

# Los orígenes del teatro español según Moratín

por Guido Mancini (Universidad de Pisa)

Como es sabido, Moratín consideraba su última creación *Los orígenes del teatro español*<sup>1</sup> como un libro de importancia relevante: « una obra tan necesaria a nuestra literatura en que he ocupado la mayor parte de mi vida y que me ha costado tantas diligencias, meditación y estudio »<sup>2</sup>.

Y así es, puesto que en esta obra la investigación historicista y la más esencialmente filológica, se aúnan en una necesidad de rigor lógico, encuadrándose perfectamente dentro de la ideología moratiniana, sin las sollicitaciones que podría haber brindado una crisis de sabor romántico. Incluso las numerosas notas que acompañan al *Discurso histórico* no están añadidas sólo con el fin de ratificar las afirmaciones del *Discurso*, sino más bien para ampliar el razonamiento en campos esencialmente históricos y sociales.

La obra no se ocupa del teatro barroco, y dicha exclusión se justifica por la gran dificultad que presentaría el intentar ordenar y sistematizar un enorme y heterogéneo material; pero es evidente que la postura negativa respecto a la producción del siglo XVII, explícitamente declarada en las últimas páginas del *Discurso*, limita la consideración del Seiscientos a un mero hecho de deletérea decadencia. La verdad es que Moratín considera toda la historia del teatro español, desde sus orígenes románicos hasta su triste conclusión barroca y, consecuentemente, uno acaba preguntándose por qué la obra habrá sido titulada *Los orígenes del teatro español*. Evidentemente, aquí, la palabra « orígenes » no especifica una limitación cronológica. ¿Qué significación se le puede atribuir? « Orígenes » denota un proceso que empieza y que, especialmente dentro de la vida del teatro español, se repite por lo menos dos veces: una al pasar de la civilización romana a la neolatina; otra, durante el tránsito de la Edad Media a la época moderna. Son como dos parábolas que acaban cada una de ellas en una decadencia que preconiza una reviviscencia o, más exactamente, un nuevo origen. Si la época moderna se concluye con la

<sup>1</sup> Ed. R. Academia de la Historia, Madrid, 1830. A esta edición me refiero en las citas que haré a continuación.

<sup>2</sup> *Carta a D. J. A. Melón*, en *Obras Póstumas*, Madrid, 1868, III, p. 120.

ruinosa caída barroca, ¿no se debe esperar el tercer origen, o sea, el del teatro contemporáneo?

Al concluir su *Discurso*, Moratín confía a otros autores la tarea de documentar « los esfuerzos que se hicieron para su reforma » (se entiende, naturalmente, del teatro) e ilustrar esta parte de nuestra literatura « que tanto puede influir en los progresos del entendimiento, y en la corrección y decoro de las costumbres privadas y públicas » (p. 56). Y todo esto, no es sólo la afirmación de un principio, sino también la demostración de la auténtica convicción de una nueva e importante reviviscencia.

A continuación resumo rápidamente las posturas que tomó Moratín en su historia del teatro español, todas ellas sugestivamente salpicadas de las nuevas aprehensiones iluministas, y que constituyen, en conclusión, la más exacta corroboración de su propia producción teatral.

Moratín empieza su *Discurso* afirmando categóricamente que « el origen de los teatros modernos debe considerarse posterior a la formación de las lenguas que hoy existen en Europa » (p. 1). Establece, por lo tanto, (e inmediatamente después lo confirmará) que el paso del teatro latino al románico está esencialmente marcado por un hecho lingüístico. Excluye también la posibilidad de hallar en las literaturas árabe o provenzal las huellas de un nuevo teatro. Obsérvese, además, aunque sólo sea al margen, que en la definición de « poemas activos que pide la escena » se expresa el concepto de un lenguaje teatral según el cual es necesario no considerar como teatro formas que puedan tener sólo una parte o un aspecto de la obra dramática. Por otro lado, Moratín demuestra repetidas veces en su *Discurso* poseer una exacta conciencia del género teatral, y una clara y neta distinción de éste respecto a los demás géneros literarios.

Moratín prosigue en su exposición histórica del proceso dramático sosteniendo que en la Italia de los siglos XII y XIII tuvo lugar un nuevo florecimiento artístico, gracias al mejoramiento de las condiciones de vida de entonces. Esta revivificación, coincidió con una revivificación de la actividad teatral. « Entonces empezaron a renovarse (si del todo se habían perdido) las ficciones dramáticas, imitando a la naturaleza en farsas groseras con figuras ridículas, disfraces y acciones que remedaban las costumbres de aquella edad » (p. 8). Establece, pues, una continuidad entre el teatro en latín y en vulgar. Más aún, incluso afirma que el clero, no logrando oponerse a la propagación de los espectáculos, intentó « dar al pueblo con más honestidad en el santuario los mismos placeres que disfrutaba en los paseos y plazas públicas » (p. 9).

