

## Larra y Moratín: el teatro español en los comienzos del Romanticismo

por Piero Menarini (Universidad de Bolonia)

A la muerte de Moratín, en 1828, en los escenarios españoles y en especial en los de la capital, se representaban ya obras que pertenecían a un gusto nuevo, es decir a una nueva forma de desarrollo cultural y por tanto a una manera distinta de hacer teatro. Estas obras consistían, en su mayoría, en traducciones y arreglos de dramas franceses que obviamente se adaptaban al transformado destinatario.

Aunque oficialmente haya que esperar al famoso 1834 para asistir al comienzo del teatro romántico nacional (año del estreno de *La Conjuración de Venecia* — que como es notorio había sido escrita y editada en 1830 —), en realidad el Romanticismo estaba ya presente en la escena española. Sin embargo, por los años Treinta asistimos a un resurgimiento bastante considerable de las representaciones de las comedias de Moratín, lo que se debía en parte a que los decretos de la censura contra algunas de éstas ya no estaban vigentes (*La mogigata* y *El sí de las niñas* pudieron volver a la escena únicamente a partir de 1834) y en parte se debió también al hecho de que en esta fase de transición, y no sólo durante ella, el teatro de Moratín correspondía a un gusto lejano todavía a su extinción que poseía, en definitiva, su razón de existir y de figurar por lo tanto en cartelera.

Nuestra intervención, encuadrada en una investigación de conjunto actualmente en curso sobre el teatro romántico español, tiene por objeto resaltar el interés de este período de transición hasta ahora apenas tenido en cuenta en el que es posible la coexistencia de lenguajes y formas teatrales aparentemente antagónicas. Y es que en aquella determinada realidad histórica las categorías del gusto existentes y las conocidas dotes especuladoras de los empresarios no habían aún determinado netos confines y drásticas exclusiones.

A nuestro parecer es esta convivencia de géneros diversos, y en especial la permanencia del teatro de Moratín en los escenarios, la que obligó,

por decirlo así, al teatro romántico español a encauzarse y dirigirse por caminos bien determinados.

Es más, nos parece la causa de que ciertas directrices teatrales permanecieran todavía por largos años subordinadas a la producción moratiniana.

Nos estamos refiriendo al hecho evidente de que, contrariamente a cuanto sucedió por ejemplo en Francia, en España el teatro romántico consistió durante largo tiempo, casi exclusivamente, en drama histórico, mientras que en la comedia la « nueva » producción permaneció estrechamente ligada a los criterios de comicidad fijados por Moratín. Quizá haya que esperar al surgimiento del hoy extrañamente olvidado Tomás Rodríguez Rubí, — precursor con sus *comedias de costumbres actuales* y *comedias históricas* de la llamada *alta comedia* — para que el género comedia llegue a obtener en España rasgos verdaderamente nuevos e independientes de un pasado próximo y esplendoroso.

Así se explica que precisamente durante los años Cuarenta, en los que Rubí se impuso como uno de los autores más representados (y en algunas temporadas *el más* representado), las comedias de Moratín dejaran en gran medida de interesar al público y desaparecieron casi por completo de las tablas madrileñas. *El viejo y la niña* no fue representada entre 1838 y 1848; *El café*, en escena por última vez en enero de 1833, no volverá a aparecer hasta los años Cincuenta; *El Barón*, que como la precedente había sido poco representada, a partir de una única representación en 1838 desapareció de la escena por más de diez años; *La mogigata* estuvo en cartel tres veces en 1838 y una en 1848; por último, *El sí de las niñas* fue la única comedia de Moratín que después del « triunfo » del '34 gozó de cierta regularidad a partir de los Treinta, si bien hay que observar que en los años 1842 - 43 y 1847 no figuró en escena, haciéndolo en el período 1844 - 46 únicamente en tres ocasiones <sup>1</sup>.

Por lo que se refiere al decenio 1830 - 1840, durante el cual la presencia de Moratín en escena fue relevante cuantitativamente y con especial influjo en el aspecto teórico - normativo, hay que señalar que, exceptuando algunas traducciones del francés (sobre todo del farragoso Scribe), que a duras penas hacen entrever nuevas posibilidades de desarrollo de la comedia, ésta no consigue, y ni siquiera lo intenta, salir de los cánones moratinianos.

