

LA PROXIMIDAD KANTIANA EN LA DRAMATURGIA  
DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN A PARTIR  
DE LA CRÍTICA DE LA VEROSIMILITUD  
Y DE LA VIRTUD EN LA COMEDIA DE FIGURÓN

*Kantian Proximity in the Dramaturgy of Leandro  
Fernández de Moratín from the Critique of Verisimilitude  
and Virtue in the comedia de figurón*

Jordi BERMEJO GREGORIO  
Universitat Internacional de Catalunya  
jbermejo@uic.es

Fecha de recepción: 09/02/2022  
Fecha de aceptación definitiva: 03/07/2022

RESUMEN: En este trabajo se estudiarán las causas que llevaron a Leandro Fernández de Moratín a no aprobar la pedagogía social de la comedia de figurón que sí reconocieron Luzán, Nicolás Fernández de Moratín y los escritores del *Memorial literario*. Estas se basaron en la inverosimilitud y la imposibilidad de identificación por parte del público burgués. El estudio profundo de estas razones de manera contextualizada a la nueva realidad sociopolítica y cultural de finales del siglo XVIII descubre la proximidad de la fundamentación del imperativo categórico y de la naturaleza moral del ser humano de Kant en la concepción dramática de Leandro Fernández de Moratín.

*Palabras clave:* teatro neoclásico; comedia de figurón; Leandro Fernández de Moratín; Kant; imperativo categórico; verosimilitud; Luzán.

ABSTRACT: This paper studies the reasons why Leandro Fernández de Moratín did not approve of the social pedagogy of the *comedia de figurón*, which was

recognised by Luzán, Nicolás Fernández de Moratín and the writers of *Memorial literario*. These reasons were based on the implausibility and the impossibility of identification by the bourgeois public. An in-depth study of these reasons in the context of the new socio-political and cultural reality of the late eighteenth century reveals the proximity of the foundations of Kant's categorical imperative and the moral nature of the human being to the dramatic conception of Leandro Fernández de Moratín.

*Key words:* neoclassical theatre; *comedia de figurón*; Leandro Fernández de Moratín; Kant; categorical imperative; verisimilitude; Luzán.

Se sabe que el principio de la verosimilitud en la comedia y la tragedia neoclásicas es, como dejara escrito Nicolás Fernández de Moratín en el segundo de sus *Desengaños al teatro español*, «la regla de las reglas, a la cual se reducen las demás» (Fernández de Moratín, 1996: 162). Y no lo es solamente porque «la razón natural lo enseña», como decía el mismo Nicolás (1996: 178), o porque el principio del arte dramático era, en palabras de Ignacio de Luzán (2008: 262), «no otra cosa sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas». Lo es, precisamente, porque «lo inverosímil no es creíble, y lo increíble no persuade ni mueve» (Luzán, 2008: 506), volviendo a la *Poética* del aragonés y extrapolando este aspecto del fin moral y pedagógico en todas las definiciones neoclásicas de la comedia<sup>1</sup>.

La poética clasicista hacía que, obviamente, este principio no se encontrara en la mayoría del teatro del siglo XVII, así como tampoco en la gran parte de las piezas del teatro popular del XVIII –herederas del anterior–, en que persiste la «falta de instrucción moral» (Fernández de Moratín, 1996: 156). Pero, ante ese panorama desolador, un género cómico nacido en el siglo XVII se salvó de tan combativas palabras: la comedia de figurón. En este trabajo se estudiará por qué motivos autores como Luzán, Moratín padre o los escritores del *Memorial literario* sí reconocieron en el figurón la verosimilitud necesaria para el fin moral de destierro de los errores de la sociedad, mientras que Leandro Fernández de Moratín vio en esas comedias una inverosimilitud que lastraba la pedagogía social de las representaciones en su tiempo e incumplía su noción moral y filosófica –de proximidad kantiana en su raíz, que no influencia directa– de la comedia. Para

1. Para Luzán (2008: 588) la comedia es «representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de este». Por su lado, Blas Nasarre (1992: 70) dijo que las comedias «pueden sacar pinturas y retratos al natural, caracteres y pasiones, puestas a todas luces para reprehender agradablemente lo vicioso y ridículo de los hombres y apartarlo así del mal camino, enseñando la moral buena e introduciéndola suavemente, avergonzando al vicio que se pinta en otro y tal vez en el mimo retrato de quien lo ríe».

realizar esa evolución del concepto de la verosimilitud y sus consecuencias en la comedia de figurón –y, por extensión, en la comedia en general– se compararán las palabras de autores neoclásicos sobre *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora (1665-1727) y *El dómine Lucas* de José de Cañizares (1676-1750) –por ser estas dos claras y exitosos modelos del género–, así como, por extensión, las reflexiones y las ideas dramáticas de los escritores neoclásicos que giren en torno de la verosimilitud y el fin moral en la comedia.

### 1. VALORACIÓN DE LA COMEDIA DE FIGURÓN POR LOS NEOCLÁSICOS

Irremediablemente, los críticos y autores neoclásicos encontraron como yerro la inverosimilitud de los caracteres del figurón, demasiado estafalarios, que destacan incoherencias artificiales en la trama y dificultan la identificación del público<sup>2</sup>. No obstante, este elemento negativo en los dramaturgos de estética barroca es comprendido porque, como dice Luzán de Zamora, «el estilo afectado que usó en otras composiciones no era propio suyo, sino de su edad» (Luzán, 2008: 458). De ahí que citase las comedias de figurón de Zamora y Cañizares como lo mejor de su producción. Precisamente, en las reseñas teatrales de *El dómine Lucas*<sup>3</sup> y de *El hechizado por fuerza*<sup>4</sup>, ambas en enero de 1784, que aparecieron en el periódico madrileño *El Memorial literario*, se disculpa ese desliz preceptivo porque la ficción es burlesca (*Memorial literario*, 1784: 89), lo que conecta con lo que Luzán dijo de ellas: que, aunque no «contienen todas las circunstancias constitutivas de la perfección, van camino de ella, y tienen mucho de lo que llamaban los antiguos vis cómica» (Luzán, 2008: 458). De ahí que el aragonés las entendiera como buenas comedias<sup>5</sup> o, incluso, «las que propiamente son comedia, esto es, las que llaman de figurón, porque pintan y ridiculizan los vicios o sandeces de algunas

2. En el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (1784-1808) se subraya de *El dómine Lucas* la inverosimilitud en el padre de la comedia, don Pedro, al que se le supone hombre de cierta formación y agudeza por ser «un hombre que desempeña muchos pleitos» (*Memorial literario*, 1784: 88); y no es capaz de reconocer a su propia hija. Igual ocurre con el dómine montanés, don Lucas, que, como el don Diego de *El hechizado por fuerza*, en ocasiones aparece demasiado bobo y ridículo para que los otros lo engañen con tanta facilidad, siendo este supuestamente abogado (*Memorial literario*, 1784: 89).

3. Repuesta en el Teatro del Príncipe por la compañía de Eusebio Rivera del 13 al 18 de enero de 1784 (Andioc y Coulon, 2008: 375).

4. Repuesta en el Teatro del Príncipe por la compañía de Eusebio Rivera del día 28 al 31 de enero de 1784 (*Memorial literario*, 1784: 85).

5. Es interesante apuntar que para el aragonés el ideal de comedia era la de carácter francesa, cuyo término ('carácter') era considerado por él como sinónimo de 'figurón' cuando dice, de Cañizares: «*El dómine Lucas* y otras comedias de carácter» (Luzán, 2008: 458). Frédéric Serralta tilda esta ambivalencia para Luzán y también para Cristóbal Romea y Tapia en su obra *El escritor sin título* (1763) de malentendido producido por «el deseo militante de que también en España hubieran existido las obras de carácter tan propias del teatro francés de un Molière» (Serralta, 2001: 85).

personas extravagantes» (Luzán, 2008: 458)<sup>6</sup>. Para los redactores de *El Memorial literario*, la eficiencia de la burla a la superstición e irracionalidad de los hechizos mediante la risa es notoria tanto en ambas piezas<sup>7</sup> como en todo el género del figurón<sup>8</sup>. Son estos los mismos primores pedagógicos que Moratín padre vio en las comedias de figurón (Fernández de Moratín, 1996: 154)<sup>9</sup> y aquellos que pedía Nasarre a las comedias, «avergonzando al vicio que se pinta en otro y tal vez en el mismo retrato de quien lo ríe» (Nasarre, 1992: 70). O, todavía más: Luzán (2008: 598-599) consideró *El hechizado por fuerza* como «una de las comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática», y cuyo protagonista está trazado según lo que el neoclásico pedía para la comedia:

que no haga parecer gloria lo que es pasión, ni virtud lo que es vicio, ni prendas lo que son defectos, siendo esto en lo que con especialidad consiste el daño de semejantes pinturas. [...] Píntese, por ejemplo, un soldado fanfarrón, como el Pirgopolinices de Plauto, o como el Trasón de Terencio, un ávaro como el de Molière o como el de Plauto, un clerizonte ridículo como el don Claudio de Zamora. (Luzán, 2008: 566)

Por consiguiente, con el éxito de las comedias de figurón se demostraba que obras arregladas al buen arte dramático existían en el teatro español y agradaban –y mucho– al pueblo, como defendieron Luzán<sup>10</sup> y Moratín padre (Fernández de

6. Nótese el componente de censura y crítica social como principal fin de la comedia, argumento que irá traspasando los años del dieciocho en la valoración positiva del figurón. Luzán halaga *La tía y la sobrina* de Moreto, así como *Entre bobos anda* el juego de Rojas Zorrilla, *El castigo y la miseria* de Juan de la Hoz y *Un bobo hace ciento* de Solís.

7. Específicamente, de la obra de Zamora se dice que «aunque algunos notan varias inverosimilitudes, hallan no obstante mucha regularidad, y advierten que esta comedia hace ver la vana creencia de los hechizos y brujerías. Don Ignacio Luzán (en su obra citada) halla esta comedia una de las escritas con singular acierto, muy conforme las reglas de la poesía dramática» (*Memorial literario*, 1784: 85). Sobre *El dómíne Lucas*, que «Agradan al pueblo el carácter estrafalario de d. Lucas y las simplezas de doña Melchora. Con motivo de creer d. Lucas que d. Antonio, amigo de d. Enrique, es duende, se hace ver la ficción y desengaña la necia credulidad de los duendes. [...] La vanidad de algunos y su jactancia en sus ejecutorias de nobleza se halla en esta comedia en el personaje de este montañés bastante bien retratada» (*Memorial literario*, 1784: 88).

8. «Es cierto que la comedia ha de mover a risa, pero ha de ser aquella que resulte de la ridiculización del vicio, para hacerle odioso o despreciable. Esta graciosidad puede provenir o bien de las situaciones cómicas o bien de los dichos a propósito [...]; todo lo cual se suele hallar junto en nuestras comedias de figurón» (*Memorial literario*, 1785, septiembre: 492)

9. El autor cita como ejemplos de comedia arreglada a la poética «*El dómíne Lucas*, *El músico por amor*, *El labrador Juan Pascual*, *El amor al uso*, *Don Lucas del Cigarral* [sic. *Entre bobos anda el juego*], *Cuál es mayor perfección*, *El hechizado por fuerza*, *Don Domingo de don Blas*, *El castigo de la miseria* y otras que ahora no me ocurren».

10. Luzán utiliza el éxito popular de las comedias de figurón de Zamora y de Cañizares para desacreditar la máxima de Lope de Vega en su *Arte nuevo* de que las obras arregladas al arte no podían tener el favor y ser del gusto del público: «El vulgo es necio, y pues lo paga es justo / hablarle en necio para darle gusto» (Luzán, 2008: 458-459). Se puede ver cómo el aragonés defiende efusivamente el

Moratín, 1996: 154)<sup>11</sup>. De ahí que gran parte de las referencias positivas a autores y piezas del siglo pasado procedan de autores que cultivaron el género<sup>12</sup>. En definitiva, la valoración general de la comedia de figurón por los neoclásicos se sintetiza en la que el *Memorial literario* (1784: 85) le dedicó a *El hechizado por fuerza* en 1784: «Aunque algunos notan varias inverosimilitudes, hallan no obstante mucha regularidad, y advierten que esta comedia hace ver la vana creencia de los hechizos y brujerías. Don Ignacio Luzán (en su obra citada) halla esta comedia una de las escritas con singular acierto, muy conforme las reglas de la poesía dramática»<sup>13</sup>.

La opinión positiva de Luzán, Nicolás Fernández de Moratín y el *Memorial literario* estriba en dos aspectos estudiados por Olga Fernández, que están en la proximidad con la comedia clásica<sup>14</sup>. En primer lugar, debido al desprendimiento de los elementos serios o trágicos<sup>15</sup>; en segundo lugar, a la risa del carácter hi-

---

género de *El hechizado por fuerza* y de *El domine Lucas* por su adecuación a «ser imitación o ficción de un hecho en modo apto para inspirar el amor de alguna virtud, o el desprecio y aborrecimiento de algún vicio» (Luzán, 2008: 493); y, por consiguiente, por estar considerablemente adecuadas a las reglas dramáticas.

11. Nicolás Fernández de Moratín consideró las comedias de figurón como aquellas «más arregladas, y así habrá visto Vd. cuán gustoso está el pueblo viendo un carácter bien sostenido».

12. Berbel Rodríguez (2003: 33) observó que, precisamente por ese motivo, Luzán no menciona ni a Tirso de Molina ni a la escuela de Lope de Vega (Guillén de Castro, Mira de Amescua o Vélez de Guevara, entre otros): «Muestra, en cambio, gran predilección hacia las comedias de Moreto (El desdén con el desdén y La fuerza del natural, principalmente)».

13. Algo parecido ocurre con el comentario de la comedia de figurón *Don Domingo de don Blas*, también de Antonio de Zamora, por el mes de marzo de 1786 sobre la representación por la compañía de Manuel Martínez en el Coliseo de la Cruz. La obra, estrenada en enero de 1706, es la versión a lo figurón de la homónima de Juan Ruiz de Alarcón, de la que Olga Fernández (1999: 4 y 56-59) declaró sobre esta última que no llega al punto de figurón, sino de carácter algo extravagante. Esta vez el autor de la reseña achaca inverosimilitud en la comedia por la contemporaneización de episodios históricos pasados –con pistolas, chocolate, relojes en un ambiente medieval–, así como «la costumbre de todos los dramáticos del siglo pasado de hacer buscar las damas a los galanes de tapadillo, en cualquiera parte» (*Memorial literario*, 1786: 411-412), lo que descubre el aspecto histórico y temporal en la valoración de la obra. No obstante, la comedia, al pertenecer al género del figurón, recibe la aprobación del crítico neoclásico como buena y correcta muestra del género para entretener a la vez que ridiculizar la exagerada actitud de don Domingo y el mal proceder de don Beltrán: «No dejan de hallarse en esta comedia cosas buenas, intrincada trama, gustosos episodios y natural conclusión, siguiendo el autor la historia y pintando en estilo jocoso parte de los lances acontecidos en aquella ciudad» (*Memorial literario*, 1786: 411).