Siguiendo el camino trazado por Muratori, Tiraboschi, Quadrio, Napoli Signorelli etc., Moratín admite que el teatro espontáneo del pueblo es absorbido por la institución religiosa y formalizado en un espectáculo decoroso y educativo. Pero también esta forma, tras alcanzar su mayor florecimiento, se corrompe y acaba. Sin embargo, como ya había sucedido en tiempos pasados, no se verifica una neta interrupción y una

reviviscencia igualmente clara entre teatro medieval y moderno, sino más bien una continuidad lógicamente marcada por las diferencias debidas al cambio que las condiciones de vida y de las nuevas directrices del pensamiento aportaban.

En la España de los Reyes Católicos empezó « una época más feliz para la monarquía. La autoridad real, única, vigilante y justa aseguró la paz interior del Estado, ya reprimiendo las violencias de tantos ilustres tiranos, que le tenían sacrificado a su ambición y a sus venganzas, ya reduciendo a moderados los límites de la libertad del pueblo, que sólo es feliz en la obediencia de las leyes » (p. 25). En esta época, surge Encina y por fin « estas privadas diversiones y otras hechas a su imitación pasaron al pueblo » (p. 26). Así pues, esta vez el proceso se ha invertido: la institución genera un teatro de cultura que luego cederá al pueblo.

Debido a las guerras en Italia « la comunicación con los italianos propagó, mejoró y amenizó nuestros estudios » (p. 28). Cisneros « ayudado de la instrucción que había adquirido en sus viajes y de la extraordinaria fortaleza de su carácter, prenda necesaria para ilustrar y gobernar a los hombres » (p. 28) favoreció el renacimiento hispánico, y así en teatro hubo autores como Villalobos, Naharro, Díaz Tanco, Castillejo y Pérez de Oliva.

La lista de nombres es significativa por sí misma: Moratín habla con énfasis del teatro de cultura humanístico-renacentista, es decir, la producción de una burguesía intelectual resucitada. Y si bien el hecho podría ser considerado como la eterna alternativa entre el elemento apolíneo y el dionisíaco, con la victoria del primero en la época de Moratín, el fenómeno adquiere un gusto más específico ante la necesidad, sentida de manera absoluta y urgente, de afirmar el valor del hecho social y cultural. Sociedad y cultura, estrechamente unidas en el pensamiento de Moratín, le dan la pauta para la afirmación de una teoría literaria que justifica un cierto tipo de producción iluminadamente burguesa y eficazmente actuante en la promoción intelectual de un país. El proceso aclara una postura que habrá de ser casi programáticamente adoptada cada vez que se presenten las condiciones que la hagan posible: condiciones que deberán de ser favorecidas e incluso provocadas por quien participe inteligentemente en la vida de una sociedad.

Examinar de nuevo la historia del teatro moderno significa para Moratín el tener la confirmación de todo esto.

Por lo que al teatro del siglo XVI se refiere, observa atinadamente que su producción puede abarcar dos períodos netamente diferentes: el italianizante y culto y el de corrupción, que empezaría a partir de 1540. El porqué de esta fecha no está justificado, pero quizá podría rastreadse en las culpas atribuidas a la época de Carlos V. Las causas de esta decadencia, Moratín las individúa en la poca atención que los poderosos prestaban al teatro, en la difusión de los libros de caballería

que habitúan a excesos de fantasía, en una mal entendida devoción y en los abusos de la censura.

A nadie le pasa desapercibido que todo ello se articula con las precedentes afirmaciones de Moratín, e incluso, que todo ello contribuye también a racionalizar un proceso considerado irreversible. No se apela al absolutismo de Felipe II ni siquiera para justificar los excesos de religiosidad o de censura. Más aún, halla una justificación, cuyo sonido extraña pronunciado por Moratín, enemigo acérrimo de la Inquisición y de las limitaciones de la censura. El peligro de herejía causó «precauciones extraordinarias que quizás no se hubieran tomado sin esta causa... La autoridad sacrificó lo útil a lo necesario y contuvo los vuelos a la ilustración en obsequio de la paz y tranquilidad del reino» (p. 40).

