

## Aproximación conceptual al género contemporáneo de la comedia \*

Manuel Pérez Jiménez  
*Universidad de Alcalá*

Dejemos a los troyanos,  
que sus males no los vimos,  
ni sus glorias;  
dejemos a los romanos,  
aunque oímos y leímos  
sus historias:  
(...)  
vengamos a lo de ayer,  
que tan bien es olvidado  
como aquello.

La copla de Jorge Manrique que sirve de pórtico al presente trabajo simboliza, no sólo el propósito y la perspectiva inmediatos que han regido su composición, sino también una determinada concepción de la existencia y desarrollo de los géneros y subgéneros teatrales, en la que se inscribe la caracterización del género comedia que pretendemos llevar a cabo en los párrafos que siguen.

En efecto, nada más lejos de nuestra perspectiva analítica que la contemplación de los géneros como entidades absolutas, definidas de una vez por todas con validez intemporal. Por consiguiente, ni la preceptiva aristotélica, ni las subsiguientes teorías teatrales derivadas de aquella hasta finales de la decimotercera centuria, ni tampoco las manifestaciones -a veces, muy notables- del género comedia durante las épocas clásica, medieval y moderna constituyen los referentes directos de la conceptualización que afrontamos en este trabajo. Y aun aceptando la necesidad de una consideración diacrónica del concepto de género, la reflexión que llevamos a cabo aparece directamente referida a las manifestaciones de la comedia producidas durante la fase contemporánea de su existencia.

El presente artículo se propone, así pues, trazar una aproximación al concepto contemporáneo de comedia, procediendo para ello de modo inductivo, es decir, adoptando como base analítica el conjunto de las obras del teatro español posterior a 1975 que comparten, si bien en diverso grado, las características que aquí pretendemos elevar al

---

\* La versión aquí ofrecida constituye una revisión de la publicada en 2004.

rango de comunes.<sup>1</sup>

Dicha tarea se ve enseguida asaltada por dificultades de varios tipos, emanadas tanto de la reflexión acerca de la pervivencia efectiva de la categoría genérica de comedia, cuanto de la heterogeneidad intrínseca que alberga el propio concepto. Al propósito de superarlas responde la perspectiva teórica adoptada, para definir y sistematizar el género, en el desarrollo de este trabajo, la cual recurre a la visión del historiador del teatro para clarificar y sustentar, no sólo la tarea de determinar la base empírica de la conceptualización abordada, sino también la adecuada percepción de los procesos que contemplan el nacimiento contemporáneo del género y proporcionan, con ello, algunos de los rasgos conformadores de su actual naturaleza.

Así pues, con el auxilio de tales complementos científicos aportados por la perspectiva histórica, el presente estudio constituye un intento de definición del género comedia y, en consecuencia, de sistematización de la diversidad de subgéneros que configuran tanto su campo conceptual como sus manifestaciones en la historia teatral contemporánea.

## 1. Concepto

En una aproximación inicial, el carácter específico del género comedia podría ser situado en el grado y calidad de la *dramaticidad* que posee la esencia de las obras que lo conforman. Entendemos por *dramaticidad* uno de los componentes del concepto, tan común como impreciso, de *teatralidad*; en concreto, aquél que se refiere a la configuración de la obra en torno a un conflicto y a una acción constituida, precisamente, por el desarrollo de éste. La atención a dicho concepto proporciona, como decimos, una primera instancia útil para la definición del género comedia: dicho género, en efecto, se caracterizará de manera general por el carácter *atenuado* de su dramaticidad, rasgo éste que se materializa tanto en la intensidad, en modo alguno trascendente, del enfrentamiento conflictual, cuanto en la configuración de la composición interna de la obra en función de un cierre conciliatorio (o, al menos, no propiciador de un modo de catarsis basado en la catástrofe), cuanto, finalmente, en el tono medio (proporcionado a la trascendencia de las posiciones que adoptan) de los agonistas mantenedores del conflicto.

