

## La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII

María José Rodríguez Sánchez de León<sup>1</sup>

En todas las lenguas de la cultura europea la reflexión en torno al concepto de *gusto* ha constituido una constante a lo largo de los siglos. Desde *De Oratore* de Cicerón se discute acerca de la difícil relación entre *sensus* y *ars*, esto es, se establece la diferencia entre un sentido interior que no obedece al conocimiento racional y aquel saber adquirido mediante el estudio que dimana del dominio de los procedimientos poéticos. El primero, como el concepto de *ingenium*, se concibe como una capacidad natural que permite al sujeto apreciar las obras de arte y, por tanto, como una alternativa gnoseológica de la razón<sup>2</sup>. Esta concepción del *gusto*, que atraviesa la Edad Media y el Renacimiento y adquiere una dimensión técnica con Baltasar Gracián<sup>3</sup> llega, sin embargo, al siglo XVIII para convertirse en una noción propiamente estética que se aplica de forma particular a las artes y las letras<sup>4</sup>.

---

1 Universidad de Salamanca.

2 Véase CICERÓN, *De Oratore*, III, 195 y 151 y *Orator*, 183, 163. Un repaso histórico a la idea de *gusto* se encuentra en G. AGAMBEN, «Gusto», *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino, 1979, VI, pp. 1019-1038 y en P. D'ANGELO, «Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento», en L. RUSSO (ed.), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2000, pp. 11-12.

3 Véanse los trabajos de E. HIDALGO SERNA, «El buen gusto en Gracián. Aceptación y destino europeo de una metáfora en cifra», en K.-H. KÖRNER, M. VITSE (eds.), *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1988, pp. 69-78; «Función cognoscitiva, estética y moral del juicio ingenioso (Reflexión sobre el buen gusto graciano)», en *Diálogo filosófico*, 11 (1988), pp. 167-177, y *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Anthropos, Barcelona, 1993.

4 SULZER define la Estética como: «La filosofía de las bellas artes o la ciencia de deducir de la naturaleza del gusto la teoría general y las reglas fundamentales de aquellas», recogido en *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*, MuVIM, Valencia, 2005, p. 133. Análogicamente, la Poética sería la ciencia de deducir de la naturaleza del gusto, la teoría general de la poesía. Sobre las teorías del gusto en el ámbito del pensamiento filosófico europeo puede consultarse el libro de G. DICKIE, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Antonio Machado Ediciones, Madrid, 2003 [1996], centrado en el análisis de las propuestas de Hatcheson, Gerard, Alison, Kant y Hume, y V. BOZAL, *El gusto*, Visor, La balsa de la medusa, Madrid, 1999 que analiza el *gusto* en tanto que facultad y categoría, placer y representación. Para tener una idea

En efecto, el pensamiento estético y poético europeo del siglo XVIII se organiza en torno a la necesidad de formular una teoría que explique la participación del gusto en la captación de la belleza artística. La cuestión que se debate estriba no ya en admitir primero y comprender después que la belleza se percibe emocionalmente<sup>5</sup> sino en adjudicarle un lugar en el ámbito de la Poética semejante al que ocupa en el de la Estética. Visto así, la reflexión poetológica aspira a ofrecer una explicación y regulación de la creación literaria teniendo en cuenta la participación en la experiencia literaria de un sentido cuya naturaleza psicológica lo convierte en histórico y antropológico<sup>6</sup>. De hecho, para la Poética setecentista tal condición del gusto lo erige en un concepto clave para superar el clasicismo cartesiano propio del siglo XVII. La Poética setecentista se enfrenta, pues, no sólo a la dificultad de definir la naturaleza de una facultad que se juzga esencial para percibir las obras de arte sino que la incorporación de reflexiones en torno al gusto al ámbito de los estudios literarios afectará a su propio devenir como disciplina<sup>7</sup>. Para la Poética se vuelve imprescindible reconocer que el gusto es juez de lo bello y, en consecuencia, que su objeto pedagógico ha de ser mostrar a poetas y lectores cuáles son los elementos constituyentes del gusto o, más en concreto, del buen gusto en el caso de las obras literarias<sup>8</sup>. Dos tratados tan relevantes para la vida literaria y cultural española del periodo de entre siglos como

---

del empleo del término *gusto* por los autores españoles del siglo XVIII, puede consultarse H. C. JACOBS, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Iberoamericana, Madrid/Frankfurt, 2001, pp. 167-269.

5 Recuérdense los artículos de ADDISON publicados en 1712 en *The Spectator* recogidos, en *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*, ed. T. Raquejo, Visor, Madrid, 1991, pp. 137-145. Asimismo consúltese la explicación de A. ALISON en sus *Essays on the Nature and Principles of Taste* de 1790 para quien el gusto es, en primera instancia, producto de una emoción. Dicho de otro modo, a su entender la emoción siempre está presente en la experimentación del gusto. Véase G. DICKIE, *El siglo del gusto*, cit., pp. 109-119.

6 Esa dimensión antropológica del gusto fue señalada por D. HUME cuyo ensayo *La norma del gusto* estuvo presente en los debates poeológicos dieciochescos. Véase lo comentado por él mismo en *La norma del gusto y otros ensayos*, Península, Barcelona, 1989, p. 27. Sobre el concepto de *gusto* en Hume y sus relaciones con el conocimiento objetivo, pueden consultarse los trabajos J. KULENKAMPPF, «The Objectivity of Taste: Hume and Kant», en *Noûs. On the Bicentenary of Immanuel Kant's Critique of Judgement*, 24/1 (1990), pp. 93-110 y J. R. SHELLEY, «Hume and the Nature of Taste», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56/1 (1998), pp. 29-38.

7 Como ha señalado A. BECQ, en el siglo XVIII la Poética entendida en los términos de Boileau ha desaparecido dando paso a una interpretación más propia de una ciencia de la literatura. Véase «Les arts poétiques en France au XVIII<sup>e</sup> siècle», en *Études littéraires*, 22/3 (1989), pp. 45-55.

8 Este planteamiento, de origen humaniano, se recoge con toda claridad en el tratado español de SÁNCHEZ BARBERO, *Principios de Retórica y Poética* (1805). Véase la segunda edición Norberto Llorenç, Madrid, 1834, pp. 321-333. Desde este punto de vista, la Poética establece las reglas generales del arte por medio de lo que universalmente complace al ser humano.

fueron las traducciones de Batteux y Blair, se caracterizan precisamente por dedicar sendos capítulos iniciales a tratar el tema del gusto<sup>9</sup>. El objeto de esta presencia se dirige a convertir la Poética en una «ciencia del gusto», basada en la justificación de los principios fundamentales de la poesía por medio del análisis de las relaciones del arte con el ser humano y el entendimiento de este como complejo sujeto cognoscente. La Poética comienza así a asomarse a un terrero movedizo en el que poco a poco irán desapareciendo las antiguas certezas del clasicismo.

