

#07

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LOPE Y MORATÍN: LA NUEVA COMEDIA, *LA COMEDIA NUEVA*

Elia Saneleuterio Temporal

Universidad CEU Cardenal Herrera

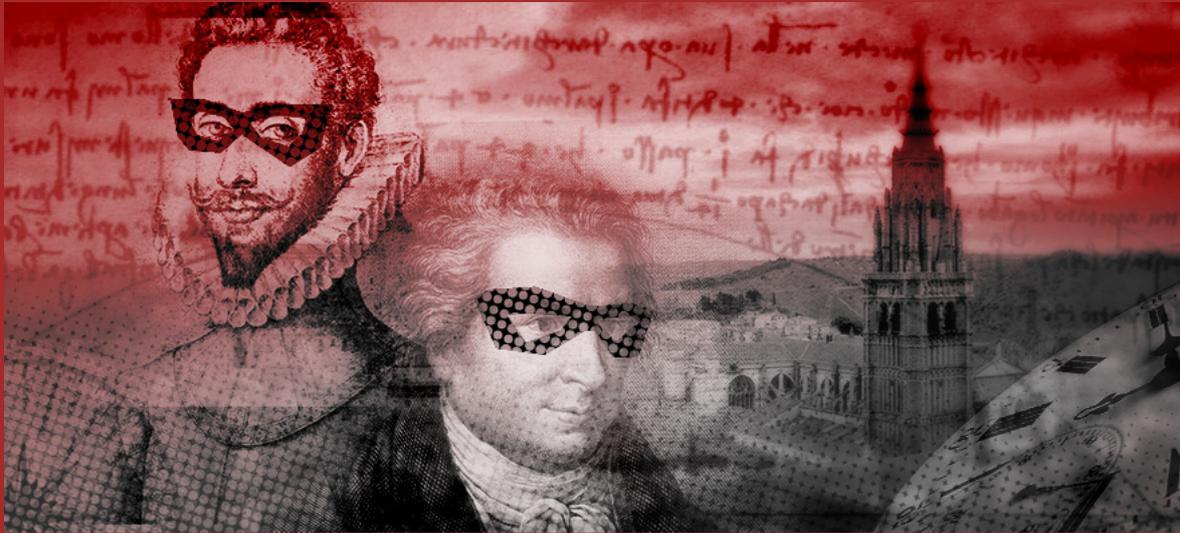
elia.saneleuterio@uch.ceu.es

Cita recomendada || SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2012): "Teoría y práctica de Lope y Moratín: la nueva comedia, *La comedia nueva*" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 7, 153-166, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mis-elia-saneleuterio-temporal-orgnl.pdf>

Ilustración || Laura Valle

Artículo || Recibido: 28/01/2012 | Apto Comité Científico: 27/04/2012 | Publicado: 07/2012

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || En este artículo, por primera vez, se ponen en relación las teorías teatrales de dos dramaturgos españoles que crearon escuela: Lope de Vega y Leandro Fernández de Moratín. Dos siglos separan sus creaciones, pero ambos pretendieron renovar la escena con sus poéticas, ambos pretendieron una «nueva comedia» que rompiera con las tradiciones teatrales inmediatamente anteriores. Las obras dramáticas de uno y otro autor, en realidad se sitúan en polos opuestos en cuanto a su extensión; la de Lope abarca más de cuatrocientos títulos, mientras que Moratín apenas tiene en su haber media decena de piezas. El más fecundo e internacional poeta dramático español y el más comedido de entre los dramaturgos de amplio reconocimiento tienen en común una peculiar pretensión de reflejar con sus obras la realidad del mundo. Parafraseando al propio Lope, *comoedia speculum humanae vitae* podría utilizarse como lema de ambos. Partiendo del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) y *La comedia nueva o el café* (1792) desentrañamos la realidad teatral de ambos autores, contextualizándolas en sus respectivos momentos históricos.

Palabras clave || Comedia nueva | Arte nuevo | Reflejo de las costumbres | Verosimilitud | Reglas dramáticas | Didactismo.

Abstract || In this article, for the first time, two Spanish influent dramatic theories are critically related: Lope de Vega and Leandro Fernández de Moratín. Two centuries separate their creations, but both tried to renew the scene with their poetic, both sought a «new comedy» to break with immediately preceding theatre traditions. The dramatic works of either author, in fact, are very different in extension: Lope wrote more than four hundred titles, while Moratín only five. They are respectively the most prolific and international Spanish dramatic poet and one of the most moderate among the recognized Spanish authors, but they have in common a peculiar aspiration: they want their works to reflect the reality of the world. Paraphrasing Lope, *comoedia speculum humanae vitae* could be used as the headword of both. Taking *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) and *La comedia nueva o el café* (1792) as a starting point, the article analyzes both authors' theatre, contextualized in their respective historical moments.

Keywords || New comedy | New art | Reflecting customs | Verisimilitude | Dramatic rules | Didacticism.

