

#07

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

Elia Saneleuterio Temporal

Universidad CEU Cardenal Herrera

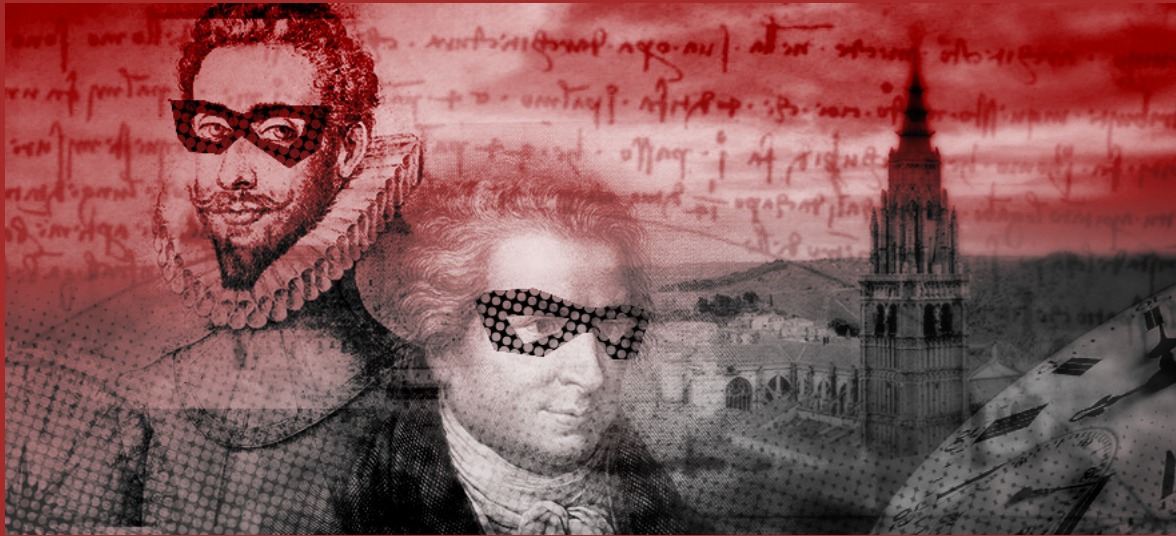
elia.saneleuterio@uch.ceu.es

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, 105-118, [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 fémica» (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.

#07

THE THEORIES AND PRACTICES OF LOPE AND MORATÍN: THE NEW THEATRE AND, *THE NEW PLAY*

Elia Saneleuterio Temporal

Universidad CEU Cardenal Herrera

elia.saneleuterio@uch.ceu.es

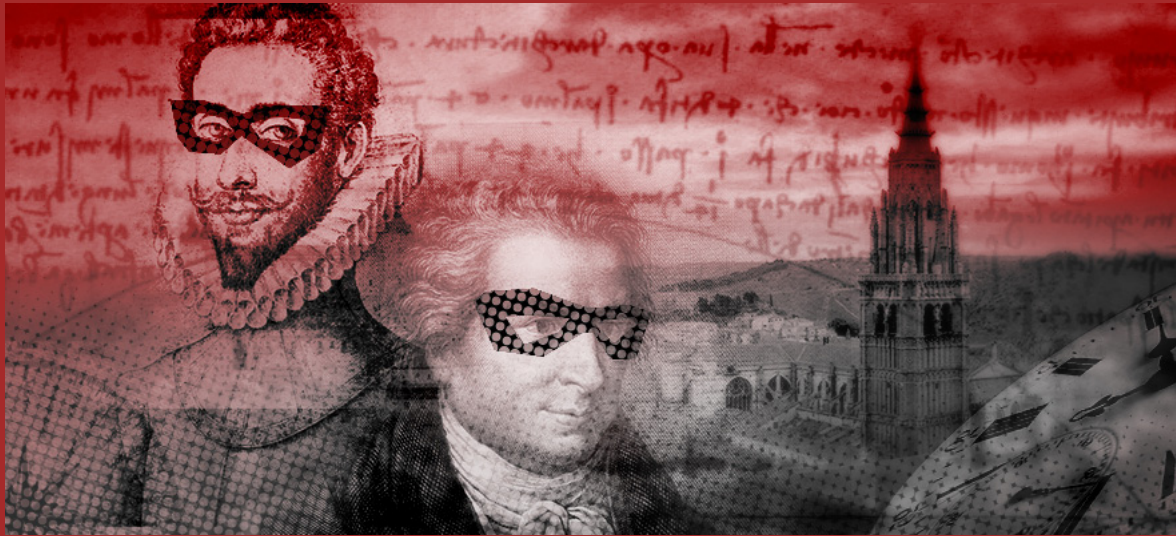
Recommended citation || SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2012): "The Theories and Practices of Lope and Moratín: The New theatre and The New Play" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 7, 105-118, [Consulted on: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mis-elia-saneleuterio-temporal-en.pdf>

Illustration || Laura Valle

Translation || Evelyn Beltrán

Article || Received on: 28/01/2012 | International Advisory Board's suitability: 27/04/2012 | Published on: 07/2012

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License



Abstract || In this article, for the first time, the dramatic theories of two influential Spanish playwrights, Lope de Vega and Leandro Fernández de Moratín, will be compared. Two centuries separate them, but both tried to update the theatre through their dramatic works, and both sought to establish a “New Theatre”, which would break with the traditions that came immediately before. The output of these two authors, however, is dramatically different: Lope wrote more than four hundred works while Moratín produced fewer than half a dozen. Nonetheless, the two of them – one of them, the most prolific and internationally renowned dramatic Spanish poets, and the other, perhaps the least productive among the well-known Spanish playwrights – shared a common aspiration: that their works might reflect reality. Paraphrasing Lope himself, *comoedia speculum humanae vitae* could be the motto of both of them. We will use *The New Art of Writing Plays* (19609) and *The New Play, or The Café* (1792) as a starting point, and will analyse the dramatic realism of the works of both authors, within the context of important moments in the lives of each of them.

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

Leandro Fernández de Moratín, one of the most representatives of the Spanish neoclassical playwrights, dedicated all his literary works to the Enlightened ideal of providing social education through the theatre. He is well known for attempting, both in his theoretical writings and in his plays – first performed between 1790 and 1806 – to achieve this goal. He established a set of rules which would govern the writing and performance of dramatic texts, and throughout his life he justified, defended, and put these rules into practise. In this context, *The New Play, or The Café* (1792) is paradigmatic, not simply because it conforms strictly to these rules, which could be said of all his works, but also because it encapsulates a meta-theatrical discourse which exposes, on one hand, the foolishness of Neo-Baroque plays – which were enjoying a great popularity at the time, but to which he Moratín was strongly opposed – and on the other, the advantages and virtues or Enlightened poetics.

In short, we are dealing with an attempt to break away from the prior literary traditions – traditions which, in the 18th century it was thought would never be surpassed. As such, Leandro – in contrast to his father, who considered Lope and Calderón to be responsible for the corruption of Spanish theatre (Fernández de Moratín 1996: 155) – does not criticise Baroque theatre in itself, whose poetics he manages to tolerate¹, although he does not partake in them himself. However, he pours criticism upon the *barroquistas* – those writers that ceaselessly repeat the same formulas which, in their day were innovative, but which now, aside from adding nothing to a work, provided an outlet for some of the least acceptable poetic atrocities. His criticism focuses on “la malversación de este mismo teatro por parte de los dramaturgos del XVIII” [the misappropriation of this theatrical tradition by playwrights of the 18th century] (Alda 1953: 10) or, in the passionate words of Menéndez Pelayo “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).

This determination to establish a new set of ideas that would break away from those of the past is exactly what drove Lope de Vega to write *The New Art of Writing Plays* (*El arte nuevo de hacer comedias*) (1609), a poetic discourse whose relationship with Moratín’s ideas will be discussed in this article. From the title onwards, references to this work² and to the type of theatre of which Lope was a proponent – new theatre – can be found in Moratín’s work, *The New Play*³. In the words of García Santo-Tomás, from the outset this theatrical tradition enjoyed the “privilegio del escándalo” (2006: 31). The ambiguity of this work’s title is clear; it is at once a reference to the “new play” that is staged within the work, and to the “new theatre” – the new theatrical traditions of which Moratín is a proponent. However, in the light of Lope’s work, this ambiguity becomes deeply ironic. The

NOTES

1 | As Moratín said, through the mouth of don Pedro – the educated gentleman in *The new Play*: “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” (Pérez Magallón 1994: 146).

2 | According to Gérard Genette (1982), the peripheral text – or paratext – of the two works establishes links with other texts.

3 | Since the Romantic period, the meaning of the term “new theatre” has increased in scope, and has come to express: “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).

play that don Eleutorio – a character in *The New Play* – writes is both new and outdated at the same time, since, despite having just been written, it conforms to formulae that were current two centuries earlier. Moreover, it is an excellent example of the banal and non-didactic nature of the “new theatre” of the golden age.

