

ACTAS DEL IX SIMPOSIO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA

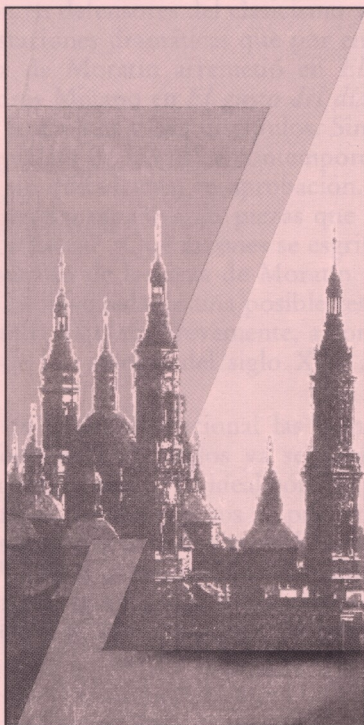
MR JOSÉ RODRIGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

SÁTIRA Y PARODIA DEL TEATRO NACIONAL:
LA COMEDIA NUEVA DEL GUSTO DEL DÍA
Y LA MUJER VARONIL EN EL CONTRAVENTIDA

TOMO II LA PARODIA EL VIAJE IMAGINARIO

En la historia de la labor de reforma del teatro nacional emprendida después de la guerra por los críticos clasicistas encontró respaldo en las creaciones dramáticas de tres ingenios: Moratín, Minano y Mor de Fuentes. Los tres autores, fundidos en uno de las proclamas de críticos y preceptistas, se erigieron en los grandes modelos de mayor éxito. Leandro Fernández de Moratín, autor de la comedia heroica de Comella y Anfitrión, y de los dramas sentimentales de tres obras obtuvo el beneplácito de la crítica. Minano, por su parte, dirigidas a detener de la crítica, sus obras suscitaron renuncias entre los críticos. Mor de Fuentes, en cambio, reprobó la crítica. En cambio, reprobó la crítica. En cambio, reprobó la crítica.

Cuando aparecieron los críticos dramáticos del período "debe ser" del teatro nacional, la crítica dramática de Moratín, Minano y Mor de Fuentes tomaba por argumento la crítica dramática de Moratín, Minano y Mor de Fuentes. Cuando aparecieron los críticos dramáticos del período "debe ser" del teatro nacional, la crítica dramática de Moratín, Minano y Mor de Fuentes tomaba por argumento la crítica dramática de Moratín, Minano y Mor de Fuentes.



Ver Leandro Fernández de Moratín, "Discurso preliminar", en Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Espasa-Calpe, BAE, 1946, vol. II, p. 325.

ZARAGOZA, 1994

M.^a JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

SÁTIRA Y PARODIA DEL TEATRO NACIONAL:
LA COMEDIA NUEVA, EL GUSTO DEL DÍA
Y LA MUJER VARONIL Y SU CONTROVERTIDA
RECEPCIÓN CRÍTICA

En los últimos años del siglo XVIII y primeros de la centuria siguiente la labor de reforma del teatro nacional emprendida decenios atrás por los críticos clasicistas encontró respaldo en las creaciones dramáticas de tres ingenios: Moratín, Miñano y Mor de Fuentes. Los tres autores, haciéndose eco de las proclamas de críticos y preceptistas, se erigieron en defensores del clasicismo y así satirizaron o parodiaron algunas de las manifestaciones dramáticas que por entonces gozaban de mayor éxito. Leandro Fernández de Moratín arremetió en *El Café* contra la comedia heroica de Comella y Andrés Miñano en *El gusto del día* clamó contra los excesos del drama sentimental de Kotzebue y sus discípulos. Sin embargo, ninguna de las tres obras obtuvo el beneplácito de la crítica contemporánea. Tan sólo la comedia de Moratín consiguió, no sin dificultades, su aprobación. Más ¿por qué unas obras dirigidas a desterrar de la escena española las piezas que más la deslustraban suscitaron reticencias entre los críticos? ¿Qué razones se esgrimieron para justificar ante la opinión pública la aceptación de la pieza de Moratín y en cambio, reprobar las obras de Mor y Miñano? La búsqueda de una posible respuesta a estos interrogantes exige que nos acerquemos, siquiera brevemente, a considerar la función y utilidad social que la crítica de los albores del siglo XIX atribuyó al teatro cómico nacional.

