LARRA Y LA REPRESENTACIÓN DE LO PRIVADO

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
Universidad de Zaragoza

Durante los últimos años han avanzado y mejorado los estudios sobre Larra y el teatro. Se reconocen la importancia y amplitud de su crítica teatral —un tercio de sus escritos— y el interés de su producción como autor y traductor (Larra, 2009). Conoció de primera mano el mundillo del teatro —que vivió intensamente—, y al hilo de sus críticas se ha reconstruido su poética teatral más de una vez, incluido este encuentro, mostrando su pertinencia para la exégesis de su producción y para la de las artes escénicas durante aquellos años. La bibliografía al respecto es copiosa. Parecería que todo está dicho. Sin embargo, no es así: continúa habiendo episodios poco aclarados y su sistema teatral, tan lleno de matices, sigue necesitando exégesis para evitar distorsiones, para conocer mejor de donde provenían sus ideas y para entender el alcance de sus afirmaciones.

En esta dirección se orienta este ensayo donde retomo una de las líneas maestras de su pensamiento: la honda interrelación entre el teatro y la sociedad y su convencimiento de que reformar el teatro ayudaría a reformar la sociedad. Un planteamiento de prosapia ilustrada —como su concepción de la literatura en su conjunto—, que durante sus últimos meses de vida, con todo, relativizó arrastrado por su imparable escepticismo en ensayos como "Literatura" (Larra, 1960). Acabaría diciendo por entonces a la vista de la situación del teatro en España:

> El teatro, pues, rara vez corrige, así como rara vez pervierte. Ni es tan bueno como sus amigos le han pintado, ni tan perjudicial como sus enemigos le han supuesto. Por lo menos, es desde luego una diversión pública, y en esta sola calidad encierra ya una no mediana recomendación; es además de todas las diversiones públicas la más culta, y si no corrige las costumbres, puede al menos suavizarlas; puede ser una escuela de buenos modales, y debe serlo constantemente de buen lenguaje y de estilo. (Larra, 1960, II: 157)

Ni al final de su recorrido renunciaba a su creencia en el carácter educador del teatro, aunque se manifestara sin el entusiasmo de sus años anteriores. Toda su literatura nació de este impulso y por ello resulta un tanto extraño comprobar en una parte de la crítica que se aplique un método diferente de análisis a sus escritos teatrales que a sus celebrados artículos costumbristas, cuya modernidad se destaca siempre mientras que con los otros se mantienen vivas algunas reticencias y se aplican procedimientos de análisis que merman su modernidad.

Se insiste en su comentario desde las preceptivas clasicistas pero sin destacar en estas los muchos matices que iban introduciendo las discusiones literarias que había en el ambiente. Y se presta una atención insuficiente a la crítica literaria del día, que es donde se advierte mejor la dinámica literaria, cómo andaban haciéndose y deshaciéndose los géneros literarios. Se juzgan estos escritos desde los cerrados y abstractos sistemas de las preceptivas, cuando hay que hacerlo especialmente desde unos sistemas críticos que se iban reajustando, para dar cuenta de las nuevas funciones que ofrecían los escenarios, respondiendo a la demanda de una sociedad en cambio.

La crítica periodística aprecia mejor los brotes nuevos que la académica, equipada ante todo para mostrar continuidades. El periodista llena las columnas de su periódico con los ecos de la calle y con sus opiniones capta el acontecer teatral con cercanía y más si, como *Fígaro,* es un fisgón impertinente, un azotacalles dispuesto a dejar constancia de sus agudas impresiones también del teatro. En realidad, no podía ser de otro modo tratándose de un escritor costumbrista. En los artículos programáticos de los escritores costumbristas españoles, cuando repasan las costumbres que se proponen *pintar*, nunca falta el teatro. Da igual que sea *El Duende Satírico del día* (1828) de Larra que *El Viejo Verde* [seudónimo de José María Carnerero] en el *Correo Literario y Mercantil.* Mesonero cuando se presente como *El Curioso Parlante* en *La Revista Española* o Larra como *Fígaro.* Y es que así sucedía también con sus modelos europeos. Cuanto más se comparan sus programas, más evidente resulta la intención de *pintar* cuadros de costumbres teatrales[1]. Lo constante es lo que Mesonero llamó, en "Mi calle", "El espectáculo de nuestras costumbres actuales" en un sentido amplio, y esto incluía el que proporcionaba el hormigueo alrededor y dentro de los teatros. Por algo era la diversión urbana más importante y en la cultura burguesa basada en las apariencias mantuvo siempre un lugar central. Larra lo sabía bien y lo destacó en numerosas ocasiones en sus escritos.

1 Véanse los ejemplos aducidos por Escobar (1977: 30-31).

Los géneros literarios no se construyen desde la nada, sino desde la tradición actualizada, a partir de la observación de la realidad histórica concreta y acompañados de una reflexión que suscita su recepción inmediata y que señala sus horizontes y sus límites. Es por lo que trato aquí de mostrar cómo reflexionó Larra sobre la representación de lo privado en el teatro de su tiempo atendiendo por igual a la producción teatral y a su recepción inmediata. Y voy a hacerlo tratando de vadear algunos prejuicios que enuncio de nuevo brevemente para conjurarlos.

Mientras los escritos de Larra considerados "cuadros de costumbres" son analizados insistiendo en su historicidad —precisando el origen del género, los cauces por los que se difundieron, los maestros y modelos, etc.— muchas de sus reflexiones sobre el teatro acaban situadas en una intemporalidad artificial, cuando justamente debiera suceder lo contrario al menos por dos razones: la primera, que nacían de la más estricta actualidad y destinadas a crear opinión desde las páginas de las publicaciones periódicas. Y la segunda, y mucho más importante, que formaban parte del mismo programa, el del "costumbrismo moderno", entendido como una de las manifestaciones fundamentales de la modernidad, surgido de la observación de la vida cotidiana en las grandes ciudades, con unos precisos canales de producción y difusión.

En contra de la consideración de estas críticas como escritos costumbristas han jugado otros asuntos que han llamado más la atención de la crítica sobre el costumbrismo, en especial, la relación entre costumbrismo y novela y la concesión a la larga de una categoría superior a la narrativa respecto al teatro. En la mente de todos está presente la serie enjundiosos trabajos encabezados por el libro de Montesinos *Costumbrismo y novela*, hito inicial de estos análisis, a que ha dado lugar[2]. No es el momento de discutir el asunto, tan solo de constatarlo como una de las causas de la lectura inadecuada de una parte sustancial de la obra de Larra. No es que no se haya señalado la relación entre costumbrismo y teatro —asunto de este ensayo—, sino que se ha hecho con timidez y con reticencias. O mezclando churras con merinas como hizo Sebold (1981).

No es suficiente, además, considerar estos escritos como meros documentos interesantes sobre el teatro de la época sin advertir que lo que los hace incomparables no son los datos concretos sino que son la manifestación de una potente personalidad analítica con una asombrosa capacidad de escritura.

2 Montesinos (1969). Incluso en la crítica más casticista sobre el costumbrismo se puede detectar también esta situación: Menéndez Pelayo (1908: 354-355) se refería ya a la novela cervantina *Rinconete y Cortadillo* como modelo de escrito costumbrista. Algunos estudios notables sobre costumbrismo y novela: Ferreras (1973), Herrero, (1978), Romero Tobar, (1983), Palomo, (1989), etc.

La visión del mundo *sub specie theatri* juega en la creación y organización de esta escritura un papel más que notable.