14. Luzán, cuando habla de la comedia griega, dice que «como de los que cantaban en verso hexámetro algún hecho de algún personaje ilustre tuvo origen la tragedia, así de los que en verso yambo zaherían y censuraban los vicios ajenos tuvo principio la comedia» (Luzán, 2008: 587); y en el *Memorial literario* se habla, sobre la comedia *De un acaso mil enredos* –de Gaspar Zavala y Zamora y estrenada en 1785–, que «agradaron las ridiculeces, dichos y pasajes del montañés figurón, y se llegó a pensar que esta era una comedia antigua disfrazada por un ingenio moderno» (*Memorial literario*, 1785 abril: 135).

15. En las conclusiones de su tesis doctoral, Olga Fernández (1999: 564) declara que «lo que sucede en la comedia de figurón es que se libera al género de la comedia de la parte seria que la convertía en drama o en una especie de híbrido minotáurico –parafraseando a Lope– sin caer tampoco

pertrofiado del figurón que lleva al público de forma muy amena y atractiva la lección de las actitudes que ha de aborrecer y evitar<sup>16</sup>. Es decir, el *castigat ridendo mores* de la comedia romana a Molière, entre muchos otros<sup>17</sup>. Incluso, para Pedro Estala (1757-1815), es la única adecuada para el despotismo ilustrado porque «no se mezcla en asuntos políticos y que satiriza los vicios, no las personas» (*apud* Pérez Magallón, 2001: 51).

Asimismo, los testimonios de Luzán, de Nicolás Fernández de Moratín y de las reseñas del *Memorial literario* revelan que estos eran neoclásicos más preocupados por demostrar la validez de las reglas clásicas para la comedia española y su satisfactoria ejecución y agrado en un público acostumbrado, supuestamente, a «las comedias solo porque estén desarregladas, con licencia del gran Lope» (Fernández de Moratín, 1996: 55) –tomando la comedia de figurón como argumento de su éxito y agrado entre los espectadores–<sup>18</sup> que en escudriñar la relación real entre el público –¿qué tipo de público?, por cierto– y lo que se representa en escena, así como la efectividad de esa ilusión escénica como mecanismo de aborrecimiento de los vicios sociales y de promoción indirecta de la virtud.

Con las opiniones en el *Memorial literario* sobre la comedia de figurón se acaba la recepción válida y la opinión de ese género como cercano a la perfección en cuanto a forma y a objetivo pedagógico. Será con el cambiante de siglo cuando aparezca Leandro Fernández de Moratín y su visión totalmente distinta de la verosimilitud, de la efectividad del fin moral y, en general, de la adecuación a las verdaderas reglas dramáticas de la comedia de figurón. Si bien el neoclásico tuvo una opinión formada del género cómico cultivado por Zamora y Cañizares como lo mejor de sus respectivas producciones<sup>19</sup>, esto no las redimía de estar constituidas por el «gusto depravado de su tiempo» (Fernández de Moratín, 1830:

---

en la risa gratuita y carnalesca de la comedia de disparate. Aun sin haber un propósito explícito de resucitar la comedia pura o clásica por parte de los autores de figurón, lo cierto es que estas comedias logran ya una purificación del género que tanto deseaban los preceptistas neoclásicos [...] como Luzán, quienes también valoraban la carga crítica existente en las comedias. Los dos puntales en que se apoya el género del figurón, pues, son la crítica y la risa».

16. La naturaleza caricaturesca del figurón se presenta como el código singular dentro de la convención cómica entre escena y espectadores. De esta manera, como lo vio Mayans, la comedia, «por medio de pasatiempos y la risa, limpia el alma de los vicios» (*apud* Pérez Magallón, 2001: 60).

17. Una razón para la explicación del elemento ridículo y grotesco en el figurón –aunque no la única– está en «la comedia romana, en la cual los caracteres también se hipertrofian y donde también se daba una visión satírica de las cosas» (Fernández Fernández, 1999: 59-60).

18. Por lo tanto, los neoclásicos tratados defendían la existencia y validez de comedias arregladas tanto de los ataques nacionales como de los prejuicios foráneos: «Obviando periódicos de menor incidencia, nos interesa subrayar el carácter de inventario de la nueva literatura asumido más tarde por el Memorial literario, cuyos promotores coincidieron con Sempere en el ánimo de demostrar a los extranjeros de los «adelantamientos» de la cultura española» (Cebrián, 1996: 529).

19. De Zamora diría que *El bechizado por fuerza* merece mayor reconocimiento que el resto de sus comedias (Fernández de Moratín, 1830: II, ix); y de Cañizares que fue en las de figurón donde se acercó más a la buena comedia (Fernández de Moratín, 1825: I, xix).

II, ix)<sup>20</sup>. La valoración general de Moratín sobre *El hechizado por fuerza* –que más adelante se analizará de manera detallada– era que «la acción está complicada con episodios inútiles, no verosímiles, y dirigidos únicamente a dilatar y entorpecer un mal desenlace» (Fernández de Moratín, 1830: II, vii). Por su parte, Cañizares, en este tipo de obras, «excedió los límites de lo verosímil, recargó los caracteres, mezcló muchas gracias con infinitas chocarrerías y a cada paso adoptó los recursos de una farsa grosera» (Fernández de Moratín, 1825: xix). Para Leandro Fernández de Moratín la causa de estas faltas estaba en que Zamora y Cañizares no pudieron más que imitar a sus predecesores porque desconocían por completo el arte y las reglas dramáticas<sup>21</sup>. Todo esto a pesar de que, para los anteriores neoclásicos, los figurones don Claudio y don Lucas cumplían con el rasgo satírico y burlesco de la superstición, de la falsa cultura y la avaricia que Moratín hijo demandaba a la comedia, es decir, poner «en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud» (Fernández de Moratín, 1825: xxi). Ante esta divergencia, surge la pregunta que ha de vertebrar el presente trabajo: ¿qué idea tenía Leandro Fernández de Moratín de la verosimilitud y del mecanismo pedagógico de la comedia que le llevó a no validar los aspectos de crítica y de censura de la comedia de figurón?

Moratín conocía muy bien *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora. Si bien la leyó junto a todas las otras piezas que reseñará, esta será la única de aquellas de la que fue espectador. Y no una única vez: el 17 de abril de 1804 estuvo de público en el Coliseo de la Cruz en la representación de las cinco de la tarde (Fernández de Moratín, 1867: III, 282); el miércoles 8 de enero de 1806 en el palco del citado teatro (Fernández de Moratín, 1867: III, 288); y repitió el domingo 12 de enero (Fernández de Moratín, 1867: III, 288). Tres representaciones, dos de las cuales en la misma semana. Esta relativa asiduidad al Coliseo de la Cruz cuando representaban *El hechizado por fuerza* es indicativa del interés que tenía en ella. Quizás por eso le dedicó, después, una extensa crítica teatral dentro de

20. Famosa en este sentido es la sentencia que Leandro Fernández de Moratín (2006: 47-48) escribió en la advertencia de la edición de su *Comedia nueva* (1792) sobre la significación del personaje de don Eleuterio en dicha pieza: «Don Eleuterio es, en efecto, el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de que se le supone autor, un monstruo imaginario, compuesto de todas las extravagancias que se representaban entonces en los teatros de Madrid. Si en esta obra se hubiesen ridiculizado los desaciertos de Cañizares, Añorbe o Zamora, inútil ocupación hubiera sido censurar a quien ya no podía enmendarse ni defenderse».

21. Del autor de *El hechizado por fuerza* dijo que «desconociendo los preceptos del arte, cultivó la poesía escénica sin mejorarla, y la sostuvo como la encontró» (Fernández de Moratín, 1830: II, viii); del escritor de *El domine Lucas*, después del juicio mediocre y lleno de irregularidades de las comedias antiguas, aseguró que «todo esto prueba demasiado que el buen Cañizares escribía sin conocimiento de los preceptos poéticos: su abundante vena le adquirió por espacio de medio siglo una celebridad popular, de aquella que duran en las tinieblas del error, y que luego se disminuyen o desaparecen a la luz de mejores doctrinas» (Fernández de Moratín, 1830: II, xxi).

sus *Apuntaciones críticas*<sup>22</sup>, casi escena por escena, en la que comentará el cumplimiento del buen arte cómico y reprobará aquellos fragmentos que rompan su preceptiva dramática. Por lo tanto, el análisis comparado del comentario que de la comedia de don Claudio hizo Moratín hijo con los enunciados teóricos sobre la comedia que el autor diseminó por toda su obra –en especial los que se contienen en el prólogo a sus *Obras dramáticas y líricas* (1825)– darán viva cuenta de la concepción que tenía sobre las comedias de figurón y podrán trazarse los matices en las normas dramáticas que conformaban su percepción general de la comedia y, en consecuencia, de la sociedad receptora del teatro.

## 2. LA VEROSIMILITUD DE LA COMEDIA PARA LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Para Leandro Fernández de Moratín la comedia es:

imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) 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. (Fernández de Moratín, 1825: xxi)

Los sintagmas «errores comunes» y «personas particulares» tendrán en la preceptiva dramática de Moratín hijo una importancia capital. De acuerdo con el principio del didactismo neoclásico a través de la identificación de aquello general y común, la comedia no puede imitar las malas actitudes de los seres humanos de forma exagerada, tipificada al extremo ridículo ni inverosímil; estas tienen que ser generales y los errores, endémicos para que tengan utilidad pedagógica: «Una extravagancia que rara vez se verifique en algún individuo, no puede servir para enseñanza de la multitud, que podría exclamar indignada contra el poeta: «Erraste

22. Si bien realizadas entre la última década del XVIII y la primera del siguiente siglo (Leandro Fernández de Moratín, *Apuntaciones críticas*, [ss. XVIII-XIX], BNE: MSS/6496), fueron publicadas y ampliadas con otras reseñas póstumamente en Fernández de Moratín (1867), *El hechizado por fuerza* ocupa las páginas 142 a la 144. Pero la comedia de figurón de don Claudio no fue la única obra de Zamora reseñada por Moratín en las *Apuntaciones críticas*, ya que todas las piezas comentadas por Moratín se corresponden con aquellas que conformaron el primer volumen de *Comedias* del madrileño de 1722 y reeditado en 1744, esto es: *Mazariegos y Monsalves*, *El hechizado por fuerza*, *El custodio de la Hungría San Juan Capistrano*, *La doncella de Orleans*, *Áspides y basiliscos* y *Judas Iscariote* (Fernández de Moratín, 1867: III, 133-134); además de *Todo lo vence el amor*, *Siempre hay que envidiar amando* y *Amar es saber vencer* (Fernández de Moratín, 1867: III, 171-174); que están insertas en el apartado dedicado a las reseñas críticas de obras de José de Cañizares. De este dramaturgo comenta *La boba discreta*; *No hay con la patria venganza*; *El sacrificio de Ifigenia*; *El sacrificio de Ifigenia, segunda parte*; *También por la voz hay dicha*; *Ponerse hábito sin pruebas y guapo Julián Romero*; *La heroica Antona García*; *Lo que va de cetro a cetro y crueldad de Inglaterra*; *Las cuentas*, y *La invencible castellana* (Fernández de Moratín, 1867: III, 144-171).

el objeto de corrección que te proponías: nadie de nosotros adolece del vicio que pintas, ni conocemos a ninguno que le tenga» (Fernández de Moratín, 1825: xxx).

Parece que Leandro opinaba igual que Luzán, Moratín padre y el resto de neoclásicos en el aspecto de la universalidad de la imitación y de la verosimilitud para la identificación y el fin didáctico (Carnero, 1983: 18-21). Lo mismo ocurría con la idea de «ilusión o engaño teatral» en Nicolás (Fernández de Moratín, 1996: 151) y el «engaño delicioso» en Leandro (Fernández de Moratín, 1825: xxii), centradas todas en la creación de la identificación aristotélica a partir de lo verosímil que se encuentre en la naturaleza<sup>23</sup>, tal y como lo anuncia este último: la puesta en escena de «figuras que obrando en razón de sus pasiones, opiniones e intereses hacen creíble al espectador (hasta donde la ilusión alcanza)» (Fernández de Moratín, 1825: xxii). Así pues, es coherente que Moratín hijo reconozca en sus *Apuntaciones críticas* elementos mal configurados y poco adecuados a la realidad del protagonista de *El hechizado por fuerza*, «siempre con el defecto del tono burlón con que habla d. Claudio, que hace dudoso su carácter» (Fernández de Moratín, 1867: III, 143). Precisamente, la noción de verosimilitud que ha de respetar la comedia imposibilita que pueda comprender «la presentación hipertrofiada como tipo ridículo» (Serralta, 2001: 87) del figurón, lo que hace que el carácter del protagonista lo considere totalmente inverosímil por la exageración y, por ende, su pintura extravagante y difícilmente correlativa a un referente en la vida: «Unas veces habla don Claudio como un hombre de instrucción y talento y otras como pudiera el más estúpido» (Fernández de Moratín, 1830: viii)<sup>24</sup>. Asimismo, critica de modo comparativo el intento fallido de comicidad y burla de la figura tan explotada en la historia del teatro europeo que parte de la máscara del *dottore* italiano: «En la consulta están mal caracterizados los médicos: es muy superior Molière en

23. Nicolás Fernández de Moratín la entendió como «manera que aquella comedia o tragedia, tan bien escrita y representada que no deje resquicio al auditorio por donde pueda conocer que aquello es falso, sino que lo imagine sucediendo, aquella es buena, y toda la perfección consiste en engañar a aquella gente que lo está oyendo» (Fernández de Moratín, 1996: 151); «con las decoraciones correspondientes, los actores con los trajes, acción, gesto, etc., y el poeta con el drama, según las reglas del arte» (Fernández de Moratín, 1996: 178). Por su parte, para Leandro: «La perspectiva, los trajes, el aparato escénico, las actitudes, el movimiento, el gesto, la voz de las personas; todo confluente eficazmente a completar este engaño delicioso» (Fernández de Moratín, 1825: xxii); que debía ser «imitación, no copia: porque el poeta, observador de la naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene a su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción, verosímil, pero no cierto; semejante al original, pero idéntico nunca» (Fernández de Moratín, 1825: xxi). De ahí que Pérez Magallón (2001: 37) diga que «si la ilusión dramática es nuclear en el discurso teórico lo es porque se vincula inseparablemente a las ideas de belleza, imitación, verosimilitud, función social del arte y marco espacio-temporal de la acción, pero también a la problemática de la actuación de los actores, la propiedad del vestuario, del espacio escénico o de la sociología del público».