Esta dramaticidad atenuada atraviesa y tiñe la organización y composición completas de la pieza. Así, la progresión se articulará a base de situaciones de gravedad, en

---

<sup>1</sup> Debido a su propósito y naturaleza fundamentalmente teóricos, este artículo se atiene estrictamente a la definición y sistematización de los conceptos que constituyen su objeto, sin dar cuenta del corpus que ha fundamentado la inducción. Sin embargo, dicho corpus aparece explícito y a disposición del lector en otro trabajo nuestro ("El género comedia en el teatro español actual: aproximación conceptual y estudio panorámico", en Cantos Casenave, M. y Romero Ferrer, A. (eds.), *La comedia española: entre el realismo, la provocación y las nuevas formas (1950-2000)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 61-76). Ambos tienen un origen común en la ponencia presentada en el marco del V Congreso Internacional de Historia y Crítica del Teatro de Comedias, organizado por la Universidad de Cádiz y la Fundación Pedro Muñoz Seca y celebrado en el Puerto de Santa María (Cádiz), en abril de 2001.

todo caso, limitada, mientras que los indicios que, a lo largo de la misma, orientan sobre el carácter del cierre anticiparán, participando de ella, la calidad no catastrófica de dicho final.

El talante de moderación que se perfila a través de los rasgos comentados se corresponde con otro deparado por la actitud general común a todo el género. En efecto, dicha actitud viene dada por el mantenimiento de las adecuadas proporciones con respecto a lo que constituye el objeto y la materia generales de la comedia, esto es, la realidad y la vida entendidas en sus dimensiones más comunes y cotidianas. En consecuencia, el propósito de reflejar esa realidad nada excepcional hace de la verosimilitud el principio rector de la configuración imaginaria y escénica del universo de la comedia.<sup>2</sup>

## 2. Génesis contemporánea

Si bien es cierto que la intención y el principio mencionados permiten, por ser inherentes al concepto, ser identificados desde los remotos precedentes del género, creemos que su vigencia efectiva en la comedia actual debe ser explicada desde la génesis inmediata de la misma. Pensamos, en efecto, que, tanto la fase última de la evolución del género (hasta nuestros mismos días), como su desarrollo a lo largo de todo el siglo XX tienen su origen inmediato en el modelo de la *pieza bien hecha* surgido en Francia en los años treinta del siglo XIX, a través, sobre todo, de la prolífica obra de Eugène Scribe y de su producción de piezas para la nueva burguesía que frecuenta y puebla los teatros de bulevar.<sup>3</sup> El modelo de Scribe, así como su desarrollo por parte de autores como Ponsard, Augier, Sardou y Dumas hijo, materializan la aplicación al teatro de la teoría estética del Realismo, que llenaría la vida escénica francesa hasta el triunfo de las ideas de Zola en la década de los ochenta.

La *pieza bien hecha*, núcleo de este drama realista decimonónico, sería caracterizada más tarde por el crítico Francisque Sarcey en términos que, en nuestra opinión, sintetizan la esencia del género comedia en su desarrollo moderno y extensible, por tanto, hasta nuestros días: dicha pieza se basa “en sentimientos que cualquiera comprende y que interesan a cualquiera porque son sentimientos comunes a la naturaleza humana; está claramente dispuesta, lógicamente desarrollada y provista de un desenlace feliz” (*Essai d'esthétique du théâtre*, 1876).

Tanto Sarcey, como el mismo Scribe, insisten en el carácter de ejercicio profesional que posee la creación de estas obras, considerada como una labor de oficio orientada a la consecución del éxito. A su vez, dicho éxito guarda relación con la capacidad de entretener a un público, que, en palabras de Scribe, va al teatro “no por instrucción o

---

<sup>2</sup> Incluso las variedades consideradas fantásticas o disparatadas del género comedia suelen justificar los elementos excepcionales de su universo imaginario mediante recursos aceptables desde la lógica que rige nuestra experiencia de la realidad externa.

<sup>3</sup> Émile Zola, “El naturalismo en el teatro”, en *El Naturalismo*, Barcelona: Península, 1988 (edición de Laureano Bonet), pp. 109-146.

aprovechamiento, sino por diversión o por distracción”.<sup>4</sup> Estos precisos aspectos de producción y de recepción que caracterizan la *pieza bien hecha* describen, asimismo, parte de la esencia del género comedia hasta nuestros días. De este modo, resulta posible la consideración de una corriente que, determinada en su origen y en sus rasgos por el subgénero de boulevard que estamos describiendo, recorre el teatro contemporáneo y acoge, como una parte de sí misma, la práctica totalidad de autores y piezas del género comedia en los dos últimos siglos.