The main differences between *The New Art* and *The New Play* arise when we consider the opinions of each author on the theatrical traditions of their respective eras; the former – *The New Art*, by Lope – justifies them, claiming they provide aesthetic identity to the period, while the latter, *The New Play* by Moratín, is opposed to them, classing them as elements of a previous age. In addition, it is clear that Moratín’s aim is to return to the classics – hence his neo-classicist label – while Lope is aiming to break away from them. As such, he begins his *New Art* with a summary of the classic dramatic landscape and compares it to that of contemporary Spanish plays, exclaiming: “¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!”(v. 61)⁴, and concludes with the idea that although they don’t strictly obey the rules of the art – that is to say, the three unities – they please the audience and are popular:

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).

It is precisely because of his experience and skill in these works that scholars turn to Lope for an explanation of this “new art”. He is quick to say that it is not art, despite the fact that he practices it himself, and as such, rather than describing the “la vil quimera de este monstruo cómico” (v. 150) as he is asked, he decides, “en estos dos extremos da[r] un medio” (v. 156). However, as several critics of *The New Art* have shown, however much he tries to remove the shackles of the former traditions, he just ends up relying yet more heavily on the work of classic theorists – Aristotle, for example, who took Plato’s theory of imitation and added the idea of verisimilitude, which is one of the dramatic ideas that Lope held in the highest regard. (José Prades 1971: 180).

This relationship with the classical approach is made yet more obvious when we look at the penultimate stanza of *The New Art*; written in Latin, it establishes clear links with Cicero and Livy Andronicas. As Margaret Newels notes:

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

NOTES

4 | From *The New Art* by Lope, from the edition of García Santo-Tomás (2006), and indicating – for greater precision, and since nearly every edition includes them –verse numbers rather than page numbers.

Livius Andronicus sagt (1959: 32).

Not for nothing does Lope pose the question, in the first stanza of this text: “Humanae cur sit speculum comoedia vitae?” (v. 377). This phrase is an excellent summary of the poetics that Moratín will later promote – although, unlike Lope, he accepts the idea unquestioning. Moratín’s aim of making theatre a mirror of morals - an idea upon which he expounds in various theoretical texts, and in particular in the preface of many editions of *The New Play* - is also considered by Lope, in various stanzas of *The New Art*. Moratín said in 1792 that he was attempting to “imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo” (Fernández de Moratín 1994: 101)⁵, and he insists upon this in the 1796 edition, and makes it clear through examples that he applies an inductive method: through the observation of various traits in many and diverse individuals, he forms one single image.

Faced with the primacy of theatrical verse, Moratín defends prose, since it is closer to everyday language and better reflects the real situations which should be presented on stage. Lope de Vega, breaking with tradition, also defends the idea, although he does not provide justification (v. 211), and later even contracts himself (vv. 305-312). Despite all this, Moratín did use verse in some of his works, for example in his debut work *The Old Man and the Young Girl*. He was not, however, the only playwright of the 18th century to work with prose, since Diderot, one of the great theorists of Enlightenment theatre also recommended the practice as a means of making drama more natural (Diderot, 1830). Nonetheless we must concede Moratín an extremely high level of skill in his use of language, and, as Dowling points out, the creation of “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 was also concerned with the work of the actors, which led him to intervene in rehearsals, and to pen numerous reflections on various performances⁶. These texts demonstrate his knowledge of European acting theories, such as that of Denis Diderot, whose essay, *Paradoxe sur le comédien* – published posthumously in 1830, but written before 1777 and distributed in manuscript form – discusses the true secrets of successfully communicating a character’s feelings to the audience. The purpose of the French Enlightenment was, just as it was for Moratín, to achieve the most realistic effect – the greatest verisimilitude – in order that the audience might accept as true that which is performed before them. As such, in his 1825 prologue to *The New Theatre*, when commenting upon the performance, he notes of the character that portrayed don Eleuterio that “«la voz, el gesto, los ademanes, el traje, todo fue tan acomodado al carácter que representó que parecía en él naturaleza lo que era estudio”

NOTES

5 | From the edition already referred to, of Jesús Pérez Magallón (1994). From henceforth only page numbers will be referenced.

6 | See the warnings that preface the different editions of his works.

(1994: 103).

This verisimilitude of theatrical behaviour is premised in the every element of the decorum of each character; just as Diderot desired, each character should be presented according to his or her own condition. This encapsulated another of Moratín's maxims, that language should be respectable, as defined by Enlightenment scholars; that the linguistic production of each should be altered – as occurs in reality – by his or her social extraction. In *The New Play*, Pipí, the waiter at the café, is astonished by those that work in theatre and, representing the ignorant popular masses, he shows pride in not understanding the rules; Don Serapio speaks in a manner that is appropriate for his character – a defender of his friends, who wishes fervently for the downfall of all those who are against them; Mariquita uses expressions that are apt for a young marriageable woman; don Hermógenes speaks like a Latinate pedant; don Pedro like a learned, enlightened man. In the same way, in *The New Art*, Lope advises that characters should act in a manner proper to their position - the king with “gravidad real” [royal gravitas]; the old man with “modestia sentenciosa” (vv. 269-279); “el lacayo no trate cosas altas” (v. 286) – but also according to their situation, since, as he notes, “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”.

If the language of each character had to be adapted to his or her condition, is it obvious that actors had to take great care over their declamations to ensure that this was so; to avoid, for example, a well-constructed literary text sounding like a recited poem. Hence, these considerations can be extended to the dressing room. These days we are used to period dress being an integral part of a performance, but this has not always been the case. Indeed, often it was the actors themselves that were responsible for finding and purchasing their own costumes. To this was added the problem that actresses, concerned with fashion, were loath to appear onstage in unflattering clothes. This question was one of the objections of the Enlightenment reform of the theatre, since a single inappropriate garment could destroy the verisimilitude of an entire play. Nonetheless, this considerations weren't considered ground breaking, since even early in the 17th century Lope had warned against the foolishness of “sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano” (vv. 360-361).

As for the structural unities, Moratín strictly followed the unity of action that Lope prescribed (vv. 181 – 187) and takes his recommendations on the unity of time to the extreme; Lope takes some licence with respect to Aristotle's maxim⁷, “que pase en el período / de un sol” (vv. 188-189) and, recognising that “ya le perdimos el respeto”, he eventually recommends that “pase en el menos tiempo que pueda” [it occurs in the shortest time possible] (v. 193), and does not rule

NOTES

7 | For greater discussion of these principles and *The New Art*, see the excellent study by Rozas (1976: 87-93).

out the passing of years or long voyages “si fuere fuerza” (v.197). He concludes that “no vaya a verlas quien se ofende” (v. 200). Faced with such a lax approach to the temporal unity, in *The New Play*, Moratín even manages to ensure that the performance time coincides with the time represented onstage: a couple of hours. The opening stage direction makes this clear – everything should occur just as if the audience were party, in person, to the events of the play. Hence the classic principle of the three unities reemerges, but always with the objective of assuring the highest degree of dramatic illusion. These unities are highlighted in the paratext, and two of them – those of action and of place – are given elevated to the position of title in *The New Play or The Café*⁸: the action takes place entirely in a café in Madrid and it concerns a single subject – the performance of a new play in the theatre next door to the café – outside, hence, the represented setting. In contrast to the theatrical principles of Lope, those of Moratín – and those of neo-classicism in general – conform, in the words of Guillermo Carnero “una estética blindada” (1997: 7).

Given the classical separation of the genres of tragedy and comedy the mix of “sentencia tragica” and the “humildad de la bajeza cómica” (vv. 191-192) that Lope puts forward – tragicomedy – might appear to be a contradiction (Oehrlein, 1993: 181), but in fact it is rather a reflection of real life. “Theatrical performances are art; that is to say, despite not taking place in the everyday sphere, it still follows the rules of nature” (vv. 174 -180). Hence, in this respect, Moratín prefers Lope’s jumble of principles over classical purity. Artists of the Enlightenment were searching for verisimilitude to touch their audiences, and as such, by bringing together elements from separate genres they created what is known as sentimental theatre⁹, of which Gaspal Melchor de Jovellanos’s play, “The Honourable Delinquent” is a fine example. This desire to show “el alma sensible de los personajes” (Caso 1964: 123) was also developed by Moratín in his first work, *The Old Man and the Young Girl*. This play was first performed in 1790, four years after it was written, because, amongst other reasons, he was reticent to give in on a question of vital importance for the verisimilitude of the play: that a mature and acclaimed actress should play the role of the young girl¹⁰. In the rehearsals for *The New Play* the situation was different, since Moratín took an active part in the staging of the play, and hence was able to lay down certain conditions, something that was very much the norm at the time¹¹.