Generalizando quizá excesivamente, podemos definir como « moratiniana » la producción cómica de estos años. Moratinianas son muchas de

<sup>1</sup> Datos obtenidos de Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, *Cartelera teatral madrileña. I: años 1830-1839*, Madrid, C.S.I.C. (« Cuadernos Bibliográficos », III), 1961 y F. Herrero Salgado, *Cartelera teatral madrileña. II: 1840-1849*, Madrid, C.S.I.C. (« Cuadernos Bibliográficos », IX), 1963.

las comedias de Gorostiza y Bretón, como lo es la producción de la nube de « menores », y pertenecen a esta misma denominación las de algunos de los creadores y sostenedores del drama romántico como lo son Martínez de la Rosa o Gil y Zárate. Esto significa y demuestra, en primer lugar, que a la distinción de géneros (*comedia* y *drama histórico*) en España, en los primeros momentos del Romanticismo, corresponde una especie de dualidad cultural; en segundo lugar, cuando se habla de teatro romántico español es necesario hacerlo con cautela ya que este fenómeno tiene en relación al resto de Europa un transcurso especial, que muy frecuentemente se resuelve con el término « retraso ».

En definitiva, la llamada « tempestad » romántica del teatro español no se desencadenó como quisieran muchas historias de la literatura para « reaccionar ante el gusto precedente » o para acabar de una vez con todo ello. Por el contrario el Romanticismo en el teatro elaboró gradualmente un ámbito propio y determinado en tiempos y géneros (el drama histórico), que en principio no excluyó en absoluto la comedia « de o a la Moratín », sino que la admitía y apreciaba como ejemplo e incluso como norma.

Para llegar a ilustrar estas afirmaciones, necesariamente esquemáticas, creemos que Mariano José de Larra — cuya actividad como crítico se desarrolla de 1828 a 1837 — es quien mejor puede ayudarnos a comprender la complejidad de esta fase evolutiva y formativa. Se nos podría preguntar: ¿ por qué Larra precisamente? Las respuestas, aparte de la tautológica que diría « porque Larra es Larra », son al menos tres.

1º) Larra inició su actividad periodística en 1828, es decir en el mismo año en que Moratín murió: no hay pues diferencia alguna de tiempo.  
2º) Larra fue autor cómico y dramático, traductor y adaptador de comedias francesas (Scribe, Delavigne, Lockroy, Dupin), pero sobre todo crítico militante y puntual censor en importantes periódicos de esta época.  
3º) Larra encuadra cronológica y culturalmente en el período de transición de un tipo de teatro, con sus géneros bien codificados, a otro, con géneros todavía por codificar, hecho al que él contribuyó en cierta medida aunque con considerables limitaciones.

En una investigación que revise la mecánica de la llegada del Romanticismo y de los conflictos con el llamado Neoclasicismo, Larra constituye un factor indispensable por su característica de signo de los tiempos. Por una parte cedió a menudo a la tentación de teorizar, es decir de organizar en una teoría los géneros teatrales « posibles » (implicando directamente a Moratín, a cuya autoridad indiscutible en el campo de la comedia siempre recurre); por otra, Larra fue con su *Macías* uno de los instauradores del drama romántico español, a pesar de que se mostrara siempre bastante hostil con todo lo que sonara a romántico: hostilidad que le impedía a menudo comprender las novedades que tenía ante sí<sup>2</sup>, como bien se deduce de sus apasionantes y pasionales recensiones de los estrenos de *La conjuración*

de Venecia o *El trovador*, sin olvidar las dedicadas a traducciones o adaptaciones de dramas de Hugo y Dumas. Larra nos resulta útil, en definitiva, por la contradicción que expresa, que no es meramente individual, sino índice de una bulliciosa condición general de la cultura española de los años Treinta.

Obviamente la posición de Larra desde 1828 a 1837, muestra algunas variaciones interesantes. Si bien se mantuvo siempre contrario a todo lo que podía ser calificado de romántico (lo que para él eran excesos y alejamientos de las buenas reglas), sus recensiones y exposiciones teóricas se hicieron cada vez más tolerantes. De un primer momento en el que utilizó las reglas establecidas por Moratín para la comedia para negar incluso la validez del drama romántico francés<sup>3</sup>, Larra pasó gradualmente a una especie de tolerancia irónica del mismo, limitándose a señalar la ausencia de originalidad en cuanto no veía en él sino una recuperación de los módulos del *drama antiguo* de Lope y Calderón, que estimaba bastante poco, y en el cual ya encontraba el caos que emerge de las denominadas « novedades »<sup>4</sup>.

