

TEMA II

LA POLÉMICA TEATRAL

- Para este tema consúltase especialmente el libro de René Andioc citado en la bibliografía del Programa de la asignatura.

II.1. Cronología de la polémica teatral dieciochesca.-

- La polémica como tal sólo se desarrolló en las últimas décadas del siglo XVIII coincidiendo con el impulso de la Ilustración y el Neoclasicismo.

- La polémica aborda temas de constante debate en la historia del teatro español, pero lo hace con una perspectiva propia.

- A continuación, se señalan algunas de las fechas y hechos que jalonan dicha polémica.

- 1737: Ignacio de Luzán en su *Poética* formula las bases teóricas del Neoclasicismo, lo cual tendrá una relativa y un tanto tardía repercusión en la preceptiva teatral del citado movimiento

- el mismo Luzán ya establece la división básica del teatro español del siglo XVIII: "La dramática española se divide en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos".

- 1750: Agustín Montiano y Luyando escribe las primeras tragedias neoclásicas españolas (*Athaulpho*, *Virginia*)

- el género en España sólo tenía precedentes en el teatro renacentista
- fue un intento de aclimatación del género y la preceptiva más teórico que teatral

- estas tragedias no fueron representadas
- no tuvieron repercusión en el teatro público.

- 1765: Los reformadores neoclásicos consiguen la prohibición de los autos sacramentales después de una dura polémica, clave para el desarrollo posterior de la polémica teatral.

- Definición del género: "Los autos sacramentales tratan alegóricamente los misterios centrales de la religión católica, haciendo concreto lo abstracto, de modo que pueda ser comprendido y, a la vez, aleccione a un público inculto, ayudado lo sublime por lo fastuoso de música, tramoyas y decorado. La técnica alegórica sirve al dramaturgo para exponer la teología sacramental en un puro realismo simbólico, ajeno a la historia y a la contingencia temporal".

- la prohibición es debida a la degeneración barroquizante y espectacular de un género que ya había perdido su objetivo primario y resultaba "indecoroso".

- 1770: Nicolás Fernández de Moratín escribe las primeras comedias, y tragedias, neoclásicas apoyado por el poder político representado por el Conde de Aranda
 - comedias como *La petimetra* todavía deudoras del teatro barroco y que se pueden considerar como de transición
 - empieza el fundamental apoyo gubernamental a los sectores reformistas y neoclásicos.
- 1792: Leandro Fernández de Moratín escribe la *Comedia nueva*, obra que en forma de clave resume la posición de los reformistas ante la polémica teatral de la época
 - también ha sido utilizada por quienes en distintos períodos históricos han asumido la defensa de una renovación teatral (Valle-Inclán, por ejemplo).
- 1800: Se constituye en Madrid la Junta de Reforma Teatral
 - respuesta legal y política a los distintos proyectos teóricos propuestos por los reformistas
 - culminación del apoyo de parte del poder político a las posturas reformistas
 - constituyó un rotundo fracaso por sus contradicciones, la falta de apoyos y los obstáculos que no pudo salvar en su corta existencia.
- 1806: Leandro Fernández de Moratín estrena *El sí de las niñas*
 - con esta obra, culminación de la comedia neoclásica, consigue que a la crítica, la sátira y la reforma suceda la formulación positiva de la nueva estética
 - tuvo un gran éxito que tal vez llegó demasiado tarde.
- Durante todos estos años hay un notable paralelismo entre la polémica teatral y la evolución general del Neoclasicismo
 - las posturas reformistas no triunfan inmediatamente, a pesar de su relativa hegemonía en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, pero sientan las bases del teatro moderno y aportan modelos importantes para su evolución.

II.2. Importancia y significación de la polémica teatral.-

- La polémica teatral es fundamental en la cultura de la época dada la trascendencia social del fenómeno teatral y su indudable valor como instrumento clave de la reforma cultural propuesta por los ilustrados
 - en el teatro y su polémica confluyen posturas culturales y políticas enfrentadas que se manifestarán tanto en la prensa como en las actuaciones concretas en diversas instituciones
 - la intensidad y la importancia de la polémica consiguieron que participaran casi todos los hombres cultos de la época, aunque el público quedó en gran medida al margen.

* G. Carnero: "El mensaje neoclásico va a utilizar el teatro como cauce de recepción mayoritaria, porque el teatro es el género literario más accesible: se recibe pasivamente, sin necesidad de abrir un libro; se recibe por la vista y el oído, de modo que alcanza incluso a los analfabetos; y lo recibe un mayor número de personas y

con mayor frecuencia, porque el teatro es una de las distracciones básicas del pueblo y un acto social habitual para las demás clases sociales".

* J. Rubio: "La importancia del teatro en la vida social del siglo XVIII fue extraordinaria. Ninguna otra diversión tuvo su dinamismo como medio de comunicación que llegaba a los ciudadanos sin necesidad de que estos estuvieran alfabetizados. De aquí que durante todo el siglo fuera tan polémico convirtiéndose en campo de batalla decisivo entre quienes intentaban difundir en España las Luces y quienes por contra se aferraban obcecados a las ideas del pasado. Por ello, cualquier acercamiento al teatro de entonces es un viaje al corazón de las tensiones y conflictos que produjo la introducción de las ideas ilustradas y los debates sobre el teatro muestran acaso mejor que ningún otro las dificultades y tensiones que suscitaron. La inmediatez con que el teatro multiplica y hace operativo lo nuevo lo convertía en un instrumento de propaganda notable, pero también originó una vigilancia constante para controlarlo, generando abundante documentación que ahora permite conocer con detalle la evolución de la sensibilidad social".

II.3. La globalidad de la reforma teatral.-

- Leandro Fernández de Moratín y el grupo neoclásico y reformista tienen un sentido global de lo que supone la reforma teatral

- son conscientes de la absoluta interdependencia de los distintos elementos que integran el espectáculo teatral; no se puede, por inútil, reformar sólo una parte

- sus críticas y propuestas alternativas abarcan a obras, autores, actores, público y teatros; todos ellos condicionados por las imposiciones y limitaciones de quienes como autores, actores, empresarios, público y beneficiarios defendían las prácticas teatrales mayoritarias

- el objetivo fundamental de los reformistas, por lo tanto, serán más esas prácticas que la herencia barroca todavía presente

- esas prácticas tienen una mayor fuerza por su conexión con el público contemporáneo, mientras que la citada herencia está en una fase de absoluta decadencia

- en la *Comedia nueva* se observa esa distinta valoración

- Santos Díez González (censor y profesor de poética):

"Fastidian muchísimo a las personas de buen gusto aquellos comediones llenos de tramoyas y ridículos prodigios que suelen representarse en todos los teatros nuestros y extranjeros, deleitando únicamente a los que comen naranjas, nueces y tostones en el teatro, esto es, el populacho".