Una vez salvada, al menos en parte, la autoridad constituida, pero apuntadas las causas reales de la decadencia, Moratín encuentra en Lope de Rueda un ejemplo genial, si bien aislado, de un primer acercamiento, eficaz, del teatro a la realidad. La prosa familiar se aplica al teatro; los personajes se limitan a tres o cuatro «con una acción muy sencilla, caracteres naturales, lenguaje castizo, diálogo chistoso y popular» (p. 42).

Es la fantasía la que no halla y no puede hallar aceptación alguna por parte de Moratín: la fantasía que es una fuga de la realidad, alienante abandono a un juego formal, arabesco institucionalizado. Esta fantasía presenta «ficciones brillantes y maravillosas, otro orden físico y moral diferente de todo lo que existe, otro universo y otros hombres» (p. 36). No fue ciertamente Lope de Vega quien por primera vez se dejó llevar por la fantasía. Dicho autor «ya lo halló establecido en los teatros de su nación... nada hizo de nuevo, repitió solamente lo que halló practicado ya, lo que el pueblo había visto y aplaudido por espacio de muchos años» (p. 55) y que se remontaba hasta las manifestaciones más remotas del teatro mismo: la manifestación negativa que, obstinadamente, se alternaba con la positiva.

Si aún podemos preguntarnos qué sentido tiene el análisis de los dos orígenes del teatro y el anuncio de un tercero, hay que poner especial acento en la relación existente entre institución y sociedad. Según Moratín, entre condiciones sociales y producción literaria, existe un vínculo tan estrecho que determina incluso la función de la institución en el campo de la cultura. La institución ha de atraer hacia sí, inevitablemente, aquellas fuerzas que, si se dejan en libertad, podrían constituir un elemento de subversión. Esta absorción general engendra la posibilidad de la disciplina y de la mejor producción que el elemento social más educado puede, en segunda instancia, otorgar al pueblo. El hombre culto forma entonces un lenguaje propio y particular, cuya comprensión más íntima y completa está reservada a pocos, pero que puede ser entendido, en una acepción suya más inmediata y simple, incluso por una masa que no esté específicamente preparada y sea susceptible de educación. Es el lenguaje mediador y ambivalente que ofrece, al mismo tiempo, al docto el gozo

de una elevación espiritual, y al pueblo una fruición quizá más modesta, pero bien finalizada. Englobado en un sistema que posee incluso una rigidez propia (la perfecta observación de la ley y el respeto a la autoridad constituida) dicho lenguaje sirve, en conclusión, para expresar esencialmente la institución en su validez eficiente y en su capacidad direccional. Moratín insiste en ello repetidas veces. He aquí un ejemplo de la estrecha conexión entre política y literatura, del consecuente tipo de expresión literaria y de la intervención de la institución:

« Los males políticos siguieron aumentándose durante los últimos años de Enrique IV y una de las consecuencias que produjeron fue la ignorancia que se extendió a todas las clases del estado. Entre el corto número de escritores que florecieron en aquella edad funesta a las letras, se distinguió Rodrigo Cota, autor del *Diálogo entre el amor y un viejo*, pieza representable, escrita con gracia y elegancia; también compuso un diálogo pastoril entre Mingo Revulgo y Gil Arribato en que pintó con una alegoría bien sostenida los desórdenes y calamidades de su tiempo... » Luego continúa: « Los eclesiásticos vivían en la más crasa ignorancia y en la corrupción de costumbres más escandalosa... ». El Concilio de Aranda « intentó mejorar la disciplina y los estudios del clero español... » Fueron prohibidas algunas manifestaciones en las iglesias « permitiendo no obstante que continuasen las representaciones sagradas y honestas, que fuesen a propósito para excitar la devoción de los fieles... » (pp. 23-24).

Dicho de otra manera, es el poder político centralizado el que absorbe y dirige la cultura ofrecida por la sociedad. El dramaturgo se coloca en una postura intermedia entre clase burguesa culta y pueblo ignorante, sirviéndose de su idiolecto para ser entendido por ambos.

Durante el siglo XVIII y principios del XIX, Moratín constata que el fenómeno se repite, pero la nueva realidad social permite una asimilación mucho mayor, es decir, la de la burguesía, que ya se había ido difundiendo. No existe ya, por tanto, la necesidad de un filtro lingüístico-tópico literario, sino la situación ejemplar y educadora. El teatro pasa de su antigua espontaneidad de las formas románicas y del enredo formal e ingenioso del teatro barroco, al análisis de la situación como microcosmos de la realidad social. De aquí el estereotipo deseado y buscado. También de aquí nace la sencillez de la acción, el escaso número de personajes, la inmovilidad de la escena, o sea, todos aquellos elementos que, habiendo sido atribuidos inmediatamente a las reglas de una poética clasicista, hallan una justificación más adecuada, dentro de una norma más genérica y esencial, que incluso podría no verse ratificada por una tratadística porque nace directamente de la exigencia de referencia a lo que sea posible, y sobre todo, a lo que sea gozable.