Cuando aparecieron en la escena nacional las comedias que nos ocupan, la crítica dramática del período de entre siglos ya se había pronunciado acerca del "debe ser" del teatro nacional moderno. El ideal cómico por el que abogó la crítica ilustrada y clasicista de fines del Setecientos y primeros años del Ochocientos tomaba por argumento las acciones privadas y públicas que constituían el discurrir diario del hombre común¹. Como consecuencia, las manifestaciones dramáticas más prestigiadas por ésta y, aún por una significativa mayoría de los preceptistas, fueron los llamados géneros serios: a saber, la comedia de costumbres, también denomi-

¹ Vid. Leandro Fernández de Moratín, "Discurso preliminar", en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1846, vol. II, p. 320.

nada comedia moral, y el drama sentimental². La comedia y el drama modernos se distinguían de la antigua comedia en que, en vez de ridiculizar, satirizar o parodiar comportamientos y caracteres que se juzgaban viciosos, ejercían su acción moral mediante la escenificación de la vida civil, entendiendo por tal la representación moral, sensible y verdadera de la diversidad de circunstancias, estados y costumbres que presentaba la vida de personas particulares de mediana fortuna³. Esto significa que tanto la moderna comedia de costumbres como el drama sentimental respondían al principio de utilidad general del teatro sobre la base de la noción de verosimilitud y el sentido humano de la compasión que desde mediados del siglo XVIII propugnara la ideología ilustrada⁴.

En efecto, los modernos dramas sentimentales y las comedias costumbristas constituían el resultado, como en 1803 reconoció el *Memorial Literario*, de las necesidades histórico-políticas de las civilizaciones⁵. En dicha clase de composiciones, se recurría a la representación del hombre en su doble condición de ser social y ser sensible y a la escenificación de situaciones que guardaban un evidente correlato con la vida real del espectador porque así lo aconsejaba el progreso ideológico y social. El paso del tiempo y la evolución del gusto y de las costumbres cívicas determinaron que el poeta moderno dejara de emplear la risa y el escarnio público como correctivos. Muy al contrario, según aclaró García de Arrieta en sus *Principios filosóficos de la literatura*, el poeta perseguía que sus obras sirvieran de ejemplo. El autor de dramas sentimentales y de comedias de costumbres reconocía en el espectador un hombre inteligente y sensible capaz de interesarse y conmoverse por cuanto sucedía a sus semejantes⁶. No obstante, esta consideración sensible del público, además de verificar el cambio del sentido universal de la imitación poética hacia un concepto particular de la misma, cuyo origen se hallaba en la filosofía sensista y en la doctrinas estéticas de Diderot, Mercier y Sulzer⁷, revelaba la voluntad de preceptistas y críticos de contribuir a la instauración de un teatro que satisficiera las exigencias artísticas, morales y políticas de la incipiente burguesía española. Más aún, el favor dispensado por la crítica dramática al teatro de costumbres y, en especial, al teatro sentimental se explica no sólo porque combatieran vicios y preocupaciones propiamente burguesas, sino porque en ellas se reconocían modelos de virtud útiles para el conjunto de los ciudadanos. Dicho de otro modo,

² Para conocer el desarrollo y configuración de este género, pueden consultarse las dos monografías básicas: Joan L. Pataky Kosove, *The «Comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis Books, 1978 y M.º Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad/Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, pp. 46-51.

³ Vid. Batteux, *Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra [...] traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por D. Agustín García de Arrieta*, Madrid, Imp. Sancha, 1799, vol. III, p. 321 y Santos Díez González, *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía, y un compendio de la Historia poética o mitológica, para inteligencia de los poetas*, Madrid, Imp. Benito Cano, 1793, p. 129.

