



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA**

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**LA POLÉMICA TEATRAL ESPAÑOLA
DURANTE EL SIGLO XVIII:
FACTORES DISCREPANTES Y EL
PAPEL DE LA COMEDIA NUEVA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN

LETRAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A:

JAIME TOMÁS CUVELLIER OJEDA

ASESORA: MTRA. ALMA MEJÍA

Alma Mejía G.

LECTOR: DR. ALEJANDRO HIGASHI



MÉXICO, D. F.

2007

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
IZTAPALAPA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

IZTAPALAPA

División de Ciencias Sociales y Humanidades

**La polémica teatral española durante el siglo XVIII:
factores discrepantes y el papel de *La comedia nueva***

T E S I S

que para obtener el título de
Licenciado en Letras Hispánicas

presenta:

Jaime Tomás Cuvellier Ojeda
203327712

Asesora: Mtra. Alma Mejía

Lector: Dr. Alejandro Higashi

LA POLÉMICA TEATRAL ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVIII:
FACTORES DISCREPANTES Y EL PAPEL DE
LA COMEDIA NUEVA

POR

JAIME CUVELLIER

ÍNDICE

Introducción	6
I. Contexto histórico y cultural de España durante el siglo XVIII	10
1. Panorama y periodización teatral durante el siglo XVIII	20
1.1. Situación y recepción general del teatro dieciochesco	23
1.2. 1700-1737 – La continuación del Barroco	28
1.3. 1737-1788 – La ruptura de la composición dramática	37
1.4. 1788-1808 – Las nuevas posturas del teatro dieciochesco	47
2. La polémica teatral española durante el siglo XVIII	54
2.1. Un lazo entre la estética barroca y la propuesta racionalista	59
2.2. La polémica de las reglas	62
2.3. La polémica entre lo antiguo y lo moderno	70
2.4. La polémica de las reformas	75
3. <i>La comedia nueva</i>	83
3.1. Críticas y comentarios a Moratín y su “comedia nueva”	86
3.2. Recepción y trascendencia de <i>La comedia nueva</i>	95
3.3. Sentido social y enfoque de la crítica cultural	104
3.4. Enfoques y contrastes en <i>La comedia nueva</i>	113
Conclusión	129
Bibliografía	135

INTRODUCCIÓN

*...nada hay más dulce ni más agradable
para nuestro espíritu que aprender...¹*

Ignacio Luzán

¿Desde qué perspectivas es posible entender el papel de la literatura en la historia de una época?, ¿cómo delimitar el enfoque y la disposición de ésta dentro de la sociedad? Estas interrogantes pueden considerarse determinantes para cualquier proceso cultural que (durante un periodo establecido) modele y dé sentido a la forma de constituir un referente, uno en el cual la literatura llega a considerarse elemento significativo, a la vez que paradigmático.

Es necesario tener presente dicho subrayado cuando se afronta a una época como el siglo XVIII español, donde la literatura puede entenderse desde perspectivas contrastantes: en una, se dispone como el reajuste artístico ocasionado por el auge de épocas anteriores, lo cual significaría que la producción literaria se encuentre influida por diferentes enfoques y fines para la misma; en la otra, se le pretende como una forma didáctica que cumpla con el tópico horaciano de *delectare et prodesse*, para así establecer una forma que apoye los cambios socioculturales y se enfrente a líneas espectaculares. El problema aparece cuando se pregunta: ¿Cómo conducir tales enfoques de manera unívoca?, ¿desde qué perspectiva se debe partir?

¹ Ignacio Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789)*, introducción y notas de Isabel M. Cid de Sirgato, Cátedra, Madrid, 1974, p. 98.

Puede entenderse, de forma general, que tales circunstancias evidencian cierto rechazo por parte de la crítica al estudio de una época como el siglo XVIII español, pese a que, de manera particular, existen elementos que permiten adentrarse al estudio desde una postura multidisciplinaria que expone una de las divisiones más tajantes entre circunstancias sociales, económicas, políticas y culturales. Sin embargo, la literatura española pareciera que no cumple con tal proceso, sino que se mantiene en cierto letargo, principalmente porque la época no refleja una transición, sino un retraso aparente, matizado por posturas ideológicas que sustentan una tendencia estética rigorista, pese a que será soslayada con las propuestas del primer tercio del siglo XIX.

La postura literaria del siglo XVIII, fuertemente influenciada por los procesos sociales y las posturas ideológicas de toda Europa, expone la intención de tal transformación en sus diversas formas. El ensayo se vuelve una forma recurrente que muchos escritores utilizan para exponer su opinión y juicio sobre temas particulares, pero, al menos de forma amplia, parece que el determinismo de los pensadores de la época se dirige a un objetivo mayor. La reforma social que pretenden muchos pensadores parece no exponerse de forma sucinta en el panorama de la época, pero se encuentra enmarcada durante todo el siglo, bosquejando el sentido a seguir si se pretendía avanzar y responder preguntas como: ¿Puede considerarse que la época refleja un empobrecimiento cultural? ¿Existen elementos que dentro de la literatura puedan reflejar una transición artística? ¿Qué significa el siglo XVIII para la literatura española?

La respuesta a tales interrogantes no radica en un determinismo evidente, sino en ubicar los mecanismos por los que la época se dispone como la continuación de una tradición y de un perfil particular, adecuándose a los cambios (económicos, políticos, sociales y culturales) que están modificando a Europa de forma general. De ahí que, para el

periodo, sea preciso determinar hasta qué sentido la literatura se establece como un referente funcional para la sociedad emergente.

Sin embargo, las posturas críticas incluso en aquella época han mantenido una férrea consideración de las obras españolas, criticándolas como carentes de valor literario, afrancesadas, ortodoxas, formulistas, e incluso burdas; pero mantener tal sentencia sería continuar con un criterio delimitado por dispositivos aceptados, mas no comprobados, donde no es posible establecer más que el ya conocido oscurantismo con el cual se ha rotulado a tal época. Por ello se pretende partir de las posturas más generales de la época y así introducirse en elementos particulares, complejos y detonantes de la composición cultural española.

Para ello, el desarrollo del presente trabajo parte de un contexto panorámico de los factores históricos y culturales que afectan a la época, para así establecer una periodización en bloques temporales desde los cuales delimitar el proceso y subrayar los elementos contrastantes que determinen la multiplicidad de perspectivas. En esta división, las manifestaciones culturales posibilitan tanto la yuxtaposición como el rumbo a seguir, lo cual genera cambios y ajustes muchas ocasiones complejos, por su desarrollo y recepción. En este aspecto, y remitiéndose a partir de una forma particular de la literatura como lo es el teatro, se pretende disponer de la dualidad entre factores estéticos y funcionales que potencian el proceso cultural, delimitando el campo de estudio sobre uno de los sucesos más ejemplares de la época: la polémica teatral, que, en buena medida, puede ubicarse como eje sistemático de los diferentes enfoques que durante la época determinaron la transformación social y cultural de España, además de representar, mediante la producción ensayística, una valoración crítica del proceso de creación y constitución literaria.

De tal manera, es necesario evaluar las circunstancias de un siglo XVIII que en España se encontraba, por un lado, abundante en ajustes, controversias, cambios, iniciativas, intenciones y realidades anejas al sentido ilustrado europeo, y, por otro, inmerso en un arraigado deseo por mantenerse, pese a la ineficacia de los métodos y formas, tanto clericales como sociales.

El enfoque centrado en el teatro responde a dos disposiciones que la época proyecta: la ruptura con sus precedentes y la intención literaria, premisas que desarrollan juicios complicados donde los principales personajes se desarrollan de forma maniquea, sin buscar, en la mayoría de los casos, la posibilidad de un equilibrio; sin embargo, uno de los objetivos es denunciar a algunos de los seres que lograron situarse, por su obra, en un punto medio, personajes que se ubican en el último cuarto del siglo y ejemplifican el proceso mismo al disponer dentro de su trabajo los enfoques más contrastantes del periodo.

En suma, el objetivo último, e hipótesis concreta del trabajo, consiste en descomponer los mecanismos y enfoques —expuestos en la polémica teatral— que fueron determinando los cambios sociales para el siglo XVIII español y comprobar tal disputa en una obra en particular (*La comedia nueva* de Moratín), con lo cual se busca responder si es necesario entender a la época sólo como un proceso de transición cultural, debido a la complejidad histórica del periodo y a la decadencia literaria, o es posible determinar enfoques específicos que expongan una postura característica de la literatura española del siglo XVIII.

I. Contexto histórico y cultural de España durante el siglo XVIII

La historia de Europa, particularmente en el siglo XVIII, se presenta como un cuadro complejo de ideas e influencias ideológicas que comenzarán el desplazamiento paulatino de la concepción teológica como depósito del saber humano. Estas propuestas generarán un cambio en la manera como las sociedades entendían y veían su entorno político, económico y cultural. Hasta ese entonces, la fe determinaba y daba sentido a todas las formas de conocimiento consideradas como válidas, pero, con la entrada de la razón como método y forma, se establecía un conflicto entre aquéllos que preferían mantenerse al margen de las reformas y los que veían necesario desprenderse de prácticas retrógradas e inservibles. De ahí que “el siglo XVIII [...] marca el límite entre lo antiguo y lo moderno, [...] es en cierto modo la línea divisoria entre los ideales de la tradición secular y los del progreso liberal, [...] un período donde pervivieron formas anquilosadas y donde se prepararon otras nuevas sin llegar a prender del todo”.²

La situación de España frente a las innovaciones del siglo se expone de forma compleja, pues fue muy difícil desprenderse de procedimientos arraigados y sustentados en una tradición rigurosa, que de manera hermética se oponía a introducir ideas que consideraba extrañas y extranjeras.³

España comienza el siglo XVIII con cambios estructurales —el establecimiento de la dinastía de los Borbones— que determinarían el rumbo a seguir para una sociedad que se encuentra dividida. A partir de este acontecimiento se establecerá la Guerra de Sucesión (1701-1714), con la cual la península se dividía en dos bloques opuestos que pretendían imponer sus preferencias en relación a cómo el país debería regirse: “Cataluña, Valencia y

² Enrique Rull, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII: Neoclasicismo*, Taurus, Madrid, 1987, p. 13.

³ “En España, el cambio a la pretendida modernidad se hizo sobre ideas importadas, muchas de las cuales chocaban con las nacionales, como en casi todos los países. Pero aquí la resistencia fue mucho mayor, como

Aragón se declararán partidarios del archiduque Carlos de Austria, segundogénito del emperador de Alemania; el resto de España se pronunciará por Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia”.⁴ Esta división generó una guerra civil de la que salió victorioso Felipe V, quien gobernó a España de 1700 a 1746, con una breve interrupción (1724) en la que gobernó Luis I.

Durante el gobierno de Felipe V se apuntalaron las bases para la transformación del país, se centralizó el poder y se crearon Ministerios —de Estado, Asuntos Extranjeros, Asuntos Eclesiásticos y Justicia, Guerra, Marina e Indias y Hacienda— que ocuparon el lugar de los antiguos Consejos. Además, se instauraron instituciones culturales como la Biblioteca Nacional (1712), la Real Academia Española (1714), la Academia de la Historia (1735); esto, aunado a un aumento de la población y al deseo aparente de concebir un cambio real dentro de la sociedad, estableció los primeros avances en la transformación general de España.⁵

En referencia a la integración nacional el hecho más importante durante el reinado de Felipe V tuvo lugar el 10 de mayo de 1715, fecha en la que “se da origen a la «Corona Española», [con lo que] se integraban los antiguos reinos y provincias, tanto peninsulares

correspondía a un país católico, fiel cumplidor de las directrices doctrinales de la Contrarreforma”. Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta, Madrid, 1996, p. 14.

⁴ Elena Catena, “Características generales del siglo XVIII”, en José María Diez Borque (dir.), *Historia del teatro en España, II: Siglo XVIII, Siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1988, p. 18.

⁵ Esta aspiración se debía a que durante el siglo XVIII se crearon, además de las ya mencionadas instituciones, canales y símbolos que permitirían la unificación social y vislumbrarían un avance significativo. Con la creación de la prensa periódica, la lotería, la bandera nacional y el Banco de San Carlos (después Banco de España), España se exponía como una nación en vías de progreso. A su vez, se establecieron las bases para las primeras reformas industriales: fábricas de tapices, de porcelanas, de relojes, de órganos y claves, la siderurgia, los arsenales y fábricas de armas, de lienzos y de tabaco; comerciales y de transporte; de comunicaciones: se publica el *Itinerario de las carreras de posta* (1761) y la *Guía general de postas* (1784), el primer reglamento de correos (1720); planeación social: numeración de las viviendas, institucionalización de alcaldías vecinales, remodelación de paseos públicos, y más. También se presentaron cambios en la forma de vestir, “en la afectación al hablar; en los hábitos familiares, como beber chocolate a todas las horas o tomar rapé francés; en los paseos públicos «corriendo las caravanas»; en los bailes de máscaras en carnaval, y en los establecimientos conocidos como «casas-café»; competidores novísimos de las tabernas o botillerías, pero donde no se servían bebidas alcohólicas [...] hablar de moda no tiene por qué ser despectivo, si la novedad

como insulares y coloniales”.⁶ De esta forma se establecía España como una nación unitaria. Por otro lado, “en 1737 se publicó en Zaragoza la *Poética* de Luzán, influido por los preceptistas franceses e italianos, que se convertía en el código literario de los españoles del siglo XVIII empeñados en encauzar su literatura por nuevas sendas. Luzán [...] sostenía que el fin último de la poesía debía ser la utilidad, el deleite, o ambas cosas a la vez”.⁷

El sucesor de Felipe V fue Fernando VI, gobernó de 1746 a 1759 y reforzó la línea progresista que su antecesor había planteado para España. Uno de las medidas que estableció fue enviar “al extranjero individuos «de buen talento» [...] para que aprendiesen nuevas técnicas”,⁸ con lo que se intentaba trasladar métodos eficaces para reformar y dar sentido a los cambios del país; por ello las transformaciones más significativas —en materia cultural— comienzan durante este gobierno, ya que la protección y fomento cultural facilitaron la propagación de ideas y la rectificación de supuestos que se venían arrastrando a lo largo de la historia española. En esta línea, es preciso subrayar el resguardo que dio el monarca a una figura tan importante del pensamiento español como lo fue Benito Jerónimo Feijóo,⁹ “quien, atacado indignamente por aquellos que veían en él un escritor peligroso y subversivo, tuvo la satisfacción de verse respaldado [...] en virtud de [la] Real Orden del 23 de junio de 1750, en cuyo texto se podía leer la frase: «No debe haber quien se atreva a impugnarlo»”.¹⁰

responde a una necesidad y no a un capricho pasajero y frívolo”. Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria de España...*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷ Beatriz Mavrakís de Fiore, *Leandro Fernández de Moratín*, América Latina, Buenos Aires, 1968, p. 30.

⁸ Jorge Juan, el padre Burriel, don Francisco Pérez Bayer, el marqués de Valdeflores, entre otros, fueron algunos de los españoles enviados a viajes de investigación tanto en el extranjero como en el interior de España. Elena Catena, art. cit., p. 20.

⁹ “El monje benedictino [Feijóo], recluido en su celda conventual ovetense, fue la conciencia crítica de la atrasada sociedad española del Setecientos, desde que, en 1726, apareció en las librerías el primer volumen de su *Teatro crítico universal*, una de las obras más vendidas durante el siglo”. Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria de España...*, pp. 16-17.

¹⁰ Elena Catena, art. cit., p. 20.

Asimismo, Fernando VI posibilitó la consolidación de institutos dedicados al fomento del estudio y la investigación, como lo fueron: “El Gabinete de Historia Natural, las Academias de Buenas Letras de Barcelona, Sevilla y Valladolid y las Nobles Artes de San Fernando, todas se debieron a su liberalidad y magnificencia, o a su fervor y protección”.¹¹ Figuras como Goya, Capmany, Cadalso, Montengón, Jovellanos, Samaniego, Nicolás F. de Moratín y demás, se desarrollaron en este período bajo un ambiente de paz que les posibilitó adentrarse en el estudio y perfilarse como pensadores y artistas españoles.

Con el fin del reinado de Fernando VI llegó al trono español “el más activo y emprendedor de todos los borbones españoles”:¹² Carlos III, quien gobernó de 1759 a 1788. Durante su gobierno se establece el auge del movimiento de *Ilustración*, con un régimen político que fue conocido como *Despotismo Ilustrado*.¹³

Este monarca se rodeó de pensadores y universitarios que ocuparon los lugares de seres que dejaron de tener una importancia por el título nobiliario que poseían, lo cual generó una tensión política que establecería dos bandos:

Llamábase el uno el partido aragonés o militar, en el cual entraba gran parte de la aristocracia de nacimiento y de los generales y marinos, sin perjuicio de tener sus abogados y literatos, como Roda, Azara y el conde de Fuentes, todos ellos aragoneses. De este partido era jefe el conde de Aranda. El otro, denominado de los golillas, contaba también no pocos nobles y algunos militares, pero en general estaba formado por consejeros y abogados, y a él pertenecían Grimaldi, Floridablanca, Campomanes y otros curiales. Este partido prevaleció sobre el otro.¹⁴

Independientemente de las disputas entre estos bandos, ambos orientaron su política hacia una modernización del país al establecer programas educativos y económicos que sólo se

¹¹ Juan Sempere Guarinos, “Discurso preliminar sobre los progresos de la literatura de los españoles en este siglo”, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, t. I, Imprenta Real, Madrid, 1785, pp. 23-24. *Apud* Elena Catena, art. cit., p. 20.

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ “Se trataba [...] de una fórmula política en la que un rey absoluto, ayudado por una minoría culta de tecnócratas, trazaba los programas económicos y culturales encaminados a educar al pueblo y elevar el nivel de vida de la nación, sin intervención alguna del estado llano”. *Idem.*

diferenciaban por el carácter conservador de uno de ellos (el aragonés), pues se mantenía renuente a perder su poder.

Un suceso desfavorable de este período fue la expulsión de los jesuitas en 1767. La Compañía de Jesús estaba destinada a la educación, y con su salida muchas provincias se vieron despojadas de centros de enseñanza. Los jesuitas, pese al destierro, no dejaron de fomentar el estudio y desde Italia tuvieron una relación con editores y libreros españoles, quienes no tardaron en publicar obras que aportaban conocimientos artísticos, científicos y filosóficos de toda Europa: “Lo más emotivo del exilio jesuítico fue el amor con que defendieron a su patria española, cuando en toda Europa había un condescendiente desdén para todo cuanto se relacionara con ella”.¹⁵

En este mismo período se presentan las más extenuantes prohibiciones dramáticas,¹⁶ decretándose en 1765 la prohibición total de los autos sacramentales, así como una renovación de las ya existentes censuras a comedias de magia. Estos hechos se ocasionaron en parte por la disposición cultural sobre todas aquellas representaciones que se mantuvieran en el calificativo de “espectáculo” y no fueran concebidas por una línea normativa fundada en la razón, pero también fue despreciada por una grupo de clérigos que encontraba estas formas dramáticas carentes de sustento moral y religioso. Estas circunstancias se suscitaron de forma paradójica para un reinado que favorecía a las artes; sin embargo, como señala Enrique Rull: “Ha de entenderse esta aparente contradicción en el contexto del neoclasicismo ilustrado [donde] se fomenta lo que implica el desarrollo de

¹⁴ Vicente de la Fuente, *Historia de las sociedades secretas antiguas y modernas en España...*, t. I, 1870-1871, p. 104. *Apud* Pedro Romero de Solís, *La población española en los siglos XVIII y XIX*, Siglo XXI, Madrid, 1973, p. 80.

¹⁵ Elena Catena, art. cit., p. 24.

¹⁶ “La prohibición para representar comedias sólo fue general en todo el reino entre los años 1720 y 1725, a causa de la peste de Marsella [...]. Al comenzar el siglo la sufrían Sevilla y Córdoba; la primera, desde 1679 [...], y la segunda, desde 1694”. Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Oviedo, Oviedo, 1974, pp. 18.

la cultura y la Ilustración”¹⁷ frente a otras formas que limitaban la línea didáctica de los reformadores.

A partir de la década de los ochenta se produce un evidente ahondamiento en el Neoclasicismo y una aclaración de las ideas ilustradas, que se muestran con más fuerza. [...]. La Ilustración, por su parte, se ha confirmado como la filosofía y como punto de partida del análisis social a lo largo del reinado de Carlos III con una generación de hombres políticos empeñados en la reforma.¹⁸

El suceso que generó mayor polémica durante el reinado de Carlos III fue protagonizado por el escritor francés Nicolás Masson de Morvilliers,¹⁹ quien, en 1772, tuvo la valía de criticar el papel de España frente al mundo europeo y cuestionar la importancia ibérica: “*Mais que doit-on à l’Espagne? [...] Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu’a-t-elle fait pour l’Europe?*”²⁰ Esto generó la furia de un grupo de defensores españoles quienes antes (Nicolás F. de Moratín²¹), durante (Forner²²) y después (Jovellanos²³)

¹⁷ Enrique Rull, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en José María Diez Borque (dir.), *Historia del teatro en España...*, p. 168.

¹⁹ El artículo de Masson provocó [...] «una de las polémicas culturales más celebres del siglo XVIII español y originó un verdadero conflicto diplomático entre Francia y España». Francisco Lafarga, “Una réplica a la *Encyclopédie méthodique*: La Defensa de Barcelona”, *Anales de Literatura Española* 2 (1983), p. 329. *Apud* David T. Gies “Dos preguntas regeneracionistas: «¿Qué se debe a España?» y «¿Qué es España?»: Identidad nacional en Forner, Moratín, Jovellanos y la generación de 1998”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 22 (1999), p. 308.

²⁰ Nicolas Masson de Morvilliers, “Espagne”, *Encyclopédie méthodique, ou par ordre des matières. Géographie moderne*, Panckoucke, Paris, 1782-1788, p. 565. *Apud* David T. Gies, art. cit., 1999, p. 307.

²¹ “Para Moratín padre, por el contrario, esa tradición barroca es un obstáculo para nuestra entrada en la modernidad [...], nuestra identidad es un obstáculo para mejorarnos plenamente en lo más profundo del pensamiento ilustrado”. *Ibid.*, p. 310. Además, “Moratín echa la culpa en parte a sus precursores literarios españoles. [...] Su fin será, naturalmente, la corrección de los muchos vicios que él ve en su patria. [...] Moratín siente vergüenza al pensar que España podría ser ridiculizada en Europa por la estupidez de sus dramas, por la corrupción de su teatro, por su ignorancia de las reglas de arte y por la desencadenada fantasía que inundaba las tablas madrileñas. Esta actitud, expresada 25 años antes de la reacción de Forner contra la pregunta de Masson, indica la profundidad de la inquietud que existía entre los intelectuales españoles y la inseguridad que sentían por aquellos críticos extranjeros que intentaban (con éxito) marginalizar España”. *Ibid.*, p. 314.

²² “A la pregunta de Masson hay que contestar que nuestro ser ES un ser barroco y que tenemos que rebelarnos contra toda influencia ajena. Hasta cierto punto nuestra ignorancia filosófica y científica se convierten en una marca de grandeza”. *Ibid.*, p. 310. Forner, además, “intenta exponer las muchas contribuciones de su país a los avances científicos, literarios y filosóficos del mundo occidental, pero para hacerlo se ve obligado a denigrar los mismos avances de otros países, especialmente de Francia. [...] para Forner, las nuevas ideas europeas, ilustradas y filosóficas, representaban nada menos que el vicio, la impiedad y la sedición” *Ibid.*, pp. 311-313.

²³ “Es Jovellanos [...] el que buscará y encontrará un equilibrio [...] entre el alma hispana ya la razón ilustrada. Pero, [...] la armonía que da a luz nace prematuramente. La fuerza de esa tradición barroca es demasiado vigorosa para ser vencida por la débil arma de la razón. La tormenta napoleónica arrastra los argumentos

expusieron su sentir y pensar en relación a las palabras de Masson de Morvilliers, reflejando un intento por desmitificar el sentido peyorativo con el cual se creía que Europa veía a España, pese a que, en cierto sentido, la enunciación de Masson²⁴ comprendía circunstancias que algunos españoles ya venían formulándose:

*[España]...c'est peut-être la nation plus ignorante de l'Europe... Tout ouvrage étranger est arrêté... on peut débiter cette espèce de poison littéraire partout... Aujourd'hui le Danemark, la Suède, la Russie, la Pologne même, l'Allemagne, l'Italie, l'Angleterre et la France, tout ces peuples, ennemis, amis, rivaux, tout brûlent d'une généreuse émulation pour le progrès des sciences et des arts. [...] Mais si l'on en excepte... deux ou trois autres savans [sic], où sont ses mathématiques, ses physiciens, ses naturalistes, ses histories et ses philosophes?*²⁵

El gobierno español había aceptado y difundido el proyecto enciclopédico, pero, tanto por el artículo de Masson como por las noticias que llegaban de Francia de los movimientos sociales, esta posición cambió drásticamente: Carlos III ordenó a su ministro Floridablanca prohibir la importación de la *Encyclopédie* y censurar los tomos de la obra que ya circulaban por la península. Estos hechos frenaron el ímpetu que se había mantenido en lo concerniente a la reforma española. Las costumbres que parecían haber cedido parte del control social volvieron a tomar fuerza

a pesar de los numerosos e importantes avances [...] la resistencia a las nuevas ideas ilustradas fue perfectamente comprensible en una España en la que una rígida tradición católica contrarreformista se había fraguado ya en el siglo XVI. España se había jugado su destino europeo en treinta años de guerra contra la reforma, y había perdido. [...] El gran enemigo de las nuevas ideas elaboradas por los llamados “filósofos” fue, por lo menos en los años tempranos de la Ilustración, la iglesia, que temía, sobre todo, la pérdida de su autoridad sobre los fieles. [...]

La iglesia fue (según su propia definición) la protectora de LA VERDAD, es decir, de una verdad que no toleraba el cuestionamiento filosófico y científico que proponía el plan ilustrado y que, contaminado por la libertad de pensamiento que esa Reforma originó, amenazaba su monopolio político e intelectual sobre el alma hispánica. Incluso los que, dentro de la iglesia, defendían ciertas reformas [...]

ilustrados, Jovellanos irá a parar a la prisión de Bellver, sus compañeros ilustrados a la cárcel o al exilio, y gran parte del pensamiento liberal arderá en las llamas de la reacción fernandina”. *Ibid.*, p. 310.

²⁴ “Le parecía obvio a Masson que España no estaba a la altura de los países civilizados de Europa y que obrara bajo los antiguos prejuicios de la Santa Inquisición, de la oscuridad intelectual y de la resistencia contra el progreso. [...] Todo ese furor, sin embargo, escondía una profunda angustia, un reconocimiento más o menos inconciente de que la flecha disparada por el enciclopedista francés había tocado un nervio sensible del espíritu hispánico”. *Ibid.*, p. 307.

²⁵ *Ibid.*, p. 308.

fueron violentamente atacados por los que se opusieron rígidamente a todo cambio, o que temían la disminución de su propio poder.²⁶

Pese a ello, el gobierno de Carlos III aportó elementos importantes a la reforma que, desde Felipe V, pretendía darle otra cara a la nación española. No sólo ejerció un control sobre la Inquisición, además posibilitó la transformación de los teatros; generó una mejora en la calidad de vida de la sociedad; promovió la creación de instituciones y mantuvo las ya existentes; favoreció algunas de las reformas que Jovellanos planteaba para España;²⁷ dictó las premisas para abandonar un método escolástico; y, más que otra cosa, erigió a la Razón como criterio supremo.

Con el fin del reinado de Carlos III llegó al gobierno Carlos IV, quien gobernó de 1788 a 1808. En su gobierno se agudizó el rechazo a las ideas extranjeras que pretendían introducirse por los reformadores del gobierno anterior, quienes al comienzo se mantuvieron en el poder pero paulatinamente fueron perdiendo autoridad al grado de terminar siendo desterrados o encarcelados.

Los acontecimientos de la Revolución Francesa determinaron que se radicalizara el control de las fronteras e imposibilitara, aunque no del todo, la entrada de las ideas ilustradas a España.²⁸ El 24 de febrero de 1791, Campomanes dicta la orden de suspender todas las publicaciones periódicas y de revistas, sólo manteniendo el *Diario de Madrid*, pero bajo indicaciones precisas de ceñirse sólo a los hechos, sin publicar ideas, opiniones o

²⁶ *Ibid.*, p. 310.

²⁷ “Deseoso el Supremo Consejo de Castilla de arreglar la policía de los espectáculos, mandó a la Real Academia de la Historia, por orden de 1º de junio de 1786, le informase lo que la costare acerca de los juegos, espectáculos y diversiones públicas usados en lo antiguo en las respectivas provincias de España; y la Academia, sometió a mi [Gaspar Melchor de Jovellanos] su preparación”. Gaspar Melchor de Jovellanos, “Advertencia al autor”, *Escritos políticos y filosóficos*, Origen, México, 1985, p. 7. El 29 de diciembre de 1790, Jovellanos entregó el trabajo, pese a ciertos inconvenientes, a la Academia, quien publicó la obra el 11 de julio de 1796.

²⁸ “Feijóo se había preguntado si la enemistad entre los españoles y los franceses fue «congénita» o no, y contestó que no lo fue [...]. Y si para Masson el máximo problema de los españoles fue que no imitaron a los franceses, para otros pensadores y escritores del día, el problema fue exactamente el contrario”. David T. Gies, art. cit., p. 313.

aspectos culturales.²⁹ Estos hechos, llevados a la práctica por algunas personas que en el régimen anterior habían pugnado por una reforma ilustrada, demuestran la complicada situación española que, pese a los avances obtenidos, se situaba otra vez como una sociedad reticente, en donde había que alistarse a las prácticas protectorales de un pasado que se pretendía superar, pero que, después de las consecuencias conocidas de una revolución tan sangrienta como la francesa,³⁰ volvió a situarse como idílico.

El temor que sobrevino en España tras las primeras noticias del triunfo revolucionario francés generó un desconcierto por la influencia ideológica, una que se intentaba ocultar pero que de manera trascendente se encontraba en la mente de los pensadores españoles.

El poder real se sintió amenazado con la desgracia de la Corona de Francia, y, puesto que nuestra Ilustración tenía un apoyo ideológico de la Ilustración francesa que había propiciado la nueva situación política, se intentó cortar esta influencia retirando de la gobernación a personas muy significativas incluso desterrando a algunas de ellas.³¹

En 1808 Francia invade España y con ello concluye el gobierno de Carlos IV, quien sale de la península, su lugar es ocupado por José Bonaparte. Ante los problemas de la intervención francesa, las colonias americanas son alentadas por las ideas enciclopédicas y las guerras de independencia comienzan. La situación en la península es apremiante, los proyectos de los ilustrados fueron abandonados y muchos de ellos observaron su situación empeorar al ser acusados de “afrancesados”, algunos de ellos, tras la restitución de la monarquía española en 1814 con Fernando VII, como Leandro de Moratín, fueron desterrados y murieron en el exilio.

²⁹ “La libertad de imprenta no se introduce en la legislación española hasta la constitución de 1812, que la promulga en su artículo 131. Durante todo el siglo XVIII el pensamiento, lejos de ser libre, había de ser expresado con múltiples precauciones para no incidir en culpabilidad legal por insinuar la más leve crítica a los dos poderes establecidos, la Iglesia Católica y la Monarquía, el Altar y el Trono”. Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria de España...*, p. 20.

³⁰ “Nadie que se apreciara en la España dieciochesca podía ignorar lo que ocurría fuera de sus fronteras, ni sustraerse al hechizo de la moda, para «estar al día» y hacerse perdonar tanto aislamiento secular y algo provinciano, que producía un vergonzoso complejo de inferioridad”. *Ibid.*, p. 14.

El conflicto que sintieron muchos de los intelectuales del siglo ilustrado fue cómo mantener la esencia de una realidad española —es decir, cómo heredar lo mejor de la tradición de los siglos XVI y XVII de España— y a la vez aceptar las reformas sugeridas por los grandes pensadores de la Europa contemporánea. El «problema de España» fue, por eso, «un problema de ser o no ser», un problema fundamentalmente ontológico.³²

³¹ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 168.

³² Pedro Laín Estralgo, *España como problema*, Aguilar, Madrid, 1957, p. 639. *Apud* David T. Gies, art. cit., p. 324.

PANORAMA Y PERIODIZACIÓN TEATRAL DURANTE EL SIGLO XVIII

*Rómpanse las cadenas que embarazan los progresos;
reprüébense los estorbos, quítense los grillos
que se han fabricado de los yerros dos siglos...*³³

Miguel Antonio de la Gándara

El siglo XVIII, como cualquier otra época, parte de circunstancias generales que tienen sus antecedentes en periodos anteriores, pero, a diferencia de otros tiempos, en este siglo se presenta la ruptura que modelará al mundo occidental. De ahí que, para poder acercarse a un panorama que exponga el desarrollo social de la época y, principalmente, entender los procesos que suscitaron tales cambios, es necesario dividir en períodos determinados, tanto por acontecimientos históricos como por hechos culturales significativos.

En el caso de la historia de la literatura, y de los criterios para determinar los procesos, es necesario partir de consideraciones generales antes que particulares, para así exponer circunstancias diacrónicas que posibiliten el análisis sincrónico. Aunque tal tratamiento pareciera centrarse en circunstancias históricas más que literarias, es necesario desarrollar un planteamiento sin establecer cortes abruptos que no respondan a la transposición de formas. En palabras de Domingo Miliani:

La periodización [literaria] no se puede cerrar como se cierra la de la historia. Una periodización literaria, por lo menos, tendría que distinguir tres aspectos: primero, una fase inicial del proceso literario, en segundo lugar, una fase de institucionalización, donde empieza a haber una redundancia de códigos —esos

³³ M. A. de la Gándara, “Apuntes sobre el bien y el mal de España, escritos de orden del rey”, en *Almacén de frutos literarios inéditos de los mejores autores*, León de Francia, 1804. *Apud* Mariano José de Larra, “Carta a Andrés”, *Artículos de costumbres*, int., sel. y notas de Alejandro Pérez Vidal, RBA, Barcelona, 1994 (Historia de la literatura, 33), p. 26.

códigos comienzan a ser redundantes y se desgastan más rápido en la literatura que en los procesos sociales y políticos— y una tercera fase de agotamiento y relevo.³⁴

En el teatro la división resulta imprescindible, puesto que refleja la transformación del género de una postura decadente (en un sentido didáctico) pero exitosa por la respuesta del público (donde se mantenía como premisa la disposición dramática de épocas pasadas), a otra propositiva, en la cual se diera peso a la línea pedagógica más que a la espectacular (revalorizando la función literaria). Por ello, “los historiadores generales del teatro en España suelen pasar por alto la primera mitad del siglo XVIII, deteniendo su atención en la segunda, centrada en los problemas de Ramón de la Cruz, Iriarte o Moratín. Y no sin razón, ya que la diferencia es profunda y evidente”.³⁵

Si se divide el siglo es posible encontrar tres momentos bien definidos:³⁶ el primero de 1700 a 1737 comienza con tres sucesos enlazados: el surgimiento de la dinastía de los Borbones, la guerra de sucesión y el reinado de Felipe V. Etapa en la que prevalece una influencia áurea que domina las representaciones teatrales y se observa la misma fórmula dramática sin propuestas ajenas a la constitución escenográfica. El período terminará con la publicación de la obra que determina a una fracción de la polémica teatral y da sentido a la intención de la reforma cultural: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, de Ignacio Luzán, pieza fundamental de la historia de España durante el siglo dieciocho y que dará inicio a la segunda etapa del siglo, de 1737 a 1788, en la que

³⁴ Domingo Miliani, "Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales?", en Ana Pizarro (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985 (Lengua y literatura), p. 108.

³⁵ Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro...*, p. 17.

³⁶ Enrique Rull, por su parte, divide al siglo, también, en tres períodos: “El primer período significaría la perpetuación del barroquismo del siglo XVII y de sus caracteres culturales, teñidos por consiguiente de un fuerte sabor de tradicionalidad. Correspondería este período a los reinados de Felipe V, Luis I y Fernando VI, aproximadamente entre los años 1701 a 1759; [...] El segundo período marcado por un carácter renovador y de reacción contra el período anterior abarcaría los reinados de Carlos III y Carlos IV, tendría un fundamento estético en las corrientes neoclasicistas francesa e italiana y ocuparía más o menos los años 1760 a 1808; [...] El tercer período se caracterizaría por el predominio de la corriente ilustrada en la que dominarían los caracteres de ensayismo, crítica e investigación y estaría limitado por las fechas 1808 a 1812”. Enrique Rull,

se desarrollará el teatro español, desde su postura popular (con todas sus variables) hasta la reformista (principalmente en la comedia), y sucederán algunos de los acontecimientos que modelarán el tipo y el sentido de las representaciones, principalmente por enfoques político-religiosos que depararán en censuras, prohibiciones y denuncias que acompañarán a reformas que buscan darle otra cara a los escenarios; a su vez, durante tal período, se establecerán los primeros intentos por imprimir en las representaciones un sentido renovador, pese a que será hasta la etapa siguiente donde podrán concretarse tales intentos. Dicha fase concluye con el fin del reinado de Carlos III, en el cual comienzan los problemas sociales y políticos que limitarán la labor de los reformistas. Pese a ello, durante esta etapa se presentan algunas de las obras más significativas del llamado “teatro neoclásico”. Esta tercera y última etapa finaliza en 1808 con la intervención francesa, que por obvias razones imposibilitó que continuaran las ideas ilustradas o el tono de las polémicas.

El papel del teatro durante la época es posible subrayarlo desde dos posturas: por un lado, como un canal de comunicación por el cual era posible inculcar hábitos y valores; por el otro, se exponía como un entretenimiento masivo, donde la espectacularidad y el atractivo determinaban los mecanismos de disposición y elaboración dramática. Por ambos enfoques fue como el teatro se desarrolló y se convirtió en una herramienta que rebasó su perfil literario, convirtiéndose en una disciplina multifacético; de ahí que haya generado tantas controversias.

Dentro de la literatura dieciochesca el teatro fue el género más activo, el que llegó a un público más amplio y se vivió con más pasión. Por eso los ilustrados quisieron aprovecharlo para hacer de él vehículo de sus ideas, mientras la Iglesia mostraba

op. cit., p. 12. Esta división, que no debilita el análisis y estudio de Rull, carece de una periodización significativa y se limita a consideraciones estéticas que no definen rigurosamente el paso de una etapa a otra.

continuos recelos, por supuestas amoralidades, que provocaron importantísimas controversias sobre su licitud.³⁷

1.1. Situación y recepción general del teatro dieciochesco

Antes de introducirse en cada una de las etapas del teatro español del siglo XVIII es preciso establecer un panorama en el que se sitúe y diferencie las distintas formas dramáticas de la época y así esbozar cómo eran recibidas por el espectador.

El género dramático se puede dividir, en primera línea, en trágico y cómico, de los cuales, el segundo se desarrolló a lo largo del siglo con un éxito real, pese a que “la historia de la tragedia neoclásica es, desde el punto de vista de los valores literarios, la historia de un fracaso”.³⁸ El fracaso de este subgénero es posible determinarlo a partir de determinados aspectos:

1) excesivo y paralizante mimetismo de sus cultivadores españoles que, faltos de una concepción suficientemente vitalizada de la tragedia, se someten a una radical servidumbre de los modelos galo-clásicos; 2) primacía de los aspectos puramente formales de la tragedia; 3) ausencia de sentido teatral en la construcción de la pieza dramática, escrita como está por escritores, y poquísimas veces por hombres de teatro, es decir, por dramaturgos, que llegan al teatro desde niveles estéticos puramente teóricos, exteriores al hecho teatral mismo, siempre complejo; 4) inexistencia de una tradición y de un público.³⁹

Estas circunstancias, que influyen en la composición trágica, se expusieron a lo largo del siglo sin renovaciones trascendentes, principalmente porque el tono de las reformas se dirigía a una función social general, no exclusiva del grupo gobernante; mas no por ello resulta imposible subrayar intentos rescatables, de lo cual se hablará más adelante. En lo correspondiente a la comedia, estas obras fueron las más aplaudidas y en las que es posible

³⁷ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 61. Cabe señalar que si bien tal situación no fue exclusiva en el siglo XVIII, fue durante esta época que determinó reacciones más radicales, como las censuras en 1749, hasta la definitiva reprobación de 1765. *Cfr. Infra*, “La polémica de las reformas”.

³⁸ Francisco Ruiz Ramón, “El teatro neoclásico y prerromántico. La Tragedia”, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza, Madrid, 1967, p. 386.

³⁹ *Ibid.*, p. 387.

establecer un cambio significativo al final del siglo. También fue este subgénero el principal centro de ataque tanto de reformadores como de moralistas.

Fue primero el cardenal Arias, quien en abril de 1716 logró del rey la prohibición para Sanlúcar de Barrameda, “a fin de evitar en los feligreses la ruina espiritual que suele resultar de la representación de comedias, con otros perjudiciales daños que ocasionan estas versiones”. El día 2 de junio de 1723 está fechada una carta del marqués de Miraval asegurando al arzobispo que “ni ahora ni en adelante se permitirá la farsa de comedias”.⁴⁰

Pese a lo anterior, las comedias no dejaron de aparecer de manera constante y diversa, ni por las censuras y prohibiciones que durante todo el siglo castigaran al subgénero, pues, de manera contrastante, contaban con el interés de un público que no dejó de asistir a tales representaciones.