Excluyendo *El Café* desde *El Barón* hasta *El sí de las niñas* Moratín repite siempre el mismo esquema que es, en definitiva, el famoso triángulo del drama burgués, elemento esencial de una estereotipada realidad,

y alrededor del cual gravitan todas las posibles variantes accidentales, que no alteran, sino que por el contrario, a veces confirman la situación de hecho.

La rica documentación con que Andioc<sup>3</sup> ha demostrado la actualidad de los problemas a los que se acercó Moratín, su correspondencia con específicas motivaciones de la época, puede servir ahora para demostrar que Moratín, asertor convencido de los problemas con que se enfrentaba, no se limitaba a mostrar en sus obras candentes problemas de educación o difíciles relaciones entre algunos elementos de la sociedad contemporánea, sino una realidad que, precisamente por ser llevada al teatro y adquirir un interés poético y literario, necesitaba ser vista en su ejemplaridad y había de constituir un pequeño mundo válido de por sí y eficazmente poético, delimitado por un lenguaje que no era ni exaltante ni deformante, sino casero, íntimo y cálido.

En los *Orígenes* todo esto aparece exclusivamente bajo el aspecto técnico, informando el juicio sobre los diferentes autores u obras específicas. De Torres Naharro, por ejemplo, se dice «... dio a sus comedias mayor interés y extensión, aumentó el número de los personajes, y pintó en ellos caracteres y afectos convenientes a la fábula, adelantó el artificio de la composición, y sujetó algunas de sus piezas a las unidades de acción, lugar y tiempo...» (pp. 29-30). O bien, de Cristóbal de Castillejo se alaba la «fecunda imaginación, conocimiento de costumbres, recto juicio, agudeza satírica, expresión clara, versificación suave...» (p. 30).

El «diálogo en prosa con buen estilo animado y gracioso» o la «ficción sencillísima» o bien «el motivo cómico muy gracioso sostenido con buen diálogo en prosa» o «las situaciones y afectos, enredo, solución y moralidad» etc. (enucleo del *Catálogo*) son los elementos más sobresalientes en los que se puntualiza, tanto en los *Orígenes* como en las comedias, el lenguaje teatral moratiniano. Y todo, técnica y teoría, queda extremadamente lúcido y coherente.

Nacerá pronto la inquieta crítica del Romanticismo, polémico pero también inevitablemente relacionado con su procedencia iluminista. Y aquí me place recordar a un hombre — casi una imagen — que sintió particularmente este tránsito, Ventura de la Vega, con su elegancia e ironía de «hombre de mundo», el cual dentro de la nostalgia de un tiempo pasado acogía ya e intentaba comprender las exigencias de la nueva sensibilidad. Moratín se mantuvo ajeno a todo intento de comprensión o, como dice Luis Felipe Vivanco, se quedó en el umbral de la transición entre el «racionalismo de la Ilustración y la magia del Romanticismo». Por ello, concluye Vivanco, «lo que falla en España, tal vez por culpa de la invasión francesa, es el momento de los nuevos planteamientos de la cultura, y eso es también lo que falla en Moratín. Por eso

<sup>3</sup> R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de L.F. de M.*, Tarbes, 1970.

resulta tal vez el autor español más representativo de su época »<sup>4</sup>. Pero ¿puede considerarse esto como un límite o más bien constituye, contrariamente, el presupuesto más necesario para que surjan de su sólida claridad las nuevas solicitaciones, inclusive las más vivamente antagónicas?

No es mi intención ahora la de adentrarme en problemas excesivamente complicados, sino que me limito a recordar cuántos son los puntos comunes, o mejor dicho, los motivos problemáticos comunes de los *Orígenes* con la producción teatral de Moratín. Si se consideran exclusivamente dichos motivos, puede observarse que los *Orígenes* son una obra de auténtica síntesis, y no tanto por los documentos y nociones, cuanto por una teoría racional y lógica que ha ido delineando y en la que ha tenido fe durante toda una vida.

<sup>4</sup> L.F. Vivanco, *Moratín y la ilustración mágica*, Madrid, 1972, p. 216.