Únicamente a partir de *La Conjuración de Venecia* (1834), primer producto del drama romántico español, empezará a distinguir Larra el tipo de planteamiento crítico aplicable en relación a los géneros que para él en aquel momento eran sólo dos: comedia, con sus normas fijas (moratinianas) y drama histórico, que consiste en la natural actualización de la *tragedia clásica*, que resultaba ya inconcebible e irrealizable<sup>5</sup>. Pero también en esta ocasión, en la que se encuentra de frente a algo realmente nuevo y original, afirma que en España siempre se había escrito drama histórico, en oposición a la que él llama *comedia de costumbres y carácter* (Alarcón, Lope, Moreto).

En el fundamental artículo *Una primera representación* (1835), violentamente antiromántico, encontramos una formulación teórica más articulada e incluso más avanzada de los géneros teatrales, que Larra distingue de este modo: 1) *comedia antigua*, que es la anterior a Comella; 2) *drama o melodrama*, traducido del francés (*La porte Saint Martin* (sic), *El valle del torrente*, *El mundo de Arpenas*); 3) *drama sentimental y terrorífico*, también traducido del francés, al igual que *La huérfana de Bruselas* de V. Ducange; 4) *comedia clásica* de Moratín y Molière; 5) *tragedia clásica*, en verso, traducida u original; 6) *piececita de costumbres*, que, siendo generalmente traducción del francés, resulta al final « sin costumbres »; 7) *dra-*

<sup>2</sup> J. Casaldueiro, *Estudios sobre teatro español*, Madrid, 1967, pp. 221-222.

<sup>3</sup> Cf. la reseña de *Treinta años o la vida de un jugador* de V. Ducange, en M. J. de Larra, *Obras*, BAE 127, pp. 16-22. De ahora en adelante en las citas referentes a los tomos de la BAE (127, 128) se indicarán sólo el tomo y la página.

<sup>4</sup> Cf. Larra, I, pp. 17 y 206.

<sup>5</sup> Larra, I, pp. 383-384.

ma histórico, crónica en verso o prosa poética, con trajes de época; 8) *drama romántico*, irónicamente definido como « nuevo, original, cosa nunca hecha ni oída [ . . . ], descubrimiento escondido a todos los siglos y reservado a los Colones del siglo XIX »<sup>6</sup>.

A pesar de todas estas distinciones, se puede decir sin embargo, que Larra reivindica en manera tradicional la « legalidad » de tres géneros: la tragedia, la comedia y el drama, el primero de los cuales está bastante en desuso, mientras que los otros dos están a su vez divididos en subgéneros.

Así, en la recensión de *Aben-Humeya* (1836) de Martínez de la Rosa, vuelve de nuevo a considerar los dos géneros más difundidos: la comedia y el drama, y define el drama romántico, como así lo denominaba, en términos de subproducto cultural, « verdadero género bastardo », que al estar en desarmonía con « lo bueno y lo bello » que únicamente provienen de la naturaleza, pertenece por ello al reino de la gratuidad, de la fantasía, de la imaginación, del capricho y no al de la verdad histórica y de la verosimilitud<sup>7</sup>. Afirmaciones análogas se leen en la posterior recensión de *Antony* de A. Dumas, en la que el crítico carga las tintas contra la nocividad ejemplar del drama romántico, al que define como « desorden sacrílego » e « inversión de las leyes de la Naturaleza »<sup>8</sup>.

En conclusión, Larra acaba distinguiendo, bastante capciosamente, entre *drama romántico* y *drama histórico*, sin darse cuenta que esta distinción, para España, era puramente académica, ya que la expresión romántica del drama constituye precisamente el drama histórico. Pero de este modo consigue apreciar *La conjuración de Venecia*, *El trovador*, *Los amantes de Teruel*, es decir sin incluirlos en el nuevo género romántico — de quien sostiene que Francia tiene la exclusiva y la responsabilidad —, sino en la tradición española de la tragedia.

