

A PROPÓSITO DE NATURALEZA Y COSTUMBRES EN LA TEORÍA DEL TEATRO NEOCLÁSICO ESPAÑOL

por

PIERRE GRISSARD

Muchas veces me había llamado la atención la polisemia de las palabras claves de los textos ilustrados que tratan del neoclasicismo teatral de la segunda mitad del XVIII español y me pregunté hace ya tiempo si, considerando dichos textos como una verdadera teoría de la comunicación, no se les podría aplicar el esquema de la comunicación que expone Roman Jakobson en su texto "Lingüística y Poética" (in *Essais de linguistique générale*, Points, Ed. de Minuit, 1970) hablando de las funciones del lenguaje: así cada palabra de sentido aparentemente tan complejo, incluso a veces inconexo, cobraría una significación más clara según se la considere desde el punto de vista del emisor o del receptor, del contexto o del mensaje en sí mismo: es decir que según se utilice el habla de su función expresiva o conativa, representativa o poética, el vocablo adquiriría cierto sentido en una estructura discursiva determinada.

Antes de analizar NATURALEZA y COSTUMBRES con este enfoque, me parece necesario situar estos dos conceptos en el sistema general de la estética neoclásica dieciochesca, teniendo en cuenta que dicha estética debe ser contemplada en la perspectiva global de las Luces y las finalidades ideológicas de la Ilustración: huelga repetir que la estética en general y el teatro en particular (género privilegiado, debido a su impacto sobre el público) representan a los ojos de los ilustrados unos instrumentos ideológicos esenciales y es esta convicción el eje en torno al cual se organiza y cobra forma y sentido el sistema estético que elaboran, alimentándose en las fuentes más diversas, desde Aristóteles y Horacio hasta Diderot y Beaumarchais.

La Poesía, *lato sensu*, es un instrumento ideológico privilegiado porque es un tipo de comunicación que permite convencer no de modo puramente intelectual sino también y sobre todo por la sensibilidad, por la "moción de afectos", lo que puede conducir a una especie de adhesión inconsciente, (1) y por eso mismo tanto más duradera y completa para el receptor; y si el teatro resulta netamente privilegiado en tal sistema es precisamente porque es el género literario más capaz de crear la ilusión necesaria a dicha adhesión del público; pensamos que es éste el principio básico que impone, que da cierto sesgo al sentido de todos los conceptos que entran en la organización del sistema neoclásico español.