One of the biggest differences, however, between the principles of Lope and those of Moratín is that for the latter verisimilitude did not constitute an aesthetic objective in itself, but rather that contributed to a greater one: the promotion of customs and traditions, and public instruction; two goals that were of great importance to the learned Spanish in the Enlightenment¹². Indeed, many Enlightenment projects were dedicated to bringing about theatre reform, and, although they

NOTES

8 | See 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 | Regarding one performance of *The Maidens’ Consent*, Larra noted in an article published in the *Revista Española* on 9th February 1834 that “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 | As Moratín says in the “warning” of the 1825 edition: “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 | Indeed, the demands of the director of the company were yet more important than those of the author. It is not surprising, hence, that the former was often known as *el autor de teatro* [theatre author].

12 | An excellent example can be found in *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* by Jovellanos, published in 1812, but drafted between 1786 and 1790 (Carnero 2009: 388).

were never brought to completion, their objectives are still relevant to the subject with which we are dealing, given that the theatre was the greatest instrument of promotion and dispersion of ideas – we must remember that at the time the press didn't reach the many illiterate fringes of society. Hence it was considered a grave error that the theatre should have become, as Nicolás Fernández de Moratín described it, “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). This constitutes the roots of the effort to alter the course that the theatre was taking, with the aim of avoiding these situations, and using plays as an educational tool to disseminate good habits.

Using these premises as a starting point, *The New Comedy* seemed to embrace the idea of sacrificing theatrical preferences of the uneducated masses – and as such, the success of the play – in the name of utility and good habits. It is true that Moratín was taking a sizeable risk in satirising a type of play that the public loved, but even so, *The New Comedy* was a success and it had a first run of seven nights¹³.

As such, the objective of emotionally moving the audience through the theatre makes sense, and it is for this reason that it was imperative that the approach be taken seriously, and that care be taken to ensure that all aspects of the play be verisimilitudinous; by touching people emotionally, it is much easier to get to the heart of a theme and to encourage people to accept the reasoning of the work. It is for this reason that all Moratín's works, while not belonging fully to the genre of sentimental theatre, have elements that play on the emotions and that show us the psychological makeup of the characters in order that the audience accept them as worthy of compassion, identify with them, learn from their mistakes, and apply what they have learnt in their own lives. In the case of *The New Play*, don Eleutorio, the author of the play that is to be performed in the theatre next door to the café, has taken to writing poems to attempt to earn some money to feed his family: “Viéndose él así, sin oficio ni beneficio, ni pariente, ni habiente, ha cogido y se ha hecho poeta” (1994: 111). The play that is the result of this attempt is truly awful – although not much worse than those that were performed on a daily basis – but a small group of sycophants endlessly praise the author and his work to such a degree that it is a surprise when someone contradicts them: “¡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). Moratín offers us a summary of this “nonsense”, which can be found in many of these Neo-Baroque plays, in a few of his satirical verses that won the Spanish Real Academy Prize ten years

NOTES

13 | An impressive run for the period. It must be noted that during that week, the other two theatres in Madrid had to put on three plays each to attract the public. See the comparative table of audience sizes by Dowling (1989: 50).

previously¹⁴:

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

desfloradas princesas, aturdidos
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.

But Moratín's objective in *The New Play* is not so much to exemplify the foolishness of this play – represented by *El gran cerco de Viena* (*The Great Siege of Vienna*), don Eleutorio's debut work - but rather to show the interests of each of the characters involved; with the income from the play don Eleutorio, his wife, and his children would be able to afford to eat decently, the sister of don Eleutorio and don Hermógenes would be able to afford to marry, the newlyweds would be able to purchase a home, the groom would be able to pay off his many debts, and so on. As such, when it becomes known that the play is a flop the audience – of Moratín's play, not of *El gran cerco de Viena*, - feels moved by the characters lot. This is the moment that don Pedro choses to explain the lesson of the play:

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 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

NOTES

14 | From *Lección poética: sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana* (Moratín: 2000).

un embrollo, ponerlo en malos versos, darle al teatro y ya soy autor? (1994: 155).

NOTES

15 | Lázaro Carreter (1994: IX-X).

Finally Don Eleuterio recognizes his own foolishness:

¡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).

This melodramatic conclusion, in which the many problems of a poor family with no livelihood are laid out before us, is resolved through the paternal feelings of don Pedro; he follows his moral imperative – his is both rich and well educated – and resolves the all the economic, as well as providing them with work. This is proof indeed of his social conformity (Andioc 1987: 2214). As if this is not clear enough, he does not neglect to provide a final moral:

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).

The idea that the public should be educated by means of moving them emotionally was not understood by some of Moratín's critics, who declared that:

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).

It is unlikely that don Leandro was in any way hurt by these words - which stemmed from a lack of understanding of the didactic objectives of the work – despite the fact that Ferreres believes he may have been (1963: 41). Nonetheless, even though the play was generally well received, the author himself was not convinced that it would lead to the definitive adoption of the desired theatre reform¹⁵.

It was generally hoped that the theatre would act – perfectly in line with the stylistic and political ideas of the Illustration – as an entertaining form of social education for the people, so that they might be open to any future legislative proposals put forward by the government. Such an emphasis on the Horatian idea of enjoyment in parallel with education (*docere et delectare*) is one of the elements that presents a schism between the approach of Moratín and that expressed by

Lope in *The New Art*. The latter, despite using the same premises as a starting point, brushes over this point, and is not sparing in his condescension – and justification thereof - for the “barbaric” tastes of the public:

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.

In these lines Lope advocates caution when employing criticism and satire, not only to avoid censure, but also because the success of the work itself is at stake: “don’t be acerbic in your satire, for if you produce slander, you can expect no applause and hope for no fame” (vv. 345-346). Let’s compare these lines with a Horatian quote that prefaces *The New Play*: “Non ego ventosa e plebis suffragia venor”. Moratín, in contrast to Lope, had no qualms in laughing on stage at social *faux-pas*¹⁷, even though these had become customs that were fairly widespread and generally accepted. We must not forget that his objective was always an educational one, and as such, making fun of various vices had always to be accompanied by an exaltation of virtues, hence establishing an image of human nature not as it is, but as it should be. As such, doña Mariquita takes efforts to highlight her own virtues, putting herself forward as a model woman, and ridiculing the learned airs of her brother-in-law¹⁸:

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 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).

NOTES

16 | These final rhyming couplets – “justo” and “gusto” – which Lope uses here once more – have been called the key to *The New Art* by Emilio Orozco (1978: 22-27).

17 | We must keep in mind that at the time there were laws that expressly forbid targeted satires, although in reality there was always some element that allowed the identification of a character with a well-known figure of the period. *The New Play* was denounced in this context, because many writers felt it alluded to them.

18 | And at the very end, don Pedro puts her straight, with a distinctly misogynistic air: “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).

In this respect, Moratín's works are the product of a deliberate didactic intentionality, and if they do not fall unceremoniously into the category of educational works, it is thanks to the technical and artistic mastery of the author. Moratín himself was very clear on the issue: the work is not justified solely by its moral objectives, but also by its beauty and quality as dramatic writing.

In this context, *The Maidens' Consent* (1806) represents the culmination of his enlightened dramatic career. The social error that is criticised in this play is the paternal custom of arranging marriages between his daughters and old men, an abuse of authority that proved entirely counterproductive and dangerous for society as a whole. This issue worried Moratín to such an extent that, with the exception of *The New Play*, all his works addressed this theme to a lesser or greater degree¹⁹, and with varying outcomes, all of which, of course, in keeping with the morals of the Enlightenment. Making fun of this social convention was used as a way of spreading a message: to persuade mothers and fathers²⁰ to give their daughter freedom in her choice of husband, since, the fertility, fidelity and durability of the marriage were all dependent upon it; this was, of course, greatly important to the learned of the Enlightenment, since it was this that made possible – and indeed, that guaranteed – social stability and that allowed the baton to pass from one generation to the next.

We say that Moratín's final work represents the high point of his poetics because, after three attempts – relatively speaking, since his other works reached neither the height of perfection nor the success of *The Maidens' Consent*²¹ – this clear didactic character is created, and yet neither the text nor the plot are hindered by its presence. What is more, the play obeys the neoclassical norms of verisimilitude and decorum, and respects completely the three unities.

To conclude, we could say that Moratín's contribution to the theatre had a before and after phase; he learnt how to create true art being with the ideas of new Enlightened poetics, in which he truly believed. A parallel could be established with Lope; even though their experiences are different, they are not entirely opposite. Both had a strong following, and, in the case of Moratín's theatre, the result was, in the words of Ruiz Ramón, not only the "plenitud de la comedia neoclásica, sino una fórmula dramática cargada de futuro" (2000: 307), with the added merit of having achieved it with just five works²².

NOTES

19 | According to Ruiz Ramón (2000: 302): "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 fémica" (Ruiz Ramón 2000: 305).

