



KONVERGENCIAS LITERATURA

ISSN 1669-9092

Año III, N° 8 Agosto 2008

**LA COMEDIA NEOCLÁSICA Y LA CRÍTICA
A LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII EN
EL BARÓN DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN**

Chrystian Zegarra (Perú) 1

La relación entre literatura y sociedad siempre ha sido un tema decisivo en los estudios críticos, generalmente para delimitar el contexto histórico (y social) que sirve de tramado a un determinado texto literario. En esta línea, en el presente ensayo nos centraremos en la comedia *El barón* (Madrid, 1803) de Leandro Fernández de Moratín, con el objetivo de comentar las implicancias críticas que esta obra pone en escena ante ciertas situaciones contextuales su tiempo. Este autor es una pieza clave dentro de la mentalidad literaria de España en los siglos XVIII y XIX, ya que su figura concentra las tensiones políticas, sociales, culturales de esa época. Cuando Moratín empieza su carrera literaria —alrededor de 1780—, España atravesaba cambios decisivos para su historia, los que van desde la práctica del despotismo ilustrado de Carlos III, hasta la destitución y encarcelamiento de Carlos IV y su hijo Fernando como consecuencia de la invasión napoleónica en 1808. La posición de Moratín al respecto oscila entre la necesidad de recibir protección de parte de los poderosos, y la falta de asimilación total a la vida aristocrática. Por eso, la temática de su teatro, a pesar del origen burgués del autor, se inscribe en una óptica oficial que, a su vez, critica las costumbres de la nobleza. Como se descubre en esta cita: “El epistolario y el diario de Moratín reflejan las preocupaciones económicas de un autor que necesitaba acogerse a la protección o ayuda del poder para realizar su obra literaria” (Ríos 15).

Moratín representa un movimiento teatral surgido a fines del siglo XVIII en España, conocido como neoclasicismo. La idea de esta escuela es retomar los planteamientos clásicos de Aristóteles sobre la estructura de la comedia —unidad de tiempo, acción y lugar—; y, básicamente, revisar las propuestas de la comedia del Siglo de Oro. Para los neoclásicos, el arte no sólo debe divertir al público sino que, principalmente, debe educarlo con lecciones morales. Moratín se encuentra con un

1 Chrystian Zegarra es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de California en Los Ángeles. Enseña en la Universidad de Utah. Ha publicado los poemarios *El otro desierto* (2004), *Sacrificios* (2007) y *Escena primordial y otros poemas* (2007), libro con el que ganó el Premio Copé de Oro de la XII Biental de Poesía organizada por PetroPerú. Ha publicado artículos de crítica literaria en revistas como *Mester*, *Espéculo*, *Wayra*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, entre otras.

clima teatral desprovisto de estos fines y con una audiencia acostumbrada a ver en el teatro una diversión que muchas veces llegaba al exceso. Como dice John Dowling:

Por los años 1780, desterrados ya de la escena española los autos sacramentales, el enemigo no era tanto las comedias de la Edad de Oro como las nuevas formas que se habían desarrollado con fuerza al lado del enclenque teatro neoclásico. Se trata, por ejemplo, de la comedia de magia, cuyo efectismo teatral cautivaba al público . . . y más importante aún fue la comedia heroica, que no era ni comedia ni tragedia sino un espectáculo serio que fácilmente decaía en lo patético. (43)

Moratín, basándose en su ventajosa posición de protegido de personajes influyentes, inicia el proyecto de reforma del teatro español: “Mientras iba creando obras con este matiz educativo y de censor de las costumbres, se le presentó otro motivo muy particular para su crítica. De esta forma, su atención se dirige ahora hacia la reforma fundamental del teatro como medio educativo del pueblo” (Higashitani 124). Tarea que después abandona por incompatibilidad de opiniones con los otros reformadores. Paralelamente a esta labor oficial, teoriza sobre el teatro y la comedia en particular. En el prólogo a sus comedias originales define la comedia neoclásica en estos términos: “Imitación en diálogo . . . de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud” (Camarero 31). Esta última afirmación será el tema central de su argumento teatral, ya que lo escenificado es una especie de experimento literario que presenta un caso con repercusiones morales. Este esquema concuerda con el espíritu ilustrado de la época que debía educar al pueblo por medio de una figura estatal de corte paternalista. Fernando Lázaro Carreter señala al respecto: “[La comedia] era la clave central, la piedra maestra de la regeneración moral del país; y en la observancia de las reglas, vía única de la perfección, no podía permitirse el más leve pecado. Él se sabía algo más que un mero artista; era el símbolo de un arte que constituyó la razón de su existencia” (XV).