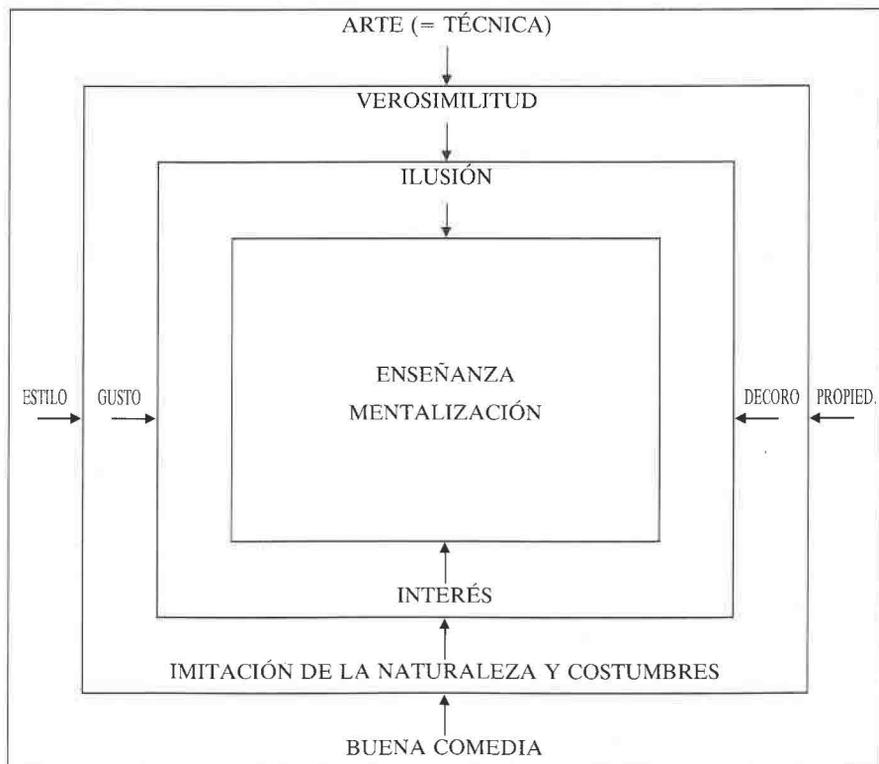
Privilegiar lo ideológico en tal sistema, los textos mismos de los ilustrados nos convidan a hacerlo: en los más de ellos, en efecto, se nota la subordinación absoluta de la estética a la ética: el contenido del mensaje es siempre más importante que la forma que debe adquirir para actuar lo más eficazmente posible en la mente del público destinatario. La regla de oro del neoclasicismo español, lo mismo que del clasicismo francés será, pues, la verosimilitud, es decir la representación de lo real (NATURALEZA, COSTUMBRES), sometida a las leyes del decoro (RAZÓN y BUEN GUSTO) y capaz de dar la ilusión perfecta de la realidad. Para lograrlo, existen cierto número de leyes formalizadas desde la Antigüedad en tratados de poética que permiten conocer las reglas del Arte. Los diferentes conceptos básicos de este sistema aparecen bajo los significantes siguientes, que vienen dispuestos según un orden de importancia creciente de abajo arriba (esquema 1) o de la periferia hacia el centro (esquema 2), en una organización piramidal, un movimiento centrípeta ascendente en el que todo debe contribuir a actuar en las estructuras mentales del espectador (o receptor).

(1) Cf. LUZÁN, "La filosofía en fin, habla al entendimiento; la poesía al corazón, en cuyo interior alcázar, introduciendo disfrazadas las máximas filosóficas, se enseorea de él como por interpresa y logra con estratagema lo que otras ciencias no pueden lograr con guerra abierta" (Poética II, 1, pág. 191). Y también DIDEROT: "L'espèce d'exhortation qui s'adresse à l'âme par l'entremise des sens, outre sa permanence, est plus à la portée du commun des hommes. Le peuple se sert mieux de ses yeux que de son entendement". (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*).

Esquema 1:



Esquema 2:



Cada uno de estos conceptos implica y está implicado por los otros en su conjunto, pero según una jerarquía conceptual de sentido único: la lógica interna que informa al sistema todo no presenta ningún hueco a partir del momento en que se admite como finalidad primera de la estética la moral, sea ésta política o meramente individual: es a todas luces alrededor del concepto de ENSEÑANZA (o MENTALIZACIÓN) en torno al cual giran todos los demás: para que la mentalidad del espectador pueda ser transformada, es necesario que éste tenga la impresión de ser testigo de hechos reales (ILUSIÓN) y que siga siempre su atención en suspenso, captada (INTERÉS); el autor logrará mantener despierto este interés sólo si presenta escenas verosímiles, que tengan la apariencia perfecta de la realidad (VEROSIMILITUD); y saber crear un mundo creíble que dé la ilusión de la realidad, eso sólo se puede hacer siguiendo las reglas del arte, cuyos preceptos básicos vienen dados en la poética aristotélica (ARTE, REGLAS).

Nos damos cuenta de que la parte superior de la pirámide aparece orientada enteramente hacia el receptor, lo que muestra claramente que el escritor está antes de todo al servicio de una ideología a transmitir: las normas que elabora el teórico ilustrado tienen un objeto extra estético y competente; no se trata en modo alguno para el escritor de producir una obra estética cuya finalidad exclusiva sería suscitar la admiración, o dar un placer estético contemplado como un fin en sí; dicho placer debe ser un medio para alcanzar un fin moral.