Son varias las formas de la comedia, éstas responden a los diferencias de un público que recuerda con agrado las obras del Barroco y el interés de otros por generar un teatro propositivo, desde una postura reformista que se adecuara a los cambios generales. Entre los principales tipos de comedias que abundan en el XVIII, aparecen: la comedia de magia; la comedia heroica; la comedia de santos; la comedia de figurón; la comedia sentimental;⁴¹ y, la comedia neoclásica. Además, no hay que dejar a un lado la gran cantidad de refundiciones, adaptaciones y traducciones⁴² que aparecerán durante todo el siglo y son el

⁴⁰ Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro...* p. 19.

⁴¹ El atractivo de este tipo de comedias sólo es posible establecerlo en las últimas décadas del siglo y no a un grado significativo, pues la crítica aún dispone un margen de controversia en relación de si estas obras pueden considerarse tragedias: “La comedia sentimental es, entre las populares, el tipo de teatro con más éxito a finales de siglo, aunque ya había empezado su andadura en la década de los ochenta. [...] Se incrementan los valores afectivos, provocadores del llanto; se acumulan de las desgracias de los peonajes, con excesos novelísticos, hasta llegar a situaciones de extravagancia”. Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 249. En el capítulo siguiente se desarrolla el papel de la comedia sentimental desde una de las posturas de la polémica teatral.

⁴² “Al miserable español que se atreva a escribir una tragedia, ¡triste de él! [...], se le critica, se le satiriza; en una palabra, se le hace escarmentar, o acaso maldecir la negra tentación en que cayó de escribir original, y no traducción. De ahí es que hay un diluvio de traductores, y por milagro un ingenio [...]. La misma nación, los mismos compatriotas del ingenio español están contagiados de esta epidemia de predilección a los extraños y desprecio de los propios.” María Rosa Gálvez de Cabrera, *Obras Poéticas*, Madrid, 1804. *Apud* Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 389. *Cfr.* Francisco Lafarga, “Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español”, *Anales de Literatura Española* 5 (1986-1987), pp. 219-230.

blanco de la mayoría de las críticas que en siglos posteriores evocaron sus juicios de forma general, sin entender la intención que trae consigo cada subgénero dramático.

La variedad de comedias se desarrolla en diversos momentos del siglo con momentos críticos y de auge, lo cual provocó un enfrentamiento entre dos maneras para entender el teatro. La forma en que se pretendía un acercamiento al teatro se considera la verdadera división dramática durante el siglo XVIII, ya que estableció el rumbo a seguir y las dinámicas de creación o incorporación de materia teatral.

Se encontraban, por un lado, el teatro popular, “en la línea de la creación dramática del siglo anterior, aunque con algunos rasgos propios, se entiende como diversión dentro de su estructura espectacular”;⁴³ por el otro, el teatro neoclásico, que parte de los presupuestos de la *Poética* de Luzán y “pretende hallar un realismo sencillo y natural, un nuevo espacio para el teatro educador, también divertido y, aunque no siempre lo consigue, ajustado a unas formas racionales y regularizadas”.⁴⁴

De este modo se dividieron las formas dramáticas durante el siglo y se establecen los sectores que darán pie a controversias de todo tipo, pues “la polémica era inevitable, en unos para procurar que no se llevasen a escena las obras nuevas, en otros para descalificar literariamente, moralmente, de mano de los clérigos, o en su ideología, el teatro tradicional”.⁴⁵

El teatro neoclásico pretendía diferenciarse por una cualidad didáctica que le posibilitaba el carácter crítico, y, como la intención era establecer reformas que mediante ideas ilustradas mejoraran la situación del país, era preciso desprenderse de prácticas y costumbres arraigadas. Por ello, muchas de las obras neoclásicas se califican de morales, o sociales en un sentido amplio, pues se desarrollan con un fin práctico más allá que sólo

⁴³ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 63.

placentero. Sin embargo, a medida que el siglo transcurre, “la comedia neoclásica va encontrando un camino de aceptación más general, el teatro popular sigue gozando de las atenciones del público, que se acerca a él para colmar sus deseos de distracción y evasión”.⁴⁶

La situación y disposición de los teatros establecía el interés por el género,⁴⁷ pues en ningún sentido se encontraba olvidado, sólo perjudicado en relación a su valor artístico o práctico, lo cual, en cierto sentido, determinaba una decadencia.

Si exceptuamos el teatro cortesano del Buen Retiro, Madrid disponía de tres “corrales” públicos (más tarde “coliseos”): el de los Caños del Peral, o “italiano”, edificado a principios de la centuria y dedicado casi exclusivamente a la ópera italiana, y los ya antiguos, llamados “nacionales”, de la Cruz y del Príncipe. Varias otras ciudades españolas, sin contar los Sitios Reales, poseyeron edificios dedicados al arte escénico: Barcelona, Valencia, Zaragoza, Cádiz, Valladolid, etc., aunque en muchos casos funcionaban con intermitencia, por distintas razones, siendo una de las más conocidas la aversión de tipo moral o religioso-ascético a toda clase de espectáculo profano.⁴⁸

Barcelona, Cádiz, Madrid, Málaga, Murcia, Valencia, Valladolid y Sevilla contaban con un desarrollo más íntegro al disponer localidades teatrales en un número mayor; pese a ello, cada lugar sufrió los percances del desarrollo dramático en el siglo XVIII. Estos escenarios fueron renovados y adaptados tanto a las exigencias de un público que era habitual al género como a las necesidades de las diversas formas dramáticas. Durante el reinado de

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 240. Más adelante, Palacios Fernández amplía: “El público vivía para el espectáculo y era olvidadizo con las ordenanzas. Ya antes de empezar se había puesto a tono en mentideros y botillerías, tomando unas copas de aloja, garapiña o refrescos de naranja y canela. En el teatro, iniciada la función, seguía la obra con apasionamiento. Todo parecía estar permitido en medio de los gritos y el desorden, particularmente a los pobladores del patio. Unos mostraban la admiración por sus actores favoritos, sobre todo por las bellas cómicas, y daban «palmas y gritos» cuando aparecían, mientras que los partidarios de otras silbaban o insultaban” (p. 348).

⁴⁷ La situación de los locales teatrales sufrió a lo largo del siglo XVIII varias transformaciones en los distintos lugares donde existían. En general, la precariedad de los medios en donde se movía el teatro favoreció la pervivencia de su inadecuación y de las escasas condiciones materiales, que se acrecentaban con motivo de los periódicos cierres de los mismos. Cuando comenzó el siglo, la mayor parte de las ciudades españolas y muchos pueblos grandes tenían su viejo corral de comedias acomodado a las representaciones del teatro barroco, pese a que, a medida que transcurría el siglo, el interés del público recaía en el teatro de las principales ciudades. Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., pp. 319-335.

Fernando VI sucedieron muchos de estos cambios, haciendo de los escenarios, para finales del siglo, lugares importantes para la sociedad.

A mediados del siglo, después de varias reedificaciones o reformas, podían caber en cada uno de los dos teatros nacionales madrileños poco menos de dos mil personas. Los espectadores más acomodados ocupaban los asientos de luneta, dispuestos en semicírculo enfrente del escenario, y los tres órdenes superpuestos de aposentos (más tarde: palcos); las localidades más baratas eran esencialmente las del patio, en el que el concurso presenciaba la función de pie, pudiendo sentarse en los bancos de este sector mediante un suplemento. La mayor parte de las mujeres —pues algunas se colocaban en los aposentos— ocupaba un ancho palco, la cazuela, situada al fondo del patio. En el último piso estaba la llamada tertulia.⁴⁹

El público se encontraba a tal grado inmiscuido en el teatro que se encontraba dividido en compañías, de las cuales dependía muchas veces el orden durante las representaciones o incluso el éxito de las mismas, ya que éstas vitoreaban o increpaban a los actores y actrices, muchas veces liderados por algún individuo que, apasionado y partícipe del momento, se convertía en un actor más.

En Madrid, desde 1742, existía en el teatro del Príncipe el grupo de los *chorizos*, que llevaban como distintivo una cinta de color de oro en el sombrero. En contraposición a ellos los defensores de la compañía del coliseo de la Cruz, con su cinta azul celeste en el sombrero, después en el cuello de las capas, se llamaron *polacos* por ser capitaneados por un fraile trinitario, el P. Polaco, “atolondrado e infatigable voceador” al decir de Moratín.

Moratín recuerda también el influjo de algunos otros caudillos famosos: el franciscano P. Marco Ocaña, que “se presentaba disfrazado de seglar en el primer asiento de la barandilla inmediato a las tablas, y desde allí solía llamar la atención del público con los chistes que dirigía a los actores y a las actrices, les hacía reír, les tiraba grajea y les remedaba en los pasajes más patéticos”; en la época de Aranda fue necesario reprimir a un herrero de nombre *Tusa*, que era gran alborotador. Cuando se habilitó, en los años ochenta, el coliseo de los Caños del Peral, también aparecieron sus defensores apasionados, los *panduros*, y, más tarde, temporadas de 1792-1795, los *todistas*, partidarios de la Todi, dirigidos por la duquesa de Osuna, y los *bantistas*, que seguían a la Banti bajo el patronazgo de la duquesa de Alba. Todo este desorden era difícil de contener, pues habitualmente la actividad de los grupos trascendía los locales. Las discusiones seguían fuera de los coliseos, donde se preparaban los fracasos de los contrincantes. [...] El alboroto de los reventadores consiguió unas veces hacer fracasar alguna obra o impedir que actuaran actrices que no eran de su agrado, al comienzo de la temporada.⁵⁰

⁴⁸ René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”, en José María Diez Borque (coord.), *Historia de la literatura española. Tomo III: Siglos XVIII y XIX*, Taurus, Madrid, 1980, p. 199.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., pp. 350-351. Las palabras de Palacios Fernández parten de lo expuesto por Moratín en el “Discurso Preliminar” a sus *Obras completas* (pp. 314-315), de donde es posible ampliar: “Las compañías hacían su negocio con este espectáculo tan vistoso,

La disposición de las partes que conformaban a las obras, en muchos casos generaban los mayores desconciertos entre el público, pues en ocasiones salía del local o impedía la representación cuando ésta no cumplía con un entretenimiento inmediato o entre partes causaba aburrimiento.⁵¹

La forma de las representaciones establecían el hilo conductor, pero el tipo de la comedia determinaba la continuidad de la misma. El público se interesaba en las obras complejas y saturadas de elementos artificiales, todo implicado en un exceso donde el argumento a veces sólo mantenía una vaga relación con efectos especiales o vistosas escenografías. Dentro de tales parámetros, la continuación del teatro Barroco posibilitó la adaptación y especialización de los efectos dramáticos, pero, a medida que iba avanzando el siglo, el público dejó de entenderse con las formas áureas. Las comedias heroicas y militares, de santos y, principalmente, de magia lograron acaparar la mirada de un espectador que ya se encontraba fascinado con los extremos escénicos. El teatro neoclásico no tendrá un desarrollo completo hasta el último cuarto del siglo XVIII, en el que se consolidan obras sustentadas en ser útiles a la sociedad.

1.2. 1700-1737 — La continuación del Barroco

El siglo XVIII comienza con la influencia de los dramaturgos de la época áurea sobre los nuevos escritores que, carentes de una originalidad literaria, mantienen las puestas en escena de sus antecesores. Esta pervivencia ha sido argumentada por diversos críticos que en muchas ocasiones sobrevaloraron dicha trascendencia,⁵² pero lo cierto es que desde

mitad teatro mitad circo, que además gozaba del privilegio de representarse en Navidad y Carnestolendas, época de máxima asistencia al coliseo" (pp. 245).

⁵¹ La disposición de las obras no sufrió una renovación muy clara, se seguían representando obras mayores y menores al igual que en épocas anteriores. *Cfr.* René Andioc, "El teatro en el siglo XVIII"... , p. 200 y ss.

⁵² Menéndez y Pelayo esbozó comentarios que en muchas ocasiones afirmó más por circunstancias "patriótico-políticas" que por literarias: "El campo de batalla era el teatro, y aún allí los triunfos del gusto

finales del siglo XVII el teatro español se encontraba en retroceso, porque, pese al éxito de la fórmula dramática, no había una propuesta que reflejara la situación social y que se ajustara a una función ajena al entretenimiento. Los dramaturgos elaboraban sus obras con base en formas ya conocidas, pero, pese a ello, el público se mantiene fiel a estas repeticiones dramáticas.

El Barroco [...] se prolongó durante la centuria del XVIII; pero este caso es [...] más espectacular, pues [...] el Barroco verdaderamente sobrevivió [...] con mucha mayor fuerza durante el siglo XVIII y sobre todo con un carácter mimético tal que impidió hasta avanzado el siglo una verdadera renovación.⁵³

Calderón fue, entre los autores que mantuvieron su influencia durante el siglo XVIII, el que más trascendió, aunque su predominio fue decayendo a lo largo del período.⁵⁴ Muchas de sus obras se siguieron representando, algunas sólo con pequeñas adaptaciones para situarlas al contexto de la época. También sus autos sacramentales tuvieron una continuidad tanto en el escenario como de forma impresa; pese a ello, al teatro de la primera mitad del siglo XVIII no es posible determinarlo por una tendencia tradicionalista, sino como una continuación del Barroco.

Así [...] hasta casi mediado el siglo la influencia de Góngora y Calderón son visibles de manera casi absoluta, y cuando las nuevas tendencias renovadoras intenten el cambio lo harán volviendo al pasado renacentista e impidiendo los modelos clásicos anteriores a estos autores [...]. Por ello identificar neoclasicismo con un siglo XVIII es un notorio error [...] por cuanto la primera mitad del siglo tuvo un marcado carácter de prolongación del Barroco literario.⁵⁵

francés eran poco y harto fugaces, y se disputaban palmo a palmo el terreno a las obras de la nueva escuela, negándoles hasta el derecho de aparecer en las tablas. La tragedia francesa no llegó a aclimatarse nunca; la comedia, sólo cuando Moratín la presentó muy españolizada [...]. A Calderón, a Moreto y a Rojas no hubo necesidad de resucitarlos, porque ni un sólo día habían dejado de ser representados e impresos, en forma es verdad, plebeya y abatida, en la forma de comedias sueltas, que, pendientes de un cordel, se vendían en plazas y mercados. Los literatos podían haber levantado otros altares y otros dioses, pero el público español permaneció fiel a los antiguos". Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1909, pp. 310-311; 315

⁵³ Enrique Rull, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ Cfr. René Andioc, "Leyenda y realidad", en *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 17-30.

⁵⁵ Enrique Rull, *op. cit.*, p. 12.

Entre las obras que se mantienen durante este período, las comedias populares eran las que se situaban en la preferencia del público, siendo el único subgénero que se mantuvo durante todo el siglo. De éstas, las de magia, las heroicas-militares, las de corte religioso (comedias de santos, autos sacramentales,...) y las de figurón eran las obras más dominantes.

Al comenzar el siglo XVIII era el único espectáculo que podía divertir a un público numeroso, acostumbrado a ver sobre los tablados lances sorprendentes, intrigas complicadas, efectos escénicos asombrosos y a escuchar versos sonoros, metros variados, imágenes brillantes. Ni el arte importaba, ni tampoco el pensamiento ni los caracteres ni la verosimilitud del argumento o de las situaciones, como no habían importado a lo largo del siglo precedente. Sólo que en el siglo precedente había arte y pensamiento, porque había conciencia dramática y genio poético en los creadores del espectáculo. [...] Ahora los dramaturgos eran simples herederos empobrecidos, incapaces de revitalizar ni formal ni temática ni ideológicamente el instrumento dramático recibido. Su labor consistía, casi exclusivamente, en refundir [...]. Poseían tan sólo un mecanismo de construcción teatral, una habilidad técnica y unas formas teatrales al servicio de una temática estereotipada y desustanciada. [...] un acto puro de mimetismo mecánico; destacaron dos [...]: Antonio de Zamora y José de Cañizares.⁵⁶

Tales puestas mantienen su antecedente Barroco sin aportar elementos considerables aparte de las mejoras escenográficas que hacían más atractivo el espectáculo para el público, quien se maravillaba con decoraciones, tramoyas, vestuarios vistosos, sonidos y excesos de artificio y adorno.⁵⁷

Entre estas puestas, las comedias de magia eran las más vitoreadas y aplaudidas, puesto que, por un lado, desarrollaban el espectáculo en varios niveles, siempre prestas a arrebatarse las taquillas y días de representación;⁵⁸ y por otro, llevaban a la escena temas que el público recibía con incredulidad y respeto, pues el grado de superstición de un pueblo

⁵⁶ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, pp. 384-385.

⁵⁷ “Una serie de dramaturgos de escasa originalidad y poder creativo imitan [el] teatro [de figuras como Calderón y Lope] para llevarlo —en un proceso de progresiva complicación— al aparato y espectacularidad en comedias de magia, milagros, vidas de santos, etc.” René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII” ..., p. 196.

⁵⁸ “El éxito de estas obras se debe a que ofrecen la mejor síntesis, la gama más completa, de los elementos constituidos de las comedias «populares», y, en primer lugar, a la particular complejidad y variedad de la puesta en escena, para la que se gastan miles y miles de reales, pues se encargaba la difícil realización del «teatro», es decir, de los decoradores y de la maquinaria a un maestro tramoyista”. *Ibid.*, p. 201.

como el español, siempre acotado por las normas clericales, se encontró seducida por el mundo oculto y misterioso.

Las comedias de magia mezclan elementos de magia blanca y de la magia negra, tal como se definían en la época. Las ilusiones, los efectos físicos, la presencia de rudimentarios autómatas [...] o la utilización de los valores maravillosos de la naturaleza (plantas, minerales, animales...), pertenecen a la primera. [...] La magia negra incide ya en un mundo mágico peligroso, perseguido por los moralistas en razón de su heterodoxia: encantamientos, hechicerías, demonios, ocultismo, forman parte de sus temas. [...] El tema de magia se configura, además, por la presencia de ciertos motivos que se repiten y forman parte de su contexto: el anillo mágico, de antigua tradición literaria; encantamientos y mutaciones; redomas; mezcla de personajes de ficción, mitológicos y aún alegóricos; y, sobre todo, mucha ilusión y fantasía que introducían a los espectadores en un mundo imaginario, a la vez que gozaban de las habilidades circenses de los cómicos y de la espectacularidad de la escenografía.⁵⁹

Asimismo, dentro de la comedia de magia es posible una división en tres series: los “mágicos”, “los encantos” y las “mágicas”. Esta fragmentación la establece Caro Baroja⁶⁰ a partir de una relación cronológica que comienza en 1710, con *Los mágicos encantados* de José de Cañizares (1676-1750), continuada por las dos partes de *Juan de Espina*, del mismo autor, en 1713. Le sigue la serie de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*, de Juan Salvo y Vela (¿?-1770), a su vez dividida en cinco partes, durante 1715, 1716, 1718, 1719 y 1720. Otras de las comedias de magia que se mantuvieron con cierta fama dentro del grupo de los “mágicos”, por el número de representaciones que alcanzaron, fueron *El mágico Muley* (1736) y *El mágico Segismundo*, de Tomás Bernardo Sánchez. Del grupo de comedias conocidas como de “los encantos” tuvieron éxito las de José de Castro y Matute, principalmente *Triunfos de encanto y amor* y *Pitoniza Zeveles* (1720); y de Manuel Francisco de Armesto Quiroga, *Las proezas de Esplandión y deshacer encantos* (1729). En el último de los grupos de comedias de magia (las “mágicas”), el 7 de noviembre de 1716

⁵⁹ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 71.

⁶⁰ Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid, 1974, pp.112-113.

se representó en el teatro del Príncipe la primera y la de mayor éxito en el siglo:⁶¹ *Marta la Romarantina*, de Cañizares, que tuvo continuas secuelas, expuestas por varios dramaturgos, hasta 1779 en que se presentó *Marta Aparente*, de J. López de Sedano.

En suma, la comedia de magia sigue presente durante el siglo XVIII no sólo como un subgénero dramático en el que se continúa un precedente Barroco, sino como una puesta en escena que muestra el proceso de adaptación y mejora de factores independientes al carácter literario del teatro, lo cual dará mayor vistosidad y atractivo pese a su escaso valor artístico: “Desgraciado del poeta que usa de lo mágico, mecánicamente y sin genio lírico, y crea una Naturaleza encantada, sólo ajustada a la voluntad de un artífice, de un mago, sin más. [...] Se vuelve cómico, no sólo lo heroico. Se vuelve cómico lo mágico y puede incluso llegar a ser ridículo: siempre por mecánico”.⁶²

Otro de los subgéneros dramáticos que se mantienen durante este período son las representaciones religiosas; obras que tuvieron el mayor éxito durante todo el siglo,⁶³ pese a la complicada polémica que desató la puesta en escena de obras de este tipo. Por un lado,

⁶¹ El éxito de esta obra, el mayor en todo el siglo para cualquier obra de cualquier tipo en España, está constatado por diferentes factores: por los días que estuvo en cartel, por las abundantes reposiciones, y por el dinero que produjo gracias a la asistencia masiva de público. De *Marta* y de sus hazañas nos habla entre otros el Padre Feijoo en su *Teatro Crítico* y, como escribe Caldera, “sabemos que era hija de Jacques Brosier, un tejedor de Romorantin, el cual pensó en aprovechar ciertas dotes de actriz y embaucadora de su hija”. Abandonados los telares, Jacques emprendió viajes por Francia, España e Italia acompañado por sus hijas Marie, Sylvine y Marthe. La actividad de la cuadrilla se extendió a varios sectores hasta al maravilloso y peligroso campo de la magia y trato con los demonios. Marta fingía ser poseída por tres de ellos: Belzebuth, viejo y cruel que la atormentaba y perseguía; Marmiton d’Enfer, bruto y feroz y, más interesante, el galante Ascalón, diablo alegre y garboso del que se originará el personaje de Garzón, amante infernal de Marta. La obra se centra en las posesiones que sufre Marthe. Ferdinando Rosselli, “Una nueva colección de teatro del XVIII”, en Ermanno Caldera (ed.), *Tramoya (teatro inédito de magia y gran espectáculo)*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 507-511.

⁶² Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 56. “Pero la magia no es el único elemento característico de la comedia que lleva su nombre. El acompañamiento musical (música, canto, incluso coreografía) desempeña también un papel importante, hasta tal punto que para algún que otro historiador de la literatura puede determinar por sí solo en carácter de la comedia”. René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”..., p. 202.

⁶³ “El éxito de las [obras religiosas] queda confirmado [...] por los cuantiosos ingresos que producían en los muchos días que duraba su carrera, y además por las fechas en que se representaban con preferencias; en la primera mitad de la centuria, se solía ponerlas en el cartel para las fiestas de Navidad, en que por la interrupción del trabajo acudía con numeroso público. Conviene, ante todo, hacer hincapié [...] en la importancia concedida en estas obras a lo espectacular, y esencialmente a la representación de milagros y prodigios...”. René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”..., p. 205.

fueron muy aplaudidas, “no sólo porque se basaban en una piedad popular dada a lo sentimental y milagrero, sino, sobre todo, porque se prestaban también a gran espectacularidad escénica”.⁶⁴ Pero, por otro, desde

comienzos del XVII [...] empiezan a realizarse los primeros ataques a los autos. Alonso Ribera, dominico, [...] ataca “la manera de representar los autos sacramentales, con muy poca reverencia y acompañamiento de bailes y entremeses atrevidos [...] cuán pernicioso, ilícito e indecente sea hacer en la fiesta de corpus comedias profanas, danzas y bailes de mujeres, correr toros y hacer otros semejantes juegos” [...]. Las causas son, pues, exteriores a los autos mismos. En realidad se refieren a la mezcla de elementos profanos con los tenidos propiamente por sagrados, característicos éstos de los autos sacramentales [...] El padre Filguera [...] condena [las] obras [de Calderón] desde el punto de la moralidad “porque los dichos autos los representan hombres y mujeres vestidos con toda profundidad” y “fuera de esto, hay entremeses, cantares, danzas y bailes y otras circunstancias de gracejo, que todo motiva alegría y risa”.⁶⁵

Las representaciones de corte religioso (autos sacramentales, teatro sacro, comedias de santos, teatro hagiográfico), desde la realización espectacular, no se encontraban muy lejos de las comedias de magia, ambas presentaban elementos encantados o mágicos que muchas ocasiones no se diferenciaban, pues habían perdido la línea temática que les daba un peso moral y didáctico en épocas anteriores.⁶⁶ José Clavijo y Fajardo, apoyado por Nicolás Fernández de Moratín, expuso: “Los autos contribuyen a «continuar el concepto de bárbaros que hemos adquirido entre las naciones» y por consiguiente «el soberano debía prohibir como ofensivas y perniciosas al Catolicismo y a la Razón estas farsas espirituales»”.⁶⁷

⁶⁴ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 73.

⁶⁵ Enrique Rull, *op. cit.*, pp. 75-76. Rull amplía: “En las polémicas sobre el teatro se manejaron y mezclaron toda clase de cuestiones extrañas a los hechos artísticos: problemas éticos y estéticos, teatrales y morales, teológicos e ideológicos en general [...], la iglesia católica oficialmente no tuvo una postura hostil. No obstante algunos obispos, clérigos y aun órdenes como los jesuitas, tomaron decididamente una actitud de ofensiva contra el teatro, unas veces directamente, otras veces a través de la autoridad política, tratando por todos los medios de que se prohibieran las representaciones de algunos géneros de comedias y, sobre todo, de los autos sacramentales. Y esto ocurrió ya en el siglo XVI y XVII, pero la prohibición definitiva no llegó hasta el siglo XVIII” (p. 75).

⁶⁶ *Cfr.* Emilio Palacios Fernández, “Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional”, en F. J. Blasco *et al.* (eds.), *La comedia de magia y de santos. Congreso Internacional Comedias de Magia y de Santos, XVI-XIX: Valladolid, España: 1991*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 245-253.

⁶⁷ José Clavijo y Fajardo, *El pensador*, 1762. *Apud* Enrique Rull, *op. cit.*, p. 77.

Al igual que con las comedias de magia, entre las obras más representativas de este tipo de teatro popular se encuentran las llevadas a escena por Cañizares, de quien se rescata *A un tiempo monja y casada*, *Santa Francisca Ramona*; *A cual mejor, confesada y confesor* (1727). Además obras como *Princesa, ramera y mártir*, *Santa Afra*, de Añorbe, contaron con éxito significativo. Como también lo tuvieron las obras de Antonio Zamora (¿1670?-1728), *San Juan Capistrano*, *La fe se firma con sangre*, *San Pedro Mártir*.⁶⁸

La comedia heroica, histórica o militar es otro de los subgéneros que se desarrolló con éxito durante esta etapa, pues el factor escénico determinaba, en gran medida, la afluencia de espectadores.⁶⁹ A este tipo de comedia se le sugería un valor moral, una función didáctica con la cual se reflejaran acontecimientos de un pasado con personajes nobles o reales dignos de ser imitados, por ende se pedía cierta rigurosidad al momento de trabajar tales caracterizaciones. Cualquier tema de historia antigua podía ser el motivo de la comedia; estos temas podían, incluso, ser de otras regiones y representar acontecimientos modernos. A diferencia de la continuidad Barroca, la comedia heroica fue cobrando mayor peso a lo largo del siglo. Entre las obras más significativas de esta primera etapa destacan, al igual que en la comedia de magia y de santos, las obras de Cañizares, *Carlos V sobre Túnez* y *Las cuentas del Gran Capitán*; y las de Zamora, *Las Mazas de Aragón* y *Mazariegos y Monsalves*.⁷⁰

Hasta este punto se han determinado los caracteres estructurales que se repiten en las tres formas dramáticas dieciochescas ya mencionadas, los cuales establecen una línea —al parecer— meramente superficial, donde se genera un descuido tanto en las formas como en el valor literario, sin que por ello pierdan su atractivo. Si bien, podría decirse que, a medida

⁶⁸ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 62.

⁶⁹ “En líneas generales [...] el *estilo* y los *personajes* de este teatro quedan estereotipados, la *escenografía* se exagera de forma muy ostensible y adquieren gran predicamento de *temas* como el de la magia y el de una forma de espectáculo guerrero que se llamará «teatro heroico»”. Enrique Rull, *op. cit.*, p. 60.

que el siglo avanza, en tales subgéneros dramáticos lo importante no es el mensaje o el argumento en general, sino la compleja atracción que el espectador siente al observar efectos de todo tipo presentados en complejos escenarios (con multiplicidad de personajes que muchas veces contrastan con el carácter a retratar, generando asombro por la majestuosidad de la maquinaria teatral), tal determinante no desacredita a formas dramáticas que respondían a una necesidad, aunque fuera inmediata, de la sociedad en la época.

Otro de los subgéneros dramáticos que se siguen desarrollando durante la primera etapa del siglo dieciocho es la comedia de figurón, la cual ya existía en los Siglos de Oro en figuras como Alarcón, Tirso, Lope o Calderón. La obra de figurón consistía en una sátira social, muy exagerada, con una crítica centrada en personajes de la época. Por ello, las obras sufren de cierta adaptación al contexto inmediato del lugar en que se representa. Muchas ocasiones se mantienen entre la línea de la risa o la compasión, pero, en definitiva, reflejan defectos y comportamientos que dentro de la sociedad son considerados presuntuosos o estúpidos: “Nuestro teatro de fines del XVII y comienzos del XVIII sobre todo, nos trazará la imagen de ciertos hombres, ridículos por su credulidad, llenos de fallos espirituales y supersticiosos hasta los límites más reprobables. Serán estos, otros tantos «figurones» de comedia”.⁷¹

Pese al carácter espectacular de la comedia de figurón, que junto con el resto de los subgéneros populares descansa en una mejora de la escenografía y en la incorporación de elementos suntuosos, estas obras poseen un valor cultural especial y trascendente que radica en las caracterizaciones de sus personajes, ya que estos reflejan posturas más o menos totalizadoras de la opinión que en una época se tiene sobre lo que es mal visto o criticable, de ahí que se extienda sobre todo tipo de connotaciones y temas: la nobleza, la superstición,

⁷⁰ *Ibid.*, p. 63.

las creencias, lo sobrenatural, la moral, los usos populares, etc.⁷² Caro Baroja ha insistido de manera particular en estas comedias resaltando su valor como reflejo de época, en particular de estos personajes distinguidos, crédulos y supersticiosos, observando cómo su pervivencia está en relación con la persistencia de tales ideas en la sociedad.⁷³

Cañizares y Zamora fueron los dramaturgos que desarrollaron el género. De Zamora la obra más significativa es *El hechizado por fuerza*, que se representó desde finales del siglo anterior; también tuvo éxito *Diablos son los alcahuetes y el espíritu foletto*. De Cañizares la más característica de este género es *El dómine Lucas*, que expone una crítica a la superstición.

Fueron otros los subgéneros dramáticos que se desarrollaron en las primeras décadas del siglo XVIII, que, pese a no haber tenido los mismos éxitos que las de magia, de santos o las heroicas, tuvieron relativa importancia y su auge lo encontraron en etapas posteriores.

Las obras de teatro que gozan de un éxito sobresaliente durante esta etapa proceden de un pasado Barroco que mantuvo ciertas líneas sobre los inicios del dieciocho, pues, al incorporarse a las innovaciones tecnológicas en materia espectacular y a partir de formas cuyo éxito estaba demostrado, posibilitaron una representación teatral vistosa y espectacular, pese a que tales puestas se alejaban, paulatinamente, de un sentido literario como base. El ímpetu que mueve los ánimos de dramaturgos para llevar al escenario puestas de un pasado añorado, responde a dos circunstancias: en la primera, no existen formas dramáticas que contrapongan el sentido de puestas meramente espectaculares; y, segunda, la garantía del éxito por medio del arreglo de complejos escenarios e ilusiones.

⁷¹ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 133.

⁷² Cfr. Salvador García Castañeda, "De figurón a hombre de pro: el montañés en la literatura de los siglos XVIII y XIX", en Linda Jane Barnette y Douglas Barnette (eds.), *Studies in Eighteenth-Century Spanish literature and Romanticism in honor de J. C. Dowling*, Newark, Delaware, 1985, pp. 89-98.

⁷³ Cfr. Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 133-139.

No será sino hasta 1737, con la *Poética* de Luzán, que el teatro encontrará una posible reforma para así aunarse a la serie de cambios, tanto sociales como culturales, que el siglo disponía para una España partícipe del mundo, pese a que éste la encontraba rezagada.

Los inicios, de forma general, permiten visualizar la forma y el contexto en el que surgieron las nuevas posturas dramáticas. Pese a ello, el panorama no se expone de forma evidente, pues se encuentra inmerso dentro de cambios generales que determinan la posibilidad de que reformistas y pensadores puedan concretizar su pretensión transformadora.

1.3. 1737-1788 — La ruptura de la composición dramática

Esta etapa continúa con el interés del público por un teatro Barroco que se mantenía en los escenarios, pero que paulatinamente comenzaba a perder terreno, ya que “una incipiente preilustración comenzaba a remover las quietas aguas proponiendo las primeras reformas sociales desde actitudes críticas”.⁷⁴ Será Ignacio Luzán quien comience la vuelta de tuerca para un género en retroceso y, por ende, reajuste literario.

En 1737 se publicó en Zaragoza la *Poética* de Luzán, influido por los preceptistas franceses e italianos, que se convertía en el código literario de los españoles del siglo XVIII empeñados en encauzar su literatura por nuevas sendas. Luzán [...] sostenía que el fin último de la poesía debía ser la utilidad, el deleite, o ambas cosas a la vez.⁷⁵

La función que Luzán apunta para la obra artística se encontraba contenida en el tópico *delectara et prodesse*, sentencia horaciana que señalaba la raíz de los fundamentos de Luzán: *La Poética* de Aristóteles, obra que se retoma en el periodo y establece un referente

⁷⁴ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 93.

⁷⁵ Beatriz Mavrakís de Fiore, *op. cit.*, p. 30.

para la línea que pretendían modificar de la literatura en la época. Es por ello que la polémica, como tal, parte de la lectura y revisión de la obra aristotélica.⁷⁶

El fin que Luzán mantenía para la literatura venía a posarse como la realidad de una sociedad que entendía a las formas dramáticas sólo como diversión, pues, independientemente de haber sido ese el giro que tomaron las obras, no había una posibilidad real además de la refundición de obras áureas.

En tal sentido, Luzán llevará a cabo, mediante una posición totalmente reformadora, una consideración valorativa de los autores españoles canónicos; comenzará sus planteamientos en torno al teatro con una breve historia del mismo, del cual desprenderá una crítica a las dos máximas figuras del teatro español: Lope de Vega y Calderón de la Barca. De Lope dirá que “no es un modelo para imitarlo, sino un inmenso depósito de donde saldrá rico de preciosidades poéticas quien entre a elegir con discernimiento y gusto”.⁷⁷ Sin embargo, no deja de acentuar la “falta” de juicio que el dramaturgo tuvo al no aprovechar un talento tan grande en beneficio de una obra significativa y útil, y sólo haber desarrollado una extensa producción dramática alejada de un valor real y constituida sin

elegir asuntos propios para [ser] imitados en la representación; tomando a veces por argumento la vida de un hombre, y por escena el universo todo; trastornando y desfigurando la historia, sin respetar los hechos más notorios, con la mezcla de fábulas absurdas y con atribuir a reyes, príncipes, héroes y damas ilustres caracteres, costumbres y acciones vergonzosas o ridículas; haciendo hablar a los interlocutores según primero le ocurría; a las mujeres ordinarias, criados y patanes como filósofos escolásticos, vertiendo erudición trivial y lugares comunes, defecto que comprende a todas sus obras, y a los reyes y personajes como fanfarrones o gentes de plaza, sin dignidad ni decoro alguno.⁷⁸

La crítica que impone Luzán a la obra de Lope alcanza un punto culminante en referencia a las conocidas palabras que aparecen en el *Arte nuevo*: “y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgo aplauso pretendieron / porque como las paga el vulgo, es justo / hablarle

⁷⁶ Cfr. Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 262.

⁷⁷ Ignacio Luzán, *op. cit.*, p. 298.

en necio para darle gusto”.⁷⁹ De la cual Luzán dirá que es “máxima absurdísima, que haciendo poco favor al juicio de Lope, incluye esta otra: «El vulgo es inclinado al desorden, luego es justo fomentar el desorden para mantenerlo contento»”.⁸⁰

La actitud de Luzán con Calderón es diferente en ciertos puntos, pero de cualquier forma minimiza un tanto la posición del dramaturgo en referencia a su función práctica. Luzán empezará por dividir la obra calderoniana en tres tipos:

Unas, las que llaman de teatro, esto es, las que representan con decoraciones, máquinas y mutaciones de escenas; otras, las heroicas, cuyos asuntos e interlocutores son de alta clase, y otras, las que llamamos de capa y espada, en las que intervienen caballeros y damas, o personas inferiores, en su traje regular, que entonces era la capa y la espada, de golilla de los hombres, sin decoración ni mudanza de la escena.⁸¹

Los tipos de obra que Luzán ubica en Calderón se mantienen durante el siglo XVIII, pues, tanto el éxito que tuvieron en su momento como la valoración otorgada por el público, hicieron que los dramaturgos continuaran con estas representaciones sin la necesidad de cambiarles algo, por el contrario, sólo con mantener el perfil espectacular de las obras estas obras seguían siendo las preferidas de una sociedad orgullosa de su pasado.

Luzán, haciendo hincapié en el uso excesivo de maquinarias y elementos escenográficos, expone la primicia de Calderón en el uso de tales artefactos, atribuyéndole, además, toda una gama de complicaciones en el argumento y sobre el tablado:

La invención, formación y solución de enredos complicadísimos; las discreciones, las agudezas, las galanterías, los enamoramientos repentinos, las rondas, las entradas clandestinas y los escalamientos de casas; el punto de honor, las espadas en mano, el duelo por cualquier cosa y el matarse un caballero por castigar en otro lo que él mismo ejecutaba; las damas altivas, y al mismo tiempo fáciles y prontas a burlas a sus padres y hermanos, escondiendo a sus galanes aun en sus mismos retretes; las citas nocturnas a rejas o jardines; los criados pícaros, las criadas doctas en todo género de tercerías, por cuya razón hacen siempre parte principal de la

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 299-300.

⁷⁹ Félix Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias*, Colección Temas Teatrales, México, 1961, p. 13. vv. 45-48.

⁸⁰ Ignacio Luzán, *op. cit.*, p. 304.

⁸¹ *Ibid.*, p. 301.

trampa; y en fin, la pintura exagerada de los galanteos de aquel tiempo, y los lances a que daban motivo, todo era suyo.⁸²

Aunado a esto, Luzán no dejará de acentuar el carácter amoral y lejano a las reglas dramáticas que aparece en las obras calderonianas, mas no por ello, olvida la riqueza de las mismas:

Prescindiendo de lo perteneciente a la moral, que con razón le han censurado muchos, por lo que mira al arte, no se puede negar que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, hay en algunas de sus comedias el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores, y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin: circunstancia esencialísima, de que no pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas.⁸³

Posteriormente, Luzán estableció el problema del teatro para su época, que después de Calderón, y cuando comenzaron a faltar sus auxiliares, sufrió una disminución en la producción dramática o de dramaturgos: “Exceptuando pocos, los demás eran meros imitadores; y aún los que se dieron a escribir comedias de guapos, temerones y contrabandistas, hallaron qué imitar en algunas de Lope y de Moreto”.⁸⁴ Situación que causa admiración a Luzán por la negligencia del gobierno, pues permite que se lleven a escena y se presenten al vulgo muchas atrocidades como si fueran “heroicidades”, con lo cual duda de que al vulgo “que aplaude todo lo que es licencia, y viendo el bien éxito de la que llaman vida airada, acaso le sirve de incentivo para imitación”.⁸⁵

Luzán, más que criticar y subrayar los defectos y los atributos de los precedentes dramáticos, pretendió establecer una normativa que expusiera la necesidad de darle al teatro un fin más allá de espectacular, pues, si bien sus precedentes tuvieron una dote artística única, en buena medida son culpables del estado de la sociedad al no haberse interesado por hacer útiles sus obras: “Todo lo dicho hasta ahora estriba en la consideración de que la

⁸² *Idem.*

⁸³ *Ibid.*, pp. 301-302.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁸⁵ *Idem.*

poesía dramática es un engaño de los ojos y de los oídos del auditorio, para que, como llevado de un dulce encanto, crea verdadero lo fingido. A esto miran todas sus reglas, que tanto se encargan a los poetas acerca de la verosimilitud de la fábula, de las costumbres, de la sentencia y locución”.⁸⁶

Por consiguiente, es posible determinar que con la *Poética* de Luzán se establecen los primeros pasos en la época para crear una propuesta dramática distinta, en la que se subraya la crítica a la continuidad del teatro Barroco y se especifica la línea a seguir: la razón. Pese a que tales premisas se encontraban dispuestas la reforma teatral no fue inmediata, se mantuvieron aún tendencias que para unos eran criticables, pero aún tenían el respaldo del público.