20 | It is they, as those that hold authority that should reconsider this question: for this reason it is don Diego, one of the representatives of power in the play, who provides the solution, through his refusal to marry the young girl. He also calls on young people not to hide their feelings from their parents or tutors, but the idea of revolution and outright refusal of children to obey their parents' wishes – which is considered possible these days – would never have been proposed by an Enlightened playwright like Moratín.

21 | According to René Andoic: "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 | Juan Carlos Rodríguez reflects on this point: "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).

References

- 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.

#07

TEORIA I PRÀCTICA DE LOPE I MORATÍN: LA NOVA COMÈDIA, *LA COMEDIA* *NUEVA*

Elia Saneleuterio Temporal

Universidad CEU Cardenal Herrera

elia.saneleuterio@uch.ceu.es

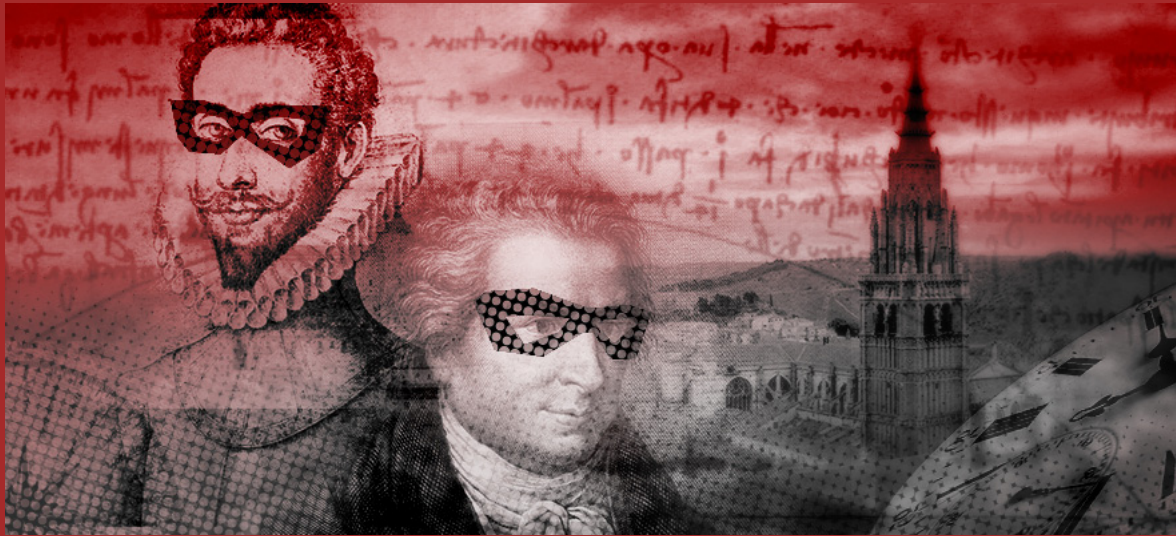
Cita recomanada || SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2012): "Teoría i pràctica de Lope i Moratín: la nova comèdia, *La comedia nueva*" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 7, 105-118, [Data de consulta: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mis-elia-saneleuterio-temporal-ca.pdf>

Il·lustració || Laura Valle

Traducció || Abel Carretero

Article || Rebut: 28/01/2012 | Apte Comitè Científic: 27/04/2012 | Publicat: 07/2012

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || En aquest article, per primera vegada, s'hi posen en relació les teories teatrals de dos dramaturgs espanyols que van fer escola: Lope de Vega i Leandro Fernández de Moratín. Les seves creacions les separen dos segles, però tots dos van pretendre renovar l'escena amb les seves poètiques, tots dos van pretendre una «nova comèdia» que trenqués _ les tradicions teatrals immediatament anteriors. Les obres dramàtiques d'un i altre autor, en realitat se situen en pols oposats quant a la seva extensió; la de Lope abasta més de quatre-cents títols, mentre que Moratín a penes posseeix mitja desena de peces. El poeta dramàtic espanyol més fecund i internacional i el més moderat d'entre els dramaturgs d'ampli reconeixement tenen en comú una peculiar pretensió de reflectir amb les seves obres la realitat del món. Parafraçant el mateix Lope, *comoedia speculum humanae vitae* podria utilitzar-se com a lema de tots dos autors. Partint de l'Arte nuevo de hacer comedias (1609) i *La comedia nueva o el café* (1792) desentranem la realitat teatral d'ambdós autors, i les contextualitzem en els respectius moments històrics.

Palabras clave || Comèdia nova | Art nou | Reflex dels costums | Versemblança | Regles dramàtiques | Didactisme

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 dramaturg més representatiu del neoclassicisme espanyol, va subordinar tota la seva tasca literària al seu afany il·lustrat d'educar la societat mitjançant el teatre. Es va caracteritzar per intentar, tant en els seus escrits teòrics com en les seves obres estrenades en el lapse temporal que va des de 1790 a 1806, establir —per tal d'aconseguir aquesta finalitat— una sèrie de normes per les quals havia de regir-se l'escriptura i la representació de textos dramàtics, principis que —en diverses ocasions— justificarà, defensarà i posarà en pràctica. En aquest sentit, la seva obra *La comèdia nueva o el café* (1792) és paradigmàtica, no sols perquè s'ajusta estrictament a aquestes regles —cosa que ocorre en totes les seves obres—, sinó sobretot perquè en l'obra, s'hi dona cabuda a un discurs metateatral i puja a escena, per una banda, els problemes i les absurditats de les peces barroques, de gran èxit en l'època —teatre que critica i al qual s'oposa manifestament— i, per l'altra, els avantatges i la destresa de la poètica il·lustrada.

Ens trobem, en definitiva, davant d'un intent per desmarcar-se de l'etapa anterior, etapa que en el XVIII semblava que no s'acabava de superar mai. Per això el que critica Leandro —a diferència del seu pare, qui considerava Lope i Calderón els corruptors del teatre espanyol (Fernández de Moratín, 1996: 155)— no són les obres barroques, la poètica de les quals arriba a tolerar¹ —malgrat no compartir-la—, sinó les barroquistes, és a dir, les que continuen repetint fórmules que en el seu dia van ser innovadores, però que ara a part de no aportar res suposen una exacerbació de les barbaritats poètiques menys defensables. La seva crítica se centra, doncs, en «la malversació d'aquest mateix teatre per part dels dramaturgs del XVIII» (Alda, 1953: 10) o, en paraules apassionades de Menéndez Pelayo, en «una turba de vàndals, un eixam d'escriptors famèlics i proletaris, que cap escola no podia reclamar com a seus i que ajuntaven en una barreja maldestra els vicis de totes» (1943: 424).

Aquest afany per afirmar allò nou enfront d'allò propi del passat és el mateix que va guiar, fa quasi dos-cents anys, Lope de Vega en el seu *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), discurs poètic la relació del qual amb els plantejaments de Moratín volem demostrar. Fixem-nos que ja des del títol *Comedia nueva* s'estan afavorint reminiscències del text lopesc² i —sobretot— del tipus de teatre que s'hi defensa, el qual precisament era denominat «nova comèdia»³. Aquesta comèdia àuria gaudia des del principi —en paraules de García Santo-Tomás— del «privilegi de l'escàndol» (2006: 31), ja que es considerava «vehicle de pecat i de mals costums» (2006: 31). L'ambigüitat del títol moratinià, ja en si mateixa manifesta en referir-se a la nova obra que es representarà en la ficció i a la nova proposta teatral que defensa l'il·lustrat senyor Pedro, augmenta —atenent Lope— en ironia: la comèdia que acaba d'escriure el senyor Eleuterio és nova i antiquada al mateix temps, ja que respon als

NOTES

1 | Deia textualment Moratín per boca del senyor Pedro —l'il·lustrat de *La comèdia nueva*—: «menys m'enfada qualsevol de les nostres comèdies antigues, per dolentes que siguin. Estan desarreglades, tenen disbarats; però aquells disbarats i aquell desarreglament són fills de l'enginy i no de l'estupidesa. [...] Ara, compari vostè els nostres autors adotzenats del dia amb els antics, i digui'm si no valen més Calderón, Solís, Rojas, Moreto, quan deliren, que aquests altres quan volen parlar en raó» (cito per l'edició de Pérez Magallón, 1994: 146).

2 | Segons Gérard Genette (1982), des de la perifèria textual —o paratextos— els textos estableixen relació amb altres textos.

3 | Després del romanticisme, el terme «comèdia nova» ha ampliat el seu significat, passant a expressar una «noció genèrica per descriure una formulació de síntesi de les pràctiques escèniques que es desenvolupen a la península des del segle XV al XVII» (Rodríguez Cuadros, 2002: 75).

critèris obsolets —i ja esgotats— de dos segles enrere i, a més, s'ajusta perfectament al caràcter antieducatiu de la «comèdia nova» dels Segles d'Or.