Leandro Fernández de Moratín, el dramaturgo más representativo del neoclasicismo español, subordinó toda su labor literaria a su empeño ilustrado de educar a la sociedad mediante el teatro. Se caracterizó por intentar, tanto en sus escritos teóricos como en sus obras teatrales estrenadas en el lapso temporal que va desde 1790 a 1806, establecer —para lograr tal fin— una serie de normas por las cuales debía regirse la escritura y la representación de textos dramáticos, principios que —en ocasiones diversas— justificará, defenderá y pondrá en práctica. En este sentido, su obra *La comedia nueva o el café* (1792) es paradigmática, no solo por ajustarse estrictamente a dichas reglas —cosa que ocurre en todas sus obras—, sino sobre todo por dar cabida en ella a un discurso metateatral y subir a escena, por un lado, los problemas y sinsentidos de las piezas barroquistas, de gran éxito en la época —teatro que critica y al cual se opone manifiestamente— y, por otro, las ventajas y buen hacer de la poética ilustrada.

Estamos, en definitiva, ante un intento por desmarcarse de la etapa anterior, etapa que en el XVIII parecía que no se acababa nunca de superar. Por eso lo que critica Leandro —a diferencia de su padre, quien consideraba a Lope y Calderón los corruptores del teatro español (Fernández de Moratín, 1996: 155)— no son las obras barrocas, cuya poética llega a tolerar¹ —a pesar de no compartirla—, sino las barroquistas, es decir, las que siguen repitiendo fórmulas que en su día fueron novedosas, pero que ahora aparte de no aportar nada suponen un exacerbamiento de las barbaridades poéticas menos defendibles. Su crítica se centra, pues, en «la malversación de este mismo teatro por parte de los dramaturgos del XVIII» (Alda, 1953: 10) o, en palabras apasionadas de Menéndez Pelayo, en «una turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar por suyos y que juntaban en torpe mezcolanza los vicios de todas» (1943: 424).

Este empeño por afirmar lo nuevo frente a lo propio del pasado es el mismo que guiara, casi doscientos años atrás, a Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), discurso poético cuya relación con los planteamientos de Moratín queremos demostrar. Fijémonos que ya desde el título *Comedia nueva* se están propiciando reminiscencias del texto lopesco² y —sobre todo— del tipo de teatro defendido en él, el cual precisamente era denominado «nueva comedia»³. Esta comedia áurea gozaba desde el principio —en palabras de García Santo-Tomás— del «privilegio del escándalo» (2006: 31), considerándose «vehículo de pecado y malas costumbres» (2006: 31). La ambigüedad del título moratiniano, ya de por sí manifiesta al referirse a la nueva obra que se va a representar en la ficción y a la nueva propuesta teatral que defiende el ilustrado don Pedro, aumenta —a la luz de Lope— en ironía: la comedia que acaba de escribir don Eleuterio es nueva y anticuada

NOTAS

1 | Decía textualmente Moratín por boca de don Pedro —el ilustrado de *La comedia nueva*—: «menos me enfada cualquiera de nuestras comedias antiguas, por malas que sean. Están desarregladas, tienen disparates; pero aquellos son hijos del ingenio y no de la estupidez. [...] Ahora, compare usted nuestros autores adocenados del día con los antiguos, y dígame si no valen más Calderón, Solís, Rojas, Moreto, cuando deliran, que estotros cuando quieren hablar en razón» (cito por la edición de Pérez Magallón, 1994: 146).

2 | Según Gérard Genette (1982), desde la periferia textual —o paratextos— los textos establecen relación con otros textos.

3 | Tras el romanticismo, el término «comedia nueva» ha ampliado su significado, pasando a expresar una «noción genérica para describir una formulación de síntesis de las prácticas escénicas que se desarrollan en la península desde el siglo XV al XVII» (Rodríguez Cuadros, 2002: 75).

al mismo tiempo, pues responde a los criterios obsoletos —y ya agotados— de dos siglos atrás y, además, se ajusta perfectamente al carácter antieducativo de la «comedia nueva» de los Siglos de Oro.

La diferencia principal entre el *Arte nuevo* y *La comedia nueva* estribaría en su relación con los usos teatrales de sus respectivos momentos: el primer texto los justifica —proporcionando identidad estética al período (Oleza, 1997)—; el segundo se opone a ellos —por ser propios de la etapa anterior—. Además, el propósito manifiesto de Moratín es volver a los clásicos —de ahí la etiqueta de neoclasicista—, mientras que el de Lope es, precisamente, el de desmarcarse de ellos. Por eso comienza su *Arte nuevo* ofreciéndonos un resumen del panorama dramático antiguo y lo compara a las comedias españolas exclamando: «¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!» (v. 61)⁴, para concluir con la idea de que, aunque faltan al arte —es decir, a los preceptos—, gustan y tienen éxito:

me pedís que escriba
Arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte;
y que decir cómo serán agora
contra el antiguo, y que en razón se funda,
es pedir parecer a mi experiencia (vv. 134-138).