Por otra parte, el ámbito teórico-estético del Realismo que, como hemos señalado, alberga el nacimiento de la *pieza bien hecha* explica otras notas igualmente esenciales de la misma, relacionadas, ahora, con el mencionado e inexcusable propósito de servir de reflejo a la realidad cotidiana. En efecto, la creación sobre la escena de un universo capaz de proporcionar al espectador una ilusión de verdad será objetivo común al teatro de las fases realista y naturalista, pero el modo de lograrlo marcará, justamente, una de las diferencias radicales entre ambas. Así, mientras el Naturalismo insistirá, siguiendo los preceptos zolcosos, en el rigor científico que debe regir la creación de la “rebanada de vida”, los presupuestos pre-naturalistas que animan la concepción de la *obra bien hecha* hacen de la *convención* el modo compositivo propio de aquélla. El efecto de evasión que debe producir en el público provendrá, dice Scribe, “no de la verdad, sino de la ficción”.

La convención teatral, que afecta a todos los elementos de la pieza, se materializa sobre todo en la composición de la misma, atendida a los principios de claridad y lógica, y basada ante todo en la medida dosificación de materiales y de efectos. Esa “cuidadosa disposición de la anticipación y del cumplimiento”, de la que habla Sarcey, pone en juego el tipo de habilidad compositiva que, hasta nuestros días, ha sido considerado como dominio de la “carpintería teatral”.

De este modo, en el nacimiento de la comedia contemporánea, se aúna el propósito de representar la vida de la sociedad burguesa desde los principios que animan la visión del mundo de dicha clase social (razón, moderación, claridad, comprensibilidad, lógica, coetaneidad temática) con el de realizar tal reproducción desde una sobrevaloración (también vinculada a la mentalidad de dicho grupo social) de los aspectos técnicos, materializada en el despliegue del virtuosismo constructivo y en la supeditación de todos los elementos de la pieza a su inserción en un conjunto tan perfecto cuanto, por lo mismo, artificioso.

Dicha artificiosidad iba a condicionar la eficacia del reflejo y la autenticidad de la imagen reflejada. Como señalará Zola,<sup>5</sup> la tiranía ejercida por la convención impide a estas obras alcanzar la hondura necesaria para la reproducción (veraz, por cuanto científica) del ser y actividad humanos, mientras que la ilusión de realidad que persiguen resulta más aparente que real. En ellas, los arquetipos y los efectos van a ser los materiales con los que se construyen unos universos que no superan la prueba de una verdad (entendida ésta como

---

<sup>4</sup> Ésta y otras citas literales relacionadas con el teatro realista francés del siglo XIX las hemos traducido del libro de Marvin Carlson, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London: Cornell University Press.

<sup>5</sup> Émile Zola, *op. cit.*, pp. 126 y 132.

análisis y explicitación de las causas y de los niveles profundos de la conducta) a la que la posterior estética del Naturalismo someterá, de modo implacable, su renacido y exclusivo género del *drama*.

Así surgido, el concepto contemporáneo de comedia navegará, hasta llegar a nuestros días, en las aguas, no siempre favorables, de las diversas formulaciones estéticas y de las convulsivas transformaciones de las mismas.

### 3. Apunte sobre la evolución del género

Rechazada pronto por el Naturalismo, que la considera incompatible con el trazado riguroso de la rebanada de vida, y combatida por la experimentación vanguardista, que ve en ella un emporio de tradicionalidad, la comedia contemporánea confiará su supervivencia a los modos no traumáticos de la *pieza bien hecha* que albergó su génesis, a la moderada renovación de unos motivos que no llegaron a alterar una temática propia y reiterada, y a la prudente incorporación de procedimientos formales de eficacia probada en otros géneros y destinados a mantener el interés y la capacidad de seducción de un público cuyo número constituye la cifra del ansiado éxito. Para ello, no dudó en vestir, siquiera coyunturalmente, los ropajes embellecedores y sofisticados que la estética simbolista (especialmente a través de su derivación en la *teatralidad del arte*) aportó como aire renovador al teatro europeo y, en España, a creaciones tan paradigmáticas como la benaventina *pieza Los intereses creados*.<sup>6</sup> Los modos simbolistas, suavizadores y atractivos, iban a estar desde entonces, aunque ocasionalmente, bien conciliados con el género comedia y su perduración podría explicar, entre otros aspectos, una parte de las encomiables singularidades que revisten las creaciones teatrales de algunos notables comediógrafos contemporáneos.

