Nueva Revista de Filología Hispánica (*NRFH*), LXXIV, 2026, núm. 2, 489-528
ISSN 0185-0121; e-ISSN 2448-6558; DOI: 10.24201/nrfh.v74i2.4039

ESCUELA DE DRAMATURGOS. LA CRÍTICA NEOCLÁSICA Y LAS COMEDIAS DEL SIGLO DE ORO

A SCHOOL OF PLAYWRIGHTS. NEOCLASSICAL CRITICISM AND THE COMEDIES OF THE GOLDEN AGE

David Hazael Rodríguez Berea
Universidad Nacional Autónoma de México
dhazaelrodriguez@filos.unam.mx
orcid: 0000-0003-0778-4058

Resumen: En este artículo se estudia la recepción del teatro áureo entre los defensores del teatro neoclásico desde la publicación de *La poética* de Ignacio de Luzán (1737) hasta la aparición de *El sí de las niñas* (1806), que representa la victoria del neoclasicismo en España. Se toman en cuenta tres generaciones diferentes: la de Luzán y sus contemporáneos, la de los protegidos del conde Aranda y la de Moratín, Estala y Quintana. A partir de una serie de juicios críticos en torno a un gran número de comedias barrocas, que fueron variando de una generación a otra, se pretende destacar qué criterios primaron entre los escritores neoclásicos para valorar la producción teatral anterior, y si con ello procuraban, en efecto, distanciarse categóricamente de sus predecesores en la búsqueda de otros modelos más propicios a su época.

Palabras clave: teatro español; Siglo de Oro; neoclasicismo; unidades aristotélicas; *prodesse* y *delectare* horacianos.

Abstract: This article studies the reception given to the Spanish Golden Age theatre by the defenders of Neoclassical theatre in the years between the publication of Ignacio de Luzán's *La poética* (1737) and the appearance of *El sí de las niñas* (1806), a work which represents the victory of Neoclassicism in Spain. Three different generations are considered: that of Luzán and his contemporaries, that of Count Aranda's protégés and that of Moratín, Estala and Quintana. By weighing up the critical assessments of a large number of Baroque comedies, which varied from one generation to the next, the article aims to highlight the criteria that prevailed among Neoclassical writers in evaluating earlier theatrical productions, and to establish whether, in doing so, they sought to distance themselves categorically from their predecessors in the search for models more suited to their time.

Keywords: Spanish theatre; Spanish Golden Age; Neoclassicism; Aristotelian unities; Horatian *prodesse* and *delectare*.

Recepción: 7 de junio de 2024; aceptación: 4 de abril de 2025.

D.R. © 2026. Nueva Revista de Filología Hispánica
Licencia *Creative Commons Attribution-NonCommercial* (CC BY-NC) 4.0 International

En una carta* que Leandro Fernández de Moratín envió desde el exilio al editor Augusto Bobée en abril de 1825, se hablaba de la proyección de tres colecciones de piezas de teatro español ante la imperiosa necesidad de trabajos rigurosos en torno a esa materia (2008, p. 1532). El primero de ellos, que se presumía como ya acabado, constaba de los célebres *Orígenes del teatro español* (1828) con su parte histórica, catálogos y obras editadas, mientras que el tercero, en seis tomos, se concentraba en el siglo XVIII. Un esbozo muy breve de este último parecería conservarse en el estudio crítico que el mismo Moratín publicó como prólogo de sus *Obras dramáticas y líricas* (1825) y, en una versión ampliada, en aquella que dio a luz la colección de Manuel Rivadeneyra en el segundo volumen de la *Biblioteca de autores españoles* (1857). En medio de ambos aparece el de "*Teatro español durante el siglo XVII*. Discurso histórico-crítico relativo a los progresos del teatro español desde que Lope de Vega fijó el gusto nacional en este género de espectáculo", pasando por Calderón y hasta llegar a Bances Candamo. Para ello, prometía doce tomos: "Nada de esto hay hecho… 12 tomos no es excesivo, atendida la abundancia de los materiales que se ha de escoger" (Fernández de Moratín 2008, pp. 1533-1534).

Moratín murió en 1828, y de la proyección de aquel monumental trabajo sobrevivieron notas, algunas de las cuales recientemente ha rescatado Jesús Pérez-Magallón bajo el título de *Apuntaciones literarias*[1]. Quizás ésta era la finalidad con que en noviembre de 1825 don Leandro solicitaba a su amigo Juan Antonio Melón los "títulos de autos y entremeses que contiene el tomo 18 de las *Obras* de Lope, de la edición de Sancha" (p. 1553), por poner un ejemplo cercano en el tiempo de las múltiples ocasiones en las que se lo ve trabajando al respecto desde Francia.

Esta titánica labor que emprendió Moratín pudo haber sido a la historia de la crítica literaria lo mismo que para la del teatro *El sí de las niñas*, representada exitosamente en enero de 1806. La selección, estudio y edición de una serie de obras teatrales desde el siglo XVI hasta el XVIII significaba el cierre de una época que

* Escribí este artículo gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, que la Coordinación de Humanidades me otorgó para desempeñarme en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas bajo el asesoramiento del Dr. Germán Viveros Maldonado.

[1] Como el mismo PÉREZ-MAGALLÓN (2008, p. 1219) anota, se trata de la selección de una serie de manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de España.

había comenzado con la publicación de la *Poética* de Ignacio de Luzán y continuado con la generación de Nicolás Fernández de Moratín en tiempos de Carlos III.

Las tres generaciones tuvieron como objetivo primordial examinar y "enmendar los errores" de los dramaturgos del siglo anterior según las prerrogativas del así llamado "buen gusto"; es decir, a partir de la interpretación francesa de los preceptos clásicos que podrían resumirse en unidad métrica, separación total de lo trágico y lo cómico y la observación irrestricta de las supuestas tres unidades aristotélicas (acción, tiempo y espacio), así como del *prodesse* y *delectare* horacianos. La finalidad de todo ello era "hacer un bien a la patria" por las razones que el mismo Leandro Fernández de Moratín expresó en *La comedia nueva* por medio de la voz de don Pedro:

> Los progresos de la literatura, señor D. Antonio, interesan mucho al poder, a la gloria y a la conservación de los imperios; el teatro influye inmediatamente en la cultura nacional; el nuestro está perdido, y yo soy muy español (1993 [1792], p. 117).

La necesidad de una reforma teatral fue una constante en los estudios críticos de los defensores neoclásicos de la Academia del Buen Gusto (1749-1751) o entre aquellos que más tarde habrían de congregarse en la Tertulia de la Fonda de San Sebastián (1771-1773). Para ellos era imprescindible, tal y como se ve en este fragmento de *La comedia nueva*, insistir en la reforma teatral como un servicio a la patria en tiempos donde la importación acrítica de los modelos italianos y franceses había permeado no sólo la literatura, sino también la música, los bailes y hasta la moda, según documenta Ramón de la Cruz en sainetes como *El fandango en el candil*, *Las castañeras picadas* o *El petimetre*. Desde Luzán y hasta antes del estreno de *El sí de las niñas*, la crítica neoclásica recurre con frecuencia a las mismas justificaciones y con el mismo objeto. La revisión histórica del teatro a cargo de estos literatos se conforma de una serie de motivos y juicios comunes en torno a los dramaturgos de la centuria anterior y de sus obras, muchas de las cuales se someten a examen en búsqueda de aquellas que, desde el prejuicio del siglo XVIII, puedan servir o para advertir de los errores más comunes o para responder a las acusaciones de Francia e Italia desde el recuento histórico de la escena española.

Esta revisión puede dividirse en tres etapas. La primera corresponde a la introducción del modelo teatral neoclásico de la

mano de Ignacio de Luzán, Agustín de Montiano y Luyando y Blas Nasarre. La segunda, de mitad de siglo, atañe al apoyo brindado por el conde de Aranda a Nicolás Fernández de Moratín y Bernardo de Iriarte para la representación y corrección de comedias luego de la expulsión de los jesuitas, que coincide con la prohibición de los autos sacramentales. La tercera, de finales de siglo, ocurre en medio de la polémica entre moratinistas y quintanistas, que pone de manifiesto, en los escritos de Pedro Estala, la paulatina aceptación del modelo neoclásico desde un patriotismo muy diferente al de Moratín padre; es inmediatamente anterior a la invasión napoleónica y se inscribe en el marco de la Revolución francesa.

Primera etapa neoclásica. Luzán, Nasarre, Montiano y Velázquez

Desde finales del siglo xvii, el modelo teatral de Lope de Vega había adquirido un cariz nacional-hispánico a partir de la inversión y superación de los preceptos aristotélicos. El ciclo teórico que había comenzado con el *Arte nuevo de hacer comedias* se cerró cuando Bances Candamo trató acerca de las comedias modernas en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*. No obstante, la nueva centuria trajo una serie de cambios importantes con la llegada de los Borbones, entre ellos la fundación de la Real Academia Española en 1713, aunque no fuera sino hasta 1737 que se evidenció alguna novedad relevante en lo que tocaba al teatro. Ese año, y de cara a las reformas de la *Accademia dell'Arcadia* en Roma, Ignacio de Luzán publicó su *Poética*. Desde entonces, las "comedias modernas" de las que hablaba Bances Candamo comenzaron a denominarse "antiguas" en comparación con los modelos y autores provenientes de Francia que canonizaron Boileau en su *Art poétique* y Voltaire en *Le siècle de Louis XIV* como máxima expresión del "buen gusto", o bien del "predominio del *ars* frente a la supremacía barroca del *ingenium*" (Checa Beltrán 1998, p. 43).

El éxito del teatro áureo se había verificado desde el siglo xvii en la Florencia de Giacinto Andrea Ciccognini y sus traducciones de comedias de Rojas Zorrilla y Calderón. Asimismo, en Francia fueron notables las célebres y polémicas refundiciones de *La verdad sospechosa*, *Las mocedades del Cid* o *El burlador de Sevilla* en *Le menteur*, *Le Cid*, y el *Dom Juan* de Corneille y Molière. No obstante,

el *Arte nuevo de hacer comedias* es testimonio de que, ya desde inicios de aquel siglo, el mecanismo teatral de la comedia nueva fue tenido por "bárbaro" dado su alejamiento de los preceptos clásicos (Lope de Vega 2012 [1609], vv. 362-366):

> Mas ninguno de todos llamar puedo
> más bárbaro que yo, pues contra el arte
> me atrevo a dar preceptos, y me dejo
> llevar de la vulgar corriente adonde
> me llamen ignorante Italia y Francia.

A Luzán pesó no poco esta orgullosa respuesta del Fénix de los Ingenios; casi tanto como las mismas críticas que se hacían al teatro español, ahora con más fuerza, en el siglo XVIII. Por ello mismo, en la segunda edición de su *Poética* (la de 1789), imprimió y vituperó el *Arte nuevo* de Lope de Vega bajo el título de "Sobre las reglas que se supone hay para nuestra poesía dramática".

El patriotismo antineoclásico hispánico, que echará raíces entre quienes en el siglo XVIII continúan con el modelo calderoniano en contra de las extranjerizantes "comedias arregladas", contrasta con el que desarrollaron los defensores del modelo aristotélico francés[2]. Luzán, como el primero de ellos, operó de la misma manera que, en Italia, Ludovico Antonio Muratori en su tratado *Della perfetta poesía* (1706; cf. ed. de 1964), es decir, en contra, principalmente, de los imitadores de Giambattista Marino. Al igual que el italiano con Gabriello Chiabrera, y Voltaire con Jean Racine, Luzán buscó los modelos del "buen gusto" entre los poetas renacentistas como Garcilaso o Fernando de Herrera:

> En estos últimos siglos, especialmente en Italia y Francia, se han escrito tan cabales tratados de poética, tantas y tan doctas críticas, tan ingeniosas apologías, donde se han descifrado y aclarado los más intrincados puntos de esta arte y las más curiosas y más reñidas cuestiones… Por ventura, si Garcilaso o Camões o Lupercio o Bartolomé Leonardo o Herrera o algún otro de los muchos que han adquirido fama inmortal con sus versos, hubieran dado enseñanza y explicación de las reglas una parte de la fatigas que les costaba su ejecución, ¿no tendríamos ahora un número copio-

[2] Sobre los juicios y acusaciones de los defensores del teatro barroco (José Carrillo, José Antonio Porcel, Erauso y Zavaleta, Francisco Mariano de Nifo, etc.) en contra del clasicismo "extranjerizante", véanse Checa Beltrán 2004, pp. 11-32, y Torrecilla 2008, pp. 47-67.

> so de tratados perfectos con que arreglar nuestras poesías? (2008 [1737, *add.* 1789] p. 149).

Bajo estos mismos términos, al encumbrar a los poetas del siglo XVI, necesariamente había de buscarse entre los del siglo XVII a los responsables de la supuesta decadencia de la literatura española. En el caso particular del teatro, se observa que Luzán tiene opiniones distintas en 1737 y en 1789, pues la redacción de una historia del teatro español en la que la comedia nueva se encuadra en una vertiente "popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos" (p. 440) se remonta a la segunda de estas ediciones. Sólo en 1789, Luzán absuelve a Lope de Vega, quien anteriormente había sido catalogado como el primer corruptor del teatro, al asegurar que el teatro español "jamás tuvo reglas, ni obras que se debiesen tener por arregladas, y así —se pregunta— ¿cómo pudo Lope corromper ni desarreglar lo que nunca estuvo ordenado y arreglado?" (p. 478).