El teatro popular se mantenía como el preferido de los espectadores y, dentro de esta modalidad, la comedia de magia no perdía el *podium* como la puesta en escena más exitosa, pero también continuaban las comedias de santos y las heroicas entre las preferidas. Estas obras se conservaban sin cambios considerables, sólo con un progreso en la disposición espectacular, con los mismos dramaturgos a la cabeza (Cañizares, Zamora, Juan Salvo y Vela, entre otros)⁸⁷ durante las primeras décadas del gobierno de Fernando VI y con la incorporación de distintos personajes que mantenían los mismos precedentes; pero, algo evidente era la lucha que comenzaba para limitar y radicar de la escena a algunos de estos subgéneros: “En el reinado de Fernando VI [...] se agudizaron los problemas de las representaciones teatrales [...] una campaña religiosa, apoyada en el carácter complaciente

⁸⁶ *Ibid.*, p. 528.

⁸⁷ “El éxito de estas piezas no se corresponde con las severas apreciaciones de los críticos de la época. Ni gustan a los moralistas vigilantes de las buenas costumbres y de la religión, ni a los eruditos neoclásicos, que las desprecian por su forma no ajustada a las normas y por la falta de verosimilitud, ni a los ilustrados por su ideología contraria a la razón”. Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., pp. 131-132.

del rey, consigue en pocos años su extinción casi absoluta a lo lardo y a lo ancho de la geografía peninsular”.⁸⁸

Con la famosa Real Cédula del 9 de junio de 1765 se concretará la prohibición del teatro sacro, la cual se debió más a circunstancias políticas que sociales, justificando una censura que envolvía tendencias ideológicas y cambios institucionales ajenos a la línea dramática.

Dentro de las propuestas que comenzaban a surgir junto a las ya conocidas comedias populares, se encuentran los sainetes, teatro considerado menor. Su máximo representante fue Ramón de la Cruz (1733-1794), de quien se sabe que “además de traducir, refunde, o mejor, «arregla» piezas del teatro Barroco y escribe zarzuelas”.⁸⁹ Estas pequeñas obras, en ocasiones eran la causa de la puesta dramática en general y en otras determinaba la salvación de todo el espectáculo. “Los cómicos sabían, pues, que estas piezas agradaban mucho al público y las cuidaban con esmero, porque, en parte, su supervivencia venía de un cúmulo de concesiones al respetable auditorio”.⁹⁰

Ramón de la Cruz, en sus inicios, partió de un acercamiento a los presupuestos que Luzán buscaba para las manifestaciones dramáticas, pero, en el momento que las disposiciones escénicas se acercaban más a los elementos espectaculares, se alejó de tales premisas y adoptó el tono popular, pero de una forma muy particular.

En sus sainetes presenta, captando lo típico y lo pintoresco, escenas de la vida callejera madrileña, bien con técnica retratista, que no pasa más allá de la superficie de lo retratado [...], bien con técnica satírica [...]. En otros sainetes nos lleva a los interiores de la clase media, con la pretensión de mostrarnos cómo se comportan, a solas o en compañía, sus representantes [...]. El “retrato” de esta sociedad es elemental y atiende siempre mucho más que a su ser a sus apariencias.⁹¹

⁸⁸ Enrique Rull, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁹ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 402.

⁹⁰ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 140.

⁹¹ Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, pp. 403-404.

La crítica, desde el siglo XVIII, para tales representaciones se ha mantenido polarizada, por ejemplo: Samaniego, Moratín, Cotarelo, por un lado, rescatan el papel de los sainetes como obras dramáticas menores que acompañan a las puestas en escena y que en cierto sentido le dan un matiz más amplio al espectáculo —siempre y cuando no rebase tal línea, pues pierde todo valor literario; por el otro, en la actualidad, existe una crítica al sentido de estas formas dramáticas, sobre todo en la línea moral:

Ni el madrileñismo, ni el costumbrismo, ni el ser “documentos de época”, ni el tipismo ni el popularismo salvan a estas piezas cortas de ser lo que son: teatro vulgar, de baja calidad dramática, de pobre comicidad. [...] hoy, como teatro, apenas significan algo. Quien siga el consejo de Menéndez Pelayo, que escribía: “Quien busque la España del siglo XVIII, en sus sainetes la encontrará, y sólo en sus sainetes”, quedará defraudado, pues de la España del siglo XVIII no hay más que cáscaras. Don Ramón de la Cruz, retratista de plaza y calle, pensando “retratar los hombres”, retrató vestidos y pelucas.⁹²

La segunda etapa del siglo XVIII continúa con las representaciones vanas, criticadas por unos cuantos y aplaudidas por el pueblo; pero también en esta etapa surge la primera vertiente de un teatro nuevo, el cual será tan juzgado como el popular, mas intentará sujetarse a las disposiciones dramáticas de Luzán u otros libros que pretendían normalizar al género.

Entre los primeros que buscaron darle una cara más literaria al teatro se encuentra Nicolás Fernández de Moratín, en quien es posible hallar una propuesta dramática diferente, compleja y funcional. Caso González especificará que la obra de Moratín padre pertenece a un “Rococó” teatral, principalmente con la comedia *La Petimetra* (1765) y la tragedia *Hormesinda*⁹³ (1770), acompañada de la obra más exitosa del siglo en este género

⁹² *Ibid.*, pp. 403-404.

⁹³ “Hasta 1770 nada se escribe de original para el teatro. Los tipos temáticos de la tragedia, a remolque de la francesa, son: temas clásicos, grecorromanos [...]; temas bíblicos [...]; el tema oriental procedente de Voltaire; y el tema americano [...]. En 1770 con *Hormesinda*, de Nicolás Fernández de Moratín, va a comenzar el cultivo bastante sistemático de la tragedia de tema nacional [...]. Los límites cronológicos de esta tragedia, a la que sus autores solían llamar tragedia original española [...] van [...] de 1770 a 1827, aunque todavía podríamos extenderla hasta más allá del triunfo del drama romántico”. Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 388.

dramático: *La Raquel*,⁹⁴ de García de la Huerta. Caso González dirá que “el Rococó dramático junta multitud de recursos típicos de las comedias barrocas, con una regularidad que suaviza el dinamismo y la complicación de la comedia anterior”;⁹⁵ sin embargo, por un lado, estas consideraciones podrían ser válidas, si el fin fuese encontrar un rótulo práctico para las nuevas formas dramáticas de la segunda mitad del XVIII, y por ello, tras la vuelta de un postulado aceptados para darle sentido y orden a estas representaciones, es factible determinar una reincorporación de elementos barrocos clásicos, pero no una alineación de los mismos.⁹⁶ Por el otro, si la tragedia es un género clásico que debe ceñirse a determinados caracteres para poder referirse a una representación como tal, y así no quedarse como comedia heroica o algo similar,⁹⁷ ésta se encontrará envuelta bajo el apelativo de “neoclásica”, y dependería de un avance paulatino, no de una incorporación inmediata, pues dependía de un público, de uno que aún prefería el teatro popular y meramente espectacular.

En este sentido, se entendería que con la tragedia podría renovarse al teatro, incluso Luzán llegó a exponer tal intención, partiendo de una definición que diera forma a las condiciones de la sociedad dieciochesca:

La tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas,

⁹⁴ “*La Raquel* de García de la Huerta, estrenada con éxito en Madrid el 14 de diciembre de 1778. Los críticos la han reputado unánimemente como la mejor tragedia neoclásica española del siglo XVIII [...]. Es la más incontemporánea y la menos revolucionaria, en cuanto a su contenido, de las tragedias neoclásicas españolas. Sus personajes viven en un mundo cuyo sistema de valores pertenecen a otra época. Es una pieza escrita de cara al pasado, radicalmente desconectada del presente, teatro de invernadero, bella pieza arqueológica al servicio de una estética artificial y anacrónica”. *Ibid.*, pp.395-396.

⁹⁵ Cfr. José Caso González, “Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII”, *Cuadernos de la Cátedra Feijóo* 22 (1970), p. 29 y ss.

⁹⁶ Cfr. José Checa Beltrán, “Los clásicos en la perspectiva dramática del siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990). pp. 13-31.

⁹⁷ La crítica en la actualidad mantiene una moderada discusión sobre el carácter de estas obras, que, para unos, como René Andioc, son comedias heroicas o dramas político-sociales; y, para otros, como Russell P. Sebold, son tragedias, sin que por ello tengan una connotación extranjera. Cfr. René Andioc, “La tragedia neoclásica”, *Teatro y Sociedad en el Madrid...*, pp. 381-418. Cfr. Russell P. Sebold, “Neoclasicismo y creación de *La Raquel* de García de la Huerta”, *El rapto de la mente*, Prensa Española, Madrid, 1970, pp. 235-254.

muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.⁹⁸

En esta medida puede entenderse que el primer impulso partió de la tragedia, pues fue a partir de este género que se estableció un compromiso con el valor literario. La realidad fue que, al ser una forma dramática que refleja actitudes y juicios de la clase gobernante o en el poder, la censura ejerció un control excesivo y muchas obras no pasaron del manuscrito;⁹⁹ no obstante, existieron obras, además de las ya citadas, con un éxito considerable: *Guzmán el bueno* (1777), escrita por Moratín padre; *Don Sancho García, conde de Castilla* (1771) de Cadalso, obra con la que se dio a conocer; la *Numancia destruida* (1775) de Ignacio López de Ayala; entre otras.

Por parte de la comedia, el teatro nuevo contó en este género con sus más importantes reformadores, pese al complicado panorama que se presentaba al ser una forma dramática con un gusto ya sustentado en el público. Se comenzó por difundir las ideas de Luzán y establecer una línea sólida por la cual desbancar al teatro espectacular, lo contradictorio de esta propagación es que algunas figuras representativas de la reforma teatral no estaban del todo aceptando las premisas de Luzán: “La oposición más llamativa fue la de don Juan de Iriarte, quien desde el *Diario de los Literatos* (1737-1742), tan moderno en otras cosas, recriminó a Luzán la crítica a los autores barrocos, mientras rechazaba cualquier aplicación escrupulosa de la normativa clásica”.¹⁰⁰ Moratín hijo, por su

⁹⁸ Ignacio Luzán, *op. cit.*, p. 290. La definición que da Aristóteles es la siguiente: “La tragedia es imitación de una acción grave [*spondias*], o (como otros quieren) ilustre y buena; entera y de justa grandeza, con verso, armonía y baile [*hedysmeno logo*] (haciéndose cada una de estas cosas separadamente), y, que no por medio de la narración, sino por medio de la compasión y del terror, purgue los ánimos de ésta y otras pasiones”. Aristóteles, *Poet. secund. Benium*, partic. 26. (Cito la referencia de la misma forma que lo hace Luzán en su *Poética*).

⁹⁹ Ejemplos de esto lo son *Solaya o los circasianos* de José Cadalso, o *El Viting* de Cándido María Trigueros. Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 390 y ss.

¹⁰⁰ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 100. *Cfr.* Jesús Ruiz Veintemilla, “La polémica entre Ignacio Luzán y el «Diario de los literatos de España»”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 53 (1927), pp. 317-356.

parte, no le da la importancia que merece a la obra de Luzán, en parte, en opinión de Palacios Fernández, para enaltecer a su padre como uno de los reformadores españoles, pero, en mi opinión, tal acentuación no existió por circunstancias contextuales que afectaban la referencia ideológica, que en buena medida se evidencia en la obra moratiniana (en los siguientes capítulos se retomará esta línea). El sobrino de Juan de Iriarte, Tomás (1750-1791), dejó a un lado la polémica en torno a la obra de Luzán, pues

se lamenta, en primer lugar, de lo inútiles que van siendo las discusiones sobre el asunto: todavía hay quien no acepta las unidades (“leyes que no fueron inventadas, sino descubiertas”), ni la verosimilitud y realismo en que debe moverse la comedia, a diferencia de la novela (“que es cosa que se ve y se oye toda seguida, representada dos o tres horas por personajes de carne y hueso, vestidos y calzados, que comen, beben, duermen y andan”). Sabe, además, que el cumplimiento automático de las unidades no es suficiente para hacer una buena comedia, “si faltan otras precisas, como son el artificio en la trama, la verosimilitud de los lances, la naturalidad en los pensamientos, la pureza de estilo, la variedad en el diálogo, la vehemencia en los afectos, y generalmente, cierta importancia (digámoslo así) en todo lo que se habla y obra, capaz de tener suspensos y conmovidos a los oyentes, que es lo que se llama interés, y más propiamente empeño; suponiendo siempre la buena elección de asuntos; pues no todos son propios para representados”. A esto habría que añadir “propiedad, claridad, moralidad, novedad, majestad”, y, sobre todo, un castellano correcto, sin galicismos, “de que Dios nos libre por su amor y misericordia”.¹⁰¹

De esta forma se comienza a bosquejar un futuro distinto para el teatro español, uno en el que se busca darle una finalidad al teatro y así cooperar con la reforma general que la península necesitaba. El planteamiento a partir de esta segunda etapa es complejo, se ha colocado un punto de ruptura con la obra de Luzán y el público ha comenzado a desistir de una continuidad barroca ya carente de valor; las primeras aportaciones de los reformistas llegan a escena y, pese al moderado éxito, se vislumbran como una alternativa sólida: figuras como ambos Moratín, García de la Huerta, Cadalso, Jovellanos, Iriarte, Cienfuegos, López de Ayala, entre muchos otros, expondrán una alternativa real que se vislumbrará y esperará siglos para ser valorada.

1.4. 1788-1808 — Las nuevas posturas del teatro dieciochesco

A partir de la última década del reinado de Carlos III se establece, de manera real, un avance de la postura considerada “neoclásica” o reformista, lo cual se evidencia por la incorporación de ideas ilustradas, pues durante este reinado se ha consolidado una actitud renovadora, perfilada a prevalecer y dejar atrás planteamientos retrógrados. Por desgracia, marcados por acontecimientos históricos (alrededor de la Revolución Francesa) que afectaron la línea restauradora en España:

La cultura sufrió un duro golpe: se cortó el trato cultural con Francia, nuevamente empezaron a funcionar con sospechosa arbitrariedad la censura y la Inquisición, que amedrentaron y acallaron muchas preclaras voces; se suprimieron periódicos, y las ideas ilustradas se defendieron desde la heterodoxia o la modernización, o se mantuvieron en silencio.¹⁰²

Esto provocó conflictos políticos de distintas proporciones, a tal grado que en 1798 el Consejo, liderado por Caballero, apartó del poder a figuras como Jovellanos y Menéndez Valdés, hechos que se agudizaron después de la invasión napoleónica, en la cual

los partidarios de las luces se opusieron al servicio de José Bonaparte [...]. Los afrancesados mostraron un ardoroso patriotismo, aunque su concepto de patria era evidentemente distinto del de los tradicionalistas. El triunfo de las fuerzas reaccionarias, con la ayuda de un pueblo manipulado por soflamas de clérigos y conservadores, e igualmente herido en su sentido nacionalista por el invasor napoleónico, llevó a los colaboracionistas al exilio o al ostracismo más absoluto, dejando cerrado un período de agitación espiritual, política y literaria.¹⁰³

En medio de tales acontecimientos, unas en concreto y otras por suscitarse, se desarrolló el teatro reformista, que, pese a los dificultosos panoramas políticos y sociales, logró establecerse de manera significativa dentro de los escenarios españoles.

Dentro de estas circunstancias históricas [...] se desarrolla el teatro nuevo que se siente favorecido o discretamente abandonado al socaire de los hechos. [...] La teoría neoclásica se enriquece, en lo que se refiere al teatro, con abundantísimos estudios que se extienden a través de las poéticas, prólogos de libros y, de manera

¹⁰¹ Tomás de Iriarte, *Los literatos en cuaresma*, 1773, pp. 38-40. *Apud* Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., pp. 120-121.

¹⁰² Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 168. *Cfr.* Richard Herr, *España y la revolución del siglo XVIII*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 197-280.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 169.

particular, en la prensa ilustrada [...]. La reedición de la *Poética* de Luzán en 1789 subraya el interés por tener un compendio seguro al que acudir en asuntos de poética, ya contrastada por la tradición y aprendida por los maestros modernos.¹⁰⁴

La tragedia se mantuvo como una forma dramática apegada a las líneas renovadoras y a sectores cultos de la población, sin llegar a ser del interés de un público general. A lado de la gran cantidad de traducciones que buscaban dar un sentido a la forma dramática, coexistieron piezas originales que daban el tono a temas contextuales de una sociedad a la cual se pretende perturbar mediante obras cuyo perfil se dispone con “casos desastrosos, desgracias impensadas, acciones terribles y dolorosas”;¹⁰⁵ ejemplos de tales puestas los encontramos en Sebastián y Latre, con su obra *Progne y Filomena; Medea cruel* de Benito Rubio Ortega, o *Idomeneo* de Cienfuegos, que tras su connotación mitológica entrañaban posibles vías para el desarrollo del género. Además existían propuestas aún más complejas, como *Doña María Pacheco*, de Ignacio García Malo, tragedia que expone sublevaciones al poder real; empero, será hasta inicios del siglo XIX en que sea posible encontrarse con un autor que llegue a la cúspide con una tragedia neoclásica: Manuel José Quintana estrena el 19 de mayo de 1801 la obra *El Duque de Viseo*, obra que nace de la adaptación de la tragedia inglesa *The Castle Specter*, de Matthew Lewis, pero la línea liberal que maneja Quintana le valen un reconocimiento incluso por el público que mantuvo por varios días la representación de esta obra, que

expone los desafueros de un usurpador cuya tiranía política y amorosa acaba en el suicidio del protagonista y el triunfo de sus víctimas ayudadas por un esclavo negro que odia a sus represores blancos. [Además,] la Exaltación de los sentimientos, el relato del sueño horroroso del tirano, conciente de sus maldades, el aparato escénico —sombras, noche, calabozo— y el estilo anuncian los futuros dramas románticos.¹⁰⁶

En suma, la tragedia a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se posa como un género en que se reflejan posiciones ideológicas en relación a circunstancias políticas. De un

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 169-170

Moratín padre o de un García de la Huerta, aparecen autores como Quintana, Cienfuegos y García Malo que dan otro sentido a la forma dramática que, con un respeto a los elementos formales que disponen la posibilidad trágica, dan los primeros pasos hacia el romanticismo.¹⁰⁷

La comedia, por su parte, mantiene una lucha con el teatro popular que, en este último período, pierde terreno frente a las nuevas formas dramáticas. Esta pelea la protagonizan dos autores: Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín, quienes, acompañados de otros¹⁰⁸ con menos auge, lograron llevar a escena obras controversiales y construidas a partir de elementos cotidianos que se ajustaban a lineamientos literarios precisos pero flexibles.

En 1788 se estrena *El señorito mimado*, de Iriarte, obra que es considerada por Moratín “la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica”.¹⁰⁹ Años más tarde, en 1791 —mismo año de la muerte del dramaturgo—, se publicará la comedia *La señorita mal criada*, que viene a redondear la propuesta moral que Iriarte pretendía con su teatro al retratar las condiciones de crianza que llegan a corromper a los jóvenes.¹¹⁰

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰⁶ René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”..., p. 255.

¹⁰⁷ Cfr. Sebold, Russell P., *Trayectoria del Romanticismo español*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 107-112.

¹⁰⁸ Entre otros dramaturgos contemporáneos a Iriarte y a Moratín, destaca Menéndez Valdés, con su obra *Las bodas de Camacho*, que fue la mejor expresión del considerado drama pastoril; existen otros escritores, o, mejor dicho, traductores o refundidores poco originales que durante este período mantendrán y cerrarán la continuidad del teatro Barroco, entre estos, existen: Luciano Francisco Comella, Gaspar Zavala y Zamora, Antonio Valladares de Sotomayor y Juan López Estremera. Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., pp. 210 y ss.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 214. Palacios Fernández aumenta: “Dice Moratín de ella: «Obtuvo los aplausos del público en atención a su objeto moral, su plan, sus caracteres y la facilidad y pureza de su versificación y estilo»”.

¹¹⁰ Iriarte ya había presentado obras en años anteriores, pero serán estas comedias las que le den mayor éxito y encajen mejor con las propuestas dramáticas reformistas. En 1770 publica su obra *Hacer que hacemos*, “en cuyo prólogo trata el autor de justificar su nueva fórmula frente a las costumbres teatrales de la época, oponiendo a las «ocurrencias intempestivas de un Gracioso», a la «inverosimilitud de los lances puramente amorosos» y al «estilo sublime de los versos, propios de la poesía lírica», la elección de un tema sacado de la vida cotidiana y la sencillez del lenguaje de su obra, con el imprescindible fin moral de toda «buena» comedia.” René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”..., p. 260.

Definitivamente la figura más representativa del siglo, en referencia a valor dramático (acotado por una tendencia literaria, propositiva y funcional), fue Leandro Fernández de Moratín. Este dramaturgo establecía sus obras desde las premisas de una función literaria y social, de ahí que él mismo haya especificado la forma cómo consideraba los temas y tendencias de sus obras:

Busqué en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que deben expresarlos. [...] Debe [...] 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 o religiosas o políticas, del espíritu de corporación, de clase o paisanaje, de la costumbre, de la pereza, del ejemplo, del interés personal; de un conjunto de circunstancias, de efectos, 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.¹¹¹

Esta predisposición le valió la realidad escénica, dificultad que muchas veces se viera como inoperante para una forma escénica que durante todo el siglo se había posado como una diversión, como un espectáculo suntuoso sin utilidad alguna (desde la postura neoclásica) fuera del consumo de unas horas en las que el público se olvida de sus quehaceres cotidianos. De ahí que el teatro, en general, a partir de la incorporación y el ímpetu de pensadores comprometidos, lograra la consolidación de una alternativa.

La tragedia recupera en la historia, entre personajes aristocráticos y héroes pasados, el ambiente modélico para la nobleza, en la regularidad de su forma y en la magnificencia, potenciada, de estilo. La comedia neoclásica, definida con tanta precisión por las poéticas, presenta una forma nueva, marcada por la atención a las unidades (lugar, acción, tiempo), que dan a la obra una estructura diferente, más lógica, verosímil, y ordenada. En los temas manifiesta un interés por acotar la realidad, es el primer teatro verdaderamente realista, creando a través de la “ilusión” un espacio de “verosimilitud”. Prefiere los ambientes de las clases medias, la burguesía en formación, desorientada, símbolo de la modernidad, frente a los ambientes populares o de la marginación, recogidos en el teatro menor.

¹¹¹ Leandro Fernández de Moratín, “Reflexiones acerca de la mayor impresión que causa en los espectadores la tragedia, que la comedia”, *Memorial Literario*, I, 5 (20 feb., 1805), p. 232. *Apud* Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., pp. 203.

Realismo bien amado por el inventor decimonónico del “realismo”, Galdós, que tan próximo se encontraba espiritualmente con Moratín.¹¹²

La primera comedia presentada por Moratín, como ya se dijo más arriba, fue *El viejo y la niña*. La obra fue aceptada con gusto por el público, y mantuvo temáticas similares a las de Iriarte en relación a complicaciones sociales arraigadas y carentes de razón. La obra de Moratín, pese a su éxito, sufrió de críticas negativas por parte de enemigos sociales que dispuso durante toda su vida, como fue el caso de Fulgencio de Soto, con el que Moratín tuvo discusiones sobre uno de los temas más controversiales de la obra moratiniana: la educación de la mujer y su casamiento.¹¹³

La obra más controversial de Moratín fue *La comedia nueva* o *El café*, obra que se estrenó el 7 de febrero de 1792 y que es considerada el reflejo fiel de la problemática teatral del siglo XVIII.

Posteriormente Moratín publicó su obra *La mojigata* (1804), la cual se presentó sin muchas dificultades, pues Moratín, atento de las posibles censuras, la dedicó a Godoy.¹¹⁴ La obra no tuvo el éxito de las anteriores pero sí mantuvo la crítica social y la caracterización de sus personajes a partir de un perfil psicológico particular.

A finales de este período se estrena la obra que la crítica ha considerado como la mejor muestra del teatro neoclásico: *El sí de las niñas*, estrenada el 24 de enero de 1806 y duró 26 días en cartel, lo cual para la época significaba un éxito en todos los sentidos.

¹¹² *Ibid.*, pp. 64-65.

¹¹³ En la siguiente sentencia se resumen, más o menos, los argumentos del dramaturgo en referencia a los casamientos forzados: “que son malos, generalmente, hablando, aquellos casamientos en que concurre desigualdad física y moral, y que tales uniones traen resultas funestas”. “Respuesta a la crítica que Fulgencio de Soto había publicado de *El viejo y la niña*”, 1790, pp. 179-183; 376. *Apud* Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 218.

¹¹⁴ “En 1790, Forner y Moratín entran en relación con Godoy, que los aprecia y distingue: Moratín recibe un beneficio en la parroquia de Montoso y una pensión sobre la mitra de Oviedo (que, por cierto, el obispo se negó a pagarle, andando el tiempo, desde 1816, hasta llegar a deberla cerca de 80 000 reales cuando murió). La protección de Godoy fue decisiva: consiguió el estreno de *El viejo y la niña*; después escribió y representó

La aprobación pública reprimió los ímpetus de los críticos folicularios: nada imprimen contra esta comedia, y la multitud de los exámenes, notas, advertencias y observaciones a que dio ocasión, igualmente que las contestaciones y defensas que se hicieron de ella, todo quedó manuscrito. [...] Fueron muchas las delaciones que se hicieron de esta comedia al tribunal de la Inquisición. Los calificadores tuvieron no poco que hacer para examinarla, y fijar su opinión acerca de los pasajes citados como reprobables, y en efecto, no era pequeña dificultad hallarlos a tales, en una obra en que no existe ni una sola proposición opuesta al dogma ni a la moral cristiana.¹¹⁵

El sí... es un ejemplo del intento de renovar el teatro, exponiendo un argumento y una estructura que se rigen por las reglas sin caer en una obra hecha al procedimiento, sino aportando un valor artístico: el tiempo, el espacio, el lenguaje y los personajes, al igual que en todas las obras moratinianas, se establecen mediante una verosimilitud que no deja lugar a dudas de la representación de una obra realista.¹¹⁶ Su obra no se limitó al público o al análisis, además influyó a otros dramaturgos¹¹⁷ y abrió nuevas posibilidades dramáticas; empero, el éxito de esta obra responde más a circunstancias contextuales, al tema el argumento y a la ya conocida producción del autor, que al valor íntegro de la obra. No obstante, es posible determinar que el teatro de Moratín pretende, además de sustentar una fórmula correcta de los usos del género dramático, educar y divertir al público, pese a que su producción no es extensa, ya que los problemas sociales y las críticas en las que estuvo inmerso le desgastaron y decepcionaron la mayoría de las veces.¹¹⁸

La comedia nueva, recibió una pensión de 30 000 reales para viajar”. Julián Marías, “España y Europa en Moratín. Una figura en claroscuro” *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 161 (1960), p. 7.

¹¹⁵ L. F. de Moratín, “Advertencia” (a *El sí de las niñas*), *La comedia nueva. El sí de las niñas*, ed. de John Dowling y René Andioc, Castalia, Madrid, 2001, pp. 161-162.

¹¹⁶ El término “realista” lo utilizo en contraposición a las formas populares, pues se comenzaba a acentuar elementos y sucesos cotidianos para crear un teatro “costumbrista”.

¹¹⁷ “Juan Pablo Forner, ofrece un perfil más específicamente teatral, si bien del conjunto de su obra sólo se destaca una comedia, *La escuela de la amistad* o *El filósofo enamorado*, estrenado con éxito en Madrid en 1795, en el Teatro de la Cruz, aunque al parecer previamente representa en Cádiz. La obra nace en el contexto de la relación amistosa de Forner con Leandro Fernández de Moratín, pues el extremeño, motivado por los estrenos de comedias de buenas costumbres, como *La comedia nueva* de Moratín, se dispone a la ejecución dramática de una historia que ponga de relieve ciertos valores humanos, la justicia, la amistad, sin desaprovechar la ocasión para subrayar a su crítica de costumbres” Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, p. 7.

¹¹⁸ *Cfr.* René y Mireille Andioc (eds.), “Introducción” a L. F. de Moratín, *Diario: mayo 1780-marzo 1808*, Castalia, Madrid, 1967.

En suma, la enunciación, hasta ahora expuesta, permite desarrollar los aspectos más contrastantes de los diferentes enfoques que la polémica cultural presentó durante el periodo (a partir de la periodización expuesta que delimita el camino en torno a la literatura española del XVIII), particularmente sobre materia dramática y su función social.

LA POLÉMICA TEATRAL ESPAÑOLA DURANTE EL SIGLO XVIII

*Todas las ciencias se fundan en la naturaleza
de las cosas y la poesía es una de ellas,
y todo lo que vaya fuera de lo natural
(particularmente en la poesía dramática
o representable) es un desatino.*¹¹⁹

Nicolás F. de Moratín

No sólo es una la polémica que sufrió el teatro español durante el siglo XVIII, hubo muchas discusiones (licitud moral, posibilidad didáctica, conveniencia de prohibiciones, control gubernamental, reformas, compañías, actores, reglas, censuras)¹²⁰ y en diversos escenarios (libros, prólogos, periódicos, discursos, cartas, proyectos, panfletos, gacetas, obras teatrales);¹²¹ tampoco es el único periodo en el que existieron controversias (uno los primeros antecedentes aparece en el siglo XIII en *Las Siete Partidas*¹²²), pero sí en el que se desarrollaron de forma más abrupta y con las mayores consecuencias.

Los caminos, por los que es necesario comenzar a adentrarse en el terreno de la crítica teatral del siglo XVIII, no nacen en dicho siglo, se remontan a tiempos de Alfonso X, puesto que es en tal época de donde provienen los orígenes de las representaciones

¹¹⁹ N. F. de Moratín, *op. cit.*, p. 226.

¹²⁰ José Checa Beltrán, art. cit., p. 13. Para un panorama sucinto de las polémicas y los problemas del siglo XVIII: *Cfr.* José Miguel Caso González, *Ilustración y neoclasicismo*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 9-27.

¹²¹ Algunos de los medios por los que se llevaron a cabo las polémicas son trabajados por John Dowling, “El teatro del Siglo XVIII”, en Víctor García de la Concha (dir.), Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, pp. 425-471

¹²² “Si hay algún texto que pueda encarnar por encima cualquier otro la Historia del Derecho en España, éste es, sin lugar a dudas, el *Libro del Fuero de las Leyes*, que es conocido como *Las Siete Partidas*. Su promotor, Alfonso X, llamado el Sabio, fue un monarca castellano y europeo hasta la médula, con veleidades imperiales que al final acabaron frustradas, quien percibió la necesidad de abrir los reinos cristianos peninsulares, ensimismados y encerrados en la lucha que constituyó la llamada Reconquista, hacia una Europa que despectaba en todos los campos después de varios siglos de letargo”. Alfonso, Rey de Castilla y León (1221-

escénicas,¹²³ y, por consiguiente, se presentan los primeros lineamientos para las obras dramáticas, tanto en su contenido como en las disposiciones que habrían de tomarse para las puestas:

Nin deben ser facedores de juegos de escarnios, porque los vengan a ver gentes como se facen. E si otros homes los ficieren, non deben los clérigos hí venir, porque facen hí muchas villanías e desaposturas. Nin deben otrosí estas cosas facer en las iglesias, antes decimos que los deben echar dellas deshonoradamente... Pero representación hay que puedan los clérigos facer, ansí como de la nascencia de nuestro Señor Jesucristo, en que muestra cómo el ángel vino a los pastores, e cómo les dijo cómo era nacido Jesucristo. E otrosí de su aparición, cómo los Reyes Magos le vinieron a adorar, e de su resurrección, que muestra que fue crucificado, e resucitó al tercer día. Tales cosas como estas, que mueven al ome a facer bien e a haber devoción en la fe, puédenlas facer; e demás, porque los omnes hayan remembranza que según aquellas cosas fueron las otras fechas de verdad. Mas esto deben facer apuestamente e con muy gran devoción, e en las cibdades grandes, donde hobiere arzobispos o obispos, e con si mandado ellos, o de los otros que tovieron sus veces, e non lo deben facer en las aldeas nin en los logares viles, nin por ganar dineros con ellas.¹²⁴

Tal es la referencia más antigua que se tiene sobre un estatuto en materia teatral, y afecta a quienes iniciaron las representaciones escénicas: los religiosos. Más adelante siguieron otras que en distintos momentos censuraron, prohibieron y limitaron el quehacer dramático, hasta llegar al siglo XVIII, en el que se desarrollaron las principales acusaciones, críticas y vetos a formas dramáticas por parte de reformadores, pensadores, religiosos y gobernantes.¹²⁵

1284), *Las siete partidas: el libro del fuero de las leyes*, int. y ed. de José Sánchez-Arcilla Bernal, Reus, Madrid, 2004, p. IX.

¹²³ Los orígenes del teatro se encuentran, de forma documentada, en el siglo XIII, con la consolidación de los misterios (autos sacramentales) y con las representaciones profanas de trovadores y juglares. *Cfr.* Gaspar Melchor de Jovellanos, "Origen de las diversiones y espectáculos de España. Juegos escénicos", *Escritos políticos y filosóficos...*, pp. 16-17.

¹²⁴ Los primeros lineamientos al teatro se referían al papel de sus actores, clérigos que disponían los juegos escénicos para un fin religioso. El texto citado corresponde a la Partida primera, Ley XXXIV, Título VI. Rey de Castilla y León: Alfonso, Rey de Castilla y León (1221-1284), *op. cit.*, pp. 34-35. La razón por la cual fueron creadas las leyes que regulan las representaciones escénicas, según Jovellanos, se debió a que "fuéronse poco a poco introduciendo en ellas asuntos ridículos, y al fin se redujo el espectáculo a acciones, chocarrerías y danzas del todo profanas". Gaspar Melchor de Jovellanos, "Historia particular de los espectáculos. Juegos escénicos", *Escritos políticos y filosóficos...*, p. 28.

¹²⁵ *Cfr.* Iris M. Zavala, *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Ariel, México, 1978, pp. 328-343.

En el siglo las luces la crítica parte de consideraciones estéticas, sociales, éticas, históricas, ideológicas, para exponer el estado en que se encontraban las obras escénicas, pero tales observaciones, en su mayoría, fueron mencionadas en el siglo anterior, a inicios, en una obra que se considera la mejor de nuestra lengua, y que, además, presenta un sinfín de enfoques y temas, incluso la polémica teatral.

Cervantes en el tomo I capítulo XLVIII de su obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, mediante una conversación entre el cura y el canónigo, expone la posible opinión que tenía sobre el estado general del teatro, la cual, pese a que se trasmite por dos figuras contrastantes y que refiere a una época medianamente distinta, especifica que ya existía un enfoque reformista desde finales del siglo XVI e inicios del XVII, pero que aún tendrá que esperar para poder llegar a la práctica.¹²⁶ Del capítulo cervantino es posible destacar algunos párrafos que harán eco en el pensamiento de reformistas dieciochescos, como es el caso de Nicolás F. de Moratín, quien pareciera reflejar la postura que tuvo el personaje del canónigo en relación a las comedias:

[...] lo que más me quito de las manos y aun del pensamiento de acabarle fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: “Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates o cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entiendan, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos [...]”¹²⁷

¹²⁶ Cabe señalar que las palabras del texto cervantino que transcribo, las refiero a la voz de los personajes sin hacer hincapié en los múltiples tópicos con los que Cervantes expone motivos y sentencias, pues, pese a que la posición de los personajes parte de un horizonte novelístico característico de la obra cervantista, tales comentarios hacen se propagan en las palabras de reformistas y pensadores dieciochescos.

¹²⁷ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, ed. y notas de Francisco Rico, Alfaguara, México, 2004, pp. 493-494. El sentido de algunas de estas palabras se reproduce en el primer *Desengaño al teatro español* que N. de Moratín publicó en 1762 y del cual cito lo siguiente: “Para imposibilitar la enmienda de nuestro teatro tienen esparcido que un pieza con arte no agrada, y lo afirman obstinados como si lo hubieran visto [...] Y advierta Vd. que nos son los académicos de la Academia Española ni de la de las Ciencias de Londres o París, ni de los Arcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aún más los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre agregados a las compañías: éstos son

A tales consideraciones el cura responde con extensas líneas que subrayan el punto de ruptura: por un lado, las reglas y su sentido; por el otro, la actitud y acción tanto del público como de los dramaturgos.¹²⁸ En ambos sentidos se centraliza la polémica teatral, pues, pese a que las palabras del personaje cervantino se disponen más de un siglo antes, enumeran y contienen cada uno de los puntos que se tratarán en las críticas dieciochescas más controversiales.

[...] ha despertado en mí un antiguo rencor que tengo con las comedias que ahora se usan, tal, que igual al que tengo con los libros de caballería; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, espejo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro, y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables? [...] Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en

los jueces que en España tiene la poesía. Créame Vd. que para que las obras arregladas no agraden es menester que la omnipotencia de Dios trastorne y pervierta todo el orden de la naturaleza, porque el arte está fundado en ella, y una obra con arte es lo mismo que decir una obra buena; y siendo así, no puede menos de agradar y se experimenta en las comedias más arregladas, y así habrá visto VD. cuán gustoso está el pueblo viendo representar un carácter bien sostenido [...]”. Nicolás F. de Moratín, *op. cit.*, pp. 230-231. Uno de los críticos que ha destacado a la figura de Cervantes como fuente de los reformistas del XVIII es John Dowling, “El teatro del Siglo XVIII”..., pp. 415-416.

¹²⁸ Jovellanos también subraya tales sentidos, aunque de forma más extensa: “A dos clases pueden reducirse todos los defectos de nuestra escena: unos que dicen relación a la bondad esencial de los dramas, y otros a su representación. Los vicios de la primer, o pertenecen a la poética, esto es, a la perfección de los mismos dramas, considerados únicamente como poemas, o la parte política, esto es, a la influencia que las doctrinas y ejemplos en ellos presentados pueden tener en las ideas y costumbres públicas. Los de la segunda clase pertenecen, o a los instrumentos de la representación, esto es, a las personas y cosas que intervienen en ella, o a los encargados de dirigirla”. Melchor Gaspar de Jovellanos, “Medios para lograr la reforma. En los dramas”, *Escritos políticos y filosóficos...*, p. 49.

las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y la apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia. Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos.¹²⁹

Cada uno de estos puntos se alinean a lo que la crítica ha intentado unificar: la función de la literatura y, en este caso, de las obras dramáticas. Luzán, en este sentido, es considerado el catalizador de las reformas, y con ello de las polémicas, en el siglo XVIII, pero (de forma más extensa) tales cambios tienen antecedentes que pretendieron transformar de manera general a la sociedad española.¹³⁰

La polémica teatral del siglo XVIII se relacionó con aspectos contextuales que fueron modificando a la sociedad española, con lo cual se suscitaron diversas mejoras que transitaron por líneas muy definidas de controversia y reforma cultural. Tales caminos se aglomeraron en tres grandes avenidas: la primera, concerniente a posturas estéticas, conllevó los dictámenes posteriores al primer tercio del siglo XVIII y se situaron sobre lo que intentó puntualizar Luzán: las tres unidades, la verosimilitud, el interés, el tópico de deleitar y enseñar, la instrucción social y las disposiciones de la nueva sociedad; la segunda, establece la controversia entre los antiguos y los modernos, criterios que, por un lado, enaltecen y, por el otro, juzgan la trascendencia de “los clásicos” (principalmente Lope y Calderón); y, la tercera, refiere al papel de individuos pertenecientes al gobierno, a la iglesia y a organizaciones civiles que pretenden reformar, fomentar, censurar o prohibir las representaciones dramáticas.

¹²⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *op. cit.*, pp. 495-496.

¹³⁰ Una manera sencilla de observar los cambios ocurridos durante tal época, se encuentra en el número de instituciones y academias que se fundaron durante la época: *Cfr.* Francisco Aguilar Piñal, *Introducción al siglo XVIII*, Júcar, Barcelona, 1991, pp. 98-113.

A continuación se tratará cada una de las tres vías por las cuales la polémica teatral cobra un peso significativo durante el siglo XVIII; se pretende destacar los principales argumentos de cada una, pero sin establecer una línea cronológica, sino enunciativa, pues el sentido de las reglas determina la mayoría de las acusaciones entre antiguos y modernos, las cuales tienen un lazo conductor que se presenta en las figuras que, durante finales del XVII y principios del XVIII, auguraban la reforma e iniciaban el cambio de la sociedad española, transformaciones que definirán la manera de actuar sobre el teatro de la época.

2.1. Un lazo entre la estética barroca y la ideología racionalista

El inicio del movimiento reformador se acuerda que comenzó “ya terminada la Guerra de Sucesión y firmada la Paz de Utrecht en 1717”,¹³¹ con Felipe V, pues, como ya se había mencionado, él inicia la recuperación cultural, de la cual se conoce la labor de Feijóo,¹³² pero se desconoce o se ha dicho muy poco sobre la influencia de otros pensadores,¹³³ como

¹³¹ Iris M. Zavala, *op. cit.*, p. 15. Cfr. José Miguel Caso González, “Jovellanos y la reforma de la enseñanza”, *De Ilustración y de Ilustrados*, Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, 1988, pp. 242-248.