24. Esta confusión se ve reflejada en casi todos los comentarios sobre el burlado y burlesco protagonista: «El personaje de d. Claudio, gracioso en general, tiene extravagancias que le afean: ¿para qué dice que siente un *lapsus linguae* en el brazo?» (Fernández de Moratín, 1867: III, 143); «Es mucha la inconsecuencia con que habla d. Claudio» (Fernández de Moratín, 1867: III, 144).

*Mr. de Pourceaugnac*» (Fernández de Moratín, 1867: III, 143-144). A pesar de las alabanzas en la naturalidad y agilidad del diálogo<sup>25</sup> y en el ingenio cómico de muchas escenas<sup>26</sup>, todas estas faltas, como se va viendo, giran en torno al desajuste de las reglas de imitación fiel y general de los caracteres de los personajes de la comedia: las «personas particulares» (Fernández de Moratín, 1825: xxí). Esto hace que la comedia de figurón de Zamora, para Leandro, sea «todo ajeno de la acción e inverisímil» (Fernández de Moratín, 1867: III, 144)<sup>27</sup>. Pero, a pesar de las correspondencias teóricas en verosimilitud e ilusión escénica, Moratín hijo no pudo aceptar lo que sí reconocieron sus antecesores neoclásicos, es decir, la naturaleza intensificada de la caricatura –que por ridículas son censurables–, cuya verosimilitud se sacrifica por el mensaje y el fin de crítica mediante la risa<sup>28</sup>: «Con la experiencia de la risa, del gusto y del aplauso común con que se reciben en los teatros semejantes asuntos bien escritos y bien ejecutados, se verá claramente que los amores y desafíos no son precisamente necesarios para divertir al pueblo», en palabras de Luzán (2008: 566). En este aspecto se encuentra, pues, la base de las diferencias entre las respectivas concepciones dramáticas.

25. Los únicos elementos sobre la verosimilitud que podía aceptar Moratín eran los de la gracia e ingenio en la peculiaridad, agudeza y habilidad en la expresión dialogada de la comedia: «El estilo, si no siempre es correcto, siempre es fácil y alegre; la dicción excelente, la versificación sonora, el diálogo rápido, animado, lleno de chistes» (Fernández de Moratín, 1830: viii). Estas indicaciones parecen que agradaron a Moratín y a su exigencia de naturalidad y agilidad, de «una organización feliz» (Fernández de Moratín, 1825: xxiv); del lenguaje dialogado, como entendía que había de ser el ritmo y la agilidad en el habla entre los personajes: «La facilidad, la energía, la gracia, la pureza del lenguaje, la templada armonía que debe resultar en la elección de las palabras, de la dimensión variada de los periodos, de la contraposición de las terminaciones asonantes; todo será necesario para llevar a su perfección este género de poesía, que parece que no lo es» (Fernández de Moratín, 1825: xxiv).

26. Entre las escenas cómicas favorables para Moratín destacan las siguientes: «Graciosa idea, no decorosa, y felizmente desempeñado el diálogo en que don Claudio responde a Leonor, mientras le peina Pinchauvas [...]; muy cómica la escena en que, poniéndose a almorzar con buen apetito, sale la hermana y las criadas, le quitan el plato, vino y pan, y le instan a que tome una bebida [...]; todo el diálogo siguiente entre las mujeres y Picatoste, tratando de los preparativos del conjuro, muy animado y vivo [...]; diálogo fácil, vivo, gracioso entre d. Claudio y Leonor y Lucía» (Fernández de Moratín, 1867: III, 143).

27. Russell P. Sebold (1983: 75-108) demostró el origen de la especificidad práctica en el XVIII del nuevo discurso filosófico derivado de Bacon, Locke y Condillac, es decir, el sensacionismo. Esta observación minuciosa de la naturaleza que produce una acumulación de detalles materiales y psicológicos caracteriza el realismo dieciochista (como lo vio Azorín en la obra de Moratín hijo) y como lo definió Pérez Magallón (2001: 41): «El realismo dieciochista tiene una explicación filosófica y artística claramente histórica y una finalidad ideológica y política explícitamente ilustrada».

28. Olga Fernández (1999: 38) subrayó que lo grotesco y la caricatura demuestran que la explicación del desarrollo de la comedia de figurón es mucho más compleja que concebirla como mera evolución mecánica de la de carácter: «Siguiendo a Blair, podríamos pensar que es justificable verla sin más como una derivación de ésta ya que se centra en el desarrollo de un carácter particular. Sin embargo, el figurón reúne tal cúmulo de defectos o uno tan intensificado que en ningún momento parece verosímil. El figurón más que un carácter es una caricatura».

Los sintagmas «vicios y errores comunes» entre «personas particulares» arriba comentados remiten directamente a los principios de realidad, imitación y verosimilitud que tienen un componente ideológico que en los anteriores neoclásicos no tenían<sup>29</sup>. El tránsito del Antiguo Régimen a la sociedad capitalista y liberal moderna nacida después de la Revolución francesa trastocará los pilares de la sociedad y, por ende, del teatro. El surgimiento del contrato social entre el Estado y la clase que sucederá en protagonismo a la nobleza –es decir, la clase media–<sup>30</sup> hará que el centro neurálgico de ese sistema y, a su vez, su propio microcosmos sea la familia burguesa de los individuos convertidos en ciudadanos. Y lo serán porque la propiedad privada constituirá la base del propio sistema<sup>31</sup>, lo que obligará al Estado –con el papel de árbitro y juez– a convertirla en propiedad legítima y a regular las relaciones individuales de base. El denominado *contractualismo familiarista* de la sociedad burguesa, en palabras de Juan Carlos Rodríguez (2013: 38), posibilitará que «el teatro deje de ser así representación pública de lo público para convertirse en representación pública de lo privado». Ese cambio de paradigma tendrá sus consecuencias en la representatividad teatral de esa clase social que no se quiere reconocer ni en la aristocracia de la tragedia clásica ni en lo burlesco de los personajes de la comedia, tal como lo advirtió Guillermo Carnero (1983: 42). Por consiguiente, la teatralidad estará obligada a cambiar por esa variante específica social de «las personas particulares», la clase media, que no observaron ni Luzán<sup>32</sup> ni Moratín padre<sup>33</sup>. Este componente sociopolítico también alterará la

29. La concepción transversal del error en los neoclásicos para Jesús Pérez Magallón está determinada por la perspectiva de clase media desde la que se observa –ese sector, al que, por otra parte, pertenecen mayoritariamente los autores (y autoras) neoclásicos–, lo que conduce a que «los comportamientos censurables que, en consecuencia, se pretenden modificar serán considerados periféricos o transgresores, es decir, marginales al comportamiento tenido por «normal» o «bueno» (Pérez Magallón, 2001: 150). No obstante, el componente universalista y de ‘error común’ que se ve en Leandro Fernández de Moratín obliga a que esa enunciación de errores marginales no pueda aplicarse a su preceptiva y obras dramáticas.

30. José Antonio Maravall (1980: 175) vio en esa consciencia de clase media la base para cimentar una libertad que lleva a considerarla protagonista de un corte entre el Antiguo Régimen y la sociedad civil.

31. Immanuel Kant (1993: 295) destacó que «aquel que tiene derecho a voto en la legislación se llama ciudadano [...]. La única cualidad exigida para ello, aparte de la cualidad natural (no ser niño ni mujer), es ésta: que uno sea su propio señor (*sui iuris*) y, por tanto, que tenga alguna propiedad (incluyendo en este concepto toda habilidad, oficio, arte o ciencia) que le mantenga; es decir, que en los casos en que haya de ganarse la vida gracias a otros, lo haga solo por venta de lo que es suyo, no por consentir que otros utilicen sus fuerzas; en consecuencia, se exige que no sea un sirviente –en el sentido estricto de la palabra– de nadie más que de la comunidad».

32. Cuando Luzán está tratando el tipo de individuos que han de protagonizar la tragedia –es decir, «los personajes ilustres y grandes»– excluye por oposición a la clase media, cuyos individuos los engloba y los trata de la misma naturaleza –siguiendo a Aristóteles– que al resto del estrato popular: «Por peores entiende la gente vulgar y los hombres particulares. [...] Al contrario, los hombres particulares y plebeyos no son propios para la tragedia» (Luzán, 2008: 527).

33. Nicolás Fernández de Moratín no hace tampoco distinción de las clases que conforman el estamento popular porque el receptor del teatro barroco y el de su propio tiempo siempre lo denomina

concepción de la verosimilitud anterior y, como proceso para llegar a ella, la ilusión escénica. El didactismo de la ilusión escénica para Nicolás, como para Luzán, estaba encarado al pueblo en general<sup>34</sup> y, lógicamente, no estaba afectado por los cambios políticos y sociales que Leandro sí vivió.

Cuando Moratín hijo dice que la comedia es imitación de un suceso «entre personas particulares» la está definiendo en términos absolutos y categóricos; no como mejor opción o el estrato social que mejor represente o personifique al pueblo en general, solo las «personas particulares». Estas han de ser la clase media –representada en la burguesía, aunque no solamente–<sup>35</sup>, aquella que tiene que ser la protagonista y la responsable de llevar a cabo el proyecto reformista y modernizador de la sociedad y aquella que está capacitada por naturaleza ontológica de clase a utilizar la razón para los asuntos cívicos y morales. Este hecho, por lo tanto, excluye a los «plebeyos» o al vulgo en general –que sí lo incluían Luzán y Moratín padre–, y así ha de constatar en la elección de la realidad a imitar: «Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas» (Fernández de Moratín, 1825: xxviii). La verosimilitud y la ilusión escénica han de atender, por lo tanto, a la realidad de esos «particulares de mediana fortuna» –en palabras de Santos Díez González (1793: 143)–, aquellos que poseen propiedades con las que progresará el Estado<sup>36</sup>. De ahí que Moratín hijo excluyera al cuarto estado: «El pueblo, totalmente marginado, no interviene para él en el fin reformador» (Blanco Aguinaga,

---

«vulgo» o «pueblo» o, en una ocasión en relación a la falta de identificación del espectador por la inverosimilitud que hace en la «Disertación» de *La petimetra*, «personas humildes y plebeyas» (Fernández de Moratín, 1996: 59). Lo mismo ocurre en sus *Desengaños del teatro español*, especialmente en el primero. La única distinción que hace Moratín padre entre los individuos es de nivel conductual y moral: «Dije canallada porque los hombres de bien ya han advertido la ruina lastimosa que causan tan depravados objetos» (Fernández de Moratín, 1996: 157).

34. René Andioc (1987: 523) ya se dio cuenta del condicionamiento que en la ilusión escénica tuvo el fin pedagógico neoclásico con respecto a la del teatro espectacular tradicional: «La idea que se forman de la ilusión es distinta y está condicionada al uso a que se la destina». Juan Carlos Rodríguez (2013: 50) dirá sobre el tema que para la visión ilustrada de finales de siglo «se debe imitar la nueva realidad existente, pero a la vez concibiéndola como reformable (de ahí la necesidad del fin moral)», lo que, a su vez, respeta esa mimesis hacia el decoro burgués e ideal que han de ser medio para la pedagogía y la utilidad social –y, por ende, se sigue la máxima aristotélica de la poesía como los hechos como debieron de suceder, no como pasaron–, pero ahora regido por las leyes del contrato social y del contractualismo familiarista propias del nuevo régimen.

35. Jesús Pérez Magallón (2001: 150) analizó los grupos que realmente conformaban esa clase media a la que la mayoría de neoclásicos hacen alusión, y los resultados de sus pesquisas fueron «elementos tan heteróclitos como la hidalguía urbana que ocupa profesiones liberales, la burguesía manufacturera o mercantil, la pequeña nobleza que vive de rentas, los campesinos más o menos ricos o los rentistas no aristocráticos».

36. En la base de esta concepción está, en palabras de Pérez Magallón (2001: 51), «La visión estamental de la sociedad, el respeto a la misma [...], la crítica corrosiva a la nobleza hereditaria, pero en particular al sector más favorecido, la aristocracia, y el menosprecio a las capas populares se formula con una franqueza que hoy no deja de resultar ofensiva».

1987: 53). Es, pues, un teatro únicamente para ciudadanos, idea próxima a la concepción de Immanuel Kant<sup>37</sup>. El principio de la clase media como referente para la comedia conecta directamente con Gaspar Melchor de Jovellanos y su distinción entre divertimentos populares y espectáculos teatrales en su *Memoria sobre las diversiones públicas* de 1790. Famosa es ya la opinión del asturiano sobre la necesaria carestía de las entradas a los teatros con la que regular el espectro de la sociedad útil<sup>38</sup>. Con todo, Leandro Fernández de Moratín no es Jovellanos y aquel tiene una visión del público más ciudadana que la elitista de este. Y esa concepción conlleva condicionamientos según el público y el ideal de sociedad: la verosimilitud ha de ser legitimadora de la realidad del contractualismo familiarista y de la propiedad privada –la realidad burguesa– del nuevo régimen reformista que ha de imponerse<sup>39</sup>.