Nos limitaremos aquí a un análisis rápido del vocablo NATURALEZA (y su variante ocasional COSTUMBRES), el cual aparece en todos los textos de los teóricos neoclásicos como una palabra clave que se refiere a un concepto básico pero que no deja por eso de ser problemático.

Este significante aparece, en efecto, particularmente polisémico en el siglo XVIII: en el *Diccionario de Autoridades* figuran no menos de 13 acepciones de NATURALEZA y en el de Terreros y Pando hasta 19; primero expresa lo real, el ser mismo de las cosas (*Autoridades*: NATURALEZA: "La esencia y propio ser de cada cosa". O en palabras de Kant: "... la naturaleza, en el sentido más general, es la existencia de las cosas según leyes").

En este caso, NATURALEZA aparece como el referente absoluto de la creación artística: así A. Fortea dice de los personajes de Sebastián y Latre: "... en todos se vé y se oye la naturaleza y pasión, más que el ingenio y deseo de lucir". (in D. Thomas Sebastián y Latre, *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, 1772; sin paginación regular; precede dos obras del mismo autor: *Progne y Filomena* y *El Parecido en la Corte*) es evidente que aquí NATURALEZA se considera en el enfoque del mensaje, de la obra poética, de la función poética del lenguaje: de ahí que se oponga a "ingenio y deseo de lucir", es decir el artificio demasiado visible, la presencia del emisor manifestada indiscretamente (Cfr. Terreros, acepción 17: "NATU-

RALEZA, se dice como por oposición a la afectación y arte"); asimismo Moratín, hablando de los sainetes de Ramón de la Cruz:

"... sus figuras nunca forman un grupo dispuesto con arte; pero examinadas separadamente, casi todas están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad". (*Discurso Preliminar*, págs. 317-318, BAE, II).

o Forner, en su alabanza de la lengua castellana:

"La historia fue el campo donde nuestra lengua hizo alarde de sus riquezas e inexhausta fecundidad en todos los géneros del buen decir;... en estos y en todos nuestros historiadores, sin excluir los medianos, su energía vivísima para pintar y representar los objetos con la misma evidencia que existen en la verdad de la naturaleza". *Exequias*, BAE, LXIII, pág. 417);

"la verdad de la naturaleza" es un sintagma que hay que situar también al nivel del mensaje, ya que Luzán, por ejemplo, explica claramente lo relativo que es este concepto de verdad, distinguiendo entre la cierta y la probable:

"Una es la verdad que de hecho es o realmente ha sido; otra es la verdad que verisimilmente es o ha sido o ha podido y debido ser según las fuerzas y el curso regular de la naturaleza". (*Poética*, II, 8, pág. 225, Edit. Labor, THM 34).

El primer precepto de Luzán en lo que atañe a las "imágenes", era la observación atenta de la naturaleza y su imitación más fiel:

"La primera y principal regla es fijar atentamente la vista en la naturaleza, imitarla en todo y seguir puntualmente sus huellas. La belleza de la copia estriba en la semejanza con su original y lo artificioso se aprecia más, cuanto más se parece a lo natural" (II, 13, págs. 249-25):

pero, aquí también, no hay que olvidar el relativismo inherente al pensamiento ilustrado y que aparece en una observación hecha como incidentalmente acerca de la propiedad de los trajes de los cómicos:

"Cuanto a los vestidos, deberían ser conforme a la nación, a la dignidad y al estado de cada persona según lo que representa. Es verdad que esto no se ha de entender con tanto rigor que sí, por ejemplo, se introduce en la comedia una aldeana, salga tan andrajosa y desaliñada como suelen ir las mujeres del campo; bastará que se imite el vestido de las aldeanas en los días más festivos, que es cuando suelen salir lo más aseadas y compuestas que pueden. Hase de imitar la naturaleza, pero mejorada y ennoblecida" (íd. III, 11, pág. 514).