¹³² De Feijóo basta decir que “su pensamiento tiene dos vertientes nítidamente establecidas: mejoras sociales y reformas mentales. [...] La realidad toda es objeto de reflexión, y cerrar los ojos del entendimiento a las novedades es la peor esclavitud del espíritu. [Lo cual, en palabras de Feijóo sería así:] “Doy que sé a un remedio precautorio contra el error nocivo cerrar la puerta a toda doctrina nueva. Pero es un remedio, sobre no necesario, muy violento. Es poner el alma en una durísima esclavitud. Es atar a la razón humana con una cadena muy corta. Es poner en estrecha cárcel a un entendimiento inocente, solo por evitar una contingencia remota que cometa algunas travesuras en adelante”. B. J. Feijóo, “Atraso de las ciencias en España”, *Obras completas*, Centro de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, 1981. p. 543, *Apud* Iris M. Zavala, *op. cit.*, p. 150.

¹³³ Actualmente la crítica ha puntualizado su interés sobre el papel de los individuos que generaron muchos de los cambios desde el inicio del siglo. De forma general: Rinaldo Frolidi, “Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984), pp. 59-72. En referencia a los precursores ilustrados (Mayans, Bances Candamo, Cascales, Núñez, y otros): Jesús Pérez Magallón, *El teatro neoclásico*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001, pp. 13-71. Concerniente a Feijóo, Moya Torres y Velasco, Nicolás de Jesús Belando y el marqués de la villa de San Andrés: Iris M. Zavala, *op. cit.*, pp. 111-152 / 358-399. Sobre N. F. de Moratín, Clavijo y Fajardo, Romea y Tapia y L. de Moratín: John Dowling, “El teatro del Siglo XVIII”..., pp. 433-464. Referente tanto a Forner como a sus fuentes: François López, *Juan Pablo Forner: 1756-1797 y la crisis de la conciencia española*, tr. de Fernando Villaverde, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1999, pp. 37-136. En referencia a las posturas de Cadalso, Forner y Jovellanos: José Miguel Caso González, “Jovellanos y la reforma de la enseñanza”, en *De Ilustración y de Ilustrados*..., pp. 255-306.

es el caso de Francisco Antonio Bances Candamo,¹³⁴ quien fue uno de los pocos que desarrolló una visión en tres sentidos: “como *creador, crítico* y ávido *espectador* [...], cualidades [...] presentes en su teoría y en su práctica teatral, y así una y otra recogen los intereses personales [...] en cuanto *profesional* del *teatro* y moralista que trata de educar al hombre de su época”.¹³⁵

Bances pretendió establecer su línea teórica cerrando la perspectiva áurea y adelantando las disposiciones para un nuevo teatro, para ello escribió una obra titulada *Theatro de los theatros...*,¹³⁶ en la cual expone la triple visión que lo caracteriza y establece “una *norma* escrita para la realización de la comedia”,¹³⁷ adelantándose a la postura reformista y dictaminando los primeros postulados generales en torno al teatro:

De su definición de la comedia (“La mejor obra de poesía de la época”) y su finalidad (dar a conocer en un estilo asequible para todos los espectadores “las más altas sentencias de filosofía, ética y política, además de representar los más diversos ejemplos de la vida”) nace la singularidad de su arte. Su máxima de “enseñar deleitando” convierte a sus obras en inigualables medios de enseñanza para todos los estamentos sociales, desde el Rey al pueblo. Sin embargo, su pretensión última no es hacerlo mediante el halago del público, sino transformando la sensibilidad vulgar. Al mismo tiempo que mantiene su principio *ilustrado* de selección (“la opinión del vulgo es lo más equivocado puesto que se deja llevar más de su antojo que de su razón”) no olvida la principal misión de un artista: agradar al público.¹³⁸

¹³⁴ Cfr. Duncan W. Moir, “Prólogo” a Francisco Antonio Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Támesis, London, 1970.

¹³⁵ Ana Suárez, “Bances Candamo: hacia un teatro ilustrado y polémico”, *Revista de literatura* 55 (1993), p. 5.

¹³⁶ El origen de tal obra radica en una respuesta a los ataques que el padre Camargo dirigió al teatro, pues “llegó a afirmar que las comedias eran causa de la corrupción de las costumbres, de la decadencia moral e incluso física de sus contemporáneos. «Pública Universidad del vicio» denominó a los teatros; «centros de delicias sensuales» a los patios de comedias y «fuente universal de todos los vicios y de todos los excesos.» Bances, contra tal postura, expone su obra con el fin de “rebatir con juicios meditados y pruebas documentales estas ideas [...]”. *Ibid.*, p. 6. Sin embargo, el texto de Bances se conoce inacabado, se sabe que lo dejó hacia fines de 1693 o principios de 1694; fue sacado a la luz, de manera parcial, en 1904 por Serrano y Sanz, determinando así que durante el siglo XVIII se desconoció el texto, pese a ser un trabajo “esencial en la evolución del discurso teórico —estético y poético— del teatro”. Jesús Pérez Magallón, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁷ Ana Suárez, art. cit., p. 6.

¹³⁸ *Ibid.*, 7-8. De estas palabras es necesario hacer mención de un aspecto trascendente: “para Bances, el valor de la comedia reside en su carácter totalizador de diversas disciplinas (Filosofía, Ética, Política) como de diferentes experiencias vitales, que deben llegar a todos los grupos sociales, incluso al propio Rey, porque conviene a los príncipes —dice en su *Teatro*— oír los sucesos pasados más que a otros hombres, porque hablan en ellos la verdad que nadie se atreve a decirles”. p. 7.

De tales premisas es posible enunciar que, si la crítica posterior a Bances hubiera tenido en cuenta tanto su obra como sus posturas teóricas, existiría un puente contextual entre la estética clásica grecolatina, barroca-renacentista y la neoclásica, ya que muchas de sus aportaciones aparecerán de vuelta con Luzán, como lo es el uso de la razón, pues “Bances en su teoría dramática se refiere constantemente a la necesidad de apoyarse en [ésta] para establecer juicios, críticas y afirmaciones y de ajustarse a un criterio científico para confeccionar los temas de las comedia”, además de su interés por un sentido didáctico, en donde “la historia y la literatura moral, [son] utilizados por Bances de manera original, *ilustrada*, puesto que él, lejos de dejarse llevar del «bárbaro gusto del pueblo para su interés y el de los arrendadores del teatro» busca enseñar al pueblo para que actúe no según su *antojo*, sino según su *razón*”.¹³⁹

En términos generales, y de ahí la importancia de una figura como Bances, se puede decir que “su ideología, más cercana a la Ilustración que al mundo barroco, le hace comportarse en relación con el pueblo como un político despolítico”, ya que, en primera instancia, busca el valor de las propuestas dramáticas en referencia a su finalidad didáctica, ajustando su reforma “a las leyes del arte y del decoro”;¹⁴⁰ y, en segunda, pretenden que su obra teatral responda a tales principios, buscando que sus comedias justifiquen “sin lugar a dudas la *licitud* del teatro y su necesaria existencia”.¹⁴¹

Estos postulados, previos a cualquier disposición de algún pensador del XVIII, exponen un estado general aún más complejo de la forma en que se pretendía y entendía la materia teatral durante la época de la Ilustración, pues no es gratuito que un pensador del XVII afirme la necesidad de un cambio general en la forma y el sentido del teatro, sin por

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

ello desacreditar a los consagrados autores áureos,¹⁴² pero sí motivando un cambio que beneficie a la sociedad.

2.2. La polémica de las reglas

*Mediocribus esse poetis
non dii, non homines,
non concessere columnae.*¹⁴³

Horacio

Antes de adentrarse a la polémica de las reglas es prioritario exponer cuáles son éstas, para así, después de establecer el sentido de las mismas, pueda entenderse el bando que tomaron diferentes pensadores en la lucha dramática del siglo XVIII.

Es el teatro como un espejo en el cual vemos los sucesos que han pasado en el mundo y los fingidos; pero con tal propiedad y viveza que, enajenadas nuestras potencias y sentidos, juzgamos lo representado por verdadero sin que haya el menor indicio por donde se conozcas que aquellos es farsa, para lo cual ha de ayudar al teatro con las decoraciones correspondientes, los actores con los trajes, acción, gesto, etc., y el poeta con el drama, según las reglas el arte.¹⁴⁴

Con estas palabras Nicolás F. de Moratín exponía el tono de la reforma, el cual pretendía que las obras fueran útiles a la sociedad que asistía a las representaciones, pues en ellas veía actitudes, valores y formas que reflejaban su ser y la realidad en la que se desarrollaban. Por ello, se estableció una normativa desde la cual se marcaban los lineamientos a seguir para las obras, ésta fue *La Poética*¹⁴⁵ de Luzán, quien escribió en el capítulo I del Libro I:

¹⁴² “Bances, gran admirador de Calderón por sus cualidades artísticas y morales, sigue los principios de su comedia aceptando todos los elementos que consideraba positivos: ‘fue quien dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia en España, aún en lo airoso de los personajes, como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingeniosos de su contextura y fábrica y en la pureza de su estilo’. Estos elementos los utiliza Bances para canalizar unas pautas de comportamiento de manera que el individuo en particular y la sociedad en general asimilen el valor de la educación, y de su sensibilidad”. *Ibid.*, p. 11.

¹⁴³ Tomado de N. F. de Moratín, *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed., int., y notas de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Castalia, Madrid, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 72). p. 265. Ampliado y traducido por los editores. Traducción: “Ni los dioses, ni los hombres, ni los libreros han aceptado a los poetas mediocres”. Horacio, *Ars Poetica*. También en: Ignacio Luzán, *op. cit.*, p. 348.

¹⁴⁴ Nicolás F. de Moratín, *op. cit.*, p. 263.

¹⁴⁵ *Cfr.* Rinaldo Froldi, “Significación de Luzán en la cultura y literatura españolas del Siglo XVIII”, en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, Toronto, 1980, pp. 285-289.

“No hay duda que quien escribe sin principios ni reglas se expone a todos los yerros y desatinos imaginables, porque, si bien la poesía depende, en gran parte, del genio y numen, sin embargo, si éste no es arreglado no podrá jamás producir cosa buena”.¹⁴⁶

El sentido de las reglas se ajustaba a la concepción que había en la época sobre el conocimiento y la forma cómo habría de exponerse éste para la elaboración artística: “El Arte y la Ciencia, sabiamente utilizados por un poeta [...] que posea además «genio», producirán una obra acorde con los principios [que se centran en] el didactismo por medio de la literatura, y singularmente por medio del teatro como género de mayor audiencia e influencia”.¹⁴⁷

Las reglas se alineaban a partir de ese primer principio, pues en él exponían la función que querían para su obra, pero, tal primicia comienza a cobrar fuerza cuando se establecen las normas con un enfoque específico: instituirse como una imitación de la naturaleza.

Imitación de la naturaleza no quiere decir reproducción realista de cualquier cosa que exista en el mundo natural o humano. Para los Neoclásicos, la Naturaleza debe ser tratada en la obra de arte de acuerdo con lo que se define como su comportamiento general, porque aquello que, aun existiendo en la realidad, no refleja su modo habitual y general de ser, nos darían una inadecuada muestra estadística de esa realidad, y no sería, por tanto, válido para reproducir consecuencias morales.¹⁴⁸

Con tal especificación, la postura reformista declara un lineamiento que determinará el sentido general de la tendencia dramática a seguir: la verosimilitud y el decoro, conceptos con los cuales se establecerán los límites donde se ajustan las reglas. El primero, la verosimilitud, proveniente de la *Poética* de Aristóteles,¹⁴⁹ se refiere a que “el poeta debe

¹⁴⁶ Ignacio Luzán, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴⁷ Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1983, p. 18.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 19-20.

¹⁴⁹ *Cfr.* Aristóteles, *Poética*, ed. de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974, pp. 157-158 /223-224 / 233.

adoptar lo verosímil, aun cuando sea imposible o falso, y rechazar lo verdadero y posible cuando sea inverosímil para el público”.¹⁵⁰ El sentido de tales palabras se aclara al separar tal concepto en sus tres partes:

Lo *Verdadero*, lo *Posible* y lo *Verosímil*. Lo verdadero sería el conjunto de hechos producidos en la realidad del mundo natural y de la Historia. Lo posible, el conjunto de hechos predictibles a la vista de lo verdadero, suponiendo constantes las leyes que rigen el mundo material y humano; de modo que la suma de lo verdadero y lo posible formaría la verdad científica a la que tienen acceso los doctos. Lo verosímil en cambio, es la opinión de la masa indocta, que puede coincidir sólo en parte con la verdad científica, u oponerse a ella.¹⁵¹

A partir de la verosimilitud es posible entender y ubicar lo que es considerado como *Decoro*, el cual, en materia teatral, “consiste en crear los personajes dramáticos de acuerdo con *Naturaleza* y *Verosimilitud*: hacerlos arquetípicos, coherentes consigo mismos, y correspondientes, en su conducta y lenguaje, a su status social, edad, sexo, época y etnia o nacionalidad”.¹⁵²

Con base en lo ya expuesto es cómo se determinan las reglas a seguir por los pensadores dramáticos del siglo XVIII. Estos lineamientos se posan sobre las tres unidades:¹⁵³ lugar,¹⁵⁴ tiempo¹⁵⁵ y acción,¹⁵⁶ pues en referencia a ellas es como esperaban

¹⁵⁰ Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ Sobre las tres unidades y sus referencias: Beatriz Mavrakis de Fiore, *op. cit.*, pp. 36-37

¹⁵⁴ La unidad de Lugar exigía que el espacio de la representación no cambiara, pues tal cambio provoca desconcierto en el espectador al observar como, mientras el sigue en el mismo sitio, los personajes y la historia cambian y se posan en lugares lejanos e inverosímiles. Sobre tal concepción Luzán expuso: “Es absurdo, inverosímil y contra la buena imitación que, mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejan de él y vayan a representar a otros parajes distantes y, no obstante, sean vistos y oídos por el auditorio”. Ignacio Luzán, *op. cit.*, p. 347

¹⁵⁵ Sobre la unidad de tiempo se pretendía que la duración de la historia fuera el mismo de la representación. Luzán expuso: “Es absurdo, inverosímil y contra la naturaleza de la buena imitación que, mientras por los oyentes pasan sólo tres o cuatro horas, pasen por los actores meses o años”. *Idem.*

¹⁵⁶ La unidad de acción especificaba que el argumento de la obra fuera unitaria y de un solo protagonista, evitando la multiplicidad de historias con varios personajes principales, pues en tales casos el mensaje, la utilidad general de la obra, se pierde o aminora por la dificultad que genera para el espectador, además de que rompe con la línea general de la obra. Luzán escribió: “La cual unidad consiste en ser una la fábula, o sea el argumento, compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión. De manera que todas las dichas partes o las varias acciones que componen el todo de la fábula, han de ser (según Aristóteles) tan esenciales, tan coherentes y eslabonadas unas de las otras, que, quitada cualquiera de ellas,

construir obras con un claro carácter ético y estético. “La primera utilidad más evidente de la unidad de tiempo y lugar es [...] la de acabar con la comedia popular, con la costumbre de los «viajes» por el espacio y el tiempo y las muchas mutaciones, caracterizadas por la profusión y riqueza que éstos requieren”.¹⁵⁷

La polémica sobre las reglas nace cuando se pretende determinar el criterio a seguir sobre la utilización y necesidad de las mismas: por un lado, se enfrentaba el “gusto”, o “buen gusto”,¹⁵⁸ contra la razón de las reglas; por otro, al carácter “sublime” contra lo considerado “bello”. En el primero de los casos, pese a que de forma general se ve al siglo XVIII como una época meramente racional, “la apreciación de los valores dependerá, no de la razón sino de Gusto, que actúa por dictámenes emocionales, autónomos y soberanos que tienen garantía de verdad frente a la razón”;¹⁵⁹ lo cual no quiere decir que los dramáticos dieciochescos se basaran en una contradictoria asimilación de los conceptos por partir de la sensibilidad y la expresión, sino que compartían ambos postulados en una línea, incluso de forma satisfactoria, sin olvidar que “para juzgar correctamente en materia de arte, hay que reunir varias facultades poco frecuentes. Un gusto elevado supone gran discernimiento, larga experiencia, un alma honrada y sensible, una mentalidad elevada, un temperamento

quede imperfecta y mutilada la fábula. Todas las acciones esenciales de un poema o de una tragedia o comedia han de ir a parar y unirse en el fin y conclusión de la fábula, como los semidiámetros de un círculo se juntan todos en su centro; de esta manera tendrá la fábula la más agradable regularidad, como entre las figuras geométricas el círculo”. *Ibid.*, pp. 340-341.

¹⁵⁷ René Andioc, *op. cit.*, p. 515.

¹⁵⁸ “El buen gusto es [...] inseparable del sentido crítico que ha de ejercitarse ante los obstáculos morales, intelectuales, estéticos o históricos que se levantan ante el libre y progresivo desarrollo de la cultura. En estas líneas, Mayans [...], coloca la restauración del buen gusto como pivote central en torno al que gira toda su actividad reformista en el dominio de la cultura, como un concepto clave en el que se resume el necesario proceso de rearme cultural, literario y espiritual de un pueblo, pasado por el filtro exigente de la crítica, con una actitud científica y racional y enfocado hacia la restauración desde un estado de abatimiento”. Jesús Pérez Magallón, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁹ Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 26. En tal sentido, “Jovellanos sostiene que la diferencia entre una nación culta y otra que no lo es no consiste en que la primera tenga buen gusto y la segunda no, sino en que la una el buen gusto esté más propagado que en la otra, es decir, que en una exista menos vulgo y en la otra más”. José Miguel Caso González, “Jovellanos y la reforma de la enseñanza”, *De Ilustración y de Ilustrados...*, p. 253.

algo melancólico”.¹⁶⁰ El segundo de los casos establece la unidad en esta polémica, además de dar sentido al primero de los enfrentamientos, Luzán expuso sobre la belleza:

No es cosa imaginaria sino real, porque se compone de calidades reales y verdaderas. Estas calidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. La variedad hermosa los objetos y deleita en extremo, pero también cansa y fatiga, siendo necesario que para no cansar sea reducida a la unidad que la temple y la facilite a la comprensión del entendimiento que recibe mayor placer de la variedad de los objetos cuando éstos se refieren a ciertas especies y clases. De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme es, al mismo tiempo, regular, ordenado y proporcionado. Estas tres calidades son también necesarias como las otras para la belleza de cualquiera especie, porque lo irregular, lo desordenado y desproporcionado no puede jamás ser agradable ni hermoso en el estado natural de las cosas. Es fácil aplicar todo lo dicho a los cuadros de un jardín, a un palacio, a un templo y a todos los demás objetos a quienes damos el nombre de bellos, consistiendo su belleza en lo vario y uniforme, en lo regular, en lo bien ordenado y proporcionado de sus partes.¹⁶¹

Si se aumenta a tales palabras que la belleza posee “la facultad de producir en quien la percibe un estado de placer sereno, y que son susceptibles de ello los objetos ordenados y regulares”,¹⁶² se obtiene la sublimidad que pareciera estar en un campo distinto, pero que, para la concepción del arte dramático establecen la columna vertebral del fin que se busca con la literatura: enseñar deleitando.¹⁶³

Las consideraciones que establecen la importancia para tales conceptos dependen de la postura que tome la crítica, ya que, por un lado, están las posturas neoclásicas, consideradas erróneamente rígidas, apegadas a una normativa que las desprendía de un valor estético; y, por el otro, existen posturas populares que no atienden a las reglas, sino

¹⁶⁰ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils Natural. Paradoxe sur le Comédien*, ed. de R, Laubreaux, Garnier-Flammarion, París, 1967, p. 60. *Apud* Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 28.

¹⁶¹ Ignacio Luzán, *op. cit.*, p. 142.

¹⁶² Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶³ En esta línea, Edmund Burke, “llama dolor y placer absolutos o positivos a los que tienen una causa concreta y efectiva, que actúa directamente en nosotros. Y placer relativo o *deleite*, al resultado de la desaparición en nosotros del dolor o miedo; el deleite es la sensación placentera, pero aún teñida de miedo, que sentimos cuando se desvanece la amenaza de algo que se cernía sobre nosotros”. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y lo Bello*, 1759 *apud* Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 32

sólo se interesan en la espectacularidad de las representaciones.¹⁶⁴ Como ya se ha dicho, los reformadores buscaban la creación de un teatro nuevo con un interés por el valor de la obra y por cómo ésta afectaba al público, de ahí que su crítica se dirigiría a todas aquellas obras que alejaban a la sociedad de un cambio, de uno que los posara conforme a los avances del resto del continente.

La enumeración de los reproches de los neoclásicos [a los dramaturgos del teatro popular] sería interminable: no respetar las Unidades ni la Verosimilitud, usar un lenguaje inadecuado a la clase social de los personajes, presentar comportamientos inmorales e indecorosos en mujeres y príncipes, contener abundantes errores en historia, geografía o costumbres, caer en la mezcla tragicómica; en resumen, vulnerar sistemáticamente las reglas y, según un prurito de entretenimiento mal entendido, olvidar la influencia del teatro sobre la moral y las costumbres del espectador. [Además,] hay que añadir los personajes llamados *graciosos* (de suyo indecorosos en su actitud en las situaciones graves y frente a los personajes elevados) y los entremeses, bailes y tonadillas; todo ello quiebra el discurso y el tono dramático y, naturalmente, la ilusión o identificación.¹⁶⁵

Tanto la forma como la disposición del teatro, durante la época, son los causantes de que estas críticas se desarrollaran y pretendieran modificar no sólo al arte sino a la sociedad. La forma de la polémica explotó tales pretensiones y desarrolló campos tan importantes como la publicación periódica, que, en diferentes momentos,¹⁶⁶ definió el enfoque de los grupos reformistas con una clara intención polémica. Tales disputas generaron posturas que

¹⁶⁴ Caro Baroja, en contraposición a los postulados neoclásicos, hace una defensa de la valoración del teatro popular, en particular del teatro de magia, principalmente por el carácter espectacular, acentuando la postura de los reformadores que muchas ocasiones (según Caro) erraban la disposición de sus críticas al predisponer una sentencia didáctica donde ésta no era necesaria, ya que mostraba el grado de espectacularidad mediante el uso de una escenografía cargada que respondía a un fin distinto: el asombro. Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 31-53. Cfr. José María Diez Borque, "Teatro popular y magia en el siglo XVIII español", *Cuadernos Hispanoamericanos* 301 (1975), pp. 213-218.

¹⁶⁵ John Dowling, "El teatro en el Siglo XVIII"..., p. XLVIII.

¹⁶⁶ La primera de estas disputas nace con la divulgación de las reglas de *La Poética*, que, mediante el *Diario de los Literatos Españoles* (publicación trimestral que logró siete ejemplares, los cuales fueron escritos de 1737 a 1738, pese a que algunas de sus publicaciones fueron impresas posteriormente —como fue el caso del séptimo ejemplar, que salió hasta 1742—; entre sus principales diaristas se encontraban Francisco Javier de la Huerta, Juan Martínez Salafranca, Leopoldo Jerónimo Puig y Blas Antonio de Nasarre) subrayaba la importancia de un *corpus* que tratase sobre lineamientos dramáticos. En oposición, Añorbe y Corregel publicó *La tutora de la Iglesia y Doctora de la Ley de Tomás de Añorbe y Corregel*, en 1737, donde se criticaban las obras que no hacían uso de las tres unidades. *Ibid.*, pp. 359-360; 420-424. Cfr. Iris M. Zavala, *op. cit.*, pp. 152-162.

pretendían, por diferentes medios, marcar el tono a seguir en las representaciones dramáticas.

Uno de los sitios que se caracterizó por su apoyo y producción artística fue la Academia del Buen Gusto,¹⁶⁷ donde la polémica estética se impulsó con figuras como Nasarre, Montiano y Luyando, José Antonio Porcel y Salablanca, José Villarroel y otros que, pese a no declararse meramente partidarios de una postura en contra de la tendencia tradicionalista, compartieron las ideas de Luzán y generaron la primer obra considerada neoclásica: la *Virginia* de Montiano y Luyando,¹⁶⁸ en 1750, obra que se leyó en la Academia y que se tradujo al francés, “pero, que sepamos, no [llegó] a escenificarse en teatros públicos”.¹⁶⁹

Posteriores a la Academia se encuentran las figuras de Nicolás F. de Moratín, Luis José Velásquez, Juan de Iriarte, Clavijo y Fajardo, Romea y Tapia, Antonio Bazo, entre otros, que continuaron el tono de la polémica,¹⁷⁰ hasta llegar a la figura de Leandro F. de

¹⁶⁷ Cfr. José Miguel Caso González, “De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín”, *Revista de Literatura* 42 (1980), pp. 5-18.

¹⁶⁸ Sobre la figura de Montiano y Luyando: John Dowling, “El teatro en el Siglo XVIII”..., pp. 427-430.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 427.

¹⁷⁰ Por un lado, Clavijo y Fajardo, desde un diario llamado *El pensador*, defendió las normas artísticas desde un estricto clasicismo, del cual se subraya su determinación por “un teatro fundamentalmente didáctico” (Cfr. José Checa Beltrán, art. cit., pp. 25-26). A tal postura, Antonio Bazo respondió con un romance titulado *Romance liso y llano...*, en donde afirmaba, “entre otras cosas, la autenticidad de la postura de los comediógrafos españoles que mezclaban lo cómico con lo serio”. John Dowling, “El teatro en el Siglo XVIII”..., p. 433. De tal respuesta nace una de las polémicas más controversiales del siglo, pues Nicolás F. de Moratín defendió a Clavijo y Fajardo en el primero de sus *Desengaños al teatro español*, acentuando la necesidad de la reforma al teatro, con lo cual la disputa pasó a ser entre Bazo y Moratín, sin que hubiera un claro vencedor, puesto que mientras uno pretendía una reforma que alejara del escenario a todas aquellas obras que no se rigieran por normas, el otro exponía la inutilidad de las mismas y criticaba el pensamiento extranjero. *Ibid.*, pp. 433-434. Junto a tal polémica, Romea y Tapia, desde *El escritor sin título*, expone su voto a favor de propuestas dramáticas que no mantenían una normativa (obras populares), declarándose así en contra de la crítica de *El Pensador* y de N. F. de Moratín; por otro lado, existieron posturas que no tuvieron una tendencia, sino que, como su opinión partía de la obra y no de la postura, expusieron ciertas contradicciones, como la *Aduana crítica* de Flores y Barrera, o el *Diario extranjero* de Francisco Mariano Nipho (traductor, editor y periodista español creador del primero periódico de este país: el *Diario Noticioso Universal*, en 1758. Cfr. Luis Miguel Enciso Recio, “Introducción” a *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1956), quien, a su vez, publicará, en 1764, *La nación española defendida de los insultos del Pensador y su secuaces en defensa de las comedias*, en donde “reconoce las extravagancias y el mal gusto que encuentran los críticos en el antiguo teatro español (José Checa Beltrán, art.

Moratín,¹⁷¹ quien escribirá *Los orígenes del teatro español*, en donde, después de hablar sobre los primeros autores dramáticos del Renacimiento, dice, refiriéndose a los años finales del siglo XVI:

Entonces se vieron ya confundidos los géneros cómico y trágico [...]. Empezó a desatenderse como cosa de poca estima la prosa dramática [...]. Las comedias eran ya novelas en verso, compuestas de patrañas inverosímiles e inconexas; las tragedias, un enredo confuso...'. Así encontró el teatro Cervantes, el cual 'bien lejos de contribuir a mejorarle, como pudiera haberlo hecho, sólo atendió a buscar en él los socorros que necesitaba su habitual pobreza, escribiendo como los demás, y olvidando lo que sabía para acomodarse al gusto del vulgo y merecer su aplauso.¹⁷²

Con tales palabras es posible determinar el corte de las polémicas, que, por parte de los reformistas, se adentró en una oposición a las obras que mantenían una línea barroca o que pretendían continuar con las posturas de los clásicos áureos, pues veían a tales autores ajenos a una postura didáctica o moral para la sociedad.

La forma como se desarrolló la crítica en torno a las reglas generó la disputa al crear la línea divisoria entre aquellos que mantenían sus ojos sobre los siglos anteriores y los que pretendían desprenderse de un pasado legendario, pero inservible para un mundo que se mantenía en cambio, pues, "en la medida en que las reglas determinan la supresión de la parte propiamente popular de la comedia, preparan por lo menos el camino para la enseñanza de una nueva moral social, de una mentalidad nueva, pues un neoclásico no concibe una obra teatral que no sea vehículo de una enseñanza".¹⁷³

cit., p. 25). Echa la culpa también a los actores y al público. Pero procura más que otros la ecuanimidad al oponer la comedia española al nuevo teatro europeo". John Dowling, "El teatro en el Siglo XVIII"..., p. 436.

¹⁷¹ L. F. de Moratín protagonizará la culminación de la reforma neoclásica a finales del siglo XVIII y principios del XIX, acompañado de figuras como Juan Antonio Melón, Félix María Samaniego, Tomás de Iriarte, Gaspar Melchor de Jovellanos y otros. *Ibid.*, p. 461-464.

¹⁷² L. F. de Moratín, *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, 2 ed., M. Rivadeneyra, Madrid, 1848 (Biblioteca de autores españoles, 2), p. 163. También en José Checa Beltrán, art. cit., p. 29.

¹⁷³ René Andioc, *op. cit.*, p. 516. Pérez Magallón, por su parte, insistirá en que "la obra de arte [...] alcanza su perfección en la fusión del deleite y utilidad, es decir, en lo que se ha venido a reformular como la función social del arte". Jesús Pérez Magallón, *op. cit.*, p. 49.

2.3. La polémica entre lo antiguo y lo moderno

*...hombres fueron como nosotros,
cuyos sentidos y juicios padecen engaño y flaqueza,
y así pudieron errar y erraron.*¹⁷⁴

Fernando de Herrera

*Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos,
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos, de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y, cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.*¹⁷⁵

Con estos versos Lope expuso algo más que su planteamiento en torno a la creación artística, determinó parte de la polémica entre antiguos y modernos durante el siglo XVIII,¹⁷⁶ principalmente por el carácter material que dictaminó para la obra dramática, sin importar la disposición artística o la función literaria.

¹⁷⁴ Antonio Vilanova, "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en Guillermo Díaz Plaja (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, int. de Ramón Menéndez Pidal, Barna, Barcelona, 1949, p. 581.

¹⁷⁵ Félix Lope de Vega y Carpio, *op. cit.*, pp. 12-13. vv. 33-48.

¹⁷⁶ Es preciso señalar que la polémica teatral no es exclusiva del siglo XVIII, sino que se desarrolla en diferente tono desde siglos atrás, sólo que las discusiones dieciochescas cobran especial importancia por los cambios generales que durante la época modificaron a la sociedad (en todos los sentidos).

En sí, la disputa no radicó en un desprecio a la obra de figuras como Lope, Calderón, Moreto, Solís, Tirso u otros, ni siquiera en una falta de reconocimiento,¹⁷⁷ sino en el hecho de que, en muchos de los casos, escribieron “sin el arte por congeniar con el pueblo y dar gusto al vulgo ignorante”,¹⁷⁸ alejándose así de una normativa y exponiendo un espectáculo inverosímil.¹⁷⁹

Con tales premisas los pensadores defenderían o vituperarían la forma en que los clásicos habían desarrollado sus obras. Uno de los primeros que se levantaron para proteger a los clásicos áureos fue Ignacio de Loyola Oyanguren,¹⁸⁰ quien escribió un *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España; contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos Escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega y Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca*,¹⁸¹ en 1750, donde exponía, refiriéndose a la recepción del público: “incluso los mas lerdos, y negados

¹⁷⁷ Moratín padre escribió: “[...] parece blasfemia el decir que habiendo en el mundo Lope, Calderón, Moreto [...], haya que añadir perfección a la comedia; pues lo cierto es que los extranjeros, y algunos naturales, se burlan de las nuestras; y aun ha habido quien afirme que no tenemos una perfecta”. Nicolás F. de Moratín, *op. cit.*, p. 59

¹⁷⁸ *Idem*. Tales palabras se refieren de forma particular a Lope, pero se extienden a todos aquellos que no partieron de reglas consideradas válidas (por ejemplo: la *Poética* de Aristóteles) para escribir sus obras.

¹⁷⁹ La crítica se posaba en un argumento distinto en el que se pretendía mantener una disposición sobre la forma y función de la obra, más allá de generar una diversión. En palabras de Nicolás F. de Moratín: “Para agradar al pueblo no es preciso abandonar el arte; y si alguna comedia o tragedia escritas sin él agradan, no es por la precisa circunstancia de que estén desarregladas, pues si la tal composición tuviera el arte, sería el doble más aplaudida”. *Ibid.*, p. 62. El mismo Moratín en su *Desengaño II...* expondrá un ejemplo que clarifica el tono de queja ante las posturas del Barroco, en particular sobre Calderón: “Esto de olvidar la naturaleza, y en vez de retratarla desfigurarla, es muy frecuente en don Pedro Calderón. El principio de su comedia *La vida es sueño* lo acredita. Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde la duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías que las entiende el auditorio como el caballo. Si algún apasionado cayese por las orejas, llámele hipogrifo violento y verá cómo se alivia”. N. F. de Moratín, *op. cit.*, pp. 252-253.

¹⁸⁰ En realidad publicó su obra bajo el seudónimo de Tomás de Erausto y Zabaleta, por motivos que la crítica desconoce. El *Discurso crítico...* iba dirigido a Nasarre, quien en 1749 publicó las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, con una disertación o prólogo sobre las comedias de España*; en el prólogo acusa de “corruptores” a figuras como Lope y Calderón, además de hacer un recorrido descriptivo del teatro español centrandlo sus elogios en Guillén de Castro, Fernando de Rojas y Antonio de Solís, subrayando la deuda que tiene el teatro francés con estos autores. José Checa Beltrán, art. cit., pp. 21-22. A las palabras de Nasarre les hicieron eco muchos pensadores, entre ellos Luis José Velásquez, “quien en 1754 publicó sus *Orígenes de la Poesía castellana*, en donde establece juicios sobre la comedia y la tragedia a partir de *La Poética* de Luzán o los discursos de Montiano. *Ibid.*, p. 25.

¹⁸¹ Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 256.

concurrentes de los Coliseos, saben, distinguen, y conocen muy bien en cuanto ven sobre el Tablado, es fingimiento y no realidad: es inventado y no vivo: y es artificiosamente imitado y no existente”; o, que la verosimilitud “es un criterio estrechísimo”.¹⁸² En general, pese a que su defensa radica en argumentos muchas veces endebles o contradictorios, éste es el tono de los personajes que defendieron al teatro áureo, sin entender cuál era la postura que mantenían los reformadores.

La querrela o polémica entre los antiguos y modernos [...] no se limitó a un simple debate académico ni a una controversia erudita en torno a la tradición y al progreso, sino que fue la consecuencia lógica de los problemas planteados desde el Renacimiento. La polémica representa en realidad un conflicto entre dos principios opuestos: los antiguos reclamaban que la autoridad y la tradición eran los fundamentos del genio español, mientras los modernos percibían la historia como cambiante. Estimaban, por tanto, que para servir a la causa del progreso y en aras del porvenir, era necesario reducir a su justa proporción el papel desempeñado por los antiguos en la formación de las ideas modernas. Ambos principios [...] eran antagónicos: a las filas de los modernos se adscribían todos aquellos que, conscientes del progreso lineal y de las mutaciones de la historia, exigían ancha vía para el genio moderno y el derecho de continuar libremente por un camino emancipado de la rígida tutela de lo antiguo. No se crea que cada grupo era homogéneo; en cada autor hay un grado distinto de simpatía o antipatía por lo moderno o lo antiguo.¹⁸³

Por tal motivo, la postura de los principales críticos (Luzán, N. F. de Moratín, L. F. de Moratín, Clavijo y Fajardo, Montiano y Luyando, entre otros) respondía a un problema contextual, en donde la sociedad española se encontraba en un detrimento cultural y, por consiguiente, alejada de los cambios sociales, económicos y políticos que estaban modificando a toda Europa. De ahí que los reformistas pretendían *educar* al público, instruirlo y disponerlo para la transformación general, en la cual el teatro cumplía una

¹⁸² *Idem.* Enunciación que Ignacio de Loyola alarga durante varias páginas pretendiendo defender a Calderón, pero sin exponer argumentos críticos, sólo halagos para el dramaturgo.

¹⁸³ Iris M. Zavala, *op. cit.*, pp. 111-112. *Cfr.* José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1986. En la obra confrontada se expone, de manera amplia y desde diferentes enfoques, la postura de tales bandos.

función importante, pues, al ser la mayor parte de la sociedad analfabeta,¹⁸⁴ encontraba en tal canal una forma de observar y disponer de modelos, con determinadas virtudes y valores, de los cuales aprender y al mismo tiempo deleitarse.

Las críticas al teatro que no generaba una utilidad mayor que la diversión fueron diversas: “Cervantes blasfema de ellas.¹⁸⁵ Cascales en sus *Tablas poéticas* se ríe.¹⁸⁶ Don Ignacio Luzán [determinó el tono normativo]. Don Gregorio Mayans y Siscar hace lo mismo; [...] el señor Montiano y Luyando, en el *Discurso de las tragedias españolas*, hace una severa aunque justísima crítica de los autores españoles que faltaron a estos preceptos; y no es extraño que [Moratín] escriba en esta forma, pues no hay enmienda alguna”.¹⁸⁷

El punto a considerar sobre tales palabras es: ¿cuál fue la verdadera trascendencia de los autores clásicos en el siglo XVIII? La respuesta a esta pregunta la tiene René Andioc, quien, mediante un análisis cuantitativo, demostró el detrimento en el interés del público¹⁸⁸ por las obras áureas:

[...] en un centenar de años y particularmente desde la década del sesenta hasta finales de siglo se puede estimar como en las *dos terceras partes*, en las *tres cuartas* si tenemos en cuenta los autos sacramentales, *la reducción de las*

¹⁸⁴ Las tazas de analfabetismo durante el siglo XVIII no son muy claras, sólo es posible establecer que eran altísimas, por ejemplo, según las estimaciones de Moreau para el primer tercio del siglo XIX el 91 % de la población total española era analfabeta. Cfr. Jacques Soubeyroux, “La alfabetización en la España del siglo XVIII”, en *Historia de la Educación* 14-15 (1994-1995), pp. 199-233.

¹⁸⁵ En las palabras expuestas, como ya se mencionó, en *Don Quijote de la Mancha* I, XLVIII. Cfr. *Supra*, introducción al capítulo 2: “La polémica teatral española durante el siglo XVIII”.

¹⁸⁶ “¿No os reys de nuestras comedias? Que entre otras, me acuerdo aver oydo una de San Amaro, que hizo un viaje al Paraíso donde se estuvo dozientos años, y después quando bolvió a cabo de dos siglos hallava otros lugares, otras gentes, otros trages y costumbres. ¿Qué mayor disparate de que esto? Otros ay que hazen una comedia de una crónica entera; yo la e visto de la pérdida de España y restauración della”. Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Espasa Calpe, Madrid, 1975 (Clásicos Castellanos, 207), p. 201.

¹⁸⁷ Nicolás F. de Moratín, *op. cit.*, p. 63. Moratín amplía: “[...] las pocas comedias que hoy día salen a la luz sacan los mismos defectos, y aún más que las antiguas; de suerte que parece que ha sido en balde el trabajo de estos grandes hombres, padres de la patria y de la española república literaria.” (pp. 63-54).

¹⁸⁸ “Lo más seguro es dejar que aquel pueblo [...] nos dé su propio parecer, a través del testimonio incuestionable que son, por una parte, el porcentaje de comedias áureas representadas en cada temporada y el de los días que se mantuvieron en cartel, y por otra, el importe de las entradas que produjeron”. René Andioc, *op. cit.*, p. 17.

representaciones de obras calderonianas, lo cual equivale a decir que el público suele acudir menos numeroso que a otras más conformes a sus gustos.