A pesar de no ser todavía la clase social predominante en la España de finales del XVIII, Leandro quiere potenciarla mediante el teatro, pues, siguiendo la máxima de su padre: «después del púlpito, [...], no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro» (Fernández de Moratín, 1996: 156). Y potenciarla es también presentarla como la realidad más óptima, correcta, útil y adecuada para el progreso del bien común y del individual, por lo que el teatro ha de legitimar esa nueva naturaleza burguesa mediante la verosimilitud que atienda a la vida privada de la clase media, el tipo de público al que ha de dirigirse exclusivamente el fin didáctico del teatro, coherente y consecuente con el nuevo régimen socioeconómico. Como muchos de los escritores ilustrados, emerge una nueva heroicidad basada en la competencia civil: «Por este motivo se valora al *self-man* y va creciendo un sentimiento de orgullo por pertenecer a la burguesía o clase no privilegiada» (Blanco Aguinaga, 1987: 14). Esa verosimilitud burguesa –que atiende

37. Ileana P. Beade (2009: 36) trabajó la consideración de la libertad política del filósofo alemán, observando que «Kant presupone que solo aquellos que posean medios materiales suficientes para garantizar su subsistencia sin necesidad de ponerse al servicio de un señor serán capaces de asumir una posición verdaderamente autónoma en las decisiones políticas. Es por ello que sostiene que no todos los individuos que integran la comunidad tienen derecho a decidir qué leyes han de gobernarlos (si bien todos ellos se hallan igualmente sometidos a las mismas)».

38. No hay lugar a lugar a ambigüedades en las palabras de Jovellanos: «Esta carestía de la entrada alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas; están abiertas a todo el mundo; pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que le son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del que trabaja) el de la corte» (Jovellanos, 1987: 215-216).

39. Guillermo Carnero (1983: 42) declaró que en el nuevo sistema liberal-capitalista la burguesía «necesitaba un teatro que le representara con la máxima dignidad literaria, y encontrara recursos dramáticos en su misma realidad social. Esos recursos no podían ser de carácter heroico ni cómico, sino realista, de acuerdo con los ideales y conflictos propios de una clase que se autodefine en tres terrenos: el de la moral (una ética sustentada en el matrimonio y la familia), el de la economía (las actividades comerciales, industriales y financieras) y el del Derecho (aspiración a un estado igualitario en lo jurídico frente al sistema estamental)».

tanto al código como al objeto a imitar propio de la burguesía– ha de funcionar como legisladora y legitimadora de la nueva realidad burguesa y, por lo tanto, se adopta esta como lo universal, igual que hiciera Kant con su principio categórico, ya que el fundamento de toda legislación está en la regla y en la norma universal, tal y como lo expuso el filósofo prusiano en *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (1785)<sup>40</sup>:

El fundamento de toda legislación práctica se encuentra objetivamente en la regla y en aquella forma de universalidad que la capacita para ser una ley (siempre una ley natural), según el primer principio, mientras que, subjetivamente, tal fundamento se encuentra en el fin de la acción. [...] La idea de la voluntad de todo ser racional como una voluntad universalmente legisladora. (Kant, 1995: 107)

En otras palabras, el condicionante ideológico y reformista hace que toda la naturaleza pertinente a imitar (la naturaleza universal) sea solo la de las personas «particulares», por lo que toda la realidad ha de ser únicamente la realidad burguesa y, por ende, a ella también ha de corresponderse la verosimilitud. Se encuentra aquí el paso de la mimesis como representación de la vida creíble –y con objetivos morales– de los anteriores neoclásicos a la representación legitimadora de esa nueva realidad –imperativa y universal– por parte de Leandro Fernández de Moratín, así como también para Esteban Arteaga (Pérez Magallón, 2001: 39). Y, vuelvo a decir, la realidad del público es la que ha de concebir la ilusión escénica, es decir, la burguesa. Nadie se reconocería en la exageración y en la extravagancia de la caricatura y de la burla, como decía Moratín. Esa incipiente familia burguesa no toleraría que se rieran de ella desde el sinsentido. Pero tampoco tomarían como pertenecientes a su realidad (aquella universal que ha de imponerse y tomarse como referente para el progreso) la de la nobleza o la de la clase baja. No sin méritos se reconoce a Leandro Fernández de Moratín como el fundador de la comedia burguesa en España<sup>41</sup>.

Como se puede deducir, los errores en el figurón por parte de Moratín van mucho más allá de la exageración del carácter que resquebraja la verosimilitud. Atienden a la imposibilidad de reconocimiento objetivo y universal –ilusión escénica– entre la familia burguesa que es espectadora y lo que se representa en escena. Caro Baroja subrayó el costumbrismo de la vida privada que en *El hechizado*

40. «En el juicio moral lo mejor es proceder siempre por el método más estricto y basarse en la fórmula universal del imperativo categórico: obra según la máxima que pueda hacerse a sí misma ley universal» (Kant, 1995: 115).

41. Con Moratín se constituye un nuevo estilo dramático exponente de una nueva forma de pensar y adecuada a la nueva realidad. René Andioc (1987: 530) lo expuso de la siguiente manera: «Inseparable en sus orígenes de un renacer científico relacionado con el incremento de la actividad económica y la paulatina constitución de una clase burguesa, la escritura clásica corresponde a la necesidad de constituirse un nuevo instrumento de intelección y de persuasión capaz de dirigirse a la razón, y ya no dispensador de ilusión, como el lenguaje de las postrimerías del barroco, es decir, al fin y al cabo como instrumento de acción sobre la realidad».

*por fuerza* aparece y que anima a la consideración de la obra como «comedia de clase media o de burguesía madrileña» (Caro Baroja, 1974: 142). Pero, ¿podría adecuarse esa burguesía de los tiempos de Zamora y de Cañizares a la ideal por Moratín hijo? En realidad, lo que lo lleva a aborrecer el carácter exagerado de don Claudio –y serviría también para el don Lucas de Cañizares– no es tanto la inutilidad pedagógica en lo social del carácter ridículo del figurón, sino la falta de correspondencia de esos caracteres tratados universalmente con la nueva realidad sociopolítica y sus consecuencias en la ilusión escénica. Lo mismo ocurre con el efecto maniqueo que produce en las tablas el figurón con los otros personajes –cuya principal motivación para muchos de los cuales es la burla y el engaño de los figurones, como lo son Lucigüela en Zamora o, en menor medida, Talaberón en Cañizares–, que produce una disposición escénica y de trama exagerada, imposible de encontrar en la realidad por la caracterización grotescamente estúpida de don Claudio y don Lucas. El personaje del barón en la obra homónima de Moratín tiene, en ciertos momentos, recuerdos extravagantes del figurón, pero estos se difuminan cuando el público entiende en los apartes y soliloquios que el boato, afectación y la ampulosidad novelesca de su lenguaje son en sí mismos un artificio consciente para engañar a doña Mónica<sup>42</sup>. Así pues, lo que molesta a Moratín es que el público crea que don Claudio es realmente ridículo, no que se lo haga, porque lo primero significa que, siguiendo el principio de la ilusión escénica antes comentado, ese don Claudio –o el resto de personajes, nada ejemplares, por otro lado–, inspirado en la universalidad del público, es representante exacto del auditorio burgués. Y tratar de tontos al público está en las antípodas de la voluntad reformadora de Moratín: «Es necesario suponer a d. Claudio rematadamente estúpido para no conocer que todo aquello es una burla que se le hace» (Fernández de Moratín, 1867: III, 143). En sintonía con la inverosimilitud antinatural que había reprobado Diderot en las *Conversaciones sobre 'El hijo natural'* (1757)<sup>43</sup>, ese extremado carácter ridículo, nada común y risible lo imposibilita para tal fin. Y opina bien Moratín, en la coherencia de su concepción de verosimilitud escénica, pues es difícil reconocer como burgueses a don Claudio y don Lucas tal como lo

42. Tras haber movido la lástima en Mónica con una actuación exageradamente afectada, y haber recibido de ella oro, el barón, solo en escena, cambia radicalmente el registro y se sincera: «Cansado estoy de mentir / por más que diga esta vieja... / Sí, yo he de verle... Si al cabo / ha de darla el dote, venga, / que estoy de prisa... Se toman / los cuartos y, adiós, Illescas, / adiós, tontos, que me voy / a donde jamás os vea» (Fernández de Moratín, 1977: 1, 280).

43. «Lo burlesco y lo maravilloso son igualmente antinaturales» (*apud* Carnero, 1983: 43). Por su parte, Moratín entendía que los caracteres de la comedia homónima debían mostrarse comedidos y naturales: «Comedia de carácter es aquella en que todos los interlocutores, obrando según el carácter conveniente que le dio el poeta, según las pasiones e intereses que son verosímiles en ellos, causan la acción, su progreso, nudo y catástrofe». Junto con las de enredo, las comedias de carácter las entiende Moratín hijo como los dos tipos principales de fábulas cómicas (Fernández de Moratín, 1867: I, 63).

entendía el dramaturgo<sup>44</sup>, es decir, burguesía de finales del siglo XVIII y representante legitimado del progreso del nuevo régimen. Otra cosa son los papeles de barbas de don Luis en *El hechizado por fuerza* y el abogado don Pedro en *El dómine Lucas*, cuyos deseos de casamientos de las herederas –aquello del contrato socio/sexual de Juan Carlos Rodríguez– dan trama a ambas comedias, y que son muestras del cambio de la sociedad española en la primera mitad del siglo XVIII. Es más: tanto da que los protagonistas de sendas comedias fueran burgueses, pues el resultado sería el mismo: la imposibilidad de reconocimiento del público burgués en esos personajes ridículos y grotescos, que a su vez llevan a actitudes y acciones singulares, extrañas y anecdóticas y, por lo tanto, no adecuadas para el teatro de la nueva sociedad porque se elimina la identificación necesaria del *prodesse* para el *delectare*. Entonces, lo que no es universal dentro de la burguesía es difícilmente legislativo de esa nueva representación pública de lo privado. Esta variante político-social en Moratín es lo que, en cuanto a la verosimilitud, lo diferencia de la visión positiva e incluso ejemplar del figurón para Luzán. Con todo, esta divergencia es correlativa a los tiempos en que uno y otro vivieron, pues del 1737 de la *Poética* del aragonés al inicio del siglo XIX desde donde escribe Moratín hijo, el panorama político, social y filosófico europeo había evolucionado considerablemente.

Pero no solamente las razones de la elección de la clase media como referente y receptora de esa imitación de la realidad para Leandro Fernández de Moratín están en el plano sociopolítico. También están relacionadas con la idea ilustrada de la naturaleza humana que encarnaba la burguesía, grupo social que se había hecho a sí mismo, con lo que la noción de libertad adquiere una importancia ontológica de condición modélica. Para ser consecuentes con ese procedimiento categórico de la nueva sociedad, si se imita esa nueva realidad burguesa, también hay que imitar la noción dual de la naturaleza humana. Entre esas capacidades se encontrarán, aparte de la sensitiva de captar lo sublime y lo bello –aptitud esta que es síntoma de superioridad moral para Kant y para tantos otros (Carnero, 1983: 35)–, la razón y la observación objetiva, que permitirán, precisamente, el conocimiento completo de la naturaleza humana y su condición dual, para nada contradictoria<sup>45</sup>. Precisamente, esa dialéctica entre razón y sensibilidad es asumida

44. Por consiguiente, Leandro Fernández de Moratín seguía sin discernir la separación del elemento serio del cómico en el figurón, lo que, siguiendo las palabras de Olga Fernández (1999: 564), producía esa mezcla de la falta de mimesis de la realidad: «El figurón, como es sabido, es personaje que por su clase social debería pertenecer al mundo elevado y serio, pero que por su personalidad (también por su procedencia) queda dentro de la esfera del mundo bajo del gracioso y los criados».

45. «Los poetas del XVIII no sentían como contradicción la dualidad entre una razón que los llevaba a la construcción de una épica positiva, y unas emociones desde las cuales no cabía, en el terreno de que hablamos, otra esperanza que la que pudiera ofrecer la religión» (Carnero, 1983: 79-80). La Naturaleza es, pues, fuente de reflexión y emoción a la vez, como lo expuso Kant en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) (Carnero, 1983: 83-84).

por Moratín mediante «la naturaleza humana en su globalidad y sin problemas» (Rodríguez, 2013: 45), es decir, de forma universal, absoluta y equilibrada. De ahí que Francisco Ruiz Ramón sintetizara que la dramaturgia moratiniana se fundamenta en la armonización de dos actitudes, que son a su vez vinculaciones con la comedia urbana y la comedia sentimental, respectivamente:

una crítica, de raíz intelectual, que estructura la exposición y el nudo de la comedia, poniendo de relieve mediante procedimientos estilísticos y de enfoque propios de la sátira ‘vicios y errores de la sociedad’; otra sentimental, de raíz puramente afectiva, que estructura el desenlace de la pieza, mediante la cual son destacadas ‘la verdad y la virtud’ que sustentan el auténtico comportamiento humano. (Ruiz Ramón, 1971: 1, 352)

Pero la reproducción de la dualidad de sentimiento y razón no solventa que sean «las personas particulares» los representantes de esa nueva naturaleza, pues la superioridad moral de la aptitud sensitiva también pudiera aplicarse a la nobleza. Si bien, como se ha dicho, el llanto y la ternura están presentes en Leandro Fernández de Moratín<sup>46</sup>, nunca escribió comedia lacrimógena alguna. Este hecho indica que la representación que hizo de la naturaleza humana no fue tanto descriptiva –razón y sentimiento– como sí idealista, moral y legislativa. La capacidad de dominar los instintos o motivos irracionales en Moratín es elemento común en cada una de sus obras y, a la vez, es el aspecto que diferencia los buenos y los malos personajes de sus comedias. Esta percepción moral de la naturaleza humana lo pone, otra vez, en la órbita filosófica que desarrolló Immanuel Kant, como se demostrará.

Desde la concepción kantiana, la naturaleza humana está determinada por dos causalidades. La primera es una causalidad natural o yo empírico, que hace que el individuo esté sometido a leyes naturales, físicas y psíquicas, y que algunas de ellas son las que le impulsan a un comportamiento no racional y erróneo. La segunda es una causalidad por libertad o yo puro, «que no está determinado naturalmente, sino solo por las leyes de la libertad» (Marías, 1998: 285). Las causas incontroladas del mundo sensible, es decir, la parte animal, sentimental o irracional, son las que llevan a la esclavitud de las pasiones primarias individuales y aquellas que minan la libertad dentro del contrato entre los individuos y el Estado y entre los individuos consigo mismos. Esto remite inmediatamente a que la libertad es un hecho de la moralidad: la noción de responsabilidad dota al individuo de libertad para pensar y hacer aquello incorrecto y correcto, según su voluntad. Es

46. De ahí que también aparezca el elemento sentimental en la concepción cómica –e innovación teórica– de Moratín, y que se integrará en su obra cómica –sin abandonar los componentes clásicos– como factor que garantiza «el éxito de la comedia lacrimosa, preceptivo al peso que el llanto y la ternura ocupan en la nueva sensibilidad del siglo, y que ya desde Trigueros se había ido infiltrando en las comedias neoclásicas» (Pérez Magallón, 2001: 62). Guillermo Carnero (1983: 41-64) trató desde la vertiente filosófica de la emoción la nueva fórmula dramática de la comedia lacrimógena española o, lo que él llama, tragedia burguesa tomando como referente *El delincuente bonrado* de Jovellanos.

entonces cuando «aparece la razón práctica, que no se refiere al ser, sino al deber ser» (Marías, 1998: 256). De ahí la importancia de la buena voluntad y el desarrollo del imperativo categórico como la ética del ser humano que mande sin ningún condicionamiento.