Otra vez aparece que el requisito absoluto de la NATURALIDAD se somete al decoro, a la capacidad de recepción del espectador a quien hay que mantener en estado favorable a la recepción del mensaje: si la representación de la realidad va en contra del buen gusto, el público de "clase media", cuya mentalización es la meta esencial del teatro neoclásico, puede tener una reacción de rechazo que dificulte la transmisión del mensaje.

La preexistencia y preeminencia de la naturaleza con respecto al arte es netamente afirmada por Capmany en la introducción a su *Philosophia de la Eloquentia*: "... en todas cosas la naturaleza fue siempre madre y modela del arte" (p. 40); asimismo A. Fortea en su carta a Sebastián y Latre, a propósito de la utilidad de las reglas:

"Estas (= las reglas) se cifran en la perfecta imitación de la naturaleza hermosa: ella fue el norte y el modelo de los que nos dejaron tantos y tan dignos de admiración, como de imitación: quien no la estudie en sí misma, u en estos modelos, dentro y fuera del Hombre; sus leyes en la Física y sus principios en la Moral: Quien no observe sus ocultos pasos acia nuestro corazón; los muelles sutiles de que se vale para mover y agitar sus pasiones por medio de la sensibilidad y malignidad de éste, principios de donde parten la Comedia y la Tragedia: y en fin, quien no la mire con ojos filosóficos, no logrará el talento de pintarla y de imitarla con acierto. Solo estos conocimientos son las semillas de las bellas producciones..." (Op. cit.).

Hay, pues, una necesidad absoluta de observar la naturaleza como medio y también como interioridad precediendo toda obra de arte.

Cierto número de coocurrencias en sintagmas dependientes, o coordinados, nos parecen manifestar las connotaciones que implica este concepto de naturaleza:

"La naturaleza misma (que a veces enseña la armonía sin arte, como dirige a veces nuestros movimientos según la estática y la mecánica, sin prevención de sus reglas) sirvió de guía a aquellos rústicos poetas en el metro..." (Luzán, *Poética*, I, 2, 130).

Estamos aquí al nivel del emisor: el autor es un ser en el que se manifiesta la naturaleza, en forma de ingenio o de genio, y es evidente que en este caso no se opone como valor absoluto al concepto de arte, como en el caso del mensaje: hay una complementariedad imprescindible de la naturaleza y del arte para ser poeta, como lo dice Horacio en su *Arte Poética* en versos (2) que inspiraron directamente a Tomás de Iriarte la fábula LIV: El pederal y el eslabón (La naturaleza y el arte han de ayudarse recíprocamente):

- (2) "Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est; ego nec studium sine divite vena
nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
altera poscit opem rest et conjurat amice (A.P. versos 408-411).

Sobre la absoluta necesidad de dotes naturales abre el preceptista clásico Boileau su *Art poétique* (1674):

"C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l'art des vers atteindre la hauteur:
S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif;
Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif.

“Este ejemplo material
 Todo escritor considere,
 Que el largo estudio no uniere
 Al talento natural,
 Ni da lumbre el pedernal
 Sin auxilio del eslabón,
 Ni hay buena disposición
 Que luzca faltando el arte”.

(BAE LXIII, pág. 18)

El mismo Iriarte hasta llegaba a negar dialécticamente la oposición arte/naturaleza en los *Literatos en Quaresma*:

“...aquellas leyes de las Unidades no fueron inventadas sino descubiertas, pues la naturaleza las da de sí, y ni Aristóteles, ni Horacio, ni Lope de Vega, ni Boileau, ni otro Maestro alguno hicieron más que exponer con método lo mismo que aprobará qualquiera entendimiento santo”.

Asimismo, en las últimas líneas de su *Poética*, Luzán reafirma que la poesía “debe su última perfección a aquel raro compuesto de naturaleza y arte que siempre han de darse la mano” (IV, 12, pág. 614).