Hay tantos puntos de encuentro entre los escritos considerados costumbristas y los teatrales, que es insostenible su distinción, empezando por algunos célebres artículos costumbristas mayores cuya temática es el teatro, pongo por caso "Yo quiero ser cómico" o "Una primera representación". En ellos, se anudan la reseña del día a día teatral, el análisis de los comportamientos de las gentes del teatro, la reflexión más amplia sobre el arte escénico y aun el buceo en el propio interior. No faltan en las buenas antologías de Larra. Por el contrario no se recopilan como textos costumbristas las reseñas de los estrenos de *La Conjuración de Venecia* o *Antony* como si pertenecieran a otra clase de literatura. Podemos discutir si se trata de *cuadros* costumbristas acabados o solo de *bocetos*, *apuntes*, pero lo esencial permanece: *pintar* escenas de la vida contemporánea. Que los aspectos narrativos estén menos desarrollados no es argumento suficiente para su inclusión o exclusión en la literatura costumbrista. Su rigor compositivo no es menor y latentes están siempre los condicionantes y las posibilidades narrativos que se derivan de la firma bajo la que llegan al público y sus artificios.

Estas imprecisas categorizaciones no existirían si se afinara más en la utilización del marbete "costumbrista". Si se entienden bien el origen del "costumbrismo moderno", sus bases conceptuales y se sigue su desarrollo, los prejuicios señalados se diluyen, al hacerse evidente que todos aquellos escritos forman parte del mismo programa y todos ellos son, en definitiva, textos costumbristas. O al menos, si parece extremada esta afirmación, que en todos ellos hay unos estratos con componentes costumbristas que no se pueden eludir en su estudio.

José Escobar ha sido, entre nosotros, quien mejor señaló el camino para definir las bases del costumbrismo como un género moderno, recalcando el carácter transnacional del término y la conveniencia de abordar su estudio con una metodología propia de la literatura comparada, tal como él hizo, comenzando por su imprescindible libro *Los orígenes de la obra de Larra* (1973)[3]. Con decisión insistió en la necesidad de diferenciar el "costumbrismo burgués", que aquí importa, de otros "costumbrismos" espurios con que cierta crítica casticista ha enturbiado su definición (Escobar, 2000). En "La mímesis costumbrista" manifiesta taxativamente su posición:

3 Hacía suya una tradición de estudios críticos sobre el costumbrismo español que lo viene analizando en ese horizonte internacional: C. M. Montgomery (1931), Carr (1928-1929) o Hendrix, (1933).

> lo que llamamos aquí "mímesis costumbrista" corresponde, entre los siglos XVIII y XIX, a una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y de comportamiento colectivo diferenciados de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica. El nuevo objeto de mímesis es la sociedad, referente cultural e ideológico de la literatura surgida al amparo institucional de la vida pública burguesa que Jürgen Habermas ha denominado "bürgerliche Öffentlichkeit". (Escobar, ed. digital)

Durante el siglo XVIII, como es sabido, se transformó el concepto de imitación. La filosofía sensualista puso en tela de juicio la noción tradicional de imitación considerada como imitación de la naturaleza concebida esta como una idea abstracta y universal, no determinada ni por el tiempo ni por el espacio. Ahora, como han recordado Escobar o Álvarez Barrientos (1990), lo local y temporalmente limitado se reconoce como objeto de imitación artística. Y esto introdujo "la determinación social e histórica del mundo moral en los nuevos géneros literarios (la novela y el drama burgués) a que se refieren las reflexiones teóricas sobre los principios de imitación y verosimilitud". (Escobar, ed. digital)

Consecuente con este planteamiento, José Escobar propuso que "el cuadro de costumbres" se incluyera también entre los géneros literarios originados en este proceso. Si se acepta, como es mi caso, su propuesta, nos hallaríamos ante la posibilidad de analizar la novela sentimental, el drama burgués y el cuadro de costumbres —insisto en mi voluntad de englobar, además, en él la crítica periodística en un sentido amplio— con una perspectiva histórica adecuada, desde su inmediata recepción y contando además con las reflexiones acompañaron su gestación y producción.

Hans Robert Jauss, conocido maestro en los estudios de la moderna recepción literaria, recordó que Diderot fue justamente uno de los primeros en reflexionar sobre estas cuestiones al teorizar sobre las bases del drama moderno o burgués, resaltando las circunstancias concretas y los pequeños detalles cotidianos como elementos sustanciales para producir la ilusión de la realidad dramática y la importancia de *lo circunstancial* para construir la verosimilitud teatral[4].

---

4 Tengo en cuenta, en especial, Denis Diderot, "Entretiens sur *le Fils natural*", en *Oeuvres*, (1951: 1201-1274). Diderot, *El hijo natural. Conversaciones sobre "El hijo natural"* (2008) y "De la poesía dramática", en D. Diderot. *El padre de familia. De la poesía dramática*, Madrid. (2009: 139-250).

Estas mismas reflexiones las aplicó Diderot después a la novela en su revelador *Éloge de Richardson* con lo que la vida cotidiana presentada con sumo detalle se constituía en base ineludible, en su opinión, de la moderna literatura burguesa (Diderot, 1951: 1059-1074). Siguió la misma senda Louis-Sébastien Mercier, como recuerda Escobar, en *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) y en *Tableau de Paris* (1781). En el primer libro, atacaba la tragedia como muestra del teatro viejo —"la représentation revêtu de poupre et d'or, mais qui n'a aucune réalité"—, contraponiéndole un teatro nuevo donde "la représentation de la vie civile" sucede al fin "a cet appareil imposant et menteur de nos pièces". Su *Tableau de Paris* es un ejemplo señero de la nueva literatura costumbrista defendida y su prefacio un manifiesto del moderno costumbrismo periodístico y así fue entendido también en España. (Detalles en Escobar, 1977, de quien tomo los textos franceses)[5].

No es posible aquí exponer todas las consecuencias de estos escritos y la conversión del escritor en un *observador* de la realidad circundante con todos sus detalles que después representa en sus escritos. Me voy a detener apenas a comentar, de la mano de Peter Szondi (1972) y Michael Fried (2000: en especial, 95 y ss.), las implicaciones para el teatro y el cuadro de costumbres del término "tableau", *cuadro*.

Diderot, fiel a la nueva manera de entender la imitación, rompió con la visión tradicional de los géneros dramáticos ligados a las diferentes clases sociales. Para nada ya asociaba tragedia a príncipes o reyes, sino que, atento a la nueva realidad social, extendía lo trágico a cualquier ciudadano. En sus *Conversaciones sobre "El hijo natural"* (*Entretiens sur le Fils natural*) es concluyente. Comentando la escena cuarta del acto quinto de *Ifigenia*, de Racine, afirmaba que no le conmovía en esta la dignidad real del personaje, sino su dignidad de madre que daba lugar a un verdadero *cuadro* de amor maternal con toda su *verdad* en la escena citada.

Esta concepción de la representación teatral como sucesión de cuadros es fundamental en su reflexión. Se imagina al espectador en el teatro, "como ante una tela en la que, por encanto se sucedieran varios cuadros" (Diderot, 2009: 239); de aquí que insista en que se apliquen las leyes de la composición pictórica a la puesta en escena o su defensa de la pantomima como consecuencia de la importancia que otorgaba a los aspectos visuales del espectáculo[6].

5 José Escobar (1977) estudió con gran precisión cómo fue adoptado programáticamente en 1828 por el *Correo literario y mercantil*, dirigido por José María Carnerero, para introducir en España esta modalidad literaria. Completar con Escobar (1976, 1988 y 1992).

6 En las "Conversaciones sobre 'El hijo natural'", (Diderot, 2008: 127-128), Dorval comenta que le gustaría que hubiera más cuadros y quien conversa con él, le responde: "Un incidente imprevisto que se convierte en acción y cambia súbitamente el estado de los personajes

Lo sublime, lo trágico de la escena de Racine citada reside no en que los personajes sean reinas o reyes, sino en el verdadero cuadro de sentimientos logrado. Diderot queda fascinado por la hondura y el patetismo del *cuadro*, por su verdad. El discurso de los personajes nace vivo y natural de la intensa situación. Diderot deseaba esta misma veracidad para sus personajes y sus situaciones en *El hijo natural* o en *El padre de familia*. Quería que sus grandes momentos se resolvieran en cuadros de gran intensidad emotiva. En este último drama, antes de que caiga el telón, quiere que se componga un cuadro donde las palabras del padre alcancen toda su plenitud emotiva coincidiendo con la culminación de las acciones. Inmóviles y conmovidos, con lágrimas en los ojos, todos escuchan sus palabras sobre los peligros que ha corrido la familia y que se han solventado felizmente.