Estas nociones de libertad moral y de voluntad son las que caracterizan a la burguesía. Frente al elitismo de herencias de la nobleza, la burguesía representa una élite de capacidades y moral que se adecúan con la ideología ilustrada; son sus propios señores y todo lo que tienen –el progreso– proviene de la toma de decisiones y del ejercicio de la libertad moral y racional que les otorga su propia voluntad. El control del yo puro sobre el yo empírico de estas «personas particulares» les hace ser modélicas porque personifican la realización de todas las extensiones de las dualidades humanas (tanto la de razón-sentimiento como la del yo empírico-yo puro): serán conocedoras y consecuentes –responsables– con la totalidad de su propia naturaleza. A esa capacidad ontológica del yo hay que sumarle la «de la economía política (y moral) y el discurso del Estado» (Rodríguez, 2013: 29-30) que lo determinan como ser social preocupado por su propia realización, es decir, la felicidad individual dentro del bien común<sup>47</sup>. De ahí que los temas, para Moratín, debieran ayudar a reflexionar a ese público capacitado para ello sobre las tiranías y las esclavitudes, tanto sociales como personales, en la íntima relación entre la vida familiar/individual y la social/Estado (Blanco Aguinaga, 1987: 51). La burguesía, pues, no es el referente solamente por ser protagonista del nuevo régimen contractualista familiarista y de propiedad privada, lo es porque el individuo burgués es el ‘hombre de bien’.

Quizás el ejemplo más paradigmático de esto sea el don Pedro de *La comedia nueva*. En el desenlace de la obra este personaje manifiesta de forma sintética el yo puro que domina al yo empírico, y que ha de determinar el valor humano de la burguesía. La responsabilidad en la toma de decisiones de don Pedro, de forma racional y acorde a su libertad moral, le ha permitido superar las causalidades naturales propias del mundo y que la comedia ha de advertir, tal y como declaró Leandro Fernández de Moratín: «Nos acuerda las obligaciones que debemos desempeñar en el trato del mundo, para evitar los peligros que a cada paso nos presenta» (Fernández de Moratín, 1825: xxxii). Este proceder le ha permitido prosperar de acuerdo al nuevo régimen socioeconómico: «Yo soy rico, muy rico, y no acompaño con lágrimas estériles las desgracias de mis semejantes. La mala fortuna a que le han reducido a usted sus desvaríos necesita, más que consuelos y reflexiones, socorros efectivos y pronto» (Fernández de Moratín, 2006: 98). De ahí que esta visión se ponga de ejemplo para que don Eleuterio olvide su mala

47. René Andioc (1987: 161) desarrolla como base moral para la censura de las comedias barrocas por Leandro Fernández de Moratín el absolutismo, «cuya autoridad excluye, al menos teóricamente, cualquier afirmación excesiva de autonomía del individuo»; si bien, como se va viendo, ese ideario absolutista habría que matizarlo más por el reformista ilustrado.

praxis de la libertad moral anterior y lo sitúe en el aprendizaje del control de la correcta voluntad desde el uso de su razón natural, no por la experiencia del error y el daño<sup>48</sup>. Todo esto unido a la condescendencia que toma el aspecto de la compasión y el afecto propio de la dimensión sentimental del ser humano –aunque, eso sí, moderada–, propia de la superioridad moral y espiritual de la burguesía: «Quiero hacer más. Yo tengo bastantes haciendas cerca de Madrid; acabo de colocar a un mozo de mérito, que entendía en el gobierno de ellas. Usted, si quiere, podrá irse instruyendo al lado de mi mayordomo, [...] y desde luego puede usted contar con una fortuna proporcionada a sus necesidades» (Fernández de Moratín, 2006: 98). Nótese la importancia que se da al elemento que materializa la nueva relación individuo-sociedad: para Moratín, «el dinero es el único medio de consumo, fundamental en una sociedad burguesa» (Blanco Aguinaga, 1987: 53). De ahí que el teatro debía cimentarse en la reforma siguiendo esas precisas leyes de la naturaleza humana de los ilustrados acordes con el modelo social y económico de progreso, pero con la especificidad de la universalidad legislativa burguesa que, como se ha visto, sigue motivaciones semejantes al imperativo categórico y a la visión de la naturaleza moral del ser humano para Kant. Por ese sustrato racionalista y moral, la experimentación del error no es suficiente; la risa, como demostraremos, no basta para Leandro Fernández de Moratín.

### 3. LA NECESARIA PUESTA EN ESCENA DE LA VIRTUD

Para Ignacio de Luzán la risa expía las actitudes o caracteres ridículos y extravagantes que se exponen como erróneos, por lo que no es necesario el ejemplo de virtud para comparar y contrarrestar: «El exceso de los vicios y defectos de personas particulares mueven en la comedia a risa y alegría» y lo hace con un mismo fin: «Las grandes mudanzas de fortuna, como la irrisión y castigo de los vicios, miran a la utilidad del auditorio, haciéndole, o más constante y sufrido en sus trabajos, o más cuerdo y advertido en sus defectos» (Luzán, 2008: 593). En consecuencia, las comedias como *El bechizado por fuerza* o *El domine Lucas* son positivas para el escenario social porque cumplen con el principio de *castigat ridendo mores*, la risa como purgadora social de los errores de comportamiento que las aproxima a la comedia clásica<sup>49</sup>: «en lo cual, como me parece digno de alabar

48. «Este principio de la humanidad y de toda la naturaleza racional en general como fin en sí misma, principio que constituye la suprema condición limitativa de la libertad de las acciones de todo hombre, no se deriva de la experiencia» (Kant, 1995: 106).

49. Ignacio de Luzán –en sintonía con la comedia latina de Plauto y de Terencio– entendió el fin moral de la comedia como censora de la vida a través de la risa, «mostrando como en un espejo los vicios y defectos comunes expuestos a la risa del pueblo y rendidos a los pies de la virtud, para ejemplo y estímulo de los oyentes» (Luzán, 2008: 590). Por su lado, si bien expuesta directamente en este último desde la comedia renacentista, Blas Nasarre defenderá ese potencial didáctico de la risa de la siguiente manera: «Tenemos ciertamente muchas piezas de teatro escritas con todo el arte, con

don José Cañizares, que en sus comedias observa casi siempre esta circunstancia» (Luzán, 2008: 594). Esta configuración del figurón será lo que Moratín padre definirá como «carácter bien sostenido» (Fernández de Moratín, 1996: 153) de la comedia, y ese será uno de los primores que abundan en las comedias de figurón. Estos neoclásicos entienden como mejor método pedagógico la ridiculización de los vicios, tal como lo sintetizó fray Juan de la Concepción (1702-1753)<sup>50</sup>: «Para este fin, ningún medio más útil que poner los errores en su propio traje, a vista de los entendimientos, para que desazonado (como es natural) a las violencias del objeto el menos delicado espíritu, dirija sus conceptos por las sendas de lo acertado, con el anhelo de huir lo aborrecible» (Nasarre, 1992: 106). Entonces, lo grotesco del figurón no supone la ruptura de la verosimilitud y «la ilusión o engaño teatral» de Moratín padre posibilita de manera empirista el *castigat ridendo mores*. Para estos neoclásicos lo que es ridículo y grotesco produce risa porque se reconocen las actitudes nocivas –reales y expuestas vivamente sobre la escena–, y esa risa advierte de que aquello que la provoca no puede producir placer o beneficio moral a quien la experimenta. Ergo, la risa basta para purgar los vicios que se experimentan desde la diversión que enseña e instruye, como lo constatan Zamora y Cañizares en el cierre de sendas comedias<sup>51</sup>.

Pero para Leandro Fernández de Moratín solo la risa no basta. Cuando Juan Carlos Rodríguez (2013: 47) dice que «Moratín escribe así *La comedia nueva* (y

---

caracteres naturales y propios, con buena moral con maraña y enredo verosímil, con las unidades tan apetecidas y decantadas, con dición hermosa y correspondiente, que agrandan, divierten e instruyen al vulgo y a los cortesanos, y que quitan el sobrecejo a los Catones, purgando con gracia y risa los vicios de todos; pero no hay que buscar estas comedias entre las de Lope de Vega, ni las de don Pedro Calderón, ni de otros que los imitaron» (Nasarre, 1992: 80).

50. Fray Juan de la Concepción fue lector de Teología y predicador del convento de Carmelitas Descalzos de Madrid, aunque al final de su vida ingresó en los Trinitarios. Debido a su erudición, su faceta de poeta y su encomiable posición en el ambiente literario, en 1747 entró como miembro en la Real Academia Española. Fue autor de las aprobaciones de las *Comedias* de Antonio de Zamora, con firma del 8 de marzo de 1744, y de las *Comedias y entremeses* de Miguel de Cervantes –realizada por Nasarre–, con firma del 24 de febrero de 1749. En la obra de este último se encuentra la polémica y agitadora «Disertación o prólogo sobre las comedias de España», en la que Nasarre expone «la primera manifestación de lo que hemos bautizado como «teoría de la corrupción» del teatro español, para lo cual repasar la historia de la comedia [...] desde sus orígenes medievales hasta finales del siglo XVII» (Berbel Rodríguez, 2003: 77).

51. En este sentido de la importancia del entretenimiento popular de las comedias de figurón sobre un asunto que no es digno de alabanza –de ahí la burla y la risa–, son muy reveladores los dos finales con los que se cierran las dos comedias que aquí se están trabajando. *El hechizado por fuerza* finaliza con la intervención sarcástica de don Claudio: «Irte a hechizar a tu abuela; / mala venta te dé Dios» y el coro «Y pedir que tengan venia / los yerros, a quien dio asunto / el Hechizado por fuerza» (Zamora, 1991: 140). La profesora Renata Londero está ultimando una edición crítica y actualizada sobre esta obra de Zamora. Por su parte, *El dómine Lucas* acaba con la siguiente intervención grupal después de la intervención de don Pedro: «Don Pedro: Y yo que me quedo soltero, / no sé, señores, si diga / que me quedo mejor. Todos: Y aquí / una obediencia rendida / da fin al Dómine Lucas: / que conociéndose indigna / de aplauso y admiración, / se contenta con la risa» (Cañizares, 2000: vv. 1031-1038).

quizás el resto de sus obras) más desde el deseo de que las cosas cambien que desde la realidad de las cosas cambiadas» está haciendo referencia, precisamente, a la proyección reformadora de la sociedad hacia el futuro y de forma absoluta, esto es, la comedia como medio universal y legitimador de lo privado de la familia burguesa a partir de la propia naturaleza humana. Y no solo que en la ley no ha de haber excepciones –imperativo categórico–, sino que en esta ha de exponerse y promocionarse la virtud directamente, tal y como lo declaró Leandro Fernández de Moratín en la parte final de su definición de comedia –«recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud» (Fernández de Moratín, 1825: xxi)– y cuyo comentario que hizo sobre esta cláusula<sup>52</sup> –que más adelante se analizará– será capital para mostrar la conexión otra vez con las palabras de Immanuel Kant (1995: 131): «No es suficiente, pues, exponerla [la virtud] en la naturaleza humana mediante ciertas experiencias (aunque esto es absolutamente imposible, pues solo puede ser expuesta a priori), sino que hay que demostrarla como perteneciente a la actividad de seres racionales en general y dotados de voluntad». Y, dado que la burguesía se corresponde ontológicamente con ese tipo de seres, ese público debe reconocer las actitudes propiamente morales de la naturaleza humana –la ley universal del bien supremo–<sup>53</sup>. Precisamente, Kant continuará con la demostración de la validez del imperativo categórico en la sociedad con un ejemplo que se adecuaba muy bien a la problemática que aquí se está tratando:

No hay nadie, ni siquiera el peor sinvergüenza, que, estando habituado a utilizar su razón, no sienta, al oír ejemplos de rectitud en los fines o de firmeza en las buenas máximas o de compasión y benevolencia universales (junto con grandes sacrificios de provecho y bienestar), el deseo de tener él también esos buenos sentimientos. [...] Este hombre está convencido de ser mejor cuando se sitúa en el punto de vista de un miembro del mundo inteligible, algo que a lo que involuntariamente le empuja la idea de libertad, es decir, de la independencia de las causas determinantes del mundo sensible. (Kant, 1995: 141)

52. El fragmento completo al que nos referiremos es el siguiente: «En la comedia se recomienda la virtud haciéndola amable, como efectivamente lo es: pintando en otros hombres pasiones generosas o tiernas, que haciéndolos superiores a todo otro interés, menos laudable, los determinan a proceder en las varias combinaciones de la vida, según los principios de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor lo piden. Cuantos vicios risibles infestan la sociedad, otros tantos descubre la comedia para inducirnos a conocerlos y evitarlos: al mismo tiempo que nos acuerda las obligaciones que debemos desempeñar en el trato del mundo, para evitar los peligros que a cada paso nos presenta, para merecer por una conducta irreprehensible la estimación y el amor de los buenos, para hallar en el testimonio y el amor de nuestra conciencia, el más poderoso consuelo, la más segura protección contra los accidentes de la fortuna o la injusticia de los hombres» (Fernández de Moratín, 1825: xxxii).

53. Entonces, dentro de la fundamentación y proyección pedagógica del teatro para Moratín, es indispensable que aparezca un ejemplo representativo de la buena voluntad, de esa ley universal del bien supremo de la moral kantiana. Con las siguientes palabras explicó esto último Julián Marías: «El que hace algo mal, lo hace como una falta, como una excepción, y está afirmando la ley moral universal a la vez que la infringe. [...] El mentir supone, justamente, que la ley universal es decir la verdad» (Marías, 1998: 286).