[...] los madrileños tienen muy poca afición al teatro áureo y sólo aparecen de vez en cuando unas pocas comedias calderonianas que parecen gozar de una discreta consideración, como *El tetrarca de Jerusalén*, *La hija del aire*, *Afectos de odio y amor*, o *El postrer duelo de España*, quedando la inmensa mayoría de ellas ajenas a las preocupaciones del público. Es indudable, pues, que, pese a ciertos historiadores legítimamente afectos a la poesía dramática del siglo de oro, Calderón dista mucho de ser el ídolo del pueblo en la decimoctava centuria, tanto menos cuanto que, como ya queda dicho, *son escasas las obras del gran comediógrafo que consiguen mantenerse en cartel más de unos cuantos días*, si bien otras más modernas tampoco se ven muy favorecidas. De una manera general, podemos afirmar en efecto que el número de representaciones que alcanzan es inferior a la duración media de una comedia, que se define por la relación entre el total anual de sesiones y la cantidad de títulos en cartel durante el mismo plazo, [...] digamos para abreviar que la duración media de una obra durante el período que estudiamos está comprendida entre cuatro y cinco días.¹⁸⁹

Andioc remite su estudio a la obra calderoniana porque del “conjunto del teatro del siglo de oro” es ésta la que “conoce mejor suerte [...], y conviene advertir que no pueden considerarse como auténticas comedias áureas las refundiciones que de varias de ellas hicieron algunos escritores”;¹⁹⁰ de ahí que, en gran medida, la disposición de algunos críticos por mantener un interés por el teatro áureo

[...] se explica por el postulado arbitrario de que lo “español” se reduce al siglo XVII, es decir, al fin y al cabo, por la repulsa de una evolución a la que se niega la calidad de nacional por considerarla incompatible con las propias ideas que se abrigan; dando un paso más adelante se proyectan dichas obras sobre el ‘pueblo’ del setecientos, a quien se convierte en defensor natural y espontáneo de las mismas, consiguiéndose por lo tanto la constitución artificial e ilusoria de una mayoría, casi podríamos decir unanimidad, que fortalece las propias convicciones.¹⁹¹

Por consiguiente, es entendible que aquellos críticos, considerados reformistas, pretendieran desprenderse de un pasado idílico desde una postura artística, pero ajeno a la

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 20 / 23-24. De forma panorámica, pero en el mismo tono: *Cfr.* Francisco Ruiz Ramón, *op. cit.*, pp. 384-286.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 24. Andioc continúa: “como quiera que fuese, el corregidor Morales Guzmán y Tovar, muy al corriente de los asuntos teatrales como Juez Protector que era, escribía en 1793, en respuesta al plan propuesto por [Leandro F. de] Moratín a Godoy un año antes: «...las comedias antiguas, por muy vistas, lejos de atraer, ahuyentan las gentes del teatro.» *Idem.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

función literaria que se buscaba en las obras dramáticas. Por consiguiente, la determinación por normas que posibilitaran cumplir con el objetivo de construir obras con una disposición didáctica establecía el dictamen en referencia a la postura dramática, alejándose del carácter espectacular, puesto que, si bien tales obras fueron las más aplaudidas, no contribuían a la formación de la sociedad, sino sólo a distraerla.

La polémica entre antiguos y modernos se extendió a tal grado que censuró, prohibió y dictaminó un perfil a seguir para la producción dramática, con el fin de generar un cambio en el que existiera un teatro útil, el cual llegó a existir, pero por poco tiempo.

2.4. La polémica de las reformas

Crear que los pueblos pueden ser felices sin diversiones, es un absurdo; creer que las necesitan y negárselas, es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa; darles diversiones y prescindir de la influencia que pueden tener en sus ideas y costumbres, sería una indolencia harto más absurda, cruel y peligrosa que aquella inconsecuencia; resulta, pues, que el establecimiento y arreglo de las diversiones públicas será uno de los primeros objetos de toda buena política.¹⁹²

La polémica en torno a las reformas parte de palabras como éstas, en las que se expone la necesidad de las representaciones dramáticas, pero se aclara la línea a seguir para poder desarrollar de manera viable los mecanismos y demás medios de construcción cultural. Los personajes que contribuyeron o retrasaron la transformación teatral se posan en diversos escenarios, pero con una tendencia general: el ascenso social, que unos veían desde una posición hermética en donde no existiría un avance mientras hubiera formas culturales que imposibilitaran desprenderse de costumbres obsoletas, cargadas de tradicionalismo y de

¹⁹² Melchor Gaspar de Jovellanos, “Historia particular de los espectáculos. Profanos”, *Escritos políticos y filosóficos...*, p. 37.

atraso general.¹⁹³ Por tal razón, el carácter de las reformas generó ataques y disputas en espacios complejos, desde aquellos en que los apologistas continuaban con una férrea lucha a favor de las posturas clásicas, hasta el hecho de prohibir formas dramáticas o censurar todo aquello que se considerara popular.

En unas partes se prohíben las músicas y cencerradas, y en otras las veladas y bailes. En unas se obliga a los vecinos a cerrarse en sus casas a la *queda*, y en otras a no salir a la calle sin luz, a no pararse en las esquinas, a no juntarse en corrillos y a otras semejantes privaciones. El furor de mandar, y alguna vez la codicia de los jueces, ha extendido hasta las más ruines aldeas reglamentos que apenas pudiera exigir la confusión de una corte; y el infeliz gañán, que ha sudado los terrores del campo y dormido en la era toda la semana, no puede en la noche del sábado gritar libremente en la plaza de su lugar ni entonar un romance a la puerta de su novia.¹⁹⁴

Si bien no es claro el panorama cuando se exponen prohibiciones o censuras, resulta aún más complejo determinar (en realidad) quién o quiénes son los actores de tales acciones, pues, en referencia a circunstancias culturales, no se expone ni sustenta la actitud o enfoque mayoritario, sino meramente particular y, por consiguiente, subjetivo. Si las preferencias de un público determinan el rumbo a seguir del teatro, éstas se orillan hacia ciertas formas dramáticas por circunstancias contextuales y temporales más que culturales.

No se crea por esto que yo mire como inútil u opresiva la magistratura encargada de velar sobre el sosiego público. Creo, por el contrario, que sin ella, sin su continua vigilancia, será imposible conservar la tranquilidad y el buen orden. La libertad misma necesita de su protección, pues que la licencia suele andar cerca de ella cuando no hay un freno que detenga a los que traspasan sus límites. [...] el público no se divertirá mientras no esté en plena libertad de divertirse; porque entre rondas

¹⁹³ Álvarez Barrientos subraya tales carencias por el fin con el cual la mayoría de los dramáticos escribe: “Muchos de los que escriben no tienen demasiados conocimientos literarios, sus motivaciones para escribir no son estéticas, componen una pieza teatral para tener un suplemento económico que añadir a sus ingresos como párrocos, secretarios, pajes, etc.” Joaquín Álvarez Barrientos, “Desarrollo del teatro popular a fines del siglo XVIII”, *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (eds.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1987, p. 216. Por otro lado, Aguilar Piñal menciona el papel de las refundiciones dentro de tal decadencia, subrayando la intención, en el mejor de los casos, de mejorar las obras, aunque en la mayoría de las ocasiones se observa más un plagio que una contribución sobre obras tanto de autores clásicos españoles como de extranjeros. Francisco Aguilar Piñal, “Las refundiciones en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990), pp. 33-41. Cfr. John Dowling, “El teatro en el Siglo XVIII”..., pp. 416-417 / 453-460.

¹⁹⁴ Melchor Gaspar de Jovellanos, *Escritos políticos y filosóficos...*, p. 39. Además, durante la época, las censuras en las publicaciones aumentaron considerablemente, extendiéndose incluso a la forma de su distribución. Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *Introducción al Siglo XVIII...*, pp. 118-134.

y patrullas, entre corchetes y soldados, entre varas y bayonetas, la libertad se amedrenta y la tímida e inocente alegría huye y desaparece.¹⁹⁵

Durante el siglo XVIII existieron momentos que determinaron el sentido de las reformas, principalmente por haber sido considerados como triunfos para el sector reformista, pese a que sólo fueron la culminación de una larga serie de intentos por comenzar un cambio. Uno de los momentos más paradigmáticos ocurre en referencia a los autos sacramentales, obras que tuvieron la suerte de ser juzgadas por todo tipo de individuos, principalmente por la forma en que mezclaron lo sagrado con lo profano, y por elementos como la alegoría o el ostento escénico.

¿Les parece que en todos tiempos, en todas ocasiones y en cualquier género de poemas, sin distinción ni método, se han de amontonar alegorías y prosopopeyas? ¡Admirable ignorancia! Ellos juzgan que la alegoría es alguna encubridora de disparates, y que en cometiéndolo el más garrafal se salva con decir que es alegoría. De esa manera yo haré un auto, comedia o farsa, y en viéndome aturcido haré hablar al primer poste, a los anteojos del guitarrista, a los calzoncillos del apuntador o al dengue de la acomodadora; y si me dicen que es desatino, yo responderé que es alegoría; pues la misma facultad tienen para hablar los calzoncillos, etc., que la justicia, la verdad, la razón, el deseo, el domingo, el lunes y el martes, y al menos aquello es cosa corpórea, y no ente imaginario como esto otro.¹⁹⁶

De tal forma se pudo establecer que la polémica en referencia a las reformas conjugó el resto de las polémicas, enfocando su interés en la transformación radical de las formas dramáticas, donde algunos buscaban su censura total, otros sólo juzgaban ciertos géneros. La prohibición total de los autos sacramentales fue la consecuencia directa de tales acusaciones, pues ya desde comienzos del XVII existían ataques, propagados principalmente por clérigos,¹⁹⁷ al teatro en general, al grado de que en diferentes momentos

¹⁹⁵ Melchor Gaspar de Jovellanos, *Escritos políticos y filosóficos...*, p. 40.

¹⁹⁶ Nicolás F. de Moratín, *op. cit.*, p. 245. Moratín aumenta más delante, refiriéndose a Calderón y sus autos: “¿Oyen allí decir bufonadas al gracioso delante de Jesucristo, y otros innumerables delirios? Sólo falta que digan que Calderón lo mejoró. Por cierto es admirable la ceguera de la pasión” (p. 249).

¹⁹⁷ Cfr. Enrique Rull, *op. cit.*, 75-76.

del siglo XVIII (incluso después de la conocida prohibición de 1765) varios religiosos realizaron una campaña de destrucción dramática sustentándose en castigos divinos.¹⁹⁸

Los ataques al teatro por parte de académicos¹⁹⁹ o gobernantes²⁰⁰ también fueron extremos, aunque estos no pretendían su abolición general sino sólo de aquellos géneros populares.

La prohibición de los autos sacramentales constituye uno de los episodios más relevantes de la larga polémica sobre la licitud del teatro (popular) que desde instancias eclesiásticas y neoclásicas se ha ido desarrollando a lo largo de los años. La poca convicción del gobierno ilustrado del valor del teatro popular, y la insistencia de los clérigos en la inmortalidad del mismo, provocó la supresión de las piezas que podían causar más escándalo, las de tema religioso. Por real cédula de 9 de junio de 1765 se prohibieron los autos sacramentales y se renovó la prohibición, no demasiado exigente de Fernando VI, sobre comedias de santos y de asuntos sagrados, «por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios que tratan», aduciendo, como se ve, motivos harto conocidos. Los autos que llevaban una lastimosa existencia (prueba de lo cual es que no se escribieran piezas nuevas), dejaron ya de ponerse en escena y la ley fue en definitivo certificado de defunción. Las comedias de santos se representan, más arregladas, en algunas fiestas determinadas, y cuando quisieron extender su calendario nuevamente, convertidas en una comedia más, volvieron a prohibirse por Real Orden en 1778, junto con las de magia, por ir contra las reglas del teatro y, sobre todo, contra las de la razón. Estas últimas [...] siguieron representándose.²⁰¹

¹⁹⁸ “En Zaragoza, se quema el teatro el 11 de noviembre de 1778, en plena función, causando una gran cantidad de víctimas, y el capuchino fray Bruno de Zaragoza tuvo la osadía de celebrar el aniversario de este luctuoso suceso con un sermón en el que atribuía la tragedia a castigo celestial por haber profanado la ciudad de la Virgen del Pilar con tan abominable espectáculo. [...] En Valencia el arzobispo D. Andrés Mayoral, aprovechó el espanto que causó a los habitantes el furioso temporal de 1746 para que la ciudad hiciera promesa de suspender las comedias, «mas dicho Sr. Arzobispo no se contentó con que esto fuera por tiempo sino que negoció en Madrid que se prohibieran, y para quitar la ocasión de que por delante la intentaran derribó la hermosa casa y corral que había para ellas en la que aún se llama plaza de las Comedias». En Lérida el obispo, en 1766, prohibió bajo excomunión las representaciones teatrales.” Antonio Domínguez Ortiz, “Un episodio de la lucha por el teatro en el siglo XVIII español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984), pp. 215-217.

¹⁹⁹ En las ya mencionadas disputas entre Clavijo y Fajardo, Nasarre, Montiano y Luyando, Romea y Tapia, N. F. de Moratín y otros, junto con las críticas a las reglas o al papel de los antiguos, existían críticas a los autos y representaciones populares. *Cfr.* John Dowling, “El teatro en el Siglo XVIII”..., pp. 439-442.

²⁰⁰ Muchos políticos actuaron en la polémica, principalmente Aranda, Campomanes, Moñino, Floridablanca y Olavide, quienes desde una posición reformista dispusieron de estrategias para censurar el teatro popular y fomentar el teatro neoclásico, principalmente por la determinación pedagógica con la que se disponía este último. Principalmente durante la década del sesenta, la actividad de tales políticos fue catalizadora de acciones como la prohibición de los autos o la expulsión de los jesuitas en 1767. *Cfr.* Antonio Domínguez Ortiz, art. cit., pp. 213-215. *Cfr.* John Dowling, “El teatro en el Siglo XVIII”..., pp. 446-450.

²⁰¹ Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 165. En referencia a la decadencia de los autos sacramentales René Andioc demostró con claridad cómo los autos se encontraban en estado crítico, al grado de que su fin fue casi simbólico, pues su recepción era mínima. René Andioc, *op. cit.*, pp. 345-374. *Cfr.* Mario Hernández, “La polémica de los Autos Sacramentales en el Siglo XVIII: la

Tras estos hechos el panorama se modificó enormemente, pues eran ahora los reformadores quienes tenían la posibilidad de desarrollar formas dramáticas. En este momento la sociedad comenzaba a exponer ciertos cambios, pues la burguesía comenzaba a ganar terreno y necesitaba de un escenario cultural que respondiera a la naciente clase media.²⁰²

La comedia sentimental²⁰³ fue la forma dramática que respondió a tal exigencia, principalmente por exponer “la lucha del individuo contra un mundo social erizado de obstáculos que unas veces proceden de la pervivencia de las convenciones y prejuicios del orden aristocrático, y otras de las condiciones del nuevo orden burgués”.²⁰⁴

La historia de la comedia sentimental en España comienza con Luzán,²⁰⁵ pero se desarrolla hasta finales de los sesenta con las figuras de Aranda y Olavide,²⁰⁶ quienes no desarrollaron el género de forma poética sino mediante la disposición de reformas.

ilustración frente al Barroco”, *Revista de Literatura* 42 (1980), pp. 199-220. Por otro lado, en referencia a la Real Orden de 1788: *Cfr.* Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 226.

²⁰² “La burguesía, protagonista ascendente en la vida económica y cultura del siglo XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que, como el clásico, obedecía a una visión aristotélica del mundo, y en el que el género elevado y digno, la Tragedia, estaba dedicado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases sociales objeto de un tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico. [...] La burguesía no podía identificarse con los personajes trágicos ni con la imagen que de su propia clase daba la Comedia. Necesitaba de un teatro con la máxima dignidad literaria, y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social”. Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 42. *Cfr.* Jesús Pérez Magallón, *op. cit.*, pp. 51-52.

²⁰³ Esta forma dramática responde a múltiples nombres: comedia: sentimental, sensible, patética, seria, plañidera..., etc.; tragedia: urbana o ciudadana; tragicomedia; drama: sentimental; entre otros, García Garrosa a enumerado veintidós denominaciones. *Cfr.* María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La Comedia Sentimental Española, 1751-1802*, Universidad de Valladolid, Salamanca, 1990, p. 47. En otro sentido, la comedia sentimental ha generado diversas polémicas en la actualidad, principalmente en referencia a la forma y suscripción de la misma, pues, mientras algunos la consideran como un antecedente del romanticismo (*Cfr.* Russell P. Sebold, *Trayectoria del Romanticismo español*, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 107-136), otros la consideran un género meramente neoclásico (*Cfr.* María Jesús García Garrosa, *op. cit.*, pp. 7-11) o, en su defecto, un género independiente (Emilio Palacios Fernández, “La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII”, *Revista de literatura* 55 (1993), p. 85).

²⁰⁴ Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 45.

²⁰⁵ Luzán, tras su estancia en París de 1747 a 1750, regresa a España y publica en 1751 las *Memorias literarias de París*, donde expone el panorama cultural y el desarrollo teatral de Francia. Además, Luzán, traduce *Le Préjugé à la mode*, de Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée, obra perteneciente al género sentimental y que presentará en la Academia del Buen Gusto, donde fue bien recibida, pese a que tardó en desarrollarse. *Cfr.* María Jesús García Garrosa, *op. cit.*, pp. 51-53. Jesús Cañas Murillo, *La Comedia Sentimental. Género Español del Siglo XVIII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994, pp. 31-33.

²⁰⁶ En 1768 comienza la Reforma de Aranda (Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda, quien ocupó durante estos años la presidencia del Consejo de Castilla), la cual fomentó el desarrollo del teatro en Sevilla y

La trascendencia del género sentimental fue muy amplio, pues éste corrió la suerte de ser bien recibido tanto por el público popular como, casi en su mayoría, por los reformadores,²⁰⁷ quienes en un inicio desarrollaron tal comedia, pero ésta fue poco a poco pasando a la disposición de más dramaturgos que generaron tanto su auge como su decadencia, al grado que el apogeo (a finales del siglo) se debió a la traducción o adaptación de obras italianas y alemanas, las cuales fueron tomadas de una primera traducción al francés, principalmente.²⁰⁸ Al parecer, aquí es donde radica la contradicción de la reforma en el siglo XVIII, pues tal cantidad de traducciones fue resultado del plan para reformar los teatros en 1799,²⁰⁹ de la cual resultaron fuertes imputaciones, como las dirigidas a Isidoro

Madrid fundando salones y construyendo teatros. Además, se fomentó la creación de obras originales, como fue el caso de *El delincuente honrado* de Jovellanos: primera comedia sentimental española (escrita y publicada en 1773, y estrenada un año después). La obra de Jovellanos fue el resultado de un concurso en referencia a tal forma dramática, fruto de una discusión en el Salón del Alcázar. *Ibid.*, pp. 54-59. Cfr. Carlos E. Corona, "Prólogo" a José Antonio Ferrer Benimeli, *El conde de Aranda y su Defensa de España: refutación del "Viaje de Fígaro a España"*, Departamento de Historia Contemporánea, Universidad de Zaragoza, Madrid, 1972. Cfr. Emilio Palacios Fernández, "La comedia sentimental: dificultades...", pp. 89-91. Otra de las piezas originales que se generaron durante tales años fue: *El precipitado*, de Cándido María Trigueros. Sobre más obras: Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, pp. 62-69. Guillermo Carnero, *op. cit.*, pp. 54-64.

²⁰⁷ Algunos de los personajes que no simpatizaron del todo con la comedia sentimental son: García de Arriete, José Mor de Fuente, entre otros. Cfr. Emilio Palacios Fernández, "La comedia sentimental: dificultades...", pp. 92-112.

²⁰⁸ "Jovellanos no escribió más comedias lacrimógenas. Olavide estaba en prisión desde 1776. El [sic] y su círculo ilustrado habían cumplido su misión. ¿Quién tomó el relevo? Una serie de autores de segundo orden, cuya formación y cuya categoría literaria no son comparables a las de sus predecesores. Son nombres casi desconocidos de la historia de la literatura española, a pesar de la importancia cuantitativa de su producción. Antonio Valladares de Sotomayor, Gaspar Zavala y Zamora, Francisco Comella y Villamitjana, José López Sedano, Vicente Rodríguez de Arellano; éstos son los verdaderos creadores del teatro sentimental español, autores de docenas de comedias originales, malas traducciones y adaptaciones de todas clases y dentro de todos los géneros. [...] Su gran mérito —ya que no la calidad literaria— es sin duda haber comprendido cuáles eran verdaderamente los gustos de los espectadores y haber sabido ofrecerles un teatro a la medida de sus exigencias". María Jesús García Garrosa, *op. cit.*, p. 59; 63-64. Cfr. Jesús Cañas Murillo, *op. cit.*, pp. 34-40 /50-51.

²⁰⁹ Los intentos por generar una reforma contundente fueron muchos: desde 1769 Nipho ya había extendido un escrito, titulado *Idea política cristiana para reformar el estado del teatro en España*; entre el 84 y el 85, el duque de Híjar le había extendido un *Discurso* al corregidor Armona, con las mismas intenciones; en 1792 Moratín le solicitará a Godoy la intervención en la misma materia; entre 1787 y 1797 en censor Santo Díez González en colaboración con Armona y Morales, lograrán desarrollar la reforma: la *Idea de la reforma de los teatros de Madrid*, la cual se aprobó por orden real el 21 de noviembre de 1799 para ser llevada a efecto a partir de la temporada 1800-1801. Entre los principales puntos de la reforma se encontraban el pago de un salario para los dramaturgos, con el fin de alejarlos del compromiso social de adecuar las obras a los intereses del vulgo, así como la disposición de una junta que velara por la regulación de las obras mediante una normativa. Pero, desde su inicio, se formó una resistencia que frenó las disposiciones de la junta, además de los problemas económicos que ésta comenzó a padecer, y el 24 de enero de 1802 el intento por reformar el

Maíquez,²¹⁰ a quien se le acusó de abusar de las traducciones francesas en detrimento de la tradición clásica, a lo cual contestó con una carta que expone el estado último de las reformas:

Todos los literatos, todos los periódicos, y más que todos el mismo *Diario de Madrid*, clamaban contra los absurdos, inverisimilitudes y vicios de las comedias antiguas; se reclamaba la observancia de las reglas y unidades de la dramática, se pedía á gritos una reforma del teatro, y se suspiraba por unas verdaderas comedias que enseñaran las ruinas del vicio, los premios de la virtud, y que, al mismo tiempo, guardasen las reglas del teatro, aquellas reglas que no se derivan de la autoridad de los griegos ó romanos, sino de la misma naturaleza, de la cual debe ser una imitación el teatro. Todo esto anunciaba un buen acogimiento á las piezas francesas, y tanto más cuando ellas eran las que citaban por modelos cuantos declamaban contra nuestras antiguas comedias. Presentáronse, con efecto, estas piezas, y al instante, aquellos mismos críticos, aquellos mismos periódicos que las deseaban, se declamaron contra ellas, las detestaron, pusieron en ridículo al director del teatro en que se representaban, y entusiasmándose con una especie de patriotismo literario por los conceptos y equívocos de los galanes de Calderón y Moreto, trataron al director del teatro como un hombre enemigo de la gloria literaria de la nación y acérrimo partidario del teatro francés. ¡Críticos miserables y maliciosos! ¿Qué culpa tiene quien dirige el teatro de que vosotros mismo no sepáis lo que pedís? Si los escritores extranjeros no tuvieron razón para criticar los defectos de las antiguas comedias españolas, ¿por qué os asociasteis á ellos pidiendo la reforma del teatro? Y si ellos y vosotros tuvisteis fundamento para elogiar las piezas modernas, ¿por qué tenéis la insolencia de satirizar á quien se gobierna por vuestros mismos principios?²¹¹

Estas palabras enuncian la realidad en torno a la reforma, una que si bien fue erigida con ahínco por muchos pensadores, necesitaba de un sustento social más sólido que la respaldara y diera forma. La paradoja en referencia al cambio de actitud sobre las disposiciones dramáticas es la consecuencia de problemas sociopolíticos que se generaron desde mediados de la década de los ochenta, pues el contexto europeo generó desconcierto

teatro fracaso. Debido a los problemas que se generaron durante estos años el teatro español se colapsó por algún tiempo, pues se les dio total disposición a las compañías para elegir las obras y los actores. Esto duró hasta el 17 de diciembre de 1806, en que una real orden le devolvió al Ayuntamiento la dirección de los coliseos, y con ello se dispuso un *Reglamento general para la dirección y reforma de los teatros*, en que se retomaron consideraciones expuestas en las antiguas *Ideas* de Díez González. Lamentablemente los problemas sucedidos a partir de 1808 imposibilitan saber que éxito tuvo esta nueva Junta. René Andioc, *op. cit.*, pp. 547-552. Para otros puntos de la reforma de finales de siglo: Cfr. John Dowling, "El teatro del Siglo XVIII"..., pp. 471-477. John Dowling (comp.), "Documentos que ilustran *La comedia nueva*", en Leandro F. de Moratín, *La comedia nueva*, Castalia, Madrid, 1970, pp. 217-311.

²¹⁰ Actor español de finales del siglo XVIII y principios del XIX que fue considerado el mejor de su época, En 1802 fue nombrado director del Teatro de los Caños del Peral. Cfr. María Jesús García Garrosa, *op. cit.*, p. 69.

(como ya se mencionó en el capítulo anterior) y dispuso un cambio en el enfoque de los dirigentes que en un inicio apoyaron el movimiento neoclásico.

En materia teatral existió el momento en que muchos expusieron la forma de generar un cambio,²¹² lamentablemente cuando existieron las bases para que éste se desarrollara a plenitud, circunstancias contextuales imposibilitaron que se llevara a cabo; no obstante, se expusieron en escena obras que representaban la disposición de tal cambio, uno que, como aquel soñado por Jovellanos,²¹³ mediante la educación generara un beneficio total.

²¹¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Maíquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902, pp. 193-193. *Apud* María Jesús García Garrosa, *op. cit.*, p. 70.

²¹² Entre las primeras disposiciones para una reforma al teatro se encuentra la que hizo Cervantes, en el capítulo antes mencionado de *El Quijote*, en voz del cura: “[...] todos estos inconvenientes cesarían, y aun muchos más que no digo, con que hubiese en la corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen (no sólo aquellas que se hiciesen en la corte, sino todas las que se quisiesen representar en España), sin la cual aprobación, sello y firma ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna, y de esta manera los comediantes tendrían cuidado de enviar las comedias a la corte, y con seguridad podrían representallas, y aquéllos que las componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasa por sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende; y de esta manera se harían buenas comedias y se conseguiría felicísimamente lo que en ellas se pretende: así el entendimiento del pueblo como la opinión de los ingenios de España, el interés y seguridad de los recitantes, y el ahorro del cuidado de castigallos”. Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 497-498. Por otro lado, existieron cambios en referencia a los temas sociales, como el matrimonio y su problemática, la movilidad social, los problemas de familia, el papel de la mujer, entre otros. *Cfr.* Jesús Pérez Magallón, *op. cit.*, pp. 149-294.

²¹³ “[...] donde Jovellanos sueña más nítidamente, donde casi se puede decir que delira, por lo utópico de su pensamiento, es cuando piensa que de la instrucción de todas las naciones saldrá indefectiblemente la fraternidad universal. ¿Cuántos años, cuántos siglos faltan para que los gobiernos todos y las naciones todas de la tierra lleguen a unas circunstancias parecidas o idénticas a las que Jovellanos sueña? [...] Jovellanos piensa lo siguiente: «¿Quién no ve que el progreso mismo de la instrucción conducirá algún día, primero las naciones ilustradas de Europa, y al fin las de toda la tierra, a una confederación general, cuyo objeto sea mantener a cada una en el goce de las ventajas que debió al cielo, y conservar entre todas una paz inviolable y perpetua, y reprimir, no con ejércitos ni cañones, sino con el impulso de una voz, que será más fuerte y terrible que ellos, al pueblo temerario que se atreva a turbar el sosiego y la dicha del género humano? [...]»” José Miguel Caso González, “Jovellanos y la reforma de la enseñanza”, *De Ilustración y de Ilustrados...*, pp. 249-250.

LA COMEDIA NUEVA

*Sustituir la genialidad por el buen sentido
es también, a veces, una especie de genialidad,
si quien lo hace se dirige al país en momentos
en que el buen sentido no brilla.*²¹⁴

Antonio Buero Vallejo

Las críticas a los dramaturgos, a las formas escénicas, al público y a los reformadores puede considerarse la tendencia que desde la primera mitad del siglo conformó el tono de la polémica teatral. Sin embargo, tales disputas tuvieron que esperar hasta el último cuarto del siglo para poder ejemplificarse, para poder contrastar el panorama de un teatro cargado de elementos espectaculares, inverosímiles, pero atractivos.

Por tal razón el estudio panorámico de una época, de su periodización, particularización, desglose y punto de ruptura responde a cuestiones difíciles de despejar: ¿para qué encargarse de un periodo olvidado y apenas nombrado en los manuales de literatura?, ¿por qué detenerse en un complejo cuadro de circunstancias multidisciplinarias que sólo arrojan una docena de obras a considerar o un pequeño grupo de autores? Si la respuesta dependiera de una teoría del “gusto”, o de un criterio valorativo, podría entenderse que la época, así como mucha de su producción literaria, carece de un atractivo; empero, “la razón íntima de su interés [...] no reside exactamente en sus obras, sino en las cuestiones que éstas suscitan, en las interrelaciones que su trama íntima muestra con las vicisitudes ideológicas y morales de la Ilustración en España”.²¹⁵

²¹⁴ Respuesta a la pregunta: ¿Cómo ve Vd. la figura humana y literaria de Moratín, en su tiempo histórico? “Encuesta de la revista *Ínsula*”, en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 161, 1960, p. 4.

²¹⁵ Guillermo de Torre, “Hacia una nueva imagen de Moratín”, *Papeles de Son Armadans* 16 (1960), p. 337.

La situación contextual en España durante el último cuarto del siglo es una apremiante que en muchas ocasiones se minimiza al determinar la situación panorámica de Europa, como si por prenotoriedad fuese posible entender las determinantes socioculturales que influyeron de la misma forma a reformadores y apologistas. Como ya hemos visto, fue durante estos años que España vio más cerca la consolidación de una reforma cultural, pero con igual cercanía observó cómo se derrumbaron los sueños de pensadores que terminaron siendo juzgados por sus compatriotas.

Manuales, introducciones y prólogos a obras, antologías y otros materiales nos han mostrado una cara con apenas unas cuantas variables.²¹⁶ Existen quienes critican y desacreditan la posición de muchos reformadores, incluso quienes condenan su actuar, su deseo de cambio.²¹⁷

En su momento Menéndez y Pelayo se encargó de regalar algunos laureles a escritores como Ramón de la Cruz o Leandro F. de Moratín, pero, ¿cómo entender tal disposición para alejarse de una valoración objetiva (en el mejor de los casos) si el acercamiento a tal época se mantiene fuera de contexto? Aquella muletilla de que ni Moratín, ni Forner, ni Cadalso, ni siquiera Jovellanos y Meléndez Valdés (quizá la única excepción sea Feijóo) logran interesarnos hondamente, es una constante generacional, mas

²¹⁶ Cfr. Juan A. Ríos, “La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990), p. 75. Cfr. Manuel C., Lassaletta, “«Un drama nuevo» y el realismo literario”, *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 57 (1974), p. 856. Cfr. Julio Caro Baroja, *op cit.*, p. 218.

²¹⁷ Las críticas más agudas, con o sin argumentación, oscilan sobre la tendencia a adoptar y preferir métodos y usos franceses, los cuales, como ya se ha venido exponiendo, no determinaban un factor social nacionalista, ni una desacreditación del valor peninsular, por el contrario, respondían a una circunstancia general, en la que la única forma de progresar era acercándose a un modelo europeísta. *Ibid.*, pp. 337-341. Bittour-Debruyne opina: “[...] cuando se trata de admitir una influencia exterior, la crítica nacional o la crítica especializada en un autor lo vive a veces como un desmérito, un menoscabo; inversamente, la crítica propia de la fuente peca demasiado a menudo de un triunfalismo o de un paternalismo impropio [...]. Es olvidar que numerosos hipertextos son superiores a sus fuentes, o *vice-versa*, es pretender introducir criterios valorativos o afectivos donde sólo interesa un criterio: el de la literatura y del arte como un patrimonio universal donde todos ganamos y nadie sale perdiendo [...], pues, para un ilustrado, la forma es el contenido y el contenido es la forma”. Nathalie Bittour-Debruyne, art. cit., p. 462.

no ha tenido una explicación, pese a las muchas especificaciones del periodo de reajuste por el que pasó la cultura española después de un época “inigualable”.²¹⁸

De cualquier forma, ¿qué sabemos de ese periodo mal llamado neoclásico? ¿Por qué se mantiene la constante de que la literatura, y en particular el teatro, estuvo en decadencia, pese a que el tono de las discusiones hizo eco hasta principios del siglo XX? Si se pretende responder a partir de repeticiones, se cometerá un error tan común como es el de situar a Jovellanos como poeta. El problema radica en la “diferenciación” y el “enfoque” con los cuales se pretende entender circunstancias sociales, culturales y artísticas de la época, porque se olvida que la situación de la sociedad y la disposición artística exige, en ésta y en cualquier época, una mediación entre lo estudiado y el método de estudio. De ahí que

estudiando con perspectiva historicista, bajo los fulgores del siglo de las luces, como actores y testigos de un proceso cultural y social hondamente transformador, ¡qué apasionante se nos ofrece, por ejemplo, un Jovellanos, con su conciencia escindida entre dos mundos espirituales; cuántos motivos y confrontaciones y revisiones en el caso de los mal llamados «afrancesados»; qué precursora la figura de un Cadalso en sus dos vertientes —la prerromántica de las *Noches lúgubres*, la prenoventaiochista de las *Cartas marruecas*—; a cuántas sugerencias se presta la medida y el epicureísmo de un Moratín!²¹⁹

En cierto sentido puede creerse que tal tipo de acercamiento alejaría al análisis de un enfoque de valor literario, pero no se debe olvidar que la literatura, en su concepción social, no es otra cosa que memoria colectiva, y por ello responde a momentos en los que existen factores ajenos a circunstancias artísticas. El hecho de que Luzán predispusiera una poética acotada por las sentencias horacianas *utile et dulce y prodesse et delectare*, no es en ningún caso gratuito, y mucho menos lo fue que haya llevado a España el género de la comedia

²¹⁸ “En primer término, comienza a verse que fue algo más que una época de transición; después que ya no tienen razón de ser las quejas de Menéndez Pelayo cuando se dolía de la intención sufrida por el siglo XVIII; lamentación prolongada años más tarde por Américo Castro en su esbozo apologético, de aquella centuria. Asimismo la observación de Ortega y Gasset cuando afirmó que en España había faltado un «siglo civilizador» como el dieciochesco, debería ahora relativizarse; existió, sí, pero se frustró o aplazó su meta: su benéfico influjo y plena cosecha no se lograron hasta fines del siglo XIX y primer tercio del XX”. *Ibid.*, p. 339.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 337-338.

lacrimosa, pues en ambos casos pretendía que se cubriera una demanda cultural y, por consiguiente, social.

Fueron Iriarte, Quintana, Cienfuegos y Moratín algunos de aquellos que posibilitaron la creación de puestas que no sólo cumplieran con el objetivo de distraer a la sociedad, sino que imprimían una marca de época en la que se notaba la urgencia de una reforma cultural. De estas obras *La comedia nueva* fue la exposición más audaz de una crítica social, ya que presenta un cuadro de costumbres enmarcado por la sátira, en la cual se evidencian excesos y se subrayan valores y actitudes. No obstante, en muchas ocasiones se ha pretendido minimizar a la obra moratiana, pese a ser considerada única.²²⁰

3.1. Críticas y comentarios a Moratín y su “comedia nueva”

Moratín expone en *La comedia nueva* algo más que una crítica a los personajes que dentro o fuera del teatro hacen del arte escénico un mal uso, presenta la única forma en que es posible generar la reforma: mostrando al público el porqué debe oponerse a un teatro que no cumple con un fundamento artístico, sino espectacular (pese a que tal aspecto no limita su función pero sí su sentido). Para ello parte de una trama sencilla,²²¹ hace uso de recursos

²²⁰ “La comedia neoclásica es, ante todo, un *teatro urbano* de corte realista, que encuentra su ambiente natural en la clase media. J. Campos la llama también *burguesa* porque «cumple la tarea de sacar a escena por primera vez, como tal, a la naciente burguesía española». Las obras de Moratín hijo son las que más intensamente reflejan este grupo social y sus problemas. Practica un costumbrismo que desvela las inquietudes nuevas de esta clase social en formación, no el pintoresquismo populachero de los sainetes. Es un costumbrismo crítico”. Emilio Palacios Fernández, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”..., p. 202. Cfr. Jorge Campos, *Teatro y sociedad en España, 1780-1820*, Moneda y Crédito, Madrid, 1969, pp. 90 y ss.

²²¹ “Un joven que aspira a ser dramaturgo, su familia y sus amigos se encarnan en la escena, hacen disparates, dicen despropósitos y, en la mejor tradición cómica, se llevan una lección”. John Dowling, “Estudios sobre la comedia nueva”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, pp. 45-46. Una de las críticas más certeras, pese a su sentido metafórico, es la siguiente: “El final de la comedia resulta verdaderamente sangriento para los personajes que encarnan el mundo de los autores de comedias heroicas [...], es un final en donde la sátira se convierte en cruel castigo. Castigo de la ignorancia y la presunción, pues, como Don Pedro dice, para hacer comedias hay que dedicar toda la vida al estudio y a la instrucción y aun así no se está seguro de poder hacerlas con perfección”. Enrique Rull, *op. cit.*, pp. 106-107.

como la metateatralidad²²² y construye su obra a partir de preceptos que, para él, constituían la única forma de consolidar un teatro útil para una sociedad acostumbrada a ver en escena puestas complejas y atestadas de elementos exagerados y sucesos hiperbólicos.²²³

Si bien la crítica ha mantenido una tendencia más o menos equilibrada en referencia al sentido de la obra moratiana, éste parte de un complejo conjugado de elementos intra- y extra-textuales. Repetir que la obra de Moratín es una crítica al teatro de su tiempo,²²⁴ que responde a un manejo de las tres unidades,²²⁵ que su mérito radica en el manejo del

²²² Moratín alegoriza con *El gran cerco de Viena* a las obras que, pese a contar con el mayor éxito en la época, se caracterizaban por un excesivo uso de elementos espectaculares, olvidándose tanto del sentido de las tres unidades como del enfoque verosímil.

²²³ Pese a que sería evidente creer en la influencia de Luzán sobre Moratín, tanto éste como Quintana lo negarán y referirán la razón de su estética a una función literaria apegada a la codificación francesa de la época y a los preceptos clásicos, pese a que tales premisas son, también, las que Luzán expone como paradigmas para la creación artística. Lo cual supone que tanto Moratín como Quintana pretendían camuflar su enfoque normativo a los ojos de las críticas, pues resultaría sorprendente que no conocieran *La poética* de Luzán. Fernando Lázaro Carreter, “El afrancesamiento de Moratín”, *Papeles de Son Armadans* 20 (1961), pp. 145-158. Incluso en la actualidad existen críticas que acentúan lo referente a las “reglas”, al mencionar a Moratín, sin antes entender el sentido de “éstas” o el contexto teatral de la época, como es el caso de Lassaletta: “[...] con su arte medido y correctísimo, es en la escena española el representante máximo de la sumisión a las reglas impuestas por el gusto francés. En su comedia lleva a cabo la crítica del teatro que no se ajusta a los cánones preestablecidos. [...] Moratín, mediante el calificativo «nueva», quería indicar la que se está estrenando en el teatro próximo al café donde oímos las opiniones que suscita la representación. «Nueva» nos indica simplemente «otra más» de las muchas que se escriben prescindiendo del respeto a las normas y que, por esta razón, se hace acreedora a la desaprobación del espectador sensato”. Manuel C. Lassaletta, art. cit., p. 856. Para una valoración del enfoque explícito de Moratín, en referencia al modelo francés: Cfr. Nathalie Bittour-Debruyne, art. cit., pp. 431-462. Para una comparación y diferenciación entre Molière y Moratín: Cfr. Luis F. Vivanco, *Moratín y la ilustración mágica*, Taurus, Madrid, 1972, pp. 150-154.

²²⁴ La primera de estas opiniones se mencionó “el 2 de febrero de 1792 —cinco días antes del estreno— por el censor don Manuel de Valbuena, para quien esta comedia era «una crítica del estado actual de nuestro teatro». El día siguiente, don Santos Díez González, en su informe al Juez Protector de Teatros, venía a decirnos lo mismo: «Su fin es solamente ridiculizar los malos poetas». El propio Moratín compartía este juicio [...]: «Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro», palabras que el *Memorial literario* repetía de esta forma: «Ridiculízanse en esta comedia las malas piezas y a los poetas que sin instrucción bastante se ponen a escribirlas». Rafael Osuna, “Temática e imitación en *La comedia nueva* de Moratín”, *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978), p. 323. Tal vez ésta sea la única sentencia en donde la crítica (hasta la actualidad) se ha mantenido de acuerdo al hablar de la obra de Moratín. Por ejemplo: Enrique Rull, *op. cit.*, pp. 105-108; Emilio Palacios Fernández, art. cit., pp. 219-220; Nigel Glendinning, “Rito y verdad en el teatro de Moratín”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 161 (1960), pp. 6, 15. Lamentablemente, por ello, son pocos los trabajos que se han encargado de exponer tal “máxima”, como el de Pilar Regalado de Kerson, *Don Leandro Fernández de Moratín y la polémica del teatro de su tiempo*, tesis de doctorado, Universidad de Yale, 1966. Del cual sólo he podido consultar un resumen.