Pero quizá lo que más nos interesa aquí, ya que revela la medida en la que Larra permanecerá más ligado a criterios moratinianos que a los propiamente románticos, sea analizar el tipo de crítica, es decir los instrumentos concretos que él utiliza para abordar el problema de las « novedades ». Comencemos por los dramas. Tanto las virtudes como los defectos que encuentra en los citados fundamentos del Romanticismo nacional y en las traducciones de textos franceses advertimos un tipo de las reglas moratinianas de la comedia.

La primera recensión que conocemos de Larra es la publicada en el « Duende satírico del día » el 31-3-1828 relativa a *Treinta años o la vida de un jugador* de Victor Ducange, autor además de *La huérfana de Bruselas* que constituye sin duda la obra de teatro más representada de todo

<sup>6</sup> Larra, II, p. 69.

<sup>7</sup> Larra, II, p. 225.

<sup>8</sup> Larra, II pp. 246-247.

el ventenio 1830-1850. Este drama que Larra llama «pieza melodramática», «poesía romántica», etc., es el primero que recibe del crítico una valoración catastrófica. Si la pieza y el género al que pertenece resultan insostenibles, es debido, según Larra, a la completa ignorancia de las reglas postuladas por Moratín en su *Café*, de acuerdo a las cuales resulta inconcebible el que de un acto a otro pasen varios años, rompiéndose pues la unidad de tiempo: «lo que ya no alcanzó Moratín fue eso de llegarse usted al café inmediato, acabada la primera jornada, a tomar un tente-en-pie, volver a los seis minutos, y hallarse con quince años transcurridos»<sup>9</sup>.

Seis años más tarde conseguirá sin embargo apreciar *La conjuración de Venecia* y sólo porque a fin de cuentas posee un «plan superiormente concebido», ya que recurre a «medios sencillos, verosímiles, indispensables»<sup>10</sup>. (Moratín hubiera dicho «sin exageración, verisímiles, útiles»). En el *Trovador* le desespera la falta de naturalidad en la inverosimilitud de muchas escenas y acusa al plan de la obra de duplicidad (dos pasiones y dos acciones dramáticas), si bien reconoce que están tan «perfectamente enclavijadas» que son dignas de admiración. «En el teatro — concluye con una concesión — sólo así daremos siempre carta blanca a los defectos» (al defecto, en suma, de no haber respetado la unidad de acción, por no hablar de las de tiempo y lugar)<sup>11</sup>.

El mayor defecto de *Aben-Humeya* está en la ausencia de una lección moral o política, y esto es lo que constituye su fracaso desde la perspectiva de la única presunta finalidad del teatro *in toto*: la educación. Y si Larra mismo en varias ocasiones había atribuido en exclusiva esta función a la comedia, en el drama *Antony* no sólo lamenta la falta de tal función sino que además, moralmente indignado, manifiesta que esta obra es socialmente nociva por el ejemplo que ofrece a las mujeres.

La norma para la aceptación de una obra teatral se funda pues en el criterio del buen o mal ejemplo que propone, y ello, independientemente del género al que pertenece. Posterior confirmación de esta postura se tiene en la recensión de *Margarita de Borgoña*, traducción de *La tour de Nesle* de Dumas, en la que Larra declara: «El deber [...] del poeta no es el de separar estos o aquellos asuntos, sino escoger el que mejor le parezca, y ése presentarle con verdad. Los medios, los verosímiles, y nosotros sólo los recusaremos la inverosimilitud»<sup>12</sup>.

Larra lee pues el drama a través de los esquemas moratinianos de la comedia y quisiera descifrarlo mediante una confrontación teórica con componentes que en realidad no le son ni necesaria ni inmediatamente

<sup>9</sup> Larra, I, pp. 18-19.

<sup>10</sup> Larra, I, p. 385.

<sup>11</sup> Larra, II, p. 169.

<sup>12</sup> Larra, II, p. 277.

propios: imitación de la naturaleza o verosimilitud; sencillez, es decir unidad de acción; lenguaje apropiado a los caracteres, al estado social, a las situaciones; ejemplo de moralidad, etc. Vale la pena señalar que un esquema semejante se aplica también a la crítica de tragedias, como en el caso de *García de Castilla* o *El triunfo del amor filial* de Fernando Corradi, de la que Larra comenta, al analizar el protagonista: « El tipo de este carácter no existe en la naturaleza [. . .]. *Clásicos y Románticos* han convenido igualmente que el ser más odioso que puede presentarse en la escena ha menester alguna virtud para interesar, alguna afección tierna que sirva de contraste a sus errores »<sup>13</sup>. Las mismas observaciones atribuidas al personaje de Aben-Humeya.