La *Poética* de Luzán que vio la luz en 1737 carece justamente de la parte histórica que ofrecen los dos primeros capítulos que en 1789 agregó al libro tercero, cuyo título reza: "De la tragedia y la comedia y otras poesías dramáticas". Ahí se encuentran las acostumbradas reflexiones renacentistas acerca de la fábula, la anagnórisis, las costumbres y, por supuesto, las tan importantes unidades aristotélicas. Sin embargo, las condiciones respecto del siglo XVI son otras, pues a poco más de una centuria de distancia, Luzán disponía de toda una tradición teatral ya encumbrada, y que aún sobrevivía entre los imitadores de Calderón. Dicho de otra manera, en la *Poética* de Luzán abundan menciones acerca de las comedias del siglo anterior en torno a cada una de las cuestiones que se tratan en ella. Además de esto, hay que destacar el capítulo "De los defectos más comunes de nuestras comedias", que, aún falto de ese cariz histórico de las adiciones de 1789, ofrece ya un panorama riquísimo de las opiniones que los neoclásicos tenían acerca de las "comedias antiguas".

Unas setenta son las comedias áureas que Luzán menciona en su *Poética*. Más de una veintena de éstas pertenecen a Calderón de la Barca, de entre las cuales descuellan las comedias de capa y espada[3]. En algunas de ellas, según Luzán, "hallarán los críticos

[3] Las comedias de Calderón de la Barca que aparecen mencionadas entre una y otra edición de la *Poética* son las siguientes: *Mejor está que estaba*; *Andrómeda y Perseo*; *El conde Lucanor*; *Dar tiempo al tiempo*; *Primero soy yo*; *Dicha y desdicha del nombre*; *Mujer, llora y vencerás*; *Duelos de amor y lealtad*; *El mágico*

muy poco o nada que reprehender y mucho que admirar y elogiar" (p. 598), refiriéndose a *Dar tiempo al tiempo*, *La mayor perfección*, *De una causa dos efectos*, *Los empeños de un acaso*, *No hay burlas con el amor*, *Primero soy yo* y *Dicha y desdicha del nombre*. Se mencionan también comedias mitológicas y caballerescas que, en términos generales, vitupera por sus anacronismos y estilo conceptuoso. En contraposición, llama la atención la ausencia de otras más célebres en nuestros tiempos como las de uxoricidio, las de honra villana o *La vida es sueño*.

Multitud de autores desfilan en Luzán desde Lope de Vega hasta José de Cañizares con el fin de ejemplificar cada uno de los preceptos aristotélicos que dicta capítulo tras capítulo. Los principales defectos achacados a las comedias antiguas tienen que ver con las unidades de acción, tiempo y espacio, verosimilitud, costumbres y los ya mencionados anacronismos. Una de las comedias más famosas en nuestro siglo, y que Luzán menciona, es *El perro del hortelano*, que tacha de inverosímil, pues "en ella una dama principal se enamora de un criado suyo, lo cual no niego que pueda ser verisímil; pero ¿cómo puede serlo que esta dama tenga tan poca cordura y tan poco miramiento en su pasión que todos la sepan, y ella no se recate de nadie?" (p. 601)[4]. Casos semejantes son *El acero de Madrid* o *El arenal de Sevilla*, que podrían asimilarse a los de *Las travesuras de Pantoja*, *En el mayor imposible nadie pierda la esperanza*, *Luis Pérez el Gallego* y *El valiente Campuzano* de Moreto y Calderón, piezas que Luzán define como derivaciones de "una escuela de crueldad, de venganza y de falso valor" (pp. 559-560)[5]. Otras comedias célebres de Lope de Vega son *El*

prodigioso; *La gran Zenobia*; *De una causa dos efectos*; *Los empeños de un acaso*; *Luis Pérez el Gallego*; *Cuál es la mayor perfección*; *Agradecer y no amar*; *Afectos de amor y odio*; *Con quien vengo vengo*; *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*; *La gran reina de Saba*; *No hay burlas con el amor*; *La hija del aire*; *Apeles y Canaspe*; *La estatua de Prometeo* y *Ni amor se libra de amor*.

[4] El enamoramiento entre dos personajes de diferentes estamentos es asunto que se relaciona con la verosimilitud en este siglo, y con el cual Luzán pareciera estar dialogando. Años después, se traducirán en España las dos *Pamelas* de Goldoni, cuya fuente, *Pamela or virtue rewarded* de Samuel Richardson, y posteriores adaptaciones teatrales fueron también motivo de polémica. Baste decir que el dramaturgo italiano ennoblece a la protagonista en su *Pamela nubile* con el fin de esquivar esta misma cuestión espinosa reprehendida por Luzán al comentar *El perro del hortelano*.

[5] Aquí, por ejemplo, el contraste entre el teatro áureo y los neoclásicos gira en torno a la concepción horaciana de *prodesse* y *delectare*. Si para Lope de Vega "los casos de honra son los mejores / porque mueven con fuerza a

príncipe constante, *El caballero de Olmedo* y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. Los principales errores que Luzán achaca a estas comedias tienen que ver con las unidades de tiempo, lugar y espacio[6]. Aparecen también *Los ramilletes de Madrid*, *La locura por la honra* y *Servir a señor discreto*, que tampoco, como ninguna obra del Fénix de los Ingenios en realidad, reciben el más mínimo elogio.

Un mar de contradicciones podría hallarse si se analizaran una por una las comedias mencionadas de Lope de Vega y Calderón de la Barca desde los preceptos dictados en la *Poética*. Sin embargo, es justo decir que, en Luzán, el primero se siente como un autor lejano, casi primitivo. Son las figuras y no las obras lo que muchas veces determina la opinión. Nada hay de Juan Ruiz de Alarcón ni de Vélez de Guevara; ni siquiera se menciona a Tirso de Molina. En contraparte, aparecen Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Juan de la Hoz y Mota y Antonio de Solís —hoy más bien recordado por su *Historia de la conquista de México*—, al que Luzán califica de "natural elegancia y nobleza [en su] estilo"

---

toda gente" (2012 [1609], vv. 327-328), en la medida en la que el espectador puede reconocer al personaje leal del traidor, para Luzán la misma acción del duelo y los mecanismos que tienen que ver con la ley de honra son parte de "esas falsas virtudes", en cuyo fondo se descubren "vicios verdaderos" (p. 560). Es claro que ni en *El burlador de Sevilla* ni en *La niña de Gómez Arias* hay un final trágico injusto, que de aristotélica pasaría a ser regla universal del arte; sin embargo, el solo hecho de la representación de las fechorías de estos donjuanes parecería ya atentar contra las buenas costumbres según los mismos preceptos horacianos, pero desde la visión del siglo xviii. La censura de una obra como *Luis Pérez el Gallego* cobra sentido si no se piensa desde los preceptos lopescos. Las muertes y los duelos, producto de un exacerbado seguimiento de las leyes de la honra —independientemente de las intenciones de Calderón—, dominan la escena de esta comedia hasta el punto de plantear un desafío a la autoridad civil (representada en la figura del juez) por parte del protagonista. La comparación entre el sistema dramático de Lope de Vega y el de Luzán podría, ya llevados a la práctica, verse en las diferencias que mediaban en el uso de la ley entre *El alcalde de Zalamea* y *El delincuente honrado* de Jovellanos. No obstante, la censura debe entenderse precisamente en estas obras porque, a diferencia de otras como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, no se dota al héroe de una investidura que permita limpiar su honra. En *Luis Pérez el Gallego*, resultarían escandalosas esas "hazañas notables" de un arrogante alférez que mata a destajo porque su honor va en proteger a dos hombres que también han matado por celos.

[6] Hay que pensar, por ejemplo, en las primeras comedias del Fénix sobre temas romanceriles, como *El casamiento en la muerte* o *El bastardo Mudarra y los siete infantes de Lara*, que Luzán también menciona, y que se distinguen por la ausencia de las tres unidades a causa de la reescritura de una serie de romances viejos.

(p. 598). De este autor elogia *La gitanilla de Madrid* y *Un bobo hace ciento*; de Hoz, *El castigo y la miseria* (*sic*), que en otro momento atribuye a Antonio de Zamora, y de Rojas, *Entre bobos anda el juego* y *Abrir el ojo*. A ellos se añaden Zamora y Cañizares. Del primero elogia *El hechizado por fuerza*, porque, según Luzán, no sólo pinta correctamente las costumbres, sino que se trata de una comedia "arreglada". Del segundo pone *El dómine Lucas* y *El músico por amor* como "dignas de singular aplauso" (p. 599). No obstante, la obra de mayor recurrencia en la *Poética* es *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, con cuyo análisis, que no sólo mención, Luzán ejemplifica el buen manejo de la fábula desde su inicio hasta su resolución.

En su repaso histórico del teatro español, el lugar de "primer corruptor del teatro" corresponde a Lope de Vega porque fue él quien canonizó el "mal gusto" anticlasicista en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Sin embargo, salvo el vituperio del que Luzán hizo objeto a Cervantes por las figuras alegóricas de *La casa de los celos*, los autores que más aparecen en la *Poética* no son los contemporáneos del Fénix, sino los de la escuela de Calderón, gracias a la cercanía temporal e influencia todavía rastreable en dramaturgos como Antonio de Zamora y José de Cañizares, cuyas exitosas comedias de magia y militares (*Duendes son alcahuetes*, *Marta la Romarantina*, *Don Juan Espina en Milán*, *Las cuentas del Gran Capitán*) son reflejo del gusto popular imperante a principios del siglo XVIII[7]. Muy diferentes son *El hechizado por fuerza* y *El dómine Lucas* que, así como *Entre bobos anda el juego*, interesan a Luzán por la relación que entonces se trazaba entre la comedia de figurón española y la

[7] En *Duendes son alcahuetes y el espíritu foleto* de Zamora, por ejemplo, se nota de inmediato la influencia de *La dama duende*, pero sobre todo de *El galán fantasma* en esos juegos escénicos de enredos y desapariciones, con la particularidad de que aquí el duende es real. Destaca también la representación simultánea de dos lugares propia de *El jardín de Falerina*. *Las cuentas del Gran Capitán*, por su parte, ejemplifica bien las comedias militares donde los héroes se representan de una manera muy distinta a como lo hacían Lope de Vega y Calderón en las comedias de historia contemporánea. A propósito de esto, René Andioc (1976, pp. 124-125) señala que *La niña de Gómez Arias* fue una de las "comedias antiguas" más aclamadas en el siglo XVIII (a diferencia de otras comedias calderonianas) en lo que respecta a la representación del héroe como rufián o bandolero. Llama la atención que, en lo que concierne a los errores en el momento de representar las costumbres, Luzán no mencione ni ésta ni *El burlador de Sevilla*, tan denostada por Leandro Fernández de Moratín en la *Reseña histórica* rescatada por Rivadeneyra (Fernández de Moratín 1883, p. 442).

comedia de carácter francesa al estilo de *L'Avare*, *Tartuffe* o *George Dandin*. Olvidando *La verdad sospechosa*, reconocida por Voltaire como origen del teatro francés[8], el elogio a *El desdén con el desdén* podría deberse a que Molière la adaptó en *La princesse d'Élide*[9], mientras que la censura de obras de corte trágico obedecería a que el precepto lopesco de "lo cómico y lo trágico mezclado" supone una aberración desde el punto de vista neoclásico.

La lucha en contra de la mezcla genérica ocupa precisamente las reflexiones de Blas Nasarre y Agustín de Montiano y Luyando, quienes ofrecen, respectivamente, trabajos importantes de corte

[8] En sus comentarios a las obras de Corneille, dice Voltaire que "il faut avouer que nous devons à l'Espagne la première tragédie touchante, et la première comédie de caractère qui aient illustré la France. Ne rougissons point d'être venus tard dans tous les genres. C'est beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaissait que des aventures romanesques et de turlupinades, Corneille mît la morale sur le théâtre. Ce n'est qu'une traduction; mais c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière" (1785, p. 359). Esta misma idea sobre Molière se encuentra también en *Le siécle de Louis XIV* (Voltaire 2015, p. 555).

[9] Como anota Jesús Torrecilla (2008, p. 52), la mención entre los españoles de *El desdén con el desdén* a propósito de la refundición de Molière ya se encontraba en el segundo artículo sobre "Las glorias de España" de Feijoo: "Esto último no dexa de ser verdadero en parte, pero no con la generalidad que se dice: *La princesa de Élide* de Molière es indisimulable, y claro traslado del *Desdén con el desdén* de Moreto, sin que aya más regularidad en la comedia francesa, ni alguna irregularidad que notar en la española. La verisimilitud es una misma, porque ay perfecta uniformidad en la serie substancial del suceso, sólo se distinguen las dos comedias en las expresiones de los afectos, y en esto excede infinito la española a la francesa" (1765, p. 505). Es importante notar que, como apunta Torrecilla, ya desde entonces, "Feijoo se proponía reivindicar el buen nombre de su patria [pues] los argumentos utilizados evidencian que acepta el sistema galo-clásico y lo usa como punto de referencia para valorar el teatro español" (p. 52). En este mismo sentido, conviene también mencionar que, tras una defensa patriótica de Lucano en cuanto poeta hispano, Feijoo habla del teatro español bajo estos términos: "No sería justo omitir aquí que la poesía cómica moderna casi enteramente se debe a España, pues aunque antes se vio levantar el teatro en Italia, lo que se representaba en él más era un agregado de conceptos amorosos, que verdadera comedia, hasta que el famoso Lope de Vega le dio designio, planta, y forma. Y si bien que nuestros cómicos no se han ceñido a las leyes de la comedía antigua, lo que afectan mucho los franceses, censurando por este capítulo la comedia española, no nos niegan éstos la ventaja que les hacemos en la inventiva, por lo qual sus mejores autores han copiado muchas piezas de los nuestros" (pp. 504-505). Las palabras de Feijoo no sólo contrastan con las de Luzán, sino que también podrían ayudarnos a confirmar que la importancia dada al *Desdén con el desdén* se debe en gran parte a la obra de Molière.

histórico sobre la comedia y la tragedia en España. La distancia entre éstos y Luzán es más o menos considerable. Entre unos y otros, Gregorio Mayáns publicó sus *Orígenes de la lengua castellana* y la *Vida de Cervantes*, así como Torres Villarroel, su *Vida*. No obstante, doce años después, el establecimiento del modelo neoclásico en España aún estaba lejos de afirmarse en un sentido práctico.