- Las críticas más frecuentes de los reformistas a las obras de lo que podemos considerar teatro mayoritario o popular son las siguientes por orden de importancia:

- 1) Inobservancia de las reglas del Arte y desprecio a las unidades dramáticas.

- 2) Mezcla de los géneros trágico y cómico.

3) Inmoralidad de muchas obras.

- Samaniego: "...es menester preferir aquellos dramas en que nada hay contra la honestidad, ni las buenas costumbres, y desterrar todos los que las destruyen, todos los que fomentan la falta de amor y respeto a los padres, la irreverencia a la justicia, y a las leyes, el orgullo, el falso pundonor, la liviandad y el desenfreno".

4) Inverosimilitudes, anacronismo, cambios de versificación, presencia inadecuada del gracioso, excesivo uso de alegorías, exceso de lances y personajes.

5) Estilo recargado, afectado e hiperbólico.

* Leandro Fernández de Moratín: "El estado en que hoy día se halla el teatro español es tal que no hay hombre medianamente instruido que no convenga en la urgente necesidad de su reforma. Los abusos que se han introducido en él nacen en la poca atención que ha merecido al gobierno un objeto tan importante [...] Nadie ignora el poderoso influjo que tiene el teatro en las ideas y costumbres del pueblo: éste no tiene otra escuela ni ejemplos más inmediatos que seguir que los que ve allí, autorizados en cierto modo por la tolerancia de los que gobiernan. Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas, y cuando éstas llegan a corromperse es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes, obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante (...) Arreglado y dirigido como corresponde producirá felices efectos no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la corrección de las costumbres y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil, que mantiene los estados en la dependencia justa de la suprema autoridad".

* Jovellanos: "La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena. No hablo solamente de aquellos a que en nuestros días se da una necia y bárbara preferencia; de aquellos que aborta una cuadrilla de hambrientos e ignorantes poetucos que, por decirlo así, se han levantado con el imperio de las tablas para desterrar de ellas el decoro, la verosimilitud, el interés, el buen lenguaje, la cortesanía, el chiste cómico y la agudeza castellana. Semejantes monstruos desaparecerán a la primera ojeada que echen sobre la escena la razón y el buen sentido. Hablo también de aquellos justamente celebrados entre nosotros, que algún día sirvieron de modelo a otras naciones y que la porción más cuerda e ilustrada de la nuestra ha visto siempre y ve todavía con entusiasmo y delicia".

- Las críticas más frecuentes de los reformistas a las obras que participan de la herencia barroca son las siguientes:

1) La finalidad del teatro es instruir, no sólo divertir o distraer. Para ello es preciso poner en práctica ciertas reglas que faciliten la "ilusión", es decir, la identificación del espectador.

2) La tradición dramática española es censurable por poseer los siguientes

defectos:

- mezcla de tragedia y comedia
- argumento enrevesado y múltiple
- resortes dramáticos inverosímiles y confusión entre verdad (lo meramente posible) y verosimilitud (lo esperable y de antemano aceptable)
- inconsecuencia caprichosa del lenguaje
- errores de geografía, historia e indumentaria
- la figura del gracioso
- falta de decoro de los personajes en psicología, conducta y lenguaje
- carácter masculino fundado en el punto de honor y la valentonería; carácter femenino fundado en el brujuleo e iniciativa amorosa
- lenguaje conceptuoso y excesivamente culto.

3) Consecuencia de tales defectos es que el espectador:

- no comprenda con inmediatez y fluidez el texto dramático
- atiende más al ornato de las palabras que a su significado
- no capte la obra en su conjunto, ya que la reiterada violación de las reglas evidencia constantemente el carácter ficticio de la representación; y al asimilarla de modo fragmentario, no pueda percibir la Justicia Poética que pueda haber en el desenlace.

* A veces estas críticas dieron lugar a sátiras como la escrita por Nicolás Fernández de Moratín contra, entre otros motivos, la inmoralidad del teatro de la época de Calderón:

[...]
hace el galán soberbio e inhumano,
espadachín, sofístico, embustero,
jugador, jurador, falso o liviano.
No le falta un amigo y compañero
que, agregados los dos a cuchilladas
se burlan del alcalde más severo.
Persiguen las doncellas y casadas
con escándalo horrible, profanando
las casas más honestas y guardadas.
Pone un tercero y cuarto de otro bando
opuestos a los dos antecedentes,
con quien se andan continuo acuchillando.
El barba es de los viejos más valientes,
en las leyes del duelo ejercitado,
ejemplo de los hombres imprudentes.
En lugar de ser cuerdo, es arriscado;
enseña a los mozuelos con afrenta
no la virtud, el duelo endemoniado.
Bajo un honesto velo representa
una dama gallarda y soberana,

que hasta del amor casto vive exenta.
 Y luego se descubre más profana,
 más desenvuelta y más provocadora
 que la lasciva emperatriz romana.
 Más que la incasta reedificadora
 de los muros de Tebas y que aquellas
 ramera torpes Lamia, Tais y Flora.
 ¡Qué honesto ejemplo para las doncellas
 que dóciles e incautas asistiendo,
 le dan motivo de seguir sus huellas!
 Ve allí la libertad apetecida [...]
 Los papeles, los ruegos indecentes,
 los criados, amigos, los terceros,
 las viejas alcahuetas imprudentes.
 Ocultar en la casa hombres solteros,
 y, perdiendo el decoro y el recato,
 hacerles mil cariños lisonjeros.
 Allí se aprende el licencioso trato,
 la vanidad, soberbia escandalosa
 y el horrible y fantástico aparato [...]
 Verás ser imprudentes a los viejos,
 y aprender a los mancebos las maldades
 de los que debieran ser sus espejos.
 Infinitas veces verás impropiedades,
 las damas hacer de hombres y los hombres
 de damas, y otras mil deformidades".