⁴ Vid. José Antonio Maravall, "La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración" y "Política directiva en el teatro ilustrado", en *Estudios de la historia del pensamiento español del siglo XVIII*, ed. M.ª C. Iglesias, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 269-290 y 382-406 respectivamente.

⁵ *El gusto del día, Memorial Literario*, 2.ª época, IV, 34 (1803), p. 246.

⁶ Vid. Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, vol. III, p. 316.

⁷ Vid. José Escobar, "La mimesis costumbrista", *Romance Quarterly*, 1988, pp. 261-270 y Joaquín Álvarez Barrientos, "Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español", *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 219-245.

la crítica dramática de los primeros años del siglo XIX amparó la institucionalización de ambas manifestaciones dramáticas dada su conformidad con el programa de reforma social reivindicado por la ideología burguesa⁸.

En este contexto, la escenificación en 1792 de *El Café* resultó tan polémica como la representación en 1802 de *El gusto del día* o la publicación el año 1800 de *La mujer varonil*. Las tres piezas, surgidas con la intención de desacreditar las desviaciones estéticas y morales del teatro cómico nacional, se aproximaron tanto a la sátira o a la parodia que sus autores llegaron a poner en entredicho la validez dramática de la denominada «comedia seria».

Sucedió así incluso en *La comedia nueva* sobre la que, García de Arrieta, aunque escribió en tono laudatorio que “en *El Café* o *Comedia Nueva* se debe alabar ciertamente el ingenio de Moratín que ha sabido hacer una acción sumamente cómica de una crítica de los vicios de nuestro teatro y de los abusos que hay en los autores y en los representantes. Además es muy recomendable por ser una censura muy salada y una excelente crítica”, con menos énfasis añadió: “(...) parece más bien dicha pieza un diálogo cómico, satírico de los abusos del teatro que una comedia”⁹. Como era de esperar, la aparición en los escenarios madrileños de *La comedia nueva* en fecha tan significativa, provocó una serie de incidentes aunque Moratín declaró que su Don Eleuterio no retrataba a ningún poeta en particular, sino que constituía un compendio de los malos dramaturgos que por entonces ocupaban la escena, y que el único objeto de la comedia era ofrecer una pintura de la situación en que se encontraba el teatro nacional¹⁰. Más su osadía indignó en ambientes literarios poco proclives al poeta hasta el punto de solicitarse la intervención gubernamental¹¹. No obstante, y con independencia de la protección que Godoy dispensara a don Leandro, la obra salió a la luz pública. Tras sufrir cinco censuras, “resultó de todas ellas que no era un libelo sino una comedia escrita con arte, capaz de producir efectos muy útiles en la reforma del teatro”¹².

Esta *utilidad* que, según el mismo Moratín, apreciaron sus censores permitió la aceptación definitiva de *El Café* como una auténtica comedia entre los críticos y, según estos últimos, también del público:

El público ha conocido —decía Joaquín Ezquerro en el *Memorial Literario*— que le servía de instrucción, dirigiéndole a conocer las buenas comedias y discernirlas de las malas y esto mismo le ha divertido porque le ha enseñado lo que, por otra parte, no pudiera conocer sino muy tarde o a fuerza de particular estudio sobre el teatro. Ridiculízanse en esta comedia las malas piezas y a los poetas que sin instrucción bastante se ponen a escribirlas: se ve por ella el estado del teatro, no tanto por la escasez de buenos poetas, sino que regularmente se reciben aquellas que sólo sirven para embelesar al vulgo (...) ¹³.

⁸ Vid. Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, vol. III, p. 337 y J. A. Maravall, “Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: Significación de Moratín”, en *op. cit.*, pp. 291-314.

⁹ Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, vol. III, pp. 303 y 304 respectivamente.

¹⁰ L. Fernández de Moratín, “Advertencia”, de *La comedia nueva*, ed. de Joh Dowling, Madrid, Castalia, p. 59.