En 1749, Blas Nasarre rescató el teatro de Cervantes bajo el título de *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor del "Don Quixote", divididas en dos tomos, con una disertación, o prólogo sobre las comedias de España*. La publicación de estas obras y, sobre todo, del prólogo que ahí incluye también obedecía, como señala Checa Beltrán (2004, p. 53), a la defensa de la patria, pues en 1738 Louis Adrien du Perron de Castrera había publicado los *Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnol avec des reflexions*, cuya descripción "más positiva y ecuánime que la realizada con excesiva ligereza por otros críticos franceses" (*id.*) molestó sobremanera a Nasarre:

> Las comedias extractadas son de las reprehendidas por nuestros buenos autores. No negaremos que son justas las notas y reprehensiones que se ponen a estas comedias, pero negaremos que estas comedias, por más aplaudidas que hayan sido del vulgo, sean las que la nación tenga por buenas (1992 [1749], pp. 58-59)[10].

En la misma dirección de esta queja en contra de la selección y comentario de Du Perron, el prólogo y la edición de las comedias cervantinas contienen otro elemento que lo acerca a Luzán, es decir, la búsqueda de un modelo de "buen gusto". Por consiguiente, la *Disertación* preliminar de Nasarre busca también un culpable o "primer corruptor" de la escena española. La rivalidad entre Lope de Vega y Miguel de Cervantes, amén de una serie de documentos que cita prolijamente (la conversación del *Quijote*

[10] Las comedias cuyos fragmentos Du Perron traduce y comenta son en su mayoría de Lope de Vega: *Los donaires de Mático* (*Les plaisanteries de Matico*), *Les Castelvins et le Monteses* (*Castelvines y Monteses*, sobre el "Giulietta e Romeo" de Bandello y posible fuente de Rojas Zorrilla), *Le père trompé, Le triomphé de la vertu*, *Las pobrezas de Reinaldos* (*La pauvreté de Renaud de Montauban*), *Los novios de Hornachuelos* (*Les nouveaux mariés d'Hornachuelos*), *Vida y muerte del rey Bamba* (*Bamba roi des gots*), *La amistad pagada* (*L'amitié récompensée*), *Ursón y Valentín* (*Urson et Valentin*) y *Le pythagore moderne*. Aunque se verá más adelante, nótese que aquí Nasarre pone una de estas comedias (*Vida y muerte del rey Bamba*) como la iniciadora del desorden antiaristotélico en lo que concierne a las tres unidades.

sobre el teatro en el capítulo cuadragésimo octavo de la Primera parte y el diálogo entre la Comedia y la Curiosidad en *El rufián dichoso*), hace que Nasarre vea al autor del *Quijote* como un ingenio renacentista y clasicista cuya producción dramática no sería otra cosa más que una simple parodia del modelo lopesco en defensa de los preceptos aristotélicos:

> La imitación tiene por basa la verosimilitud, de ella nace la regla de las tres unidades, de una acción principal, ejecutada en término un poco más dilatado del en que se hizo, y en un solo lugar. Esta regla, dictada por el buen gusto y la razón, cuando se desprecia, forma un espectáculo monstruosísimo. ¡Qué bien lo pintó Cervantes burlando de las comedias cuyo primer acto tiene su escena en Flandes y en Italia, el segundo en África y España, y el tercero en Méjico!… El original de este desorden es el *Bamba*, comedia de Lope, y otras que se ve nacer al héroe, crecer, obrar, envejecer y morir (p. 95).

Nasarre no hizo más que echar mano de la buena fama de la que gozaba el *Quijote* en Europa como obra y modelo de imitación (desde Montesquieu, el *Gil Blas de Santillane* y las novelas de Laurence Sterne y Tobias Smolett) para responder a las constantes acusaciones en contra del teatro español que ya desde Boileau venían de Francia[11]. En la *Disertación*, la reescritura de la historia del teatro español se constituye a partir de las figuras, juicios e incluso frases enteras que Cervantes había presentado en su prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, desde Juan de la Encina hasta Lope de Rueda, Torres Naharro y los tragediógrafos de finales del siglo XVI. A ello se agrega un recuento sobre las primeras manifestaciones teatrales en España y, en lo que concierne a la preceptiva renacentista, una mención significativa de las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, que incluían también "invectivas muy justas contra los que en su tiempo escribían comedias deplorables y

[11] Es probable que la idea de Lope de Vega como primer corruptor se haya reforzado a partir de la opinión que de él se tenía en Francia, pues más allá del interés que Du Perron muestra por este autor, que no por Calderón, célebres son los versos en los que Boileau —quizás también conocedor del *Arte nuevo*— descalificaba tanto el modelo como al creador mismo: "Que le lieu de la scène y soit fixe et marqué. / Un rimeur, sans péril, delà des Pyrénées, / Sur la scène en un jour renferme des années. / Là souvent le héros d'un spectacle grossier, /Enfant au primer acte, est barbone au dernier" (1952, p. 172). Nótese la similitud entre el último verso citado de Boileau y las acusaciones de Blas Nasarre contra el *Bamba* de Lope de Vega.

desatinadas", es decir, contra quienes imitaron a aquel "*Monstruo de naturaleza* [que] se alzó con la *Monarquía cómica*, avasallando y poniendo debajo de su jurisdicción a todos los farsantes" (p. 73).

De "desordenado y caliente" juzga el "genio del corruptor del teatro", un "corruptor acompañado del río suave y blando de su dicción, de su fecundidad lozana y viciosa, pero de fecundidad portentosa e increíble y sin comparación en ningún siglo, nación ni idioma" (*id.*). Todo eso era Lope de Vega: un talento desperdiciado a ojos de los neoclásicos, de cuyo amplio catálogo dramático se limita a mencionar *Vida y muerte del rey Bamba* (cf. *supra*, nn. 10 y 11) y *Ursón y Valentín* en alusión a la elegía séptima de las *Eróticas* de Villegas y del mismo trabajo de Du Perron (p. 82). A la figura de Lope seguía la de Calderón, "segundo [corrompedor] que merece tenerse por peor", pues "el artificio y afeite con que hermosea los vicios es capaz sin duda de corromper los corazones de la juventud" (p. 76). A propósito de estos vicios, Nasarre no menciona ninguna comedia de Calderón, mas, por las características vituperadas de su teatro, hay que pensar también en las mismas que Luzán censuró por representar bandoleros y orgullosos caballeros. *Los empeños de un acaso* y *El astrólogo fingido*, ambas comedias cómicas, aparecen en la *Disertación*, quizás únicamente porque *Les engagements du hazard* y *Le feint astrologue* son, como él mismo señala, traducciones de Thomas Corneille (p. 78). La cuestión del decoro y la pureza genérica hacen pensar, al igual que en Luzán, en una selección de obras calderonianas que son buenos ejemplos de comedia española.

En este mismo sentido, y en clara respuesta a los franceses, aparecen Guillén de Castro, Rojas Zorrilla y Antonio de Solís, "que guardaron la moderación que pide el estilo de las comedias" (p. 77). A partir de éstos, Nasarre buscaba demostrar que el antiaristotelismo no era inherente al teatro español, al mismo tiempo que intentaba defender las aportaciones que España había hecho al teatro francés por medio del consueto recuento de las mencionadas obras de Molière, Paul Scarron y los hermanos Thomas y Pierre Corneille. Figuran entre éstas, además de la tácita mención a *Las mocedades del Cid*, *El marqués del Cigarral* de Castillo Solórzano, *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota, *El amor al uso* de Solís, *Lo que puede la aprehensión* de Moreto y *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, "en la cual se observan todas las reglas, si no es la del único lugar para las escenas [la unidad de lugar] …pero se puede perdonar este desbarro por lo ingenioso de la invención y porque tiene ejemplo en la antigüedad" (p. 78).

Amén del supuesto arreglo de *Entre bobos anda el juego*, Nasarre menciona al mismo Rojas al lado de Moreto, Solís y Juan de la Hoz y Mota como aquellos que, "cuando quisieron, guardaron religiosamente los preceptos del arte" (p. 79), pues la cuestión de las comedias antiguas arregladas era otra de máxima relevancia que se verifica desde la búsqueda de las seis que Lope de Vega aseguraba haber escrito según los preceptos aristotélicos, y que ninguno de entre los promotores del neoclasicismo lograron encontrar[12]. Por ello mismo, Nasarre asegura también que

> Si fue la comedia española en sus principios y progresos como Lope y Calderón la vistieron, confesaré que nuestro teatro merece las reprehensiones que le dan, y aun mayores; pero no fue así; comedias tenemos ajustadísimas a la razón y al arte, y que en nada son inferiores a las del famoso Molière (p. 89).

Es cierto que la afirmación sobre las comedias ajustadas es falsa por anacrónica; no obstante, es útil dentro de ese laberinto de contradicciones que implicaba la censura de Du Perron.

La extensa búsqueda de obras arregladas se manifiesta con mayor claridad en el primer *Discurso sobre las tragedias españolas* de Montiano y Luyando, publicado apenas un año después de la *Disertación* de Nasarre, que tenía como apéndice una tragedia escrita según las reglas neoclásicas: la *Virginia*. El objetivo de ésta fue "inducir a [sus] compatriotas a que imiten este rumbo y a que le mejoren" (1750, p. 80), lo cual dejaba ver que no era para Montiano tan relevante la labor de dramaturgo como lo fue la de historiador.

La importancia que Luzán concedía a los orígenes y progresos de la tragedia obedecía al prestigio que este género tenía desde Aristóteles por encima de todos los demás que conformaban la poética clasicista, sin contar la devoción del Renacimiento por el

[12] Son sumamente conocidos aquellos versos en los que Lope de Vega se vanagloriaba de haber escrito más de 487 comedias, entre las cuales se debían contar seis que seguían a los dramaturgos de la Antigüedad: "pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas, / con una que he acabado esta semana, / cuatrocientas y ochenta y tres comedias? / Porque, fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente" (2012 [1609], vv. 367-371). Al hablar del *Arte nuevo de hacer comedias*, Luzán, en las adiciones de 1789, no pierde de vista estas supuestas obras del Fénix: "Pero drama entero no hallo ninguno medianamente arreglado y escrito con decoro; ni creo le haya entre todos los de Lope, pues nadie ha podido descubrir todavía los seis que supuso haber escrito con arte" (2008, p. 452).

poema épico, claro está. Tras las polémicas en torno a Corneille, correspondía a Racine la gloria de la que sólo Tasso fue digno en Italia. En España, entre epopeyas y tragedias estaba Lope de Vega, pero ni Luzán ni Nasarre mencionaron *El castigo sin venganza*, tragedia —según dice su autor en el prólogo— "escrita al estilo español" (1999 [1634], p. 75), así como ninguna otra comedia que pueda clasificarse de trágica bajo los patrones de la comedia nueva. Por ello mismo, si bien a Montiano podría achacarse que su estudio se haya limitado a aquellas obras teatrales que figuraban como "tragedias" en el subtítulo que daban los editores de las *partes de comedias*, también es importante reconocer su labor patriótica que, entre los presupuestos y prejuicios neoclásicos, consistió en buscar tragedias en España más allá del modelo de Racine:

> Confieso que, sin el impulso del amor a la patria, no me hubiera atrevido tal vez a tomar la pluma, ni a caer en la tentación de que saliessen al público mis borrones… Y quisiera yo que huviesse un igual docto defensor de nuestras tragedias, a lo menos de su ancianidad, número y circunstancias: pero no veo que se arroge alguna a tan necessaria apología (1750, pp. 3-4).

Esta labor patriótica, entendida desde las mismas coordenadas de Nasarre, también se concentró, pues, en contra de los juicios de Du Perron en sus *Extraits* a propósito de las tragedias[13].

El discurso primero de Montiano comienza con una historia comentada de las tragedias en España, en la que de entrada

[13] Decía Du Perron en sus *Extraits*, de lo cual Montiano reproduce una parte (p. 6), que "dans les pieces espagnoles, souvent le tragique le plus relevé se trouve confondu avec le burlesque: souvent un bouffon qu'ils nomment le *Laquais gracieux*, ou bien quelqu'autre personage de même éttoffe, prend la liberté d'interrompre les heros et le rois au milieu des situations les plus touchantes; pareille indécence nous révolteroit… Pour de tragédies, les espagnols n'en font point; car on ne sçauront donner justement ce titre à quelques-uns de leurs ouvrages, qui les portent sans le mériter; telles sont la *Célestine* et *L'ingenieuse Helene*, qui ne peuvent passer tout au plus que pour des romans en dialogues" (Du Perron 1738, p. 4). Más allá del segundo fragmento con el que dialoga Montiano acerca de la imposibilidad de poder nombrar "tragedia" a alguna de las comedias del Siglo de Oro, es importante notar que en el primero se encuentran aludidos algunos de los defectos que Luzán había achacado, siguiendo a Aristóteles, a las comedias antiguas: malas costumbres y mezclas genéricas (en este caso vistas desde la figura del gracioso), además de aquellas acusaciones sobre la naturaleza del teatro español que molestaron a Nasarre y de las que parte la investigación de Montiano.

refuta que la *Celestina* se pueda considerar una de ellas, como afirmara Du Perron en sus *Extraits*. Enumera después una serie de obras y autores a la manera de Cervantes en su prólogo a las *Ocho comedias* y de Nasarre en su *Disertación*. Autores anteriores a Lope de Vega mencionados en el *Discurso* son los de marras: Fernán Pérez de Oliva, Jerónimo de Bermúdez, Juan de la Cueva, Lupercio Leonardo de Argensola, Cristóbal de Virués, entre otros.

