

UTILIZACIÓN IDEOLÓGICA DEL HUMOR: MARTÍNEZ DE LA ROSA Y LA COMEDIA

Tan vieja como las técnicas de provocar la sonrisa en el otro es la manera de utilizarla con todo tipo de fines. Los románticos, por lo tanto, no inventaron el adoctrinamiento por el humor. Heredan el procedimiento de la Ilustración y lo adaptan a nuevas necesidades.

Martínez de la Rosa, con su doble Faceta de teórico ¹ y creador, nos va a servir para establecer un primer acercamiento a la cuestión. Observemos que Martínez de la Rosa concluye la *Poética* (con anotaciones y apéndices) y la traducción de Horacio en la década de los veinte y que para 1830 ya da a la imprenta textos de teoría y práctica del drama histórico ². Nos enfrentamos a lo que se conoce como su conversión al romanticismo que tiene matices ya aclarados por nosotros en otro lugar ³. Aún tiempo después defiende y escribe comedias de estética neoclásica, lo que nos hace pensar que seguía considerándolas un género vigente.

En sus ideas sobre la comedia, Martínez de la Rosa se encuentra en la tradición de los preceptistas ilustrados que se habían adherido a la línea aristotélico-horaciana y, por lo tanto, que habían cargado de moralidad el fin del género. Las fuentes más importantes

¹ Sus obras teóricas son la *Poética*, sus «Anotaciones» y «Apéndices», la traducción de la *Epístola ad Pisones* horaciana y sus «Anotaciones» y los «Apuntes sobre el drama histórico». Hay que añadir las advertencias al frente de cada una de las obras dramáticas. Quizá sea uno de los autores de la primera mitad del XIX, que reúna un bloque de teoría dramática más interesante. La extensión en el tiempo le permite entrar en contacto con las nuevas corrientes que surgen en la literatura europea.

² Para una valoración general de la teoría poética de Martínez de la Rosa: J.L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, IV, Madrid, Gredos, 1982, págs. 422-433; J. CEBRIÁN, «Significación y alcance de la *Poética* de Martínez de la Rosa», en *Revista de Literatura*, LII, 103, 1990, págs. 129-150; R. MAYBERRY y N. MAYBERRY, *Francisco Martínez de la Rosa*, Boston, Twayne Publishers, 1988; M. MENÉNDEZ PELAYO, «Don Francisco Martínez de la Rosa», *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, IV, Madrid, C.S.I.C., 1942, págs. 283-288; L. ROMERO, «Ideas literarias de Martínez de la Rosa», en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15-junio-1962, pág. 8; J. SARRAILH, *Un homme d'état espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862)*, París, Champion/Burdeos, Féret, 1930; C. SECO SERRANO, «Estudio preliminar. Martínez de la Rosa: el equilibrio en la crisis», *Obras de Martínez de la Rosa*, I, Madrid, Atlas, 1962, págs. V-CXIII; M^a J. ALONSO SEOANE, «Introducción» a *La conjuración de Venecia, año de 1310*, Madrid, Cátedra, 1993, Págs. 11-170; J.F. SHEARER, *The Poética and Apéndices of Martínez de la Rosa: Their Genesis, Sources, and Significance for Spanish Literary History and Criticism*, Princeton, 1941.

³ Véase nuestra Tesis Doctoral *La obra dramática de Martínez de la Rosa*, defendida en la Universidad de Valladolid en octubre de 1990, bajo la dirección de la profesora doña Irene Vallejo..

son Aristóteles y Horacio, con el acompañamiento de Corneille y Boileau pero no debemos olvidar a Luzán que, aunque no es citado por Martínez de la Rosa en demasiadas ocasiones, es utilizado en varios pasajes como referencia implícita de ordenación de la materia ⁴. Es evidente desde la definición de la comedia que no difiere en esencia de la tradicional de las poéticas neoclásicas:

La *comedia* se propone por medio de una acción, diestramente imitada en la escena, presentar bajo aspecto ridículo los vicios y faltas morales de los hombres, para alejarlos de caer en otros parecidos. Así se ve que su fin es el más importante. Pues con el incentivo de una diversión inocente, y sin más armas que la donosa burla, no menos intenta que influir en la mejora de las costumbres, esforzándose por reemplazar, si cabe decirlo así, la censura de los antiguos, que alcanzaba con su influjo donde no llegaban las leyes ⁵.

La imitación debe tender a la ridiculización de *vicios y faltas morales* con una finalidad social. Es decir, corregir o evitar comportamientos antisociales, integrando a los que los cometen en las normas de convivencia establecidas por la moralidad de la época. Para ello la comedia se sirve de su apariencia de diversión *inocente* que esconde en el fondo la ardua tarea de la regeneración de una sociedad. Participa de la corriente didáctico-moral de la obra de arte, que nace ya con las primeras preceptivas y que margina, como instrumento de educación y de control social, las que dan prioridad al sentimiento lúdico, que no triunfará hasta la poética moderna ⁶. La última finalidad es que las comedias se conviertan en un complemento de las leyes, que lleguen a donde éstas no pueden o no deben alcanzar ⁷. La

⁴ R.P. Sebold ha insistido en la importancia del influjo de Luzán incluso cuando ya no se le menciona expresamente, algo frecuente a finales del XVIII y principios del XIX. Véanse su prólogo a *La Poética* de Luzán, Barcelona, Labor, 1977, y *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos, 1989. Consúltense en el estudio de J.F. Shearer las tablas de presencia de los diferentes preceptistas (págs. 113-120 y 123-128).