En el ámbito concreto del teatro español del siglo XX, la evolución del género comedia aparece jalonada por denominaciones que en ningún caso desmienten el origen y los rasgos que hemos descrito. Así, “comedia benaventina” o, para el período de posguerra, “comedia burguesa de evasión”,<sup>7</sup> constituyen marbetes que recubren, más que diferencias de grado, distintas fases de la dilatada vida del género.

### 4. Tipología: subgéneros de la comedia

Con todo, la propia perduración del género, a lo largo de un período tan dilatado, iba a ser al mismo tiempo la causa de su diversidad. La tipología ofrecida por el género comedia ofrece tal amplitud y tal desigualdad interna que el término requiere

---

<sup>6</sup> Manuel Pérez, “La crítica de *Los intereses creados* ante la historia del teatro español contemporáneo”, en Julio Huéllamo Kosma (dir.), *Anuario Teatral 1999*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2000, pp. 51-53.

<sup>7</sup> Juan Ignacio Ferreras, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid: Taurus, 1990, p. 38 y ss.

inmediatamente adjetivaciones especificativas, de las que la investigación y la crítica inmediata ofrecen gran profusión. También la práctica profesional de las representaciones ha generado buen número de dichas etiquetas, cuyo número y diversidad advierten de la necesidad de sistematizar el campo de los estudios que intenten aproximarse a este género.<sup>8</sup>

Por ello, intentando obviar aquí la trampa evidente de una nomenclatura particularmente heterogénea, la sistematización que a continuación proponemos se apoya fundamentalmente en la caracterización conceptual del género que hemos llevado a cabo y en la determinación, como génesis inmediata del mismo, del tronco común de la *pieza bien hecha*. De esta perspectiva teórico-conceptual arranca, así pues, la descripción de los diversos tipos o subgéneros de la comedia actual contenida en los párrafos siguientes.

#### **4.1. La comedia de evasión**

Teniendo en cuenta dicho núcleo germinal, podemos afirmar que el modelo canónico del género es, como quería Scribe, el de la *comedia de evasión*. Su dilatado cultivo a todo lo largo de la creación teatral española contemporánea cuenta con buen número de obras y de autores notables, si bien, de estos últimos son contados los que se dedican con exclusividad al cultivo de esta modalidad del género.

Los presupuestos compositivos de la comedia de evasión de nuestros días se concretan en la activación de los mecanismos necesarios para conseguir la respuesta complacida del público en forma de éxito.

Para ello, estas comedias abordan temáticas de reclamo seguro y carentes de problematicidad, entre las que predominan las relaciones entre sexos y sus derivaciones eróticas. Junto a ellas, otro grupo de motivos temáticos destinados a establecer una conexión inmediata, si bien superficial, con el espectador son las alusiones a la actualidad. En ocasiones, estas referencias contienen matices negativos, que traducen actitudes reaccionarias o elitistas con respecto a la actualidad sociopolítica.

El tratamiento de dichos temas nunca llega a rebasar los perfiles amables o superficiales que se derivan de la ya descrita *dramaticidad atenuada* que caracterizó al género desde sus orígenes. A veces, el virtuosismo compositivo resuelve el presunto conflicto mediante un juego de prestidigitación; otras veces, la resolución aparentemente trágica sólo alcanza a eliminar la amenaza para la moral establecida, manteniendo indemne el universo moral que se defiende en la obra; otras, por último, la pieza se reduce a presentar una convergencia de conversaciones y recuerdos entre melancólicos y elegantes, sin conflicto que vertebral su desarrollo.

---

<sup>8</sup> Sólo para los estrenos correspondientes al año 1975, encontramos las siguientes denominaciones: comedia, comedia dramática, vodevil, comedia ligera, comedia de enredo, comedia vodevilesca, chafarrinón, comedia musical, revista cómica, tragicomedia grotesca comedia francesa, comedia de bulevar, sainete, comedia sicalíptica y comedia de circunstancias (Manuel Pérez, *La escena madrileña en la Transición Política (1975-1982)*, volumen monográfico de *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, número 3/4, junio-diciembre de 1993).