Este acudir de Larra a Moratín no es como pudiera pensarse el reflejo de una herencia cultural innata y por tanto inconsciente, sino que se trata de una elección muy concreta como lo demuestra el hecho de que el nombre del comediógrafo madrileño aparezca en sus escritos con una frecuencia verdaderamente insólita.

Si esta es la actitud de Larra en relación al drama del primer Romanticismo, podríamos suponer un excesivo rigor al plantear la crítica de las nuevas comedias. Sin embargo, contrariamente a lo que se podría esperar, la demolidora pluma de Larra, que tantas veces contribuyó al fracaso de los dramas, se vuelve más blanda y bonachona, incluso sumisa, cuando se trata de comentar ciertas comedias. La explicación resulta de todos modos bastante sencilla ya que es el mismo Larra quien nos la ofrece de manera transparente.

Larra tiene una visión de la función y manera de hacer teatro que se corresponde plenamente con la de Moratín; a esta visión corresponde lógicamente el patrón crítico que aplica en sus reseñas. El hecho de que estadísticamente la comedia de los años Treinta (original o en traducciones) resulte, a través de las páginas de Larra, más positiva que el drama, depende exclusivamente del hecho de que generalmente la comedia no ofrece, hasta muy cerca de los años Cuarenta, grandes novedades con respecto al modelo moratiniano. La convicción, presunta o no, de educar y dirigir la opinión pública de las masas y el respeto de las tres unidades representan dos tópicos a los cuales la comedia que flanquea el naciente drama romántico raramente renuncia. Es evidente, que dada su intransigente búsqueda de estos requisitos, en raras ocasiones se verá Larra en la perspectiva de denunciar su ausencia, como por el contrario ocurrirá para cualquier drama romántico. En definitiva, independientemente de la calidad de los propios productos — valorada por Larra en base a criterios de novedad, originalidad, interés, eficacia del diálogo, caracterización de los personajes, etc. — la comedia se prefigura todavía con el objetivo

<sup>13</sup> Larra, II, p. 137.

de ser un ejemplo verosímil para la corrección de un vicio, o si se quiere, defecto u error social. En este sentido, las condenas *in toto* de Larra son mucho menos numerosas dentro de este género, ya que, repetimos, en la mayoría de los casos responde a los requisitos preliminares exigidos por el crítico, cumpliendo además los propios del género en su formulación neoclásica-moratiniana.

Extrañamente resulta el que las recensiones de Larra, que habían echado por tierra dramas considerados rápidamente como obras maestras innovadoras, se muestran tolerantes e incluso complacientes con comedias rutinarias y decadentes. En efecto, no sólo comedias de autores tales como Ventura de la Vega, Bretón, Martínez de la Rosa, Gorostiza, el Duque de Rivas, etc., son alabadas por el crítico, sino que incluso llega a recuperar trabajos de muy poca calidad, siempre que no se salgan de las normas.

Por esta razón, comedias como *Coquetismo y presunción* de Flores y Arenas, *Luisa o el desagravio*, adaptación de Scribe, *Cristina o El triunfo del talento*, *Ni el tío ni el sobrino* de Espronceda y Ros de Olano, etc., resultan aceptables por encima de toda crítica, ya que Larra reconoce, quizá *in extremis*, que «hay algo bueno en el fondo», o bien «con alguna meditación acaso se hubiera podido sacar partido más aventajado de la idea principal»<sup>14</sup>.

De hecho, la postura de Larra en favor de Moratín y del planteamiento que éste da a la *comedia clásica* resulta, por repetida y constante, monocorde. Así, si en la consideración del drama romántico, aunque se muestra negativo, presenta sin embargo progresos en su evolución, por lo que a la comedia se refiere nunca variará sus posiciones iniciales. Paralelamente, Moratín figurará siempre en sus escritos como modelo ejemplar de «hombre extraordinario» que supo imprimir a todo el teatro español — y no a un sólo género — un cambio decisivo o, como Larra dice sin ambigüedades, una «revolución»<sup>15</sup>. Por este motivo alabará con entusiasmo la iniciativa tomada por el gobierno de publicar las obras del comediógrafo (1830 - 1831), a las que considera instrumento necesario para que la «opinión pública» pueda «encaminarse hacia el bien»<sup>16</sup>.