El cuadro es paralelo al que ofrece el inicio del drama en el que el orden familiar aparece amenazado de desorden por las tensiones pasionales. Pero todo vuelve a su cauce y el cuadro final es una apoteosis del mundo privado de la familia (equivalente a las grandes apoteosis de lo público en otros géneros pictóricos o dramáticos). El éxito corona las zozobras vividas. El amor familiar se impone. Este cuadro final objetiva un cambio en la organización de la sociedad donde una nueva clase social con sus nuevas formas de vida, polariza la atención: la burguesía, las clases medias. La institución familiar con los valores de esta nueva clase social entre los que se cuenta la intimidad familiar con sus característicos espacios de convivencia. Y por ello, la ausencia del hijo y la zozobra del padre ocupan el primer plano en este drama.

De esta manera, Diderot inauguraba una tradición fundamental en el teatro moderno: el *drama familiar*, en el cual el único espacio de bondad para el hombre —la intimidad del hogar— podrá degenerar en infierno (como ocurrirá en Chejov o Strindberg) o alcanzar un equilibrio que convierte el hogar familiar en un refugio seguro contra las adversidades exteriores. Todo depende de cómo se encaucen las pasiones en ese reducto privado.

Estas mismas ideas, este "realismo sensible" en palabras de Szondi centrado en el mundo familiar aún aparece más nítido en su elogio de Richardson de cuyas novelas destacó su ambientación en el mundo actual, su fondo verdadero, sus personajes reales y que sus incidentes nacen de sus costumbres. El gran

---

es un lance. Una disposición de esos personajes en el escenario, tan natural y verdadera que, plasmada fielmente por un pintor me agradara sobre una tela, es un cuadro".

Es una diferencia interesante para analizar el drama burgués frente a otros géneros como el melodrama o después el drama romántico. La elocuencia del gesto y su sublimidad la ejemplificaba con Lady Macbeth sonámbula y en silencio, imitando a alguien que intenta lavarse las manos manchadas con la sangre del rey (en *Lettre sur les sourds et muets*).

mérito de Richardson es que muestra el devenir de las cosas y asuntos que nos rodean. En especial, las desdichas domésticas ("malheurs domestiques").

En estos cuadros, de composición cuidadosa, se congela la acción, son casi verdaderas pantomimas que impactan las retinas de los espectadores aposentándose en sus mentes y en sus corazones. Requieren un trabajo minucioso no muy distinto al del pintor cuando acomete la realización de un buen cuadro. El teatro es *cuadro viviente* y resulta fundamental en su composición el camino hacia una organización en la que las relaciones entre las partes se hagan evidentes y coherentes (Fried, 2000: 103). Poner en escena una pieza dramática es construir un *cuadro viviente* con sus momentos apoteósicos. La imitación para ellos era sinónimo de representación, en este caso de la vida cotidiana, y con un fuerte impacto visual.

En la dramaturgia de Diderot, como recuerda Szondi, el principio que se opone a este es el de "coup de théâtre" (golpe de efecto, "lance", en traducción de Lafarga), definido en las conversaciones como un incidente imprevisto que ocurre en las acciones y que cambia súbitamente la situación de los personajes. Diderot prefiere el *cuadro*, la pintura escénica definida como una disposición de estos personajes en la escena, tan natural y verdadera que, reproducida fielmente por un pintor, no desagradaría en el cuadro.

El golpe de efecto o lance turba. La ética fundada en la razón tiende a eliminar el azar y lo imprevisto. Son dos modelos teatrales distintos. En uno domina la *casualidad*, en el drama burgués la *causalidad*. En el interior de la familia burguesa no se especula gratuitamente, sino que se trabaja con orden y asiduidad. Todo está sometido a un orden riguroso, minucioso, que las pasiones incontroladas turban. La familia burguesa se basa en la certidumbre del amor recíproco, que debe ser visualizado en la escena, adquiriendo esta un valor modélico absoluto. La equivalencia representativa de lo privado con la realidad representada reside en esta construcción cuidando los detalles, mostrando su valor y sentido para que el cuadro contemplado produzca un efecto de realidad completo.

El drama burgués y la novela sentimental hallaban así una base doctrinal para su desarrollo, pero también las otras modalidades de literatura costumbrista moderna. Cuando se reflexione en los años treinta en la prensa española sobre la difusión de esta literatura en el país se destacará su modernidad tal como hizo Larra comentando el 19 y 23 de junio de 1835 *Panorama matritense* de Mesonero en *El Español*. En su primer artículo apunta, tras un amplio repaso de autores clásicos que habían abordado el análisis de las costumbres, que se había producido un cambio sustancial desde el siglo anterior:

> Empero cuantos autores hemos citado habían considerado al hombre en general tal cual le da la Naturaleza; pintores, habían retratado el mar, con su bonanza y sus tormentas, cual en todas las zonas se ve, pero no le habían pintado tal cual esta o aquella marina le ofrecen y le modifican. Escritores cosmopolitas, filósofos universales, habían escrito para la humanidad, no para una clase determinada de hombres. Esto era lo natural. (Larra, 1960, II: 238-239)

Los cambios operados con el correr de los siglos dieron lugar a distintas sociedades con hombres con "caracteres distintivos de los demás":

> En ellos forzosamente despuntaron escritores filosóficos que no consideraron ya al hombre en general como anteriormente se lo habían dejado otros descrito, y como ya era de todos conocido, sino al hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que le observaban. (Larra, 1960, II: 239)

Y citaba a continuación como pionero a Addison en *El espectador*, a quien siguieron pronto en Francia Mercier que "hizo un cuadro picante de París", Jouy (seudónimo: *L'ermite de la Chaussée d'Antin*) con un plan más vasto e inundando con literatura de costumbres los periódicos bajo los títulos de *viajes*, *paseos*, *ojeadas*, *novelas*, *cartas*, etc. La tarea del costumbrista a la hora de *pintar* con su pluma sus cuadros no era fácil, es "necesario que el escritor de costumbres no solo tenga vista perspicaz y grande uso del mundo, sino que sepa distinguir además cuáles son los verdaderos trazos que bastan a dar la fisonomía: descender a los demás no es retratar una cara, sino asir de un microscopio y querer pintar los poros". (Larra, 1960, II: 240)

Encontraba Larra en Francia en franca expar.sión la literatura costumbrista y añadía otros nombres: Alejandro Dumas, Chateaubriand, Paul de Kock y sobre todo, a su cabeza, Balzac: nada mejor para conocer la moderna sociedad de Francia que leerlo, en sus escritos ofrecía una amarga y nihilista radiografía moral del país (Barbéris, 1970). Acaso no muy diferente a la del último Larra de España. La representación de la vida privada es la base de la *Comedia humana*, cuyas partes y secciones están llenas de claves para entenderla dentro del *costumbrismo moderno*: "escenas de la vida privada", "escenas de la vida provincial", "escenas de la vida parisiense", "estudios de costumbres", etc. (Barbéris, 1971: 109-170).