En *El barón*, el tema del ascenso social plantea un conflicto entre las esferas alta y baja de la sociedad española. La acción transcurre en el pueblo campesino de Illescas, cuya tranquilidad es alterada por la llegada del supuesto barón, quien se aloja en casa de Mónica, descrita como una viuda que ha heredado una cantidad importante de dinero. Los personajes de la obra gravitan en torno a Mónica —Fermina, su criada; Pedro, su hermano; Leonardo, ex novio de su hija Isabel—. Estos dudan de la verdadera identidad del barón y se dan cuenta de que éste sólo es un impostor que busca aprovecharse de la ingenuidad y ambición de la labradora. Mónica planea casar a su hija Isabel con el barón sin importar la opinión de la muchacha ni, mucho menos, sus sentimientos hacia Leonardo. La historia desarrolla, entonces, el desenmascaramiento del impostor y la toma de conciencia de la campesina sobre su comportamiento irracional. Dentro de esta historia básica se desarrollan una serie de subtemas a manera de discusión didáctica. Uno de ellos, pero tratado inversamente, es el tópico del Siglo de Oro de “desprecio de corte y alabanza de aldea”. Así, Mónica despotrica de su pueblo —“este maldito lugar” (663)— y desea, por arribismo, vivir una vida ligada a la nobleza en Madrid. Frente a esto, la criada Fermina actúa como una fuerza dramática opuesta a sus metas:

Todos dicen que a su hija
la esclaviza, la violenta,
llevada del interés,
¿De dónde la vino a ella,
la locona, emparentar
con marqueses ni princesas?
¿De dónde? ¿No han sido siempre
en toda su parentela,
alta y baja, labradores?
¿Pues qué más quiere? ¿Qué intenta?
¿Por qué no casa a Isabel
con un hombre de su esfera? (611-622)

Sin embargo, a pesar de las constantes advertencias de los pobladores acerca del dudoso origen del barón, y del papel absurdo que Mónica cumple al protegerlo, ella sigue empeñada en su objetivo matrimonial. Esta actitud resume la crítica que los escritores neoclásicos hacen al teatro de la época: en tanto que se dispone como vehículo para canalizar las aspiraciones de personajes de origen popular que buscan acceder al universo idealizado y noble de la corte. A este respecto, vale la pena señalar que el comportamiento de Mónica se encuentra avalado por una tradición teatral que hace verosímil, en el espacio escénico de la comedia, las aspiraciones de la labradora: “En efecto, don Leandro no se contenta con criticar . . . una tendencia que tiene preocupados a los medios gubernamentales; al mismo tiempo hace la crítica de cierta literatura dramática cuya influencia alienante prolonga e intensifica la de la vida social, en el sentido de que ofrece la realización fantástica de esas aspiraciones populares a más bienestar, a una mayor dignidad” (Andioc 193).

El teatro de Moratín , por el contrario, busca ser moralizante y tiene como objetivo dismantelar las falsas expectativas que la gente del pueblo podría crearse a partir de las comedias que no representan el espíritu didáctico ilustrado. Lo que prevalece ante todo es un nuevo modo de ver las cosas desde el punto de vista de la mentalidad racional. Dentro de este contexto, *El barón* sirve como espacio textual donde se desarrollan las preocupaciones de los escritores neoclásicos con respecto al papel que el pueblo cumple en el esquema social. Moratín desacredita las prácticas aristocráticas de la época a partir de un hábil recurso: la falsa identidad. En este sentido, la crítica a la nobleza es el telón de fondo sobre el cual se estructura la acción de la comedia. La impostura de los hábitos de la nobleza es descubierta por Pedro al hablar sobre los matrimonios arreglados entre los miembros de la clase alta. Este personaje también expone la premisa de la obra: que no es posible la unión entre personas de clases diferentes. De esta manera se niega lo presentado en las obras contemporáneas a Moratín que no siguen el patrón racional ilustrado de la comedia neoclásica:

Y cuando en amores trata
algún señorón con una
jovencilla biencarada,

huérfana, plebeya y pobre,
ojo avizor, que allí hay trampa.
Los matrimonios de esa gente no se entablan
por trato y cariño.
Cogen la pluma y en una llana
de papel suman partidas.
.....
. . . y, según
lo que en el ajuste ganan,
hay boda o no hay boda. (470-478, 482-484)

La aristocracia no puede ser un modelo a seguir por el pueblo. Eso dicho, Moratín participa de una corriente de pensamiento en la cual, como dice Benito Feijoo, la “voz del pueblo” necesita ser encaminada por alguien que le proponga una visión más racional. El pueblo necesita ser educado —y en este punto entra en juego el papel de propaganda gubernamental de la cual Moratín es vocero— por un sistema educativo adecuado ya que su voz no es defectuosa en sí misma, sino que es un producto fallido de una mala educación. Afirma Feijoo: “Es el pueblo un instrumento de varias voces, que sino por un rarísimo caso, jamás se pondrán por sí mismas en el debido tono, hasta que alguna mano sabia las temple” (107). Para el autor de *El barón*, esta mano debía ser la comedia teatral, entendida en los términos que ya discutimos anteriormente. Como afirma Jesús Pérez Magallón:

Lo que los ilustrados ponen de relieve en su visión del teatro es, especialmente, su carácter de espacio en que se muestran . . . costumbres, conductas, valores e ideas que influyen en gran manera o incluso decisivamente en la conformación de las conductas, valores e ideas de los espectadores (esto es, del pueblo). . . . En el teatro se aprende, y algunos espectadores no tienen otro lugar donde encontrar tal aprendizaje. (6-7)

El desenlace de la obra es previsible: los rumores del pueblo frente a la identidad del barón son cada vez mayores y crean un clima hostil hacia él. Leonardo, dispuesto a luchar por el amor de Isabel, lo reta a un duelo y el barón lleno de cobardía prepara su huida. No es sino hasta el último momento de la comedia, cuando el impostor es visto huir, que Mónica se da cuenta del engaño en el cual había estado viviendo y reconoce su error pidiendo perdón a las personas que iban a ser dañadas por su irracionalidad. Pedro resume el propósito moral del texto de este modo:

Un error breve,
que no ha producido infaustas
resultas, puede ser útil,
porque instruye y desengaña.
Quisiste salir de aquella
humilde esfera en que estabas
y te expuso esa ilusión

a un abismo de desgracias;
horror me da contemplar
cuántos males preparaba
tu ceguedad. (1269-1279)

En síntesis, el curso de la comedia completa el círculo didáctico que su autor se había trazado desarrollar como programa literario. Finalmente el engaño es descubierto y todo vuelve a la normalidad. Sin embargo, resulta pertinente enfatizar que el error de Mónica, y sus posibles consecuencias, fue un elemento necesario para discutir la actitud opuesta: asumir críticamente la enseñanza de la obra y servirse de los ejemplos de irracionalidad y falta de juicio para evitar cometerlos en la vida práctica. Fernández de Moratín cumple a cabalidad los puntos expuestos en su teoría de la comedia neoclásica, y corroborados en la praxis de sus obras, por contraste con aquellos textos sin perspectiva crítica con respecto al vínculo entre literatura y sociedad.

Obras citadas

- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1987.
- Feijoo, Benito. *Teatro crítico universal*. Madrid: Clásicos Castalia, 1986.
- Fernández de Moratín, Leandro. *El barón*. Ed. Manuel Camarero. Barcelona: Plaza & Janes, 1984.
- . *La comedia nueva*. Ed. John Dowling. Madrid: Castalia, 1970.
- . *El sí de las niñas*. Ed. Juan A. Ríos Carratalá. Barcelona: PPU, 1990.
- . *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Barcelona: Crítica, 1994.
- Higashitani, Hidehito. *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Plaza Mayor, 1972.