¹¹ Incluso antes de su estreno la obra provocó las iras de Comella y de sus partidarios que, alertados de la sátira de que iban a ser objeto, intentaron impedir la representación de la pieza. Vid. John Dowling, “Introducción” *La comedia nueva*, pp. 43-48.

¹² L. Fernández de Moratín, “Advertencia”, p. 60.

¹³ *La comedia nueva, Memorial Literario*, II (1793), Vid. Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, London, J. Hopkins Press, 1935, pp. 46-47.

La voluntad reformista y educadora con que Moratín concibió *La comedia nueva*, unido a que el ridículo y la burla se aplicó a piezas faltas de arte, a poetas, sin instrucción y a pedantes sabelotodo, acabó por satisfacer las exigencias de la crítica. A la vista de ésta última, *El Café* moratiniano constituía una comedia tan moral como *El viejo y la niña*. Moratín simplemente trasladó su concepto moral e instructivo de la comedia al ámbito del teatro y a las tertulias de café; se había detenido, por consiguiente, en otro aspecto de la vida civil, cual era el desengaño del público en materia de teatros, que igualmente perturbaba el orden público y el correcto desarrollo de la civilización. Así lo defendió el *Diario de Madrid* que juzgó excelente el fin «moral» de la comedia¹⁴ y José Luis Munárriz, el traductor castellano del preceptista escocés Hugh Blair. En sus *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Munárriz sólo observa falta de moralidad en el drama moratiniano por la condición de hombre honrado de Don Eleuterio, habiendo sido más apropiado, a su entender, retratar a un poeta necio que se gloria de introducir el mal gusto en la escena:

(...) El ridículo que arroja esta comedia no es muy moral pues recae sobre un hombre honrado que, llevado de la necesidad e inducido de un pedante perverso, se arroja a escribir una comedia para socorro de su familia y el ridículo y escarmiento debieran caer sobre un poeta necio y vanaglorioso, autor y fomentador del mal gusto en la dramática, antes que sobre un hombre de bien que para alivio de su situación estrecha trata de estrenarse en el teatro, del que se promete sacar grandes utilidades por los consejos del pedante y que, por lo mismo, es objeto de compasión y no de escarnio¹⁵.

Menos afortunados fueron Miñano y Mor de Fuentes, a pesar de la declaración de intenciones con que ambos prologaron sus comedias. Los dos autores aseguraron escribir sus obras para prevenir al público, sobre todo al femenino y a la juventud, de los males que conllevaban las representaciones sentimentales y, en particular, los dramas que al inicio del nuevo siglo comenzaban a estilarse. *El gusto del día* —dice Miñano— tiene por objeto contener los progresos de las comedias tristes o lastimeras¹⁶. Más, aunque el deseo de preservar la moral pública no disgustara a la crítica, provocó su respuesta, de un lado, por lo que entrañaba de oposición a las comedias serias o, lo que es lo mismo, por constituir una defensa de la comedia moderna basada en el ridículo que incita a la risa y, de otro, por cuanto se atentaba contra la política teatral de la oficialidad y contra el gusto dramático de las clases medias y de la elite ilustrada.

En relación con el descrédito del género serio, Pero M.^a Olive, redactor del *Memorial Literario* desde 1800, desaprobó la pieza de Miñano pues, aunque el periodista murciano nunca se mostró muy entusiasmado con el éxito de *Misanthropía y arrepentimiento* de Kotzebue, se opuso al concepto de comedia sobre el que Miñano fundamentó su censura del drama alemán. En el juicio *El gusto del día* Olive manifestó:

¹⁴ “Nada tiene esta comedia que no sea apreciable. El artificio es tan verosímil como que los sucesos son prácticos en la sustancia: su fin moral excelente, pues se alienta a que el teatro sea lo que debe ser, esto es, la escuela de las buenas costumbres, el templo del buen gusto [...]”, *Diario de Madrid* (21-II-1792), Vid. A. COE, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵ H. Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1817³, pp. 324-325.

¹⁶ Andrés Miñano, *El gusto del día*, Madrid, Imp. Villalpando, 1802, p. I.