⁵ *Obras*, II, pág. 376.

⁶ Son de imprescindible consulta los trabajos de A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna*, 2 vols., Madrid, Cupsa, 1977 (I) y Murcia, Universidad, 1980 (II); «Poética e ideología del discurso clásico», en *Revista de Literatura*, XLI, 81, 1979, págs. 5-40; y A. GARCÍA BERRIO y T. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

⁷ H. Bergson, que llamaba a la risa algo así como una especie de «gesto social», analizó su función social como denuncia de toda «rigidez» del carácter que se aparte del bien común. La risa, como consecuencia, conduce al perfeccionamiento general (*La risa*, Madrid, Sarpe, 1985). Para él, una de las diferencias entre tragedia y comedia es que en esta el personaje ridículo, al demostrarse que lo es, cambia inmediatamente de conducta, corregido en bien de la comunidad, mientras que en la tragedia puede perseverar. De ahí que la corrección de vicios se dé mejor en la comedia que en tragedia o drama.

comedia de hechos coetáneos, por su definición como modalidad dramática, se presentó como el recurso más adecuado para la proposición de una moral cívica. El ámbito de los conflictos es, sobre todo, íntimo y familiar y, a través de la temática puesta en escena, se defendía una ideología firmemente asentada en la utilidad pública. No otra cosa es la *corrección de vicios universales* propuesta por los preceptistas: reajustar la armonía social rota por comportamientos *viciados* que encaminaban a ciertos individuos a situaciones antisociales. El problema familiar (uno cualquiera o la familia en crisis) no puede ser visto como particular de *una* familia sino como algo que atañe a la sociedad. El infractor será señalado y destruido (en la comedia con la ridiculización, en el drama o la tragedia, con la muerte).

En literatura, la «cuestión familiar» se analiza desde distintas perspectivas. La más frecuente es la que alude a las relaciones generacionales entre padres e hijos: educación de los hijos, diálogo y amistad de estos con sus padres y respeto a la libre elección de pareja son los aspectos básicos.

Con estas ideas, Martínez de la Rosa compone sus cuatro piezas de continuación de la estética neoclásica más otra, *El español en Venecia o La cabeza encantada*, que supone una recuperación de la comedia española del Siglo de Oro.

En *¡Lo que puede un empleo!* (1812) el hipócrita D. Melitón actúa como el perturbador que amenaza romper la unión de las dos familias dificultando el natural matrimonio de los hijos (metáfora de la posibilidad de convivencia de liberales y absolutistas para generar una nueva España). La disonancia introducida, nunca tomada en serio por don Luis, el personaje conciliador (re-conciliador), no es más que un paréntesis borrascoso en la amistad. Desde este punto de vista, la obra es una defensa del diálogo entre hombres de ideología contraria. En *La niña en casa* (1821 pero escrita antes) las miras se dirigen hacia «el mal ejemplo» y «el descuido de las madres». Nos lleva al nudo de la dificultad comunicativa por las trabas sociales⁸. Incomunicación de las mujeres en general obligadas a fingir para no ser acusadas de inmorales. Y, como máximo símbolo, el carnaval, la máscara, la fiesta del disfraz. En *Los celos infundados* (1832, escrita en el trienio liberal), es claro el propósito de ridiculizar los celos como sentimientos innobles y desviados de la armonía, sin que se plantee como problema, más que como mera referencia inicial, la diferencia de edad entre los esposos. En *La boda y el duelo* (1838, escrita en el exilio en Francia) se vuelve al tema tan querido de las uniones forzadas, antinaturales, que pueden anular la función social de los vínculos matrimoniales.

En todas ellas, propugna el poder del diálogo como generador de sociabilidad

⁸ La incomunicación entre los personajes es una característica de la comedia neoclásica posterior a Moratín (E. CALDERA, «El teatro en el siglo XIX...», en *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus, 1988, pág. 414 y ss.).

(gracias a él los finales son felices). Pudo haberlo aprendido de Moratín, pero también darse cuenta de que aquello era una necesidad de moralidad pública⁹. La corrección de los vicios y la denuncia del elemento exógeno, extraño a la armonía y desencadenante del conflicto, se encaminan a mostrarnos el sendero de la convivencia (familiar pero, por eso mismo, nacional). No se podría esperar otra cosa del hombre político de ideas moderadas que vivió una de las épocas más tumultuosas de la historia de España en la que la palabra y la comunicación se evidenciaban casi como el único recurso de unión nacional. Además, la fe en el diálogo recorrió aquel siglo parlamentario.

PEDRO OJEDA ESCUDERO
Universidad de Valladolid

⁹ Para la moralidad en el período, J.L. ARANGUREN, *Moral y sociedad: la moral social española en el siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 5ª ed., 1974.