La diferència principal entre l'*Arte nuevo* i *La comedia nueva* consistiria en la seva relació amb els usos teatrals dels seus respectius moments: el primer text els justifica —proporcionant identitat estètica al període (Oleza, 1997)—; el segon s'hi oposa —per ser propis de l'etapa anterior—. A més, el propòsit manifest de Moratín és tornar als clàssics —per aquest motiu, va rebre l'etiqueta de neoclassicista—, mentre que el de Lope és, precisament, el de desmarcar-se'n. Per això comença el seu *Arte nuevo* oferint-nos un resum del panorama dramàtic antic i el compara a les comèdies espanyoles exclamant: «_Mireu si hi ha en les nostres poques faltes!» (v. 61)⁴, per concloure amb la idea que, encara que falten a l'art —és a dir, als preceptes—, agraden i tenen èxit:

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).

És precisament per la seva pràctica i mestria en aquest tipus d'obres que sol·liciten a Lope els acadèmics una explicació d'aquest «art nou», i ell s'apressa a dir que no és art —encara que ell mateix el conreï— i que per tant, en lloc de descriure «la vil quimera d'aquest monstre còmic» (v. 150), com li demanen, decideix «en aquests dos extrems dona[r] un mitjà» (v. 156). Tanmateix, tal com han demostrat diversos interpretadors de l'*Arte nuevo*, per més que Lope s'esforci a eliminar els lligams de l'art antic, s'hi basa molt més en els preceptistes clàssics, partint d'Aristòtil, qui, al concepte de la imitació pres de Plató, n'hi afegeix el de la versemblança, un dels preceptes amats per Lope (José Prades, 1971: 180).

Aquesta preceptiva clàssica queda encara més patent si tenim en compte la penúltima estrofa de l'*Arte nuevo*; escrita en llatí, estableix clars llaços amb Ciceró i Livi Andrònic. Així ho 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 comèdia havia de representar la vida quotidiana íntegra, fins i tot amb els seus perills, ja que, segons Ciceró, és una «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritates» o breument «speculum vitae», com diu Livi Andrònic].

NOTES

4 | Cito l'*Arte nuevo* de Lope de Vega per l'edició de García Santo-Tomás (2006), indicant —per major precisió i atès que quasi totes les edicions els ofereixen— el número dels versos i no les pàgines.

No en va el primer vers d'aquest text llatí de Lope es qüestiona: «*Humanae cur sit speculum comoedia vitae*» (v. 377) [«Per què es considera la comèdia mirall de la vida humana»]. Aquesta frase sintetitza molt bé la poètica que més tard defensarà Moratín — encara que ell l'assumeix sense qüestionar-se-la—, així com la seva obsessió per fer del teatre un mirall dels costums, principi que Lope desenvolupa en altres estrofes de l'*Arte nuevo* i que Moratín explicitarà en diversos textos teòrics, i en concret en els pròlegs a les successives edicions de *La comedia nueva*. Diu l'autor el 1792 que pretén «imitar la naturalesa en allò universal, formant de molts un únic individu» (Fernández de Moratín, 1994: 101)⁵, i hi insisteix en l'edició de 1796, fent veure —amb exemples— que aplica un mètode inductiu: mitjançant l'observació de certes característiques en individus diferents i abundants, formar-ne un de sol.

Enfront de la primacia del vers en el teatre, Moratín defensava l'escriptura en prosa, perquè s'acostava més al llenguatge quotidià i reflectia millor les situacions reals que es volien representar sobre l'escenari. També Lope de Vega, trencant _ la tradició, ho recomana, encara que no afegeix justificació (v. 211) i a més després es contradiu (vv. 305-312). Malgrat el que hem dit, Moratín sí que va utilitzar el vers en algun drama —en concret ho va fer _ en el seu debut dramàtic, *El viejo y la niña*—. A més, no va ser l'únic que en el segle XVIII utilitzava la prosa, ja que Diderot, gran teòric del teatre de la Il·lustració, ho recomanava com a premissa per aconseguir una major naturalitat en el drama (Diderot, 1830). Però sí que cal reconèixer a Moratín l'encert del llenguatge i, com diu Dowling, el fet de crear «un nivell de prosa dramàtica que havia de servir de model per als dramaturgs espanyols del segle XIX i encara del XX» (1989: 52).

Moratín també estava molt preocupat pel treball dels actors i, per aquest motiu, tenia interès a intervenir en els assaigs i feia nombroses reflexions sobre el resultat de les diverses representacions⁶, textos que demostren el seu coneixement de les teories d'actuació europees, com la de Denis Diderot, qui parlava en el seu assaig dialogat *Paradoxe sur le comédien* —publicat pòstumament el 1830, però redactat abans del 1777 i difós en manuscrits (Álvarez Barrientos, 1992: 69)— del vertader secret d'un actor per aconseguir comunicar al públic els sentiments del personatge. La finalitat de l'il·lustrat francès era, com la de Moratín, aconseguir el major efecte de realitat —la major versemblança— perquè el públic acceptés com a vertader el que se li proposava. Per això, quan en el seu pròleg de 1825 a *La comedia nueva* comenta el resultat de l'estrena, diu de l'actor que representava el senyor Eleuterio que «la veu, el gest, el posat, el vestit, tot va ser tan acomodats al caràcter que va representar que semblava en ell naturalesa el que era estudi» (1994: 103).

NOTES

5 | Cito Moratín per la ja referida edició de Jesús Pérez Magallón (1994). D'ara endavant s'indiquen únicament les pàgines.

6 | Vegeu les advertències que precedeixen les diferents edicions de les seves obres.

NOTES

7 | En realitat, va ser la posterior tradició aristotèlica qui es va encarregar d'exagerar les teories del mestre. Per a la discussió d'aquests principis aplicats a l'*Arte nuevo*, vegeu l'excel·lent estudi de Rozas (1976: 87-93).

Aquesta versemblança en el comportament actoral tenia com a premissa el decòrum dels mateixos personatges en tots els aspectes (Carnero, 1997: 20), és a dir, que els seus caràcters fossin presentats, com volia Diderot (1759: 226-227), dins de la respectiva condició. Això incloïa una altra de les màximes moratinianes, l'exigència que el llenguatge fos decorós en el sentit il·lustrat, és a dir, que l'expressió lingüística de cada un s'ajustés —com succeeix en la realitat— a la seva extracció social. A *La comedia nueva*, Pipí, el mosso del cafè, està meravellat amb la gent del teatre i, com que representa la massa popular ignorant, es mostra orgullós de no saber el que són les regles; el senyor Serapio parla segons la seva condició d'apassionat d'una companyia, defensor del seu bàndol —desitjant violentament i propiciant el fracàs dels contraris—; Mariquita utilitza expressions pròpies d'una joveneta casadora; el senyor Hermógenes parla com un pedant llatinitzant; el senyor Pedro, com un il·lustrat. De la mateixa manera, en el seu *Arte nuevo*, Lope recomanava que els personatges s'expressessin amb propietat —el rei amb «gravetat reial»; el vell, amb «modèstia sentenciosa» (vv. 269-279); «el lacai no tracti coses altes» (v. 286); etc.—, però també segons la situació, ja que, com ell mateix va assenyalar, «no és la mateixa la dicció i l'estil del llenguatge còmic que la del polític, ni es diu igual una sentència que un consell» (vv. 246-263).

Si el llenguatge dels personatges s'havia d'acomodar a la seva condició, és obvi que els actors havien de cuidar al màxim la seva declamació per afavorir que així fos, és a dir, per evitar que un text dramàtic literàriament ben construït es ressentís en veure's representat. És per això que aquestes consideracions es poden estendre al vestuari. Avui estem acostumats a comptar —com a part essencial d'una representació— amb vestits apropiats, però les companyies no sempre han funcionat amb la mateixa desimboltura en aquest aspecte, ja que moltes vegades eren els mateixos actors els qui havien de proporcionar-se i costejar-se el vestit, amb el problema afegit de les actrius que, marcant moda, es negaven a aparèixer davant del públic de manera desfavoridora. Aquesta qüestió del vestuari era un dels objectius de la reforma il·lustrada del teatre, ja que un sol vestit inadequat podia posar fi a la versemblança de tota una peça. No obstant això, aquestes consideracions tampoc no resultaven noves, ja que al principi del XVII Lope havia cridat l'atenció sobre el despropòsit de «treure un turc un coll de cristià / i calces atacades un romà» (vv. 360-361).