En otra parte de la *Poética*, escribía Luzán:

“La dulzura deleita siempre a todos, porque, como procede de un principio natural y la naturaleza obra siempre constantemente sin variar, eslabonando siempre los mismos efectos de las mismas causas, es preciso que la viva imitación y representación de pasiones y afectos excite siempre en nosotros, por la natural simpatía, una suave conmoción de semejantes afectos” (id. II, 5, 209).

Una buena imitación de la naturaleza, por unas leyes tan necesarias como las que rigen el mundo sensible, debe conducir a una misma emoción: la necesidad de las leyes que gobiernan el mundo sensible se aplica al mundo mental, a la naturaleza humana: a las mismas causas corresponden los mismos efectos; una misma representación tendría que dar los mismos efectos psicológicos; pero Luzán prosigue, posiblemente para preservar la facultad de ejercicio del libre albedrío, por una restricción esencial a esta hermosa simetría:

“pero la belleza poética, como es de la jurisdicción de los entendimientos tan variables y diversos en sus juicios y como debe su ser más al artificio que a la naturaleza, no siempre consigue el fin de deleitar generalmente a todos” (id).

Parece, pues, evidente que el significante NATURALEZA expresa en el discurso ilustrado unos significados a veces contradictorios, pero dialécticamente compatibles: el mundo conceptual del ilustrado es, en efecto, mucho más pragmático que puramente abstracto: así NATURALEZA es un referente absoluto cuando se trata de juzgar la obra de arte: cuanto más

perfecta sea la imitación de la naturaleza, cuanto más completa la ilusión, mejor será la obra de arte. Pero ya que la finalidad esencial de la poesía es moral, es decir que debe contribuir a mejorar comportamientos nacidos de una naturaleza humana imperfecta (Cf. Terreros: acepción 15: "NATURALEZA, se dice también de la humanidad, fragilidad, flaqueza, enfermedades, etc.") conviene enmendar esta naturaleza humana por unos medios que, precisamente, tienen en cuenta su imperfección: teniendo la mente del hombre ciertos límites, encontrándose perpetuamente sometida a un estado afectivo, conviene presentar al espectador una verdad que no choque demasiado la visión que tiene de la realidad, y por otra parte de hacerle adherir a las ideas que se pretende inculcarle por la vía de la "moción de afectos" más bien que por un razonamiento puramente intelectual. El presupuesto de esta concepción del arte es, claro está, la idea que el artista detenta una verdad absoluta que el vulgo-público es incapaz de aprehender debido a unos prejuicios que obcecán su juicio. Concepción eminentemente elitista que, si es verdad que se encontró coyunturalmente positiva en una época en la que los intereses de un grupo social correspondían a los de la nación toda y por eso fue factor de progreso, no deja sin embargo de presentar todos los peligros de un dirigismo intelectual agobiante. No se debe, con todo, simplificar con exceso una doctrina que, en su relativismo, sabe dejar un sitio, en Forner por ejemplo, a la concepción prerromántica del genio capaz de competir con la misma naturaleza que lo ha producido:

"y el grande historiador, el orador eminente, el divino poeta, los genios inmortales que emulan el artificio de la naturaleza, y crean, como ella, bellezas y excelencias nuevas..." (*Exequias*, pág. 397).

Así pues el genio creado por la naturaleza (el oxímoron aparente "artificio de la naturaleza" deja aquí de serlo si nos referimos al concepto de NATURA NATURANS, naturaleza artífice) viene a competir con ella en el acto creador; pero a este nivel del emisor, los ilustrados insisten, ya lo hemos visto, constantemente en la necesidad de los dos elementos: el arte y la naturaleza.