En su segundo artículo, tras definir un poco más esta literatura, analizaba Larra las aportaciones de Mesonero Romanos como escritor costumbrista para el que consideraba fundamental que frecuentase las clases todas de la sociedad y

> sepa distinguir los sentimientos naturales en el hombre comunes a todas ellas, y dónde empieza la línea que la educación establece entre unas y otros; que tenga, además de un instinto de observación certero para ver claro lo que mira a veces oscuro, suma delicadeza para no manchar sus cuadros con aquella parte de las escenas domésticas cuyo velo no debe descorrer jamás la mano indiscreta del moralista, para saber lo que ha de dejar en la parte oscura del lienzo; ha de haber comprendido el espíritu de esta época, en que las aristocracias todas reconocen el nivelador de la educación; por tanto ha de ser picante, sin tocar en demasiado cáustico, porque la acrimonia no corrige y el tiempo de Juvenal ha pasado para siempre. (Larra, 1960, I: 242)

Si se piensa en el drama realista posterior esto es lo que habrían hecho dramaturgos como Ibsen o Strindberg: pasar del salón al dormitorio. Y como espejo de la vida seguirá definiendo la comedia al reseñar *La Conjuración de Venecia*. La comedia "Sea en buen hora el espejo de la vida, la fiel representación de los extravíos, de los vicios ridículos del hombre". (Larra, 1960, I: 383)

Mesonero en su *Panorama* ponía delante de sus lectores un *espejo* para que se vieran como eran y sometida su escritura en España, por sus cambios constantes, a unas leyes paradójicas porque "El escritor de costumbres estaba, pues, en el caso de un pintor que tiene que retratar a un niño cuyas facciones continúan variando después que el pincel ha dejado de seguirlas". (Larra, 1960, I: 243) Aunque bordeando la paradoja y el casticismo, recogía por lo tanto Mesonero el latir social contemporáneo, las inquietudes de la nueva sociedad urbana española como sucedía en la literatura costumbrista de otros países.

Es sustancial la idea de que el escritor costumbrista pone ante los ojos del lector su texto como un *espejo* para que se vea. Lo mismo que el pintor pone su cuadro o el escenario es una pintura en la que se ve y simultáneamente percibe unos modelos de conducta (Rodríguez, 1984). El que actúa y el que mira son seres diferentes, pero necesarios ambos para que exista el teatro. La posición del espectador en el teatro es la misma que ante el cuadro como ha explicado brillantemente Fried en *El lugar del espectador*.

Lo que esta literatura ofrece es la lógica de la *vida civil* de las clases medias, que Escobar recuerda documentado paralelamente en Diderot o en Mercier, quien lo traslada a los artículos periodísticos. También en España se puede rastrear desde el siglo XVIII esta voluntad de representar la *vida civil* de las clases medias, esto es, burguesas. Sin salir del teatro es fácil aducir ejemplos de esta conciencia: Tomas de Iriarte escribe presentando *El señorito mimado*: "El asunto de esta comedia ni es encumbrado como muchas de las nuestras, ni es tan bajo como otras que pudieran pasar por entremeses: es medio, tomado de la vida civil, propia de las comedias". (Iriarte, 1986)

Ramón de la Cruz en el prólogo que puso a la edición de sus sainetes en 1786, define estos como

> Pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas [...] No hay ni hubo mas invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres [...] Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche [...] en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación [...] digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos, si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo. (Cruz, 1786: liv-lvi)

Joaquín Álvarez Barrientos ofrece interesantes ejemplos de cómo estos mismos conceptos se incorporaban a las poéticas (Álvarez Barrientos, 1990: 224-225). Santos Díez González en sus *Instituciones poéticas* (1793) dirá que la poesía dramática "propone ejemplos de la vida civil y privada". (Díez González, 1793: 67)[7].

Esta literatura jalonó por lo tanto la conformación de las clases medias españolas. Sus horizontes y sus insuficiencias son las suyas. De aquí, por ejemplo, la dificultad para distanciarse lo suficiente del sainete, adquiriendo el tono del drama serio. Y de aquí la apelación constante a la idea de *pintar* los *cuadros* de "la historia de nuestro siglo" por parte de Ramón de la Cruz, que afirma el protagonismo histórico de sus personajes.

Es sabido que la idea de la literatura concebida como pintura realizada con palabras es un viejo tópico que remite al *ut pictura poesis* horaciano (*Ars poetica*, v. 361), que se ha ido aprestando permanentemente. También en el sentido contrario: *ut poesis pictura*. Ken-Ichi Sasaki (1995) ha llegado a proponer el siglo dieciocho precisamente como "la era de la pintura", refiriéndose a cómo se buscó durante aquel siglo la construcción de una teoría

7 Hay, sin embargo, otros textos más problemáticos, por ejemplo, algunos que otorgan pronto un valor modélico al teatro áureo. Pedro Estala en *El Pluto* (Madrid, Sancha, 1790) presenta a Lope como creador del teatro moderno español y dice que introdujo "la pintura de nuestras actuales costumbres". Esto llegaría, por ejemplo, a Mesonero que consideró su teatro "como cuadros de costumbres, sin gran pretensión en el fondo ni en la forma, pero naturales, vitales, fáciles". Según Álvarez Barrientos (1994), en Moratín viene a refundirse nuestro teatro clásico y sería quien mejor supo actualizar la función de la comedia que debía reflejar las costumbres actuales: "Moratín, como filósofo observador, acertó a pintar al hombre moderno de su siglo con tan rara perfección, que el mismo original se admiró".
Este "costumbrismo" es tan peligroso para la definición del "moderno costumbrismo" como el esgrimido años después por Menéndez Pelayo con ejemplos cervantinos.

de la pintura sobre el modelo de la poética y resaltando la importancia que a lo largo del siglo adquirió lo visual. La *observación* pasó a primer plano con la nueva filosofía. El artista se convirtió en *observador* y en *espectador*. Y también los receptores de la obra artística. Fue un siglo lleno de teorías sobre la visión, desde Berkeley a Condillac, desde Diderot a Herder.

Todos los costumbristas *pintan* e invitan a *ver* el *cuadro* pintado. *Cuadro* y *espectáculo* se equiparan y, como se ha visto, aspiran a que sea lo más perfecto y veraz posible. No son distintos el drama burgués, la novela sentimental o el cuadro de costumbres, incluyendo en este aquellos que tratan de asuntos teatrales, aunque a veces se queden en apresurados esbozos, en rápidas *apuntaciones*, por la urgencia de la reseña de funciones concretas. Todos son resultados del acto de *ver*, de *observar*, plasmando después las *impresiones* recibidas.

Volvamos a Larra. Todo lo dicho hasta aquí tiene profundas implicaciones para su escritura que alcanzó cada vez más registros diferentes y una portentosa facilidad para pasar de unos a otros, lo que refuerza su unidad. Larra quería dar cuenta en su literatura de la realidad de su época, de sus "costumbres", porque concebía la literatura como expresión de una sociedad determinada temporal e históricamente. Desde la escena como autor o desde el patio como espectador, participaba intensamente en cómo el teatro representaba o pintaba los problemas del día. Y lo hacía naturalmente desde dentro, consciente de su situación y de su posición, aunque sin olvidar también la perspectiva que le daba el haberse educado en otra por haber vivido varios años en Francia. De aquí su papel de mediación y de mediador entre ambas literaturas, entre ambas sociedades, deseando una modernización en la literatura española, que lo era en consecuencia también de su literatura.

Larra vive y escribe en el ojo del huracán español: en Madrid, durante unos años de cambios prodigiosos. Los expresó maravillosamente en unas frases que sintetizan lo que estoy tratando de decir aquí en varias páginas, justamente comentando un drama, *Catalina Howard*, de Dumas: "Entre nosotros en un año sólo hemos pasado en política de Fernando VII a las próximas Constituyentes, y en literatura de Moratín a Alejandro Dumas". (Larra, 1960, II: 186) La celeridad de los cambios era extraordinaria y por tanto, también sus riesgos y las dificultades para lograrlos.