Es precisamente por su práctica y maestría en este tipo de obras que solicitan a Lope los académicos una explicación de este «arte nuevo», y él se apresura a decir que no es arte —aunque él mismo lo cultive— y que por tanto, en vez de describir «la vil quimera de este monstruo cómico» (v. 150), como le piden, decide «en estos dos extremos da[r] un medio» (v. 156). Sin embargo, tal y como han demostrado diversos interpretadores del *Arte nuevo*, por más que Lope se esfuerce en eliminar las ataduras del arte antiguo, tanto más se apoya al respecto en los preceptistas clásicos, partiendo de Aristóteles, quien, al concepto de la imitación tomado de Platón, añade el de la verosimilitud, uno de los preceptos amados por Lope (José Prades, 1971: 180).

Esta preceptiva clásica queda aún más patente si tenemos en cuenta la estrofa penúltima del *Arte nuevo*; escrita en latín, establece claros lazos con Cicerón y Livio Andrónico. Así lo formula Margaret Newels:

Die Komödie hatte das ganze alltägliche Leben darzustellen, auch mit seinen Gefahren, den nach Cicero ist sie eine «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritates» oder kurz ein «speculum vitae», wie Livius Andronicus sagt (1959: 32).

[La comedia tenía que representar la vida cotidiana íntegra, incluso con sus peligros, pues, según Cicerón, es una «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritates» o brevemente «speculum vitae», como

NOTAS

4 | Cito el *Arte nuevo* de Lope de Vega por la edición de García Santo-Tomás (2006), indicando —para mayor precisión y dado que casi todas las ediciones los ofrecen— el número de los versos y no las páginas.

dice Livio Andrónico].

No en vano el primer verso de este texto latino de Lope se cuestiona: «*Humanae cur sit speculum comoedia vitae*» (v. 377) [«Por qué se considera a la comedia espejo de la vida humana»]. Esta frase sintetiza muy bien la poética que más tarde defenderá Moratín —aunque él la asume sin cuestionársela—, así como su obsesión por hacer del teatro un espejo de las costumbres, principio que Lope desarrolla en otras estrofas del *Arte nuevo* y que Moratín explicitará en diversos textos teóricos, y en concreto en los prólogos a las sucesivas ediciones de *La comedia nueva*. Dice el autor en 1792 que pretende «imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo» (Fernández de Moratín, 1994: 101)⁵, e insiste en esto en la edición de 1796, haciendo ver —con ejemplos— que aplica un método inductivo: mediante la observación de ciertos rasgos en diferentes y abundantes individuos, formar uno solo.

Frente a la primacía del verso en el teatro, Moratín defendía la escritura en prosa, porque se acercaba más al lenguaje cotidiano y reflejaba mejor las situaciones reales que sobre el escenario se querían representar. También Lope de Vega, rompiendo con la tradición, lo recomienda, aunque no añade justificación (v. 211) y además luego se contradice (vv. 305-312). A pesar de lo dicho, Moratín sí utilizó el verso en algún drama —en concreto lo hizo en su debut dramático, *El viejo y la niña*—. Además, no fue el único que en el siglo XVIII utilizaba la prosa, pues ya Diderot, gran teórico del teatro de la Ilustración, lo recomendaba como premisa para lograr mayor naturalidad en el drama (Diderot, 1830). Sin embargo, sí hay que reconocerle a Moratín el acierto del lenguaje y, como dice Dowling, el hecho de crear «un nivel de prosa dramática que había de servir de modelo para los dramaturgos españoles del siglo XIX y aun del XX» (1989: 52).

Moratín también estaba muy preocupado por el trabajo de los actores, y de ahí su empeño en intervenir en los ensayos y sus numerosas reflexiones sobre el resultado de las diversas representaciones⁶, textos que demuestran su conocimiento de las teorías de actuación europeas, como la de Denis Diderot, quien hablaba en su ensayo dialogado *Paradoxe sur le comédien* —publicado póstumamente en 1830, pero redactado antes de 1777 y difundido en manuscritos (Álvarez Barrientos, 1992: 69)— del verdadero secreto de un actor para conseguir comunicar al público los sentimientos del personaje. La finalidad del ilustrado francés era, como la de Moratín, conseguir el mayor efecto de realidad —la mayor verosimilitud— para que el público aceptara como verdadero lo que se le proponía. Por eso, cuando en su prólogo de 1825 a *La comedia nueva* comenta el resultado del estreno, dice del actor que representaba a don Eleuterio que «la voz, el gesto, los ademanes, el traje, todo fue tan

NOTAS

5 | Cito a Moratín por la ya referida edición de Jesús Pérez Magallón (1994). En adelante se indicarán únicamente las páginas.

6 | Véanse las advertencias que preceden a las diferentes ediciones de sus obras.

acomodado al carácter que representó que parecía en él naturaleza lo que era estudio» (1994: 103).