La conciencia de que la sociedad europea se encontraba ante otros tiempos y otras circunstancias afectó a la teoría literaria dieciochesca que, aun siendo fiel a los principios fundamentales del aristotelismo, comprendió que debía abandonar el empeño dogmático de etapas anteriores y reformular el problema de la objetividad artística recurriendo a lo psicológico y lo antropológico. La teoría literaria setecentista trata por ello de sistematizar las ideas poéticas tradicionales incorporando reflexiones que den cuenta del papel desempeñado en los estudios literarios y estéticos de facultades a las que antes no se les había concedido una función cognitiva precisa. Esta forma «filosófica» de concebir la Poética, es decir, de comprenderla de forma racional, empírica y emocional, a la par que moderna<sup>10</sup>, supuso su reordenamiento en torno sobre todo a la idea de gusto y, por extensión, a la sensibilidad que se tematiza como objeto de especulación dada su relación con el ser humano y con el arte y sus fundamentos. José Luis Munárriz, el traductor español de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de Hugh Blair, lo explicaba diciendo:

[...] Semejantes investigaciones –dice refiriéndose al ejercicio del gusto y de la crítica– están estrechamente enlazadas con el conocimiento de nosotros mismos, nos guían necesariamente a reflexionar sobre las operaciones de la fantasía y de los movimientos del corazón, y nos familiarizan más y más con algunos de los más refinados sentimientos del corazón humano<sup>11</sup>.

9 Varios capítulos de la parte segunda titulada «En la que se establece el principio de imitación de la naturaleza y leyes del gusto» de *Los Principios filosóficos de la literatura* (Imp. de Sancha, Madrid, 1797, I, pp. 50-116) de CH. BATTEUX tratan de éste último. Por su parte, la segunda lección de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de BLAIR Antonio Cruzado, Madrid, 1798-1801), se dedica al mismo asunto. Véanse las páginas 17-46 de la edición de Joaquín Ibarra, Madrid, 1816, de donde tomo las citas.

10 Sobre la aplicación a los estudios literarios de métodos de indagación *filosófica*, véase mi trabajo «La Filosofía y el conocimiento teórico de la literatura a fines del siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces. Actas del Coloquio Internacional «Unidad y Diversidad en el mundo hispánico en el siglo XVIII»*, Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII/ Universidad Complutense, Madrid, 1996, II, pp. 1136-1147.

11 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., I, pp. 11-12. El subrayado es mío como en ocasiones sucesivas, salvo indicación en sentido contrario.

Pero la importancia concedida a la sensibilidad como cualidad innata y distintiva de lo humano se interpretó también como vehículo para promover la diferenciación histórica de los hombres y de las sociedades. De hecho, la evolución desde una concepción eminentemente lógica de la creación, donde la razón y la mimesis ostentan la supremacía, hacia una interpretación de la literatura más ajustada a la máxima horaciana *aut prodesse volunt, aut delectare poetae*, esto es, más propicia a considerar el fin hedonístico de la poesía, ocasiona la evolución de la teoría literaria del periodo. Esta, por una parte, revisa la concepción aristotélica del principio universal de la imitación y del concepto de verosimilitud, por entender que la literatura ha de reflejar la identidad social de cada periodo histórico y, por otra, defiende, como alternativa teórica no contradictoria con el pensamiento de Aristóteles, que dicha relación del arte con la realidad empírica adquiere una importancia determinante en el proceso de recepción. Así pues, interpretando el pasaje 1448a de la *Poética* de Aristóteles ('los que imitan, imitan a hombres que actúan'<sup>12</sup>) como imitación de los hombres o de lo humano, la literatura y con ella los estudios literarios de fines del siglo XVIII y primeros años del XIX se centran en formular una teoría de la sensibilidad –y del gusto literario– sobre la base de la adjudicación a la probabilidad y la verosimilitud poéticas de un lugar privilegiado en el marco teórico-literario de la modernidad. Como intentaré demostrar a continuación, esa «crisis de la representación», como la denomina Foucault<sup>13</sup>, que tiene lugar en toda Europa tras la Revolución Francesa, va a encontrar por este medio la respuesta institucional y social ante el problema planteado a la literatura de tener que representar el ser y el sentir de una sociedad distinta de la simbolizada por el clasicismo poético y el antiguo régimen. Tanto en España como en Europa se intenta establecer una nueva norma, a un tiempo ilustrada y burguesa, del comportamiento social utilizando a la literatura como modo de expresión. La consecuencia en el terrero de la *Poética* y de los géneros literarios será la canonización de ciertas formas literarias por su capacidad para interceder entre la voluntad oficial y la de los ciudadanos.

## I. LA POÉTICA, «CIENCIA DEL GUSTO»

A pesar de lo dicho, la *Poética* adoptó una actitud prudente respecto de la incorporación del gusto al ámbito de la poesía. Reconocer que «la facultad de recibir placer de estas bellezas se parece más a una sensación de un sen-

---

12 ARISTÓTELES, *Poética*, trad. ed. e intr. por A. López Eire, Istmo, Madrid, 2002, p. 35. Recuérdese que Aristóteles se refiere a los hombres como actantes.

13 M. FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Istmo, Madrid, 1990<sup>20</sup>, pp. 213-244.

tido que a una operación del entendimiento»<sup>14</sup>, hacía temer a los preceptistas que su análisis pudiera desmontar el horizonte crítico-poético que sustentaba desde antiguo la creación y el enjuiciamiento de las obras de arte<sup>15</sup>. De ahí que la Poética setecentista se mueva en una idea ambigua del *sentir* pues si, de un lado, se le reconoce una indeterminación intrínseca, de otro, se busca una regla universal válida del mismo. Tanto Batteux como Blair consideran en sus respectivos tratados que el gusto es una aptitud perfectible o, por mejor decir, racionalmente perfectible: «En su estado de perfección es indudablemente resultado de la naturaleza y el arte», aseguran Blair-Munárriz<sup>16</sup>. Por este motivo, la Poética procura llevar a cabo una definición más compleja del gusto y un estudio de su conexión con la belleza de la naturaleza y de las artes que permita revelar cuál es su comportamiento en relación con la subjetividad humana y respecto de las leyes del arte: «Aunque el gusto —escribe también Blair— se funde por último en la sensibilidad, no se funda solamente en una sensibilidad obra del instinto. La razón y el buen sentido [...] tienen tan grande influencia en todas las operaciones y decisiones del gusto que, para decirse este perfecto, debe de ser considerado como una facultad compuesta de la natural sensibilidad a la belleza y de un entendimiento cultivado»<sup>17</sup>. La cuestión que ha de abordar la Poética consiste en determinar las condiciones de lo bello, es decir, encontrar la fórmula que permita designar dónde radica la belleza del objeto literario como medio de satisfacer las exigencias del gusto y de fijar una norma de este último que permita resolver las discrepancias acerca de las cualidades de las obras de arte y de literatura. De alguna manera, lo que se plantea es si la Poética puede fundamentarse en el establecimiento de unas reglas generales y objetivas del gusto sin contravenir su naturaleza sensible ni renegar del ideal poético establecido por el aristotelismo.

En principio, la condición instintiva que posee esta facultad conduce a atribuirle una sustancia principalmente sensible y subjetiva. Así, según señala Jean H. S. Formey en 1759, se puede pretender que quien «quedaba conmovido, afectado, turbado, algunas veces incluso entusiasmado y encantado,

14 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., I, p. 19.