Al llegar a Lope de Vega, Montiano comenta que ha hallado seis tragedias. Se trata de *El duque de Viseo*, *Roma abrasada*, *La bella Aurora*, *La inocente sangre*, *El marido más firme* y *El castigo sin venganza*. El juicio general sobre estas tragedias es negativo en lo que respecta a las tres unidades, la mezcla genérica, la elección del tema (*inventio*) y la distribución de los episodios (*dispositio*). No obstante, algún elogio hay hacia *El duque de Viseo* en lo que concierne a la elección del tema y el estilo (*elocutio*), pues "los versos de Lope llevan consigo generalmente executoria de buen lenguaje, y de los mejores conceptos" (p. 50). *El castigo sin venganza* se considera inverosímil en algunos episodios, si bien la unidad de acción se cumple con base en los preceptos neoclásicos. Habría sólo que apuntar que Montiano parecería ignorar la particularidad de esta tragedia —me refiero al prólogo y al concepto de *tragedia a la española*— en la poética lopesca. De ahí se infiere que la clasificación de ésta parece provenir de la lectura de la *Parte veinte y una de comedias* (Madrid, 1635), pues el prólogo que da un sentido único a esta tragedia en la poética del teatro áureo aparece sólo en la edición suelta de 1634 impresa en Barcelona.

Además de estas seis obras, Montiano menciona otras doce que le merecen el siguiente dictamen: "las tragicomedias de Lope en nada dilatan de las antecedentes" (p. 55), refiriéndose a las seis tragedias susodichas. Se limita entonces a una enumeración de *El asalto de Mastrique*, *El bastardo Mudarra*, *Arauco domado*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, *La bella Andrómeda*, *El mejor mozo de España*, *El marqués de Mantua*, *La desdichada Estefanía*, *El último godo*, *El conde Fernán González*, *El rey sin reino* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Destaca en esta selección una preferencia bien marcada por los temas heroicos, ora épico-romanceriles, ora épico-cultos, cuyas mayores características son el estilo y los personajes elevados (propio de la tragedia), encauzados, sin embargo, hacia un desenlace épico (por no decir cómico)[14].

[14] En este primer *Discurso*, Lope de Vega es el autor que más se menciona y cuyas obras teatrales más se analizan. Las otras comedias del Siglo

Muy cercanos a Luzán, Nasarre y Montiano son los comentarios acerca del teatro de Luis José Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754). Ésta es una obra de carácter netamente histórico a la que, entre otras cosas, se debe la invención del marbete "Siglo de Oro", aunque Velázquez limitara su uso para designar la poesía del siglo XVI. He ahí su similitud con la crítica antimarinista de Muratori que Nasarre y Montiano aprendieron de Luzán. No es casual que en la segunda parte del libro se hable de cinco "edades" en la literatura española, ni que la cuarta de ellas (la del siglo XVII) se presente como portadora de un "gusto deprabado" (Velázquez 1754, p. 67)[15].

En la tercera parte de sus *Orígenes*, Velázquez dedica un apartado a la comedia y otro a la tragedia. En el primero de ellos asegura que "Virués y principalmente el mismo Lope de Vega fueron los que en tiempo de Cervantes empezaron a corromper el teatro" y, más adelante, que "Lope, fiado de su prodigiosa facilidad en el decir, y del río suave y blando de su eloquencia, despreció las

de Oro que aparecen son *Doña Inés de Castro* de Mejía de la Cerda, *Los siete infantes de Lara* de Alfonso Hurtado de Velarde, *Hércules furente* de Francisco de Zárate, *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla (anteriormente vituperada por Luzán), *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca, *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara y *El conde de Essex* de Antonio Coello. A ellas se añade *El Paulino* de Tomás de Añorbe, ya de 1740, cuyo subtítulo reza "tragedia nueva, a la moda francesa, con todo el rigor del arte, en imitación del *Cina* de Pedro Cornelio", y que MONTIANO juzga "de demasiada la ignorancia, y debilidad con que está escrita" (p. 63).

[15] Es sumamente relevante la mención de Giambattista Marino como introductor del "mal gusto" en los *Orígenes* de VELÁZQUEZ, pues, más allá de lo cierto o falso que esto sea, una aseveración así viene a reforzar la atención que estos críticos prestaron no sólo a los franceses, sino, especialmente, a Ludovico Antonio Muratori, cuyo tratado *Della perfetta poesía* había sistematizado también una historia de la poesía donde Pietro Bembo, Giovanni della Casa, Tasso o Battista Guarini eran las figuras principales de un siglo ilustre: "Ma il secolo seguente del 1500 insino al 1600 fu senza dubbio il più fortunato per l'italica poesia" (MURATORI, pp. 63-64). En contraparte, aparecía Marino, de quien el crítico italiano dijo: "contuttociò a lui principalmente si dee l'infelice gloria d'essere stato, se non padre, almeno promotore di sì fatta scuola del Parnaso italiano. Quindi è che dopo il 1600 la maggior parte degl'italici poeti seguirono le vestigie del Marino, strascinati, per dir così, dalla gran riputazione e dal raro plauso ch'egli aveva ottenuto, senza considerare se andavano dietro ad un buono o pure ad un cattivo capitano" (p. 65). La distinción posterior de Gabriello Chiabrera como poeta no corrompido se puede comparar a la que en España se dio a Esteban Manuel de Villegas, cuyos poemas anacreónticos fueron ampliamente elogiados en el siglo XVIII y formalmente imitados por Meléndez Valdés.

reglas del theatro que nos dejaron los antiguos" (p. 107), aseveración a la que no faltan similitudes con la opinión de Nasarre en cuanto al Fénix de los Ingenios. Asimismo, al hablar de Calderón, cita prolijamente al autor de la *Disertación* de 1749; y, de igual manera, a Luzán. Las aportaciones originales en torno a la mención de comedias áureas se reducen a *No hay mal que por bien no venga* de Antonio de Zamora, *De fuera vendrá quien de casa nos echará* de Moreto y *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla, a quien, también a la manera de Nasarre, define como "el que observó con más cuidados los preceptos de la poesía dramática" (p. 118). Sobre la tragedia no hay nada que apuntar, pues Velázquez no hace más que reproducir los juicios de Montiano.

Quizás lo más interesante es que haga referencia a la traducción de Luzán de *Le prejugé contre la mode* de Nivelle de la Chaussée, "digna de cualquier elogio, y que tiene tanto de original, que difícilmente se echará de ver su origen estrangero" (*id.*), así como sus juicios sobre Molière —que no sobre Plauto o Terencio—, lo cual confirma que por "clásico" muchas veces hay que entender "francés" entre los neoclásicos españoles: "Quando la nación logre un genio tan superior como el de este gran cómico, podrá esperar que se restablesca la comedia española" (p. 119). Finalmente, no hay que olvidar la mención que hace Velázquez de la traducción del *Discurso* primero de Montiano que recientemente se había hecho en Francia, pues ello da fe de que, establecidas las reglas por Luzán, el teatro neoclásico español tendría que entrar en su etapa práctica, que se ha de potenciar durante el gobierno ilustrado de Carlos III.

Segunda etapa neoclásica. Moratín padre, el conde de Aranda y García de la Huerta

El teatro neoclásico entró en su etapa práctica bajo Carlos III, y *La petimetra* (1762) de Nicolás Fernández de Moratín es el primer manifiesto experimental de comedia neoclásica. Los componentes aristotélicos, motivos y prototipos de ésta son los mismos que perfeccionará Tomás de Iriarte en sus *Señoritos* (1787 y 1788) y, más tarde, Leandro Fernández de Moratín en *El barón* (1803) y en *La mojigata* (1804). En lo que se refiere a la tragedia, la evolución se verifica en el paulatino cambio de héroes antiguos por aquellos de estirpe española: desde la *Lucrecia* de Moratín padre (1763) —muy cercana en el tiempo a su comedia y a la *Virginia* de

Montiano— hasta *La Hormesinda* (1770), con don Pelayo como protagonista de una, más bien, tragedia heroica. Los temas hispánico-medievales llegarán hasta el *Don Sancho García* (1771) de José Cadalso, la *Raquel* (1776) de Vicente García de la Huerta, *Guzmán el Bueno* (1777), también de Moratín padre, y el *Pelayo* (1782) de Jovellanos. Es quizás ésta la forma en la que los autores neoclásicos pretendieron dar a España un teatro nacional "arreglado" ante el poco interés que se mostraba en los coliseos por los temas griegos y latinos de Racine, Crébillon y Voltaire[16].

Las opiniones de Nicolás Fernández de Moratín acerca de las "comedias antiguas" aparecen vertidas en la disertación preliminar de *La petimetra*, hecho que demuestra un cambio importante respecto de Montiano, pues la propuesta dramática ya no se subordina a la teoría neoclásica, como en el caso de la *Virginia* y el *Ataulfo*, que ocupan el lugar de apéndice en los *Discursos sobre la tragedia*. En sus primeros párrafos, esta disertación contiene el consueto motivo crítico que había aparecido en Luzán, Nasarre y Montiano acerca del amor a la patria como incentivo para escribir en defensa de España ante las burlas de Italia y Francia. Destacan, además, una crítica del modelo teatral de Lope de Vega codificado en el *Arte nuevo*, así como un examen de los principales defectos de las comedias antiguas donde la alusión a Luzán es inevitable.

En total, son dieciocho las obras mencionadas. *San Amaro*, *Los siete durmientes* de Agustín Moreto, *Los trabajos de Adán y Eva*, *El conde de Saldaña* de Álvaro Cubillo de Aragón y la *Trilogía de los Pizarros* de Tirso de Molina son ejemplos de comedias defectuosas en lo que se refiere a las unidades de acción, tiempo y espacio. *El cerco de Roma* de Vélez de Guevara, *La cisma de Ingalaterra* de Calderón y *Rendirse a la obligación* de los hermanos José y Diego de Figueroa y Córdoba presentan problemas de verosimilitud tanto en lo que concierne a escenas importantes como a la cuestión

[16] En cuanto a los temas medievales de la tragedia neoclásica española, Jesús Torrecilla (2008) habla sobre el afán de sus defensores por quitarse la etiqueta de promotores de una suerte de invasión francesa vista como tal por causa de la introducción de un teatro "arreglado" (véase tan sólo el diálogo inicial entre don Antonio y Pipi en *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín). La hipótesis de Torrecilla (pp. 73-85), apoyada en el análisis de *La Hormesinda* y *Raquel*, pone a los neoclásicos como partidarios de un nacionalismo hispánico que combate la invasión extranjera (romana y musulmana) en lo que se refiere a los temas, de tal suerte que las reglas aristotélicas fueran entendidas como una virtud universal, que no como una imitación servil de los modelos franceses.

horaciana del decoro: "La altura del estilo sublime de nuestras comedias es censurada también; porque hablando, como se supone, los actores de repente, no pueden proferir agudezas tan artificiosas y sutiles como se oyen a cada paso; y más debiendo ser personas humildes y plebeyas" (Nicolás Fernández de Moratín, 2001a [1762], p. 67).

Si bien es claro que estos prejuicios neoclásicos pueden emplearse para reprochar cualquier otra comedia del Siglo de Oro, es notable que, a diferencia de Luzán, Moratín parece haber tenido acceso no sólo a Lope de Vega o Vélez de Guevara, sino también a Tirso de Molina, cuyas comedias —según Menéndez Pelayo (1943, p. 227)— eran "ya rarísimas" en los tiempos de redacción de la *Poética*. No obstante, cuando se trata de buscar obras teatrales "arregladas" (y no sólo las supuestas seis del Fénix), el catálogo que ofrece el autor en su *Disertación* no es esencialmente distinto del de Luzán. Entre las comedias "que si no son buenas lo quedarán con poquísimo reparo" (Nicolás Fernández de Moratín, 2001a [1762], p. 70) están *Los empeños de un acaso*, *Antes que todo es mi dama*, *También hay duelo en las damas*, *No siempre lo peor es cierto* y *Mejor está que estaba*, todas de Calderón, de las cuales la primera coincide con una de las seis que en la *Poética* se rescataban como buenas comedias de capa y espada, y que también valoró Blas Nasarre, como se ve en el primer apartado de este trabajo. A *Los empeños de un acaso* se suman *El amor al uso* —también rescatada por Nasarre—, *El esclavo con los grillos de oro* de Bances Candamo y *El tramposo con las damas* de Salas Barbadillo. No debe tampoco olvidarse *El desdén con el desdén*, que, si Luzán había propuesto como buen ejemplo de desarrollo del conflicto dramático, Moratín elogia por el uso de la larga relación de la primera jornada, ya que esto es en beneficio de las unidades de tiempo y espacio (2001a [1762], p. 68).

Asimismo, resulta interesante detenerse en los modelos que Moratín tiene en alta estima más allá de Rojas Zorrilla, Moreto, Bances Candamo, Pérez de Montalbán y el Lope de Vega épico[17].

[17] Fueron los clasicistas del círculo de Góngora quienes, tras su publicación en 1609, criticaron la *Jerusalén conquistada* a causa de sus defectos en lo que concernía a las reglas del poema épico entonces en boga, como bien lo demuestra la *Expostulatio spongiae*, respuesta a la virulenta y desaparecida *Spongia*. Pese a eso, Moratín dice en este mismo prólogo que Lope de Vega "fue tan excelente en lo lírico que no cede ventajas al Petrarca", y que "en lo heroico fue sublime. Hable su *Jerusalén* y callará la del Tasso, pues (exceptuando el orden y disposición) tiene cosas tan altas y divinas que al

Su reproche al *Anfitrión* de Plauto —siguiendo a Daniel Heinsius, según confiesa— contrasta con las figuras del "dulcísimo Terencio", el "célebre Molière", el "famoso abate Pedro Metastasio" y "el naturalísimo Goldoni", al lado de los cuales aparece el "señor don Agustín de Montiano" ya como representante del "buen gusto" en España. La atención se dirige, sobre todo, al autor de la *Didone abbandonata*, que, pese a los elogios que se granjeó en España, no fue, a decir verdad, un modelo trágico neoclásico a la altura de Jean Racine en lo que respecta a la exacerbada observación de las unidades. Son estas pequeñas contradicciones —o aparentes distracciones— las que, sin embargo, permiten a Moratín una mayor visión del teatro español de su época al poner frente a frente el *Temistocle* de Metastasio y *No hay con la patria venganza y Temístocles en Persia* de Cañizares, que, ya desde el título, hace pensar en una adaptación del melodrama italiano a los parámetros del modelo áureo.