La naturaleza es pues a la vez un ideal y una realidad: un ideal porque, en principio, todo lo natural es bueno, pero, desgraciadamente, el hombre en su ignorancia de las leyes de la naturaleza se ha apartado tantas veces de ella; y, por otra parte, una realidad, porque es un mundo real lo que debe recrear el artista para dar la ilusión de la verdad, un mundo real que es una naturaleza degradada; se imponen sin embargo dos precisiones: primero, dado que el artista pretende sobre todo conmover, es evidente que puede imitar tanto los vicios como las virtudes, ya que el terror y la indignación pueden resultar tan eficaces como la admiración y el entusiasmo; y Luzán cuida de precisar que hay una distinción esencial entre bondad moral (nivel del receptor, función conativa, que puede cubrir los conceptos tradicionales

de ejemplaridad y catharsis) y bondad estética (nivel del mensaje, función poética): la representación del vicio puede ser perfecta, corresponder perfectamente a la naturaleza, pero esta naturaleza no deja por eso de ser censurable; luego, bien parece que para significar lo real considerado como medio humano, es el significante COSTUMBRES el utilizado más que NATURALEZA; las relaciones entre estos dos vocablos parecen ser de interioridad-exterioridad: la "naturaleza" es el mismo ser el hombre, lo que le dicta sus comportamientos o "costumbres" (la acepción 18 de Terreros: "NATURALEZA, se dice asimismo de las costumbres, disposición, carácter y modales particulares de cada persona, del orden, y la conducta de la naturaleza en sus producciones y de la colocación de las cosas", muestra que la distinción naturaleza/costumbres no aparece siempre muy clara; hay que recordar sin embargo que la moral ilustrada es ante todo una moral social, una normativa de comportamientos sociales, familiares, etc.); pero cabe preguntarse si no habría una interacción entre los dos, si las costumbres no serían susceptibles de modificar la misma naturaleza del hombre (Cf. la "segunda naturaleza" de Pascal y la frase citada por Autoridades: "La costumbre es otra naturaleza"). Las relaciones entre costumbres y naturaleza aparecen netamente señaladas en unos enunciados como el de Moratín Joven a propósito del teatro medieval:

"... las ficciones dramáticas, imitando a la naturaleza en farsas groseras con figuras ridículas, disfraces y acciones que remedaban las costumbres de aquella edad..." (*Orígenes del teatro español*, BAE, II, p. 153)

la sinonimia de "imitar" y "remedar" subraya, a nuestro juicio, la relación de causa a efecto, de ser a manifestación de ese ser, que existe entre "naturaleza" y "costumbres".

Entre el teatro y las costumbres existen también unas relaciones de cierta ambigüedad: el teatro debe ser a la vez un fiel reflejo de las costumbres de una época y un ejemplo capaz de contribuir a reformar dichas costumbres, como lo recuerda Iriarte en *Los literatos en Quaresma* (Tercer Domingo), citando a Cervantes: "Habiendo de ser la Comedia espejo de la vida humana, exemplo de las costumbres è imagen de la verdad..." El teatro debe pues ser un espejo, pero un espejo deformador, que modifica la realidad de modo imperceptible para el espectador. De aquí el doble contenido semántico de "costumbres" en los textos ilustrados: 1. las costumbres reales cual se pueden constatar en la sociedad y en las cuales el teatro puede tener una influencia primordial;

2. por otra parte, la imagen de estas costumbres que presenta el teatro, sometida a ciertas leyes estéticas.

El influjo, favorable o nefasto, del teatro sobre las costumbres lo subrayan todos los teóricos ilustrados, desde Luzán a Leandro Moratín:

"... pero quede intacto el aprecio debido a los buenos poetas y a los dramas escritos con juicio, con buen gusto y según las reglas de la perfecta poesía, que como subordinada a la moral y a la política, no sólo no estragará las costumbres, pero antes bien contribuirá muchísimo, con insensible y suave atracción, a la enmienda de los vicios y defectos y a la práctica de las virtudes, deleitando y enseñando a un mismo tiempo". (Luzán, *Poética*, III, 12, pág. 504).

"... por lo que toca a las comedias que en adelante se escribieren, no puedo dejar de encargar mucho a los poetas cómicos que pongan mucho cuidado y estudio en ordenar la fábula según las reglas ya dichas, y con todas las condiciones y calidades necesarias para su entera perfección y que atiendan con singular especialidad a las costumbres, de cuya pintura buena o mala puede resultar gran provecho o grave daño al público". (id. pág. 505).