Con frecuencia, los universos de tales comedias adoptan rasgos de prestigio y brillo material especialmente eficaces en su efecto sobre el espectador. Así, los ambientes acomodados caracterizan a algunas de las obras más representativas del género, llegando a extremos en los que el lujo y la sobreabundancia material (extendida, como es lógico, a los aspectos escenográficos) parecen constituir a veces el elemento principal y el eje vertebrador del universo representado.

Los aspectos formales siguen también pautas bien asentadas en la tradición y en la práctica establecida, respondiendo también a la búsqueda del seguro prestigio que éstas ofrecen. El virtuosismo compositivo llega con frecuencia a supeditar la configuración completa de la pieza al perfil, exitoso y arquetípico, de algún actor de éxito; y, en todos los casos, la evasión procurada por estas obras ve reforzado su efecto mediante un aura de *qualité* formal exhibida ante el espectador como otro aditamento de la oferta, adoptando incluso, a veces, una plantilla compositiva específica de probada eficacia.

Por otra parte, el desarrollo de la pieza (y su progresión, más o menos atenuada) adoptan con frecuencia un procedimiento de explicitación bien característico del género desde su origen en la *pieza bien hecha*. La verbalidad es, en efecto, el instrumento más sobresaliente y recurrido, hasta el punto de que, lejos de vehicular la *acción discursiva* que caracteriza la progresión del drama desde el Naturalismo, llega frecuentemente en la comedia a sofocar, en razón de su preeminencia, la dinámica interna de la pieza. Así, es habitual que la acción presente se reduzca al mínimo y que, al tiempo, una verbalidad anegadora rescate una y otra vez elementos del pasado o de la realidad exterior que, de esta forma, resultan más dichos que representados en escena. Se deriva de ello, tanto un evidente estatismo cuanto la frecuente adopción de un registro culto, que hace reposar la calidad de la pieza antes en la literariedad que en la dramaticidad.

A través de los rasgos descritos, si bien sucintamente, en los párrafos anteriores, se hace evidente el modo en que la función encomendada a las creaciones teatrales determina la composición de las mismas, dibujando, en este caso, las líneas de un modelo bien establecido desde el origen inmediato del género en el núcleo germinal de la *pieza bien hecha*.

#### **4.2. La comedia de humor**

La siguiente variedad genérica de la comedia actual viene dada por la *comedia de humor*. El carácter específico de este subgénero ya fue puesto de relieve por la explicitud, incluso pleonástica, de expresiones tradicionales tales como “comedia cómica”, mientras que el campo actual de su desarrollo se entrecruza profusamente con mil y un tipos de espectáculos cuya adscripción al género comedia resulta, en los mejores de los casos, problemática.

La proximidad existente entre los procedimientos del humor y el género comedia data de los remotos orígenes del teatro y se basa en su coincidencia en el objeto dramático adoptado: lo humano inmediato. Sabido es que el humor brota de la contemplación sorprendente de la propia realidad y que el ámbito de la comedia es, así mismo, esa misma

realidad inmediata. La quintaesencia de esa realidad, sometida a los procedimientos de una representación que, mediante el artificio, mostraba las líneas sorprendentes de aquella, dio lugar en la génesis del género actual a formas tan intensamente deparadoras de la hilaridad como lo fue el vodevil, subgénero éste que, en el seno de la *pieza bien hecha*, se insertó en el mencionado ámbito del teatro de bulevar.

Desde entonces, el componente humorístico ha acompañado al género comedia, conformando una serie de variantes del mismo que la práctica escénica ha identificado con etiquetas tales como juguete cómico, astracán y otros igualmente evidenciadores de aquel componente.

Para un período tan significativo, en el cultivo y desarrollo del género comedia, como el del teatro español de posguerra, las denominaciones *comedia* y *teatro de humor* designan corrientes creadoras diferenciadas, de tal modo que la crítica y la historia del teatro español de la época han podido establecer con precisión los rasgos específicos de la “comedia burguesa de evasión” y del “drama de humor”.<sup>9</sup>

A los rasgos fundamentales de la comedia cómica es necesario sumar la incorporación, ya en los años que cierran el siglo XX y abren el marco temporal de nuestro presente, de los elementos innovadores con los que el género ha conquistado, en la época acelerada del último tercio del siglo, su lugar de privilegio en la escena comercial.