En tiempos sumamente difíciles por la rígida censura, por la inestabilidad política, por las carencias del sistema productivo se atreve a intentar ensanchar el gusto de los españoles (E. Rubio [1982], G. C. Martin [1986-1987], D. E. C. Norlund [1995]). No es extraño que el torbellino de la vida española con sus actitudes rancias y estrechas lo arrastrara y lo arrasara. Sin salir de lo teatral se han descrito episodios de enfrentamientos con empresas y actores

(Escobar, 1976). Con los propietarios de las publicaciones donde escribía, que querían imponerle límites en sus críticas. Con la censura en general. Se representa también él mismo en aquellos textos y a veces nos introduce a la más terrible soledad de su mundo vacío —"La Nochebuena de 1836. Yo y mi criado. Delirio filosófico"— donde la nada que le aterrorizaba en la literatura de Balzac o Dumas es la suya propia (Larra, 1960, II: 313-318). Hay una claudicación, una creciente pérdida del horizonte ilustrado burgués que creía en la perfectibilidad de las conductas humanas y a la que la literatura podía contribuir. El desenlace de este desánimo es conocido, pero no quiero pasar por alto un texto de 1835, extraído de "Un reo de muerte" (30 de marzo de 1835), donde todo este magma borbollonea con inquietantes salpicaduras. Es su comienzo:

> Cuando una incomprensible comezón de escribir me puso por primera vez la pluma en la mano para hilvanar en forma de discurso mis ideas, el teatro se ofreció primer blanco a los tiros de ésta que han calificado muchos de mordaz maledicencia (...) Del llamado teatro, sin duda por antonomasia, dejéme suavemente deslizar al verdadero teatro: a esa muchedumbre en continuo movimiento, a esa sociedad donde sin ensayo ni previo anuncio de carteles, y donde a veces de balde y en balde se representan tantos y tan distintos papeles.
>
> Descendí a ella y puedo asegurar que al cotejar este teatro con el primero, no pudo menos de ocurrirme la idea de que era más consolador éste que aquél; porque al fin, seamos francos, triste cosa es contemplar en la escena la coqueta, el avaro, el ambicioso, la celosa, la virtud caída y vilipendiada, las intrigas incesantes, el crimen entronizado a veces y triunfante; pero al salir de una tragedia para entrar en la sociedad puede uno exclamar al menos: "Aquello es falso; es pura invención; es un cuento forjado para divertirnos; y en el mundo es todo lo contrario; la imaginación más acalorada no llegará nunca a abarcar la fea realidad. Un rey de la escena depone para irse a acostar el cetro y la corona, y en el mundo el que la tiene duerme con ella, y sueñan con ella infinitos que no la tienen. En las tablas se puede silbar al tirano; en el mundo hay que sufrirle; allí se le va a ver como una cosa rara, como una fiera que se enseña por dinero; en la sociedad cada preocupación es un rey; cada hombre un tirano; y de su cadena no hay librarse; cada individuo se constituye en eslabón de ella; los hombres son la cadena unos de otros.
>
> (...) De estos dos teatros, sin embargo, peor el uno que el otro, vino a desalojarme una farsa que lo ocupó todo. La política. ¿Quién hubiera leído un ligero bosquejo de nuestras costumbres, torpe y débilmente trazado acaso, cuando se estaban dibujando en el gran telón de la política, escenas, si no mejores, de un interés ciertamente más próximo y positivo? Sonó el primer arcabuz de la facción, y todos volvimos la cara a mirar de donde partía el tiro; en esta nueva representación, semejante a la fantasmagórica de Mantilla, donde

> empieza por verse una bruja, de la cual nace otra y otras, hasta *multiplicarse al infinito*, vimos un faccioso primero, y luego *un faccioso más*, y en pos de él poblarse de facciosos el telón. (Larra, 1960, II: 62)

El texto es muy revelador, muy fecundo como sucede en los escritos de madurez de Larra. Salta de unos asuntos a otros, pero afirmando siempre una visión teatralizada de la realidad y las dificultades de escribir literatura costumbrista y la amplitud de sus implicaciones. Se recuerda escribiendo crítica de teatros, pero cómo después fue arrastrado por el espectáculo mucho más inquietante de la realidad y en particular por la farsa de la política. Y algo muy llamativo: lo que constituiría para una crítica miope de la literatura costumbrista una escena de costumbres —el ajusticiamiento de un reo— queda reducido a casi nada. Por el contrario, las reflexiones y la visión teatralizada de la vida lo ocupan casi todo. Pero nadie duda de que es un formidable cuadro de costumbres.

Crear *opinión*, modernizar las costumbres españolas con patrones europeos era el objetivo de su programa costumbrista, pero seculares hábitos convertían casi en inamovibles las viejas costumbres. Las dificultades eran muchas y la conciencia de la inutilidad del esfuerzo fue creciendo. Pero, además, esto tiene sus límites y no siempre ajenos. No siempre Larra juzga conveniente para el país lo foráneo, como le sucede con *Antony*, de Dumas (Durnerin, 1983). La inmersión en otro contexto cultural, aunque se haya conocido antes, impacta con sus novedades, como le ocurrió a Larra en su viaje europeo de 1835, pero hasta cierto punto (Romero Tobar, 1992).

Traducir es una forma de modernizar al adaptar una obra a otro sistema de costumbres y valores, aunque corriendo el riesgo de anular el sentido del texto originario. Larra desarrolló toda una poética de la traducción teatral y la llevó a la práctica en sus traducciones. Es otra interesante faceta de su programa costumbrista, que valdría la pena ser examinado desde la óptica aquí defendida[8].

El cambio de la sociedad española suponía una nueva dinámica de los géneros teatrales donde se representaba la vida moderna en muy diferentes registros. Es fundamental discriminar las distintas etiquetas genéricas. Hizo interesantes apreciaciones clasificatorias en "Dos palabras", presentación de Macías (Larra, 2009: 171-173). En el artículo "Una primera representación" o en la reseña de *Aben Humeya*. (Larra, 1960, II: 68-73 y 225).

Sin salir de la "vida privada", en sus recintos más íntimos como correspondería al drama burgués, pero también en sus manifestaciones más joviales

8 Hespelt, (1932), Behiels (1993), Aymes (2002), Durnerin (1983. 2002) y Romero Tobar, estudio preliminar Larra (1991).

como el vodevil (Durnerin, 1983). Pero entre ambos se establecen puentes sobre los que no hay que generalizar. Una cosa es la definición general de un género literario y otra bien distinta el grado de su concreción en un texto. Se impone discriminar entre todos aquellos conceptos: comedia moderna, de costumbres, de carácter, antigua, de circunstancias... Pero también otros dominios no tan lejanos a veces como pudiera parecer: melodrama, drama sentimental y terrorífico, drama romántico, etc.

En lo que aquí importa hemos de movernos entre dos extremos: entre los espacios de la sociabilidad burguesa con sus juegos de apariencias y fingimiento interminables y la intimidad del hogar como lugar de la verdad más verdadera. Al menos modélicamente. El grado de cumplimiento del modelo es otro asunto: el vodevil nos lleva hacia los espacios de sociabilidad, el drama familiar estricto hacia el reducto familiar.

Roberto Dengler y otros han mostrado que el análisis de las carteleras madrileñas de 1830 a 1850 arroja un balance donde las traducciones francesas fueron numerosísimas y de estas muchas eran de vodeviles, el género predominante tanto en Francia como en España entonces (Cartelera: 1963 y 1968; Dengler Gassin, 1995). Su evolución fue haciendo que cada vez se redujera más la parte cantada dando lugar a una comedia ligera, jocosa a veces, sentimental otra y con mensaje moral. En 1826, Charles Maurice decía de este género: "C'est l'image parfaite de ce qui existe dans mille familles". Y Scribe afirmaba que su pretensión era:

> Suivre l'exemple de Molière de peindre les moeurs de notre époque, mettre en scène les généraux, les colonels de l'Empire. Du militaire nous passerons au civil, et nous descendrons, s'il faut, jusqu'a la boutique. Notaires, avoués, bourgeois, coutauds de magasins. (En Dengler Gassin, 1995: 133)

No es que pretenda ahora intercambiar mecánicamente estos textos con los citados en páginas anteriores y con declaraciones de Iriarte, Ramón de la Cruz o Larra. Son muchos los procedimientos de mediación que habría que subsanar previamente, pero es evidente que todos participaban de un horizonte común: representar la realidad contemporánea con veracidad, cuidando sus detalles, mostrando sus pasiones. Lo sustancial es que sus temas son el dinero, el amor, la familia, el matrimonio, el trabajo y el ahorro vistos desde una perspectiva burguesa, es decir, como medio para alcanzar una situación social acomodada y estable. Una moral práctica y poco exigente, un lenguaje ordinario y la búsqueda de la complicidad del público hacían de este teatro un bastión inexpugnable.