²²⁵ Cfr. Joaquín Casaldueiro, “El reló y la ley de las tres unidades (Jovellanos y Moratín)”, *Cuadernos Americanos* 159 (1968), pp. 167-178 (entiéndase “reló” como “reloj”). Jesús Pérez Magallón, “Moratín, neoclásico de una armonía ya imposible”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17 (1993), pp. 343-356.

lenguaje²²⁶ o que Comella²²⁷ es el referente para don Eleuterio,²²⁸ carece de una posición firme ante el problema real que Moratín expone en su obra: ¿cuál es la función del teatro? Respuesta que Moratín da, mas no de forma evidente, con la reacción que se espera de un público que ve en escena una crítica, principalmente al mismo espectador y que, además, observa cómo se ridiculizan los elementos que configuran a la obra y la alejan de un fin social (en un sentido idílico).²²⁹ Tal función —para Moratín—se sustenta en un argumento

²²⁶ Cfr. Beatriz Mavrakakis de Fiore, *op. cit.*, pp. 13-60. John Dowling, “Estudios sobre *La comedia nueva*”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, pp. 58-63. René Andioc, *op. cit.*, pp. 528-529.

²²⁷ Luciano Comella fue uno de los más productivos escritores de obras populares de finales del siglo XVIII. Comella, en referencia a la obra moratiniana, se sintió aludido por la crítica expuesta en *La comedia nueva*, en primera instancia por la comparación con don Eleuterio, y, en segunda, por la semejanza entre *El gran cerco de Viena* y algunas obras del escritor, como: *El sitio de Calés*, *Federico II Rey de Prusia*, *Federico II en el Campo de Targan* o *Federico II en Glatz*, obras que representaban claramente el teatro inverosímil que Moratín criticaba; pese a ello, fue un dramaturgo con un éxito considerable y sus obras se siguieron representando durante el siglo XIX. Cfr. María Angulo Egea, “Introducción” a *Luciano Francisco Comella, 1751-1812: otra cara del teatro de la Ilustración*, Universidad de Alicante, Alicante, 2006.

²²⁸ En primera instancia, existen muchos críticos que sostienen tal referencia, sin que por ello pueda comprobarse de forma certera; en segunda, existen algunos que hacen una defensa justa de Comella (Cfr. Mario Di Pinto, “En defensa de Comella”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 504 (1988), pp. 16-17); y, en tercera, hay quienes buscan contraponer drásticamente a éste con Moratín: Juan A. Ríos expone como verdadera la comparación con Eleuterio, pero critica fuertemente la acción de Moratín al decir que ridiculiza y etiqueta de enemigo a un grupo de dramaturgos que son respaldados por el público, afirmando que el interés de Moratín por presentar tales oposiciones sólo respondía a un interés económico, mas no social (sin embargo, no expone un argumento sólido más allá de tal afirmación). Juan A. Ríos, art. cit., pp. 65-75. Cabe señalar que la postura ideológica de Moratín, evidente en todas sus obras, no responde a un interés económico, sino que mantiene una tendencia que desde su padre ha ido adoptando, y mediante ésta busca una reforma cultural en España, aunque no la logre.

²²⁹ En la octava escena del segundo acto de *La comedia nueva* Doña Mariquita le explica a Don Pedro cómo reacciona el público en la presentación de *El gran cerco de Viena*: “[...] El señor es hermano mío, marido de esta señora, y autor de esa maldita comedia que han echado hoy. Hemos ido a verla; cuando llegamos estaban en el segundo acto. Allí había una tempestad, y luego un consejo de guerra, y luego un baile, y después un entierro... En fin, ello es que al cabo de esta tremolina, salía la dama con un chiquillo en mano, y ella y el chico rabiaban de hambre; el muchacho decía: «Madre, déme usted pan», y la madre invocaba a Demogorgon y al Cancerbero. Al llegar nosotros se empezaba este lance de madre e hijo... El patio tremendo. ¡Qué oleadas! ¡qué toser! ¡qué estornudos! ¡qué bostezar! ¡que ruido confuso por todas partes!... Pues, señor, como digo: salió la dama, y apenas hubo dicho que no había comido en seis días, y apenas el chico empezó a pedirle pan, y ella a decirle que no le tenía, cuando para servir a ustedes, la gente (que a la cuenta estaba ya hostigada de la tempestad, del consejo de guerra, del baile y del entierro) comenzó de nuevo a alborotarse. El ruido se aumentaba; suenan bramidos por un lado y por otro, y empieza tal descarga de palmadas huecas y tal golpeo en los bancos y barandillas, que no parecía sino que toda la casa se venía el suelo. Corrieron el telón, abrieron las puertas, salió renegando toda la gente, a mi hermana se le oprimió el corazón, de manera que... En fin, ya está mejor, que es lo principal. Aquello no ha sido ni oído ni visto; en un instante entrar al palco y suceder lo que acabo de contar, todo ha sido a un tiempo. ¡Válgame Dios! ¡en lo que han venido a parar tantos proyectos!”. L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, pp. 147-148. Las siguientes citas al texto de *La comedia nueva* pertenecen a esta edición y sólo se señalará, al final de la transcripción, el número del acto y de la escena que correspondan.

verosímil que parta del manejo de las tres unidades, con lo cual es posible establecer una línea didáctica que refleje en escena lo que la vida misma expone, pero con un fin moral.²³⁰

Empero, las referencias explícitas que la obra presenta han hecho que las opiniones no se centren sobre las implicaciones tácitas que dan sentido a la puesta. Tres años después de la muerte de Moratín, Ramón de Mesoneros Romanos escribió lo siguiente:

[...] La medianía de los actores, lo mezquino de la escena, la ninguna propiedad en trajes y decoraciones, la poca comodidad de los concurrentes, y más que todo, lo soez y grosero de las piezas que por entonces sostenían la escena, bajo la influencia de los Comellas y Zabalas, todas estas causas reunidas produjeron en nuestro teatro el estado en que le pinta el célebre Moratín en *La comedia nueva*. Pero las medidas del gobierno, que empezaron a alejar las causas físicas de este desorden, arreglando la mejor disposición de los teatros; el buen gusto que se extendió con las bellas producciones de Moratín, Iriarte, Quintana, y otros varios [...] ²³¹

Estas líneas resumen lo que gran parte de la crítica ha venido repitiendo desde entonces;²³² pero, ¿hasta dónde son ciertas? Las críticas a la obra existieron antes de que fuera estrenada, el primero en levantar la mano para ello fue el mismo Comella:

El 27 de enero de 1792, menos de quince días antes del estreno, Comella poseía informes suficientes sobre la comedia para elevar una protesta al Conde de Cifuentes, Presidente del Consejo de Castilla. En su carta decía que en *La comedia nueva* Moratín le retrataba a él, su esposa María Teresa Beyermón y a su hija, desfigurada con el nombre de hermana, alegando en prueba de lo que dice que el poeta de la comedia está casado con una doncella de su antiguo amo, que tiene cuatro hijos, que la comedia que ha escrito se vende en los puestos del *Diario*, que la hermana (o sea, la hija) tiene dieciséis años, que el poeta le enseña gramática y ella escribe versos, que él es catalán y Moratín se mofa de la comedia catalana [...]. Apelando a las leyes que prohíben una sátira directa, pide que el Presidente imponga al autor las penas que determinan las leyes.²³³

²³⁰ En el prólogo a *La comedia nueva* de 1792 Moratín expone: “El fin moral de esta comedia es harto manifiesto; y en cuanto al artificio de ella, las situaciones, episodios, estilo u otros requisitos, nada hay que decir, puesto que el público debe juzgarla, y no es conveniente anticipar en tales casos ni las disculpas ni los elogios”. L. F. de Moratín, “Edición príncipe, Madrid, 1792”, *La comedia nueva...*, p. 67.

²³¹ Ramón de Mesoneros Romanos, *Manual de Madrid: Descripción de la Corte y de la Villa*, Imprenta de D. M. de Burgos, Madrid, 1831, p. 271-277. Reproducido por John Dowling, “Documentos que ilustran *La comedia nueva*. Ramón de Mesoneros Romanos sobre los teatros de Madrid, 1831”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, p. 221.

²³² Basta con citar la opinión de Osuna en referencia a las obras moratinianas: “En cualquier manual de literatura se hallarán agrupadas y petrificadas. Ahí se alaban la perfección de la trama, la naturalidad con que el autor maneja las tres unidades, y el buen gusto y el gracejo del lenguaje, sin que apenas nadie se olvide de mencionar la tan debatida cuestión de si don Hermógenes representaba a Cladera y don Eleuterio a Comella. [Pero] casi no se pasa de ahí”, Rafael Osuna, art. cit., p. 324.

²³³ John Dowling, “Estudio sobre *La comedia nueva*”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, pp. 53-54. Cfr. “Solicitud de Don Luciano Comella al Conde de Cienfuegos, Presidente del Consejo, sobre no

Evidentemente tal solicitud no fue favorable para Comella²³⁴ y la obra se presentó con un éxito considerable. Moratín, en una carta dirigida a Forner, expone cómo fue el estreno de su comedia:

La turbamulta de los chorizos, los pedantes, los críticos de esquina, y los autorcillos famélicos y sus partidarios, ocuparon una gran parte del patio y los extremos de las gradas; todo fue bien, el público aplaudió donde era menester; pero cuando en el segundo acto habla don Serapio de los pimientos en vinagre, fue tal la conmoción de la plebe choriza, y el rumor que empezó a levantarse, que yo temí que daban con la comedia y conmigo en los infiernos; pero los que no comen pimientos los hicieron callar y sufrir, y se acabó la representación con un aplauso general, que bastó a vengarme de los trabajos padecidos. No obstante, como se desató tanto demonio por calles y rincones diciendo pestes de ella, quedó incierto su crédito el primer día; pero el éxito del segundo, así como el de los siete que duró, fue tan completo, que excedió a las esperanzas que todos teníamos, y fue superior, sin duda, al que tuvo don Roque [refiriéndose a la obra *El viejo y la niña*]. La ejecución fue bastante buena, y la Junta, la frigidísima y yerta Juana, hizo maravillas; admiró en su papel a cuantos la oyeron, y a cada paso la interrumpían con aplausos. Esto es cuanto hay que decir de la tal comedia, puesto que los delirios y vaciedades que se oyen por ahí en boca del pestilente Nifo, el pálido Higuera, Concha, Zabala y la demás garulla de insensatos, son buenos para oídos, pero fastidiosos de escribirse; lo restante del público la ha recibido con mucho entusiasmo; la gente bien intencionada piensa que una obra como ésta debía causar la reforma del teatro; pero yo creo que seguirá como hasta aquí, y que Comella gozará en paz de su corona dramática.²³⁵

Moratín tuvo, en cierto sentido, razón: la obra tuvo éxito, aunque no de forma sorprendente,²³⁶ pese a los comentarios que recibió después de su estreno. El *Diario*, que estaba en manos de los neoclásicos, publicaba su reseña el 21 de febrero:

Nada tiene esta comedia que no sea apreciable. El artificio es tan verosímil, como que los sucesos son prácticos en la substancia; su fin moral excelente, pues se alienta a que el teatro sea lo que debe ser, esto es la escuela de las buenas costumbres, el templo del buen gusto; sus situaciones naturalísimas, sus episodios tan oportunos

representarse *La comedia nueva* de Moratín, 27 de enero, 1792”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, pp. 267-268.

²³⁴ “Al día siguiente, el Conde de Cifuentes entregó el asunto a don José Antonio Armona, Corregidor de Madrid y Juez Protector de los teatros. Armona, por su parte, buscó la opinión de sus censores don Santos Díez González y don Miguel de Manuel. Desde aquel momento Comella había perdido el proceso. Los dos censores eran profesores de los reales Estudios de San Isidro, antigua escuela de los jesuitas, ya secularizada y en control de los neoclásicos [...]. El 5 de febrero, dos días antes del estreno, con una concesión a los críticos: se suprimió una palabra; no se ha registrado cuál fuera”. *Ibid.*, p. 54.

²³⁵ “Carta de Moratín a Juan Pablo Forner. Enviándole un ejemplar de *La comedia nueva*”, 22 de febrero, 1792”, *Ibid.*, p. 281.

²³⁶ Andioc subraya el éxito “discreto” que tuvo el estreno de la obra, para ello hace mención de las recaudaciones que tuvo durante los 6 días (y no 7 como menciona Moratín en la carta a Forner) que se presentó. *Cfr.* René Andioc, *op. cit.*, pp. 228-229.

como unidos a la acción principal; su estilo natural, familiar y propio del carácter de cada personaje. En fin, en ella se observan las tres unidades y demás preceptos, sin que por eso se defraude en nada al ingenio, y a las bellezas delicadas que se hallan esparcidas en la pieza.²³⁷

Desafortunadamente estas palabras no reflejan la reacción del público que no entiende de las tres unidades y que se complace tanto al presenciar un espectáculo de corte heroico²³⁸ como al observar una comedia de corte didáctico-satírico (por llamarle de algún modo).

Dos años más tarde el *Memorial literario* comentó otra presentación de la obra:

Esta comedia se ha representado de dos años a esta parte tres o cuatro veces, y aunque esto en otro género de comedias no probaría su bondad, en ésta debe hacer excepción. El público ha conocido que le servía de instrucción, dirigiéndose a conocer las buenas comedias y discernirlas de las malas; y esto mismo le ha divertido porque le ha enseñado lo que por otra parte no pudiera conocer sino muy tarde, o a la fuerza de particular estudio.²³⁹

Al parecer el criterio de los que escribían estos comentarios se encontraba alejado de una evaluación objetiva de la recepción de las obras. Dowling señala —en más de una ocasión—²⁴⁰ que de forma irónica *La comedia nueva* se llegó a representar en múltiples ocasiones “precedida o seguida por las mismas comedias que satirizaba”,²⁴¹ por lo que es necesario olvidarse de que la obra posibilitó expulsar de la escena cualquier obra que se asemejara a *El gran cerco de Viena*, o que generó en el público la reacción de salirse del corral al presenciar tales puestas.²⁴²

²³⁷ *Diario de Madrid*, 21 febrero, 1792. Apud John Dowling, “Estudio sobre *La comedia nueva*”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, p. 57.

²³⁸ “El siglo XVIII ve desarrollarse la comedia heroica: el mundo de los privilegios constituye, y con motivo, el principal polo de atracción de las masas; pero esto mismo supone que se adapta a la propia óptica de dichas masas, y que por consiguiente se degrada. Esta es la razón por la que la obra satírica más célebre de la época, *La comedia nueva*, de Moratín hijo, critica a la vez ese género y la mentalidad que dicho género expresa y autoriza a un tiempo”. René Andioc, *op. cit.*, p. 177.

²³⁹ John Dowling, “Estudio sobre *La comedia nueva*”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, p. 58.

²⁴⁰ Cfr. John Dowling, “Moratín's «La comedia nueva» and the Reform of the Spanish Theater”, *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 53 (1970), pp. 397-402.

²⁴¹ John Dowling, “Estudio sobre *La comedia nueva*”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, p. 60.

²⁴² Pese a ello, sí es posible afirmar que la obra tuvo un éxito que no tenía un precedente directo, aunque no en su objetivo evidente (el público) sino en el campo editorial: la obra se publicó en varias ocasiones (1792, 1796, 1825 y 1830-1831) y se tradujo al italiano (por Napoli Signorelli en 1795), al alemán (por Manuel Ojalar en 1800) y al francés (por Théophile Barrois Fils en 1803). L. F. de Moratín, “Advertencia y notas a *El viejo y la niña* y a *La comedia nueva*. Prólogo para... *La mojigata*”, reproducida por John Dowling, “Prólogos”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, pp. 70-72. En un interesante artículo Andioc expone la

Durante el siglo siguiente *La comedia nueva* marcó una influencia notoria sobre muchos escritores, los cuales la comentaron con múltiples elogios: Pérez Galdós dijo: “¿Por qué siendo la trama tan sencilla y a veces inocente, inspira aquel asunto tanto interés? ¿Por qué la atención no se cansa de seguir la serie lenta de escenas en que apenas pasa nada que no sea vulgar y corriente? Milagro es este que sólo sabe hacer la naturalidad estética, virtud que en España no ha poseído nadie como la poseyó Moratín”.²⁴³ Ventura de la Vega, refiriéndose a Moratín en general, expuso: “es el modelo del arte; todo el que quiera escribir con acierto para el teatro no debe estudiar otro”.²⁴⁴

El tono de estos comentarios puede llegar a considerarse como exagerado por todo aquel que conozca del siglo XVIII sólo algunos nombres, sin embargo, resulta ser sutil al comparársele con lo que Menéndez y Pelayo escribió a principios del siglo XX: “[Moratín] en *La comedia nueva* derramó toda su cáustica vena contra los devastadores del teatro, produciendo la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco”.²⁴⁵ Que uno de los principales difamadores de la literatura española del siglo XVIII opine de una obra (cualquiera) con tales palabras, es suficiente para interesarse por entender, al menos, qué es lo que Moratín satirizó, por desgracia no es suficiente con el impulso.

forma en que el mismo Moratín preparó, años después, una presentación de *La comedia nueva*, el 14 de junio de 1799, especificando requerimientos. René Andioc, “A propos d'une reprise de *La comedia nueva*”, *Bulletin Hispanique* 63 (1961), pp. 54-61.

²⁴³ Benito Pérez Galdós, *Nuestro teatro. Obras inéditas*, vol. V., Madrid, 1923, p. 22 Apud José Montero Padilla, “Moratín y su magisterio”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 38 (1962), pp. 176-177.

²⁴⁴ Ventura de la Vega, *Obras escogidas*, t. I, Barcelona, 1984, p. 233 Apud José Montero Padilla, art. cit., p. 173.

²⁴⁵ Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, vol. VI, p. 128. Algunas páginas más adelante dirá: “Todos estos infelices poetastros eran mucho menos españoles que Moratín, como no quiera entenderse por español el ser bárbaro, ignorante y destinado. Los mismos títulos y argumentos de las absurdas y complicadas fábulas que llevaban a la escena, revelan el origen extranjero de ellas. Y, en efecto, las sacaban unas veces de melodramas, otras de novelas, de libros de viajes, de *Mercurios* y de *Gacetas* del tiempo, prefiriendo los asuntos del norte de Europa en que hubiera nombres estrambóticos, por donde venían algunas veces e indirectamente a ser tributarios de la poesía inglesa y alemana. Lo que tales invenciones eran, sólo se comprende leyendo las chistosas notas de Moratín a *La comedia nueva*”, p. 135.

Las críticas más particulares sobre *La comedia nueva* se posan sobre el estilo que imprimió Moratín en su construcción.²⁴⁶ Hay quienes no profundizan demasiado y subrayan méritos que la obra explotó: “La comedia casi siempre trata del reconocimiento de alguna verdad mediante la crítica de un desvío de lo normal (moral o social). Lo que hay de verdaderamente interesante en las comedias de Moratín es su fondo de tragedia”.²⁴⁷ Existen otros que de forma sucinta exponen el valor íntegro de la obra: “Las reglas están llevadas a su máxima expresión posible: la decoración no cambia, el tiempo en que se desarrollan casi coincide con el tiempo real de la representación, la acción no tiene derivaciones. La prosa se ajusta casi siempre al lenguaje coloquial de la época, y expresa apropiadamente la cultura, sentimientos y caracteres de los personajes”.²⁴⁸

Lamentablemente, tales muestras de obvedad no pueden responder a la polémica que la obra muestra, siquiera logran despejar alguna duda sobre el uso de técnicas poco utilizadas en el teatro español.

El manejo de personajes²⁴⁹ puede considerarse el mayor logro de Moratín: determinó una psicología para cada uno; particularizó el lenguaje a un estilo individual resaltado al estar en prosa y con un sentido coloquial; alegorizó, a la vez, defectos en la educación y valores del ser humano; potenció caracteres al grado de englobar la actitud del

²⁴⁶ “La comedia —nos dice Moratín— pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y de estos acaecimientos, de estos privados intereses, forma una fábula verosímil, instructiva y agradable. La sociedad descrita pertenecerá a los que él llama la «clase media», y sus fábulas y problemas no serán nunca sublimes, horribles, maravillosos ni bajos”. Fernando Lázaro Carreter, “Prólogo”, en L. F. de Moratín, *Teatro completo* I, Labor, Barcelona, 1970 (Textos Hispánicos Modernos, 2), pp. 14-15.

²⁴⁷ Nigel Glendinning, art. cit., p. 15.

²⁴⁸ Beatriz Mavrakís de Fiore, *op. cit.*, p. 43. Rull dirá: “En cuanto al estilo, Moratín utiliza un lenguaje sencillo, rara vez altisonante y engolado, y, en este caso, en prosa. Una prosa en la que cada personaje habla con la lengua que le es propia, según su cultura y clase social, e incluso [...] según sus características personales”. Enrique Rull, *op. cit.*, p. 108.

²⁴⁹ *Cfr.*, Rafael Osuna, art. cit., pp. 325-336.

público;²⁵⁰ utilizó la metateatralidad como una metáfora de la vida, en la que se proyectaban conceptos precisos;²⁵¹ en suma, Moratín, concluyó una obra satírica sin la necesidad de explicar nada, pues expuso de tal forma el discurso y la actitud de sus personajes que la sentencia era evidente: *Non ego ventosæ plebis suffragia venor.*²⁵²

El referente social obliga a acercarse a la obra desde una postura receptiva. El público, la sociedad en sí, evidencian factores que facilitan el sentido de una sátira como *La comedia nueva*. Moratín no pensaba en una respuesta inmediata, ni siquiera pretendía una transformación real, al parecen su intención fue sólo bosquejar el cambio, pero de manera trascendente.

Lejos de España y ya entrado el siglo XIX, Moratín dijo:

Las circunstancias de tiempo y lugar, que tanto abundan en esta obra, deben ya necesariamente hacerla perder una parte del aprecio público, por haber desaparecido o alterádose los originales que imitó; pero el transcurso mismo del tiempo la hará más estimable a los que apetezcan adquirir conocimientos del estado en que se hallaba nuestra dramática en los veinte años últimos del siglo anterior. Llegará sin duda la época en que desaparezca de la escena (que en el género cómico sólo sufre la pintura de los vicios y errores vigentes); pero será un monumento de historia literaria, único en su género, y no indigno tal vez de la estimación de los doctos.²⁵³

²⁵⁰ Hasta el momento sólo he encontrado una opinión que contraste con lo expuesto: “Uno de los aspectos menos acertados de la comedia es lo poco desarrollado que resulta el carácter de algunos personajes, esquemáticos en exceso, que sacrifican su verosimilitud en función de la moraleja final”. Manuel Fernández Nieto, “Introducción” a Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Alianza, Madrid, 1999, p. 29. Rull dirá: “Para el crítico Hidehito Higashitani esta obra «desde el punto de vista de la composición no merece ser objeto de estudio»”. La obra de Higashitani en donde expone tal sentencia es: *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, Plaza Mayor Ediciones, Madrid, 1972. No he podido consultarla.

²⁵¹ Existen varios teóricos que subrayan tal intención en la metateatralidad: Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York, 1963, pp. 60 y ss.; Richard Hornby, *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg, PA., 1986, pp. 31 y ss.; Catherine Larson, “El metateatro, la comedia y la crítica”, en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 1013-1019. Larson señala: “Los efectos [vivenciales] del metadrama subrayan el conflicto entre la ilusión y la realidad que produce el drama autoconsciente. Por causar que el lector o espectador contemple los nexos entre la vida y el arte, el dramaturgo examina la esencia del teatro, los problemas metafísicos de la época y la naturaleza de la identidad humana” p. 1016.

²⁵² Horat. Epist. 19. Lib. I. “No solicito la aprobación del vulgo inestable”, tr. de John Dowling. Esta epígrafe fue la que Moratín escogió para *La comedia nueva* en su edición de 1825 (París).

²⁵³ *Obras dramáticas y líricas de don Leandro Fernández de Moratín...*, t. I, pp. 127-128. Apud Manuel Fernández Nieto, art. cit., p. 30

3.2. Recepción y trascendencia de *La comedia nueva*

El valor literario o social de la obra moratiniana parte en una doble dirección: en la primera, la obra da respuesta a las proposiciones de pensadores que durante todo el siglo buscaban una reforma cultural, de ahí que Moratín resulte (entre la mayor parte de la sociedad considerada “cultura”) el mejor dramaturgo del siglo; en la segunda, la voz del pueblo aplaudió la obra de Moratín con un ímpetu que ningún otro reformista pudo alcanzar, pero de forma mayor aprobó lances como *El gran cerco de Viena*, que, pese a no ser más que una obra ficticia, alegoriza al teatro popular de manera general. Por consiguiente, partir de una polarización entre los espectadores del teatro moratiniano sólo reflejaría una unidad, en la cual la obra es bien recibida, pese a que su trascendencia es cuestionable.

Como ya se ha mencionado, es risible pensar que la obra moratiniana podría revolucionar la forma en que el espectador reacciona ante las puestas en escena, pero el valor de la obra no radicó en sus triunfos inmediatos, sino en su carácter propositivo, en su intento por reflejar una obra que se construye a partir de mecanismos sociales y, con ello, tendencias didácticas.

Si la obra de Moratín tuvo éxito fue por su valor literario, pese a que en la mayoría de las ocasiones las obras presentadas a partir de un riguroso sentido estético carecen del gusto del público. En *La comedia nueva* es la sátira al espectador lo que la hace una obra única (sin desmeritar que expone y ridiculiza la actitud de diversos dramáticos y sus obras), pese a que tal enfoque pasa a un segundo plano cuando se inserta a la comedia dentro de un grupo que pretendía generar una reforma cultural que afectara principalmente al vulgo.

Por lo tanto, mantener dictámenes que esbozan un reflejo artístico sólo permite que se entienda a la obra dramática como un medio de reproducción, en la que se toma de la vida cotidiana aquellos elementos atractivos, pero no como una forma dramática con una

tendencia didáctica, mucho menos moral. Sin embargo, en *La comedia nueva* se mantiene, de forma constante, la búsqueda de la utilidad. Moratín no pretendía que los espectadores pasaran algunas horas distraídos, aunque tampoco esperaba que al salir de la presentación se lapidara a los dramaturgos del teatro espectacular, buscaba que el público supiera diferenciar entre un teatro que presentaba en escena elementos inverosímiles que de forma inmediata sólo podían “distraer” y otro que mostraba valores y actitudes consideradas positivas, desde una postura reformista, para una sociedad cualquiera.²⁵⁴

Empero, ¿por qué obras como *La comedia nueva* podían gozar de éxito en una época donde lo considerado espectacular era predominante? Al parecer la demanda dramática no respondía a interés alguno, sino al simple hecho de su existencia. Se aplaudían obras consideradas dentro o fuera de la literatura sin importar su función social o su grado de suntuosidad; se respondía más bien a factores contextuales que se alejaban de un “buen” o “mal” gusto. El teatro en la época va emparejado a circunstancias históricas y culturales muchas ocasiones obviadas, mas no por ello evidenciadas, porque “[...] la historia del arte y la literatura sólo pueden ser descritas como componentes del proceso general de la historia, que no es posible considerarlas al margen de la producción material, ni de la vida social del hombre”.²⁵⁵

Si el público esperaba al observar una puesta encontrar escenas que lo impresionaran y divirtieran aunque tales elementos carecieran de coherencia, no se entiende por qué la obra de Moratín tuvo éxito, aunque la disposición del teatro ha demostrado que nadie ha ido a la quiebra por subestimar el gusto del público.

²⁵⁴ Jauss expone: “[...] la relación existente entre literatura y sociedad no se agota en la capacidad de la literatura para reflejar la existencia social, sino que además la experiencia literaria del lector, como experiencia cognoscitiva, podía contribuir a configurar su comprensión del mundo y de este modo repercutir en su comportamiento social”. Montserrat Iglesias Santos, “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, en Darío Villanueva (comp.), *Avances en teoría literaria*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, p. 87-88.

En este punto es necesario introducir un concepto contemporáneo: “horizonte de expectativas”,²⁵⁶ ya que el público parte de experiencias que le forman perspectivas, y, en el mayor de los casos, éstas permiten establecer las correlaciones entre lo expuesto y lo vivido, aunque existen ocasiones en que es posible encontrarse con elementos no previsibles.²⁵⁷ De ahí que no podría entenderse *La comedia nueva* de forma más o menos objetiva si no se conocen las disposiciones, o coordenadas, socioculturales de la época.²⁵⁸

De manera evidente puede entenderse que el horizonte de expectativas parte de circunstancias particulares para cada sociedad y contexto, y por ello las relaciones de intertextualidad;²⁵⁹ “las normas vigentes para los géneros literarios en determinada época;²⁶⁰ [...] la oposición entre ficción y realidad,²⁶¹ entre función poética y práctica del lenguaje”,²⁶² afectan de diferente forma la consolidación de tal horizonte.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁶ No me refiero de manera tajante al concepto esbozado por Gadamer, ni a las consideraciones que de éste hizo Jauss, sino parto de tal concepto pero en lo concerniente al análisis de Mannheim, quien lo define como “a kind of regularly recurring special laws, special relationships of a certain historical phase in a particular social setting”. Karl Mannheim, *Man and Society in an Age of Reconstruction*, tr. de Edwards Shils, Routledge & Kegan, London and Henley, 1980, p. 178. Mannheim pone el ejemplo de que cuando impacientemente cogemos un periódico ya estamos preparados para la aparición de cierto número de elementos que nos interesan porque no podemos prever en detalle qué van a ser, en qué van a consistir. *Cfr.* Rita Gnutzmann, “Diez años de teoría de la recepción”, *Letras de Deusto* 13 (1983), pp. 181-184. Hans Robert Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, pp. 59-71.

²⁵⁷ “Aunque siempre dejamos un espacio abierto en nuestro horizonte para actos imprevisibles, esto no significa que estemos preparados para la aparición de cualquier cosa. Mientras la situación social es estable y su evolución continúa, pueden variar los hechos singulares, pero el sistema de coordenadas en el cual deben enmarcarse permanece más o menos constante”. Montserrat Iglesias Santos, art. cit., p. 54.

²⁵⁸ El hecho de que el sistema de coordenadas que conforma nuestro horizonte de expectativas permanezca constante, no nos permite ser conscientes de que dicho sistema se compone de principios concretos que existen como tales en un tiempo y un orden social específicos. En palabras de Mannheim: “In static periods he is unable, in any case, to distinguish between a general abstract social law and particular principles which obtain only in a certain epoch [...]. The real constants and the principles peculiar to a single age have the same degree of fixity at such a time”. Karl Mannheim, *op. cit.*, pp. 178-179.

²⁵⁹ La obra mantiene una relación con otras obras no tanto en influencias como en objetivos, Moratín, tanto con Iriarte como con Cienfuegos, perfila la búsqueda de una función social del teatro que lo ubica dentro del grupo de los reformistas, pese a que Leandro establece sus argumentos sobre dos consideraciones, principalmente: la educación de la mujer y la crítica a la sociedad y al teatro. *Cfr.* Beatriz Mavrakis de Fiore, *op. cit.*, pp. 46-52.

²⁶⁰ Como ya se ha evidenciado, las normas vigentes no sólo fueron las premisas que mantuvo Moratín al momento de elaborar su obra, además utilizó tal normatividad para justificar el buen sentido del teatro y la posibilidad de que éste tuviera un fin didáctico. Basta citar la referencia a la disposición del escenario y a la duración de *La comedia nueva*: “La escena es un café de Madrid, inmediato a un teatro. El teatro representa

En el caso de *La comedia nueva* estos presupuestos se sostienen de manera íntegra, pese a que “la respuesta metódica a la pregunta de qué respondía un texto literario o una obra de arte, y por qué en una determinada época fue entendida de una manera y después de otra, exige algo más que la construcción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra”,²⁶³ necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias.

La premisa de que el espectador se acerca al teatro con la predisposición de observar una puesta que responda a sus preocupaciones inmediatas parece alejarse de cierta lógica, pues la mayor parte de la producción dramática no parte de una referencia social que evoque un fin pedagógico o moral, sino que oscila sobre elementos fantásticos, míticos y militares que alejan un posible vínculo con la sociedad de la época.

una sala con mesas, sillas y aparador de café; en el foro una puerta con escaleras a la habitación principal, y otra puerta a un lado que da paso a la calle. La acción empieza a las cuatro de la tarde, y acaba a las seis.” (p. 82)

²⁶¹ El argumento de la obra, mediante la metateatralidad, expone la oposición entre ficción y realidad, dando, a su vez, una muestra del buen uso de elementos coloquiales, sin que por ello quede a un lado la función poética. En la primera escena de *La comedia nueva* se expone una conversación entre Pipí y don Antonio en la que aparece el uso del lenguaje coloquial bajo la premisa de la función poética:

D. Antonio: [...] *El gran cerco de Viena*. ¡No es cosa! Del sitio de una ciudad hacen una comedia. Si son el diantre. ¡Ay, amigo Pipí, cuánto más vale ser mozo de café que poeta ridículo!

Pipí: Pues, mire usted, la verdad, yo me alegraría de saber hacer, así, alguna cosa...

D. Antonio: ¿Cómo?

Pipí: Así, de versos... ¡Me gustan tanto los versos!

D. Antonio: ¡Oh! los buenos versos son muy estimables; pero hoy día son tan pocos los que saben hacerlos, tan pocos, tan pocos.

Pipí: No, pues los de arriba bien se conoce son del arte. ¡Válgame Dios, cuántos han echado por aquella boca! Hasta las mujeres.

D. Antonio: ¡Oiga! ¿También las señoras decían coplillas?

Pipí: ¡Vaya! Allí hay una Doña Agustina, que es mujer del autor de la comedia... ¡Qué! si usted viera... Unas décimas componía de repente... No es así la otra, que en toda la mesa no ha hecho más que retozar con aquel D. Hermógenes, y tirarle miguitas de pan al peluquín.

D. Antonio: ¿D. Hermógenes está arriba? ¡Gran pedantón! [...]

(Acto I. Escena I)

²⁶² Rita Gnutzmann, art. cit., p. 183.

²⁶³ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral, *Estética de la recepción*, Arco, Madrid, 1987, p. 62.

Si bien es cierto que paratextos y otros elementos le adelantan al espectador un posible sentido de las representaciones, factores culturales modifican a un grado mayor el grado de prenotoriedad del público.

Desde la infancia, el español se va familiarizando con lo maravilloso, puesto que las jóvenes ciencias de la naturaleza no han aminorado aún el campo inmenso que sigue ocupando indebidamente la metafísica, y la educación de la mayor parte se reduce prácticamente a la religión. Cualquier acontecimiento un tanto excepcional (terremoto, epidemia, sequía, incendio) se tiene por consecuencia lógica de los pecados de la humanidad y, paralelamente, si hemos de creer a Feijóo, menudean los milagros imputables a la credulidad de la gente [...]. El teatro, por lo tanto, no constituye una excepción, sino que se inserta en una corriente más amplia. Merece la pena advertir que, según, Meléndez Valdés, las jácara y romances vulgares más apreciados entonces relatan «guapezas y vidas mal forjadas de forajidos y ladrones, con escandalosas resistencias a la justicia y sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinos» o «narraciones y cuentos indecentes que ofenden a una el recato y la decencia pública», o bien «historietas groseras de milagros supuestos y vanas devociones, condenados y almas aparecidas». Se ve perfectamente, gracias a los tres ejemplos aducidos, cómo la disconformidad con los apremios sociales y los morales, complementarios de los anteriores, se relacionan con la evasión en un mundo maravilloso, entre ortodoxo y supersticioso, parecido al de las comedias de teatro.²⁶⁴

Por consiguiente, ¿en qué medida el estado teatral puede equivaler el contexto cultural en España? En cierto sentido es evidente la dualidad de las posturas en torno a la reforma cultural, pero en ningún caso el pueblo es quien busca imponer una tendencia, pese a que, en el fondo, el teatro lo paga el vulgo, y éste no muestra una disposición ajena a la simple existencia del “espectáculo”, lo cual hace pensar que el espectador acude al teatro sólo por distraerse y que aquellas suposiciones en las que se predisponía un reconocimiento, entre el individuo y la escena, sólo existe como ilusión.

Entonces, ¿qué es lo atractivo de *La comedia nueva*? ¿De qué forma esta obra puede afectar al público? Su atractivo radica menos en una construcción estética que en un argumento satírico, ya que éste es el que logró mantener la atención de los espectadores; empero, esta obra difícilmente puede marcar a una sociedad que no mantiene una posición

²⁶⁴ René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”..., pp. 211-212.

crítica ante el teatro, sólo puede incomodarla, pero de una forma tan inmediata que el efecto no durará más allá de la primera impresión (como en realidad ocurrió).²⁶⁵

Pueden citarse de múltiples formas las controversias entre *chorizos*, *polacos*, *panduros*, *todistas* o *bantistas* pero tales disputas sólo respondían a pasiones que nacían de una preferencia, mas no de un juicio;²⁶⁶ tampoco la lejanía entre el teatro de los Sitios Reales y los teatros populares podía mantener una tendencia a favor o en contra de determinadas disposiciones dramáticas. Al parecer, y era la sentencia que los reformadores mantenían, “el problema radica en que el teatro no puede hacer nada para corregir las costumbres, pero sí, en cambio, puede hacer mucho para corromperlas, pues al favorecer todas las inclinaciones del espectador aumenta las que le dominan, volviéndolo incapaz de resistirse a sus pasiones”.²⁶⁷ De ahí que muchos dramaturgos no buscaran mejorar la actitud de los espectadores, pero sí evitar que ésta continuara en decadencia.

En este sentido, no sorprenden las palabras con que Andioc expone la reacción del público tras el estreno de *La comedia nueva*, pese a que cita las ya conocidas palabras de un famoso apologista español: “La violenta reacción del patio el día del estreno mostró perfectamente que la parte más popular del público se sentía aludida y ridiculizada por «la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua» conocía Menéndez y Pelayo”.²⁶⁸

²⁶⁵ Cfr. “Carta de Moratín remitiendo al Conde de Floridablanca un ejemplar de *La comedia nueva*, 18 de febrero, 1792”; “Carta de Moratín a Juan Pablo Forner enviándole un ejemplar de *La comedia nueva*, 22 de febrero, 1792”; “Carta de Pedro Napoli Signorelli a Moratín con comentario sobre *La comedia nueva*, 26 de marzo, 1792”, en L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, pp. 278-279;

²⁶⁶ “Por el año 1790 se habían prohibido varios abusos del público: excesiva había sido la libertad del populacho en arrojar cáscaras de naranja y otras porquerías contra el comediante. Ya no se permitía fumar ni estar con el sombrero puesto. Pero las repetidas prohibiciones contra estos y otros abusos sugieren que no se habían desterrado completamente del teatro. En fin, ir al teatro era una diversión vulgar y hasta plebeya. Al vulgo se dirigía Moratín con *La comedia nueva* con una referencia burlesca al olor de pimientos en vinagre; y uno de los actores medio abandonó su papel para dirigir al vulgo las palabras de Moratín: “¡Picarones! ¿Cuándo han visto ellos una comedia mejor?”. John Dowling, “Prefacio” a L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, pp. 11-12.

²⁶⁷ Juan M. Azpitarte Almagro, “La «ilusión» escénica en el siglo XVIII”, *Cuadernos hispanoamericano* 303 (1975), p. 664.

²⁶⁸ René Andioc, “El teatro en el siglo XVIII”..., p. 278.

Puede suponerse que el mérito de Moratín fue generar tal reacción (ofender al público), pero si su objetivo era “imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo”,²⁶⁹ parece que las críticas dispuestas a demostrar o corregir la referencia real de los personajes no tiene más que un destinatario, y Moratín lo expone de forma sucinta:

De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, sainetes groseros, tonadillas necias y escandalosas, formó un Don Eleuterio; de muchas mujeres sabidillas y fastidiosas, una Doña Agustina; de muchos pedantes erizados, locuaces, presumidos de saberlo todo, un Don Hermógenes; de muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana, revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo, formó *El gran cerco de Viena*; pero ni aquellos personajes ni esta pieza existen.²⁷⁰

La alegorización que traza Moratín al reflejar a un amplio sector del público y, a su vez, generar que el espectador se identifique —aunque de forma mínima— con alguno de sus personajes, sólo se equipara a la destreza que resulta de encontrar una obra cuya antítesis se encuentra en sí misma. *La comedia nueva* y *El gran cerco de Viena* son obras diametralmente opuestas, y, por ello, el público es quien —a partir de su horizonte de expectativas— establece las correspondencias por medio de las cuales “el espectador, identificado plenamente con la escena, no ha de darse cuenta de que se encuentran en el teatro, sino en la vida real”,²⁷¹ y, por tal circunstancia, “vea doble, que reconozca en un nivel consciente que mira un drama sobre el drama”.²⁷²

Tal hecho es posible porque Moratín, tanto en la composición estética de su obra dramática como en la pretensión social con la cual expone críticas a formas aún existentes, es conciente de la forma en que se generó el teatro precedente y es capaz de subrayar la necesidad de establecer una función social más allá de la simple convivencia con el

²⁶⁹ L. F. de Moratín, “Edición príncipe, Madrid, 1792”, *La comedia nueva...*, p. 67.

²⁷⁰ L. F. de Moratín, “Edición de Bodoni, Parma, 1796”, *La comedia nueva...*, p. 68.

²⁷¹ Juan M. Azpitarte Almagro, art. cit., p. 657.