No es esto pronunciar que la *Misantrópía* sea o no comedia, o buena o mala, cuyo segundo punto intenta persuadir el autor de la de *El gusto del día* porque ésta es una materia tan disputable cuanto es cierto que *no es de las que excitan la risa, a cuyo objeto parece que quiere el autor reducir únicamente la verdadera comedia* y, no menos cierto, que en todos los teatros modernos de Italia, Francia, Inglaterra y España, apenas se hallarán treinta comedias del género ridículo en muchos millares de ellas en cada una de estas naciones¹⁷.

El cronista del *Memorial Literario* niega que el ridículo constituya el sustento poético del género cómico¹⁸ y que la causa de la introducción en el teatro de la perniciosa «nueva moral» denunciada por la comedia de Miñano fuera intrínseca al género sentimental. Cuando Miñano afirmaba que «la *nueva moral* de este espectáculo verdaderamente filosófico os enseñará la *indulgencia* con que debe tratarse el bello sexo aun cuando nuestras compañeras domésticas emprendan alguna furtiva expedición en compañía de sus amantes»¹⁹, el *Memorial Literario* y *El Regañón General*, éste último a través de una serie de cartas firmadas por un tal «Pedro Rico», se afanaron por contrarrestar la desautorización moral del género sentimental contenida en la parodia del escritor palentino²⁰.

Idéntica reacción suscitó *La mujer varonil* la cual, si bien nunca se representó²¹, añadía el agravante de que su autor desaprobaba la comedia moratiniana y la política de Godoy²². Según declaró Mor de Fuentes en el «Prólogo» de la comedia, el drama sentimental constituía «un nuevo *vandalismo*» para el arte dramático²³. Aceptando que la comedia constituye un remedio de lo que pasa en la vida cotidiana²⁴, el escritor aragonés reprueba el género lastimoso porque se opone a los preceptos de la «verdadera comedia». A su entender, los dramas sentimentales carecían de la regularidad, perfección y maestría artísticas recomendadas por la estética clásica. Todo su «interés»²⁵ procedía de la exhibición de situaciones lastimosas que fácilmente conmovían al auditorio²⁶ y que, por lo mismo, otorgaban a sus autores de un efímero éxito: «(...) En Francia, como en todas partes, el último *lloronista*, si puedo expresarme así, desbanca a todos sus antecesores, al paso que los conatos más o menos felices o infructuosos de un sinnúmero de escritores eminentes que han intentado seguir las huellas de Molière, son otros tantos trofeos

¹⁷ «*El gusto del día*», *Memorial Literario*, 2.ª época, IV, 34 (1803), p. 246.

¹⁸ Justamente al contrario defendía Miñano según testimonia *El Regañón General*, 28 (3-IX-1803), p. 223: «(...) sin ridículo no hay comedia, con que faltando este requisito a las composiciones de Kozbüe, su cacareado mérito es absolutamente nulo, como Poeta cómico».

¹⁹ Moratín se expresó en los mismos términos que Miñano refiriéndose a la versión italiana de su comedia *El viejo y la niña*. Napoli Signorelli, el traductor, varió el desenlace de la obra original sustituyendo la separación por una reconciliación. Vid. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987², pp. 432-435.

²⁰ Vid. Pedro Rico, «*El gusto del día*», *Regañón General*, 10 (2-VII-1803), pp. 79-80.

²¹ Según advierte su autor en su autobiografía el parecer de sus amigos le hizo creer demasiado aventurado el éxito. Vid. *Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes*, ed. de Manuel Alvar, Zaragoza, Guara, 1081, p. 54.

²² Vid. *ibidem*, pp. 59 y 54 respectivamente.

²³ José Mor de Fuentes, *La mujer varonil*, Madrid, Imp. Cano, 1800, p. 3. Existe una edición de este prólogo en *El egoísta y La fonda de París*, ed. de F. Doménech y J. A. Hormigón, Madrid, Eds. Asociación de Directores de Escena, 1990, pp. 41-47.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Sobre la poética del interés, vid. Inmaculada Urzainqui, «Notas para una poética del 'interés' dramático en el siglo XVIII», *Archivum*, XXXVII-XXXVIII (1987-1988), pp. 573-603.