Así, en todos los casos, la búsqueda del rendimiento humorístico pone en juego una variedad de recursos que afectan, bien al nivel compositivo (situaciones sometidas a la percepción paradójica del disparate, personajes caracterizados en función de su eficacia cómica), bien al nivel lingüístico (chistes, gags, equívocos y juegos verbales, etc.). Y, en el nivel de los préstamos genéricos, la comedia actual atenúa su configuración aproximándose a formas ligeras como la revista, el sainete o el vodevil.

#### **4.3. La comedia dramática**

El tipo de la *comedia dramática*, último de los que consideramos en la conformación del panorama actual del género, encierra, en la misma denominación que lo caracteriza, el germen de una dificultad de definición que alberga varias e importantes consecuencias.

En primer lugar, nos hallamos, tanto por la relevancia e intensidad de los conflictos que dicha variedad genérica plantea, como por la carga de reflexión que generalmente comporta, ante una modalidad que toca los límites del género y establece similitudes, de dificultosa dilucidación, con las formas del drama. En segundo lugar, apoyados en esa misma razón, autores y críticos parecen resistirse con especial énfasis a la aceptación del término *comedia* para referirse a estas piezas que podrían aspirar, en el sentir general, a una adscripción genérica percibida como más digna y relevante o, al menos, menos frívola y superficial.

---

<sup>9</sup> Juan Ignacio Ferreras, *op. cit.*



De todos modos, varios de los grandes comediógrafos de nuestra época han creado una parte, al menos, de su obra desde las intenciones y alcances de la *comedia dramática*. En los párrafos siguientes intentaremos trazar los rasgos característicos de las creaciones que, en el ámbito del teatro actual, son susceptibles de ser adscritas a dicho subgénero.

Así, resulta frecuente la vinculación de los universos de estas obras con asuntos que revisten indudable interés en el plano más general de la convivencia colectiva, mientras otros circunscriben su referencialidad a temas de interés más cotidiano, aunque dotados, al menos en apariencia, de entidad dramática más o menos consistente (relaciones de pareja y el fracaso de las mismas, motivos ideológicos y generacionales, acercamiento a problemas sociales como la droga o la marginalidad, desfases ideológicos y generacionales, aproximación a la dura realidad de las personas mayores, etc.).

Tales condiciones, unidas a la apariencia de densidad de dichos temas y a su capacidad para configurar, en otras obras, núcleos conflictuales propios del género drama, hacen que la adscripción de tales obras al género comedia albergue con frecuencia dificultades y dudas de diversa naturaleza.

Y, sin embargo, es preciso explorar en la historia presente y pasada del género, si se quieren explicar unas diferencias que dotan de especificidad a la comedia y aclaran, con ello, el panorama del teatro español actual. El recuerdo de las notas que configuraron la entidad de la *pieza bien hecha*, génesis de la comedia actual, contribuye al arduo esclarecimiento de estas cuestiones.

Sin duda, lo esencial de esas diferencias estriba en el grado de dramaticidad que preside la composición de las obras y que se traduce en la hondura alcanzada por la reflexión contenida en las mismas. Así, resulta posible afirmar que las obras recién citadas se caracterizan por su *dramaticidad atenuada*, la cual afecta a los diferentes elementos compositivos, desde los perfiles del conflicto hasta la profundidad de los personajes. En realidad, y en coherencia con el molde germinal de la *pieza bien hecha*, en las obras citadas predomina la habilidad constructiva sobre la autenticidad de los personajes y situaciones, la voluntad de seducir y agradar sobre el análisis riguroso de las temáticas abordadas, así como la indefinición e incluso la ambigüedad de sus propuestas sobre la concreción de unas posturas bien asentadas en el desarrollo mismo de las piezas.

En suma, la caracterización, no sólo de este último subgénero, sino también de las otras modalidades genéricas (de evasión y de humor), devuelve el núcleo esencial del género comedia a los principios que constituyeron su germen en el seno de la teatralidad realista decimonónica. De esta forma, la génesis contemporánea del género se convierte en elemento fundamental para llevar a cabo, no sólo la definición del concepto, sino también la posibilidad de diferenciar, desde un rigor que supere el mero empirismo, entre las modalidades que constituyen hoy sus diferentes subgéneros.