Quant als formants estructurals, Moratín segueix estrictament la unitat d'acció que prescriu Lope (vv. 181-187) i porta a l'extrem les seves recomanacions sobre la unitat de temps: Lope es permet llicències respecte a la màxima d'Aristòtil⁷ —«que passi en el període / d'un sol» (vv. 188-189)— i, reconeixent que «ja li vam

perdre el respecte» (v. 190), acaba recomanant que «passi en el menor temps possible» (v. 193), no descartant el pas dels anys ni els llargs viatges, «si fos força» (v. 197), per acabar conclouent que «no vagi a veure-les qui s'ofengui» (v. 200). Enfront d'aquest sentit tan lax de la unitat temporal, Moratín arribarà fins i tot a fer coincidir, a *La comedia nueva*, el temps representat amb el de la representació: en un parell d'hores —l'acotació inicial ho destaca— succeirà tot, com si l'espectador estigués assistint, en directe, a l'esdeveniment. Així ressorgirà —sempre en funció d'aconseguir el major grau d'il·lusió escènica— el principi clàssic de les tres unitats, destacades en els paratextos i dues de les quals —la d'acció i la de lloc— s'eleven a nivell titular a *La comedia nueva o el café*⁸: l'acció té lloc íntegrament en un cafè de Madrid i gira entorn d'un únic assumpte —que el títol també anticipa—: l'estrena d'una peça nova en el teatre contigu a l'establiment —fora, per tant, de l'escenari representat—. En contrast amb els de Lope, els principis dramaturgics de Moratín —i els del Neoclassicisme en general— acabaran conformant, en paraules de Guillermo Carnero, «una estètica blindada» (1997: 7).

Enfront de la separació genèrica d'allò tràgic i d'allò còmic en l'antiguitat clàssica, la barreja de «la sentència tràgica» i la «humilitat de la baixesa còmica» (vv. 191-192) que propaga Lope —la tragicomèdia— pot semblar una contradicció (Oehrlein, 1993: 181), però no és sinó el reflex del que ocorre en la vida real. «La representació teatral és art, és a dir, no es realitza en l'esfera quotidiana, i tanmateix segueix les regles de la naturalesa» (vv. 174-180). Per això, Moratín, en aquest punt, preferia la barreja lopesca a la puresa clàssica. Els il·lustrats buscaven la versemblança per commoure el públic, i així, ajuntant elements dels gèneres purs, van crear la comèdia lacrimògena o sentimental⁹, de la qual Gaspar Melchor de Jovenallos va ser un exponent destacat amb *El delincuente honrado* (1774). Aquesta pretensió de mostrar «l'ànima sensible dels personatges» (Caso, 1964: 123) també la va cultivar Moratín en la seva primera obra, *El viejo y la niña*, estrenada el 1790, quatre anys després de la seva escriptura, entre altres causes per mostrar-se reticent a cedir en una qüestió primordial per a la versemblança: que l'actriu consagrada i madura representés el paper de la joveneta^x. En els assaigs de *La comedia nueva* la situació ja va ser diferent, ja que Moratín va aconseguir prendre part activa en el muntatge i va poder exigir les seves pròpies condicions —cosa en absolut usual en l'època¹¹—.

No obstant això, una de les diferències principals entre els principis de Lope i els de Moratín és que en aquest últim la versemblança no constituïa un fi estètic en si mateix, sinó que estava al servei d'un altre de més gran: l'educació dels costums i la instrucció del públic, preocupació primordial dels il·lustrats espanyols¹². Gran part del projecte de la Il·lustració estava dedicat —precisament— a portar a terme la reforma il·lustrada del teatre, que no es va arribar

NOTES

8 | Vegeu Pérez Magallón (1994: 100): «Encara que alguns impressors, crítics i editors antics i moderns van conferir o acceptar *El café* com a títol alternatiu, no hi ha cap indicatiu que Moratín [...] volgués posar-hi aquest títol».

9 | A propòsit d'una representació de *El sí de las niñas*, Larra afirma en un article publicat a *Revista Española* el 9 de febrer de 1834, que «Moratín ha estat el primer poeta còmic que ha donat un caràcter llagrimós i sentimental a un gènere en què els seus antecessors només havien volgut representar la ridiculesa» (Larra, 1923: 132).

10 | Diu Moratín a l'«Advertència» de l'edició de 1825: «La segona dama de la companyia, que ja frisava als quaranta, no va voler reduir-se a fer el paper de la senyora Beatriz, a fi de conservar tan sols en el teatre les aparences de la seva joventut perduda. La comèdia va tornar a mans de l'autor, i llavors va desistir de la idea de fer-la representar» (1970: 52).

11 | De fet, molt més que les del dramaturg, eren determinants les directrius del director de la companyia. No estranya, doncs, que s'anomenés autor de teatre aquest últim —i no tan freqüentment el primer—. Vegeu respecte d'això Díez Bosque (1988: 24-25).

12 | Bon exemple d'això és la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, de Jovellanos, publicat el 1812, però preparat entre 1786 i 1790 (Carnero, 2009: 388).

a aconseguir plenament, però els objectius de la qual són rellevants respecte del tema que ens ocupa, com que _el teatre era el millor instrument de publicitat i de difusió de les idees —pensem que en l'època la premsa no arribava a les franges socials no alfabetitzades—, van considerar una falta greu el fet d'haver deixat que el teatre es convertís en el segle XVIII en el que Nicolás Fernández de Moratín va anomenar «l'escola de la maldat, el mirall de la lascívia, el retrat de la desimboltura, l'acadèmia del desvergonyiment, l'exemplar de la desobediència, insults, entremaliadures i picardies» (1996: 156). Per aquest motiu, va haver-hi la necessitat de canviar el rumb del teatre amb la intenció d'evitar aquestes situacions i d'aprofitar la ficció per a l'educació dels bons costums.

Partint d'aquestes premisses, a *La comedia nueva* s'hi planteja la necessitat de sacrificar les preferències de la plebs —i per tant, l'èxit— en interès de la utilitat i de la destresa. De fet, Moratín va assumir un gran risc satiritzant sobre l'escenari un tipus d'obra que encantava el públic —tot i així, l'obra va triomfar i va romandre set dies en cartellera¹³—.

D'aquesta manera pren sentit la pretensió de commoure el públic, per la qual cosa resulta imprescindible que prengui els plantejaments com a vertaders, i per aquesta raó és important cuidar que tots els aspectes siguin versemblants: tocant els seus sentiments, és més fàcil arribar a la raó i fer que accepti la tesi de l'obra. Per això totes les obres de Moratín, sense pertànyer pròpiament al gènere llagrimós, hi inclouen un drama sentimental i ens mostren la psicologia dels personatges per tal que el públic els prengui com a dignes de compassió, s'identifiqui i —per lògica— jutgi els seus errors i apliqui allò après en el seu propi entorn. En el cas de *La comedia nueva*, el senyor Eleuterio, l'autor de l'obra que es representarà en el teatre contigu, s'ha posat a escriure versos per falta de diners amb els quals alimentar la seva família: «Com que ell es veia així, sense ofici ni benefici, ni parent, ni tenidor, ha agafat i s'ha fet poeta» (1994: 111). La comèdia resultant d'aquest intent és dolentíssima —no gaire més que les que es representaven diàriament— encara que el petit cor d'aduladors de l'autor no hi cessi en elogis, fins al punt que el mateix autor se sorprèn que algú li digui el contrari: «Vaja, que també és massa! Disbarats! Doncs no, no els diuen disbarats els homes intel·ligents que han llegit la comèdia! És cert que m'ha xocat. Disbarats! I no es veu altra cosa al teatre cada dia, i sempre agrada, i sempre ho aplaudeixen d'allò més» (1994: 121). Un resum d'aquests «disbarats» que es podien trobar en aquestes comèdies barroquistes ens l'havia ofert Moratín en uns versos satírics que van rebre el premi de la Reial Acadèmia fa deu anys¹⁴:

A cada instante hay duelos y quimeras,

NOTES

13 | Molt per a l'època. Fixem-nos que, durant aquella setmana, els altres dos teatres de Madrid van haver d'oferir tres comèdies cada un per mantenir l'aforament. Vegeu la taula comparativa de número d'espectadors que ofereix Dowling (1989: 50).

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

sueños terribles que se ven cumplidos,
fatídico puñal, fantasma fiera,

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

esclava fiel, astuta en el empleo
de enredar una trama delinciente,
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.

Però l'estratègia de Moratín a *La comedia nueva* consisteix, no tant a mostrar la ridícula d'aquest teatre —representat per *El gran cerco de Viena*, títol de l'òpera prima del senyor Eleuterio— sinó a assenyalar els interessos particulars de cada una de les persones implicades: amb els guanys de la representació i de la impressió, menjarien i viurien dignament l'autor, la seva senyora i els seus fills, es pagaria el casament de la germana del senyor Eleuterio amb el senyor Hermógenes, s'acondicionaria una llar als noucasats, es pagarien els múltiples deutes del nuvi, etc. Així, quan el fracàs de l'obra és un fet, el públic —el de Moratín, no el de *El gran cerco de Viena*, s'entén— se sent commogut per la sort dels personatges. És el moment en el qual el senyor Pedro aprofita per explicitar la lliçó:

és massa ximpleria, després del que ha succeït, que el senyor encara cregui que la seva obra és bona. Per què ha de ser-ho? Quins motius té vostè per encertar? Què ha estudiat vostè? Qui li ha ensenyat l'art? Quins models s'ha proposat vostè per a la imitació? [...] Doncs per on vostè, que no té aquests requisits, presumeix que haurà pogut fer alguna cosa bona? Què, no hi ha més sinó posar-se a escriure, surti el que surti, i en vuit dies sargir un embolic, posar-lo en mals versos, donar-li al teatre i ja sóc autor? (1994: 155).