Asimismo Sebastián y Latre en la dedicatoria al conde de Aranda del *Ensayo sobre el teatro español* (1772):

"No es ageno del Gobierno, que el Rey nuestro Señor ha fiado a la sabia conducta de V. Exc. el volver los ojos por algunos momentos à un objeto tan importante como el Teatro: él debe ser Escuela pública... ¿Ni qué aprovecharía la viva pintura de las costumbres si ridiculizando la deformidad de ellas, no nos hiciese aborrecible el vicio y amable la virtud?" (op. cit. sin paginación).

En el prólogo de este Ensayo, el autor declara:

"Quan conveniente será que el teatro siga un exemplo tan saludable y en él se contribuya todo lo posible a inspirar las máximas que constituyen buenos Christianos, fieles Vassallos del Rey, Hombres útiles al Estado y zelosos Ciudadanos por el bien de la Patria" (id.).

Sin extrapolar demasiado podríamos decir que, según este texto, las virtudes que debe enseñar el teatro son más sociales, o mejor dicho "civiles", que individuales: si es verdad que la enumeración final viene encabezada por "buenos Christianos", elemento de moral religiosa e individual, lo más importante —y no incompatible, claro, con este primer sintagma— es sin embargo el hombre incluido en su tejido social: "Vassallos", "Hombres útiles al Estado" y "zelosos Ciudadanos" ocupan mayor espacio en la oración.

Samaniego, en el Discurso 92 del Censor nos parece explicitar este contenido de la voz "costumbres" y la función social del teatro:

"No basta que el teatro instruya, es menester también que pule y que cultive: quiero decir que dé buenas máximas de educación y conducta, que enseñe a respetar las clases que componen un estado, que inspire a cada uno el amor a sus deberes, que haga conocer cuánto valen en el uso del mundo el decoro, la cortesanía, la afabilidad y haga apreciar la generosidad, el candor, la veracidad, la buena fe, el recato, el recogimiento, la aplicación al trabajo".

Jovellanos, en la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, leída en 1796 en la

Academia de la Historia, subraya con fuerza y obstinación esta influencia de las diversiones en general y del teatro en particular sobre las costumbres públicas:

“Creer que los pueblos pueden ser felices sin diversiones, es un absurdo; creer que la necesitan y negárselas, es una inconsecuencia tan absurda como peligrosa; darles diversiones y prescindir de la influencia que pueden tener en sus ideas y costumbres, sería una indolencia harto más absurda, cruel y peligrosa que aquella inconsecuencia...” (BAE, t. XLVI, pág. 491).

“Ya es tiempo de preferir el bien moral à la utilidad pecuniaria, de desterrar de nuestra escena la ignorancia, los errores y los vicios que han establecido en él su imperio y de lavar las inmundicias que la han manchado hasta aquí, con desdoro de la autoridad y ruina de las costumbres públicas” (id. pág. 495).

En su respuesta el abate de Valchrétien, traductor del *Delincuente honrado*, ya escribía en 1777:

“Vea usted aquí por qué no hace progresos el teatro y por qué continua tratando con tanto descuido, como si en su reforma no interesasen la gloria y las costumbres de la nación” (id. págs. 80-81).

Samaniego escribe en el Discurso ya citado del Censor:

“Es tanto más necesario el celo de Vm. en este artículo —el de la decencia—, cuanto él solo da la principal materia a las justas declamaciones de muchas personas piadosas e ilustradas, que de buena gana disculparían otros defectos al teatro, si a lo menos le viesen reformado en los puntos que dicen relación con la moral y las costumbres”.

Citemos por fin, para acabar con esta larga enumeración, a Moratín:

“... esta parte de nuestra literatura —el teatro—, que tanto puede influir en los progresos del entendimiento y en la corrección y decoro de las costumbres privadas y públicas (*Orígenes del teatro español*, BAE, t. II, pág. 164).