15 SÁNCHEZ BARBERO (o. c., pp. 321-325) se muestra tajante a este respecto en sus *Principios de Retórica y Poética*. Siguiendo a Filangieri y de nuevo a Hume, afirma que las normas del gusto son universales y eternas.

16 *Ibíd.*, I, p. 23.

17 *Ibíd.*, I, pp. 26-27. Nótese que Blair-Munárriz entienden, coincidiendo entre otros con Hutcheson, Alison y Kant que el gusto constituye una ‘facultad’ y, por tanto, que implica el funcionamiento extraordinario de ciertas aptitudes cognitivas. La Poética setecentista recoge así el planteamiento filosófico de Hume de acuerdo con el cual el mayor de los placeres es el que se obtiene de ideas complejas. Estas proceden de la consciencia en la percepción del placer lo cual, dado que supone una racionalidad necesaria, permite a la Poética sobrevivir como disciplina.

poseía gusto»<sup>18</sup>. Tal acepción, añade el mismo autor, resulta tan errónea como la contraria, a saber, creer que «tener gusto era poder explicar, desarrollar, discurrir, razonar y que un hombre que sometiera los objetos del gusto a estas operaciones sería por eso mismo un hombre de gusto»<sup>19</sup>. De acuerdo con Formey, el gusto ha de ser la síntesis de conocimiento y sentimiento: «Es, en general, el conocimiento de las bellezas, cuales sean que estén repartidas en las obras de la naturaleza y del arte, en cuanto este conocimiento va acompañado de sentimiento»<sup>20</sup>. Luego el gusto, como asimismo señala Blair, es un saber compuesto, en el cual la guía de la razón se une a los impulsos del sentimiento<sup>21</sup>. Sobre semejante idea de *gusto* es posible configurar entonces un gusto objetivo en el que podrá basarse, sin temor a errar, la emisión de un juicio estético o poético<sup>22</sup>.

Sin embargo, como bien se explica en el tratado de Blair, lo difícil es hallar un consenso a la hora de establecer cuál ha de ser el modelo del gusto. Para algunos, como es el caso de Batteux y su traductor español, Agustín García de Arrieta, el modelo del gusto se encuentra en la imitación de la naturaleza y en los principios por ella establecidos<sup>23</sup>. En cambio, para otros procede de la existencia de un acuerdo universal entre los sentimientos de los hombres<sup>24</sup>. Supone esto «que lo que universalmente agrada, debe ser reconocido por verdaderamente bello y que no pueden tener autoridad alguna

---

18 J. H. S. FORMEY, «Análisis de la noción de gusto», en Yves-Marie André, *Ensayo sobre lo bello*, Universitat de Valencia, Valencia, 2003, p. 119. El texto debe entenderse como una síntesis del pensamiento dieciochesco más que como una interpretación filosófica del asunto. Recurrimos a este breve tratadillo precisamente por articular esa dualidad que el pensamiento poetológico ilustrado refleja.

19 *Ibíd.*

20 *Ibíd.*

21 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., I, pp. 39-40.

22 Este juicio estético, convertido en juicio del gusto o del buen gusto, se establecerá sobre la existencia de una relación de comunicación y no de exclusión entre la conciencia racional del arte y el saber sentimental y sensible del mismo. Véase a este respecto mi trabajo, «Humanismo, Ilustración y los estudios literarios», en P. AULLÓN DE HARO (ed.), *Humanismo. Historia cultural de Europa*, Verbum, Madrid, 2010 (en prensa). Se trata de evitar el escepticismo en materia de gusto y al mismo tiempo negar que la belleza constituya una propiedad absolutamente objetiva de las obras de arte, es decir, ajena a la necesidad de un sujeto, sea productor o sea receptor, capaz de percibirla emocionalmente.

23 CH. BATTEUX, «Ley general del gusto: que la naturaleza sea bien imitada», *Principios filosóficos de la literatura*, cit., T. I, pp. 83-89. Sobre el planteamiento de Batteux en relación con el gusto, véase la síntesis de E. FRANZINI, «Il gusto in Francia dal Gran Secolo alla Rivoluzione», en L. RUSSO (ed.), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, cit., pp. 61-63 y, para comprender globalmente el sistema de su Poética, la monografía de F. BOLLINO, *Teoria e sistema delle belle art. Charles Batteux e gli 'esthéticiens' del sec. XVIII*, Università de Bologna, Bologna, 1976 e I. URZAINQUI, «Batteux español», en F. LAFARGA (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, pp. 239-260.

24 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., I, pp. 40-41.

las reglas concernientes a los objetos del gusto que se hallen en contradicción con los sentimientos generales de los hombres»<sup>25</sup>. Mas una y otra opción no son necesariamente excluyentes. La primera, afín al pensamiento clasicista más ortodoxo, une reglas del arte y buen gusto; la segunda, centrándose en el sujeto, defiende su universalidad como propensión natural hacia la percepción de las obras bellas. En el primer caso, los principios del arte ratifican la belleza contenida en una obra; en el segundo, se juzga imposible que el común de los hombres se equivoque en materia de gusto por el hecho mismo de que la naturaleza humana se inclina naturalmente hacia lo bello y lo bueno. De acuerdo con esta interpretación, las reglas del arte sintetizan los presupuestos de la belleza y del buen gusto para todo el género humano<sup>26</sup>.

Mas, para salvar las posibles objeciones que pudieran hacerse a esta concepción universal y antropológica del gusto, Blair, como otros teóricos, especifica que sólo se refiere a ciertos hombres que, por su sensibilidad y conocimiento, son capaces de ejercitar convenientemente el gusto: «Nosotros –aclara– nos referimos a los sentimientos del género humano en aquellas naciones civilizadas y florecientes en que se cultivan las artes y están refinados los modales, donde las obras de ingenio se sujetan a una libre discusión y se halla mejorado el gusto por las ciencias y la filosofía»<sup>27</sup>. De aquí se infiere que la Poética no sanciona cualquier criterio del gusto por la simple existencia de un acuerdo de la mayoría (el caso del teatro popular es el más evidente)<sup>28</sup>. «El gusto –afirma Blair– es una facultad común *en cierto grado* a todos los hombres»<sup>29</sup>. Lo que propugnan el clérigo irlandés y su traductor español es la universalización del gusto a través de la legitimación del buen gusto o gusto de las naciones cultas y civilizadas y de la Poética o de los estudios literarios como vehículo para su enseñanza y difusión. Es necesario convencerse de «[...] la inmensa superioridad que la educación y el cultivo dan a las naciones civilizadas sobre las bárbaras en materia de gusto y sobre la que en una misma nación tienen los que han estudiado las artes liberales sobre los hombres rudos que no las han aprendido»<sup>30</sup>. La posesión del gusto o, lo que es lo

25 *Ibíd.*, p. 41.

26 Cf. E. M. RUDAT, «From Preceptive Poetics to Aesthetic Sensibility in the Critical Appreciation of Eighteenth-Century Poetry: Ignacio de Luzán and Esteban de Arteaga», en *Dieciocho*, 11/1, pp. 37-74.

27 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., I, p. 42.