El senyor Eleuterio, finalment, reconeixerà la seva falta de sensatesa.

Valgui'm Déu! Jo, senyor, seré el que vostès vulguin; seré mal poeta, seré un gamarús; però sóc un home de bé. Aquest bona peça del senyor Hermógenes m'ha estafat tot el que tenia per pagar les seves trampes i els seus embolics; m'ha posat en nous pagaments, i em deixa impossibilitat de complir com és regular amb els molts creditors que tinc (1994: 156).

NOTES

15 | Lázaro Carreter (1994: IX-X).

Aquest final melodramàtic, en què se'ns mostren els problemes i els avatars d'una família pobra i sense mitjans, es completa amb el sentiment paternal del senyor Pedro, qui, complint amb el seu deure moral —ja que és ric i il·lustrat—, resol els problemes econòmics dels personatges i els dona solucions laborals —mostra, en definitiva, de la seva conformitat social (Andioc, 1987: 2214)—. I, per si no quedava clar, no renuncia a la moral final:

Vostè, amic, ha viscut enganyat; el seu amor propi, la necessitat, l'exemple i la falta d'instrucció li han fet escriure disbarats. El públic li ha donat a vostè una lliçó molt dura, però molt útil, ja que per ella es reconeix i s'esmena. Tant de bo que els que avui tiranitzen i corrompen el teatre pel maleït furor de ser autors, ja que diuen disbarats com vostè, l'imitessin en el fet de desenganyar-se (1994: 160).

L'estratègia d'ensenyar commovent el públic no va ser entesa per alguns dels detractors de Moratín, els quals li van retreure que

el ridícul que llença aquesta comèdia no és gaire moral: ja que recau sobre un home honrat; [...] el ridícul i l'escarment haurien de caure sobre un poeta neci i vanagloriós, autor o fomentador de mal gust en la dramàtica: abans que sobre un home de bé, que [...] és objecte de compassió, i no d'escarni (Blair, 1817: 325).

No creiem que aquestes paraules, fruit d'una mala comprensió dels objectius didàctics de l'obra, ferís —tant com Ferreres creu (1963: 41)— el senyor Leandro, si bé és cert que ell mateix, malgrat que l'obra va ser ben acollida en general, no estava convençut que suposés la victòria definitiva de la desitjada reforma teatral¹⁵.

Es tinguessin més o menys esperances en l'efecte que pogués causar, el teatre era concebut —articulant-se perfectament el projecte estètic i el polític de la Il·lustració— com una manera entretinguda d'anar adoctrinant el poble per tal que després rebí bé les propostes legislatives del govern il·lustrat. Aquesta primacia de l'horacià ensenyar delectant (*docere et delectare*) és un dels punts en què els plantejaments moratinians se separen de l'*Arte nuevo* de Lope. El dramaturg barroc, en efecte, encara que va partir de premisses semblants, va daurar l'error criticat i no va escatimar en versos que justificuessin la seva condescendència amb els gustos «bàrbars» del públic:

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 aquesta línia Lope aconsella molta prudència a l'hora de criticar i de satiritzar, no solament per la censura (vv. 341-344), sinó també perquè es juga l'èxit de la pròpia obra: «piquei sense odi, que si de cas infama, / no esperi aplaudiment ni pretengui fama» (vv. 345-346). Aquests versos contrasten amb la citació d'Horaci que precedeix *La comedia nueva*: «Non ego ventosae plebis suffragia venor» [No vaig a la recerca de l'aprovació de la plebs vel·leïtosa]. I és que, contràriament a Lope, Moratín no tenia manies a ridiculitzar sobre les taules els errors socials¹⁷, encara que fossin costums més o menys estesos i acceptats. La seva intenció, no ho oblidem, era sempre educativa, i per això la ridiculització dels vicis havia d'anar sempre acompanyada de l'exalçament de les virtuts, pintant així la naturalesa humana no com és, sinó com ha de ser. Per això, la senyora Mariquita s'encarrega de destacar les seves pròpies excel·lències, proposant-se a si mateixa com a model de dona i ridiculitzant els aires doctes de la seva cunyada¹⁸:

si sóc ignorant, bon profit em faci. Jo sé escriure i ajustar un compte, sé cuinar, sé planxar, sé cosir, sé sargir, sé brodar, sé cuidar d'una casa; jo cuidaré de la meva, i del meu marit, i dels meus fills, i jo me'ls criaré. Doncs, senyor, no en sé prou? Que per força he de ser doctora i setciències, i que he d'aprendre la gramàtica, i que he de fer cobles! Per a què? Per perdre el seny? Que Déu permeti si la nostra no sembla una casa de bojós des que el meu germà s'ha donat en aquestes manies. Sempre disputant marit i muller sobre si l'escena és llarga o curta, sempre comptant les lletres pels dits per saber si els versos estan rodons o no, si la jugada a les fosques ha de ser abans de la batalla o després del verí, i grapejant contínuament *Gacetas* y *Mercurios* per buscar noms ben extravagants, que quasi tots acaben en *of* i en *graf*, per omplir-hi les seves relacions... I mentrestant, ni s'escombra l'habitació, ni la roba es renta, ni les mitges es cusen, i el que és pitjor, ni es dina, ni se sopa (1994: 136-137).

Les obres de Moratín, en aquest sentit, neixen d'una intencionalitat didàctica expressa, i si no cauen en la servitud de la tesi, és gràcies a la magistral tècnica artística de l'autor. El mateix Moratín ho tenia molt clar: l'obra no sols es justifica pels seus objectius morals, sinó

NOTES

16 | Aquests apariats finals, en què rimen «justo» i «gusto» —encara l'ha d'utilitzar Lope una vegada més—, han estat analitzats per Emilio Orozco (1978: 22-27) com a clau de l'*Arte nuevo*.

17 | Tinguem en compte que hi havia a l'època lleis que prohibien expressament les sàtires individualitzades, encara que en realitat sempre hi havia dades que permetien la identificació de determinats personatges amb gent coneguda de l'època. *La comedia nueva* va ser objecte de denúncia en aquest sentit, perquè diversos escriptors es van sentir descaradament al·ludits.

18 | Ja al final, el mateix senyor Pedro la corregirà, amb un cert matís misogin: «Si cuida de casa seva, si cria bé els seus fills, si desenvolupa com cal els oficis d'esposa i mare, s'adonarà que sap tot el que cal saber i tot el que convé a una senyora del seu estat i obligacions» (1994: 158).

que ha de tenir artifici i qualitat com a escriptura dramàtica.

En aquest sentit, *El sí de las niñas* (1806) suposa el cim de la seva dramaturgia il·lustrada. L'error social criticat en aquesta peça és el costum patern a concertar els matrimonis de les nenes amb senyors grans, abús d'autoritat que resultava totalment contraproduent i perjudicial per a la societat. Tant va preocupar aquesta qüestió Moratín que, en realitat, excepte *La comèdia nueva*, tots els seus drames tracten el tema en major o menor mesura¹⁹, i amb solucions diferents —però totes en consonància amb la moral il·lustrada—. La ridiculització d'aquesta convenció social era el mitjà per aconseguir un ensenyament: persuadir els pares i mares²⁰ perquè deixessin llibertat als seus fills a l'hora de casar-se, ja que d'això dependria la fecunditat, la fidelitat i la durabilitat dels matrimonis resultants, fet que realment importava als il·lustrats perquè era el que possibilitava —i fins i tot garantia— l'estabilitat social i el relleu generacional.

Diem que aquesta darrera obra que va estrenar Moratín és el cim de la seva poètica perquè, després de tres temptatives —en el sentit relatiu que no van assolir ni el grau de perfecció ni l'èxit incomparable de *El sí de las niñas*²¹—, en aquesta última aquest manifest caràcter didàctic està construït, sense que el text ni la trama es ressentin en absolut, seguint exemplarment les normes neoclàssiques de versemblança i de decòrum, i ajustant-se perfectament a la regla de les tres unitats.

Per acabar, podem concloure que igual que Lope, però en línies diferents —encara que no totalment oposades, com hem vist— l'aportació de Moratín al teatre del seu temps va suposar un abans i un després, perquè va saber fer veritable art partint, en el seu cas, dels supòsits de la nova poètica il·lustrada —i creient-hi fermament—. Tots dos van obrir escola i, en el cas de la comèdia moratiniana, va acabar suposant —en paraules de Ruiz Ramón— no sols la «plenitud de la comèdia neoclàssica, sinó una fórmula dramàtica carregada de futur» (2000: 307), amb el mèrit afegit d'haver-ho fet únicament amb cinc obres²².