Esta verosimilitud en el comportamiento actoral tenía como premisa el decoro de los mismos personajes en todos los aspectos (Carnero, 1997: 20), es decir, que sus caracteres fueran presentados, como quería Diderot (1759: 226-227), dentro de su respectiva condición. Esto incluía otra de las máximas moratinianas, la exigencia de que el lenguaje fuera decoroso en el sentido ilustrado, es decir, que la expresión lingüística de cada uno se ajustara —como sucede en la realidad— a su extracción social. En *La comedia nueva*, Pipí, el mozo del café, está maravillado con la gente del teatro y, representando la masa popular ignorante, se muestra orgulloso de no saber lo que son las reglas; don Serapio habla según su condición de apasionado de una compañía, defensor de su bando —deseando violentamente y propiciando el fracaso de los contrarios—; Mariquita utiliza expresiones propias de una jovencita casadera; don Hermógenes habla como un pedantón latinizante; don Pedro, como un ilustrado. De la misma manera, en su *Arte nuevo*, Lope recomendaba que los personajes se expresaran con propiedad —el rey con «gravedad real»; el viejo, con «modestia sentenciosa» (vv. 269-279); «el lacayo no trate cosas altas» (v. 286); etc.—, pero también según la situación, pues, como él mismo señaló, «no es la misma la dicción y el estilo del lenguaje cómico que la del político, ni se dice igual una sentencia que un consejo» (vv. 246-263).

Si el lenguaje de los personajes había de acomodarse a su condición, es obvio que los actores debían cuidar al máximo su declamación para favorecer que así fuera, es decir, para evitar que un texto dramático literariamente bien construido se resintiera al verse representado. Es por ello que estas consideraciones se pueden extender al vestuario. Hoy estamos acostumbrados a contar —como parte esencial de una representación— con vestidos apropiados, pero las compañías no siempre han funcionado con la misma soltura en este aspecto, pues muchas veces eran los propios actores quienes debían proporcionarse y costearse el traje, con el problema añadido de las actrices que, marcando moda, se negaban a aparecer ante el público de manera desfavorecedora. Esta cuestión del vestuario era uno de los objetivos de la reforma ilustrada del teatro, pues un solo traje inadecuado podía acabar con la verosimilitud de toda una pieza. Sin embargo, tampoco estas consideraciones resultaban novedosas, pues ya a principios del XVII Lope había llamado la atención sobre el despropósito de «sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano» (vv. 360-361).

En cuanto a los formantes estructurales, Moratín sigue a rajatabla la unidad de acción que prescribe Lope (vv. 181-187) y lleva al extremo sus recomendaciones sobre la unidad de tiempo: Lope se permite

licencias respecto a la máxima de Aristóteles⁷ —«que pase en el período / de un sol» (vv. 188-189)— y, reconociendo que «ya le perdimos el respeto» (v. 190), acaba recomendando que «pase en el menos tiempo que pueda» (v. 193), no descartando el pasar de los años ni los largos viajes, «si fuere fuerza» (v. 197), para acabar concluyendo que «no vaya a verlas quien se ofende» (v. 200). Frente a este sentido tan laxo de la unidad temporal, Moratín llegará incluso a hacer coincidir, en *La comedia nueva*, el tiempo representado con el de la representación: en un par de horas —la acotación inicial lo destaca— sucederá todo, como si el espectador estuviese asistiendo, en directo, al suceso. Así resurgirá —siempre en función de lograr el mayor grado de ilusión escénica— el principio clásico de las tres unidades, destacadas en los paratextos y dos de las cuales —la de acción y la de lugar— se elevan a nivel titular en *La comedia nueva o el café*⁸: la acción tiene lugar íntegramente en un café de Madrid y gira en torno a un único asunto —que el título también anticipa—: el estreno de una pieza nueva en el teatro contiguo al establecimiento —fuera, por tanto, del escenario representado—. En contraste con los de Lope, los principios dramáticos de Moratín —y los del Neoclasicismo en general— acabarán conformando, en palabras de Guillermo Carnero, «una estética blindada» (1997: 7).

Frente a la separación genérica de lo trágico y lo cómico en la antigüedad clásica, la mezcla de «la sentencia trágica» y la «humildad de la bajeza cómica» (vv. 191-192) que propaga Lope —la tragicomedia— puede parecer una contradicción (Oehrlein, 1993: 181), pero no es sino el reflejo de lo que ocurre en la vida real. «La representación teatral es arte, es decir, no se realiza en la esfera cotidiana, y sin embargo sigue las reglas de la naturaleza» (vv. 174-180). De ahí que Moratín en este punto prefiera la mezcolanza lopesca a la pureza clásica. Los ilustrados buscaban la verosimilitud para conmover al público, y así, juntando elementos de los géneros puros, crearon la comedia lacrimógena o sentimental⁹, de la cual Gaspar Melchor de Jovellanos fue destacado exponente con *El delincuente honrado* (1774). Esta pretensión de mostrar «el alma sensible de los personajes» (Caso, 1964: 123) también la cultivó Moratín en su primera obra, *El viejo y la niña*, estrenada en 1790, cuatro años después de su escritura, entre otras causas por mostrarse reticente a ceder en una cuestión primordial para la verosimilitud: que la actriz consagrada y madura representara el papel de la jovencita¹⁰. En los ensayos de *La comedia nueva* la situación ya fue diferente, pues Moratín consiguió tomar parte activa en el montaje y pudo exigir sus propias condiciones —cosa en absoluto usual en la época¹¹—.