28 «Su fundamento –dice Blair– es el mismo en todos los hombres y estriba en los sentimientos propios de nuestra naturaleza [...]. Cuando estos sentimientos llegan a pervertirse por la ignorancia o por las preocupaciones, pueden rectificarse por la razón» (*Ibíd.*, p. 44).

29 *Ibíd.*, pp. 19-20. El subrayado es mío. Más adelante señala que «en la facultad y placeres del gusto se halla una desigualdad más notable entre los hombres, que en el sentido común, razón y juicio» (p. 23).

30 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., I, p. 24.

mismo, tener *buen gusto* se convierte, por tanto, en un objetivo socio-político de la Poética que, con sus indicaciones acerca de lo que es bello y bueno en poesía, eleva al hombre corriente al conocimiento de los hombres doctos y sensibles<sup>31</sup>. De esta manera, contribuye como ninguna otra disciplina a la extensión y refinamiento del gusto nacional y con él a hermoear y morigerar las disposiciones del ánimo:

Hay, a la verdad, pocas buenas disposiciones con que no esté más o menos conexas la mejora del gusto. Un gusto cultivado acrecienta la sensibilidad a todas las pasiones tiernas y humanas [...] al paso que debilita las connocciones feroces y violentas<sup>32</sup>.

La Poética de la segunda mitad del siglo XVIII se acoge a este planteamiento con la intención de organizarse sobre la base de la determinación de la naturaleza de la belleza a través de la legitimación del *buen gusto* como criterio poético y moral de orden superior<sup>33</sup>. Se suprime así o, al menos se atenúa, el miedo a introducir el relativismo en el ámbito de la Poética y de la creación literaria. Las reglas del arte, como sostiene Batteux, pertenecen al ámbito del *buen gusto*, término que resulta tan racional como emocional, tan social y ético como individual. De este modo, aunque la tradición clásica obligaba a aceptar la preeminencia artística de los antiguos y a esencializar su norma poética, ésta resulta susceptible de variación histórica. La Poética se orienta entonces hacia el establecimiento de las condiciones de acuerdo con las cuales puede formarse el buen gusto de los hombres y, lo que es más importante, el de las naciones cultas y civilizadas<sup>34</sup>. El término *buen gusto*

---

31 Sobre este planteamiento elitista, aunque referido a la Retórica, véase D. BROADDUS, «Authoring Elitism: Francis Hutcheson and Hugh Blair in Scotland and America», en *Rhetoric Society Quarterly*, 24/ 3-4 (1994), pp. 39-52.

32 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., I, p. 15. En este tratado se establece una correlación entre delicadeza y corrección poética, entendida como respeto a las normas universales del arte. Así se dice: «Puede uno tener una fuerte sensibilidad y no tener gusto delicado. Puede recibir impresiones profundas de las bellezas y percibir solo lo que en cierto modo es grosero, abultado y palpable. En este estado se halla generalmente el gusto en las naciones rudas» (Ibíd., p. 30).

33 El buen gusto, como señalara MME. STÆL, resulta inseparable de las buenas costumbres sobre todo en las sociedades constituidas tras la Revolución Francesa, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Impr. Crapelet, Paris, I, p. 70.

34 El concepto de *civilización* ha de entenderse como ideal ilustrado de progreso intelectual, social y moral. Véase D. COTTOM, «Taste and the Civilized Imagination», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39/4 (1981), pp. 367- 380 y, en particular, J. ESCOBAR, «Más sobre los orígenes de civilizar y civilización en la España del XVIII», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 33 (1984), pp. 88-114. Ed. digital <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=18570>, 2006.

se convierte en el nuevo eje de la reflexión poética ya que vincula la belleza poética con la belleza sensible, la sensibilidad con la moral y la forma del arte con las sociedades cultas. Nada resulta más contrario a una nación que presume de tal que sus ciudadanos no sean capaces de reconocer las bellezas poéticas ni de distinguir las obras de gusto de las que no lo son.

## II. POÉTICA DEL INTERÉS, SENSIBILIDAD Y VEROSIMILITUD

A diferencia de lo que podría deducirse de la interpretación de aquellos filósofos dieciochescos que manifiestan que la experiencia del gusto era, además de agradable y universal, desinteresada<sup>35</sup>, el pensamiento poetológico ilustrado defendió que la obra de arte debía no sólo dirigirse a impresionar sino también a fijar esa impresión en el ánimo de los espectadores. Si el arte genera en el sujeto que lo produce y en el que lo recibe cierta complacencia, para la teoría literaria setecentista ese placer ha de dirigirse hacia un objetivo moral. En virtud de la vigencia del *docere* y *delectare* horaciano, la Poética ha de preocuparse tanto de fijar los principios estilísticos representativos del buen gusto como de regular los efectos que el arte causa en los individuos y las sociedades. Debe, por consiguiente, situarse del lado de quien recibe la obra literaria tanto como del de quien la produce. Desde esta perspectiva, se comprueba que, siendo el gusto fundamental para la experiencia estética, ésta se hallará dirigida por aquel sentido del placer que hace a los objetos más perfectos para el intelecto y más *interesantes* para la sensibilidad pública y privada<sup>36</sup>.

Así es. El placer procurado por el arte ha de dar lugar a un sentimiento ‘*interesado*’ nacido, más que de la conformidad de lo representado mediante el arte respecto de la naturaleza, de su capacidad para reflejar analógica aunque artísticamente ciertas formas de comportamiento social comprendidas bajo el

---

35 «Gusto –decía KANT en 1790– es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámese *bello*» (*Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, Madrid 1989<sup>4</sup>, p. 109). Mas la percepción de la belleza implica el reconocimiento del orden y de las proporciones y, por tanto, la existencia de un «gusto de la belleza» no meramente instintivo como propugnara Gérard. Sobre la posibilidad de establecer un gusto objetivo, véase J. KULENKAMPFF, «The Objectivity of Taste: Hume and Kant», *Noûs. On the Bicentenary of Immanuel Kant's Critique of Judgement*, 24/1 (1990), pp. 93-110.

36 Esta idea del *interés* se halla ligada a la finalidad utilitaria del arte y dista, por tanto, de la noción poética de ‘suspensión’. No obstante, ambos conceptos se encuentran implicados pues aquello que más atrae la atención facilita la consecución del objetivo didáctico-moral de la literatura. Para conocer los usos y significado del término *interés* en el teatro, véase I. URZAINQUI, «Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII», en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 37-38 (1987-1988), pp. 573-603.

sentido poético-moral del *buen gusto*<sup>37</sup>. Significa esto que el sentimiento generado por el arte no procede de la comprobación de cómo reproduce miméticamente la naturaleza<sup>38</sup>. La literatura que emociona al espectador de fines del siglo XVIII y primeras décadas del XIX es aquella que modera su artificialidad para procurar satisfacer a otra clase de naturaleza, la naturaleza humana, y a sus necesidades socio-históricas<sup>39</sup>. De aquí se infiere que *gusto* y *buen gusto* son normas del arte porque facilitan la comunicación literaria y la comunicación social. En lógica correspondencia, la literatura que triunfará será la que se aleje (aún sin contradecirlo) del ideal clásico de imitación para convertirse en *imitación de la vida*. La importancia de representar las costumbres y afectos contemporáneos se impone entonces como condición necesaria del efecto emotivo que ha de procurar la literatura moderna. Munárriz, refiriéndose al teatro, lo explica del siguiente modo:

Cuanto más se acerque el poeta en todas las circunstancias de la representación a la imitación de la naturaleza y de la vida real, más completa será siempre la impresión que hará en nosotros. La probabilidad [...] es en gran manera esencial [...] y siempre nos ofende el ver que se falta a ella. [...] El placer, la diversión que se promete y el interés que ha de tomar en la historia, dependen enteramente de que esta sea manejada así. Su imaginación, por lo tanto, quiere ayudarse de la imitación y apoyarse en la probabilidad, y con una imitación disparatada y falta de arte, se le priva del placer que sentiría, y se le deja disgustado<sup>40</sup>.