²⁶ J. Mor de Fuentes, *La mujer varonil*, p. 6.

que rezlan y eternizan su incontrastable primacía²⁷. Mor manifiesta su disgusto por el apoyo de preceptistas y críticos ante lo que considera una perniciosa moda pasajera. En este sentido, sus afirmaciones hubieran carecido de trascendencia de no ser por su vehemencia y radicalismo. La airada respuesta del *Memorial Literario* procede de la negativa de Mor a admitir la utilidad moral del drama sentimental así como que éste constituyera la expresión de una nueva sensibilidad²⁸. Al igual que Miñano, sostuvo que “lo que el hombre teme a par de muerte, lo que encarna y se anida en sus entrañas para roerlas de continuo, es la ridiculez y el escarnio”²⁹.

La gran diferencia entre *El Café* de Moratín y las comedias de Miñano y Mor de Fuentes radicó en que la provocación moratiniana favorecía, como estudió Edward Baker, la instauración de los fundamentos de la ideología ilustrada a través de la profesionalización del escritor y del teatro³⁰. Moratín adoctrinaba en su comedia acerca del proceder del dramaturgo y del público que se interesaban por el progreso del teatro español y de la cultura nacional. El teatro que Moratín denostó en su comedia coincidía, pues, con el que oficialmente se postergaba. Por el contrario, las comedias de Mor y Miñano resultaban demasiado provocadoras. Aparte de parodiar un género dramático que se presuponía culto, ponían en entredicho la moral burguesa recurriendo a la sátira o a la ridiculización, esto es, con empleo de recursos que la crítica ilustrada rechazó como impropios de las monarquías modernas.

Efectivamente, en un momento en que la elevación de los precios de las entradas obligaba a satisfacer a quienes disponían de medios suficientes para frecuentes los teatros y cuando además se comprobó que las comedias sentimentales habían conseguido de algún modo rectificar la opinión dramática popular acostumbrando a quienes gozaban con las valentonadas y aparatosidades de las comedias militares dieciochescas a la escenificación de pasiones trágicas³¹, los dramas sentimentales se valoraron como un género clave para el asentamiento de los fundamentos de la nueva moral que protegían las instituciones:

La moral de este género de comedia tiene por objeto los hombres en general y conviene a todos los estados, ventaja que podemos comparar con la de la

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Vid. “*La mujer varonil*”, *Memorial Literario*, 2.^a época, I, 3 (1801), pp. 71-73. Así lo cree Ivy McClelland, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, Liverpool, Liverpool Press, 1970, II, pp. 506-507.

²⁹ José Mor de Fuentes, *La mujer varonil*, pp. 3 y 4. Subrayado del autor. Para este aragonés la verdadera comedia es la instituida por Molière pues cifra la esencia del género cómico en la alternancia de chistes y moralidad. Sobre su visión estética, puede verse el clásico trabajo de Ricardo del Arco, “Ideario literario y estético de José Mor de Fuentes”, *Revista de Ideas Estéticas*, V, 20 (1947), pp. 395-435.

³⁰ Edward Baker, “In Moratin’s *Café*”, en *The Institutionalization of Literataure in Spain*, Minneapolis, Prisma Inst., 1987, pp. 101-124.

³¹ El cambio de actitud en el público es así descrito en la “Carta segunda sobre el estado de nuestro teatro”, *Efemérides de la Ilustración de España*, I, 4 (1804), p. 15: “¿Podrías imaginarte que hubiera en lo posible medios de llevar a nuestro pueblo a la tragedia ni a los dramas sentimentales? Pues sabe que va, que derrama dulces lágrimas, que se hace ilusión y que ha llegado al punto de gustar del juego y del contraste de las pasiones fuertes, que en derredor de la sangrienta Melpómene se conmueve y se entusiasma, y que en lugar de las valentonadas de los tiempos de Francisco Esteban y del Cid, le gusta ya ver más el terrible efecto de las pasiones, regido por la verdad de las pasiones mismas”.

tragedia, que es la de instruir a aquellos de quienes la suerte de los demás depende³².