- La crítica al teatro barroco no fue total o indiscriminada. Rodríguez Sánchez de León: "La crítica setecentista no desestimó indiscriminadamente el teatro barroco español. Su actitud ante los dramas de Calderón y las comedias de Lope de Vega, Moreto o Solís no fue ni mucho menos despectiva, aunque sí cauta. [...] admiraron el ingenio dramático de nuestros escritores antiguos, su maestría para trabar multitud de episodios en una acción única y para mantener en vilo el interés del espectador durante toda la representación. Pero, junto a los elogios, se expusieron los defectos que hacían inaceptable para el Setecientos la propuesta dramática del siglo anterior. La crítica dieciochesca se mostró implacable, de un lado, ante la escenificación de costumbres licenciosas, el uso irrespetuoso de la verdad histórica o la ausencia de buenas máximas en materia de moral y de política y, de otro, respecto de la carencia de verosimilitud, el desprecio de las unidades dramáticas o la inconstancia de los caracteres. De este modo, los comentarios favorables acerca de la originalidad artística del antiguo teatro español, fueron matizados por la reticencia del siglo hacia cualquier desviación del dogma clasicista y por la laxitud de nuestros autores cómicos en lo moral. En consecuencia, cabe afirmar que la mayoría de los reproches que el siglo XVIII dirigió a la producción dramática del Siglo de Oro obedeció a la intención reformadora y doctrinal que caracterizó el desempeño de la labor literaria en dicha centuria".

- Todas estas críticas de los reformistas y neoclásicos, no obstante, están enmarcadas en las realizadas a la globalidad de los elementos que intervienen en el fenómeno teatral:

A) OBRAS:

- Orientadas exclusivamente al éxito popular sin cumplir la función didáctica que es asignada al teatro

- autores profesionales vs. neoclásicos apoyados o subvencionados por el poder

- se incrementa la importancia de la escenografía, espectacularidad, magia, imaginación...

- se busca en última instancia la satisfacción de las necesidades más constantes del espectador teatral (trasgresión de la realidad) en detrimento del contenido racional y didáctico de la obra

- así describía un periódico de 1787 una de estas representaciones: la fórmula es "hacer a los Reyes Graciosos, disponer una batalla en cada jornada, con el aparato de trincheras, estacadas, cañones y morteros, que aturden las orejas a estampidos y diviertan la vista con fuegos de artificio; ceñir las mujeres la espada, y pelear con los más valiente campeones, enamorarse del primero que llega, y despedirse con un dúo o un trío de gritos, o expresiones alternadas de amorosas ansias..."

- esta misma situación y las consiguientes posturas se dan en la práctica totalidad de la historia del teatro.

- Cfr. Leandro Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes*: "A cada instante hay duelos y quimeras, / sueños terribles que se ven cumplidos, / fatídico puñal, fantasma fiera, / desfloradas princesas, aturcidos / enamorados, ronda, galanteo, / jardín, escala y celos repetidos; / esclava infiel, astuta en el empleo/ de enredar una trama delincuente / y conducir amantes al careo. / Allí se ven salir confusamente / damas, emperadores, cardenales / y algún bufón pesado e insolente; / y aunque son a su estado desiguales, / con todos trata, le celebran todos, / y se mezcla en asuntos principales. / Allí se ven nuestros abuelos godos, / sus costumbres, su heroica bizarría, / desfiguradas de diversos modos. / Todo arrogancia y falsa valentía, / todo jaques, ninguno caballero / como mi patria los miró algún día./ No es más que un mentecato pendenciero / el gran Cortés, y el hijo de Jimena, un balandrón de charpas y jifero. / Mas ¿quién podrá sufrir sobre la escena / tal desarreglo, tal descompostura, / y tanta impropiedad de que está llena?".

- Cfr. Jovellanos, *Memoria para el arreglo... de los espectáculos...*: "Por lo que a mí toca, estoy persuadido a que no hay prueba tan decisiva de la corrupción de nuestro gusto y de la depravación de nuestras ideas como la fría indiferencia con que dejamos representar unos dramas en que el pudor, la caridad, la buena fe, la decencia y todas las virtudes y todos los principios de sana moral y todas las máximas de noble y buena educación son abiertamente conculcados. ¿Se cree por ventura que la inocente puericia, la ardiente juventud, la ociosa y regalada nobleza, el ignorante vulgo, pueden ver sin peligro tantos ejemplos de imprudencia y grosería, de ufanía y necio pundonor, de desacato a la justicia y a

las leyes, de infidelidad a las obligaciones públicas y domésticas, puestos en acción, pintados con los colores más vivos y animados con el encanto de la ilusión y con las gracias de la poesía y de la música? Confesémoslo de buena fe: un teatro tal es una peste pública, y el Gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre."

- Frente a estas obras se defenderán otras ajustadas a la preceptiva neoclásica y que aborden dramáticamente temas como la desigualdad social, las injusticias, la prepotencia, los conflictos entre la ley y el hombre, el amor sincero no mediatizado por intereses, las virtudes sociales, así como los valores propios de la burguesía o considerados como tales: honradez, amor al trabajo, dignificación del comercio y, en general, de las artes y oficios

- toda esta temática se encuentra teñida de sensibilidad, didactismo y moralidad;

- un teatro que, con más o menos acierto, defiende los valores orientadores de la Ilustración:

- la utilidad

- la prosperidad

- la armonía natural del interés privado con el interés público

- los supremos valores de la sociabilidad y la sensibilidad.

B) AUTORES:

- En la *Comedia nueva*, desde una perspectiva satírica y parcial propia de un autor reformista, se dan bastantes datos sobre las coordenadas socioeconómicas y culturales en que se engloban los autores personificados a través de la figura de Eleuterio

- se intenta demostrar su imposibilidad de acceder a la categoría de autor teatral, tal y como la concebían los reformistas y neoclásicos.

- Se subraya que estos autores no tienen un nivel cultural necesario, así como tampoco un adecuado conocimiento de la tradición y las técnicas teatrales

- cfr. Leandro Fernández de Moratín o Tomás de Iriarte.

- También se hace hincapié en los bajos orígenes sociales de estos autores, lo cual va íntimamente ligado con el punto anterior.

- Se critica que estos autores sólo busquen el beneficio económico en detrimento del didáctico o moral, lo cual es tan lógico como verdadero

- debían escribir un mínimo de tres o cuatro obras anuales para subsistir, teniendo muchos de ellos que compaginar esta actividad con la de actores o "autores"

- eran ajenos en su mayoría a las preocupaciones que caracterizan al hombre ilustrado, aunque a veces asumen el pensamiento del mismo en sus aspectos más superficiales

- eran también en su mayoría ajenos a las preocupaciones estéticas

y formales que caracterizan a los neoclásicos, aunque tienen un indudable sentido de la teatralidad, a veces incluso superior al de los neoclásicos.