Ya que la comedia es imitación de la realidad, esta tendrá la función de descubrir la totalidad de la naturaleza humana que lleva implícita la dimensión moral. La representación verosímil de esta llevará a esas «personas particulares», por los estímulos de la virtud y el rechazo de los vicios, a reconocerse y desear lo agradable moralmente –lo que motiva la voluntad a adquirir esa virtud–; es decir, en palabras de Moratín, de «hallar en el testimonio y el amor de nuestra consciencia el más poderoso consuelo, la más segura protección contra los accidentes de la fortuna o la injusticia de los hombres» (Fernández de Moratín, 1825: xxxii). Esto lo hará mediante su razón y el ejercicio de la libertad de su «consciencia» entre aquello censurable y lo beneficioso. Quien ve el ejemplo, se reconoce, descubre toda su naturaleza humana y, como dice Kant, es empujado a «esos buenos sentimientos». En esa línea Moratín concibió la comedia, donde

se recomienda la virtud haciéndola amable, como efectivamente lo es: pintando en otros hombres pasiones generosas o tiernas, que haciéndolos superiores a todo otro interés, menos laudable, los determinan a proceder en las varias combinaciones de la vida, según los principios de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor lo piden. (Fernández de Moratín, 1825: xxxii)

Dentro de la óptica reformadora propia de la Ilustración, no estamos ante una perspectiva empíricamente realista del dualismo razón-sentimiento, sino idealista y racional. Lo es el procedimiento para llegar a los «principios de la justicia, de la prudencia, de la humanidad y del honor», no empírico –la risa no muestra la virtud, lo amable, sino que niega la validez de algo–, por lo que la virtud hay que mostrarla de antemano para que el yo puro del espectador la identifique como natural a su condición y adecuada. Lo que Moratín está buscando no es lo agradable de la experiencia de la risa misma –que corre el riesgo de presentar deleitoso aquello que es reprobable–, sino de la idea, del valor, de la ley universal<sup>54</sup>.

El planteamiento anterior de la necesidad de mostrar la virtud en la comedia en Moratín lo conecta con el didactismo directo de Jean-Jacques Rousseau en *Carta a D'Alambert sobre los espectáculos* (1758) y, muy especialmente, de Denis Diderot en su *Discurso sobre la poesía dramática* (1758)<sup>55</sup>, para quien «el género serio, en cambio, será real en todos sus ingredientes y no moralizará indirectamente

54. Relativo a la elección de la clase media como modelo social, Moratín advertirá que «no se deleite en herosear con matices lisonjeros las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono. Las leyes protectoras y represivas verificarán la enmienda que pide tanta corrupción; el poeta ni debe ni puede corregirla» (Fernández de Moratín, 1825: xxviii-xxix).

55. Las deficiencias a nivel pedagógico de la comedia y la tragedia para Rousseau y Diderot están en la misma línea que las expuestas por Moratín, tal y como sintetizó Guillermo Carnero (1983: 48): «La Comedia, efectivamente, moraliza; pero lo hace por el procedimiento indirecto de ridiculizar el vicio. La Tragedia, presentando las catastróficas consecuencias del sino de personajes moralmente ambiguos. En ambos casos, la moralización reside en la exhibición ejemplar de conductas reprobables, [...] En ambos casos la moraleja es indirecta: se trata de la negación de una negación».

sino directamente, presentando positivamente las excelencias de la virtud» (Carnero, 1983: 48-49), cuyo triunfo será la resolución de la trama. No obstante, la argumentación en la que se basa ese didactismo de los franceses se encuentra también en el fundamento filosófico del imperativo categórico y, sobre todo, en la naturaleza moral del dualismo humano que sistematizó Kant –y no en la teoría de la bondad humana–<sup>56</sup>. Entonces, la base de la aparición de la virtud se encuentra en la libertad moral y racional que otorga la voluntad.

Así pues, sigamos observando pormenorizadamente las palabras de Moratín a la luz de las ideas de Kant para observar la semejante concordancia en el dramaturgo de la dualidad entre el yo empírico y el yo puro. Al primero corresponden los vicios y nocivas praxis tanto a nivel individual como social –«los vicios risibles que infestan la sociedad [y] los accidentes de la fortuna o la injusticia de los hombres» para Moratín–, que la comedia ha de «inducirnos a conocerlos y evitarlos» (Fernández de Moratín, 1825: xxxii), mientras que el segundo se relaciona, precisamente, con la buena voluntad hacia el bien supremo que la libertad racional posibilita: «Las obligaciones que debemos desempeñar en el trato del mundo, para evitar los peligros que a cada paso nos presenta, para merecer por una conducta irreprehensible la estimación y el amor de los buenos» (Fernández de Moratín, 1825: xxxii). De esa manera, si el teatro ha de cumplir con el fin pedagógico para esa naturaleza humana, ha de aparecer en la trama una demostración de que la libertad racional, que fundamenta los humanos como seres morales puros, es la única forma con la que se logra la plena realización humana y, por consiguiente, la felicidad individual y común. Así la lección y la dimensión moral son immanentes a la verosimilitud burguesa de Moratín hijo: la imitación de las naturalezas humanas y político-sociales. El ‘ser’, es decir, el elemento cómico, burlesco y satírico, remite solamente a la causalidad natural, por lo que debía manifestarse la otra dimensión ontológica del ser humano: el yo puro que represente el ‘deber ser’. Este, en palabras de Juan Carlos Rodríguez (2013: 35), «tenía que estar incrustado en el ser cotidiano que se representaba. [...] Se trata nada menos que de las normas de la secularización y de la construcción del Bien común y de las reglas por las que debe regirse lo que empieza a llamarse Sociedad civil, como variante de la imagen del Contrato social». A diferencia de la concepción de Luzán, Moratín hijo no confía en el empirismo de la risa porque expone solo una parte de la naturaleza humana –y una que es manifestación «de una pasión bestial y propia del canalla», como dice el personaje del marqués de la comedia *El gusto del día* (1802), de Andrés Miñano–<sup>57</sup>. Por lo tanto, son necesarios personajes modélicos que perso-

56. La exposición de la virtud no tiene tanto que ver con la exposición del estado natural y bueno del ser humano, que aflora sobre el estado social sobrevenido, porque ese principio antropológico no se cumple por el asidero del imperativo categórico y la libertad racional de la voluntad.

57. Es ese uno de los motivos que llevaron a los neoclásicos a introducir el elemento sentimental y lacrimógeno, como contrapunto clasista. En relación a la comedia de Andrés Miñano, de forja muy parecida a *El viejo y la niña* moratiniana, Andioc (1987: 435) arguye que «para el dramaturgo,

nifiquen la virtud del comportamiento civilizado que subyace en la naturaleza humana, y que ha de aflorar a partir del ejercicio de la libertad —«Sapere aude!»— en contraposición con aquellos comportamientos dignos de censura y reprensión, tal y como lo confiesa el propio Moratín: «En cuanto a estos, conviene que algunos sean ridículos, pero todos no, porque sin esta contraposición no aparecería la deformidad en toda su luz, ni existiría la necesaria degradación en las figuras, que tocadas con diferente fuerza, deben quedar subalternas a la que se presenta como principal» (Fernández de Moratín, 1825: xxix-xxx). De ahí que «en el teatro de Moratín los malos se equivocan siempre» (Albiac Blanco, 2013: 18), y siempre son castigados, añadido. Es, en otras palabras, ofrecer todos los recursos pedagógicos para distinguir entre la virtud verdadera y la falsa<sup>58</sup>. Y, de forma coherente con el imperativo categórico que basa todo ese pensamiento, el proceso para que esa exposición al público sea efectiva y útil —es decir, que se cree la ilusión escénica necesaria para la identificación— ha de ser la verosimilitud burguesa.

Como se ve, Moratín no podía dejar al azar la interpretación de lo que produce risa. Lo evidente del comportamiento humano —y, en especial, el juicio moral derivado de este— no lo es si no se expone toda su totalidad. Este silogismo hizo que nuestro ilustrado no fuera capaz de reconocer que, según Olga Fernández (1999: 20), «en el figurón todo suele ser muy obvio y en él hay una innata «sinceridad», una evidencia que salta a la vista, ya sea debida a la simpleza, la ignorancia o la tosquedad»<sup>59</sup>. No obstante, cabe preguntarse si Leandro Fernández de Moratín —cuestión que excede a este trabajo— reconoció el espíritu de lucha contra las supersticiones y las nocivas costumbres que su amigo Francisco de Goya reprodujo en la serie de grabados *Caprichos* (1799), a pesar del altísimo componente de fantasía y caricaturización grotesca e hipertrofiada animalmente. Máxime cuando el aragonés pintó dos cuadros de escenas de *El hechizado por fuerza*<sup>60</sup> y de *El*

pues, el gusto por lo lacrimoso expresa en cierta medida, en la esfera de la estética, una tendencia más general a la imitación de la buena sociedad; [...] el caso es que los contemporáneos consideran la comedia lacrimosa como un género nuevo que trata de encajarse entre la tragedia y la comedia. [...] El advenimiento de lo lacrimoso toma el aspecto de una promoción de los personajes de clase media».

58. Por este motivo, se puede entender que Moratín estableciera en sus tramas «una especie de rito; los que se han equivocado se arrodillan frente a los virtuosos para implorar su perdón. Este rito tiene la función de demostrar que la felicidad y la armonía solo se adquieren mediante el reconocimiento de la verdad y la razón» (Blanco Aguinaga, 1987: 53).

59. Esta investigadora lo define de la siguiente manera: «Figurón» es, ciertamente, un aumentativo de «figura», se refiere a una acentuación de la apariencia ridícula o de la tacha moral del personaje que provoca la risa en un determinado subgénero teatral, pero pasa de tener una gran extensión y de poder aplicarse prácticamente a cualquier tipo estrambótico a una especialización: [...] la comedia de figurón» (Fernández, 1999: 23).

60. De la segunda jornada de *El hechizado por fuerza*, entre 1797 y 1798, salió el cuadro *La lámpara del diablo*, donde se representa el miedo del beato y supersticioso don Claudio en la famosa escena de la lámpara de aceite. Del cuadro, Carmelo Lisón expuso que «la organización espacial del cuadro, las sombras y gestos del personaje dan la impresión, según repiten los expertos, de que Goya quiso pintar una escena teatral, escena que reproduce hasta los asnos que aparecen en los versos de la

*dómine Lucas*<sup>61</sup>. Precisamente, según Julio Caro Baroja (1974: 241), «es más fácil comprender parte de la obra de Goya leyendo a Zamora y Cañizares que leyendo a Feijoo»<sup>62</sup>, cuando en esa pintura y ese teatro, de una forma u otra, se advierte que «la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas»<sup>63</sup>.

Volviendo a lo necesario de la virtud como muestra de la ley moral en el ser humano, es imposible que Moratín advirtiera provecho didáctico en las comedias de figurón, más allá de las dotes cómicas de algunas escenas y del dinamismo y naturalidad del lenguaje dramático. No solamente por la inverosimilitud antes comentada, sino porque todos los personajes que aparecen están en las antípodas de la mimesis de la naturaleza humana, de la libertad racional y del yo puro que la conforma. Así pues, no se podía cumplir con el «objeto de utilidad general que debió proponerse» (Fernández de Moratín, 1825: xxxi) la comedia. Lo reprochable de los figurones reside en el personaje en sí y en su falta de control racional y de libertad. Este aspecto se exterioriza en lo inverosímil, exagerado y ridículo del carácter del personaje, pero también por la filiación picaresca, vulgarizante, chocarrera y farsesca (Fernández de Moratín, 1830: xix), propia del gracioso aurisecular, de lo inadecuado de la mezcla tragicómica y de la familiaridad entre personas de distinta clase, «por no decir opuestas» (Andioc, 1987: 525).

Tampoco en el resto de personajes es posible distinguir ningún caso de verdadera naturaleza moral. En *El hechizado por fuerza* no hay ejemplo ni en Leonor, ni en Lucía ni mucho menos en las figuras graciosas de Lucigüela y Picatoste, cuya motivación común es engañar al clerizonte don Claudio –de quien depende el casamiento de su hermana Luisa y de Leonor, por lo que en cierto sentido él representa la autoridad familiar–. Tampoco hay ejemplo de virtud en *El dómine Lucas*: desde el inicio de la comedia se muestra que la fábula versará sobre el engaño

---

comedia» (Lizón Tolosana, 1992: 252). De Zamora también pintó Goya la escena sepulcral de *El convidado de piedra* (1716), ambas obras realizadas para el gabinete de la finca El Capricho de la duquesa de Osuna. Las investigaciones de María Isabel Pérez Hernández (2012: 14) han permitido saber que en la biblioteca de los duques de Osuna tenían ejemplares de *Duendes son alcabuetes y espíritu foletto* y de los dos volúmenes de obras de Zamora de 1744.

61. De la obra de Cañizares de *El dómine Lucas* pintó, también para la duquesa de Osuna, el denominado *Vuelo de brujos*, que representa al figurón y al gracioso Cartapacio aterrados por la supuesta aparición del fantasma que lo pellizca y que, en esta escena del final de la jornada segunda, mueve una mesa –y que es don Antonio tapado con una sábana blanca– (Pérez Hernández, 2012: 10-11).

62. El erudito continúa con el tema de la siguiente manera: «Porque la sátira contra la creencia en duendes, brujas, fantasmas y hechizo de aquellos dos ingenios y otros más modestos y olvidados está muy cerca del punto de vista de Goya al dibujar y grabar los *Caprichos* al idear ciertos cuadritos y «pinturas negras». [...] Hay que suponer, en efecto, que fue la parte «anticlerical» de los Caprichos la que molestó más a algunos sectores. En ellos, también, hay sátira contra linajudos tontos, que de modo evidente parece inspirada en los figurones de la veja comedia; y, en suma, la originalidad conceptual de Goya queda muy limitada, teniendo en cuenta estos antecedentes» (Pérez Hernández, 2012: 10-11).

63. Explicación de la estampa número 43, conocida como «El sueño de la razón produce monstruos» del manuscrito del Museo del Prado.

al absurdo y falso bachiller montañés don Lucas –y por serlo, ridículo en la convención del figurón (Fernández, 1999: 122-126)– por parte de don Enrique, doña Leonor, doña Melchora y don Antonio. Incluso en esta comedia el *pater familias*, don Pedro, es mostrado a veces como ridículo por sus ínfulas a un honor calderoniano trasnochado y no adecuado a su condición social de abogado moderno. Aunque su voluntad fuera buena, el medio que escogen, el engaño, contraviene el imperativo categórico y la concepción –incuestionable para Kant y Moratín– de la libertad: no obran respecto al deber natural o a su buena voluntad. Solo al interés en perjuicio de los demás. El mismo hecho de aceptar por conveniencia pecuniaria o de ascenso social el matrimonio –voluntad ajena por completo al verdadero sentimiento amoroso– presenta el compromiso matrimonial como mentira desde el principio y, por lo tanto, en reprochable voluntad y acción.