A este respecto, la Poética finisecular es consciente de que los objetos artísticos no sólo son agradables al espíritu en función de su perfección interna o de su *belleza*. Lo son porque, a fuerza de hacerse probables, permiten la

---

37 Siguiendo a J. A. MARAVALL, bajo la idea de *interés* subyace un aspecto privado y otro público pues sirve como fuerza moral interna y como resorte para el gobierno público. Véase su trabajo «Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española», en *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 291-325.

38 En BATTEUX se lee: «Las mismas artes no pueden ser perfectas sino representándola [la naturaleza]; luego el Gusto que reina en las artes debe ser también el de aquélla. Así, no puede haber en general más que un solo Buen Gusto, que es aquel que aprueba la bella naturaleza. Todos los que no le aprueben tienen necesariamente mal gusto» (*Principios filosóficos de la literatura*, I, p. 94).

39 Este planteamiento rige la propuesta realizada por MME. STÄEL en 1800. La literatura ha de ser la consecuencia de los progresos intelectuales y políticos de las sociedades de modo que la literatura la presencia del buen gusto, el cual juzga inseparable de las buenas costumbres, ha de estar presente aún con mayor rigor en las sociedades construidas conforme a los principios igualitarios de la Revolución Francesa. Véase *De la littérature*, cit., II, pp. 65-66.

40 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., IV, pp. 231-232.

identificación entre las vivencias de los caracteres ficcionalizados y las padecidas por el público. Diderot en su *Éloge de Richardson* escribe a propósito de la novela del escritor británico:

El mundo en que nosotros vivimos es el lugar de la escena, el fondo de su drama es verdadero, sus personajes son toda la realidad posible, sus caracteres están tomados de la clase media de la sociedad, sus incidentes están en las costumbres de todas las naciones civilizadas, las pasiones que pinta son iguales a las que padezco yo mismo, son las mismas cosas las que les emocionan [...], los contratiempos y las aflicciones de sus personajes son de la misma naturaleza que los que me amenazan sin cesar, me muestra el curso general de las cosas que me rodean. Sin este arte, mi alma se pliega con pena a los rodeos quiméricos, la ilusión no será sino momentánea y la impresión débil y pasajera<sup>41</sup>.

La misma evolución del clasicismo setecentista y el devenir de la literatura dieciochesca determinó que los teóricos de la literatura explicaran mediante el concepto de verosimilitud los problemas surgidos a tenor de contemplar la literatura como resultado de la conexión del arte con la realidad y como forma de comunicación social entre sujetos sensibles: el poeta, por una parte, el espectador, por otra y los personajes como intermediarios<sup>42</sup>. Para que la *ilusión* y el *efecto* literarios perduren en el ánimo del lector o del espectador, es imprescindible aumentar la credibilidad de la obra literaria. La emoción que la literatura procura depende fundamentalmente de la capacidad del arte para interesar al alma humana, entendiéndose que, aunque constituya un efecto de la imitación, lo será ante todo de la verosimilitud. Por consiguiente, la belleza del arte no dimana ya del seguimiento de las reglas sino de la elección de un modo de presentación altamente previsible: «Conviene tener siempre presente –asegura en este sentido Blair– que la belleza toda de la comedia consiste en la probabilidad y naturalidad, tanto en la conducta de la historia o acción como en los caracteres y sentimientos de los personajes»<sup>43</sup>.

Gracias a la verosimilitud, la literatura configura un universo ficcional capaz de suscitar emociones verdaderas bajo la aceptación de las condiciones

---

41 D. DIDEROT, «Éloge de Richardson», en *Oeuvres esthétiques*, ed. P. Vernière, Garnier, Paris, 1959, p. 31.

42 Es necesario recordar aquí que la teoría poética clasicista prioriza la acción del drama sobre los personajes, que entienden como actantes o meros ejecutores de la acción. Compárese con la opinión de G. E. LESSING, *Dramaturgia de Hamburgo*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1993, p. 234.

43 H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., IV, p. 284.

de verificabilidad generadas por ella<sup>44</sup>. Pero esto no supondrá que el arte sea ni pueda ser verdadero. La ficción construida sobre la base de lo verosímil-realista, es decir, sobre una idea de la verosimilitud tan poética como histórica, se presenta en un horizonte de lo imaginario que sobrepasa el mundo de lo real para convertirse en artísticamente bello, pero cuya percepción ha de ser necesariamente convergente con la realidad empírica del espectador. La atención se centra entonces en lograr, por medio de la verosimilitud, una completa *ilusión*<sup>45</sup>. «Si lo verosímil –como bien apunta Paul Ricoeur– no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es, entonces, la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de un ‘hacer creer’, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión»<sup>46</sup>. La satisfacción que sostienen tales ficciones deriva de la no-negación por parte del sujeto de lo representado respecto de la realidad<sup>47</sup>. Dicho de otro modo, el descubrimiento de la ficcionalidad resulta placentero para el receptor en tanto que este puede advertir que lo fingido guarda una relación de contigüidad con lo vivido y sentido por él mismo. En definitiva, lo ficcional se comprende porque se ajusta racionalmente a la idea que el público posee de sí mismo y de la realidad circundante<sup>48</sup>.

El hecho de que se ofrezca al espectador una imagen de la realidad que, a pesar de su artificialidad, pueda ser tomada como testimonio auténtico de aquella, garantizará que sea capaz de «ponerse en el lugar del otro»<sup>49</sup>. El efecto que la novela y el teatro procuran (más si cabe este último dada la mediación presencial del actor) nacerá de la integración activa del espectador al favo-

---

44 Véase J. M. POZUELO Y VANCOS, *Poética de la ficción*, Arco Libros, Madrid, 1993, pp. 51-59.

45 Véase E. F. STERLING, «The Theory of Verisimilitude in the French Novel Prior to 1830», en *The French Review*, 40/5 (1967), pp. 613-619.

46 P. RICOEUR, *Tiempo y narración*, Cristiandad, Madrid, 1987, p. 32.

47 El origen de estas ideas se remonta a Bacon. Véase W. ISER, «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias», en A. GARRIDO DOMÍNGUEZ (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid, 1997, pp. 43-65.