- Álvarez Barrientos: “Detrás de estas burlas, que no son sólo de Moratín, está la conciencia ilustrada de que las letras no son una profesión, sino más bien ocupación secundaria o que adorna. No se entienden como oficio ni como medio para ganarse la vida, de ahí el aluvión de críticas –bajo todos los disfraces posibles- que se lanzan contra aquellos que escriben comercialmente para el teatro o en los periódicos, o inundan los puestos de venta con folletos. Todos estos autores, a menudo jóvenes, serán calificados de ignorantes y tabernarios y, en una elaboración más sutil, de eruditos a la violeta, opinadores, etc. Nuestra visión de la realidad literaria está desenfocada porque sólo tenemos las acusaciones (y las burlas deformadas) de los que entendían aún la práctica literaria como una actividad artesanal y protegida, al margen del proceso de profesionalización de la literatura que se daba por entonces. Para estos escritores, ilustrados, el nuevo sistema, que se basa en la ‘libertad’ y en la competencia, era un evidente peligro, puesto que ni contaban con el público ni, a menudo, tenían capacidad para escribir de otra manera, ni el gobierno podía ofrecer cobijo a todos los que pedían pensiones”.

- Jesús Pérez Magallón: “Moratín es un dramaturgo ‘aficionado’ porque en un sentido estricto sólo son ‘profesionales’ quienes viven del teatro. El aficionado puede vivir para el teatro, pero no vive de él. Moratín, igual que otros dramaturgos de la época, fue un aficionado extremo, pues su pasión por los escenarios y por la reforma del teatro español ocupa una parte central de sus actividades y de sus preocupaciones. En realidad, la sociología de la producción dramática en el siglo ilustrado muestra que prácticamente todos los que promueven las formas neoclásicas son aficionados, en tanto los profesionales en general se entregan al cultivo de unos recursos dramáticos muchas veces empleados, y sólo a veces negocian un equilibrio no sólo inestable sino insatisfactorio (para los neoclásicos) entre el legado lopesco-calderoniano y las estrategias dramáticas defendidas con ardor por los neoclásicos. De hecho, los teatros comerciales están controlados por los profesionales, y a ellos sólo excepcionalmente tienen acceso los reformadores”.

- La crítica contemporánea se ha esforzado en superar descalificaciones globales como la que en su día hiciera Marcelino Menéndez y Pelayo, quien califica a estos autores como “turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar para los suyos y que juntaban en torpe mezcolanza los vicios de todas: el desarreglo novelesco de los antiguos, el prosaísmo ramplón y casero del siglo XVIII, los absurdos del melodrama francés, las ternezas de la comedia lacrimatoria, sin que tampoco siguiesen rumbo fijo en cuanto a los llamados preceptos clásicos, puesto que unas veces los conculcaban y otras (que no eran las menos) hacían gala de observarlos, especialmente el de las unidades, con un estúpido servilismo, que no hacía ni mejores ni peores sus desatinadas farsas. Tal era la escuela que Moratín no llegó a enterrar, porque escribió muy poco para el teatro, y porque casi nadie le siguió: escuela que de una forma u otra se prolongó hasta muy adentro del reinado de Fernando VII, y no se

puede decir definitivamente enterrada con el mismo Comella, que murió en 1812. Tal era el teatro de Moncines, Valladares, Conchas, Zabalas y Zamoras y, sobre todo, de aquel infatigable dramaturgo de Vich, que inundó la patria escena de Marías Teresas, Catalinas, Federicos Segundos, Cecilias, Jacotas, negros sensibles y zares de Moscovia, pudiendo saborear en vida algo que se parecía a la gloria, puesto que sus informes abortos ocuparon las tablas de los teatros de Italia y quizá de otras naciones de Europa, como el mismo Moratín testifica. Todos estos infelices poetastros eran mucho menos españoles que Moratín, como no quiera entenderse por español el ser bárbaro, ignorante y desatinado. 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 a veces de melodramas, otras de novelas, de libros de viajes, de *Mercurios*, 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 chismosas notas de Moratín a *La comedia nueva*".

C) ACTORES:

- Su situación apenas había cambiado con respecto a la del Siglo de Oro (formación, organización de las compañías, valoración social, prestigio...).

- Reciben una doble descalificación: moral por parte de la Iglesia y profesional por parte de los reformistas y neoclásicos

- Ejemplo de la primera es la del padre Simón López en su polémica obra *Pantoja* (1790):

- "Los actores y actrices de estas insolencias son una gente infame por todos derechos, excomulgados, indignos de los sacramentos, la hez de los pueblos, asalariados para divertir a toda clase de gentes, haciendo espectáculo de sí mismos. Ocupados de día y de noche, sin perdonar los días más santos, en inventar y aprender tonadillas, sainetes, modas, adornos, afeites con que embaucar bobos y bobas; que andan de pueblo en pueblo sin domicilio fijo, revueltos ellos con ellas, casados y solteras, sin otro lazo ni conexión que los una por lo regular, sino es la vil profesión que han abrazado y el sórdido interés que buscan".

- estas manifestaciones resultan exageradas por su afán polémico, pero responden a una opinión tradicional de la Iglesia y de los sectores vinculados con la misma.

- Su cualidad de itinerantes les había conferido desde antaño un carácter más libre, pero marginal, "como los gitanos, como los mendigos, como los ciegos (...) se les veía como seres ajenos al entorno, como extraños que se comportaban con normas de conducta y costumbres distintas a las que practicaba la comunidad urbana y rural, donde la estabilidad era un valor" (Álvarez Barrientos).

- Los actores no tienen una formación profesional, se forman en el seno de las compañías junto con otros actores

- autodidactismo mimético que dificulta las reformas en el arte de la interpretación
- vs. escuela dramática de Sevilla impulsada por Olavide y sus inmediatas repercusiones.

- La falta de formación profesional les impedía abordar con garantía obras complejas como las escritas por los neoclásicos

- hacían, además, muy pocos ensayos debido a los continuos cambios en la programación

- sin embargo, sus rudimentarias técnicas y su condición social facilitaban su interpretación en géneros menores como el sainete.

- Sobre ellos recaía una labor superior a la que tienen los actores actuales

- el actor dieciochesco debe ser representante y decorado al mismo tiempo, debe él solo (con la ayuda del texto) provocar la ilusión en el espectador

- esta desnudez del escenario lleva al actor a la primera línea de la atención del público, es la causa de los "excesos" de que nos hablan los moralistas y los reformadores del teatro.