En la medida en que los conflictos tensan las relaciones y se ahonda en el alma de los individuos, la comedia ligera se acerca al drama burgués. Larra

tradujo algunos vodeviles y sostuvo que los que permanecían más eran "Aquellos que tenían más analogía con nuestras costumbres, o aquellos en que una idea se hallaba bien adaptada". (Larra, 1960, II: 180) De los trece vodeviles que reseñó de Scribe a varios les puso reparos por su inverosimilitud, una de las cuestiones que más pesaban en sus juicios e identificando esta con una presentación veraz de la vida cotidiana; pero hay que añadir que, al ser obras ligeras, la exigencia de credibilidad —como recuerda Lieve Behiels— está relativizada por el contexto de ligereza y diversión (Behiels, 1984). Larra entendió y definió muy bien las fórmulas del teatro de Scribe:

> Tal es la mayor parte de las composiciones de Scribe: una idea que otros despreciarían por frívola, le basta para levantar sobre ella sus castillos de naipes. Un diálogo animadísimo, embutido de sales, dos o tres situaciones, y a veces una sola, llevan de escena en escena al espectador, divertido, distraído, encantado, sin notar los episodios inútiles, sin echar de ver las inverosimilitudes que por lo regular chocarían en sus piezas si estuvieran escritas con menos talento. (Larra, 1960, I: 278)[9]

Larra estudió muy a fondo el teatro de Scribe como estudió bien Penas (1999). Llegó a utilizar una etiqueta para estas comedias muy precisa: "comedia de circunstancias". La palabra *circunstancias* no tiene un cariz negativo o equiparable a comedia superficial, sino comedia que afronta la representación de lo cotidiano, lo sociable, sin pretensiones de ir más allá o también, comedia referida a un tiempo muy preciso como sucedía con el teatro de Beaumarchais o en el de Moratín, según se verá[10].

9 En "De las traducciones. De la traducción del vaudeville francés en el teatro español" (*El Español*, 11 de marzo de 1836) define el género del vodevil: "género de composición dramática puramente francés, fue una mina inagotable; género complexo, verdadero *melodrama* en miniatura, así participa de la ópera como de la comedia; hijo de las costumbres francesas, bástale su diálogo diestramente manejado y erizado de puntas epigramáticas; esto, y algunos casos monótonos que giran casi siempre sobre temas semejantes, bastan a adornar una idea estéril que pocas veces produce más de una o dos escenas medianamente cómicas". (Larra, 1960, II: 181) Y aludiendo a su aclimatación en España añade: "Pero aquí donde el vaudeville empieza por perder la mitad de su ser, es decir, la parte música, aquí donde no es la expresión de las costumbres, aquí donde el público ha menester de composiciones más llenas, de más ingenio y enredo, su introducción debía de ser muy arriesgada, y sólo se le podía admitir en cuanto a comedia y a cuenta de comedias. Son solo admisibles, pues, en la escena española aquellos *vaudevilles* que giran sobre un argumento y un enredo cómico de algún bulto, y aquellos en que queda material para llenar una pieza en un acto aun después de suprimida la música..". (II, p.181) El vodevil en su opinión ayudó a modernizar los sainetes dieciochescos, sustituyendo su comicidad trasnochada. Bretón de los Herreros o Ventura de la Vega habrían jugado un papel importante en ese proceso.

10 En todo caso necesitaría matices porque hay cierta variedad en las comedias de circunstancias que analizó: *La amnistía o el granadero* (Larra, 1960, I: 246); *La redacción de*

Otra cosa sucederá con comedias de más empaque o con otros géneros donde los criterios de verdad eran más exigentes, tanto en su veracidad como en la verdad moral, la moral que él defendía. El caso del brusco rechazo del *Antony* de Dumas, que tanto ha llamado la atención a la crítica, se entiende bien desde esta perspectiva (Sherman, 1993). Lo que rechaza del drama es lo que considera su arbitrariedad, su inconsecuencia, que no todo camine como hubiera querido Diderot hacia una apoteosis final que evidenciara un cuadro de costumbres que emocionara al público. Dirá

> En el teatro los acontecimientos deben ser deducción forzosa de algo, la acción ha de ser precisa; lo demás no es convencer pintando lo que sucede, sino hacer suceder para pintar lo que se quiere convencer. (Larra, 1960, II: 251)

Es decir, este drama pertenece más al dominio del "coup de théâtre" que al "tableau" tal como se ha visto más arriba. Más al teatro basado en la *casualidad* que en la *causalidad.*

El mundo de la comedia, entendida como dominio de representación de las costumbres es un amplio territorio lleno de matices. Ya se ha visto que había toda una corriente desde el siglo XVIII empeñada en convertir las costumbres las clases medias en el centro de atención de la comedia. Leandro Fernández de Moratín es su punto cumbre y Larra tuvo para él memorables palabras como ha sido destacado más de una vez (Menarini, 1980; Vallejo, 1995). La reposición de *La Mojigata* y *El sí de las niñas* le permitieron escribir dos excelentes artículos el 2 y el 9 de febrero de 1834, parangonándolo con Molière ("Moratín es el Molière español"), pero señalando que "Molière es más universal que Moratín: éste es más local". (Larra, 1960, II: 341-342; y 345-346; texto cit.: 342) Era lógico que escribiera así. Partían de dos conceptos diferentes de imitación. En Moratín ya era operativa la imitación de *lo local*, la tradición cercana del drama burgués tal como la he señalado antes:

> El mérito principal de Moratín parécenos estribar más en la pintura local de las costumbres de su época, y en el manejo de los modismos de la lengua,

---

un periódico, de Bretón de los Herreros, donde hallamos una vez más la equiparación a cuadro de costumbres: "especie de artículo satírico de costumbres contemporáneas" ("*La redacción de un periódico*.", *El Español*, 8 de julio de 1836; II: 262); y Bretón ya antes: *La falsa ilustración* (1830). *Todo es farsa en este mundo* (1835). Es sabido que años después, Bretón eliminó de sus obras completas estas *comedias de circunstancias*. Véase, Rubio Jiménez (1997).

Pero también, *Ingenio y virtud, o el seductor confundido*, traducción de *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, representada el 14 de mayo de 1834. Para él, Beaumarchais sería el primer cultivador de este género desconocido de Molière (lo afirma al reseñar *La redacción de un periódico*). La dificultad de este teatro está en como superar lo meramente circunstancial, cosa que, sin embargo, logró Beaumarchais al ofrecer en sus obras "una pintura excelente del corazón humano".

> que en la pintura del corazón humano, sin que por esto queramos decir que fue ignorante de él Moratín; la gracia de Moratín es más candorosamente cómica, y se trasluce menos al poeta; presenta las situaciones solas, y esto basta en él para hacer reír. Moratín ayuda a la situación con una sátira más decidida; no se contenta con exponer el cuadro ridículo sencillamente a la vista del espectador, echa además en la balanza para inclinarla a su favor el peso de su propia opinión. (Larra, 1960, II: 342)

Es curioso que le gustara más el desenlace de *La Mojigata*, que el de *El hipócrita*, de Molière, a quien consideraba poco afortunado en los desenlaces. En *La Mojigata*, por el contrario, encontraba un emotivo cuadro final al modo diderotiano con la consiguiente afirmación de la estabilidad familiar. Y es que, en Moratín hallaba Larra al dramaturgo más próximo a las fórmulas del *costumbrismo moderno* de origen diderotiano al que vengo refiriéndome. Su reseña de *El sí de las niñas* es de una contundencia abrumadora al respecto. La categoría clasificatoria otorgada a esta comedia es similar a la que le había concedido a *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais: obras que sintetizan y presentan la problemática —aquí el peso del autoritarismo paterno en la educación de los hijos— de una época concreta con sus *circunstancias*.