Sin embargo, una de las principales diferencias entre los principios de Lope y los de Moratín es que en este último la verosimilitud no constituía un fin estético en sí mismo, sino que estaba al servicio de otro mayor: la educación de las costumbres y la instrucción del

NOTAS

7 | En realidad, fue la posterior tradición aristotélica quien se encargó de exagerar las teorías del maestro. Para la discusión de estos principios aplicados al *Arte nuevo*, véase el excelente estudio de Rozas (1976: 87-93).

8 | Véase Pérez Magallón (1994: 100): «Aunque algunos impresores, críticos y editores antiguos y modernos confirieron o aceptaron *El café* como título alternativo, no hay indicio alguno de que Moratín [...] quisiera darle tal título».

9 | A propósito de una representación de *El sí de las niñas*, Larra afirma en un artículo publicado en *Revista Española* el 9 de febrero de 1834, que «Moratín ha sido el primer poeta cómico que ha dado un carácter lacrimoso y sentimental a un género en que sus antecesores sólo habían querido representar la ridiculez» (Larra, 1923: 132).

10 | Dice Moratín en la «Advertencia» de la edición de 1825: «La segunda dama de la compañía, que frisaba ya en los cuarenta, no quiso reducirse a hacer el papel de doña Beatriz, a fin de conservar siquiera en el teatro las apariencias de su perdida juventud. La comedia volvió a manos del autor, y desistió por entonces de la idea de hacerla representar» (1970: 52).

11 | De hecho, mucho más que las del dramaturgo, eran determinantes las directrices del director de la compañía. No extraña, pues, que se le llamara autor de teatro a este último —y no tan frecuentemente al primero—. Véase a este respecto Díez Borque (1988: 24-25).

público, preocupación primordial de los ilustrados españoles¹². Gran parte del proyecto de la Ilustración estaba dedicado —precisamente— a llevar a cabo la reforma ilustrada del teatro, que no se llegó a conseguir de manera plena, pero cuyos objetivos son relevantes respecto del tema que nos ocupa, pues siendo el teatro el mejor instrumento de publicidad y difusión de las ideas —pensemos que en la época la prensa no llegaba a las franjas sociales no alfabetizadas—, consideraron una falta grave el haber dejado que el teatro se convirtiera en el siglo XVIII en lo que Nicolás Fernández de Moratín llamó «la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la desobediencia, insultos, travesuras y picardías» (1996: 156). De ahí la necesidad de cambiar el rumbo del teatro con la intención de evitar estas situaciones y aprovechar la ficción para la educación de las buenas costumbres.

Partiendo de estas premisas, en *La comedia nueva* se plantea la necesidad de sacrificar las preferencias del vulgo —y por tanto, el éxito— en aras de la utilidad y el buen hacer. De hecho Moratín asumió un gran riesgo satirizando sobre el escenario un tipo de obra que encantaba al público —aun así, la obra triunfó y permaneció siete días en cartel¹³—.

De esta manera cobra sentido la pretensión de conmover al público, para lo cual resulta imprescindible que tome los planteamientos como verdaderos, y de ahí la importancia de cuidar que todos los aspectos sean verosímiles: tocando sus sentimientos, es más fácil llegar a la razón y hacer que acepte la tesis de la obra. Por eso todas las obras de Moratín, sin pertenecer propiamente al género lacrimoso, incluyen un drama sentimental y nos muestran la psicología de los personajes para que el público los tome como dignos de compasión, se identifique y —por lógica— juzgue sus errores y aplique lo aprendido en su propio entorno. En el caso de *La comedia nueva*, don Eleuterio, el autor de la obra que se va a representar en el teatro contiguo, se ha puesto a escribir versos por falta de dinero con que alimentar a su familia: «Viéndose él así, sin oficio ni beneficio, ni pariente, ni habiente, ha cogido y se ha hecho poeta» (1994: 111). La comedia resultante de este intento es malísima —no mucho más que las que se representaban diariamente— aunque el pequeño coro de aduladores del autor no cese en elogios a la misma, hasta el punto de que el mismo autor se sorprende de que alguien le diga lo contrario: «¡Vaya, que es también demasiado! ¡Disparates! ¡Pues no, no los llaman disparates los hombres inteligentes que han leído la comedia! Cierto que me ha chocado. ¡Disparates! Y no se ve otra cosa en el teatro todos los días, y siempre gusta, y siempre lo aplauden a rabiar» (1994: 121). Un resumen de estos «disparates» que se podían encontrar en estas comedias barroquistas nos lo había ofrecido Moratín en unos versos satíricos que recibieron el

NOTAS

12 | Buen ejemplo de ello es la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, de Jovellanos, publicado en 1812, pero preparado entre 1786 y 1790 (Carnero, 2009: 388).