- Los actores suelen tener una preparación cultural baja, lo cual va asociado con su origen social

- sin embargo, hay excepciones notables.

- M^a Angulo Egea: "Normalmente los actores no sabían leer ni escribir, por lo que solían aprenderse los papeles al dictado, gracias a que otro actor o el director de la compañía se los recitaba. Ésta es una de las razones por las que el actor improvisaba, ocultando de este modo lagunas de memoria, o recurría con frecuencia al apuntador. Todo ello condicionaba, además, la manera de ensayar y de aprender el oficio, que estaba supeditado a la práctica en las tablas, a la repetición de unos mismos esquemas de actuación y a una herencia de tradiciones, pero rara vez se sustentaba en el estudio y la reflexión intelectual. Por ello, Moratín afirmaba que resultaba imposible cambiar la interpretación de los actores si no podía instruírseles en el arte de la declamación, 'de donde resulta que todos ellos son ignorantes en su ejercicio'".

- La profesión de actor no tenía prestigio social, lo cual impedía que jóvenes cultos y de origen social medio o elevado se integraran en la misma.

- la consideración que se tenía del actor no varió considerablemente hasta los años setenta-ochenta.

- en esa variación van a tener un papel fundamental actores como Isidoro Máiquez, que sorprende y admira por las siguientes novedades hoy tenidas casi como obviedades para un buen actor:

- 1) Los actores deben tomar parte en la representación, aunque no les corresponda en ese momento intervenir en los diálogos

- 2) Los gestos deben ser delicados y pertinentes, evitando las exageraciones

- 3) Máiquez actuó como director, cuidando la actuación de todos los

actores, vestuario, decorado...

4) Componía su figura con todos los detalles de la indumentaria como un verdadero artista

5) Se elogia su voz y el contraste con los silencios

6) Impresiona su "progresión dramática" acorde con la evolución de la obra representada

7) Con su nueva forma de interpretar, logra convencer al público de que no se trata de frialdad, sino de abrirse a la variedad de las pasiones humanas, sin limitarse a los estereotipos tradicionales

8) Todos los elogios coinciden y culminan en un punto: la elocuencia de Máiquez, que da a los espectadores la ilusión de la realidad.

- Jovellanos y otros reformistas denunciaron la falta de decoro y verosimilitud de la mayoría de los actores cuando representaban obras que no fueran sainetes

- falta no siempre voluntaria; comentar que, por ejemplo, se pagaban ellos mismos el vestuario.

* Jovellanos: "¿Cómo sería de esperar que entre unas gentes sin educación, sin ningún género de instrucción ni enseñanza, sin la menor idea de la teórica de su arte, y lo que es más, sin estímulo ni recompensa, se hallasen de tiempo en tiempo algunos de tan estupenda habilidad como admiramos en el día? En ellos el genio hace lo más, o lo hace todo, Pero nótese que tan raros fenómenos se hallan solamente para la representación de aquellos caracteres bajos que están al nivel o más cercanos de su condición, sin que para la de altos personajes y caracteres se haya hallado jamás alguno que arribase a la medianía".

* Moratín: "La propiedad de los trajes correspondía a todo lo demás: baste decir que Semíramis se presentaba al público peinada a la papillota, con arracadas, casaca de glasé, vuelos angelicales, paletina de nudos, escusali, tontillo y zapatos de tacón; Julio César con su corona de laurel, peluca de sacatrapos, sombrero de plumaje debajo del brazo izquierdo, gran chupa de tisú, casaca de terciopelo, medias a la virulé, su espadín de concha y su corbata guarnecida de encajes. Aristóteles (como eclesiástico) sacaba su vestido de abate, peluca redonda con solideo, casaca abotonada, alzacuello, medias moradas, hebillas de oro y bastón de muletilla".

- Los neoclásicos y reformistas lamentan que, a pesar de todas estas carencias, los actores principales de las compañías impusieran su criterio en la elección de las obras a representar.

- Todas estas carencias prácticamente impedían que los actores de la época pudieran representar con las mínimas garantías obras como las escritas por los neoclásicos.

- Jesús Pérez Magallón: "En cuanto a la representación dramática, el concepto clave para Moratín (padre) es el de la ilusión o el engaño teatral. Como afirma en el *Desengaño* tercero, 'la ilusión o el engaño es el alma del teatro'. El objetivo del

teatro, por tanto, es presentar en el escenario una realidad que aspire a cobrar el mismo estatus que la realidad misma. En consecuencia, la mayor perfección de la representación dramática es alcanzar el mayor engaño, o sea, lograr una posición ontológica semejante a la de la misma realidad. A partir de ahí, hará 'imperfecta' una obra todo aquello que dificulte el proceso mental e intelectual de convencimiento de que la realidad del teatro es la realidad del mundo entorno, y en ese contexto Moratín alude a las extravagancias estilísticas o los excesos temporales y espaciales en la representación como factores que lo impiden".

D) PÚBLICO:

- El poder administrativo intenta regular, con poco éxito, el comportamiento del público en el teatro

- para ello dicta numerosos bandos, ordenanzas y prohibiciones de relativa eficacia; se repetían periódicamente, lo cual indica su escasa eficacia para desterrar determinados hábitos de los espectadores

- el conjunto de estos textos nos sirve, indirectamente, para conocer el comportamiento que intentaban regular:

- véase, por ejemplo, la significativa ordenanza publicada en 1785: "Que tampoco en aposento alguno se permitan *embozados con sombrero puesto*, gorro ni cofia; pero sí capa caída, o redingote para la mayor comodidad y abrigo. Que durante la representación ninguno quede con el sombrero puesto, sin distinción de lugares, para no impedirse la vista unos a otros; y que si por descuido se quedase alguno con él puesto, y otro se lo advirtiese, no se enoje el advertido, ni ocasione quimera; pues tanto en este asunto como en otro cualquiera que ocasione ruido, *procederá la Justicia* contra el primer motor que dé la causa. Que *no se fume* en parte alguna de dentro del coliseo, ni debajo de las gradas, ni en los corredores de los aposentos, ni escalera de la casa. Que *no se grite* a persona alguna, ni a aposento determinado, ni menos a ningún cómico, aunque se equivoque, pues además de faltar a la buena política y decencia del público, no es lícito agraviar a quien hace lo que puede y sabe por agradar a todos. Que *no se pueda encender hacha* de cera ni de viento de puertas adentro de los teatros. Que se instruya por los amos a los criados que no causen rumores mientras los aguardan".