La defensa de los melodramas rococós de Metastasio como auténticas tragedias neoclásicas reaparece en el primer *Desengaño al teatro español* —del mismo año que *La petimetra*— en torno a la polémica periodística encabezada por José Clavijo y Fajardo y su periódico *El Pensador* (1762-1767), cuyo noveno artículo "Sobre la tragedia, la comedia, y la ópera" había sido censurado en el *Romance liso y llano* atribuido a Antonio Bazo, traductor del *Artaserse* de Metastasio en *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artaxerxes*[18]. Así pues, el autor de *La petimetra* entró de

haberlas escrito un forastero la trajeran los españoles continuamente en la boca" (2001, p. 70). Inconsistencias críticas o no, el elogio a la "epopeya trágica" del Fénix de los Ingenios pareciera estar en sintonía con el lamento neoclásico que pone a Lope de Vega y a Calderón de la Barca como aquellos cuyo genio estuvo mal dirigido hacia la complacencia del vulgo.

[18] Si bien esta polémica se desata a propósito del noveno pensamiento, es importante no perder de vista el tercero, "Defensa de las comedias españolas", a partir de cuya lectura se confirma esa constante autocrítica ante las acusaciones venidas del extranjero, de las que ya hablaba Luzán. Un vistazo al referido noveno pensamiento revela, por lo demás, que Clavijo y Fajardo concedió, al igual que sus antecesores, el puesto de corruptores a Lope de Vega y Calderón de la Barca, al uso de los cuatro autores mencionados en el apartado anterior: "Gracias a Dios, digo otra, y mil veces, que si los Lopez [*sic*], los Calderones, los Solises, y otros talentos de nuestro país corrompieron el arte de la comedia, o fomentaron el mal gusto de ella, a nuestros días, y a nuestra misma vista despiertan y se levantan poetas más fecundos, y talentos de orden superior" (Fernández de Moratín 2001 [1762], p. 195). Uno de los primeros versos del *Romance* de Bazo dialoga, justamente, con la valoración de los extranjeros por encima de Calderón, Moreto y Bances

lleno en la polémica con este *Desengaño*, y es entonces que profundizó en las costumbres y el desarreglo del teatro del Siglo de Oro, así como en la inmoralidad de los autos sacramentales que se trata en los *Desengaños* segundo y tercero[19].

La cuestión de la música, tan reprochada en Italia en lo que se refiere a la interpretación barroca que Rinuccini hizo de la tragedia griega, no importa tanto a Moratín como a Clavijo. Y no habiendo perdonado a Lope de Vega que escribiera para agradar al vulgo, absuelve a Metastasio de la irracionalidad de que los personajes canten en todo momento por razones del todo contradictorias:

> Créanme que el Metastasio no cayó en tan grande error, ni él tiene la culpa de que lo traduzcan mal [nótese la referencia al *Temistocle* y, sobre todo, al *Artaserse* de Bazo]. El autor del *Pensador* celebra su dulzura y elegancia, y solamente no aprueba que estas piezas se ejecuten cantando; pero esto, además de dictarlo la razón natural, lo confiesan los mismos italianos y lo enmendara Metastasio, si no escribiese mandado (2001 [1762], p. 229).

Concede Moratín a la *Didone abbandonata* el mote de "tragedia", como también, entre las comedias antiguas españolas, a *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla, *El conde de Essex* de Antonio Coello (aquí mencionada como *Dar la vida por su dama*), *Doña Inés de Castro* de Luis Vélez de Guevara y *El mejor de los Guzmanes*, que podría identificarse con más de una comedia áurea[20]. De tal se-

---

Candamo (no cita ni a Lope de Vega ni a Solís). Otra cuestión importante en esta polémica es justamente también la de la música y Metastasio, que Moratín retoma; véase Clavijo y Fajardo 1762, pp. 208-209.

[19] A propósito de la palabra *Desengaños* en el título de estos tres ensayos de Moratín, habría que mencionar de nueva cuenta la *Disertación* de Blas Nasarre, donde tal palabra había cobrado ya importancia notoria, cuando su autor afirmaba que Cervantes había escrito teatro con el fin de desengañar a quienes siguieron el modelo lopesco: "No era útil este desengaño a los autores ni actores de comedias, bien hallados con la ganancia de sus trovas, y así suprimieron este libro [las *Ocho comedias y ocho entremeses…*] y no se dignaron de representar pieza alguna de él, y ésta parece ser la causa de haberse hecho tan raro y de que no se lograse en las comedias el desengaño que se consiguió en las caballerías" (Nasarre 1992 [1749], p. 48).

[20] David T. Gies y Miguel Ángel Lama apuntan que podría tratarse de *El Abraham castellano y blasón de los Guzmanes* de Hoz y Mota o de *Más pesa el rey que la sangre y blasón de los Guzmanes* de Vélez de Guevara, o de *El blasón de los Guzmanes o la defensa de Tarifa* de Zamora (en Fernández de Moratín 2001, pp. 237-238, n. 28).

lección se vuelve evidentísima la lectura de los *Discursos* de Montiano, pues las primeras tres comedias ya aparecían allí como ejemplos de obras teatrales que, en las también montinianas palabras de Moratín, "aunque desarregladas son tragedias" (p. 237).

A esta enumeración se suman otras trece comedias, de las cuales nueve sirven como ejemplo de obras a las que faltaría limar algunos defectos: *El dómine Lucas* y *El músico por amor* de Cañizares, y *El labrador Juan Pascual* y *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota. Aparecen también *El amor al uso* de Solís, *Entre bobos anda el juego* de Rojas (ya rescatadas por Luzán y Montiano), *Cuál es la mayor perfección* de Calderón (una de las que el autor de la *Poética* consideraba buen ejemplo de comedia calderoniana de capa y espada); y de Antonio de Zamora, *Don Domingo de don Blas* (rescatada por Velázquez) y *El hechizado por fuerza* (también elogiada por Luzán). Por el contrario, de entre las comedias inmorales, Moratín enumera *No puede ser guardar una mujer*, que tilda de "fábula disparatadísima e inverisímil [que] contiene una máxima diabólica con que sin duda Moreto hizo más daño del que pensó", *El galán sin dama* de Calderón de la Barca y *El ofensor de sí mismo* de Cristóbal Monroy, que califica de "sumamente obscena que se avergüenza la pluma de trasladar su argumento" (pp. 236-237). Ninguna de estas tres comedias, a diferencia de las anotadas antes, había aparecido en los escritos de Luzán, Nasarre o Montiano.

Otra de las obras teatrales que Moratín parecería someter a examen por vez primera es *La vida es sueño*. No obstante, esta crítica se encuentra ya en el segundo *Desengaño* y en medio de las polémicas acerca de los autos sacramentales que terminaron con su prohibición en junio de 1765, asunto del que René Andioc (1976, pp. 345-379) ya se ha ocupado en su célebre estudio sobre teatro y sociedad en el siglo XVIII. La mención de esta obra calderoniana aparece a modo de digresión y ejemplo al tratar el problema de la inverosimilitud que se encontraba, sobre todo, en los referidos autos. Dice Moratín:

> Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde la duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías que las entiende el auditorio como el caballo. Si algún su apasionado cayese por las orejas, llámele hipogrifo violento y verá cómo se alivia (2001 [1762], pp. 252-253).

A *La petimetra* de Moratín, la prohibición de los autos y el Motín de Esquilache siguió la "Dictadura del Conde de Aranda",

como llamó don Emilio Cotarelo y Mori (2006 [1897], p. 85) el período que va entre 1767 y 1770 en su libro sobre Tomás de Iriarte, valioso estudio que recupera una serie de documentos importantes en torno al teatro de esta época. Uno de ellos es el "Papel que D. Bernardo Iriarte extendió a instancias de D. José Manuel de Ayala, corrector-comisario de dramas para el teatro de la corte", que da cuenta de la reforma teatral neoclásica que contemplaba, en plena polémica contra Ramón de la Cruz, la desaparición de aquellos sainetes que propagaran el "cabronismo, putanismo [o] demás sectas de esta naturaleza". Bernardo de Iriarte se propone, por el contrario, "resucitar entremeses antiguos", cuya reforma mira aquí a "abolir los palos con que rematan" (en Cotarelo 2006 [1897], p. 467). Sobre las comedias, de las que sólo dice "una palabra por mayor", concluye Iriarte que

> importa remendar todas las que buenamente se pueda de Calderón, por el concepto que merecen, como por lo ingenioso… pero tanto en éstas como en las demás de otros autores, como Rojas, Moreto, Solís, etc., etc., se debe procurar acercar todo lo posible las unidades; suprimir apartes, comparaciones poéticas y todo lo que huela a flor, río, peña, monte, prado, astro, etc., etc.; cercenar gracias intempestivas de graciosos, señaladamente en las escenas serias y esenciales de los dramas, y quitar del todo cuanto destruya la ilusión (p. 468).

Otro papel interesante, que Cotarelo estudia pero no transcribe, es el informe de Bernardo de Iriarte al conde Aranda (1767) acerca de las comedias antiguas que, siguiendo los designios de Luzán y Montiano, ahora habrían de arreglarse para su representación —al lado de otras obras extranjeras—[21] en los nuevos teatros de la corte que comenzaron a operar en 1768. El manuscrito contiene un estudio sobre las opiniones nacionalistas y extranjerizantes en torno a las comedias antiguas y el teatro del siglo XVIII. Aparecen, como siempre, los nombres de Lope de Vega y Calderón de la Barca, amén de una severa reprimenda de las comedias

[21] Asimismo, comienzan a aparecer en estos años las traducciones de Molière, Racine, Regnard y Voltaire. Célebres fueron las de Pablo de Olavide, quien, según Marcelin Defourneaux, "no estimaba que era posible salvar al menos algo de la herencia dramática [española] de los siglos anteriores" (1965, p. 53). De ahí que no tengamos algo más que versiones del *Mithridate* y la *Phèdre* de Racine, *Le joueur* de Regnard o la *Zaïre* y la *Mérope* de Voltaire, por mencionar sólo algunos de los dramaturgos franceses más famosos que Olavide tradujo.

de magia de autores como Zamora y Cañizares. Sigue después una lista de comedias áureas —que transcribo como "Anexo" a este trabajo.

Si bien es sorpresivo, como dice Cotarelo, que de Lope de Vega se nombre apenas una tercia de sus obras (*La ilustre fregona*, *Los amantes sin amor* y *Los milagros del desprecio*), es evidente que la lista de Iriarte no es muy diferente de las de Luzán, Nasarre, Montiano y Moratín. Calderón de la Barca (21), Francisco de Rojas Zorrilla (7), Agustín Moreto (11) y Antonio de Solís (5) son quienes aportan más comedias, ya sea por la dificultad de hacerse con las de Vélez de Guevara y Tirso de Molina —de quien no aparece ninguna—, o bien por la proximidad con el legado calderoniano, todavía presente en el siglo XVIII, que ya se ha mencionado anteriormente.

Iriarte enlista las comedias de figurón de marras, además de otras de capa y espada de Calderón que ya había citado Luzán (*Dar tiempo al tiempo*, *Cuál es la mayor perfección* y la ya muy recordada *Los empeños de un acaso*). En esta revisión aparecen también *Casa de dos puertas mala es de guardar*, *La dama duende* y *El alcalde de Zalamea* (citada aquí como *El garrote más bien dado*). La ausencia de *La vida es sueño* y *A secreto agravio secreta venganza*, que también sorprende a Cotarelo, parece de lo más normal si se toman en cuenta los juicios negativos de Moratín en torno a la verosimilitud en la primera, o la cuestión de las costumbres y "la escuela de crueldad" —como diría Luzán— que se podría achacar a la segunda. Que Iriarte haya enlistado *El alcalde de Zalamea* podría obedecer al sentido de justicia que no ha de hallarse en *El médico de su honra*, por ejemplo[22].

[22] Al hablar de Bernardo de Iriarte, no podrían obviarse las impresiones, aunque mínimas, de su hermano respecto de las comedias áureas. En *Los literatos en Cuaresma* (1773), aparece una cita de *La hija del aire* (concretamente de la segunda parte, jornada III, vv. 3074-3081), con la cual don Tomás critica el estilo elevado del teatro del Siglo de Oro bajo los mismos términos de Moratín y Bernardo de Iriarte. Menciona también, junto a *Hamlet*, *El convidado de piedra* de Tirso de Molina a propósito de las comedias de magia y los, tan criticados por los neoclásicos, efectos teatrales y figuras sobrenaturales, como antes hizo Luzán con *La casa de los celos* de Cervantes y más tarde hará Leandro Fernández de Moratín en el prólogo a sus *Obras dramáticas y líricas*. Sin embargo, merece también nuestra atención la crítica del sintagma "tragedia a la francesa", que le sirve para argumentar que el neoclasicismo no es inherente a los franceses cuanto a los griegos y latinos. En esta misma línea, destaca su protesta en contra de los franceses que desdeñan el teatro español al llamar "López" a Lope de Vega; menciona también la carta LXVII de las

La materialización del proyecto refundidor se concentra, sin embargo, en otros dos escritores. En 1772, Tomás de Sebastián y Latre publicó su célebre *Ensayo sobre el teatro español* con refundiciones de un par de comedias: *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla y *El parecido en la corte* de Agustín Moreto. En cambio, Cándido María Trigueros, "el primer ilustrado que supo apreciar las bellezas del teatro lopesco" (Aguilar Piñal 1987, p. 236) reescribió —todas del Fénix de los Ingenios— *La moza de cántaro*, *Los melindres de Belisa*, *El anzuelo de Fenisa*, *La estrella de Sevilla*, hoy atribuida a Andrés de Claramonte, y *El mejor alcalde, el rey* (rebautizada como *Sancho Ortiz de las Roelas*)[23].