²⁷² Catherine Larson, art. cit., p. 1015. Cfr. Richard Hornby, *op. cit.*, pp. 31 y ss.

público. Para esto parte de un método que “requiere un saber mayor que la simple distinción e inventario de las estructuras intratextuales; es necesario haber reconocido el horizonte antecedente, con sus normas y todo su sistema de valores literarios, morales, etcétera, si se quiere evaluar los efectos de sorpresa, de escándalo, o por el contrario la confirmación por parte de la obra de las expectativas del público”.²⁷³

Algo evidente es que Moratín conocía las formas dramáticas que le antecedían no sólo en lo referente a su carácter, sino también en lo concerniente al lazo que formaban con el gran público que no experimenta la necesidad de interpretar la obra. Esto lo llevó a acercarse a un procedimiento que, por un lado, sí estaba sujeto a una estética rigurosa, pero, por el otro, era lo suficientemente maleable como para permitir trazar, a partir de alegorías, una sátira social. En pocas palabras, Moratín buscó “discernir los «contenidos de conciencia», en un sistema descriptivo invulnerable a todo psicologismo, y con un léxico de una gran sobriedad”,²⁷⁴ para así potenciar estados generales sin ostentar un determinismo contumaz.

Lo anterior, en referencia a la recepción, permite manipular el horizonte de expectativas inmediato y desdoblarlo en tres sentidos: en el primero se capta la atención del espectador en referencia directa con lo vivido; en el segundo se introducen conceptos que aparecen con cierta novedad para el individuo, pues generan una correspondencia nueva que se centra en la posibilidad de generar criterios; en el último las referencias potencian el estado particular de lo vivido y aumentan sus correspondencias, permitiendo, así, la consolidación de un horizonte que se amplía al mismo tiempo que se describe.

Sobre lo anterior Moratín expone:

¿Qué otra respuesta puede darse a los que atribuyen al mal gusto de toda una nación la decadencia de nuestra poesía dramática, que ridiculizarlos y confundirlos a vista de la

²⁷³ Jean Starobinski, “Un desafío a la teoría literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, p. 215.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 215.

misma nación ofendida por ellos? ¿Y qué mayor servicio podrá hacer un escritor, que el de explorar la opinión pública, rectificarla con sólidas doctrinas y facilitar por este medio al gobierno la más pronta ejecución de una reforma, tan útil a los progresos de la literatura, tan necesaria a la instrucción común y que tanto puede influir en la corrección de las costumbres?²⁷⁵

El sentido crítico, por medio del cual Moratín intenta consolidar una ruptura, parece olvidarse del estado cultural como una consecuencia de los factores históricos, pero no es posible juzgar al autor por no percatarse de un proceso que aún no concluía, aunque sí es válido criticar que no fue capaz de librar un obstáculo tan inmediato como el determinismo social, ya que éste establecía el grado de prenotoriedad por el cual la sociedad parecía entender que la única función *aparente* del teatro era divertir al espectador.

No sólo hacía falta una reforma cultural, también era apremiante que los grupos interesados en que se llevara a cabo, entendieran que “la historicidad de la literatura no se agota en la sucesión de sistemas estético-formales, la evolución de la literatura, como el lenguaje, no sólo ha de determinarse de un modo inmanente por su propia relación de diacronía y sincronía, sino también por su relación con respecto al proceso general de la historia”.²⁷⁶ El horizonte de expectativas del individuo “que vive una época en la que la estructura social está cambiando por completo es bastante diferente. Una sociedad inestable [...] y sobre todo hechos como la revolución o la guerra, llevan a cabo la destrucción del marco de eventos sociales en el que se basaba el comportamiento anterior”.²⁷⁷ El hombre inserto en un marco social de este tipo no sólo tiene en cuenta dentro de su horizonte innumerables hechos individuales que nunca había experimentado antes, sino que también está preparado para un posible cambio en los principios que gobiernan la nueva clase de hechos que emergen y se combinan en formas inesperadas. Sin embargo, esto no obliga a

²⁷⁵ L. F. de Moratín, “Edición de Bodoni, Parma, 1796”, *La comedia nueva...*, p. 70.

²⁷⁶ Hans Robert Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976, p. 161.

²⁷⁷ Montserrat Iglesias Santos, art. cit., p. 54.

una adecuada captación de los sucesos, por el contrario, en la mayoría de los casos la sociedad se mantendrá renuente al cambio, pues siquiera lo percibe.

Desafortunadamente, cuando tales circunstancias atañen en general a la cultura de una sociedad, y en particular a su literatura, la efectividad de cualquier normativa radica en qué tanto la sociedad esté desligada de las tradiciones que se contraponen a la reforma, pues tales normas son acotadas por las normas sociales vigentes, y éstas dependen de factores, en su mayoría, extraculturales.²⁷⁸

La posición de *La comedia nueva* se encuentra afectada por los mismos criterios, y por ello su recepción y trascendencia se encuentran acotadas por disposiciones sociales que, no obstante, son expuestas en su argumento y justifican el porqué de su importancia.

3.3. Sentido social y enfoque de la crítica cultural

En referencia a lo antes expuesto, es preciso especificar que tanto la forma de la sátira como la disposición a valerse de elementos cotidianos para generar alegorías hacen de *La comedia nueva* una obra sumamente realista, pues si se parte de que “la literatura [como Moratín la entiende] es realmente una forma particular de reflejo de la realidad objetiva, entonces le importa mucho captar esa realidad tal como realmente es y no limitarse a reproducir lo que aparece inmediatamente”.²⁷⁹

En las conclusiones que expone John Dowling sobre la obra moratiniana se encuentra una sentencia determinante: “*La comedia nueva* está situada en la línea divisoria entre el teatro antiguo y tradicional —en su forma degenerada por cierto— y el teatro

²⁷⁸ Cfr. Gunter Grimm, “Campos especiales de la historia de la recepción”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (comp.), *op. cit.*, pp. 293 y ss. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura / Sociedad*, Hachete, Buenos Aires, 1983, pp. 101- 118.

²⁷⁹ José Ignacio López Soria, “Lukács: Apuntamientos sobre literatura y sociedad”, *Texto crítico* 5 (1979), p. 115.

moderno”.²⁸⁰ Los argumentos que expone para justificar tal afirmación parten de las circunstancias culturales (que he venido exponiendo) y, sobre todo, del fenómeno social que significó la consolidación de la clase media como el estrato social emergente ante los cambios políticos y económicos de la época; por tal razón, el valor de sus palabras cobra una importancia mayor cuando se anteponen a planteamientos de György Lukács sobre materia dramática:

En el drama moderno ya no sólo chocan pasiones sino ideologías, visiones de mundo. Así, se convierte en un drama moralista que tiene frente a sí el problema histórico de la desesperación de la conciencia y que además se separa del teatro, lo que lo convierte en simple diversión y espectáculo. En el drama moderno las clases ya representan un elemento esencial de la estructura y la acción, y en su materia y estilo, tanto como en su visión general, se constituye en el arma de la lucha ideológica de la burguesía.²⁸¹

Estas líneas, que tanto se acercan a los presupuestos de los reformadores, aparecen ejemplificadas a lo largo de *La comedia nueva*, tanto por la confrontación que se hace de las formas dramáticas como por el estado de la sociedad frente a la realidad cultural,²⁸² ya que, utilizar a la literatura como un canal que genere desconcierto en la sociedad, no depende únicamente de potenciar factores didácticos y morales, sino de la adecuación de

²⁸⁰ John Dowling, “Prefacio” a L. F. de Moratín, *La comedia nueva...*, p. 14.

²⁸¹ Sara Sefchovich, “Lukács: elementos para una teoría de la literatura”, *La teoría de la literatura de Lukács*, UNAM, México, 1979, p. 83.

²⁸² Muchos son los momentos en que aparece una crítica a la forma de pensar y actuar en la época:

Pipí: [...] ¿Qué se yo cuánto dijeron aquellos malditos? Y dale con el arte, el arte, la moral, y... Deje usted las... ¿Si me acordaré? Las... ¡Válgame Dios! ¿Cómo decían? Las... reglas... ¿Qué son las reglas?

D. Antonio: Hombre, difícil es explicarlo. Reglas son cosas que usan allá los extranjeros, particularmente los franceses.

Pipí: Pues, ya decía yo: esto no es cosa de mi tierra. [...] (pp. 88-89)

En la escena III del acto I aparece el siguiente diálogo:

(Al texto lo precede una breve lectura de *El gran cerco de Viena*)

D. Pedro: Vamos, no hay quien pueda sufrir tanto disparate.

D. Eleuterio: ¿Disparates los llama usted?

D. Pedro: ¿Pues no?

D. Eleuterio: ¡Vaya, que es también demasiado! ¡Disparates! Pues no, no los llaman disparates los hombres inteligentes que han leído la comedia. Cierro que me ha chocado. ¡Disparates! Y no se ve otra cosa en el teatro todos los días, y siempre lo aplauden a rabiar.

D. Pedro: ¿Y esto se representa en una nación culta?

D. Eleuterio: ¡Cuenta que me ha dejado contento la expresión! ¡Disparates!

D. Pedro: ¿Y esto se imprime, para que los extranjeros se burlen de nosotros? [...]

los mecanismos expositivos en referencia al destinatario del mensaje. Por ello, es puntual partir de la presentación de los caracteres que corresponden al individuo común (como lo son los personajes de Pipí, don Antonio y don Serapio), para así potenciar la crítica sobre las actitudes y formas de pensar que afectan a la sociedad (doña Agustina y don Hermógenes) y facilitar la exposición de argumentos y sentencias morales (doña Mariquita y don Pedro) que modificaran el sino del receptor (don Eleuterio). En este sentido, la literatura resulta un medio que puede afectar o modificar algún aspecto de la sociedad (aunque en el mejor de los casos sólo evita que se corrompa), puesto que “el arte tiene una misión fundamental, que no es sólo causar placer estético: debe despertar nuestra conciencia y mantenerla despierta; es también un instrumento para el conocimiento, un medio para la educación”.²⁸³

La forma en que Moratín expone tales sentencias puede considerarse apasionada. En los diversos prólogos a *La comedia nueva* el autor subraya explicaciones de sus objetivos y esperanzas con el teatro,²⁸⁴ pero, también, dentro del texto muestra de forma sucinta dicho aspecto: D. Pedro: “Los progresos de la literatura, señor D. Antonio, interesan mucho al poder, a la gloria y a la conservación de los imperios; el teatro influye inmediatamente en la cultura nacional” (p, 143).

La disposición social de una obra literaria puede cernirse exclusivamente a denunciar vicios y extender sentencias, pero en *La comedia nueva* el grado de contraposición que se emplea para ejemplificar estados de decadencia y factores idílicos es

(Acto I. Escena I)

²⁸³ György Lukács, *Ensayos sobre el realismo*, Siglo XX, Buenos Aires, 1955, p. 119.

²⁸⁴ “¿Qué otra respuesta puede darse a los que atribuyen al mal gusto de toda una nación la decadencia de nuestra poesía dramática, que ridiculizarlos y confundirlos a vista de la misma nación ofendida por ellos? ¿Y qué mayor servicio podrá hacer un escritor, que el de explorar la opinión pública, rectificarla con sólidas doctrinas y facilitar por este medio al gobierno la más pronta ejecución de una reforma, tan útil a los progresos de la literatura, tan necesaria a la instrucción común y que tanto puede influir en la corrección de las costumbres?”. L. F. de Moratín, “Edición príncipe, Madrid, 1792”, *La comedia nueva...*, p. 70.

un mecanismo que permite al espectador observar cómo van transformándose los caracteres, ya sea para evidenciar el grado de corrupción o para exponer la dignidad. El caso de don Hermógenes es el más evidente, pues es posible extender una crítica sobre este personaje tan sólo por la forma como escapa de escena tras el fracaso de *El gran cerco de Viena*:

- D. Hermógenes: Yo, por ahora, amigo D. Eleuterio, no puedo encargarme de la lectura del drama. [...] Estoy de prisa. Nos veremos otro día, y...
- D. Eleuterio: ¿Se va usted?
- Doña Mariquita: ¿Nos deja usted así?
- D. Hermógenes: Si en algo pudiera contribuir con mi presencia al alivio de ustedes, no me movería de aquí; pero...
- Dola Mariquita: No se vaya usted...
- D. Hermógenes: Me es muy doloroso asistir a tan acerbo espectáculo; tengo que hacer. En cuanto a la comedia, nada hay que decir; murió, y es imposible que resucite, bien que ahora estoy escribiendo una apología del teatro y la citaré con elogio. Diré que hay otras peores; diré que si no guarda reglas ni conexión, consiste en que el autor era un grande hombre; callaré sus defectos...
- (Acto II. Escena VIII)

Su contraparte, don Pedro, resulta ser un personaje que responde al filántropo por definición, virtud que potencia al mantener el mismo carácter durante toda la obra, sin que por ello caiga en cierta monotonía o se vuelva predecible. En la tercera escena del primer acto la actitud de don Pedro es la siguiente:

- D. Antonio: De suerte que, o es buena, o es mala. Si es buena, se admira y se aplaude; si por el contrario, está llena de sandeces, se ríe uno, se pasa el rato, y tal vez...
- D. Pedro: Tal vez me han dado impulsos de tirar al teatro el sombrero, el bastón y el asiento, si hubiera podido. A mí me irrita lo que a usted le divierte. Yo no sé: usted tiene talento, y la instrucción necesaria para no equivocarse en materias de literatura; pero usted es el protector nato de todas las ridiculeces. Al paso que conoce usted y elogia las bellezas de una obra de mérito, no se detiene en dar iguales aplausos a lo más disparatado y absurdo; y con una rociada de pullas, chufletas e ironías, hace usted creer al mayor idiota que es un prodigio de habilidad. Ya se ve, usted dirá que se divierte; pero amigo...

Más adelante, después del estreno de *El gran cerco de Viena*:

- D. Antonio: ¿Y qué tenemos en cuanto al mérito de la pieza?

D. Pedro: Que cosa peor no se ha visto en el teatro desde que las musas de guardilla le abastecen... Si tengo hecho propósito firme de no ir jamás a ver esas tonterías. A mí no me divierten; al contrario me llenan de, de... No, señor, menos me enfada cualquiera de nuestras comedia 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 esotros cuando quieres hablar en razón.
(Acto II. Escena VI)

Y, al final de la obra:

D. Eleuterio: ¡Mal haya la comedia, amén, y mi docilidad y mi tontería! Mañana, así que amanezca, hago una hoguera con todo cuanto tengo, impreso y manuscrito, y no ha de quedar en mi casa un verso.

Doña Mariquita: Yo encenderé la pajueta.

Doña Agustina: Y yo aventaré las cenizas.

D. Pedro: Así debe ser. Usted, amigo, ha vivido engañado; su amor propio, la necesidad, el ejemplo y la falta de instrucción, le han hecho escribir disparates. El público le ha dado usted una lección muy dura, pero muy útil, puesto que por ella se reconoce y se enmienda. Ojalá los que hoy tiranizan y corrompen el teatro por el maldito furor de ser autores, ya que desatinan como usted, le imitaran en desengañarse.
(Acto II. Escena IX)

La manera como Moratín construye la psicología de sus personajes se constituye como uno de sus principales aportes, aunque el valor que cobra su crítica a tendencias sociales y factores culturales hacen de la obra una muestra de las condiciones en que se encontraba España a finales del siglo XVIII. Esto, aunado a los presupuestos que el autor busca resaltar de la obra, provoca un equilibrio entre la función literaria y la social, pese a que, en realidad, puede considerarse que la determinante de la obra reside en su tono satírico, más que propositivo.

Las últimas palabras de don Pedro (transcritas más arriba) establecen la verdadera línea —tantas veces subrayada— en donde Moratín pretendía despertar conciencia: el público. Sin embargo, esperar que el actor logre imitar actitudes humanas a tal grado que el

espectador imite al actor, es un objetivo que difícilmente resulta satisfactorio. Si bien es claro que “las pasiones son hermanas y una sola sobra para excitar mil”, el hecho de que “en el fondo cuando un hombre admira buenas acciones y llora por desgracias imaginarias”,²⁸⁵ es una realidad que no se observa de forma cotidiana, por el contrario, es más posible que ocurra cuando la actitud empobrece que cuando logra motivar una virtud. De ahí que Moratín, y el resto de los reformadores, ataque a formas que no sólo distancian la posibilidad de un cambio, sino que afectan a la sociedad al no generar en ella ningún principio o virtud.

La misión de la literatura está, según Lukács, en la captación y reproducción artísticas de la peculiaridad histórica de la vida de un pueblo. Esta opción, que es ya de suyo una forma de adhesión a la vida de ese pueblo, no excluye una crítica profunda de la misma. Pero aquí la crítica no es resultado del afinamiento en el carácter desgarrado de la superficie de la vida social, sino consecuencia necesaria de un conocimiento real de la propia historia. Y ese conocimiento, en el caso concreto de la literatura realista, no se traduce a criticar las fuerzas disgregadoras —presentándolas como necesidades fatalistas del proceso histórico— sino que muestra las fuerzas vivas que —técnica, política y artísticamente— combaten contra la decadencia.²⁸⁶

La tendencia general de la obra moratiniana nos muestra una constante crítica a elementos que figuran en la mayoría de las obras dramáticas de la época, con lo cual, además, se sostiene el aparente retraso que ha englobado a los géneros literarios durante el siglo XVIII; pero tal postura, por parte de Moratín, responde a particularidades que no se encuentran de manera evidente en los textos o en las obras, ya que la única constante que aparece en *La comedia nueva* (en referencia a las críticas) es la falta de instrucción y buen sentido por parte de casi todos los personajes que alegorizan a la sociedad española. Desde el comentador y fiel espectador de comedias —don Serapio— hasta el sencillo y bien logrado camarero ilusionado con escribir versos —Pipí— es posible destacar tipos bien definidos de una sociedad en decadencia, y esto es evidente porque “los textos [en la mayoría de los

²⁸⁵ J. J. Rousseau, “Lettre a D’Alembert sur son article Genève”, París, 1967, p. 79. *Apud* Juan Azpitarte Almagro, art. cit., p. 662.

casos] no han sido escritos para los filósofos. Son ante todo gustados, sencillamente. La interpretación reflexiva es una actividad que siempre llega tardíamente, y tiene todas las de ganar quien conserva en la memoria la experiencia más directa que la precede”.²⁸⁷

Crear que quien se acerca a un texto o asiste a una representación dramática lo hace a partir de un proyecto bien definido, carece de cierto sentido común, en el cual el receptor “real” no ve a la obra literaria como un cúmulo de conocimiento y buen sentido, sino que se establece como una distracción, cuya función se determina por factores aleatorios y siquiera predecibles.

El espectador común no sólo debió sentirse aludido por la sátira de *La comedia nueva*, además tuvo que darse cuenta que la obra se burlaba de su carente sentido crítico; aunque, a su vez, pudo observar con total claridad que las obras pueden presentar más que aspectos suntuosos y tramas complicadísimas, y que tan sólo con un argumento congruente, dispuesto para que el espectador se familiarice con lo expuesto, es posible generar un tipo de teatro que divierta y exponga elementos significativos.

En suma, *La comedia nueva* expone de manera íntegra el sentido de las polémicas culturales y la queja de los reformadores por las formas populares. Lamentablemente la obra también muestra que “el siglo XVIII sabe que el hombre comienza en la ignorancia, en el error; sabe que ha de buscar la verdad y que no sólo nadie se la revelará, sino que puede no hallarla”.²⁸⁸ En esa búsqueda Moratín intentó demostrar que existe el cambio, que no se puede vivir del pasado o ajeno a los cambios del mundo, de ahí que haya logrado exponer

²⁸⁶ José Ignacio López Soria, art. cit., p. 124.

²⁸⁷ Jean Starobinski, art. cit., p. 215.

²⁸⁸ Joaquín Casaldueiro, art. cit., p. 178.

media docena de obras que no sólo evidencian el estado decadente de la sociedad sino que intentan aportar algo.²⁸⁹

No es posible especificar a qué grado la obra moratiniana logró un éxito social. Estudios como los de Andioc y Dowling exponen que la comedia tuvo una recepción considerable, pero no es viable determinar hasta qué punto la obra realmente trascendió, ya que su objetivo principal (generar algún tipo de cambio en el público) no fue cumplido, por el contrario, la obra sólo pasó a ser una más (lo cual resulta irónico tanto por el título como por el argumento).

En realidad, sólo es posible establecer que la situación social en España evidencia una decadencia cultural que *La comedia nueva* muestra sin que parezca posible la consolidación de las reformas, pues “[...] si la burguesía tiende a estabilizar su dominio y a convertir sus problemas «eternos», las tendencias históricamente producidas por su orden social convierten al drama en un obstáculo para la clase que de forma paralela se emancipa: el proletariado. La consecuencia es que el drama se aleja cada vez más de las masas y resulta paradójico que un género democrático por excelencia sea, sin embargo, aristocrático”.²⁹⁰

²⁸⁹ “Es la educación de la mujer, es la sátira del matrimonio convenido, eje de su comedia más famosa y feliz, *El sí de las niñas*, como de *La mojigata* y *El viejo y la niña*, e inclusive de *La escuela de los maridos*, que tradujo de Molière. La «tesis», como todas, ha prescrito (pudiera haber valido únicamente a Moratín para ser consagrado patrono de las primeras feministas); lo que, en cierto modo, superando ingenuidades y esquematizaciones, permanece en la perspectiva histórica del teatro, es su teoría retórica —o más exactamente, antirretórica—, es su apelación a la verosimilitud y a la medida en una época escénica de extravíos y desatinos, como la que caricaturiza en *El café*”. Guillermo de Torre, art. cit., pp. 344-345.

²⁹⁰ Peter Ludz, “Marxismo y literatura”, en György Lukács, *Sociología de la literatura*, ed. de Peter Ludz, Madrid, Península, 1966, p. 18. “Lukács distingue dos etapas en el desarrollo de la sociedad burguesa: etapa revolucionaria o progresiva y etapa decadente. Por revolucionarios entiende Lukács los tiempos en los que la surgente burguesía, en lucha contra la nobleza de la tierra y contra las ataduras de la sociedad estamental, libera las fuerzas encadenadas por el feudalismo e intenta poner en marcha un proyecto social que permita el despliegue de la posibilidad humana. Con esta etapa y con los intereses de la burguesía todavía revolucionaria se relaciona el gran arte burgués, el arte de los grandes realistas. Pero al instalarse en el poder, la burguesía pacta con las fuerzas reaccionarias y afila las armas contra la clase —el proletariado— que porta en sí los gérmenes del futuro. Comienza, pues, la decadencia de la sociedad burguesa y, con ella, la pérdida de perspectiva histórica por parte de la burguesía. La literatura típicamente burguesa se vuelve

El teatro de la época se caracteriza no sólo por su carácter popular, ajeno a una estética literaria o a una función social, también por ser un reflejo de la situación contextual en España: un complejo cuadro de ajustes en los que la constante general es la repetición de modelos que resultaron viables en otro tiempo, pero ajenos a las necesidades presentes donde el atraso y la corrupción se exponen en todos los sentidos. En esa línea, si Moratín, con *La comedia nueva*, se hubiera propuesto modificar el estado cultural de la sociedad que retrata, la obra se consideraría un fracaso total; pero, como la intención del dramaturgo era denunciar vicios, atacar formas decadentes y motivar al espectador a contribuir en la reforma cultural, la comedia cumplió con tales propósitos de forma más o menos significativa, ya que, con excepción del último de los objetivos mencionados, la comedia expuso un cuadro de costumbres anejo a formas de pensar y tenencias sociales características de una época, donde la crítica se expande y denuncia la decadencia cultural de la sociedad.

La recepción de la obra puede entenderse en dos sentidos: en el primero, se establece una disposición indiferente de parte del público por asistir a las “comedias nuevas”, pero la estadía durante seis días en cartelera no sólo hace notar que *La comedia nueva* tuvo un éxito en taquilla, además, evidencia que la austeridad de la escena, la sencillez del argumento y la crítica social, fueron bien aceptados por un público acostumbrado a presenciar lo contrario, suceso que hace creer la posibilidad de que obras de este tipo pudieran cubrir la demanda del público, en vez de piezas meramente espectaculares (lamentablemente, como ya se ha mencionado, el contexto en España durante los últimos años del siglo imposibilitó cualquier reforma, pese a todos los

incondicionalmente apologética del orden establecido. Aparecen las manifestaciones artísticas de la pequeña burguesía en un afán por recusar el modo de vida burgués”. José Ignacio López Soria, art. cit., pp. 113-114.

proyectos);²⁹¹ en el segundo, el marco empobrecido en que se desarrolla la obra hace pensar que podría existir un triunfo cultural si la obra estuviera respaldada por una ideología con la que el espectador común se sintiera identificado, pero tal posibilidad queda truncada al no existir una respuesta social como la obra lo expone, pues la comedia moratiniana gusta al público, pero difícilmente logra afectar al espectador a tal grado para motivarlo a un cambio, pese a exponer (mediante una forma artística) las determinantes de la época.²⁹²

Por tales motivos, el enfoque social que la obra expone se cumple en el sentido de que es posible encontrar elementos paradigmáticos de una sociedad en decadencia, pero se dificulta cuando no queda claro el grado de trascendencia de una obra que el vulgo aplaude pero muy pocos siguen. No obstante, *La comedia nueva* es una muestra notable de una obra artística que de forma propositiva busca exponer el estado de la cultura y del individuo de una época, además de presentar la polémica cultural de un siglo donde surgen las transformaciones que modelarán a la sociedad actual.²⁹³

3.4. Enfoques y contrastes en *La comedia nueva*

Como se ha mencionado, uno de los logros más significativos en referencia a la construcción de la obra moratiniana es el manejo de los personajes, principalmente por la

²⁹¹ Cfr. Gaspar Melchor de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, ed. de José Lage, Cátedra, Madrid, 1983 (Letras hispánicas, 61), pp. 140-145.

²⁹² “[...] cuando Lukács habla de arte decadente, lo hace al menos en dos sentido uno, el estrictamente ideológico, donde el arte concuerda con la ideología burguesa y el otro, que pertenecería a la esfera estructural, y que se referiría a toda obra mal estructurada. Ambos conceptos se implican: de un contenido que proviene de una ideología decadente surge una forma decadente [...]. No quiere esto decir [...] que Lukács sostenga que todo el arte producido en una sociedad decadente tenga que ser igualmente decadente; pero al surgir la actividad artística en tal medio social, se encuentra más propensa a seguir este tipo de ideología”. Silvia Durán Payán, art. cit., pp. 180-181.

²⁹³ Siguiendo a Lukács, podríamos decir que la obra de arte es la “que consigue captar rectamente, según el contenido, la dirección y proporción, lo nuevo esencial que aparece en su período, y que es capaz de desarrollar una dación de forma adecuada orgánicamente al nuevo contenido, nacida de él”. György Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista (sobre la categoría de la particularidad)*, tr. de Manuel Sacristán, Grijalbo, México, 1965, p. 219.

adecuación de un sentido específico tanto en la psicología como en la determinante que los modelan. En esta línea, se encuentra un enfoque particular que hace de *La comedia nueva* una obra donde no existe un protagonismo como tal (pese a las posibles referencias situacionales en torno a don Eleuterio o la dirección que el argumento toma a favor de don Pedro), sino que se desarrolla un paralelismo entre la función de cada uno de los actores y la situación referencial con los caracteres de la época. De ahí que, al momento de representar a una sociedad tan abigarrada y heterogénea como la española, la notoriedad de los tipos genera un cuadro de enfoques que contrastan, pero también (dentro del aglomerado teatral) establecen un sentido íntegro.

De don Pedro a Pipí aparecen de manera polarizada los caracteres desde una línea culta hasta otra coloquial; del mismo don Pedro hasta don Hermógenes los principios y las virtudes contrastan entre la existencia y la apariencia; de don Antonio a don Serapio la disposición al cambio surge de manera aneja y constante; con doña Mariquita y doña Agustina encontramos una dicotomía definida, en donde, mientras la prudencia y el decoro dan paso a los cambios sociales, la superficialidad y la ilusión exponen la decadencia; con don Eleuterio la crítica transita de la ambigüedad al buen sentido, sin que por ello el contraste resulte abrupto. En suma, no hay un personaje en la obra moratiniana que se desarrolle de forma independiente, pero, tampoco, se genera un único enfoque, pues lo que da sentido al texto es la multiplicidad de perspectivas y la unión final (sólo quedando fuera de la ecuación el personaje de don Hermógenes) en torno a la razón y al cambio.

Sin embargo, ¿cómo se desarrollan tales enfoques?, ¿qué es lo que hace posible, pese a lo contrastante de los caracteres, la casi unificación final? El desarrollo de los personajes a lo largo de la obra, así como la tendencia (hasta cierto punto) equilibrada con la que se diferencian estados y condiciones, permiten observar la presentación y la

consolidación de tales enfoques, siempre y cuando se parta de la aparición de cada personaje y de su papel dentro de la historia.

El análisis de la orientación de los personajes puede hacerse en cuatro grandes apartados, los cuales responden a circunstancias propositivas, pero contrastantes: en el primero, aparece la figura de don Pedro, resaltando su carácter equilibrado y su disposición idílica; en el segundo, se encuentran doña Mariquita y doña Agustina, las cuales, más que un papel definido, presentan una contraposición entre sí y un complemento con otros personajes, principalmente por exponer temas que, dentro de la obra moratiniana, reflejan el anhelo de cambio y mejora social; en el tercero, están tres personajes: don Eleuterio, don Hermógenes y don Serapio, quienes, pese a mantener una correspondencia en los primeros momentos, reflejan enfoques particulares dentro de la decadencia social y cultural en España; en el último, aparecen los personajes —a mi consideración— más complejos de la obra, no sólo por su naturaleza, sino por su constancia y función dentro de la obra: don Antonio y Pipí, el primero refleja la posición de una clase social frente al estado cultural de la sociedad, el segundo alegoriza (de manera más o menos general) al sector que Moratín busca reformar con su comedia: el público.

El análisis de los apartados parte de la aparición de los personajes en la comedia, mas no por ello su correspondencia depende de tal momento, sino de su papel a lo largo de la obra. Por consiguiente, se estudiara a cada personaje por separado, indicando la orientación y el desarrollo que los caracteriza.

El primero de los personajes en aparecer y exponer su enfoque es don Antonio, actor que presenta un sentido crítico similar al pensamiento ilustrado, pese a que sólo expone sus comentarios en torno al estado cultural sin presentar una postura firme ante el mismo. Por ello, de manera contrastante, resulta un tanto pasivo al sólo evidenciar

situaciones. Sin embargo, puede entenderse que don Antonio representa a la naciente clase media, desde una posición consiente de los pormenores de su entorno pero incapaz de modificar algo, pues (en el fondo) cierta ingenuidad y falta de agudeza lo hacen mantenerse al margen, sin ser participe de los cambios. Al parecer, la tendencia de este personaje, por su carácter contradictorio, se desprende de un determinismo individual y se posa acorde al momento que acontece.

En la primera escena del primer acto encontramos el siguiente texto: “En efecto, aquí está. (*Leyendo en el Diario que está sobre la mesa*): COMEDIA NUEVA TITULADA: *EL GRAN CERCO DE VIENA*. ¡No es cosa! Del sitio de una ciudad hacen una comedia. ¡Si son el diantre! ¡Ay, amigo Pipí! ¡Cuánto más vale ser mozo de café que poeta ridículo!”. Más adelante, en la escena tres del mismo acto:

D. Antonio: ¡Oiga!, es ésta. A ver. Y ha puesto su nombre. Bien, así me gusta; con eso la posteridad no se andará dando de calabazadas por averiguar la gracia del autor. (*Lee don Antonio*) POR DON ELEUTERIO CRISPÍN DE ANDORRA... «Salen el emperador Leopoldo, el rey de Polonia y Federico, senescal, vestidos de gala, con acompañamiento de damas y magnates, y una brigada de húsares a caballo» ¡Soberbia entrada! «Y dice el emperador:

Ya sabéis, vasallos míos,
que habrá dos meses y medio
que el turco puso a Viena
con sus tropas el asedio,
y que para resistirle
unimos nuestros denuedos,
dando nuestros nobles bríos,
en repetidos encuentros,
las pruebas más relevantes
de nuestros invictos pechos».

¡Qué estilo tiene! ¡Cáspita! ¡Qué bien pone la pluma el pícaro! [...]
(Acto I. Escena III)

Algunas escenas después, con el regreso de don Pedro tras asistir a un acto de *El gran cerco de Viena*, don Antonio expone: “Y no hay que esperar nada mejor. Mientras el teatro siga en el abandono en que hoy está, en vez de ser el espejo de la virtud y el temple del buen

gusto, será la escuela del error y el almacén de las extravagancias” (Acto II, Escena V; p.). Pese al sentido de tal enunciación, la disposición de don Antonio para modificar sus argumentos evidencian sus contrastes ideas frente a las acciones de don Pedro. De ahí que el carácter y el enfoque de un personaje como don Antonio muestren el desequilibrio de una clase emergente ante los cambios generales de la época.

El siguiente personaje en hacer su aparición es Pipí, representante del vulgo y muestra simbólica del estado del público en la época. Actor cuyo gusto por el teatro es íntegro: todo le agrada, pero, no por ello, deja de tener un enfoque particular, tan complejo para su condición que resulta una de las críticas más crueles por parte de Moratín. Después del fracaso de *El gran cerco de Viena* y durante la discusión entre don Eleuterio y don Hermógenes por el engaño del segundo, aparecen estas líneas:

D. Eleuterio: [...] Tome usted. (*Saca la comedia, y se la da a don Hermógenes*) Léales usted todo el segundo acto, y que me digan si una mujer que no ha comido en seis días tiene razón de morirse, y si es mal parecido que un chico de cuatro años pida pan a su madre. Lea usted, lea usted, y que me digan si hay conciencia ni ley de Dios para haberme asesinado de esta manera.

D. Hermógenes: Yo por ahora, amigo don Eleuterio, no puedo encargarme de la lectura del drama. (*Deja la comedia sobre una mesa. Pipí la toma, se sienta en una silla distante, y lee con particular atención y complacencia*) Estoy de prisa. Nos veremos otro día y...
(Acto II, Escena VII)

Las palabras subrayadas hacen dudar a un lector o espectador atento sobre la trascendencia de los argumentos hasta ese momento expuestos y del verdadero fracaso de *El gran cerco de Viena*, pero no por una situación extra-literaria, sino por la manera de actuar del representante por antonomasia del vulgo. El hecho de que Pipí haya tomado la obra de don Eleuterio y tomara asiento para leerla consigue entenderse como una referencia irónica de la situación cultural, y por consiguiente teatral, en España; pero, a su vez, puede entenderse como el sentido real que Moratín busca imprimir a su obra, uno que, pese a no partir de

circunstancias reformistas, sólo es posible que suceda en una obra dramática: el cambio de la mentalidad del vulgo.

Resulta congruente el hecho de que Pipí (con excepción de la primera escena del primer acto) no tenga un papel muy activo en la obra, pero, desde la perspectiva del resto de los personajes, su desempeño se vuelve muy complejo y de sobra simbólico después de que toma la obra impresa de don Eleuterio y se aleje de la acción para leer. Tras ese momento, pese a que su aparición en escena se mantiene, será hasta el final de la obra en que vuelva a mencionarse al camarero Pipí:

D. Antonio: ¿Quién no querrá ser amigo de usted? [Refiriéndose a don Pedro]

D. Serapio: Vaya, vaya; yo estoy loco de contento.

D. Pedro: Más lo estoy yo; porque no hay placer comparable al que resulta de una acción virtuosa. Recoja usted esa comedia (*al ver la comedia que está leyendo Pipí*); no se quede por ahí perdida, y sirva de pasatiempo a la gente burlona que llegue a verla.

D. Eleuterio: ¡Mal haya la comedia (*arrebata la comedia de manos de Pipí, y la hace pedazos*), amén, y mi docilidad y mi tontería! Mañana, así que amanezca, hago una hoguera con todo cuanto tengo impreso y manuscrito, y no ha de quedar en mi casa un verso.
(Acto II. Escena VIII)

Es difícil especificar el efecto de tales acciones para el público, pues sólo en la representación puede determinarse cómo sobresalta o pasa desapercibido el actuar de Pipí. Lo cierto es que, a partir del inicio de la lectura, resulta contrastante su labor frente a los argumentos del resto de los personajes, evidenciando, hasta que don Eleuterio le arrebata la obra, el alejamiento entre el público y la posible reforma del teatro.

El tercero de los personajes en aparecer es don Pedro, del cual ya se ha escrito en otro momento.²⁹⁴

El siguiente personaje es don Serapio, el cual, además de su condición mediadora entre don Eleuterio y don Hermógenes, cumple una función alegórica al reflejar la actitud de una parte muy característica del público: “la de los apasionados finos” (Palabras de Pipí.

Acto I, Escena I). Pese a que su labor no se desarrolla en la obra, en la conversación inicial, entre don Antonio y Pipí, se expone el carácter y sentido de este personaje:

D. Antonio: [...] ¿Y quién es ese que cantaba poco ha, y daba aquellos gritos tan descompensados?

Pipí: ¡Oh!, ése es don Serapio.

D. Antonio: Pero ¿qué es? ¿qué ocupación tiene?

Pipí: Él es... Mire usted; a él le llaman don Serapio.

D. Antonio: ¡Ah!, sí. Ése es aquel bulle bulle que hace gestos a las cómicas, y las tira dulces a la silla cuando pasan, y va todos los días a saber quién dio cuchillada; y desde que se levanta hasta que se acuesta no cesa de hablar de la temporada de verano, la chupa de sobresaliente, y las partes de por medio.

Pipí: Ese mismo [...]. Aquí se viene todas las mañanas a desayunar; y arma unas disputas con los peluqueros, que es un gusto oírle. Luego se va allá abajo, al barrio de Jesús; se junta con cuatro amigos, hablan de comedias, altercan, ríen, fuman en los portales; don Serapio los introduce aquí y acullá hasta que da la una; se despiden, y él se va a comer con el apuntador.

(Acto I. Escena I)

Pese a que las intervenciones de don Serapio no rebasan esta línea, su pasión y entusiasmo, al referirse al mundo teatral, sobresale y expone a un grupo característico que acompañó a las representaciones durante buena parte del siglo XVIII: las compañías,²⁹⁵ éstas (como se ha mencionado) no exponían un sentido crítico, sino una ferviente pasión que se convertía en fanatismo:

D. Serapio: Hoy los ChORIZOS se mueren de frío y de miedo. Ayer noche apostaba yo al marido de la graciosa seis onzas de oro a que no tienen esta tarde en su corral cien reales de entrada.

(Acto II. Escena I)

Poco más adelante, en el mismo tono, don Serapio dice:

D. Serapio: [...] Pero el otro día, ¡qué cosa le dijimos allá en la plazuela de San Juan! Empeñado en que la otra compañía es la mejor, y que no hay quien la tosa. ¿Y saben ustedes (*vuelve a sentarse*) por qué es todo ello? Por que los domingos por la noche se van él y otros de su pelo a casa de la Ramírez, y allí se están retozando en el recibimiento con la criada; después les saca un poco de queso, o unos pimientos en vinagre, o así; y luego se van a palmotear como desesperados a las barandillas y al degolladero. Pero no hay remedio; ya estamos prevenidos los apasionados de acá, y a la primera comedia que

²⁹⁴ Cfr. *Supra*, “Sentido social y enfoque de la crítica cultural”.

²⁹⁵ Cfr. *Supra*, “Situación y recepción general del teatro dieciochesco”.

echen en otro corral, zas, sin remisión, a silbidos se ha de hundir la casa. A ver...

(Acto II. Escena I)

El valor de este personaje recae en el sentido que cobra el teatro para las compañías en la época, pues éste no se sostiene sobre una base normativa o espectacular, sino en la simple preferencia, la cual parecía convertirse en devoción. Por ello, que don Serapio apoye la representación de *El gran cerco de Viena* se debe tanto a la amistad que tiene con don Eleuterio como al tipo de obra y —principalmente— al sitio donde se representaba, mas no por la forma de pensar del autor o por la trascendencia de la obra.

El quinto de los personajes en aparecer es don Eleuterio, autor de *El gran cerco de Viena* y representante de aquellos dramaturgos que durante la época se complacían con escribir obras carentes de coherencia y demás disposiciones que los reformadores pregonaban. En este sentido, la función de este personaje es, al parecer, la más evidente de todos los actores, pues, si bien su caracterización era bien defina e incluso suscitó polémicas previas a la representación,²⁹⁶ la referencialidad de don Eleuterio y los cambios que sufre su semblante se ven definidos en dos momentos claramente diferenciados: antes y después del estreno de su obra.