- El público acudía en gran medida a los espectáculos teatrales, pero casi siempre con el deseo de divertirse exclusivamente.

- La composición social del público era muy heterogénea y la media del nivel cultural baja

- los reformistas pretenderán excluir del teatro a los sectores sociales más bajos y marginales para elevar dicha media y facilitar el cumplimiento de los objetivos que tenían asignados al teatro.

- cfr. la postura de Jovellanos y la polémica subida de las entradas

- Jovellanos: "Esta carestía de la entrada alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas; estén en hora buena abiertas a

todo el mundo, pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del que trabaja) el de la Corte".

- Rodríguez Sánchez de León: "Cuando a fines de siglo los ilustrados hablan de desengañar al público y de instruir a los ciudadanos prácticamente excluyen de ambos fines al sector social que se designa como el «bajo pueblo». La preocupación por la instrucción en el arte de los estamentos más desfavorecidos de la sociedad únicamente formó parte del proyecto cultural ilustrado en la medida que obstaculizaba su consecución. La crítica ilustrada, para asegurarse el logro de su empresa moral social, desacreditó la opinión popular o, mejor dicho, le negó el poder sobre la escena que la tradición barroca y el teatro popular del siglo XVIII le habían concedido. El vulgo para la ideología ilustrada representa la falta de luces y de buen gusto y, por tanto, la imposibilidad de cumplir el programa de reforma teatral y social que los ilustrados se habían trazado. Por consiguiente, a la crítica ilustrada le preocupó la educación teatral del «vulgo» en tanto que la extensión de su «mal gusto» limitaba la instauración del teatro culto".

- Relegando al vulgo de la escena, la crítica ilustrada se propuso atraer a sus propósitos a aquellos sectores sociales –nobles y burgueses, fundamentalmente– que frecuentaban el teatro y que, bajo ningún pretexto, deseaban ser conceptuados como hombres sin cultura. Los reformistas trataron de convertir el teatro para ellos en "una escuela de costumbres para la juventud, un recurso para la ociosidad, una recreación y un alivio de las molestias de la vida pública y del fastidio y las impertinencias de la privada" (Jovellanos).

- El público nunca mostró un apoyo decidido a las reformas, ni a la específicamente teatral ni a la de costumbres.

- El público durante las representaciones se mostraba apasionado y ruidoso, lo cual dificultaba el desarrollo de las mismas

- había bandos entre el público madrileño: chorizos y polacos

- muchos de los problemas del público tenían su origen en la incomodidad durante las representaciones:

- Jovellanos: "No he visto jamás desorden en nuestros teatros que no proviniese principalmente de estar en pie los espectadores del patio. Prescindo de que esta circunstancia lleva al teatro, entre algunas personas honradas y decentes, otras muchas oscuras y baldías, atraídas allí por la baratura del precio. Pero fuera de esto, la sola incomodidad de estar en pie por espacio de tres horas, lo más del tiempo de puntillas, pisoteado, empujado y muchas veces llevado acá y acullá mal de su grado, basta y sobra para poner de mal humor al espectador más sosegado. Y en semejante situación, ¿quién podrá esperar de él moderación y paciencia? Entonces es cuando del montón de la chusma salen el grito del insolente mosquetero, las palmadas favorables o adversas de los chisperos y apasionados, los silbos y el

murmullo general que desconciertan al infeliz representante y apuran el sufrimiento del más moderado y paciente espectador. Siéntense todos, y la confusión cesará".

- La actitud del público era enormemente participativa, estableciendo una peculiar relación con el escenario

- J. Álvarez Barrientos: "El cómico dialogaba con los espectadores, éstos le decían cosas, le arrojaban objetos, etc., y, en la misma línea, los actores declamaban sus monólogos mirando al público o para alguien determinado. Si gustaba la tirada o el paso, se repetía, como se repetía la seguidilla".

- Todas estas circunstancias hacían que el público, junto a determinadas instituciones cuyos ingresos dependían de los beneficios obtenidos por la explotación de los teatros (hospitales, centros benéficos...), fuera el principal obstáculo para la reforma teatral

- se le pretendió cambiar mediante una selección, pero no pudo ser sustituido por un público burgués y culto como requería el teatro neoclásico.

E) TEATROS:

- Los continuos problemas económicos y la dejadez de la administración provocaron que las instalaciones estuvieran anticuadas y en muy deficientes condiciones de conservación.

- no había los más elementales medios técnicos, higiénicos y de seguridad

- en el resto de España la situación era todavía más precaria.

- Jovellanos: "El cuidado de mejorar la decoración y ornato de la escena merece y pide también la atención del gobierno. Si en nuestros corrales, en medio y a la vista de la Corte, apenas hemos llegado a conocer, no digo la ostentación y la magnificencia, más ni aun la decencia y la regularidad, ¿qué será de los demás teatros de España? Ciertamente que, a juzgar por ellos del estado de nuestras artes, se podría decir con justicia que estaban aún en su rudeza primitiva. Tales son la ruina, estrecha e incómoda figura de los coliseos, el gusto bárbaro y riberesco de arquitectura y perspectiva de sus telones y bastidores, la impropiedad, pobreza y desaliño de los trajes, la vil materia, la mala y mezquina forma de los muebles, la pesadez y rudeza de las máquinas y tramoyas, y en una palabra, la indecencia y miseria de todo el aparato escénico. ¿Quién que compare con los grandes progresos que han hecho entre nosotros las Bellas Artes este miserable estado del ornato de nuestra escena, no inferirá el poco uso y mala aplicación que sabemos hacer de nuestras mismas ventajas?"

II.4. Resultados de la polémica teatral.-

- Los reformistas y los neoclásicos no podían obtener unos resultados positivos inmediatos porque el origen de las circunstancias criticadas era, en gran parte, extrateatral y de muy difícil superación

- sin embargo, su continua labor crítica posibilitó la aparición de un teatro más perfeccionado y capaz de alcanzar objetivos más allá de la mera diversión.

- El gran desfase entre las intenciones de los ilustrados y los medios de que disponían hizo imposible el cumplimiento de los un tanto pretenciosos y absolutamente normativos objetivos asignados al teatro, véanse los siguientes textos:

- Jovellanos (autor y político): el teatro debe dar "continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la Patria, al Soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial. Un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, pridentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad [...] Un teatro tal, después de entretener honesta y agradablemente a los espectadores, iría también formando su corazón y cultivando su espíritu; es decir, que iría mejorando la educación de la nobleza y rica juventud que de ordinario le frecuenta".