En el sentido 1, COSTUMBRES aparece con frecuencia como objeto de un juicio de valor, implícito o no: abundan las coocurrencias como:

“suavizar las costumbres”,
 “la corrupción de costumbres más escandalosa”,
 “la corrección y decoro de las buenas costumbres”,
 “perjudicial a las buenas costumbres”,
 “mejora de las costumbres”, etc.

Siendo las costumbres una manifestación de la naturaleza humana, la cual es por esencia imperfecta, deben ser objeto de un perfeccionamiento perpetuo, como lo dice Forner:

“... en este mundo las costumbres, vístanse con esta o con la otra apariencia, siempre son unas, es decir ridículas y extravagantes en la mayor parte”. (*Exequias*, pág. 399).

El juicio de valor puede, en efecto, ser expresado por la adjetivación y se encuentran también sintagmas como "buenas costumbres", "costumbres de los plebeyos más desenfrenadas", "costumbres irreprochables", etc. Pero otros adjetivos recuerdan que, tratándose de un modelo para representarlo en el teatro, es necesario llevar a la escena temas contemporáneos y nacionales, los cuales son los únicos que pueden suscitar el interés del espectador "costumbres privadas y públicas", "costumbres nacionales", "costumbres nacionales y existentes", "modernas costumbres", etc. (Cf. la autojustificación de Moratín en el Discurso Preliminar a la edición de sus Comedias en 1828: "El público español, que tiene por muy *nacionales* las comedias de Moratín, ha visto en ellas la pintura fiel de nuestros usos y costumbres, de nuestros *actuales* vicios y errores" -BAE, pág. 324-) (3).

Ya decía Luzán:

"El pueblo y los hombres particulares logran su aprovechamiento en la Comedia viendo en ella copiado del natural el retrato de *sus* (subrayado por nosotros) costumbres y de sus vicios y defectos, en cuyo vejamen cada uno aprende y se mueve a corregir y moderar los propios". (Poética, II, 2, pág. 194).

La acepción "teatral" (significado 2) de COSTUMBRES queda claramente explicitada por Luzán también en el Libro III de *La Poética*:

"Las costumbres, esto es, el genio, las inclinaciones y lo que llaman carácter propio de cada persona..." (Cap. XII, pág. 495).

"Manifiéstanse las costumbres por medio de las palabras y obras de cada uno..." (id.).

Desde este punto de vista estético, cada personaje de teatro debe manifestar cierto número de características personales; de ahí la necesidad de responder a las cuatro condiciones aristotélicas de "bondad", "conveniencia", "semejanza" e "igualdad", en las que no insistiremos, pero que todas van en el sentido de la coherencia del personaje, luego de la verosimilitud. La escala de valores de referencia de los significados 1 y 2 resulta pues muy distinta: se puede hablar de perfección de "costumbres viciosas": lo que se juzga entonces es la calidad de la re-creación desde un punto de vista poético.

En el espacio necesariamente reducido de este trabajo es evidente que no podemos analizar detenidamente los otros conceptos básicos del sistema de mentalización que es la teoría del teatro neoclásico, pero podemos adelantar que cada uno de los significantes que los expresan aparece a la lectura

(3) A propósito de este requisito de contemporaneidad y conterraneidad, Cf. BEAUMARCHAIS, en su *Ensayo sobre el género dramático serio* que sirve de prólogo al drama *Eugénie* (1767):

"Que me font à moi, sujet paisible d'un Etat monarchique du dix-huitième siècle les révolutions d'Athènes et de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponèse? au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide?" (*Théâtre Complet*, Edit. Magnard, 1952, pág. 40).

de los textos ilustrados relativamente polisémico, aunque de ordinario el contexto permite atribuirle una de las acepciones con exclusión de las demás; sencillamente, lo que hemos tratado de expresar en estas líneas es que la esquematización jakobsoniana podría ser un medio entre otros de confirmar ciertas intuiciones y ver un poco más claro en esta red de interrelaciones y presupuestos estéticos e ideológicos.

Université de Bourgogne