Por lo demás, y a causa de la filiación neoclásica de la *Raquel*, algo habría que decir también de Vicente García de la Huerta, cuya gloria como tragediógrafo contrasta con la opinión que de él se ha tenido como crítico a causa de esa "intemperancia excesiva" que le achacaba Menéndez Pelayo[24]. De 1785 es su *Theatro*

Marruecas de Cadalso, mas nunca la LXXVIII de las *Persanes* de Montesquieu (T. de Iriarte 2005 [1773], pp. 171-186).

[23] Las motivaciones de este par de autores se hallan en el mismo *Ensayo sobre el teatro español*, así como en el "Prólogo a las refundiciones" que Aguilar Piñal (1987, pp. 339-342) ha rescatado como apéndice de su ya citado libro sobre Trigueros. En líneas generales, habría que anotar que la actitud de ambos refundidores se alinea con la de los autores que hasta aquí se han expuesto. En el caso del *Ensayo*, por ejemplo, Sebastián y Latre señala que se ha instruido en los juicios de Luzán, Blas Nasarre y Luis José Velázquez. Un análisis de las referidas refundiciones escapa al objeto de esta investigación, pero las razones —y consiguientes procedimientos de éstas— pueden entreverse en las siguientes líneas: "Convencido con la crítica de tantos hombres doctos, y alumbrado con la práctica de los más famosos poetas franceses, cuyas obras he leído, me determiné con mucha más razón que ellos a seguir su pensamiento… El motivo que tuve para elegir estas dos piezas fue el parecerme hacía un grande obsequio al público en procurar desterrarlas del teatro, especialmente la de Roxas. No me estimuló a ello el ver quebrantadas quantas reglas tiene la poesía dramática; en las unidades, en el carácter de las personas, en la ninguna conexión de la fábula, ni en las bajezas y bufonadas indignas que en ella se advierten… Al *Parecido en la corte* de Moreto ya puede dársele el título de comedia, porque los actores, el argumento, el enredo y desenredo parecen de tal: pero en lo demás que corresponde al arte, y la decencia, es monstruosa también… Estas dos piezas andan en las manos de todos, y cada día se representan; por lo que no tengo por del caso el dilatarme más en su examen. En las mías no me he propuesto otro objeto que seguir lo natural, o lo verisímil, conforme lo executaron los mayores poetas" (Sebastián y Latre 1772, est. prelim., *passim*).

[24] El trabajo de Vicente García de la Huerta en el que, a continuación, me detengo, ha sido catalogado como la mejor muestra del "apasionamien-

hespañol, cuyos diecisiete tomos, en palabras del polígrafo santanderino, constituyen el primer intento por "formar una colección metódica y selecta de nuestras comedias" (1943, p. 320). Su prólogo es una muestra más de las tensiones entre los literatos franceses, italianos y españoles, pues la defensa de las comedias áureas que hace García de la Huerta se centra en rebatir las opiniones negativas de Pietro Napoli Signorelli —amigo de Moratín padre y traductor al italiano de las comedias de Moratín hijo— en su *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1777), del "anónymo colector" del *Theatro francés* (1780) y, sobre todo, de Voltaire (1797, p. 80) en sus comentarios al *Héraclius* de Corneille (1764), donde el autor de *Candide* calificaba de ignorante a Calderón de la Barca y de "démence barbare" su comedia *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Aparecen aquí las respuestas del autor de la *Raquel* en contra de los errores históricos de *Le Cid*, así como otras críticas a las "imbecilidades" de Racine, juicios que han logrado escandalizar no sólo a sus contemporáneos, sino también al mismo Menéndez Pelayo y, más recientemente, a René Andioc.

La paradoja más señalada es que la defensa de Lope de Vega contrasta fuertemente con la selección de comedias editadas en el resto de los tomos que conforman el *Theatro hespañol*, cuya estructura resulta igualmente interesante. Los cuatro primeros tomos reúnen, en total, diez comedias de figurón; se trata, en su mayoría, de las mismas que ya habían mencionado Luzán, Moratín e Iriarte: *El castigo de la miseria*, *Entre bobos anda el juego*, *El hechizado por fuerza*, *El dómine Lucas* y *El montañés en la corte* —ambas de Cañizares—, *Un bobo hace ciento*, *El doctor Carlino* y *El lindo don Diego*. A éstas se añaden *El honor da entendimiento y un bobo sabe más*, también de Cañizares, y *El sordo y el montañés* de Melchor Fernández de León.

Los ocho tomos siguientes contienen comedias de capa y espada. Ahí aparecen reunidas *No puede ser el guardar una mujer*, *El parecido en la corte* y *De fuera vendrá quien de casa nos echará* de Agustín Moreto; de Rojas Zorrilla, *Donde no hay agravios no hay celos*; y de Solís, *El amor al uso* y *La gitanilla*. Como es de esperarse, el mayor número de este género de comedias es de Calderón: *La dama duende*, *Peor está que estaba*, *También hay duelo en las damas*, *Dar tiempo*

to irracional de los nacionalistas" por Jesús Torrecilla (2008, pp. 68-70), quien da cuenta de la fortuna negativa que el autor de la *Raquel* ha sufrido como crítico desde el siglo xviii y hasta nuestros días, con autores como Checa Beltrán y Juan Antonio Ríos Catarralá.

al tiempo, *Bien vengas mal si vienes solo* (no mencionada anteriormente por ningún crítico neoclásico), *Los empeños de un acaso*, *No siempre lo peor es cierto*, *Con quien vengo vengo*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *No hay burlas con el amor*, *Cual es la mayor perfección*, *El escondido y la tapada*, *Mejor está que estaba* y *Primero soy yo*.

Aparecen después dos tomos cuyo subtítulo reza "comedias heroicas", que debe entenderse según los términos de la cualidad de los personajes que las protagonizan. Figuran aquí palatinas como *El desdén con el desdén* y mitológicas como *Eco y Narciso*. El resto de las comedias editadas en esta sección son *El secreto a voces* de Calderón, *El esclavo con grillos de oro* de Bances Candamo —ya rescatada antes por Moratín padre— y *El alcázar del secreto* de Solís. Continúa la colección con un tomo que incluye una veintena de entremeses y, por último, un *Suplemento al Theatro hespañol* (1786), donde García de la Huerta edita sus propias tragedias: *Raquel*, *Agamemnón vengado* —heredera de Sófocles y Pérez de Oliva— y la *Xayra*, traducción de la *Zaïre* de Voltaire.

En términos generales, habría que decir que la selección y el suplemento trágicos del *Theatro hespañol* son muestra de un neoclasicismo que anticipa el nacionalismo de la siguiente generación que no logra escapar de los presupuestos del "buen gusto". A diferencia de Sebastián y Latre y Trigueros, García de la Huerta optó por la edición, que no por la refundición. Al no corregir los "errores" de las comedias áureas, su lugar no está con Moratín padre y los Iriartes, pero tampoco con Ramón de la Cruz. No obstante, su selección reafirma, a fin de cuentas, el gusto neoclásico por las comedias de figurón, las calderonianas de capa y espada y *El desdén con el desdén* de Moreto. El mote de "tragedia" lo concede solamente a su producción dramática, particularmente a la *Raquel*. No fue el más hábil de los críticos, pero su labor literaria es de las más relevantes de todo el siglo XVIII en lo que se refiere al desarrollo del teatro español entre las propuestas de Ignacio de Luzán y el éxito de Leandro Fernández de Moratín.

Tercera etapa neoclásica. Moratinistas y quintanistas

La última generación de críticos neoclásicos, la del reinado de Carlos IV, es, en términos literarios, el resultado final de un siglo de polémicas en torno al teatro. Después del triunfo de *El sí de las niñas*, la transición se ha completado y poco parecería quedar de ese influjo calderoniano dieciochesco hasta aquí estudiado. El

siglo XIX, bajo la égida de Victor Hugo y Juan Böhl de Faber, tendrá otro Calderón: no ya el del cómico inmoral, sino la del trágico genial, pues para llegar a las pinturas negras de Goya había que pasar antes por los tapices.

Cuando se habla del último tercio del siglo XVIII, conviene recordar con María Elena Arenas que

> la crítica no ha dudado en establecer dos grupos antagónicos: el de Moratín, al que pertenecerían Estala, Forner, Melón, García Arrieta, Hermosilla, Tineo; y el de Quintana, que siguiendo el magisterio de Meléndez y Cienfuegos, agruparía a Munárriz, Sánchez Barbero, Mor de Fuentes o García Suelto (2009, p. 51).

Es claro que, como estudia Arenas, hay contrastes, matices y una historia detrás de estas tan conocidas rivalidades[25]. No obstante, y pese a las futuras inclinaciones ideológicas de cada uno a raíz de la invasión napoleónica, lo más sensato es advertir que estas divisiones no fueron políticas, sino puramente estéticas.

Según lo dictaban los tiempos de Carlos IV, la importancia que ambos grupos conceden a la literatura francesa como modelo de "buen gusto" teatral es ya incuestionable, aun cuando Vittorio Alfieri haya comenzado a asomar por el horizonte español. Tan sólo *Las reglas del drama* (1791), poema de Quintana que se ha criticado *ad nauseam* de monótono e indigno del premio que nunca recibió, es una muestra de que los polémicos juicios de la primera y segunda generación de escritores neoclásicos habían permeado con toda naturalidad en la concepción dramática española. Así lo demuestran aquellos tercetos acerca de la importancia de las unidades, esas mismas que en verso defendió también Nicolás Fernández de Moratín en su sátira primera.

El primer trabajo importante de esta época son las *Instituciones poéticas* de Santos Díez González, publicado el mismo año de *la Terreur* en Francia y que parecería, por la valoración de los modernos sobre los antiguos, anticipar los juicios de Madame de Stäel

[25] Me refiero particularmente a la de Estala y Quintana, cuyas relaciones literarias, también documentadas por PÉREZ-MAGALLÓN (2023) en su recentísima edición de la poesía lírica de Moratín, comenzaron en amistad en los años juveniles del segundo bajo el magisterio del primero. El inicio de estas hostilidades se da, aunque tácitamente, a partir de 1795 con el prólogo que el futuro autor del *Pelayo* y de *El duque de Viseo* escribió para la *Conquista de Bética* de Juan de la Cueva en la *Colección de Poetas Castellanos*, antes, desde su fundación en 1786, a cargo de Estala.

en *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), así como de Chateaubriand en *Le génie du christianisme* (1802)[26]. Sin embargo, no hay una verdadera aportación de Díez González en lo que se refiere al examen de comedias áureas, pues se limita a citar prolijamente a Blas Nasarre. Las pocas comedias que menciona son ya del siglo XVIII, entre ellas *Marta la Romarantina* y las así llamadas comedias "historiales y de teatro" —es decir de espectáculo—, como *Carlos V sobre Túnez*, *La toma de Milán* "y toda aquella metralla" (1793, p. 121) de comedias de Luciano Francisco Comella, a quien la crítica se limita a recordar siempre por ser el blanco de Moratín hijo en *La comedia nueva*.

Más reveladores resultan los prólogos de Estala a sus traducciones de Sófocles y Aristófanes. El discurso preliminar de *Edipo tirano*, también de 1793, comienza con una defensa del régimen monárquico frente a los griegos, quienes, según dice, "creyendo erróneamente, que en sólo el [gobierno] republicano se hallaba la libertad (que regularmente confundían con la licencia) miraban como tiránico e injusto todo gobierno que no convenía con sus falsas ideas" (Estala 1793, p. 4), aseveración que hace falta traer a colación a propósito de las de Díez González acerca de la misma materia en el marco de ese ambiente antimonárquico

[26] Según Díez González, mientras que en los griegos "la ambición, y el amor ciego solían ser la única materia de sus tragedias, como más acomodada para enredar con ella el odio, y execración contra los ambiciosos, y desenfrenados, que abusaban del poder supremo", en la *Fedra* de Racine "se representa una conciencia atormentada por sus mismos remordimientos y en una situación tan asombrosa y terrible, que qualquiera se horrorizará de caer en otra semejante, y evitará aquel u otro afecto vicioso que lo pueda arrastrar a igual miseria" (1793, pp. 94-95). Y es que, como señala Checa Beltrán (2004, pp. 21-22), este trabajo es relevante porque se ocupa, siempre desde un punto de vista clasicista, no sólo de la tragedia y la comedia, sino también del melodrama y de la *comédie larmoyante* que su autor llama "comedia urbana". Entre éstas destaca ya no *Le préjugé à la mode* de Nivelle de la Chaussée que tradujo Luzán, sino *Le déserteur* de Louis-Sébastien Mercier y *El delincuente honrado* de Jovellanos a propósito del buen uso de la peripecia. Todo ello sin mencionar los seis tomos del *Teatro Nuevo Español*, uno de los grandes intentos oficiales por ofrecer un amplio compendio de comedias antiguas corregidas, así como las interminables listas de las "piezas dramáticas, que conforme a la Real Orden de 14 de enero de l800, se han recogido prohibiéndose su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el reyno", que preceden cada uno de los mencionados tomos. La paternidad de estas listas se ha atribuido a Moratín y luego a Díez González. Tanto Cotarelo 1902 como Andioc 1999 son de obligada consulta en lo que se refiere a esta monumental obra.

que vivía Francia y que permite a ambos críticos trazar importantes diferencias entre la tragedia antigua y la tragedia moderna. Y es que, para Estala, la tragedia moderna comienza en la Italia de Giangiorgio Trissino, y de ahí pasa a la España de Bermúdez, Virués y Argensola. No obstante, los autores de ambas tradiciones le parecen "fríos e intolerables" por "la nimiedad con que unos y otros querían imitar a los antiguos, sin conocer el espíritu de la tragedia griega" (p. 28).