Ya desde el tercer artículo de su prolija actividad periodística, intervino Larra en la polémica entre *clásicos* y *románticos*, defendiendo a los primeros y satirizando a los segundos: el motivo de escándalo es el abandono de las unidades, mientras que objeto de defensa son las normas introducidas en España por Moratín<sup>17</sup>. Normas que Larra no defiende como ley indiscutible, sino porque en su visión funcionalista del teatro

<sup>14</sup> Larra, I, p. 388.

<sup>15</sup> Larra, I, p. 124.

<sup>16</sup> Larra, I, p. 92.

<sup>17</sup> Larra, I, pp. 16-22.

considerado como «diversión indispensable [...] que dirige la opinión pública»<sup>18</sup>, resultan insustituibles y menos aún por los ejemplos caóticos que el público aplaude en «dramas execrables»<sup>19</sup>. En una perspectiva aún completamente ilustrada, el teatro es un instrumento social indispensable, es más: «los teatros son el termómetro de la civilización de las naciones»<sup>20</sup>.

En la recensión de *Los celos infundados* de Martínez de la Rosa, Larra se muestra todavía más explícito en su vinculación al camino abierto por Moratín en el género cómico. «En pos de Moratín — escribe — y a más o menos distancia de éste coloso drámatico [...] honran y no poco nuestras tablas» comedias de autores como Bretón, Gorostiza, Flores, y Arenas, Gil y Zárate, Tapia, Ventura de la Vega, Larra mismo (de quien autocita el «arreglo» *No más mostrador*) y el comentado Martínez de la Rosa. Todos ellos son presentados como autores de *buenas y verdaderas* comedias en cuanto se han preocupado por la «corrección de pasiones»<sup>21</sup>. Con motivo de la nueva puesta en escena de *La mogigata*<sup>22</sup>, Larra aprovecha la oportunidad para repetir lo que ya había dicho en las *Reflexiones*: que Moratín es un «reformador», y no un genio aislado, de lo que podemos deducir que los escritores posteriores debían comportarse como *reformados* y seguir el camino que él había emprendido. Así, pocos días después, con ocasión de la reposición de *El sí de las niñas*, Larra vuelve a mantener esta idea al definir a la comedia en cuestión como «documento histórico» (ya que «han desaparecido muchos de los vicios radicales de la educación» contra los que se dirige la obra), y también como «modelo literario»<sup>23</sup>. Con lo que viene a decir que la sociedad cambia, los vicios también, pero inmutable permanece la función correctora que sobre estos ejerce la comedia.

Este planteamiento lo encontramos de nuevo en la crítica a *La niña en casa y la madre en la máscara* de Martínez de la Rosa: «uno es el objeto del poeta cómico: la corrección del vicio que se propone por asunto de su obra [...]. Para esto basta con que el poeta (adopte el camino que quiera) presente siempre la verdad y no transija un punto con la inverosimilitud. Este principio general [está dictado por] la misma naturaleza y [...] sancionado por el simple sentido común»<sup>24</sup>.

El primero en dar ejemplo de estos imperativos ha sido lógicamente Moratín: *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas* son citados por Larra

<sup>18</sup> Larra, I, p. 123.

<sup>19</sup> Larra, I, p. 123.

<sup>20</sup> Larra, I, p. 163.

<sup>21</sup> Larra, I, pp. 179-180.

<sup>22</sup> Larra, I, p. 342.

<sup>23</sup> Larra, I, p. 345.

<sup>24</sup> Larra, I, p. 371.

como los modelos sobre que se basa Martínez de la Rosa. Aparte de estas afirmaciones de base, tiene razón Larra al considerar moratiniana la comedia de quien 11 días después estrenará *La Conjuración de Venecia*.