Asimismo, la crítica ilustrada y clasicista de los inicios del siglo XIX entendió, y lo manifestó en sus comentarios, que el drama sentimental no constituía el ideal dramático a imitar por los poetas nacionales, pero sí un medio de que nuestros dramaturgos y el público se familiarizaran con la perfección proclamada en las poéticas tradicionales. De nuevo, en palabras de los memorialistas:

(...) Pues que, por un lado, vemos desterrados de nuestros teatros mil monstruosidades que los deshonoraban y corrompían y, por otro, advertimos composiciones que si no son perfectas, tienen al menos el *mérito principal de una moral pura*, podemos decir que hay en ellos una *reforma útil, la cual nos acerca sin duda a la perfección*³³.

En consecuencia, ya que la mayor parte de las obras sentimentales traducidas no iban a enseñar a nuestros autores a crear comedias ni tragedias al gusto clásico³⁴, la crítica postuló que el éxito del drama sentimental, al menos, debía aprovecharse para instaurar en nuestros escenarios dramas regulares de buena moral.

El peligro que la crítica advirtió en las comedias de Mor y Miñano consiste en que representaban una agresión estética, ética y política dirigida contra el público de dramas sentimentales y la política teatral del Estado y de quienes la suscribían. Con la sátira o la parodia del género sentimental se intentó poner en evidencia el sentido de la perfección estética y la efectividad moral e ideológica del teatro nacional. En este sentido, aunque el motivo de la burla y de la parodia fuera en origen estético acabó por transformarse en un motivo social con implicaciones políticas. La representación de *El gusto del día* y la publicación de *La mujer varonil* respondían en esencia a un intento de subvertir los valores dramáticos de la sociedad burguesa del período de entre siglos. El público asistente a contemplar el drama de Miñano o el lector de la pieza de Mor de Fuentes se convierten en el objeto inmediato de la sátira. En la denuncia de Miñano se oculta una voluntad de persuadir al auditorio en contra de sí mismo, esto es, en tanto que grupo social que defiende la institucionalización de los valores ético-cívicos que el drama sentimental sustenta. A este respecto, sólo la voluntad colaboracionista de la crítica dramática y la impopularidad intrínseca a la sátira y la parodia malograron que cualquier efecto revolucionario se consumase.

³² Olive, "El padre de familias", *Memorial Literario*, 1803, 2.ª época, V, 45 (1803), p. 294.

³³ Vid., el comentario a *La camarerita* de Vicente Rodríguez de Arellano, *Memorial Literario*, 1802, 2.ª época, II, 12 (1802), p. 99.

³⁴ El *Memorial Literario* o, por mejor decir, Olive no desperdició ocasión alguna de atacar a las comedias sentimentales por cuanto basaban su mérito en el efecto causado por la mezcla de escenas tristes y patéticas con otras de carácter cómico. Vid. *El solterón y su criada*, que tradujo García Suelto (*Memorial Literario*, 2.ª época, III (1801), pp. 209-210); *Clementina y Desormes*, de Rodríguez de Arellano (*ibidem*, p. 217), o *Los amantes generosos*, (*Memorial Literario*, 2.ª época, I (1802), p. 18), todas ellas recogidas en el *Teatro Nuevo Español*, Madrid, Oficina de Benito García y cía., 1800-1801. Precisamente en esta colección se aceptó la inclusión de piezas sentimentales para regenerar el teatro español: "(...) No serán excluidas —se dice concretamente— las que los modernos llaman comedias serias o lastimosas o tragedias urbanas pues, aunque esta nueva especie dramática no fue bien recibida al principio (...), con todo eso se ha hecho tanto lugar en todos los teatros cultos de Europa que ya sería una rareza no admitirla en el nuestro" *Ibidem*, vol. I, pp. XX-XXI.