48 Véase *Ibíd.*

49 Según esto, el placer estético deriva del reconocimiento de lo representado como universo ficcional capaz de suscitar emociones verdaderas. Este hecho, a saber, el reconocimiento de una base sensitiva real de nuestras experiencias imaginarias, constatado por Wygotski en 1974 a partir del estudio de la teoría de la función estética desarrollada por Mukarovsky, se instaura en la creación literaria como principio diferenciador de la modernidad. La experiencia real y la de origen ficcional participan de un mismo proceso psíquico cuya única diferencia, escribe Wygotski, se encuentra en el que el destino de la experiencia estética es la catarsis entendiendo por tal una compleja transformación de los sentimientos. Véase L. S. WYGOTSKI, «Kunst als Katharsis», en W. DEHN (ed.), *Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen*, Frankfurt, 1974, pp. 81-89 y sobre todo las explicaciones de H. R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 185-201.

recerse la identificación sentimental y, como veremos, también social con el héroe. El artista ha de procurar que los objetos que nos presente, según se dice en el Batteux español, «tengan una relación íntima con nosotros»<sup>50</sup>. Dicha relación de familiaridad sirve para mover los resortes del corazón ya que, según también se declara, estos encierran cualidades enteramente conformes al alma humana y a sus necesidades<sup>51</sup>. En este caso, la distancia estética se acorta mediante la fusión emocional entre individuos debido a la existencia de una relación metonímica entre lo fingido y lo verdadero o, como se anticipó, por establecerse unas relaciones de contigüidad entre la literatura y la vida.

Es, pues, en el mantenimiento de ese difícil equilibrio entre los conceptos de imitación, verosimilitud y sensibilidad en donde se encuentra la clave de la supervivencia intelectual y ficcional del clasicismo durante el largo periodo ilustrado<sup>52</sup>. La idea de verosimilitud que promueve la Ilustración se erige en el concepto que permite mostrar lo particular sin renunciar a lo universal, es decir, modernizar la literatura siendo fiel a los principios fundacionales del clasicismo. A través de ella el lector o, en su caso, el espectador, perciben como cercanos los sucesos, las costumbres o los personajes representados o escenificados. La verosimilitud, por consiguiente, permite la singularización histórica de las literaturas nacionales sin suscitar por ello dudas respecto de la universalidad del arte. Visto así no existe contradicción alguna, por ejemplo, con lo que en 1657 proclamaba Hédelin d'Augbinac cuando en su *Pratique du théâtre* decía: «Toda acción humana, incluso la más simple, es acompañada

---

50 F. DE TÓJAR, al prologar su novela *La filósofa por amor*, declaraba: «Todos desean que se les distraiga pero que sea, a lo menos, con una apariencia de verdad» (*La filósofa por amor*, ed. J. Álvarez Barrientos, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1995, p. 72). Para el autor es irrelevante que la historia sea fingida o verdadera. Lo que desea el lector es que le interese. En cambio, esa dosis de verosimilitud y sentimiento exigida al teatro burgués la defiende, desde su interpretación de Aristóteles, LESSING en su *Dramaturgia de Hamburgo*. Véase B. K. BENNETT, «The Generic Constant in Lessing's Development of a Comedy of Institutions and Alienation», en *The German Quarterly*, 56/2 (1983), pp. 231-242.

51 No obstante, en BATTEUX siempre tienen un carácter universal: «El amor propio es el resorte de todos los movimientos del corazón humano y así nada puede haber que más nos mueva que la imagen de las acciones y de las pasiones de los hombres, porque ellas son como unos espejos donde vemos las nuestras con las relaciones de diferencia o conformidad» (*Principios filosóficos de la literatura*, I, p. 72).

52 En el arte clásico toda apariencia de realidad no constituía sino la expresión del idealismo que en última instancia se preconizaba. Lo verosímil requería que el artista configurara su composición tomando como referente la naturaleza para realizar una representación mimética de lo humano en el nivel de lo universal. En palabras de ARISTÓTELES: «[...] la poesía narra más lo general, la historia lo particular. Lo universal reside en plantearse a qué clase de hombre le corresponde decir o realizar tales o cuales cosas en virtud de lo verosímil o lo necesario, un objetivo al que aspira la poesía a pesar de imponer nombres propios a sus personajes. Lo particular, en cambio, está en contar qué hizo Alcibíades o qué le pasó» (*Poética*, 1451b, cit., pp. 53-54). Según reza en ella, lo verosímil se opone a lo verdadero constituyendo una alternativa artística de orden superior a la existencia del ser porque su referente último se encuentra en la idealización de la naturaleza.

por varias circunstancias, como época, lugar, persona, dignidad, intenciones y forma de la acción. Y puesto que el teatro debe ser su imagen perfecta, las debe representar completamente; la verosimilitud debe ser observada en todas sus partes»<sup>53</sup>. Si en la poética clásica el problema de la ficción literaria quedaba resuelto al amparo de la categoría de lo verosímil, la ilustrada no hacía más que confirmarla como categoría principal de la ficción<sup>54</sup>. Únicamente lo que sucede es que la credibilidad de la obra literaria y del poeta se miden en función de la experiencia personal del lector, espectador en el caso del teatro. Lo verosímil, en consecuencia, no se valora tanto por el cumplimiento de las condiciones de verdad respecto de lo probable sino en relación a lo que la propia experiencia humana juzga como creíble.

Sin embargo, en términos no ya poéticos sino retóricos, la verosimilitud también posee una dimensión moral. Permite al poeta aproximarse a la realidad cuanto juzge necesario por razones de orden ético, político o moral<sup>55</sup>. Así pues, al mismo tiempo que se le asigna a la poesía un propósito educativo y moralizador, se tolera que el poeta represente tan verosímilmente como le sea posible. En la noción ilustrada de verosimilitud subyace, pues, algo más que la esencia imitativa e histórica de la ficción literaria. Alrededor de la distinción verosímil/no verosímil se discute, además de un recurso poético<sup>56</sup>, cuál ha de ser la relación del arte con los cambios de mentalidad y de comportamiento que comienzan a definir la cultura burguesa.

---

53 H. D'AUBIGNAC, *Pratique du théâtre* [Amsterdam, 1657], Jean Frédéric Bernard, Amsterdam, 1715, T. I, libr. II, cap. 2, pp. 67-68.

54 Sobre la interpretación de la idea de imitación como un *contium*, véase J. BRUCK, «From Aristotelian Mimesis to 'Bourgeois' Realism», en *Poetics*, 11/3 (1982), pp. 189-202. Cuando el artista simplemente acomoda los acontecimientos narrados y los personajes al ser y pensar del hombre del día, lejos de negar la universalidad del principio de imitación, lo ratifica pues no hace sino convertir los universales poéticos en realidad necesaria. En este punto BLAIR reconoce seguir los dictados de Gerard en su *Ensayo sobre el gusto*. Véanse sus *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., T. I, p. 120.

55 Cf. B. WEINBERG, *Estudios de poética clasicista*, Arco Libros, Madrid, 2003, pp. 47-52. Véase asimismo J. MORGAN, «The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory», en *The Modern Language Review*, 81/2 (1986), pp. 293-304. MME. STÆL afirmaba en 1800 que «Etudier l'art d'émouvoir les hommes, c'est approfondir les secrets de la vertu», *De la littérature*, cit., I, p. VIII.