Al inicio se muestra a un personaje seguro y respaldado por la opinión de sus conocidos, pero también se expone el estado del dramaturgo ante el número de “escritores” que se acercan al género:

D. Eleuterio: Pues mire usted, aun con ser tan poco lo que dan, el autor se ajustaría de buena gana para hacer por el precio todas las funciones que necesitase la compañía; pero hay muchas envidias. Unos favorecen a éste, otros a aquél, y es menester una tecla para mantenerse en la gracia de los primeros vocales, que... ¡Ya, ya! Y luego, como son tantos a escribir, y cada uno procura despachar su género, entran los empeños, las gratificaciones, las rebajas ... Ahora mismo acaba de llegar un estudiante gallego con unas alforjas llenas de piezas manuscritas: comedias, follas, zarzuelas, dramas, melodramas, loas,

²⁹⁶ Cfr. *Supra*, “Críticas y comentarios a Moratín y su «comedia nueva»”.

sainetes... ¿Qué sé yo cuánta ensalada trae allí? Y anda solicitando que los cómicos le compren todo el surtido, y da cada obra a trescientos reales una con otra. ¡Ya se ve! ¿Quién ha de poder competir con un hombre que trabaja tan barato?
(Acto I. Escena III)

Pese a que tal enunciación, de manera literal, hace una crítica de los seres que se acercan a la creación literaria sólo por el lucro, lo que Moratín parece subrayar es la falta de oficio y la producción sin sentido. Pipí, al inicio de la obra, expone cómo fue que don Eleuterio llegó a escribir teatro:

Pipí: [...] ¡Si es mozo todavía! Yo me acuerdo... Habrá cuatro o cinco años que estaba de escribiente ahí, en esa lotería de la esquina, y le iba ricamente; pero como después se hizo paje, y el amo se le murió a lo mejor, y él se había casado de secreto con la doncella, y tenían ya dos criaturas, y después le han nacido otras dos o tres; viéndose él así, sin oficio ni beneficio, ni pariente ni hablante, ha cogido y se ha hecho poeta.
(Acto I. Escena I)

Más adelante el mismo don Eleuterio corrobora tales palabras:

Doña Agustina: ¡Qué empleo ni facultad, señor! Si el pobrecito no tiene ninguna.
Don Pedro: ¿Ninguna?
Don Eleuterio: No, señor. Yo estuve en esa lotería de ahí arriba; después me puse a servir a un caballero indiano, pero se murió; lo dejé todo, y me metí a escribir comedias, porque ese don Hermógenes me engatusó y...
(Acto II, Escena VIII)

El hecho de que Moratín haga una crítica de los dramaturgos desde la vocación de escritor pareciera aminorar la pugna a la función y al sentido de las numerosas obras desarregladas, sin embargo, lo que resalta en la composición del personaje de don Eleuterio es su creencia en poder escribir buenas obras tan sólo con querer hacerlo y conocer la forma de las que se representan.²⁹⁷ Por eso Moratín, al final de la obra, expone (con total ironía) la única opción

²⁹⁷ Con el siguiente texto se ejemplifica, de forma literal, tal enunciación y se critica el estado del teatro:

Don Eleuterio: [...] La tonadilla que han puesto a mi función no vale nada, la van a silbar, y quiero concluir esta mía para que la canten mañana.
Son Serapio: ¿Mañana? ¿Con que mañana se ha de cantar, y aún no están hechas ni letra ni música?

que tiene todo aquel que se haya adentrado en la creación literaria sin tener la instrucción para tal oficio:

- D. Pedro: [...] Yo, amigo, ignoraba que del éxito de la obra de usted pendiera la suerte de esa pobre familia. Yo también te tenido hijos. Ya no los tengo, pero sé lo que es el corazón de un padre. Dígame usted: ¿sabe usted contar? ¿Escribe usted bien?
- D. Eleuterio: Sí, señor, lo que es así cose de cuentas, me parece que sé bastante. En casa de mi amo... porque yo, señor, he sido paje... Allí, como digo, no había más mayordomo que yo. Yo era el que gobernaba la casa; como, ya se ve, estos señores no entienden de eso. Y siempre me porté como todo el mundo sabe. Eso sí, lo que es honradez y... ¡vaya! Ninguno ha tenido que...
- D. Pedro: Lo creo muy bien.
- D. Eleuterio: En cuanto a escribir, yo aprendí en los Escolapios, y luego me he soltado bastante, y sé alguna cosa de ortografía... Aquí tengo... Vea usted (*saca un papel y se le da a don Pedro*). Ello está escrito de prisa, porque ésta es una tonadilla que se había de cantar mañana... ¡Ay, Dios mío!
- D. Pedro: Me gusta la letra, me gusta.
- D. Eleuterio: Sí, señor, tiene su introduccioncita, luego entran las coplillas satíricas con su estribillo, y concluye con las...
- D. Pedro: No hablo de eso, hombre, no hablo de eso. Quiero decir que la forma de la letra es muy buena. La tonadilla ya se conoce que es prima hermana de la comedia.
- D. Eleuterio: Ya.
- D. Pedro: Es menester que se deje usted de esas tonterías. (*Volviéndole el papel*)
(Acto II, Escena VIII)

La importancia que Moratín, y el resto de los reformadores, le da al teatro es una circunstancia que orilló al dramaturgo a exponer de forma radical el carácter de “escritores” que empobrecen la escena e impiden la consolidación de un cambio (desde la postura didáctica neoclásica). Don Eleuterio resulta, en este sentido y como Moratín lo expuso,²⁹⁸ el reflejo de muchos seres.

Son Eleuterio: Y aun esta tarde pudieran cantarla, si usted me apura. ¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurta, el peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal, cuatro equivoquillos, etc.; y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arroyito. La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo en la calle
(Acto I. Escena III)

²⁹⁸ Cfr. *Supra*, “Recepción y trascendencia de *La comedia nueva*”.

Don Hermógenes es el sexto personaje en aparecer. Su función dentro de *La comedia nueva* no pareciera ser evidente: en primera instancia, representa a aquellos seres que presumen de un conocimiento y una instrucción cuando sólo aparentar y hacen alarde con sentencias extravagantes; pero, en segunda, don Hermógenes se sitúa como el extremo del individuo considerado culto sin poder hacer práctico su conocimiento, pues su saber existe en la ignorancia del otro, por ello es capaz de adular y hacer creer a don Eleuterio del triunfo de su obra, pese a que su única intención es que éste le convidara y pagara las deudas. Desde inicios de la obra es posible dibujar tal perfil:

Don Hermógenes: Y los más celeberrimos dramaturgos de la edad pretérita, todos, todos convinieron, *nemine discrepante*, en que la prótasis debe preceder a la catástrofe necesariamente. Es así que la comedia del *Cerco de Viena...*

Don Pedro: Adiós, señores. (*Se encamina hacia la puerta. Don Antonio se levanta y procura detenerle*)

Don Antonio: ¿Se va usted, don Pedro?

Don Pedro: ¿Pues quién, si no usted, tendrá frescura para oír eso?

Don Antonio: Pero si el amigo don Hermógenes nos va a probar con la autoridad de Hipócrates y Martín Lucero, que la pieza consabida, lejos de ser un desatino...

Don Hermógenes: Ese es mi intento: probar que es un céfalo insipiente cualquiera que haya dicho que la tal comedia contiene irregularidades absurdas; y yo aseguro que delante de mí ninguno se hubiera atrevido a propalar tal aserción.

Don Pedro: Pues yo delante de usted la propalo, y le digo, que por el señor ha leído de ella, y por ser usted el que la abona, infiero que ha de ser cosa detestable; que su autor será un hombre sin principios ni talento, y que usted es un erudito a la violenta, presumido y fastidioso hasta no más. Adiós, señores. (*Hace que se va, y vuelve*)

Don Eleuterio: (*Señalando a don Antonio*) Pues a este caballero le ha parecido muy bien lo que ha visto de ella.

Don Pedro: A ese caballero le ha parecido muy mal; pero es hombre de buen humor, y gusta de divertirse. [...]

Don Hermógenes: Bien dice Séneca en su epístola dieciocho, que...

Don Pedro: Séneca dice en todas sus epístola que usted es un pedantón ridículo, a quien yo no puedo aguantar. Adiós, señores.
(Acto I. Escena IV)

A mi consideración esta crítica es la más atinada para definir al personaje de don Hermógenes, pese a los comentarios que aparecen previos a su salida:

Don Hermógenes: Me es muy doloroso asistir a tan acerbo espectáculo. Tengo que hacer. En cuanto a la comedia, nada hay que decir, murió, y es

imposible que resucite; bien que ahora estoy escribiendo una apología del teatro, y la citaré con elogio. Diré que hay otras peores; diré que si no guarda las reglas ni conexión, consiste en que el autor era un grande hombre; callaré sus defectos...

Don Eleuterio: ¿Qué defectos?

Don Hermógenes: Algunos que tiene.

Son Pedro: Pues no decía usted eso poco tiempo ha...

Don Hermógenes: Fue para animarle.

Don Pedro: Fue para engañarle y perderle. Si usted conocía que era mala, ¿por qué no se lo dijo? ¿Por qué, en vez de aconsejarle que desistiera de escribir chapucerías, ponderaba usted el ingenio del autor, y le persuadía que era excelente una obra tan ridícula y despreciable?

Don Hermógenes: Porque el señor carece de criterio y sindéresis para comprender la solidez de mis raciocinios, si por ellos intentara persuadirle que la comedia es mala.

Doña Agustina: ¿Con que es mala?

Don Hermógenes: Malísima.

Don Eleuterio: ¿Qué dice usted?

Doña Agustina: Usted se chancea, don Hermógenes; no puede ser otra cosa.

Don Pedro: No, señora, no se chancea; en eso dice la verdad. La comedia es detestable.

(Acto II. Escena VII)

Podría entenderse que el enfoque de este personaje se mantiene ajeno al del resto en todo momento, y que su relación con los demás actores sólo vale en la contraposición de caracteres, pero no, lo que une a personajes como don Eleuterio, don Serapio y don Hermógenes es la falta de adecuación a la situación general y la simple creencia en principios carentes de criterio. Si don Hermógenes es un “erudito a la violenta” como menciona don Pedro lo es sólo porque tiene la materia intelectual, mas no la forma de volverlo útil. Don hermógenes es el reflejo de aquellos seres con la capacidad para ayudar en la reforma, pero, su egoísmo y falta de principios le hacen, y facilitan, abusar de otros a

tal grado que siquiera el matrimonio es un impedimento.²⁹⁹ De ahí que el personaje de don Hermógenes es la exposición al extremo de muchos pedantotes.³⁰⁰

Los últimos personajes en aparecen son doña Agustina y doña Mariquita (en ese orden), mas no por ello restan valor al papel que desempeñan dentro de *La comedia nueva*. Pese a ser los únicos personajes femeninos, presentan un claro antagonismo que Moratín acentúa con uno de los temas más trabajados de su obra: la educación y el matrimonio de la mujer. No obstante que su entrada a escena sucede hasta la escena primera del segundo acto, ambos caracteres se definen rápidamente: doña Agustina juega con elementos de suntuosidad y seguridad para reflejar poco después desesperación y al final regocijo; doña Mariquita al inicio expone incertidumbre y desconcierto por las palabras de don Eleuterio y don Hermógenes, pero después tal perplejidad se convierte en arrojo y expone líneas que demuestran el pensamiento de Moratín.³⁰¹

²⁹⁹ Conviene citar las palabras que Pipí expone al inicio de la obra:

Don Antonio: ¿Qué me dices? ¿Don Hermógenes se casa?

Pipí: ¡Vaya si se casa! Como que parece que la boda no se ha hecho ya porque el novio no tiene un cuarto ni el poeta tampoco; pero le ha dicho que con el dinero que le den por esta comedia, y lo que ganará de la impresión, les pondrá la casa y pagará las deudas de don Hermógenes, que parece que son bastantes.

(Acto I. Escena I)

³⁰⁰ Cfr. *Supra*, “Recepción y trascendencia de *La comedia nueva*”.

³⁰¹ Moratín, en casi todas sus obras, presentó el tema del matrimonio y la educación de la mujer, siempre con un claro sentido realista. En *La comedia nueva* se presenta este diálogo:

Doña Mariquita: ¡Tormento! Vaya, hermana, que usted es singular en todas sus cosas. Pues yo, si me caso, bien sabe Dios que...

Doña Agustina: Calla, majadera, que vas a decir un disparate.

Don Hermógenes: Yo la instruiré en las ciencias abstractas; la enseñaré la prosodia; haré que copie a ratos el *Arte magma* de Raimundo Lulio, y que me recite de memoria todos los martes dos o tres hojas del *Diccionario* de Rubiños. Después aprenderá los logaritmos y algo de la estática; después...

Doña Mariquita: Después me dará un tabardillo pintado, y me llevará Dios. ¡Se habrá visto tal empeño! No, señor, si soy ignorante, buen provecho me haga. Yo sé escribir y ajustar una cuenta, sé guisar, sé planchar, sé coser, sé zurcir, sé bordar, sé cuidar de una casa; yo cuidaré de la mía, y de mi marido, y de mis hijos, y yo me los criaré. Pues, señor, ¿no sé bastante? ¡Que por fuerza de ser doctora y marisabidilla, y que he de aprender la gramática, y que he de hacer coplas! ¿Para qué? ¿Para perder el juicio? Que permita Dios si no parece casa de locos la nuestra, desde que mi hermano ha dado en esas manías. Siempre disputando marido y mujer sobre si la escena es larga o corta, siempre contando las letras por los dedos para saber si los versos están cabales o no, si el lance a oscuras ha de ser antes de la batalla o después del veneno, y manoseando continuamente *Gacetas* y *Mercurios* para buscar nombres bien extravagantes, que casi todos acaban en *of* y en *graf*, para embutir con ellos sus relaciones... Y entretanto si

El siguiente argumento da ejemplos de ambos casos:

Doña Mariquita: ¿Y quién sabe lo que sucederá todavía, hermana? Lo cierto es que yo estoy en brasas; porque, vaya, si la silban, yo no sé lo que será de mí.

Doña Agustina: Pero, ¿por qué la han de silbar, ignorante? ¡Qué tonta eres, y qué falta de comprensión!

Doña Mariquita: Pues, siempre me está usted diciendo eso [...]. Vaya, que algunas veces me... ¡Ay, don Hermógenes! No sabe usted qué ganas tengo de ver estas cosas concluidas, y poderme ir a comer un pedazo de pan con quietud a mi casa, sin tener que sufrir tantas sinrazones.

Don Hermógenes: No el pedazo de pan, sino ese hermoso pedazo de cielo, me tiene a mí impaciente hasta que se verifique el suspirado consorcio.

Doña Mariquita: ¡Suspirado, sí, suspirado! ¡Quién le creyera a usted!

Don Hermógenes: Pues ¿quién ama tan de veras como yo cuando ni Píramo, ni Marco Antonio, ni los Ptolomeos egipcios, ni todos los Seléucidas de Asiria sintieron jamás un amor comparable al mío?

Doña Agustina: ¡Discreta hipérbole! Viva, viva. Respóndele, bruto.

Doña Mariquita: ¿Qué he de responder, señora, si no le he entendido una palabra?
(Acto II. Escena I)

Tal contraste, entre una postura extravagante y otra práctica, hace de tales personajes no sólo antagónicos sino prototipos del estado cultural en España. De un lado, con doña Agustina, encontramos un personaje acotado por las apariencias pero interesado en la superación (aunque ésta se presente de forma superficial). Del otro, con doña Mariquita, la austeridad denota un sentido más útil ante circunstancias decadentes, pese a que la posibilidad del cambio —de la mejora— depende de factores tan complejos como el éxito de la obra de don Eleuterio. Por ello, con el fracaso de *El gran cerco de Viena* los caracteres pierden sus discrepancias y, paulatinamente, la postura de doña Mariquita termina dominando el enfoque y expone de forma contundente su estado y el resultado de las ilusiones de Agustina:

Doña Mariquita: Ya ve usted, hermana, lo que ha venido a resultar. Si lo dije, si me lo daba el corazón... mire usted qué hombre [don Hermógenes]; después de haberme traído en palabras tanto tiempo, y lo que es peor, haber perdido por él la conveniencia de casarme con el boticario, que a lo menos es hombre de bien, y no sabe latín ni se mete en citar autores, como ese bribón... ¡Pobre de mí! Con

se barre el cuarto, ni la ropa se lava, ni las medias se cosen; y lo que es peor, ni se come ni se cena. [...]
(Acto II. Escena I)

dieciséis años que tengo, y todavía estoy sin colocar; por el maldito empeño de ustedes de que había de casar con un erudito que supiera mucho... Mire usted lo que sabe el renegado (Dios me perdone); quitarme mi acomodo, engañar a mi hermano, perderle, y hartarnos de pesadumbre.

(Acto II. Escena VIII)

Sin detenerse en los diálogos finales en donde don Pedro soluciona los percances de la familia de don Eleuterio, la aceptación, por parte de los personajes afectados, del fracaso y la necesidad de un cambio son el verdadero mensaje por parte de Moratín, quien mostró desde distintos ángulos la situación cultural y la urgencia de la reforma. Por ello, las disposición de don Antonio, la referencia de Pipí, la sinrazón de don Eleuterio, conciencia de doña Mariquita, el entusiasmo de don Serapio y la humanidad de don Pedro se contraponen a la exuberancia y crueldad de don Hermógenes y a la fantasía y apariencia de doña Agustina; por ende, la consolidación de caracteres, con la agudeza de reflejar tipos definidos de la sociedad, potencian la unificación y resultante final.

La crítica, por la multiplicidad de enfoques, va destinada al público en todos sus niveles, pues es éste quien permite que continúe la ceguera en personajes como don Eleuterio e, incluso, doña Agustina, ya que ambos conocen el estado del teatro (por ello ven factible introducirse en él), pero desconocen la decadencia cultural y las consecuencias de la misma (sin hacer hincapié en su falta de instrucción y buen sentido).

Por ello, los enfoques más propositivos de la obra pertenecen a los seres de los cuales depende la concretización de la reforma. Tanto don Antonio como Pipí conocen el medio y saben del estado general. Uno (Pipí) es víctima de consideraciones que, en ningún sentido, puede controlar, pero sí limitar; el otro (don Antonio) es culpable de mostrarse indiferente y mantenerse al margen, aunque su activismo podría entenderse utópico.

Si bien los enfoques y contrastes expuestos en la obra presentan el estado del teatro, de forma particular, y de la cultura, de manera general, los mecanismos que permiten la

consolidación de un cambio parten de medidas ajenas al ímpetu del público (si existiera tal fuerza) o al determinismo de algunos seres (el caso de los reformadores). Moratín parece ser conciente de tal realidad, y por ello, usando la voz de don Pedro, sentencia: “¡No es fatalidad que después de tanto como se ha escrito por los hombre más doctos de la nación sobre la necesidad de su reforma, se han de ver todavía en nuestro escena espectáculos tan infelices!” (Acto II. Escena IV).

CONCLUSIÓN

*«¿Qué país es este?», me decía no hace un mes un extranjero que vino a estudiar nuestras costumbres.*³⁰²

Mariano José de Larra

La realidad circundante en torno a las posturas que van surgiendo durante el siglo XVIII español se expone como un complejo cuadro de elementos heterogéneos, desde la continuidad —en la primera mitad de la época— de formas culturales provenientes del Barroco hasta la constitución —a finales del siglo— de un enfoque nuevo, que, por un lado, contenía una orientación popular que respondía a necesidades y gustos de un público inmerso en un reajuste cultural, y, por el otro, retrataba las determinantes sociales a partir de elementos costumbristas, situaciones cotidianas y una estética regulada y expuesta con un fin pedagógico.

Tal panorama arroja una dicotomía compleja, pues la función de la cultura, en general, y de la literatura, en particular, representa un influjo en la manera de adecuarse a los cambios de la época. Si bien, es cierto que la producción literaria de este siglo no se encuentra en la misma línea que en otras épocas y que sus protagonistas no poseen el don que sus antecesores expusieron, tal diferencia no se encuentra en la pérdida del talento artístico, sino en que la literatura del periodo responde a circunstancias históricas que afectan a la sociedad en todos sus sentidos.

Evidentemente Meléndez Valdés no se parece en nada a Góngora o a Garcilaso; Quintana o Cienfuegos no se acercan a Cervantes; Torres Villarroel sólo pudo ser el

³⁰² Mariano José de Larra, “La fonda nueva”, *op cit.*, p. 157.

epígono de Quevedo; Iriarte y Moratín no son Lope de Vega o Calderón; empero, con la producción ensayística de la época comienza una nueva era: Candamo, Luzán, Feijóo, Jovellanos, Clavijo y Fajardo, ambos Moratín, Cadalso, entre otros, fueron pensadores que expusieron una prosa sin precedentes, además de contribuir a la historia de la literatura con formas literarias que respondían a un contexto con tantos cambios que las posturas culturales apenas podían desprenderse de aquel pasado mítico, para así adentrarse en un periodo donde ya no representaban la vanguardia.

La polémica teatral fue el escenario donde se desarrollaron las tendencias más contrastantes, aunque —en la mayoría de los casos— fueron circunstancias ajenas a factores literarios las que provocaron las acciones más radicales, porque el problema cultural sólo logró representarse en la medida que se aceptaba el retraso general. Escritores, periodistas, críticos y demás pensadores, observaron en más de una ocasión cómo sus ideales se quebrantaban frente al tradicionalismo y al desconcierto de la época. Muchos de esos pensadores se fueron de España, otros fueron sólo encarcelados, pero casi todos sufrieron lo que significó no poder hacer mucho por detener el declive.

Los factores historicistas reflejaban circunstancias que no podían entenderse de forma independiente. Los cambios políticos, los problemas económicos, las relaciones internacionales, las nuevas posturas sociales obligaban a observar de forma distinta el entorno y aceptar el estado en que se encontraban, pues tal paso era el primero si se intentaba un cambio. La sociedad continuaba observándose y pretendía ver aquel brillo que los situó protagónicos, pero la realidad era que siquiera entre sí podían reconocerse, pues lo que pretendían ser no correspondía con lo que los caracterizaba.

A lo largo de este trabajo se han expuesto muchos de los factores que provocaron en los reformistas la necesidad de mostrar su incomodidad; se expusieron los diferentes

sentidos donde la polémica desarrolló no sólo quejas sino formas de pensamiento; se presentó el caso más paradigmático de la crítica social; se potenciaron los factores historiográficos que provocaron un cambio en los mecanismos culturales, modelando el estado de la sociedad española en los momentos más trascendentes de la época. En suma, se intentó corresponder las demandas del público con las formas dramáticas para así poder determinar cuál era la disposición social en una época de cambios y transformaciones totales.

Por consiguiente, es posible concluir que la literatura en el siglo XVIII español no sólo pasa por una época de reajuste, sino que, además, pasa por un distanciamiento en el que la decadencia de los géneros se debe más a la corrupción de la sociedad que a la falta de ingenio, pues las formas emergentes buscan dar respuestas a una sociedad que no está interesada en preguntarse nada.

La preferencia por las formas populares sólo demuestra una constante en el gusto del público que a la fecha no ha cambiado. En la historia de los espectáculos y las formas artísticas no existe un momento en el cual el vulgo se haya detenido a observar sólo obras consideradas artísticas; si la mayoría de las puestas, de inicio a final de siglo, eran consideradas populares, réplicas de una fórmula exitosa pero arcaica y ajenas a un determinismo artístico que las moldeara, no quiere decir que la búsqueda de formas que representen a la época, desde una postura social y cultural, sea un fracaso, pues las hubo aunque su número, como en cualquier periodo, fue limitado.

En la actualidad no existe una tendencia cultural que sea posible ubicar de forma valiosa, por el contrario, no sólo en materia literaria sino en todas las artes, hay una pérdida de la importancia social. Las posturas artísticas han sido superadas por elementos

espectaculares en los que no existe una utilidad o función considerada idílica, o cercana a ésta, y se ha intentado justificar tal decadencia por el hecho de haber experimentado un auge en épocas pasadas, provocando el estado de “reajuste”. Sin embargo, el siglo XVIII expuso que en muchas ocasiones el periodo de renovación no es más que un momento donde la sociedad depende de un cambio radical para entender las nuevas disposiciones.

En aquella época se pensó (y en cierto sentido se sigue pensando) que después del renacimiento italiano, de la época áurea española y del siglo de las luces francés no puede existir otro periodo de tal calidad o influencia. El siglo XIX mostró que la consolidación de la novela como un género moderno y la trascendencia del ensayo como forma de transmitir un pensamiento crítico fueron la conclusión de una época de “transición” y “reajuste” como el siglo XVIII, lo cual fue posible no sólo por las rupturas contextuales sino por la lucha ideológica que se presenta durante todo el siglo en toda Europa.

La polémica cultural no sólo es la disputa académica más compleja de la época, se proyecta como uno de los altercados más trascendentes en la historia de la literatura española, pues provocó el nacimiento de diversas instituciones y medios dedicados a la difusión del conocimiento. Desafortunadamente, el sentido abigarrado de los gobernantes y las circunstancias históricas tan apremiantes imposibilitaron la concretización de reformas que hubieran modelado a España de vuelta como un protagonista cultural, tan sólo con haber entendido que las obras literarias las paga el vulgo pero no por ello era necesario hablarle en necio para darle gusto.

La respuesta a la pregunta: ¿cuál es la función del teatro en la época?, puede entenderse en dos sentidos: en el primero, la obra dramática responde a los diversos problemas que se exponen en las polémicas para adecuarse a circunstancias panorámicas que afectan a la cultura en cualquier aspecto, desempeñando el papel de medio, o canal, por

el cual se reflejan los matices de una época en transformación; en el segundo, la obra se expone como un medio ajeno a las circunstancias y sucesos que dan sentido a la época, para, así, servir de escape ante el retraso general. En ambos casos, pese a situarse de forma maniquea, el fin teatral es exclusivamente social y responde a las necesidades del individuo, sin importar si éstas se adecuan o alejan a las condiciones del contexto, en el cual incluso las formas más apartadas de una estética literaria responden a una exigencia del público.

El siglo XVIII español no sólo es una época compleja, también es la etapa de la cultura española (y de toda Europa) donde puede encontrarse una multiplicidad de tendencias discrepantes, en las que factores históricos modelan a tal grado la disposición cultural y artística que no sólo se ve a ésta como el resultado de una conciencia social, sino como un mecanismo ajeno a una realidad inmediata. Si en épocas anteriores existió el genio para crear obras complejas y con un alto valor artístico fue porque se concretó un proceso en el que no existió un contexto tan revolucionario donde se dispusieran cambios tan significativos para una sociedad fuertemente tradicionalista.

La posibilidad de la reforma era un sueño que alcanzó a materializarse de forma vaga, apenas creíble para sus propios promovedores. Si en *La comedia nueva* se expone la crítica que durante todo el siglo pretendía dar sentido a la necesidad de un cambio y generar una reforma que pudiera solucionar las carencias culturales, esto no refleja el sentido último de la sociedad en la época, sólo expone la denuncia más atinada de un problema social.

Así como don Pedro aparece y de forma maravillosa soluciona los problemas de don Eleuterio y su familia (en un acto completamente altruista) dándole un final feliz a la obra moratiniana, la posibilidad de que se generara un cambio en la sociedad española únicamente podía presentarse como un hecho increíble, extraño a la vida real y sólo posible

de observar en una obra de teatro, que, aunque como *La comedia nueva* lograra hacerle creer al espectador que se encuentra en la vida real, no dejaría de ser ficción.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

- Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York, 1963.
- Aguilar Piñal, Francisco, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta, Madrid, 1996.
- _____, *Introducción al siglo XVIII*, Júcar, Barcelona, 1991.
- _____, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Oviedo, Oviedo, 1974.
- Alfonso, Rey de Castilla y León (1221-1284), *Las siete partidas: el libro del fuero de las leyes*, int. y ed. de José Sánchez-Arcilla Bernal, Reus, Madrid, 2004.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura / Sociedad*, Hachete, Buenos Aires, 1983.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, “Desarrollo del teatro popular a fines del siglo XVIII”, *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (eds.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1987, pp. 215-225.
- Andioc, René, “El teatro en el siglo XVIII”, *Historia de la literatura española. Tomo III: Siglos XVIII y XIX*, José María Diez Borque (coord.), Taurus, Madrid, 1980, pp. 199-290.
- _____, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1987.
- Angulo Egea, María, *Luciano Francisco Comella, 1751-1812: otra cara del teatro de la Ilustración*, Universidad de Alicante, Alicante, 2006.
- Aristóteles, *Poética*, ed. de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
- Bances Candamo, Francisco Antonio, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. pról., y notas de Duncan W. Moir, Támesis, Lodon, 1970.
- Borja Sarmiento, Graciela (comp., tr., y not.), *Memoria del Simposio internacional György Lukács y su época*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988.
- Caldera, Ermanno (ed.), *Tramoya (teatro inédito de magia y gran espectáculo)*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Campos, Jorge, *Teatro y sociedad en España, 1780-1820*, Moneda y Crédito, Madrid, 1969.

- Cañas Murillo, Jesús, *La Comedia Sentimental. Género Español del Siglo XVIII*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1994.
- Carnero, Guillermo (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Víctor García de la Concha (dir.), Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- _____, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1983.
- Caro Baroja, Julio. *Teatro popular y magia*, Revista de Occidente, Madrid, 1974.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Espasa Calpe, Madrid, 1975 (Clásicos Castellanos, 207).
- Caso González, José Miguel, *Ilustración y neoclasicismo*, Crítica, Barcelona, 1983.
- _____, “Jovellanos y la reforma de la enseñanza”, *De Ilustración y de Ilustrados*, Instituto Feijóo de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, 1988, pp. 255-306.
- Catena, Elena, “Características generales del siglo XVIII”, en José María Diez Borque (dir.), *Historia del teatro en España, II: Siglo XVIII, Siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 13-87.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. y notas de Francisco Rico, Alfaguara, México, 2004.
- Dassbach, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español : Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, P. Lang, New York, 1997 (Ibérica, 22).
- Díaz Plaja, Guillermo (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, int. de Ramón Menéndez Pidal, Barna, Barcelona, 1949.
- Dowling, John, “El teatro del Siglo XVIII”, en Víctor García de la Concha (dir.), Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, pp. XLV-LVI; 415-477.
- Enciso Recio, Luis Miguel, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1956.
- Feijóo, Benito Jerónimo, *Obras completas*, Centro de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, 1981.
- Fernández de Moratín, Nicolás, *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, ed., int., y notas de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Castalia, Madrid, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 72).

- Ferrer Benimeli, José Antonio, *El conde de Aranda y su Defensa de España: refutación del "Viaje de Fíguro a España"*, pról. de Carlos E. Corona, Departamento de Historia Contemporánea, Universidad de Zaragoza, Madrid, 1972.
- Froldi, Rinaldo, "Significación de Luzán en la cultura y literatura españolas del Siglo XVIII", *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (dir.), University of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, Toronto, 1980, pp. 285-289.
- Gadamer, Hans Georg, *Verdad y Método*, tr. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Aparicio, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1988.
- García Castañeda, Salvador, "De figurón a hombre de pro: el montañés en la literatura de los siglos XVIII y XIX", en Linda Jane Barnette y Douglas Barnette (eds.), *Studies in Eighteenth-Century Spanish literature and Romanticism in honor of J. C. Dowling*, Newark, Delaware, 1985, pp. 89-98.
- García Garrosa, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La Comedia Sentimental Española, 1751-1802*, Universidad de Valladolid, Salamanca, 1990.
- Grimm, Gunter, "Campos especiales de la historia de la recepción", Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987, pp. 291-311.
- Hornby, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press, Lewisburg, PA., 1986.
- Herr, Richard, *España y la revolución del siglo XVIII*, Aguilar, Madrid, 1973.
- Iglesias Santos, Montserrat, "La estética de la recepción y el horizonte de expectativas", *Avances en teoría literaria*, Darío Villanueva (comp.), Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 35-115.
- Jauss, Hans Robert, "Cambio de paradigma en la ciencia literaria", Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto...*, pp. 59-71.
- _____, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en José Antonio Mayoral, *Estética de la recepción*, Arco, Madrid, 1987, pp. 59-85.
- _____, "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976, p. 133-211.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, *Escritos políticos y filosóficos*, Origen, México, 1985.

- _____, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, ed. de José Lage, Cátedra, Madrid, 1983 (Letras hispánicas, 61).
- Larra, Mariano José de, *Artículos de costumbres*, int., sel. y notas de Alejandro Pérez Vidal, RBA, Barcelona, 1994 (Historia de la literatura, 33).
- Larson, Catherine, “El metateatro, la comedia y la crítica”, en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 1013-1019.
- López, François, *Juan Pablo Forner: 1756-1797 y la crisis de la conciencia española*, tr. de Fernando Villaverde, Junta de Castilla y León-Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1999.
- Lukács, György, *Ensayos sobre el realismo*, Siglo XX, Buenos Aires, 1955.
- _____, *Historia y conciencia de clase*, tr. de Manuel Sacristán, Sarpe, Madrid, 1984.
- _____, *Prolegómenos a una estética marxista (sobre la categoría de la particularidad)*, tr. de Manuel Sacristán, Grijalbo, México, 1965.
- _____, *Sociología de la literatura*, ed. de Peter Ludz, Madrid, Península, 1966.
- Luzán, Ignacio, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789)*, introducción y notas de Isabel M. Cid de Sirgato, Cátedra, Madrid, 1974.
- Mannheim, Karl, *Man and Society in an Age of Reconstruction*, tr. de Edwards Shils, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1980.
- Maravall, José Antonio, *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1986.
- Miliani, Domingo, “Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales?”, en Ana Pizarro (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985 (Lengua y literatura), pp. 98-112.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. III y VI, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1909.
- Palacios Fernández, Emilio, “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en José María Diez Borque (dir.), *Historia del teatro en España...*, pp. 59-366.
- Pérez Magallón, Jesús, *El teatro neoclásico*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001.
- RAE, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 2001.

- Rodríguez Sánchez de León, María José (int., ed. y notas), *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Almar, Salamanca, 2000.
- Romero de Solís, Pedro, *La población española en los siglos XVIII y XIX*, Siglo XXI, Madrid, 1973.
- Rull, Enrique, *La poesía y el teatro en el siglo XVIII: Neoclasicismo*, Taurus, Madrid, 1987.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Alianza, Madrid, 1967.
- Sebold, Russell P., “Neoclasicismo y creación de *La Raquel* de García de la Huerta”, *El rapto de la mente*, Prensa Española, Madrid, 1970, pp. 235-254.
- _____, *Trayectoria del Romanticismo español*, Crítica, Barcelona, 1983.
- Sefchovich, Sara, “Georg Lukács”, *Literatura, ideología y lenguaje*, Mario Monteforte Toledo (ed.), Grijalbo, México, 1976, pp. 15-46.
- _____, “Lukács: elementos para una teoría de la literatura”, *La teoría de la literatura de Lukács*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, pp. 62-103.
- Starobinski, Jean, “Un desafío a la teoría literaria”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto...*, pp. 35-115.
- Vega, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Colección temas teatrales, México, 1961.
- Zavala, Iris M., *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Ariel, México, 1978.

Publicaciones periódicas

- Aguilar Piñal, Francisco, “Las refundiciones en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990), pp. 33-41.
- Azpitarte Almagro, Juan M., “La «ilusión» escénica en el siglo XVIII”, *Cuadernos hispanoamericano* 303 (1975), pp. 657-673.
- Caso González, José Miguel, “De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín”, *Revista de Literatura* 42 (1980), pp. 5-18.
- _____, “Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII”, *Cuadernos de la Cátedra Feijóo* 22 (1970), p. 29.
- Checa Beltrán, José, “Los clásicos en la perspectiva dramática del siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990). pp. 13-31.

- Di Pinto, Mario, "En defensa de Comella", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 504 (1988), pp. 16-17.
- Diez Borque, José María, "Teatro popular y magia en el siglo XVIII español", *Cuadernos Hispanoamericanos* 301 (1975), pp. 213-218.
- Domínguez Ortiz, Antonio, "Un episodio de la lucha por el teatro en el siglo XVIII español", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984), pp. 213-217.
- Froldi, Rinaldo, "Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1984), pp. 59-72.
- García de Enterría, María Cruz, "Hagiografía popular y comedias de santos", en F. J. Blasco *et al.* (eds.), *La comedia de magia y de santos. Congreso Internacional Comedias de Magia y de Santos, XVI-XIX: Valladolid, España: 1991*, Júcar, Madrid, 1992, pp. 71-82.
- Gnutzmann, Rita, "Diez años de teoría de la recepción", *Letras de Deusto* 13 (1983), pp. 179-193.
- Hernández, Mario, "La polémica de los Autos Sacramentales en el Siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco", *Revista de Literatura* 42 (1980), pp. 185-220.
- Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 161 (1960).
- Lafarga, Francisco, "Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español", *Anales de Literatura Española* 5 (1986-1987), pp. 219-230.
- López Soria, José Ignacio, "Lukács: Apuntamientos sobre literatura y sociedad", *Texto crítico* 5 (1979), pp. 110-127.
- Lassaletta, Manuel C., "«Un drama nuevo» y el realismo literario", *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 57 (1974), pp. 856-867.
- Palacios Fernández, Emilio, "La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII", *Revista de literatura* 55 (1993), pp. 85-112.
- _____, "Las comedias de santos en el siglo XVIII: críticas a un género tradicional", en F. J. Blasco *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 245-259.
- Ríos, Juan A., "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico", *Cuadernos de Teatro Clásico* 5 (1990), pp. 65-75.

- Ruiz Veintemilla, Jesús, “La polémica entre Ignacio Luzán y el «Diario de los literatos de España»”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 53 (1927), pp. 317-356.
- Soubeyroux, Jacques, “La alfabetización en la España del siglo XVIII”, en *Historia de la Educación* 14-15 (1994-1995), pp. 199-233.
- Suárez, Ana, “Bances Candamo: hacia un teatro ilustrado y polémico”, *Revista de literatura* 55, 1993, pp. 5-53.
- Vallejo, Irene, “Tradición y novedad en la comedia de santos del siglo XVIII”, en F. J. Blasco *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 133-153.

Bibliografía (L. F. de Moratín y *La comedia nueva*)

- Andioc, René, “A propos d'une reprise de *La comedia nueva*”, *Bulletin Hispanique* 63 (1961), pp. 54-61.
- Bittour-Debruyne, Nathalie, “Moratín y Marivaux: ¿influencia o convergencia?”, *Revista de Literatura* 60 (1998), pp. 431-462.
- Cano, José Luis (sel.), “Moratín y la España de su tiempo (Antología de urgencia)”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 161 (1960), p. 5.
- Carreter, Fernando Lázaro, “El afrancesamiento de Moratín”, *Papeles de Son Armadans* 20 (1961), p. 145-158.
- Casalduero, Joaquín, “El reló y la ley de las tres unidades (Jovellanos y Moratín)”, *Cuadernos Americanos* 159 (1968), pp. 167-178.
- Dowling, John, “Moratín's «La comedia nueva» and the Reform of the Spanish Theater”, *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 53 (1970), pp. 397-402.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Diario: mayo 1780-marzo 1808*, ed. de René y Mireille Andioc, Castalia, Madrid, 1967.
- _____, *La comedia nueva*, ed., int., documentos y notas de John Dowling, Castalia, Madrid, 1970.
- _____, *La comedia nueva. El sí de las niñas*, ed., int. y notas de Guillermo Díaz-Plaja, RBA, Barcelona, 1994 (Historia de la literatura, 19).
- _____, *La comedia nueva. El sí de las niñas*, ed. de Manuel Fernández Nieto, Alianza, Madrid, 1999.

- _____, *La comedia nueva. El sí de las niñas*, ed., int. y notas de John Dowling y René Andioc, Castalia, Madrid, 2001 (Biblioteca Clásica Castalia, 79).
- _____, *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, 2 ed., M. Rivadeneyra, Madrid, 1848.
- _____, *Teatro completo I*, ed., pról. y notas de Fernando Lázaro Carreter, Labor, Barcelona, 1970 (Textos Hispánicos Modernos, 2).
- Gies, David T. “Dos preguntas regeneracionistas: «¿Qué se debe a España?» y «¿Qué es España»: Identidad nacional en Forner, Moratín, Jovellanos y la generación de 1998”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 22 (1999), p. 308.
- Glendinning, Nigel, “Rito y verdad en el teatro de Moratín”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 161 (1960), p. 6, 15.
- Higashitani, Hidehito, *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, Plaza Mayor Ediciones, Madrid, 1972.
- Mancini Giancarlo, Guido, *Dos estudios de literatura española: introducción al Palmerín de Olivia, perfil de Leandro Fernández de Moratín*, Planeta, Barcelona, 1969.
- Marías, Julián, “España y Europa en Moratín. Una figura en claroscuro”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 161 (1960), p. 7.
- Mavrakakis de Fiore, Beatriz, *Leandro Fernández de Moratín*, América Latina, Buenos Aires, 1968
- Montero Padilla, José, “Moratín y su magisterio”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 38 (1962), pp. 173-177.
- Osuna, Rafael, “Temática e imitación en *La comedia nueva* de Moratín”, *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978), pp. 323-337.
- Pérez Magallón, Jesús, “Moratín, neoclásico de una armonía ya imposible”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 17 (1993), pp. 343-356.
- Regalado de Kerson, Pilar, *Don Leandro Fernández de Moratín y la polémica del teatro de su tiempo*, tesis de doctorado, Universidad de Yale, 1966.
- Sánchez Diana, José María, “Moratín afrancesado”, *Letras de Deusto* 6 (1976), pp. 25-65.
- Torre, Guillermo de, “Hacia una nueva imagen de Moratín”, *Papeles de Son Armadans* 16 (1960), pp. 337-350.
- Vivanco, Luis F., *Moratín y la Ilustración mágica*, Taurus, Madrid, 1972.