No hay entereza racional ni libertad pura que les inciten a romper el condicionamiento externo de los matrimonios. Son esclavos de las causalidades físicas ajenas a la razón práctica y a la libertad racional de persona moral. La libertad y la autonomía que para Kant es fundamentación del ser humano como ser racional y moral –y que, por lo tanto, todos los seres humanos son fines en sí mismos, no medios– serán las mismas que subraya Moratín en las piezas que versan sobre el matrimonio de conveniencia con personajes que representen la voz de esa conciencia del deber frente a la opresión y los efectos de la mala educación<sup>64</sup>. Don Luis y doña Inés de *La mojigata* son referentes de la muestra de la virtud en escena, sobre todo cuando se observa claramente el contraste educacional y moral entre estos y don Martín y su hija, doña Clara, quien ha sido obligada a «enmascarar su auténtica naturaleza y a comportarse hipócritamente para conformarse al «modelo» impuesto por el padre» (Ruiz Ramón, 1971: 356). Pero, lejos de presentarla como víctima pasiva –no es la Paquita de *El sí de las niñas*–, Clara no ha conseguido engañar a su tío y a su prima, que se presentan como auténticos modelos de humanidad ilustrada: mesurados y compasivos dentro del deber ético, la autoridad y el comportamiento racional y sensato<sup>65</sup>. Por otra parte, el don Pedro de *El barón* y el don Diego del final de *El sí de las niñas* son también los que constatan la opresión paternal a las jóvenes y advierten de la lacra social para la felicidad individual y común que eran los casamientos de estas con viejos solo

64. Pérez Magallón (2001: 160-168) trabajó cada uno de los personajes moratianos que encarnan o son representantes de las fuerzas opresivas e inútiles socialmente.

65. En este sentido destaca el final de la obra, en la que padre e hija ejemplares dan muestras de esa virtud: «Cómo te arrebató / el furor!... Pero conviene / ceder a las circunstancias. / Hágase lo que / propone Inés...: con ella reparta / sus bienes, yo lo consiento; / pero ha de ser sin que haya / ni firmas ni obligación. Se lo ha prometido, y basta. / Así podrá contenerlos / en su deber, y obligada / Clara de la inevitable / necesidad de agradarla, / sabrá arreglar su conducta, / reprimir la extravagancia / de su marido y, en fin, / si en ella estímulos faltan / de honor, hará el interés / lo que la virtud no alcanza» (Fernández de Moratín, 1830: II, 199). El aspecto moral en la representación de la relación entre don Martín y Clara ha sido estudiado por Philip Deacon (2004).

por interés económico o clasista de sus progenitores<sup>66</sup>, producto de la hipócrita educación. La famosa declaración de don Diego en la última escena de *El sí de las niñas* se yergue como paradigmática del asunto: «Ve aquí los frutos de la educación» (Fernández de Moratín, 2006: 165).

La enunciación en sus intervenciones y la correlación entre palabras y actos dota a estos personajes moratianos de la libertad de sus voluntades y, en consecuencia, los presenta como afloraciones de la verdad humana, en ejemplos de personas morales y racionales que siguen el imperativo categórico como ley ética hacia su propia determinación<sup>67</sup>. Especial relevancia tiene la revelación de don Diego al final de *El sí de las niñas*, quien, con cordura y utilizando esa libertad racional, abandona la idea de matrimonio caduco y obra para garantizar la libertad del albedrío de los jóvenes y la consecuente unión de voluntades<sup>68</sup>. Eso sí: lo que le interesa a Moratín con la denuncia de la opresión paterna en las jóvenes –tema de gran preocupación en su época, como se sabe– no es tanto la libertad empoderadora de la mujer como su correcta y racional educación con fines a la estabilidad

66. Sobre la preocupación por salvaguardar la unidad familiar, René Andioc observó que en *El viejo y la niña* de Moratín, «para que la autoridad paterna no se convierta en puramente nominal, importa que deje de ser «indiscreta», según dice Isabel al final de la obra, es decir, que sea «ilustrada»; y ¿por qué? porque como ya queda dicho, esa forma de educación opresiva es condenable solo porque la opresión genera la hipocresía en la joven que la sufre, y que tal disimulación compromete el porvenir del matrimonio, es decir, a más o menos largo plazo, el de la sociedad» (Andioc, 1987: 427-428).

67. A diferencias de las posteriores obras de Moratín hijo, en *El viejo y la niña*, si bien sí hay un reconocimiento del error moral, no se materializa el final feliz y, por lo tanto, no hay muestra de virtud y ejemplo de correcto comportamiento. Que esta obra fuera la primera de su producción dramática tiene, por supuesto, mucho que ver, pues María-Dolores Albiac (2013: 12) ha reflexionado sobre el final triste de la pieza, aunque agradable en el plano moral de descubrimiento e invalidación de «las artimañas del tutor mentiroso y ladrón [y de] las del viejo rijoso don Roque que, precisamente, lo que más deseaba era disponer de una complaciente y modosa esposa-esclava». No obstante, no podemos estar de acuerdo con Albiac que solo con «el final desgraciado en lo inmediato es, pues, éticamente necesario para que la obra cumpla su función ejemplarizante y crítica, como la cumple», –basándose para ello en la negativa del autor en «la adaptación ñoña suavizada con el perdón de la niña y su oblación vestal al autor de su desgracia» (Albiac Blanco, 2013: 13-14); de Napoli-Signorelli–, pues ¿qué motivos llevó a Moratín a virar hacia el final feliz el resto de sus comedias? Lo que la investigadora propone es válido en un primer estadio del desarrollo de su propuesta dramática neoclásica de Moratín, pero insuficiente en el asidero filosófico kantiano del resto de su obra que en este trabajo se pretende demostrar.

68. En las últimas escenas de la comedia don Diego expresará su arrepentimiento, en un tono sentimental, pero regido por la medida racional de la reflexión: «Lo que digo es que la madre Circuncisión, y la Soledad, y la Candelaria, y todas las madres de usted y yo el primero nos hemos equivocado solemnemente. La muchacha se quiere casar con otro, y no conmigo... Hemos llegado tarde; usted ha contado muy de ligero con la voluntad de su hija»; y «Yo pude separarlos para siempre y gozar tranquilamente la posesión de esta niña amable; pero mi conciencia no lo sufre... ¡Carlos!... ¡Paquita! ¡Qué dolorosa impresión me deja en el alma el esfuerzo que acabo de hacer!... Porque, al fin, soy hombre miserable y débil» (Fernández de Moratín, 2006: 175 y 178). Con ello se materializa lo que María-Dolores Albiac (2013: 17) denominó «la doble acusación: la del rechazo concreto del autoritarismo de las monjas y de doña Irene [...] y la condena del consenso social y religioso que acepta, sin repugnancia, la viciosa costumbre de pactar bodas al margen de los contrayentes».

de la familia<sup>69</sup>. En otras palabras, lo que se pretende proyectar de forma concluyente es «la retórica del amor matrimonial propia de la sociedad burguesa» (Pérez Magallón, 2001: 168). Por lo tanto, son estos personajes masculinos y adultos –la correcta, legítima y natural autoridad– los que se sobreponen a los condicionamientos externos –la causalidad natural de Kant– porque son individuos que sienten el *factum* de la moralidad, es decir, que se sienten responsables y tienen la conciencia del deber, y del deber denunciar y hacer. Así pues, «el hombre, en cuanto persona moral, es libre, y su libertad es un postulado de la razón práctica» (Marías, 1998: 285). Y es esta libertad racional del yo puro la que llevará siempre a la buena voluntad –como trasunto de la consecución del bien supremo– y, por consiguiente, a la virtud tanto individual –felicidad– como a la común, puesta en práctica por el gobierno y la denuncia comprometida de los desaciertos y disparates que observen los ciudadanos de bien<sup>70</sup>.

Llegados a este punto, es el momento de cerrar este apartado sobre lo que subyace en la necesidad de la aparición de la virtud en el teatro en relación con la utilidad social y de adoctrinamiento cívico desde la visión de Leandro Fernández de Moratín. La esfera individual de acción inviolable –que remite a Locke– ha de avenirse con el deber de obedecer las leyes, eminentemente rousseauiano. Y, en eso, el dramaturgo parece aludir también a los ministros de la Iglesia<sup>71</sup>. De nuevo, el madrileño parece proceder acorde con Kant<sup>72</sup>. El comportamiento virtuoso a partir de la libertad racional que ciertos personajes muestran es, a su vez, constatación del ejemplo legitimador del contractualismo familiarista y de la relación entre

69. Otro tema es el papel y derechos de la mujer en la Ilustración. Kant la entendió, en su obra *Antropología en sentido pragmático* (1798), como civilmente incapaz a todas las edades, por lo que debía ser el marido su tutor. Por su parte, la idea de Moratín sobre el papel de la mujer en el matrimonio es el de ser garante de la institución familiar, por lo que su correcta educación dotará al núcleo del sistema contractualista familiarista de la estabilidad de la base social como ‘mujer de bien’, es decir, «casta, discreta, sencilla, honesta, de buen trato, buena madre, educadora de sus hijos, economizadora y, sobre todo, útil en cuanto capaz de realizar las labores productivas que están a su alcance dentro del hogar» (Pérez Magallón, 2001: 52).

70. En este sentido se insertan don Antonio y don Pedro en *La comedia nueva o el café*: «D. Antonio encarna al ilustrado irónico y de genio alegre que se ríe de las insensateces y de los castillos en la arena que levanta el ruidoso grupo; de modo que, viéndolo desde la distancia y la socarronería, hace que resalten ante los espectadores los desatinos y majadería de los aspirantes. D. Pedro es la voz de Moratín, es el ilustrado enterizo y comprometido al que molesta el alboroto, se irrita ante los dislates y falta de sindéresis de la desaconsejada compañía y rechaza con acritud cualquier concesión a la chabacanería y a la falta de decoro social o teatral» (Albiac Blanco, 2013: 25-26).

71. Es coherente con la obligatoriedad del cumplimiento de las leyes –y unas leyes justas– lo que Albiac Blanco esgrimió sobre *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*, entre otras: «Moratín utiliza los preceptos del *Código Canónico –Corpus Iuris Canonici–*, con excelente conocimiento de causa para acusar a la Iglesia (oblicuamente) de mantener una legislación matrimonial deshumanizada, e incluso de no cumplir sus propias normas» (Albiac Blanco, 2013: 19).

72. «Al combinar las dos libertades Kant aceptó la obediencia absoluta al poder público, pero también el derecho a una esfera de acción inviolable. Estos son los dos imperativos mayores del pensamiento de Kant» (Fernández Santillán, 1996: 74).

el individuo y el Estado. Esto último es esencial. Sin el Estado, como fundamento del derecho, la libertad se esfuma. El uso privado y el público de la razón que preconizaba Kant<sup>73</sup> se mantienen bajo unos mínimos legales –responsabilidad del gobierno– que han de ser encarnación de la ley moral y cuya consecución solo es posible a partir de, precisamente, esa libertad moral y el cumplimiento rousseauiano y kantiano de las leyes del contrato social (Beade, 2009: 30). Esto lleva a la inapelable obediencia del gobierno como parte del proceso ilustrado para Kant<sup>74</sup>, presente también en muchas de las tragedias neoclásicas<sup>75</sup>. A modo de coda de esta idea en la concepción dramática de Moratín, es muy sugerente el siguiente fragmento de la carta que el dramaturgo envió al Príncipe de la Paz el 1 de octubre de 1797. Al hablarle sobre la fórmula que intenta imponer, esta será la única de

instruir al pueblo en lo que necesariamente debe saber, si ha de ser obediente, modesto, humano y virtuoso; de extinguir preocupaciones y errores perjudiciales a las buenas costumbres y a la moral cristiana, sin las cuales ni las leyes obran ni la autoridad se respeta; de preparar y dirigir como conviene la opinión pública para que no se inutilicen o desprecien las más acertadas provisiones del Gobierno dirigidas a promover la felicidad común, que todo esto y mucho más debe esperarse de un buen teatro. (Andioc, 1987: 517-518)

En cierto modo, la concepción racional e ilustrada que en este trabajo se ha evidenciado está estrechamente relacionada con la vinculación de Moratín con Godoy y su programa de reformas. Pero no es solo teatro propagandístico. En absoluto<sup>76</sup>. Leandro Fernández de Moratín parece atender a unos preceptos

73. En su texto *Respuesta a la pregunta ¿qué es la Ilustración?* (1784), Kant hace una distinción entre uso público de la razón y uso privado de la misma con la intención de atenuar las conjeturas que surgen del orden público y la libertad de expresión: «Por uso público de la propia razón entiendo aquel que cualquiera puede hacer, como docto, ante todo ese público que configura el universo de los lectores. Denomino uso privado al que cabe hacer de la propia razón en una determinada función o puesto civil, que se le haya confiado» (*apud* Louden, 2016: 117).

74. Robert B. Louden (2016: 118) desentraña la idea kantiana de la necesidad de la obediencia de la libertad individual dentro del entramado del Estado: «Al final del escrito Kant afirma de manera contraintuitiva que las restricciones que afectan al uso privado de la razón suministrarán de alguna manera un mejor espacio para que la razón pública «se despliegue con arreglo a toda su potencialidad». Sólo dentro del duro tegumento de una libertad civil limitada «la propensión y vocación humanas hacia el pensar libre» pueden desarrollarse propiamente. Desde este punto de vista, la libertad no es lo contrario de la coacción, sino que en realidad necesita de esta».

75. En relación a *Guzmán el Bueno* de Nicolás Fernández de Moratín, Pérez Magallón (2001: 115) resaltarán que «el rey ocupa en la tragedia un espacio similar al que en la comedia ocupará la ley o la figura paterna. [...] Es obediencia a un tipo de monarca y de autoridad que parece justificar plenamente –desde la perspectiva monárquica, cristiana y reformista de los neoclásicos– esa obediencia. Kant formularía la dicotomía ilustrada entre espíritu crítico y obediencia, reservando el primero al ámbito privado y proponiendo la segunda para el público y justificando esta última en función de la racionalidad de la conducta y política reales».