56 Hugo Blair deja constancia de la misma al afirmar que la ausencia y presencia en escena de los personajes han de justificarse de tal modo que resulten lógicas para el espectador y asegura que en ello debe aproximarse el drama a la realidad. Véase H. BLAIR, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, cit., T. IV, p. 227. El acercamiento del drama a la realidad constituye, a su entender, también el resultado de que la representación no obligue al espectador a realizar esfuerzos de imaginación sino a servirse de las reglas del arte dramático para hacer coherente la obra teatral. En definitiva, las normas son procedimientos mediante los cuales el dramaturgo atenúa la artificialidad del género dramático.

### III. LA CANONIZACIÓN DEL «REALISMO» BURGUÉS

Efectivamente, la literatura dieciochesca más en consonancia con el espíritu burgués se caracteriza por vincular sensibilidad y representatividad. El drama burgués se sirve de la verosimilitud para adscribirse a unas coordenadas históricas determinadas con la intención de conmover y aleccionar al espectador de la misma manera que lo hace la vida misma. Como reconocía el alemán Bodmer en una carta sobre la tragedia, la imitación, por muy perfecta que fuera, no podía conmocionar tanto como la contemplación de sucesos reales<sup>57</sup>. Precisamente por ello, el drama moderno debe resultar técnicamente lo más verosímil posible si aspira a convertirse en una escuela para afrontar las dificultades de la vida. Por ello hay que convencer a los espectadores de que, aun realizando una abstracción figurativa, constituye un trasunto poético de sus modos de vida y preocupaciones diarias. A este respecto, dicho drama se enmarca institucionalmente en el ámbito de lo vivencial cotidiano simbolizado, como señalaba Diderot en la cita antes mencionada, por las clases medias con el propósito de imponer en los oyentes los principios morales que ellas representan. Leandro Fernández de Moratín lo expresaba del siguiente modo:

Como el poeta cómico se propone por objeto la instrucción común, ofreciendo a vista del público pinturas verosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil, para apoyar con el ejemplo la doctrina y máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes, debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza. Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas<sup>58</sup>.

De acuerdo con el llamado *esprit de société*, el teatro ha de constituir una vía, la principal según declara Sulzer<sup>59</sup>, para instaurar socialmente los valores encarnados por la burguesía ilustrada. La transformación social que conviene verificar siguiendo el paradigma de la sociedad culta en la que se desea convertir a la nación española debe mostrarse correlativamente en el teatro en tanto que este resulta configurador de una forma de vida y de comporta-

57 R. ROHLAND, M. VEDDA (eds.), *La teoría del drama en Alemania, 1730-1850*, Gredos, Madrid, 2004, p. 98. Véase D. DAHLSTROM, «The Taste for Tragedy: The Briefwechsel of Bodmer and Calepio», en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*, 59 (1985), pp. 206-223.

58 L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, «Discurso preliminar», en *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, BAE, 2, pp. 321-322.

59 J. G. SULZER, «Sobre el provecho de la poesía dramática», en R. ROHLAND, M. VEDDA (eds.), *La teoría del drama en Alemania*, cit., p. 264-268.

miento sobre el que se habrá de asentarse la transformación de los súbditos en ciudadanos. En consecuencia, la comedia de los tiempos modernos no puede fundamentarse en las burlas del hombre común como sucedía en las antiguas farsas<sup>60</sup>.

Las chanzas y el ridículo cómico no agradan ni pueden agradar al espectador civilizado en tanto que éste no es sino un hombre de gusto<sup>61</sup>. Desde esta perspectiva, el gusto es, tal y como se lee en un artículo publicado en 1789 por el *Espíritu de los mejores diarios*, un morigerador de las costumbres: «Al paso que suaviza las costumbres, dispone al alma a que sienta más fácilmente lo bueno y lo noble»<sup>62</sup>. Por eso la idea aristotélica de la comedia es susceptible de ser reinterpretada: «Aristóteles –publica el periódico madrileño *El Memorial Literario*– dio una idea de la comedia conforme a lo que era en su tiempo. Según él, es una representación de lo risible, reprehensible o extravagante en los caracteres o acciones de los hombres. Nosotros decimos que más bien es la representación de lo que hay de agradable y gustoso en la vida civil, en los caracteres, las costumbres y acciones de los hombres»<sup>63</sup>.

Para la Poética finisecular y la Crítica dramática de entre siglos existe un nuevo ámbito de lo cómico que se corresponde con «los hombres particulares

60 Lo ridículo se asimila al Antiguo Régimen y así lo refleja MME. STÄEL cuando aseguraba: «Cette tyrannie du ridicule caractérisoit éminemment les dernières années de l'ancien régime, après avoir poi le goût, finissoit par user la force, et la littérature s'en seroit nécessairement ressentie», *De la littérature*, cit., p. 65. De entre la abundante bibliografía sobre la risa como manifestación de la comedia, puede consultarse CH. MAURON, *Psicocrítica del género cómico*, Arco Libros, Madrid, 1998, pp. 19-24; R. JAMMES, «La risa y su función social en el Siglo de Oro», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, CNRS, Paris, 1980, pp. 3-11; R. LLANOS LÓPEZ, *Historia de la teoría de la comedia*, Arco Libros, Madrid, 2007, pp. 467-488. Sobre la interpretación dieciochesca de la risa en la Ilustración y la Poética, consúltese respectivamente los trabajos de F. SÁNCHEZ-BLANCO, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Alianza Universidad, Madrid, 1993, pp. 173-198 y J. CHECA BELTRÁN, «Poética de la risa», en *Scriptura. Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, 15 (1999), pp. 11-27. Finalmente, para la comprensión de las relaciones entre experiencia estética y comportamiento pragmático a partir de lo ridículo y lo cómico, H.-R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, cit., pp. 201-215.

61 J. E. SCHLEGEL, tío de los famosos críticos, comenta a este respecto: «Aquel que se ha formado su concepto de la comedia a partir de *El misántropo* de Molière y *El fanfarrón* de Destouches considera que las descripciones más naturales de las costumbres del hombre común son vulgares farsas, torpes bufonadas, que no son dignas de un espectador civilizado» (cit. en R. ROHLAND, M. VEDDA (eds.), *La teoría del drama en Alemania*, cit., 119. Similar opinión sobre Molière, aunque más moderada en la forma, es expuesta por MME. STÄEL, *De la littérature*, cit., II, p. 145.

62 «Reflexiones generales sobre el gusto, por Mr. Kuhls», en *Espíritu de los mejores diarios*, 1789, núm. 196 (31 ag.), p. 422. Véase M. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Política e instrucción pública. Las Bellas Letras y las ideas de progreso y civilización», en *La crítica dramática en España (1789-1833)*, CSIC, Madrid, 2000, pp. 47-72.