Ejemplos y citas podrían aumentarse ampliamente. Sin embargo, nos parece que los materiales expuestos sirvan para demostrar dos cosas: 1º) que Moratín representa para Larra el punto de referencia *sine qua non* para cualquier valoración del género cómico, aunque también lo sea para los restantes géneros; 2º) que, independientemente de las opiniones de Larra — que hemos elegido, lo repetimos, no como pertenecientes a un individuo sino como índice de una situación más general —, Moratín fue realmente la referencia obligada para la mayor parte de los comediógrafos en el período de los años Treinta, mientras otro tanto obligada lo era en el drama la referencia a Ducange, Dumas, Delavigne, Hugo, etc.

Un párrafo del tantas veces citado artículo *Reflexiones*, nos parece de extraordinario interés para enriquecer, precisar y concluir el tema hasta aquí desarrollado. Escribe Larra: « Un público indiferente a las bellezas, heredero de una educación general mal entendida e instruído superficialmente, es el primer eslabón de esta miserable cadena. Cuando los poetas ven al público aplaudir dramas execrables [...] no tardan en sucumbir y en repetir con Lope de Vega: Puesto que el vulgo es quien las paga, es justo / Hablarle en necio para darle gusto »<sup>25</sup>. De este paso podemos deducir una serie de consideraciones que sirven nuevamente de prueba a cuanto venimos diciendo desde el comienzo de nuestra investigación.

El público español de los años Treinta está fuertemente atraído por el drama, lo que afecta negativamente a la comedia. Sin embargo, esta desventaja no se manifiesta en la producción de comedias «nuevas», sino en una degradante situación de rutina, repetitividad y falta de evolución en el género, que debía corresponder a cierta pasividad en el público, quien no exigía al género más de lo que éste le ofrecía. Como prueba tenemos el hecho de que durante esta primera fase la producción cómica española es preponderante, mientras que la drámatica, en su mayor parte, es de importación francesa.

En los años Cuarenta asistimos en cambio a un impresionante aumento del porcentaje de dramas (*dramas históricos*) nacionales. La comedia seguirá obviamente representándose, pero con sensibles transformaciones en relación a la de los primeros años Treinta. En este estado de cosas era poco probable, como deseaba Larra, que los autores se tomaran la obligación de inculcar el « buen gusto » y de corregir al público contribuyendo con las propias obras a la « instrucción general »; más

<sup>25</sup> Larra, I, p. 123.

fácil resultaba secundar el « mal gusto », que por lo que parece, el público recompensaba acudiendo al teatro.

Que lo viejo y lo nuevo coexistan por cierto tiempo es perfectamente natural. Lo que Larra no llegó a entender en absoluto es que, en tiempos de afirmación de grandes novedades, insistir en la persistencia y mejora de modelos que debían consumir la propia función de actualidad equivalía a hacer cada vez más insalvable la distancia entre el género favorito, el drama, y el que resultaba sólo coyunturalmente menos favorecido, la comedia.

En esta situación de *impasse* tenemos sustancialmente tres categorías de autores: 1) un gran pelotón de comediógrafos, poco más que de oficio, que no entreveen siquiera la *querelle* y no se plantean por ello el problema de intentar renovar el género. Estos permanecen ligados a la comedia tradicional, y no consiguen sino volver a proponer, a duras penas, los esquemas moratinianos. 2) Un restringido número de autores que eligen conscientemente la comedia como su género propio y que se dirigen a Moratín, no para desembarazarse de él y superarlo, sino para actualizar sus preceptos: Gorostiza y Bretón representan el ejemplo más evidente y completo. 3) Un considerable número de autores que componen tanto comedias como dramas, y si en estos son románticos en aquellas no se apartan de los cánones de la *comedia clásica*. Entre éstos recordemos a Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Gil y Zárate, Espronceda, Patricio de la Escosura, etc.

En esta perspectiva, volvemos a considerar nuestra afirmación inicial acerca del papel determinante mantenido por Moratín en la comedia durante la primera fase de penetración del Romanticismo en el teatro español. Efectivamente Moratín vinculó el desarrollo del teatro romántico en España impidiéndole ver alternativas a su tipo de comedia y permitiéndole inicialmente desarrollarse en una sola dirección: el género dramático. Instrumentos fundamentales de este proceso fueron también personajes contradictorios como Larra, quien contribuyó no poco a sostener y sobretodo a divulgar, tanto en el aspecto teórico como en el práctico, los dictámenes moratinianos, induciendo por largo tiempo a los mediocres a ser epígonos y a los sobresalientes a ser continuadores.