76. Sobre este aspecto, Pérez Magallón (2001: 41 y 53) arguye que no hay intencionalidad propagandística de la actuación gubernamental en el teatro neoclásico, sino coincidencia ideológica más

que atienden y son coherentes y/o coincidentes con una parte de la vasta teoría kantiana, y que van más allá de la simple concepción del teatro como instrucción moral para el hombre de bien, en palabras de Maravall (1988: 18). Precisamente, con estos elementos kantianos se ahonda a la vez que se refuerza «el imperativo moral» que Pérez Magallón (2001: 52) expuso como base de la concepción de ese hombre de bien<sup>77</sup>, cuya educación desde la propia naturaleza humana ha de posibilitar la sociedad civil ilustrada<sup>78</sup> que también ambicionaba Moratín.

#### 4. CONCLUSIONES

Los fundamentos de la dramaturgia cómica del autor de *El sí de las niñas* estaban constituidos por el arreglo teatral de la naturaleza racional del individuo, cuyos principios debían regir el progreso y la actualización del Estado. Era una perspectiva formada por el más puro pensamiento de la Ilustración europea y adecuada a los grandes retos del nuevo orden sociopolítico. La profunda concepción de la naturaleza moral del ser humano –que remite a la sistematizada por Kant– y la exigencia de su exposición pedagógica en el principal medio divulgador y didáctico del siglo XVIII –el teatro– supusieron la culminación de la comedia neoclásica e ilustrada en la obra de Leandro Fernández de Moratín.

Llegados a este punto, es necesario recalcar la naturaleza aproximativa y panorámica de la comparación. La filiación entre Moratín y Kant no es, en absoluto, una relación orgánica entre la filosofía práctica de alemán y la teoría del teatro y el pensamiento subyacente en la obra del dramaturgo. La razón de la selección de las ideas de Kant está en que fue este quien sistematizó el devenir filosófico de la comprensión del mundo y del ser humano en un momento histórico clave, compartido por el madrileño y el prusiano: la Ilustración. De ahí esa relación de semejanza entre las motivaciones basadas en las mismas preocupaciones y perspectivas morales que, Leandro Fernández de Moratín, articuló en su teatro, pero que no se encuentran en otros representantes de la Ilustración española o, incluso, europea.

amplia: «Coincidir con algunas medidas políticas de un gobierno ilustrado no es más que ser coherente con su propia visión del mundo». Más adelante lo amplía con las siguientes palabras: los dramaturgos son «reformadores que recurren al dirigismo como último medio para hacer frente a los enemigos de toda reforma».

77. De esta manera, pues, se da asideros filosóficos a la escala de valores que el hombre de bien ha de tener, es decir, la «bondad, cultura, generosidad, compasión, conversabilidad, respeto, moderación, obediencia al trato justo, responsabilidad como ciudadano, individuo y miembro de la familia, amor al bien público, sensibilidad, tolerancia y humanitarismo; en suma, virtud» (Pérez Magallón, 2001: 52).

78. Queda clara, pues, la postura reformista –que no revolucionaria– a tenor de la autoridad racional a la que atiende ideológicamente la comedia neoclásica, la cual, en palabras de Pérez Magallón (2001: 151), «da forma al [discurso] de una nueva autoridad –pero autoridad, sin duda–, la que rompe con el capricho arbitrario y el abuso de poder para justificar la obediencia en base a lo que los dramaturgos perciben como su racionalidad y su sentido de la compasión humana».

No hay constancia testimonial directa de que Moratín leyera a Kant, y difícilmente lo pudiera haber hecho, pues la obra del prusiano tardó en divulgarse y asentarse como sistema filosófico válido<sup>79</sup>. Quizás sean solo coincidencias de base racional e idealista, pero lo que demuestran estas es el asidero y la coherencia filosófica y moral de la propuesta dramática moratiana a la luz de la alta intelectualidad europea de su época. La observación y el estudio de las razones por las que el dramaturgo no aprobó los beneficios morales y sociales de la comedia figurón que sus predecesores reconocieron ha revelado una concepción dramática de la comedia fundamentada en la nueva realidad sociopolítica de finales del siglo XVIII que adaptó a la dimensión teatral –como epílogo y conclusión– mediante la filosofía ilustrada, racionalista y, como se ha visto, próxima al idealismo de Immanuel Kant. La relación entre este último y Moratín, pues, es un parecido de familia y aproximativo, nunca, valga el juego de ideas, categórico.

El resultado de la observación moral y de la civilización y su posterior aplicación práctica en el teatro de Moratín fue, en primer lugar, una variación en la percepción de realidad a imitar y de la verosimilitud y, en segundo lugar, la obligatoriedad de la aparición de la virtud en las comedias.

Más concretamente, se puede afirmar que la verosimilitud en Moratín está constituida a partir de la noción de naturaleza humana dual, la que atiende al binomio razón-sentimiento, pero, sobre esta, a la composición ontológica de yo empírico y yo puro que sistematizó Kant. La libertad y la voluntad implícitas en este último son los procedimientos para la consecución del bien supremo que constituye la naturaleza moral del ser humano, por lo que, siguiendo el principio de imitación de la realidad del teatro, la comedia no solamente ha de mostrar «los vicios risibles» producidos por la causalidad natural descontrolada, sino, sobre todo, ha de hacer aparecer la virtud que todo individuo, a partir de la razón y el ejercicio de la libertad racional de su voluntad, tiene en su propia naturaleza humana. De ahí la insistencia en la obra de Moratín no solamente de la exposición neutra y racional de las dimensiones morales del ser humano –germen del trabajo realista-costumbrista y la naturalidad del lenguaje hablado de sus obras<sup>80</sup>, sino la presencia siempre de los personajes modélicos y ejemplares que desacrediten por sus propias palabras y actos aquellos comportamientos erróneos producto de la incapacidad por someter a la razón «los peligros que a cada paso nos presenta»

79. Más evidente es el caso español. Wicenty Lutoslawski (1897: 218-220) comentaba que filósofos profesionales, como Nicolás Salmerón –catedrático de Metafísica en la Universidad Central de Madrid–, desconocían la obra de Kant.

80. Sobre el lenguaje en *El sí de las niñas* y en *La comedia nueva*, René Andioc destacó que «menudean las expresiones y giros de cuya naturalidad y autenticidad deja constancia el epistolario de don Leandro. Llevó incluso Moratín la preocupación por lo verosímil hasta imitar lo que Alcalá Galiano llamo «el frasear cortado, interrumpido y no conforme a la gramática, de que solemos valernos los españoles en el trato común de la vida», por lo que abundan los puntos suspensivos» (Fernández de Moratín, 2006: 38).

el mundo sensible. Así pues, la pedagogía social es el factor resultante de la contemplación completa de esa naturaleza moral y racional del ser humano –fin en sí misma de la comedia–, no en la utilización de solo la dimensión irracional –yo empírico– como ejemplos a no seguir a partir de la sátira, la exageración y la risa. De esa manera, la verosimilitud para Leandro Fernández de Moratín sobrepasa el principio de mimesis creíble para el fin pedagógico y social de la comedia.

Por otro lado, y consecuente con el principio de verosimilitud neoclásico, esta ha de ser burguesa o de clase media porque este grupo no solo encarna la capacidad meritoria de uso de la razón y de la libertad racional que la buena voluntad posibilita, sino que es también el colectivo sobre el que se fundamenta el nuevo régimen contractualista familiarista y de propiedad privada que el Estado moderno ha de impulsar para el progreso. Este último aspecto remite a la necesidad legitimadora y legislativa de ese nuevo sistema –y del que la unidad familiar burguesa es la cimentación– como el único, y, por ende, es el que hay que normativizar para luego, con el apoyo estatal, normalizar. Esa pretensión reguladora obliga a la universalización de la burguesía como elemento común de esa norma –en imperativo categórico– y, en consecuencia, la verosimilitud solamente puede ordenarse dentro de los cauces propios de la burguesía. De esa manera, y como resultado final, la naturaleza humana en su totalidad y la realidad a imitar se congregan alrededor de la burguesía; las «personas particulares» como microcosmos ontológicos, sociales y políticos del nuevo macrocosmos: el sistema capitalista. En definitiva, la obra y la preceptiva dramática de Leandro Fernández de Moratín están fundamentadas en la preocupación por mostrar la libertad racional de personas morales que han de ser los ciudadanos ligados al nuevo Estado, esos hombres de bien<sup>81</sup>. La coherencia dramática e ideológica del autor de *El sí de las niñas* parece, pues, estar a la altura de la cohesión filosófica de Kant<sup>82</sup>.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Albiac Blanco, María Dolores (2013), «El error moral en el teatro de Leandro Fernández de Moratín». *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 23, pp. 7-34, DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.23.2013.7-34>
- Andioc, René (1987), *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Castalia.
- Andioc, René y Coulon, Mireille (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, vol. 1, Madrid: Fundación Universitaria Española.

81. «Para el hombre de bien, el imperativo moral se ha secularizado sin caer en el ateísmo o el agnosticismo, y su escala de valores incluye bondad, cultura, generosidad, compasión, conversabilidad, respeto, moderación, obediencia al trato justo, responsabilidad como ciudadano, individuo y miembro de la familia, amor al bien público, sensibilidad, tolerancia y humanitarismo; en suma, virtud» (Pérez Magallón, 2001: 52).

82. Quisiera agradecer a Anna Borja sus provechosos comentarios y consejos a una versión inicial del tema filosófico tratado.

- Beadé, Ileana P. (2009), «Consideraciones acerca de la concepción kantiana de la libertad en sentido político», *Revista de Filosofía*, 65, pp. 25-41, DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602009000100002>
- Berbel Rodríguez, José (2003), *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): la Academia del Buen Gusto*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puértolas, Julio y Zavala, Iris M. (1987), *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. II, Madrid: Castalia.
- Cañizares, José de (2000), *El domine Lucas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73b1>
- Carnero, Guillermo (1983), *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid: Cátedra-Fundación Juan March.
- Caro Baroja, Julio (1974), *Teatro popular y magia*, Madrid: Revista de Occidente.
- Cebrián, José (1996), «Historia literaria», en Francisco Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Trotta-CSIC, pp. 513-592.
- Deacon, Philip (2004), «Efectos de la crianza: La mojigata de Leandro Fernández de Moratín», *Dieciocho*, 27.1, pp. 89-102.
- Díez González, Santos (1793), *Instituciones poéticas*, Madrid: Benito Cano.
- Fernández Fernández, Olga (1999), *La comedia de figurón en los siglos XVII y XVIII*, Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3976>
- Fernández de Moratín, Leandro (1825), *Obras dramáticas y líricas de don Leandro Fernández de Moratín*, tomo I, París: Augusto Bobée.
- Fernández de Moratín, Leandro (1830), *Obra de don Leandro Fernández de Moratín dadas a luz por la Real Academia de la Historia*, tomo II, Madrid: Aguado.
- Fernández de Moratín, Leandro (1867), *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid: M. Rivadeneyra, 3 tomos.
- Fernández de Moratín, Leandro (1977), *Teatro completo*, vol. 1, Madrid: Editora Nacional.
- Fernández de Moratín, Leandro (2006), *El sí de las niñas. La comedia nueva*, René Andioc (ed.), M.<sup>a</sup> Jesús Alcalde (guía de lectura), Madrid: Espasa-Calpe.
- Fernández de Moratín, Nicolás (1996), *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, David T. Gies y Miguel Ángel Lama (eds.), Madrid: Castalia-Comunidad de Madrid.
- Fernández Santillán, José (1996), *Locke y Kant, Ensayos de filosofía política*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1987), *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre ley agraria*. Carnero, Guillermo (ed.), Madrid: Cátedra.
- Kant, Immanuel (1993), *Teoría y práctica*, trad. J. M. Palacios, M. F. Pérez López y R. Rodríguez Aramayo, Madrid: Tecnos.
- Kant, Immanuel (1995), *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Luis Martínez de Velasco (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.
- Lisón Tolosana, Carmelo (1992), *Las brujas en la historia de España*, Madrid: Temas de Hoy.
- Louden, Robert B. (2016), «¿Razonad, pero obedeced? Interrogantes sobre la Ilustración de Kant», *Fragmentos de Filosofía*, 14, pp. 115-133, URL: <http://hdl.handle.net/11441/51929>
- Lutoslawski, Wicenty (1897), «Kant in Spanien», *Kant-Studien*, 1, pp. 217-231, DOI: <https://doi.org/10.1515/kant.1897.1.1-3.217>
- Luzán, Ignacio de (2008), *Poética*, Russell P. Sebold (ed.), Madrid: Cátedra.

- Maravall, José Antonio (1980), «Del despotismo ilustrado». En Mario Di Pinto, Maurizio Fabbri y Rinaldo Frolidi (eds.), *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín. Bolonia, 27-29 de octubre de 1978*, Abano Terme: Piovan.
- Maravall, José Antonio (1988), «Política directiva en el teatro ilustrado», en Mario Di Pinto, Maurizio Fabbri y Rinaldo Frolidi (eds.), *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme: Piovan, pp. 11-30.
- Marías, Julián (1998), *Historia de la filosofía*, Madrid: Alianza.
- Memorial literario* (1784), Madrid: Imprenta Real, enero.
- Memorial literario* (1785), Madrid: Imprenta Real, abril.
- Memorial literario* (1785), Madrid: Imprenta Real, septiembre.
- Memorial literario* (1786), Madrid: Imprenta Real, marzo.
- Nasarre, Blas (1992), *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Jesús Cañas Murillo (ed.), Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Pérez Hernández, María Isabel (2012), «Análisis de la obra *Asuntos de brujas* realizada por Francisco de Goya para la Casa de campo de la Alameda de la condesa duquesa de Benavente», *AXA. Una Revista de Arte y Arquitectura*, octubre, pp. 1-40, URL: <https://revistas.uax.es/index.php/axa/article/view/1078>
- Pérez Magallón, Jesús (2001), *El teatro neoclásico*, Madrid: Laberinto.
- Rodríguez, Juan Carlos (2013), «La Ilustración y la invención de la naturaleza humana (Moratín en el laberinto de las luces)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19, pp. 27-56, DOI: [https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_Romant.2013.i19.04](https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.2013.i19.04)
- Ruiz Ramón, Francisco (1971), *Historia del teatro español*, vol. 1, Madrid: Alianza.
- Sebold, Russell P. (1983), *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona: Crítica.
- Serralta, Frédéric (2001), «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar*, de Lope de Vega (¿1606?)», en Irene Pardo Molina y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, pp. 85-94.
- Zamora, Antonio de (1991), *El hechizado por fuerza*, Alva Ebersole (ed.), Valencia: Albatros Hispanofilia.