63 «*El gusto del día*», *Memorial Literario*, 2ª Época, IV, 34 (1803), p. 252. Compárese con lo manifestado por BLAIR, *Lecciones de Retórica y Poética*, ed. cit., T. IV, p. 345.

de cierta condición», que viene a ser lo mismo que la sociedad burguesa. En el Batteux español leemos: «Hay en la sociedad una clase de ciudadanos donde reina cierta gravedad, donde los sentimientos son delicados y las conversaciones sazonadas con una fina sal, donde hay, en una palabra, el tono de la buena sociedad»<sup>64</sup>. Este nuevo grupo social, cuya presencia se va consolidando en las esferas del poder político e institucional, reivindica, como se nos dice, un protagonismo literario argumentando a su favor que se trata de una clase sensible e instruida sobre la que es posible fundamentar la instrucción general:

La comedia –asegura Batteux– es mucho más propia que la tragedia para dar escenas instructivas. [...] Todos los días ocurren casos cuyo éxito pende del buen sentido, de la prudencia, de la moderación, del conocimiento del mundo, de la rectitud, o de cualquier otra virtud particular y en los que lo contrario a estas cualidades produce el desorden y el embarazo. No hay hombre que por sus conexiones civiles y morales no pueda hallarse a cada instante en coyunturas en las cuales su modo de proceder con los demás y su modo de pensar general tengan una notable influencia sobre su suerte<sup>65</sup>.

El poeta cómico, al continuar proponiéndose deshacer el error común e instruir al conjunto de los ciudadanos, impone las normas de conducta de las clases medias como modelo general de comportamiento cívico. Para el bajo pueblo las nuevas comedias no serán entonces sino la expresión de los modos que ha de adquirir si desea medrar social y moralmente o si, en su defecto, desea comportarse como un hombre moderno. La nueva comedia de costumbres proscribió por ello el bajo cómico, identificado con aquella época de la historia nacional en la que regía el despotismo barroco y la sociedad estamental. Por el contrario, la comedia moral y la comedia seria del tiempo presente habrán de ser la expresión de los cambios ideológicos y políticos promovidos por los nuevos ciudadanos<sup>66</sup>.

En dicha clase de comedias, y particularmente en las primeras, el interés del espectador se capta y se le instruye en la moral mediante la escenificación de acciones públicas y privadas y la descripción de los sentimientos, preocu-

---

64 CH. BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, cit., T. III, pp. 331 y 337. La cita en *Ibíd.*, p. 207.

65 *Ibíd.*, pp. 335-336.

66 Sobre la distinción genérica, véase G. CARNERO, «Comedia seria/comedia sentimental/tragedia doméstica: una definición. (A propósito de *Las víctimas del amor* de Gaspar de Zavala y Zamora)», en *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1997, pp. 91-134 y mi trabajo «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX», en J. HUERTA CALVO (ed.), *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003, II, pp. 1858-1866.

paciones, actitudes y comportamientos que definen la sensibilidad y la sociabilidad ilustradas: «La comedia –escribe Moratín– pinta los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica y, de estos acaecimientos, de estos individuos y de estos privados intereses forma una fábula verosímil, instructiva y agradable»<sup>67</sup>. Pero el poeta no moralizará ridiculizando sino «interesando al juicioso y sensible espectador»<sup>68</sup>. El dramaturgo reconocerá en este último un ser inteligente y sensible capaz de compadecerse y entender cuanto sucede a sus iguales. Así pues, excluidos de toda consideración el público que acude al teatro sólo en busca de diversión o deleite para los sentidos<sup>69</sup>, el autor cómico se dirigirá al hombre de gusto, talento y sensibilidad que sufre y aprende con las desgracias ajenas:

No hay duda –comentan García de Arrieta y el *Memorial Literario* siguiendo a Sulzer– que es muy útil presentar a su verdadera luz las locuras y extravagancias de los hombres, pero ¿será menos útil ofrecer a nuestra vista ejemplos y procederes honrados, sentimientos nobles, la rectitud, la probidad y todas las virtudes civiles, de modo que estos ejemplos nos muevan, nos enterezcán y hagan en nosotros una impresión duradera?<sup>70</sup>.

La novedad de la moderna comedia de costumbres se cifra en que combate vicios y preocupaciones propiamente burguesas, extendidos por fuerza del hábito o de la moda, al tiempo que ofrece ejemplos de virtud que enseñan al conjunto de los ciudadanos a comportarse correctamente en sociedad utilizando como técnica compositiva la probabilidad y veracidad de los hechos representados<sup>71</sup>. En definitiva, la Poética como la Crítica aspiran a que la ‘verdadera comedia’, como se la denomina, cumpla en la práctica diaria el programa de reforma social reivindicado por la ideología burguesa que auspician los poderes públicos<sup>72</sup>. Representa para la España de entre siglos, como para la Europa posrevolucionaria, la institución cultural capaz de suplir las deficiencias de los sistemas educativo y legislativo de la monarquía gracias

---

67 L. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, «Discurso preliminar», en *Obras*, cit., p. 320. Véase I. M. ZAVALA, «La poética de lo cotidiano: reflejos de comportamiento en el teatro del siglo XVIII», en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Piovan ed., Bologna, 1988, pp. 399-415.

68 CH. BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, cit, III, p. 316.

69 *Ibid.*, p. 327.

70 *Ibid.*, p. 325.

71 «El teatro con relación a las costumbres», en *El Regañón General*, 1803, núm. 54 (3 dic.), p. 428.

72 CH. BATTEUX, *Principios filosóficos de la literatura*, cit., III, p. 337.

al efecto ideológico y moral causado sobre el auditorio. *El Regañón General*, en un artículo que dedica en 1803 a analizar las relaciones del teatro con las costumbres, afirma siguiendo muy de cerca de Mme. Stäel:

[...] Los vicios graves, especialmente los que son dañosos a la sociedad por la apariencia con que se cubren y por el apoyo que encuentran en las preocupaciones, los vicios autorizados por multitud de ejemplos y que, lejos de ser vituperados por la moda, ella misma los autoriza, estos vicios, que no pueden ser reprimidos por las leyes [...] pero que no dejan por eso de dañar a la sociedad y de introducir en ella el desorden y la corrupción, todos esos vicios que quedan impunes deben sufrir también su castigo, pero no se debe hacer esta justicia sobre el teatro burlesco [...]. Unos caracteres semejantes deben ser expuestos no a la risa del público sino a su indignación<sup>73</sup>.

La indignación, ese que sentimiento colectivo de rechazo contra ciertos comportamientos impropios del hombre moderno, se convertirá a través del teatro y en general de la literatura en el medio para mostrar de qué modo la España de Carlos IV quería incorporarse a la marcha cultural de Europa<sup>74</sup>. Se pretendía demostrar que el progreso nacional se asentaba sobre nobles principios y que la literatura y los poetas podían contribuir a ello. La literatura se convierte así en un instrumento único para modelar la conducta humana en lo individual y en lo colectivo. A finales del siglo XVIII se sueña con la realización de un cambio social, con un refinamiento de las costumbres y con la implantación de una nueva ética. Para lograrlo el espíritu de la Ilustración mostró su culto a la sensibilidad y, a través de ella, a lo humano.

Recibido: 15 mayo 2009

Aceptado: 20 julio 2009

---

73 «El teatro con relación a las costumbres», en *El Regañón General*, cit., pp. 427-428.

74 La escritora escribe: «L'indignation attaque le vice comme une puissance», *De la littérature*, cit., p. 152.