El plan de la obra, los contrastes entre los caracteres, "Las situaciones, sobre todo en el tercer acto, tan bien preparado por los dos anteriores, que pudieran llamarse de exposición, porque toda la comedia esté encerrada en el tercer acto, son asombrosas, y desaniman al escritor que empieza. Esta es la ocasión de hacer una observación esencial. Moratín ha sido el primer poeta cómico que ha dado un carácter lacrimoso y sentimental a un género en que sus antecesores sólo habían querido presentar la ridiculez". (Larra, 1960, II: 345-346)

Esto lo diferenciaba de Molière y lo situaba en una época mucho más concreta, penetrada por una nueva sensibilidad. Utiliza no solo el ridículo como él, sino que "mueve por otra parte al corazón" de tal manera —se atrevía a decir Larra—, que "Un escritor romántico creería encontrar en esta manera de escribir alguna relación con Víctor Hugo y su escuela, si nos permiten los clásicos esta que llamarían ellos blasfemia". (Larra, 1960, II: 346)

La finura crítica de Larra en este artículo es excepcional: capta tanto el conflicto de fondo como su adecuada formalización, que responde al más estricto modelo diderotiano. Estamos en el interior de una familia burguesa, viviendo sus conflictos más hondos, que les afligen y ponen en peligro su supervivencia, pero al final se encuentra acomodo y el espectador contempla un emotivo cuadro, en el que no quiero dejar de destacar su composición: Larra se maravilla viendo con cuan extremada naturalidad todo camina hacia la construcción de ese cuadro final con esa insuperable apoteosis familiar.

Moratín era por lo tanto para Larra el modelo de cómo representar lo privado contemporáneo. Había logrado en España una obra de tanta potencia y capacidad modélica como la de Beaumarchais en Francia. Modelo no quiere decir, entiéndase bien, que Moratín pretendiera que las costumbres representadas por él debieran constituirse en modelo de las costumbres posteriores. Modelo de cómo afrontar la observación de las costumbres contemporáneas y después *pintarlas* con rigurosa veracidad de tal manera que su composición fuera un cuadro potente y emotivo que pudieran mirar los espectadores reconociéndose en él como en un *espejo*. Y por eso, al hilo de sus sutiles reflexiones, no olvidaba dejar apuntadas ya algunas diferencias en las costumbres entre el tiempo de don Leandro y el suyo.

Con más espacio no sería difícil demostrar el esfuerzo de Larra en apreciar críticamente la evolución del modelo de la comedia tal como lo dejó Moratín hasta su tiempo. Basta con repasar sus reseñas de comedias originales españolas: *Contigo, pan y cebolla*, de Gorostiza, le aparece motivada por la necesidad de cambiar de perspectiva sobre asuntos del teatro moratiniano; en *El sí de las niñas*, la excesiva autoridad de los padres sobre las hijas era tema de referencia y crítica; ahora lo es "la licencia e insubordinación de los hijos" a que ha llevado el cambio de costumbres. Consideraba necesario sacar a escena la nueva situación: "la ridiculez de aquellos jóvenes irreflexivos que todo lo abandonan por el amor, las más de las veces sin considerar si se hallaban verdaderamente enamorados, o si solo creen estarlo cuando exclaman: *Contigo pan y cebolla*". (Larra, 1960, I: 250-251)

Y hasta le preocupan lo artificioso de algunos lances que no llevan directamente hacia el cuadro de moralidad familiar apetecida el desarrollo de la comedia: "lances en que varios personajes fingen una intriga para escarmiento de otro son incompletos y conspiran contra la convicción, que debe ser el resultado del arte" (Larra, 1960, I: 252). Veía, además, exagerado el personaje de la novelera Matilde hasta parecer enloquecida por las lecturas. Estos excesos la alejaban del equilibrio natural de la comedia diderotiana.

Un tercero en discordia, de Bretón de los Herreros, es otro buen ejemplo: "Un cuadro bien presentado, en que se reúnen a formar el conjunto varios caracteres sacados de la sociedad, hábilmente colocados en contraste". (Larra, 1960, I: 327) Formalmente por lo tanto, una composición visualmente canónica al modo diderotiano: nítida, entrando en juego la protagonista (Luciana) y tres amadores diferenciados: uno desconfiado con la amada, un segundo excesivamente celoso y un tercero que representa el *justo medio* entre los otros dos (Don Rodrigo).

Larra destaca como características de su teatro para entonces los planes sencillos, la poca acción, el escaso artificio, los personajes "hábilmente co-

locados en contraste", la "viveza y chiste del diálogo" o la "pureza, fluidez y armonía de su versificación". Uno pensaría hasta aquí que lo presenta como modelo de comedia burguesa, pero no es así y se nota en los reparos que le pone y mostrando las diferencias entre las comedias clásicas y estas que residen en que no pretende en ellas "censurar un defecto ridículo determinado" o "ridiculizar un vicio feo o una pasión denigrante". El desenlace de la comedia, con todo, Larra no lo veía natural, al presentar una protagonista demasiado idealizada y ridiculizando a otros personajes con lo que la armonía final de la composición no resultaba del todo convincente (Larra, 1960, I: 328-329).

Al reseñar *La niña en casa y la madre en la máscara*, de Martínez de la Rosa, en abril de 1834, retomará sus reflexiones sobre la moral de la comedia y que su lección "ha de resultar entera de la misma acción, y la ha de deducir forzosa e insensiblemente el espectador del propio desenlace". (Larra, 1960, I: 372) Del cuadro final, diríamos nosotros, al que se ha de llegar paso a paso, con naturalidad, como el buen pintor a su cuadro. Para que esto se cumpla ha de quedar claro al final el objeto de la comedia que era "convencer a las madres locas, a las viejas verdes, del riesgo a que exponen a sus hijas cuando descuidan su educación por el torbellino del mundo" (Larra, 1960, I: 372).

Encontraba, sin embargo, carencias en la solución al conflicto propuesto como la inclusión de un personaje adoctrinador, la prolongación excesiva de algunas escenas o que el desengaño de la joven llegaba demasiado pronto con lo que se prolonga indebidamente la obra y se malogra el cuadro final.

Si las comedias no cumplían por la razón que fuere el plan del que partían eran censuradas. No le satisfacía *Ni el tío ni el sobrino,* de Espronceda y Ros de Olano, por lo poco meditado de su plan. Es decir, por el apresuramiento en la realización del cuadro, dejando correr irreflexivamente la pluma. La acción resultaba lenta, llena de distracciones. Los personajes femeninos no tenían novedad, pero sí incongruencias con lo cual no era posible llegar a un final equilibrado y emotivo (Larra, 1960, I: 388).

En *Tanto vales cuanto tienes*, del duque de Rivas, no mucho después, las censuras iban por la falta de actualidad, porque no incidía en las preocupaciones sociales de la época. En el siglo del vapor y los nuevos ingenios mecánicos planteaba el asunto de la riqueza de una forma atrasada recurriendo al viejo tipo del indiano enriquecido que crea expectativas de mejora familiar con su vuelta. Un tipo gastado ya en la tradición, como el del usurero que también comparece. Los encontraba un tanto fuera del interés de la época (Larra, 1960, I: 416-417).

En definitiva, Larra había llegado a tener un concepto preciso de la comedia como un género idóneo para pintar en los escenarios las costumbres del día, pero con la elasticidad suficiente para ir encajando en él nuevas

propuestas, guiado más por "la razón natural" —la expresión es suya— que por las preceptivas. La exigencia básica era que se aplicaran a recoger las nuevas costumbres y sus problemas. Según el grado de veracidad logrado le merecían más o menos parabienes y críticas. Desde el modelo clasicista y moratiniano había llegado a otro más elástico capaz de acoger novedades que iba proporcionando el paso del tiempo.