Si bien estos juicios no son del todo sorpresivos, lo son los comentarios de Estala sobre la comedia nueva que aparecen a continuación, pues lejos de llamar corruptores a Lope de Vega y Calderón de la Barca, "que no eran tan doctos como los anteriores, pero de un ingenio muy superior", los elogia porque "dieron un realce al teatro, que fue el origen de todo lo bueno que hoy vemos" (*id.*). Resuenan así los ya citados juicios de Feijoo en su artículo sobre "Las glorias de España" ante esa timidez con que los neoclásicos de las primeras dos generaciones elogiaban las comedias francesas, cuyos argumentos provenían de las españolas. En este sentido, Estala llama "pseudoeruditos" a quienes no creen que los "muchos primores" de las comedias áureas no compensan "la infracción de estas unidades [las tres aristotélicas]" (p. 43), cuya existencia negara un poco antes basándose en la observación de las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides (pp. 39-41).

Es verdad que, como dice Checa Beltrán (1996, p. 480), este prólogo del *Edipo tirano* resulta más valioso que el del *Pluto*. No obstante, esta segunda reflexión, ahora sobre la comedia, aporta un análisis más pormenorizado de piezas áureas, no sin antes pasar por *La mandragola* de Maquiavelo y las comedias de Cervantes. A continuación, resulta muy revelador que Estala refute a Blas Nasarre cuando argumenta, siguiendo a Napoli Signorelli, que Lope de Vega y Calderón no pueden ser "corruptores", pues "la corrupción… supone un estado anterior de perfección" (1794, pp. 35-36). Tras esto, comienzan sus comentarios acerca de las comedias áureas.

Llama aquí la atención el cambio de paradigma calderoniano más cercano, ahora sí, al romántico, cuando dice que

> Calderón tenía genio más propio para la tragedia, que para la comedia, como lo muestra en varias escenas de sus dramas, y principalmente en el *Tetrarca de Jerusalén*, en la *Niña de Gómez Arias*, y en la segunda parte [la misma que comentaba Tomás de Iriarte; véase *supra*, n. 22] de la *Hija del ayre* (p. 39).

Sobre las comedias, "llamadas vulgarmente de capa y espada", hay, en cambio, todavía algo de la huella luzaniana, pues dice Estala que "algunas necesitan de muy poca corrección para ser perfectas" (p. 33). Menciona así *Casa de dos puertas* (antologada ya por García de la Huerta), *Primero soy yo* (elogiada por Luzán) y la muy citada *Los empeños de un acaso*. Aparecen después comedias de diferentes autores "que pueden competir con las buenas de qualquiera otra nación". Se enlistan así *El desdén con el desdén*, *La confusión de un jardín* y *La tía y la sobrina* de Moreto, *El amor al uso*, *Amparar al enemigo* y *La gitanilla de Madrid* de Solís. Vienen después las "Comedias de carácter, llamadas neciamente de *figurón*", entre las que destacan las mismas de siempre: *El lindo don Diego*, *El hechizado por fuerza* y *Domingo de don Blas* de Zamora.

Si bien las comedias mencionadas por Estala no arrojan muchas novedades, es interesante notar que los prejuicios negativos de mediados de siglo comienzan a diluirse en el modelo neoclásico. Las figuras de Lope de Vega y Calderón no son ya las de corruptores, y la división entre "carácter" y "figurón" —que en este siglo funcionaban en detrimento de las comedias españolas— se utiliza no sólo para elevar a Moreto, Rojas Zorrilla y Zamora al nivel de Molière, sino, incluso, para ponerlos por encima del francés, pues, según Estala, "el gran Molière confiesa de buena fe lo mucho que debía a los españoles; y si los hubiera estudiado más, y hubiera imitado mejor el arte de desenlazar sus fábulas, no se le objetaría con razón este defecto en la solución, que suele ser precipitada, y sin arte" (p. 41). A esto se puede añadir la crítica negativa que se encuentra ahí mismo de *La princesse d'Élide* como traducción de *El desdén con el desdén*. Por último, al igual que como hicieron en sus escritos teóricos Luzán, Nicolás Fernández de Moratín, García de la Huerta y, más tarde, Moratín hijo, Estala hace desfilar las obras teatrales neoclásicas españolas del siglo XVIII al final de estos apuntes, hecho que habla de un neoclasicismo español bien asentado que no mira más con desdén el siglo anterior, sino que lo vincula con un presente que se ve a sí mismo como la consecuencia de un pasado que ha influido positivamente en los teatros de toda Europa[27].

[27] ESTALA menciona y analiza las tragedias de Moratín el Viejo, la *Raquel*, el *Sancho García* y la *Numancia* de López de Ayala. Vienen después las comedias, entre las que destacan las de Tomás de Iriarte, *El delincuente honrado* de Jovellanos, "modelo perfecto de comedia patética" (p. 43), y las cuatro que hasta entonces había escrito Moratín, de las que sobresalen "el diálogo incomparable, trabajado a exemplo del de Terencio y Molière" de *El viejo y*

Contrario a la opinión favorable de Estala respecto de su siglo es Francisco Sánchez Barbero en sus *Principios de retórica y poesía* de 1805, ya que, frente a los elogios prodigados por parte del primero a la genealogía neoclásica moratiniana, el segundo considera que las tragedias de Nicasio Álvarez de Cienfuegos son "las únicas que tenemos" (p. 233). Sin embargo, no es lícito hablar aquí de una respuesta antigalicista surgida del "bando quintanista", pues en los prólogos de Estala se pueden hallar reparos de índole semejante en plena compatibilidad con el modelo neoclásico, que tanto Leandro Fernández de Moratín como Cienfuegos ya estimaban universal, lo que también se manifiesta en Sánchez Barbero y su relación con los dramaturgos de la centuria anterior.

Los capítulos noveno y décimo de sus *Principios de retórica y poesía* están dedicados, respectivamente, a la tragedia y a la comedia. En el primero de ellos, la actitud hacia los franceses es similar a la de Estala en lo que respecta a una visión más crítica de los escritores del país vecino. Vitupera así el amaneramiento de los protagonistas racinianos en *Britannicus*, *Mithridate* y *Bajazet*, si bien no mendiga aplausos al concluir que Corneille "es grandioso y verdaderamente trágico", y Racine, "delicado y elegante" (*id.*). Conviene notar que son éstos juicios que —comparables a los de García de la Huerta en cuanto a su preferencia por el autor de *Le Cid*— están a medio camino entre el patriotismo hispánico y una concepción prerromántica de la tragedia que habría de desarrollar Victor Hugo. Paradójicamente, y a diferencia de Montiano y Estala, que rescataron a Lope de Vega y Calderón como trágicos, no figura entre tales reflexiones ningún dramaturgo español. Amén de los mencionados, aparecen sólo Crébillon, Voltaire, Dryden, Rowe, Addison y, entre los italianos, nadie más que Alfieri.

En su capítulo dedicado a la comedia, sin embargo, los españoles son los protagonistas en medio de esa distinción que, a diferencia de Estala, establece Sánchez Barbero entre las comedias de figurón, que "pintan caracteres con colores más recargados", como *El hechizado por fuerza* de Zamora y *El dómine Lucas* de Cañizares, y las de *Cómico de carácter*, donde se "pinta el vicio presentando el espejo a los hombres", cuyos ejemplos son *El lindo don Diego* y *El desdén con el desdén*, nunca antes considerada una comedia de este tipo. Acompañan a las comedias de Moreto, *La comedia*

la niña, *El tutor*, comedia que Moratín destruyó, y *La mojigata*, que "excede mucho a Molière, y no dexa esperanza de que en esta línea se puede hacer cosa más perfecta" (pp. 43-44).

nueva y *La mojigata* de Moratín (p. 239). Entre las que predomina lo *cómico de situación o enredo*, donde el vicio "hace [a los hombres] el juguete de los acaecimientos", aparecen *La vanda y la flor*, sólo enlistada por Bernardo de Iriarte, *La confusión de un jardín* de Moreto y *El socorro de los mantos* de Francisco Leiva. Finalmente, Sánchez Barbero habla de *El delincuente honrado* de Jovellanos como ejemplo de las que él llama *cómico serio o sentimental*, variedad que "pinta las virtudes con rasgos amables y luchando con peligros y desgracias [y] que casi se toca con la tragedia" (pp. 239-240).

A esta escueta mención de obras, que sólo sirven a Sánchez Barbero para teorizar acerca de los tipos de comedia, sigue una brevísima historia del género donde se califica a Lope de Vega como "el genio más fecundo y asombroso que se ha conocido". Considera a Calderón, al igual que Estala, más apto para la tragedia por su "sonoro verso", así como por sus "metáforas monstruosas, el lenguage campanudo, y los desbarros de una imaginación desarreglada". De Moreto dice que "acierta muchas veces en las situaciones, en caracterizar y dar al diálogo su verdadero colorido", mientras que mete en un mismo saco a Zamora, Rojas Zorrilla, Bances Candamo, Tirso de Molina, Pérez de Montalbán y José de Cañizares, pues son "acreditados por algunas comedias" (pp. 242-243). No dice más sobre el teatro áureo. A Moratín lo elogia "por algunas de sus comedias que hemos visto representar con indecible placer", pero exclama que "¡Oxalá que a su diálogo encantador y a su sal cómica correspondieran siempre los desenlaces!". Por último, concede a Molière el puesto del "mejor de todos los poetas cómicos, aunque suele incurrir en el mismo defecto que notan al antecedente [es decir a Moratín], y en la falta de moralidad" (p. 243).

Opiniones muy similares a las de Estala y Sánchez Barbero se encuentran en las célebres traducciones españolas de *Les beaux-arts reduits à un même principe* (1749) de Charles Batteux y de las *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1783) de Hugh Blair. En los tomos tercero (1799) y cuarto (1800) de la primera de éstas, Agustín García de Arrieta aporta poco en lo que concierne al estudio del teatro áureo, pues los apéndices que agrega sobre la literatura española (Batteux sólo había hablado de griegos, latinos y franceses) se limitan a la reproducción de otros autores anteriores, entre ellos Ignacio de Luzán y su célebre capítulo "De los defectos más comunes de nuestras comedias". Por su parte, en la traducción de las *Lectures* de Blair, José Luis Munárriz dedica las lecciones XLIV y XLV a la tragedia y la comedia con las

correspondientes adiciones, pues en el original se trata solamente sobre teatro griego, latino, francés e inglés. Éstas resultan más interesantes, pues, a diferencia de Arrieta, Munárriz no se limita a reproducir otros escritos anteriores, si bien sus ideas son afines a las de Sánchez Barbero respecto del teatro áureo, particularmente en lo que se refiere a la distinción entre *figurón* y *carácter*, así como de sus repertorios. Como prueba de ello, bastaría tan sólo con hacer notar que entre estas últimas comedias reaparece enlistada, al igual que en los *Principios de retórica y poesía*, *El desdén con el desdén*.

No obstante, desde el siglo xvi hasta Moratín, las múltiples menciones de comedias áureas que hace Munárriz revelan cierta originalidad en sus juicios, como cuando —siguiendo sólo las clasificaciones genéricas de Sánchez Barbero— llama a Calderón de la Barca "el primer dramático moderno en la clase de comedias de enredo" (1804, p. 313) al referirse a comedias como *Los empeños de un acaso*, *No siempre lo peor en cierto*, *Antes que todo es mi dama*, *Dicha y desdicha del nombre*, *La dama duende* y *Bien vengan mal si vienes solo*. Más allá de Calderón, elogia en *La tía fingida* de Moreto "algunos trozos del diálogo" (p. 314), así como la trama en *El lindo don Diego* y la solución en *El parecido en la corte*. Asimismo, Munárriz encuentra grandes cualidades en *El amor criado* de Rojas Zorrilla, que "estudió no poco a Calderón" (*id.*), cualidades que observa en el carácter de la ya muy citada *Entre bobos anda el juego*. En este mismo sentido, llama a Moreto y a Rojas creadores de la comedia de figurón, de la que desciende *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota, quien pinta a su avaro don Marcos "con una gracia original; que en nada se queda atrás a la que reyna en la *Aulularia* de Plauto, y en *El avaro* de Molière" (p. 316). No faltan las repetidas menciones de *El dómine Lucas* de Cañizares o del *El hechizado por fuerza* de Zamora, como tampoco de *El amor al uso* de Solís, que, pese a pasar "por una de las españolas más arregladas en las unidades" (p. 318), juzga de fría en su representación.

Poco más se podría decir, pues es evidente que la elección de comedias mencionadas es más o menos la misma que aparece en los trabajos que hasta aquí se han estudiado. Habría sólo que añadir que sus comentarios sobre el teatro de sus contemporáneos (Quintana, Cienfuegos y Moratín) son también un tanto más extensos y puntuales, aunque, de nueva cuenta, muy cercanos a los de Sánchez Barbero en lo que se refiere a la concepción poética.