- Para Campomanes (político de la Ilustración), el teatro debe "influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres y corrección de las ridículas modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depravan las costumbres".

II.5. La Comedia Nueva como obra clave.-

- Esta obra de Leandro Fernández de Moratín resume y dramatiza todos los elementos esenciales de la polémica teatral dieciochesca vistos desde la perspectiva de un reformista neoclásico e ilustrado

- obra teatral escrita, ante todo, con una intención polémica

- traslada a la escena una polémica que sacudió la vida cultural medrileña de la época

- Leandro Fernández de Moratín la justifica así:

"De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de 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.

Don Eleuterio es, en efecto, el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de que se le supone autor, un monstruo imaginario, compuesto de todas las extravagancias que se

representaban entonces en los teatros de Madrid.”

- Esta obra también refleja unas constantes polémicas que le dan actualidad en diferentes contextos. Cfr. montajes a principios de siglo como el realizado por Valle-Inclán

- esa tendencia de compaginar lo concreto inmediato con lo "universal" necesario en toda sátira es muy propia de la estética clasicista.

I. El estreno en un marco polémico.-

- Fue estrenada en una fecha, 1792, que consideramos clave por los siguientes motivos:

- A) La tradición teatral derivada del Barroco conoce por entonces un ocaso acelerado por su progresiva inadecuación al contexto histórico y cultural dieciochesco

- era necesario superar definitivamente esa tradición.

- B) El teatro mayoritario seguía triunfando en la escena, haciendo infructuosos los intentos neoclásicos

- los reformistas consideran que es preciso satirizar ese teatro para arrinconarlo definitivamente

- la sátira se verá acompañada por aquel entonces de otras medidas como la aparición de la Junta de Reforma

- a la larga todo ello resultó insuficiente porque el auge y la consolidación del teatro mayoritario responde básicamente a causas extrateatrales.

- C) Los intentos reformistas neoclásicos en 1792 ya han cuajado y cobran una relativa fuerza

- necesitan un "manifiesto" como arma de crítica, de identificación para los autores y referencia para el público

- la obra puede ser tomada como uno de los textos clave para entender la evolución general que conocerá el teatro decimonónico: el teatro que buscará a la burguesía como público, sustento y razón de ser.

- * Todas estas circunstancias coincidentes hacen de la *Comedia nueva* una obra clave y polémica

- sujeto protagonista de una polémica cuya trascendencia superó el ámbito teatral.

II. La obra y las unidades.-

- La obra de Moratín cumple con rigor la preceptiva neoclásica y respeta las

tres unidades:

A) Lugar: se desarrolla íntegramente en la fonda cercana al teatro; se utilizan los lugares comunes de la fonda (comedor) para dar mayor verosimilitud a los sucesivos encuentros de los personajes.

B) Tiempo: hay identificación entre el tiempo escénico y el tiempo real con objeto de producir el mayor grado de verosimilitud
- recordad el valor simbólico del período temporal.

C) Acción: todo se centra en la discusión sobre la obra de Eleuterio
- los pequeños esbozos de acción secundaria, el "amor" de Mariquita, los manejos de Don Hermógenes, la discusión en torno a Doña Agustina, consiguen un desarrollo muy embrionario y al final se integran totalmente en el desenlace.

- Hay una estructura bimembre: una parte cómica y otra didáctica
- la primera destaca por el peso del ridículo, la segunda se fundamenta en el fracaso de la obra y los "consejos" de Don Pedro, donde lo ridículo se humaniza y permite la reflexión condicionada por un desenlace absolutamente cerrado.

III. Los personajes.-

- Leandro Fernández de Moratín hace una demostración de su capacidad para caracterizar a los personajes mediante el estilo empleado por cada uno en los diálogos y su adecuación al concepto de decoro también de cada uno:

- Pedro: tono grave y sentencioso, cargado de fastidio e ira contenidos, culto y severo pero no exento de sensibilidad y bondad.

- Antonio: lenguaje sutilmente irónico e incluso a veces burlesco, expresado en parlamentos breves e incisivos.

- Hermógenes: discurso florido, grandilocuencia, vocabulario raro e inhabitual, falsa erudición, citas latinas y griegas, metáforas cultas.

- Eleuterio: habla envanecida pero simple.

- Agustina: igual que el anterior, pero exagerado.

- Mariquita: el modo coloquial más llano y sencillo, directo y sin envoltorios ni colores retóricos.

- Serapio: utiliza los giros y formas estereotipadas propias del grupo social -los apasionados- al que pertenece.

- Pipí: muestra su casi incapacidad para estructurar frases de cierto contenido, carente de las ideas y el dominio lingüístico suficientes.

- Este peculiar estilo de cada uno nos introduce en la caracterización de los diferentes personajes:

- PEDRO:

A) Es uno de esos personajes sensatos y maduros que están presentes en todas las comedias moratinianas.

B) Rico hacendado, buen ciudadano, irascible, crítico con la situación del teatro contemporáneo pero aún más con la hipocresía o con quien la transige, con la maldad o con la falta de compasión;

C) Es una adecuada encarnación del "hombre de bien", mezcla de racionalidad y de cálida sensibilidad hacia los sufrimientos del prójimo;

D) No es un misántropo, pero sí es intransigente con todo lo que viola sus principios fundamentales que también lo son de un hombre de mentalidad ilustrada:

- honestidad
- utilidad pública
- compasión humana algo filantrópica
- verdad.

- ANTONIO:

- Comparte las ideas de Pedro, pero adopta una actitud diferente y complementaria con respecto al mismo: burlón, irónico, más comprensivo.

- ELEUTERIO:

A) Encarna, como representante de los autores populares, el vicio o defecto que es objeto intencional de la censura del autor.

B) Su defecto esencial radica en adentrarse en un campo para el que no tiene ni los estudios necesarios ni el genio imprescindible de acuerdo con los cánones establecidos por los neoclásicos.

C) Se dan muchos datos sobre sus coordenadas socioeconómicas para demostrar su imposibilidad de acceder a la categoría de autor teatral, tal y como la entendían los neoclásicos o reformistas.

- AGUSTINA:

A) Constituye el complemento ridículo de Eleuterio. Aumenta el componente ridículo por su condición femenina.

B) Es, según Moratín, una mujer que abandona sus deberes y reniega de lo más propiamente femenino: la maternidad y el cuidado de los hijos y el hogar, que se ven suplidos por una injustificada vanidad intelectual.

- HERMÓGENES:

A) Es el "malvado", es decir, el responsable del principal vicio que pretende censurarse y corregirse en la obra.