13 | Mucho para la época. Repárese en que, durante dicha semana, los otros dos teatros de Madrid tuvieron que ofrecer tres comedias cada uno para mantener el aforo. Véase la tabla comparativa de número de espectadores que ofrece Dowling (1989: 50).

premio de la Real Academia diez años atrás¹⁴:

A cada instante hay duelos y quimeras,
sueños terribles que se ven cumplidos,
fatídico puñal, fantasma fiera,

desfloradas princesas, aturridos
enamorados, ronda, galanteo,
jardín, escala y celos repetidos;

esclava fiel, astuta en el empleo
de enredar una trama delincuente,
y conducir amantes al careo.

Allí se ven salir confusamente
damas, emperadores, cardenales,
y algún bufón pesado e insolente.

Y aunque son a su estado desiguales,
con todos trata, le celebran todos,
y se mezcla en asuntos principales.
[...]
Cinco siglos y más, y una docena
de acciones junta el numen ignorante
que a tanto delirar se desenfrena.

Ya veis los muros de Florencia o Gante;
ya el son del pito los trasforma al punto
en los desiertos que corona Atlante.

Luego aparece amontonado y junto
(así lo quiere mágico embolismo)
Dublín y Atenas, Menfis y Sagunto.

Pero la estrategia de Moratín en *La comedia nueva* consiste, no tanto en mostrar la ridiculez de este teatro —representado por *El gran cerco de Viena*, título de la *opera prima* de don Eleuterio— como señalar los intereses particulares de cada una de las personas implicadas: con las ganancias de la representación y de la impresión, comerían y vivirían dignamente el autor, su mujer y sus hijos, se pagaría el casamiento de la hermana de don Eleuterio con don Hermógenes, se les acondicionaría un hogar a los recién casados, se pagarían las múltiples deudas del novio, etc. Así, cuando el fracaso de la obra es un hecho, el público —el de Moratín, no el de *El gran cerco de Viena*, se entiende— se siente conmovido por la suerte de los personajes. Es el momento en que don Pedro aprovecha para explicitar la lección:

es demasiada necedad, después de lo que ha sucedido, que todavía esté creyendo el señor que su obra es buena. ¿Por qué ha de serlo? ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? [...] Pues ¿por dónde usted, que carece de tales

NOTAS

14 | Se trata de la *Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (Moratín, 2000).

requisitos, presume que habrá podido hacer algo bueno? ¿Qué, no hay más sino meterse a escribir, a salga lo que salga, y en ocho días zurcir un embrollo, ponerlo en malos versos, darle al teatro y ya soy autor? (1994: 155).

NOTAS

15 | Lázaro Carreter (1994: IX-X).

Don Eleuterio, finalmente, reconocerá su falta de sensatez.

¡Válgame Dios! Yo, señor, seré lo que ustedes quieran; seré mal poeta, seré un zopenco; pero soy un hombre de bien. Este picarón de don Hermógenes me ha estafado cuanto tenía para pagar sus trampas y sus embrollos; me ha metido en nuevos pagos, y me deja imposibilitado de cumplir como es regular con los muchos acreedores que tengo (1994: 156).

Este final melodramático, donde se nos muestran los problemas y avatares de una familia pobre y sin medios, se completa con el sentimiento paternal de don Pedro, quien, cumpliendo con su deber moral —dado que es rico e ilustrado—, resuelve los problemas económicos de los personajes y les da soluciones laborales —muestra, en definitiva, de su conformidad social (Andioc, 1987: 2214)—. Y, por si no quedaba claro, no renuncia a la moraleja final:

Usted, amigo, ha vivido engañado; su amor propio, la necesidad, el ejemplo y la falta de instrucción le han hecho escribir disparates. El público le ha dado a usted una lección muy dura, pero muy útil, puesto que por ella se reconoce y se enmienda. Ojalá los que hoy tiranizan y corrompen el teatro por el maldito furor de ser autores, ya que desatinan como usted, le imitaran en desengañarse (1994: 160).

La estrategia de enseñar conmoviendo al público no fue entendida por algunos de los detractores de Moratín, quienes le reprocharon que

el ridículo que arroja esta comedia no es muy moral: pues recae sobre un hombre honrado; [...] el ridículo y escarmiento debieran caer sobre un poeta necio y vanaglorioso, autor o fomentador de mal gusto en la dramática: antes que sobre un hombre de bien, que [...] es objeto de compasión, y no de escarnio (Blair, 1817: 325).

No creemos que estas palabras, fruto de una mala comprensión de los objetivos didácticos de la obra, hiriera —tanto como Ferreres cree (1963: 41)— a don Leandro, si bien es verdad que él mismo, a pesar de que la obra fue bien acogida en general, no estaba convencido de que supusiese la victoria definitiva de la deseada reforma teatral¹⁵.

Se tuvieran más o menos esperanzas en el efecto que pudiera causar, el teatro era concebido —articulándose perfectamente el proyecto estético y el político de la Ilustración— como una entretenida manera de ir adoctrinando al pueblo para que luego reciba bien las propuestas legislativas del gobierno ilustrado. Esta primacía del horaciano enseñar deleitando (*docere et delectare*) es uno de los

puntos en que los planteamientos moratinianos se separan del *Arte nuevo* de Lope. El dramaturgo barroco, en efecto, aun partiendo de premisas semejantes, doró el error criticado y no escatimó en versos que justificaran su condescendencia con los gustos «bárbaros» del público:

cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces (que suele
dar gritos la verdad en libros mudos),
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (vv. 40-48).

Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto (vv. 372-376)¹⁶.

En esta línea Lope aconseja mucha prudencia a la hora de criticar y satirizar, no solo por la censura (vv. 341-344), sino también porque se juega el éxito de la propia obra: «pique sin odio, que si acaso infama, / ni espere aplauso ni pretenda fama» (vv. 345-346). Contrastan estos versos con la cita de Horacio que precede a *La comedia nueva*: «Non ego ventosae plebis suffragia venor» [No voy en busca de la aprobación del vulgo veleidoso]. Y es que, contrariamente a Lope, Moratín no tenía reparos en ridiculizar sobre las tablas los errores sociales¹⁷, aunque estos fueran costumbres más o menos extendidas y aceptadas. Su intención, no lo olvidemos, era siempre educativa, y por ello la ridiculización de los vicios había de ir siempre acompañada del ensalzamiento de las virtudes, pintando así la naturaleza humana no como es, sino como debe ser. Por eso, doña Mariquita se encarga de destacar sus propias excelencias, proponiéndose a sí misma como modelo de mujer y ridiculizando los aires doctos de su cuñada¹⁸:

si soy ignorante, buen provecho me haga. Yo sé escribir y ajustar una cuenta, sé guisar, sé planchar, sé coser, sé zurcir, sé bordar, sé cuidar de una casa; yo cuidaré de la mía, y de mi marido, y de mis hijos, y yo me los criaré. Pues, señor, ¿no sé bastante? ¡Que por fuerza he de ser doctora y marisabidilla, y que he de aprender la gramática, y que he de hacer coplas! ¿Para qué? ¿Para perder el juicio? Que permita Dios si no parece casa de locos la nuestra desde que mi hermano ha dado en esas manías. Siempre disputando marido y mujer sobre si la escena es larga o corta, siempre contando las letras por los dedos para saber si los versos están cabales o no, si el lance a oscuras ha de ser antes de la batalla o después del veneno, y manoseando continuamente *Gacetas* y *Mercurios* para buscar nombres bien extravagantes, que casi todos acaban en *of* y en *graf*, para rebutir con ellos sus relaciones... Y entre

NOTAS

16 | Estos pareados finales, en que riman «justo» y «gusto» —todavía lo ha de utilizar Lope una vez más—, han sido analizados por Emilio Orozco (1978: 22-27) como clave del *Arte nuevo*.

17 | Tengamos en cuenta que había en la época leyes que prohibían expresamente las sátiras individualizadas, aunque en realidad siempre había datos que permitían la identificación de determinados personajes con gente conocida de la época. *La comedia nueva* fue objeto de denuncia en este sentido, porque varios escritores se sintieron descaradamente aludidos.

18 | Ya al final, el mismo don Pedro la corregirá, con cierto matiz misógino: «Si cuida de su casa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe los oficios de esposa y madre, conocerá que sabe cuanto hay que saber y cuanto conviene a una mujer de su estado y obligaciones» (1994: 158).

tanto, ni se barre el cuarto, ni la ropa se lava, ni las medias se cosen, y lo que es peor, ni se come, ni se cena (1994: 136-137).

Las obras de Moratín, en este sentido, nacen de una intencionalidad didáctica expresa, y si no caen en la servidumbre de la tesis, es gracias a la magistral técnica artística del autor. El mismo Moratín lo tenía muy claro: la obra no se justifica solo por sus objetivos morales, sino que ha de tener artificio y calidad como escritura dramática.

En este sentido, *El sí de las niñas* (1806) supone el culmen de su dramaturgia ilustrada. El error social criticado en esta pieza es la costumbre paterna en concertar los matrimonios de las niñas con señores mayores, abuso de autoridad que resultaba totalmente contraproducente y perjudicioso para la sociedad. Tanto preocupó esta cuestión a Moratín que, en realidad, excepto *La comedia nueva*, todos sus dramas abordan el tema en mayor o menor medida¹⁹, y con soluciones diferentes —pero todas en consonancia con la moral ilustrada—. La ridiculización de esta convención social era el medio para conseguir una enseñanza: persuadir a los padres y madres²⁰ a que dejaran libertad a sus hijos a la hora de casarse, pues de ello iba a depender la fecundidad, la fidelidad y la durabilidad de los matrimonios resultantes, hecho que realmente importaba a los ilustrados porque era lo que posibilitaba —e incluso garantizaba— la estabilidad social y el relevo generacional.

Decimos que esta postrera obra que estrenó Moratín es la cumbre de su poética porque, después de tres tentativas —en el sentido relativo de que no alcanzaron ni el grado de perfección ni el éxito sin par de *El sí de las niñas*²¹—, en esta última este manifiesto carácter didáctico está construido, sin que el texto ni la trama se resientan en absoluto, siguiendo ejemplarmente las normas neoclásicas de verosimilitud y decoro, y ajustándose perfectamente a la regla de las tres unidades.