Conclusiones

Es claro que el recorrido por la crítica neoclásica en torno al teatro áureo requiere de mayor atención en otros rubros importantes como lo son la representación y las carteleras (extenso trabajo al que René Andioc ha dedicado un libro), la búsqueda y revisión de los materiales, partes de comedias y antologías teatrales de los que disponían los críticos neoclásicos, así como del análisis y estudio de los juicios y opiniones respecto de los detractores del gusto neoclásico a partir de las tres épocas que se han estudiado en este artículo. No obstante, la concentración exclusiva en una serie de documentos (tratados, prólogos, disertaciones, artículos periodísticos) aparecidos entre 1737 y 1805 permite difuminar el prejuicio crítico de la negación total —o "ruptura", si se admite el término— de la tradición teatral barroca atribuida a los autores neoclásicos. A lo largo del estudio de estas tres etapas neoclásicas se ha podido constatar que, si bien las ideas de Luzán acerca del teatro áureo tienden a afianzarse, hubo también a lo largo del siglo una crítica activa que desembocó en la creación de nuevas obras que, ya se las juzgue como originales, ya como refundiciones, son, en mayor medida, deudoras de una rica tradición teatral que ninguno de los Moratines podría haber ignorado.

Si bien éste no es un estudio que incorpora porcentajes ni contabiliza férreamente las menciones de cada una de las comedias áureas, sí puede concluirse a partir de él una serie de datos razonables acerca de las obras teatrales, no sólo en lo que se refiere a los números, sino en lo que concierne al porqué del valor que se atribuye a una u otra comedia. En este sentido, es también posible reparar en cuánto ha cambiado el gusto después del Romanticismo —época de la que parece que hemos heredado gran parte de nuestros prejuicios—, lo cual nos permitiría, a su vez, comprender mejor poéticamente el siglo xviii, más allá de las etiquetas de "afrancesado" o "extranjerizante".

A manera de conclusión, quisiera insistir en la preferencia de los neoclásicos por el Calderón de la Barca cómico, lo cual se debe, esencialmente, a la importancia que la poética renacentista (retomada, reinterpretada y reapropiada en Francia) daba a la tragedia, así como a las partes cuantitativas y cualitativas, en términos aristotélicos, que la conformaban —de ahí la importante labor de Montiano. La predilección de los neoclásicos, sobre todo, por *Los empeños de un acaso* de Calderón o por *El desdén con el desdén* de Moreto ponen de manifiesto ese gusto que se recrea en el enredo

sencillo y bien logrado sin mayores duelos y lances que podrían verse como inmorales y, por lo tanto, poco aptos para la instrucción: el *prodesse* horaciano frente al *delectare*. De ahí que aparezcan con mayor frecuencia todas las comedias de figurón en medio de esa discusión crítica en torno a las categorías de "figurón" y "carácter": *El lindo don Diego* de Moreto, *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota, *El hechizado por fuerza* de Zamora y *El dómine Lucas* de Cañizares.

Por último, habría también que hacer hincapié en la importancia de todos estos autores en lo que se refiere no sólo a la teoría literaria. Descuellan sus aportaciones a la historia de la literatura, pues —independientemente de sus prejuicios— Luzán, Nasarre (bajo el ejemplo de Cervantes), Montiano, Velázquez, Nicolás Fernández de Moratín, Estala, Sánchez Barbero o Munárriz han sido los primeros en dar a España una historia de su teatro, sistematizada según la naturaleza de sus escritos. Queda pendiente un análisis similar en lo que toca a Leandro Fernández de Moratín, cuya incesante pasión teatral produjo miles de páginas sobre teatro. Ojalá que este trabajo pueda contribuir a su estudio a partir del análisis de los presupuestos sobre los que fundaron sus importantes aportaciones críticas, dramáticas y literarias.

Referencias

Aguilar Piñal, Francisco 1987. *Un escritor ilustrado. Cándido María Trigueros*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Andioc, René 1976. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo xviii*, Castalia, Madrid.

Andioc, René 1999. "El *Teatro Nuevo Español*, ¿antiespañol?", *Dieciocho*, 22, 2, pp. 351-371.

Arenas Cruz, María Elena 2009. "Quintana *versus* Estala: ¿una historia de pasiones enfrentadas?", en *La patria poética. Estudios sobre literatura y política en la obra de Manuel José Quintana*. Eds. Fernando Durán López, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 51-64.

Boileau, 1952. *Art poétique*, en *Oeuvres*. Éd. Georges Mongrédien, Garnier, Paris.

Checa Beltrán, José 1996. "Teoría literaria", en *Historia literaria de España en el siglo xviii*. Ed. Francisco Aguilar Piñal, Trotta, Madrid, pp. 427-511.

Checa Beltrán, José 1998. *Razones del buen gusto. (Poética española del neoclasicismo)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Checa Beltrán, José 2004. *Pensamiento literario del siglo xviii español. Antología comentada*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Clavijo y Fajardo, José 1762. "Pensamiento IX. Sobre la tragedia, la comedia, y la ópera", en *El pensador matritense. Discursos críticos sobre todos los asumptos que compreende [sic] la sociedad civil*, Francisco Generas, impresor, Barcelona, t. 1, pp. 195-226.

Cotarelo y Mori, Emilio 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid.

Cotarelo y Mori, Emilio 2006 [1897]. *Iriarte y su época*, Artemisa, Santa Cruz de Tenerife.

Defourneaux, Marcelin 1965. *Pablo de Olavide. El afrancesado*. Trad. Manuel Martínez Camaró, Renacimiento, México.

Díez González, Santos 1793. *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*, En la oficina de D. Benito Cano, Madrid.

Du Perron de Castera, Louis Adrien 1738. *Extraits de plusieurs pieces du theatre espagnol avec des reflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables*, Chez la Veuve Pissot, Paris.

Estala, Pedro (trad.) 1793. *Edipo tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*, Imprenta de Sancha, Madrid.

Estala, Pedro (trad.) 1794. *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, Imprenta de Sancha, Madrid.

Feijoo y Montenegro, Benito Gerónimo 1765. *Theatro crítico universal o Discursos varios en todo género de materias, para desengaños de errores comunes*, Compañía de Impresores y Libreros del Reyno, Madrid.

Fernández de Moratín, Nicolás 2001 [1762]. *Desengaños al teatro español*, en *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*. Eds. David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Castalia, Madrid. (*Biblioteca Clásica Castalia*, 72).

Fernández de Moratín, Nicolás 2001a [1762]. *La petimetra*, en *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*. Eds. D.T. Gies y M.A. Lama, Castalia, Madrid. (*Biblioteca Clásica Castalia*, 72).

Fernández de Moratín, Leandro 1883. *Reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX*, en *Orígenes del teatro español con una reseña histórica…*, Garnier, Paris, pp. 441-475.

Fernández de Moratín, Leandro 1993 [1792]. *La comedia nueva*. Ed. John Dowling, Castalia, Madrid.

Fernández de Moratín, Leandro 2008. *Epistolario*, en Nicolás Fernández de Moratín y Leandro Fernández de Moratín, *Obras completas*. T. 1: *Obras de Nicolás F. de Moratín. Diarios de Nicolás y Leandro. Epistolario de Leandro*. Ed. Jesús Pérez-Magallón, Cátedra, Madrid, pp. 1153-1587.

Fernández de Moratín, Leandro 2023. *Poesías*. Ed. Jesús Pérez-Magallón, Cátedra, Madrid.

García de Arrieta, Agustín (trad.) 1799-1800. *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de bellas letras y de bellas artes. Obra escrita en francés por Mr. Batteux…, traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española…*, ts. 3 y 4, Imprenta de Sancha, Madrid.

García de la Huerta, Vicente 1785. *Theatro hespañol. Catálogo alphabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras…*, Imprenta Real, Madrid, 16 ts. y 1 supl.
Iriarte, Tomás de 2005 [1773]. *Los literatos en Cuaresma*. Eds. Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez-Magallón, Biblioteca Nueva, Madrid.
Luzán, Ignacio de 2008 [1737, *add.* 1789]. *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Ed. Russell P. Sebold, Cátedra, Madrid.
Menéndez Pelayo, Marcelino 1943. *Historia de las ideas estéticas*. T. 3: *Siglo xviii*, Espasa-Calpe, Buenos Aires.
Montiano y Luyando, Agustín 1750. *Discurso sobre las tragedias españolas*, Imprenta del Mercurio, Madrid.
Montiano y Luyando, Agustín 1753. *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Imprenta del Mercurio, Madrid.
Munárriz, Joseph Luis (trad.) 1804. *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes por Hugo Blair*, t. 4, Imprenta Real, Madrid.
Muratori, Lodovico Antonio 1964 [1706]. *Della perfetta poesia italiana*, en *Dal Muratori al Cesarotti*, t. 1. A cura di Giorgio Falco e Fiorenzo Forti, Riccardo Ricciardi, Napoli.
Nasarre, Blas 1992 [1749]. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*. Ed. Jesús Cañas Murillo, Universidad de Extremadura, Salamanca.
Pérez-Magallón, Jesús 2008. "Nota editorial" a *Prosas*, en Nicolás Fernández de Moratín y Leandro Fernández de Moratín, *Obras completas*. T. 2: *Obras de Leandro Fernández de Moratín*. Ed. J. Pérez-Magallón, Cátedra, Madrid, pp. 1307-1368.
Pérez-Magallón, Jesús 2023. "Clasicismo contra nuevo culteranismo: acalófilos y galo-salmantinos", en Leandro Fernández de Moratín, *Poesías*, Cátedra, Madrid, pp. 52-93.
Sánchez Barbero, Francisco 1805. *Principios de retórica y poética, por don Francisco Sánchez, entre los árcades Floralbo Corintio*, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, Madrid.
Sebastián y Latre, Tomás 1772. *Ensayo sobre el teatro español*, Imprenta del Rey, Zaragoza.
Torrecilla, Jesús 2008. *Guerras literarias del xvii español. La modernidad como invasión*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
Vega, Lope de 1999 [1634]. *El castigo sin venganza. Tragedia*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Octaedro, Barcelona.
Vega, Lope de 2012 [1609]. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid.
Velázquez, Luis José 1754. *Orígenes de la poesía castellana*, Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, Málaga.
Voltaire 1785. *Commentaires sur Corneille*, t. 1, en *Oeuvres complètes*, vol. 51, Société Litteraire-Typographique, Paris.
Voltaire 1797 [1764]. *Dissertation du traducteur sur l'Héraclius de Calderón*, en *Théâtre de P. de Corneille, avec les commentaires de Voltaire*, t. 7, Chez Bossange, Masson et Besson de l'Imprimerie de Lesguilliez frères, Paris.
Voltaire 2015. *Le siècle de Louis XIV*. Éd. Nicholas Cronk, Gallimard, Paris.

ANEXO
(Ms. 3463, BNE)

Lista de comedias escogidas y corregidas para los dos teatros de la corte, por don Bernardo Iriarte, oficial de la Secretaría de Estado, de orden del presidente conde de Aranda en 1767[28]

De Calderón: *El garrote más bien dado*; *La banda y la flor*; *Cuál es mayor perfección*; *No hay burlas con el amor*; *Amigo, amante y leal*; *Hombre pobre todo es trazas*; *La codicia rompe el saco*; *El encanto sin encanto*; *Casa con dos puertas*; *Los empeños de un acaso*; *También hay duelo en las damas*; *El secreto a voces*; *Dar tiempo al tiempo*; *Mejor está que estaba*; *Mañanas de abril y mayo*; *El maestro de danzar*; *La dama duende*; *Guárdate del agua mansa*; *Con quien vengo vengo*; *Antes que todo es mi dama*; *No siempre lo peor es cierto*.
De Moreto: *El parecido en la corte*; *El lindo don Diego*; *El desdén con el desdén*; *El caballero*; *Yo por vos y vos por otro*; *El mejor amigo, el rey*; *De fuera vendrán*; *Trampa adelante*; *La confusión de un jardín*; *La traición vengada*; *No puede ser guardar una mujer*.
De Solís: *Amparar al enemigo*; *Un bobo hace ciento*; *El amor al uso*; *El doctor Carlino*; *La gitanilla de Madrid*.
De Lope de Vega: *La ilustre fregona*; *Los amantes sin amor*; *Los milagros del desprecio*.
De Rojas: *Abrir el ojo*; *Entre bobos anda el juego*; *Casarse por vengarse*; *Sin honra no hay amistad*; *Lo que son mujeres*; *No hay amigo para amigo*; *No hay agravios donde no hay celos*.
De Mendoza: *El marido hace mujer*; *Los empeños del mentir*; *Cada loco con su tema*.
De Cañizares: *El gran tacaño*; *El dómine Lucas*; *El montañés en la corte*.
De Zamora: *El hechizado por fuerza*; *Don Domingo de San Blas*.
De Don Álvaro Cubillo de Aragón: *La perfecta casada*; *El tramposo con las damas*.
De un ingenio: *El Conde de Essex*.
De Don Juan Alarcón y Mendoza: *Quién engaña más a quién*.
De Don Diego y Joseph de Figueroa: *Mentir y mudarse a un tiempo*.
De De la Hoz: *El castigo de la miseria*.
De Luis Vélez de Guevara: *Reinar después de morir*.
De Don Diego de Figueroa y Córdoba: *La lealtad en las injurias*.
De Montalbán: *Los empeños que se ofrecen*; *Ser prudente y ser sufrido*.
De Matos Fragoso: *Los indicios sin culpa*.
De Don Antonio Singler y Huerta: *No hay bien sin ajeno daño*.
De Candamo: *El esclavo en grillos de oro*.
De Zárate: *Antes que todo es mi amigo*.
De soror Juana de la Cruz: *Los empeños de una casa*.
De un ingenio: *El hipócrita de amor*.
De Villegas: *Lo que puede la crianza*.
De De la Hoz: *El ocupado*.

[28] En el original, Bernardo de Iriarte enlista verticalmente cada una de las comedias, pero aquí, por practicidad y espacio, se han transcrito de manera horizontal. Asimismo, se han modernizado acentuación y ortografía.