No creo que sea bueno otorgarles a los escritos teatrales de Larra un valor preceptivo o académico, es mejor leerlos como *escritos de opinión*, devolviéndolos al agitado día a día madrileño en que tuvieron su origen, jalonando el devenir teatral. Leerlos como fueron escritos: *impresiones* del acontecer teatral cotidiano español. Los escritores costumbristas invitan siempre a *ver* sus *cuadros*, a *observar* cómo han pintado en ellos las costumbres contemporáneas y su movilidad. Leyendo a Larra se puede ser espectador del acontecer teatral de entonces sin olvidar que nos llega a través de su inquisitivo ojo y de su prodigiosa escritura, tan moderna que hoy podemos hablar de ella como si no hubieran transcurrido cerca de dos siglos. El mejor *espejo* para ver su época.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, "Del pasado al presente. Sobre el cambio de concepto de imitación en el siglo XVIII español", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1990, pp. 219-245.

———, "Ramón de Mesonero Romanos y el teatro clásico español", *Ínsula*, 574, octubre 1994, pp. 26-28.

AYMES, Jean René, "Mariano José de Larra et la traduction, ou coment accomoder la pratique à la théorie, et viceversa", *Bulletin Hispanique, Hommage à François López*, II, 2002, pp. 829-849.

BARBÉRIS, Pierre, *Balzac et le mal du siècle: contribution à une physiologie du monde moderne, T. I, 1799-1829. Une experience de l'absurde: alienations et prises de conscience*, Paris, Gallimard, 1970.

———, *Balzac. Une mythologie réaliste*, Paris, Librairie Larousse, 1971.

BEHIELS, Lieve, "El criterio de la verosimilitud en la crítica literaria de Larra", *Castilla*, 8, 1984, pp. 25-45.

———, "Larra, crítico de traducciones". *Livius*, 3, 1993, pp. 19-29.

CARR, F. Courtney, "Larra's *Duende satírico del Día*", *Modern Philology*, XXVI, 1928-1929, pp. 31-46.

Cartelera teatral madrileña, I, años 1830-1839, Madrid, CSIC, 1963.

Cartelera teatral madrileña, II, años 1840-1850, Madrid, CSIC, 1968.

CRUZ, Ramón de la, *Obras*, Madrid, Cano, 1786.

DENGLER GASSIN, Roberto, "Apuntes sobre el teatro vodevilesco de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas", en *Teatro y traducción*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 1995, pp.131-140.

DIDEROT, Denis, *Oeuvres*, Paris, Editions Gallimard, 1951. Edición de André Billy.

———, *El hijo natural. Conversaciones sobre "El hijo natural"*, Madrid, ADE, 2008.

———, *El padre de familia. De la poesía dramática*, Madrid, ADE, 2009. Traducción y edición de Francisco Lafarga

DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Instituciones poéticas*, Madrid, Cano, 1793.

DURNERIN, James, "Fascinación y repulsa por Dumas en el Larra crítico y creador", *Revisión de Larra (¿protesta o revolución?), Annales Littéraires de l' Université de Besançon*, 1983, pp.143-157.

———, "Larra traducteur de Scribe et de Ducange", *Écriture des marges et mutations historiques. Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 280, 1983, pp. 41-52.

———, "Larra traducteur et adaptateur du théâtre français", *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Universidad de Murcia, 2002, pp. 285-296. F. Lafarga y otros eds.

ESCOBAR, José, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española, 1973.

———, "Un episodio biográfico de Larra, crítico teatral en la temporada de 1834", *NRFH*, XXV, 1976, pp. 47-52.

———, "Costumbres de Madrid: influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", *Hispanic Review*, 45, 1977, pp. 29-42.

———, "Un tema costumbrista: las casas por dentro en L' Hermite de la Chaussée d' Antin, *El Obervador* y *El Curioso Parlante*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, I, 1976, pp. 39-47.

———, "Narración, descripción y mímesis en el cuadro de costumbres: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos", *Romanticismo*, 3-4, 1988, pp. 53-60.

———, "Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII", *Ínsula*, 546, 1992, pp. 17-19.

———, "La crítica del costumbrismo en el siglo XIX", *Ínsula*, 637, enero de 2000, pp. 5-7.

———, "La mímesis costumbrista", ed. digital: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras.

FERRERAS, Juan Ignacio, «Novela y costumbrismo», en *Introducción a una sociología del la novela del siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1973, pp. 169-194.

FRIED, Michael, *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.

HENDRIX, W. S., "Notes on Collections of Tipes, a form of costumbrismo", *Hispanic Review*, III, 1933, pp. 208-221.

HERRERO, Javier, "El naranjo romántico: esencia del costumbrismo", *Hispanic Review*, XLVI, 1978, pp. 343-354.

HESPELT, E. Herman, "The Translated drams of M. J. de Larra and their French originals", *Hispania*, XV, 1932, pp. 117-134.

IRIARTE, Tomas de, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, Madrid, Castalia, 1986. Edición de Russell P. Sebold.

LARRA, Mariano José de, *Obras de D. Mariano* José de Larra (*Fígaro*), Madrid, Atlas, 1960, 3 tomos. Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano.

———, *Textos teatrales inéditos de Larra*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños-CSIC, 1991. Leonardo Romero, estudio preliminar.

———, *Macías. No más mostrador*, Madrid, Cátedra, 2009. Edición de Gregorio Torres Nebrera.

MARTÍN, Gregorio C., "Larra y el teatro: censura, crítica e historia (I y II)"; *Romance Quarterly*, XXXIII-3, pp. 431-437; y XXXIV-4, 1986-1987, pp. 345-350.

MENARINI, Piero, "Larra y Moratín en el teatro español de los comienzos del Romanticismo", *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 201-211.

MONTESINOS, José F., *Costumbrismo y novela. Ensayo del redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1969.

MONTGOMERY, C. M., *Early costumbrista writers in Spain, 1750-1830*, Philadelphia, 1931.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios de crítica literaria*, Madrid, Revista de Archivos, 1908.

NORLUND, David E. C., "Larra: theatrical cristicism and social revolution, 1833-1836", *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII-1, 1995, pp. 233-249.

PALOMO, Pilar, "Galdós y Mesonero Romanos (Una vez mas: costumbrismo y novela)", en *Centenario de* Fortunata y Jacinta *(1887-1987)*, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp. 217-238.

PENAS, Ermitas, "Larra y Scribe: una aproximación", *Crítica Hispánica*, XXI, 1999, pp. 80-96.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, "Escena árbitro / Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el XVIII a nuestros días)", en *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1984, pp. 124-194.

ROMERO TOBAR, Leonardo, "Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XX, 1983, pp.243-259.

———, *El viaje europeo de Larra*, Ayuntamiento de Madrid, Aula de cultura, 1992.

RUBIO, Enrique, "Larra, crítico teatral", *Anales de la Universidad de Alicante. Historia contemporánea*, 1, 1982, pp. 113-126.

SASAKI, Ken-Ichi, "Le dix-huitième siècle come ère de la peinture", *Dix-huitième siècle*, 27, 1995, pp. 481-502.

SHERMAN, Alvin F., "Larra vs. *Jorobado*: Spanish society and the debate over *Antony* (1836)", *ALEUA*, 9, 1993, pp. 129-139.

SEBOLD, Russell P., "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesoneros Romanos", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, 1981, pp. 331-377.

SZONDI, Peter, "Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing", *Poetique*, 9, 1972, pp. 1-14.

VALLEJO, Irene, "La comedia vista por Larra", *El siglo XIX...y la burguesía también se divierte. Actas del I congreso de historia y crítica del teatro de comedias,* Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, 1995, pp. 210-218.