B) Sus parlamentos no sólo reflejan su intrínseca pedantería, sino también la nefasta influencia que ha ejercido sobre Eleuterio y Agustina, su carácter interesado, su vanidad mal disimulada, cierto engolamiento y, por último, su esencial falsedad e hipocresía.

- MARIQUITA:

A) Es la imagen en positivo de Agustina (modelo a rechazar vs modelo a seguir, de acuerdo con un esquema crítico y didáctico).

B) No se propone como objetivo la pasividad y el ocio absoluto.

C) Quiere ser productiva, pero en el campo específico que la Ilustración pretende asignar a la mujer: en casa y con sus hijos

- SERAPIO:

A) No se le conoce más actividad que la de ser aficionado al teatro.

B) Personifica a los aficionados que constituyeron un obstáculo decisivo para las reformas neoclásicas.

IV. Objetivos de *La comedia nueva*.-

- ¿Cuáles son los objetivos de la obra?

- Leandro Fernández de Moratín propone al público un espectáculo radicalmente opuesto al que simboliza *El gran cerco de Viena*, la imaginaria obra escrita por Eleuterio.

- Esta oposición entre ambas obras se basa en los siguientes puntos:

- Frente a la ficción irreal e intrascendente de la comedia dominante, el realismo de costumbres contemporáneas, de contenido ilustrado y finalidad desengañadora.

- Frente a la acción enrevesada y exótica, la simplificación y cercanía de un suceso marcado por detalles de perceptible inmediatez.

- Frente a la exhuberancia de recursos materiales, la sencillez próxima a la vida diaria.

- Frente a las masas en atropellado movimiento, los caracteres

individualizados y funcionales.

- Frente al lenguaje altisonante y la versificación rebuscada (y mala), la llaneza de la prosa elaborada artísticamente.

- Frente a la hiperactuación histriónica, la representación propia y cercana al espectador.

* José A. Maravall: "La comedia ilustrada abandona el modo de convivencia en lo extraordinario, en lo violento, en lo sublime. No pide ni suspensión ni espanto. Le basta con tomar en cuenta las maneras de la cotidianidad, en cuyo plano el ser sensible se muestra al natural. Por esa razón, el teatro ilustrado lleva la verosimilitud al detalle de pequeños y sencillos acontecimientos y los encuadra en el marco de los problemas habituales de la sociabilidad".

- Esta propuesta alternativa se realiza mediante la sátira literaria contenida en la comedia moratiniana. Esta sátira abarca varios aspectos de la realidad teatral coetánea:

- A) La comedia heroica y el teatro dominante en los escenarios de la época.

- B) La bajeza y adocenamiento de los autores dramáticos.

- C) El mundo teatral, en particular las relaciones entre el poeta y los actores, los aficionados y los autores de compañía.

- Pero más allá de una primera lectura vinculada exclusivamente con la función de sátira literaria, la comedia moratiniana tiene un núcleo dramático que se puede expresar mediante términos como límites, preparación y fracaso

- el tema de la obra puede resumirse así: sólo aceptando los límites que determina la educación profesional puede evitarse el fracaso

- ese fracaso no es tan sólo el de una comedia o una labor profesional, sino que es un fracaso humano; la derrota de la comedia de Eleuterio es, en parte, la derrota de Eleuterio.

II.6. Géneros del teatro tradicional y popular.-

- Debe consultarse el estudio de E. Palacios Fernández en Aguilar Piñal (coord.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, pp. 136-192 y del mismo autor *El teatro popular español del siglo XVIII* (Vid. Bibliografía).

- E. Palacios Fernández: "El término popular sirve para definir un teatro que voluntariamente se pone al margen de las formalidades de las poéticas aristotélicas, para practicar un arte escénico próximo a la mentalidad, formación y gustos del receptor vulgar. Esta realidad provoca una cadena de complicidades entre el poeta y

este peculiar público, sin que podamos concretar quién inicia el proceso, pero sabiendo que se autoalimenta con sucesivas concesiones mutuas. Como consecuencia, nace un complejo sistema teatral en el que quedan implicados ideología, fábulas, estructuras, estilo, escenografía y hasta las técnicas de puesta en escena".

- E. Palacios Fernández: "Esta literatura utiliza un estilo que se resiste a medirse por los códigos convencionales y cultos. Pensada para divertir a un amplio número de receptores, está escrita con humildad de estilo y reiteración de estructuras para que no dificulte un acceso directo a las historias, exigiendo sobre todo que sea divertida. Tiene que ver con la literatura de masas, con el teatro de éxito pensado para cautivar al público. Las cualidades literarias, que puede tenerlas, no deben enjuiciarse desde las retóricas cultas, ya que estos valores no son los más apreciados por el espectador. El teatro destinado al vulgo no es sino una variante de la literatura de masas, pensado para un público mayoritario, escrito como teatro de éxito o comercial".

- Apenas encontramos defensores teóricos de los gustos populares en el siglo XVIII, menos numerosos que sus severos críticos. Pero el apoyo de la clase cómica y del público asistente a los coliseos resultaba razón suficiente para mantener sin problemas las costumbres dramáticas tradicionales.

- E. Palacios Fernández los agrupa en tres grandes apartados:

A) Teatro espectacular:

- El argumento es una disculpa para el cambio de decoraciones, efectos escénicos y uso abundante de la tramoya.

- Tres tipos de comedias, con sus variantes, se incluyen en esta apartado:

- la comedia heroica y militar
- la comedia de santos
- la comedia de magia.

- Estos géneros dramáticos tienen una ascendencia más o menos consolidada en el pasado, pero sufren durante el siglo XVIII las novedades suficientes como para que tengan un público constante.

B) Teatro romancesco:

- Presenta un argumento denso, lleno de acción y aventuras, que rompe violentamente las estructuras de las unidades para convertirse casi en una novela dialogada

- durante la primera mitad del siglo abunda la comedia de "guapos", contrabandistas y bandoleros
- durante la segunda predominan los dramas sentimentales.

C) Teatro realista:

- Aparte de la comedia de figurón, se manifiesta en los géneros menores: el sainete y la tonadilla.

- No manifiesta el teatro popular una vocación decidida por defender unos valores éticos, aunque a veces el autor nos descubre sus bazas educativas, o incluye alguna moraleja puntual. Perdida en la acción y en el denso argumento, la moral queda un tanto desdibujada y en modo alguno alcanza la eficacia que buscaban las comedias neoclásicas, limpiamente didácticas.