Para finalizar, podemos concluir que al igual que Lope, pero en líneas diferentes —aunque no totalmente opuestas, como hemos visto— la aportación de Moratín al teatro de su tiempo supuso un antes y un después, porque supo hacer verdadero arte partiendo, en su caso, de los supuestos de la nueva poética ilustrada —y creyendo firmemente en ellos—. Ambos abrieron escuela y, en el caso de la comedia moratiniana, esta acabó suponiendo —en palabras de Ruiz Ramón— no solo la «plenitud de la comedia neoclásica, sino una fórmula dramática cargada de futuro» (2000: 307), con el mérito añadido de haberlo hecho únicamente con cinco obras²².

NOTAS

19 | Según Ruiz Ramón (2000: 302), en realidad, «el tema fundamental de Moratín es la inautenticidad como forma de vida». Bajo este criterio podemos englobar todas sus obras: la educación de las muchachas estaba orientada hacia la inautenticidad, los casamientos concertados no son auténticos, como no lo son tampoco los personajes criticados en *La comedia nueva*: «Ni don Eleuterio es auténtico dramaturgo, ni don Hermógenes auténtico erudito y humanista ni doña Agustina auténtica fémina» (Ruiz Ramón, 2000: 305).

20 | Son ellos, como detentadores de la autoridad, quienes deben recapacitar; por eso, la solución la dará uno de los representantes del poder, don Diego, mediante su renuncia a casarse con la muchacha. En la obra se anima también a los jóvenes a no ocultar a los tutores o progenitores sus sentimientos, pero la revolución y desobediencia de los hijos —que hoy en día consideraríamos más viable— jamás la propondría un ilustrado como Moratín.

21 | Según René Andioc, «fue el mayor éxito teatral de la época: duró 26 días seguidos (¡más que las concurridísimas comedias de magia!) y sólo cesaron sus representaciones por sobrevenir la Cuaresma, sus ingresos fueron siempre altos y excepcionalmente regulares desde el principio hasta el fin, tanto en las localidades populares como en las más caras» (1989: 18).

22 | Sobre este punto reflexiona Juan Carlos Rodríguez: «Piénsese en cambio en Lope: sus cientos de obras, su dilatada vida productiva, para lograr fijar definitivamente el molde paradigmático de la *Comedia española del Siglo de Oro*» (1991: 18).

Bibliografía

- ALDA, J. M. (1953): «Introducción», en Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva y El médico a palos*, Zaragoza: Ebro, 9-19.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1992): «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro. Revista de estudios teatrales*, 1, 57-73.
- ANDIOC, R. (1987): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Castalia.
- ANDIOC, R. (1989): «Introducción biográfica y crítica», en Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Madrid: Castalia, 7-23.
- BLAIR, H. (1817) Hugh Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* [1798], trad. J. L. Munárriz. Madrid: Ibarra.
- CARNERO, G. (1997): *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CARNERO, G. (2009): *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CASO GONZÁLEZ, J. (1964): «El delincuente honrado, drama sentimental», *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. XIV, 1-2, 103-133.
- DIDEROT, D. (1759): *Œuvres de Théâtre, avec un discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam.
- DIDEROT, D. (1830): *Paradoxe sur le comédien*, Paris: Sautelet.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (dir.) (1988): *Historia del teatro en España*, vol. II (Siglo XVIII. Siglo XIX), Madrid: Taurus.
- DOWLING, J. (1989): «Estudio sobre La comedia nueva», en Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Madrid: Castalia, 33-61.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (2000): *Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* [1782], Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08141652199725040757857/p0000001.htm#I_0_>, [28/01/2012].
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1994): *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Barcelona: Crítica.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. (1996): *La petimetra. Desengaños al teatro español*. Sátiras, Madrid: Castalia.
- FERRERES, R. (1963): «Prólogo», en Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva*, Madrid: Aguilar, 9-44.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2006): «Introducción», en Vega, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid: Cátedra, 9-108.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- JOSÉ PRADES, J. de (ed.) (1971): *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar, Madrid: CSIC.
- LARRA, M. J. (1923): *Artículos de crítica literaria y artística*, Madrid: La Lectura.
- LÁZARO CARRETER, F. (1994): «Estudio preliminar», en Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Barcelona: Crítica, VII-XXX.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1943): *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. IIIII, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- NEWELS, M. (1959): *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Wiesbaden.
- OEHRLEIN, J. (1993): *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.
- OLEZA SIMÓ, J. (1997): «Del primer Lope al Arte Nuevo», en McGrady, D. (ed.), *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona: Crítica, I-LV.

- OROZCO DÍAZ, E. (1978): *¿Qué es el Arte nuevo de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ MAGALLÓN, J. (1994): «Prólogo», en Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Barcelona: Crítica, 1-98.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1991): *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro*, Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (2002): «Comedia Nueva», en Casa, F. P.; García Lorenzo, L. y Vega García-Luengos, G. (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 75-78.
- ROZAS, J. M. (1976): *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid: SGEL.
- RUIZ RAMÓN, F. (2000): *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, F. L. de (1609): *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid: Cátedra, 2006.