NOTES

19 | Segons Ruiz Ramón (2000: 302), en realitat, «el tema fonamental de Moratín és la inautenticitat com a forma de vida». Sota aquest criteri podem englobar totes les seves obres: l'educació de les noies estava orientada cap a la inautenticitat, els casaments concertats no són autèntics, com no ho són tampoc els personatges criticats a *La comèdia nueva*: «Ni el senyor Eleuterio és un dramaturg autèntic, ni el senyor Hermógenes un erudit i humanista autèntic ni la senyora Agustina una fèmina autèntica» (Ruiz Ramón, 2000: 305).

20 | Són ells, com a detentors de l'autoritat, els qui han de reflexionar; per això, la solució la donarà un dels representants del poder, el senyor Diego, mitjançant la seva renúncia a casar-se amb la noia. En l'obra també s'hi anima els joves a no ocultar als tutors o progenitors els seus sentiments, però la revolució i la desobediència dels fills —que avui en dia considerariem més viable— mai no la proposaria un il·lustrat com Moratín.

21 | Segons René Andioc, «va ser el major èxit teatral de l'època: va durar 26 dies seguits (més que les concorregudíssimes comèdies de màgia!) i tan sols van cessar les seves representacions per sobrevenir la Quaresma, els seus ingressos van ser sempre alts i excepcionalment regulars des del principi fins al final, tant a les localitats populars com a les més cares» (1989: 18).

22 | Sobre aquest punt, hi reflexiona Juan Carlos Rodríguez: «Penseu en canvi en Lope: els seus centenars d'obres, la seva dilatada vida productiva, per aconseguir *fixar* definitivament el motlle paradigmàtic de la *Comèdia* espanyola del Segle d'Or» (1991: 18).

Bibliografía

- ALDA, J. M. (1953): «Introducción», a 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», a 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», a 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», a Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva*, Madrid: Aguilar, 9-44.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2006): «Introducción», a 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», a 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», a 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», a 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», a 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.

#07

LOPE ETA MORATÍNEN TEORIA ETA PRAKTIKA: KOMEDIA BERRIA, *LA COMEDIA NUEVA*

Elia Saneleuterio Temporal

Universidad CEU Cardenal Herrera

elia.saneleuterio@uch.ceu.es

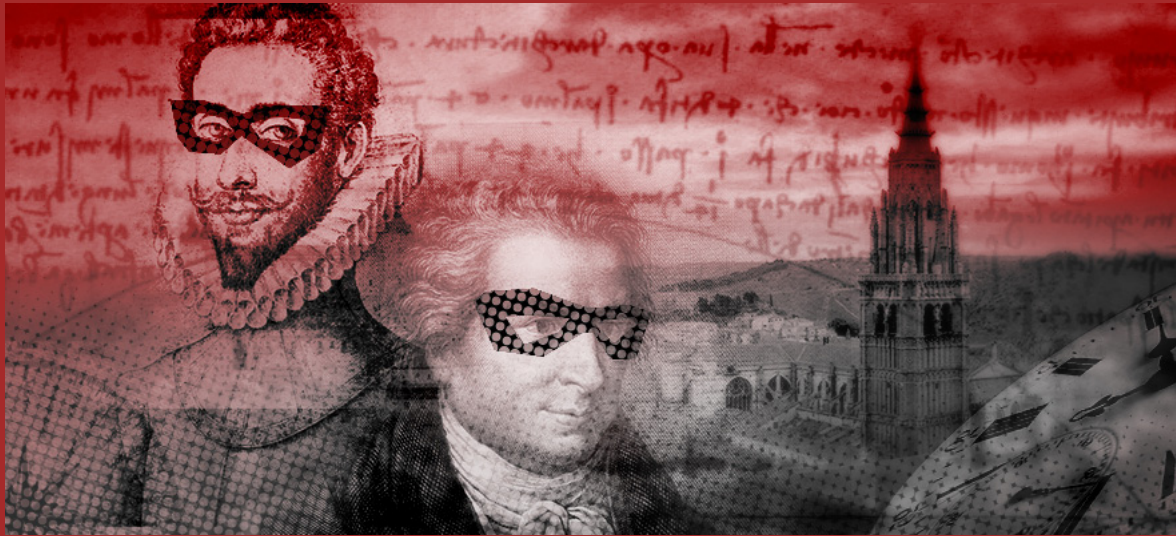
Aipatzeko gomendioa || SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2012): "Lope eta Moratínen teoria eta praktika: komedia berria, *La comedia nueva*" [artikulua linean], 452ºF. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 7, 105-118, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mis-elia-saneleuterio-temporal-eu.pdf>

Ilustrazioa || Laura Valle

Itzulpena || Teresa Pradera

Artikulua || Jasota: 28/01/2012 | Komite zientifikoak onartuta: 27/04/2012 | Argitaratuta: 07/2012

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Artikulu honetan, lehen aldiz, eskola sortu zuten bi antzerkigile espainiarren antzerkigintzaren inguruko teoriak alderatzen dira: Lope de Vegaren teoriak eta Leandro Fernández de Moratínenak. Bi mendek banatzen dute haien jarduna, baina bai batek eta bai besteak helburu bera izan zuten: haien poetiken bitartez antzerkigintza eraberritzea eta ordura arteko antzerkigintza-tradizioekin haustura eragingo zuen «komedia berri» bat sortzea. Egia esan, autore baten eta bestearen lanen arteko desberdintasuna muturrekoa da kopuruari dagokionez; Lopek lauhun obra baino gehiago idatzi zituen bitartean, Moratínek hamar pieza inguru baino ez zituen utzi. Hala Espainiako poeta dramatiko oparo eta nazioartekoena nola aitortza handiko antzerkigileen artetik neurritsuen xede beraren atzetik zebiltzan: haien lanen bitartez munduaren errealitatea islatzea. Loperen beraren hitzak erabiliz, *comoedia speculum humanae vitae* erabil liteke bi literaturgileen goiburu gisa. *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) eta *La comedia nueva o el café* (1792) oinarri hartuta, bi autoreen errealitate dramatiko sakon aztertuko dugu, bakoitzari egokitu zitzaion garai historikoaren testuinguruaren barruan.

Palabras clave || Komedia berria | Arte berria | Ohituren isla | Egiantzekotasuna | Dramatika-arauak | Didaktismoa.

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 Moratínek, Espainiako neoklasizismo garaiko antzerkigilerik adierazgarrienak, bere literatura-lan osoa antzerkiaren bitartez gizartea heztera bideratu zuen; hori izan zen haren helburu ilustratua. Idazlea ezaguna da, helburu hori erdiesteko, antzezlanak idazterakoan nahiz taularatzekoan jarraitu beharreko arau batzuk ezartzen saiatu zelako, bai haren idazlan teorikoetan eta bai 1790 eta 1806 artean estreinatu ziren antzezpenetan ere. Jarraibide horiek etengabe arrazoitu eta praktikan jarriko ditu bere ibilbidean zehar. Ildo horretatik, *La comedia nueva o el café* (1972) lana paradigmakoa da, ez soilik aipatutako arau horiek zehaztasun osoz betetzen dituelako —hori ohikoa baita haren lan guztietan—, baizik eta, batez ere, meta-antzerkiari tokia egiten diolako, eta gai delako taula gainean jartzeko hala garai hartan arrakasta handia zuten — eta Moratínek gogor kritikatzeko dituen Barrokoko piezetako arazoak eta zentzugabekeriak nola ilustrazioko poesiaren abantailak eta zuzentasuna.

Beraz, garbi dago aurreko etapatik aldentzeko ahalegin baten aurrean gaudela, nahiz eta XVIII. mendean etapa hori gaindiezina zela zirudien. Horregatik, Leandrok kritikatzeko duena —bere aitaren iritzien kontra, hark Lopek eta Calderónek Espainiako antzerkia galbidera eraman zutela baitzioen (Fernández de Moratín, 1996: 155) ez dira Barrokoko obrak, ados egon ez arren, haien poetika toleratzen¹ baitzuen, baizik eta lan barrokiak, hau da, garai batean berritzaileak izan ziren formulak behin eta berriz errepikatzen dituzten lanak, nahiz eta orain, formula horiek inolako ekarpenik ez egiteaz gainera, izugarrikeria poetiko defendagaitzenak areagotzen dituzten. Moratínek kritikatzeko duena, beraz, «la malversación de este mismo teatro por parte de los dramaturgos del XVIII» (Alda, 1953: 10) da, edo, Menéndez Pelayoren hitz kartsuak erabiliz, «una turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar por suyos y que juntaban en torpe mezcla los vicios de todas» (1943: 424).

Berritasuna iraganeko lanen aurrean sendotzeko behar hori bera izan zen, ia berrehun urte lehenago, Lope de Vegaren inspirazio iturria *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) lanean. Gure helburua diskurtso poetiko horrek Moratínen ideiekin duen lotura ezartzea da. Bistakoa da *Comedia nueva* izenburuak berak gogora ekartzen dizkigula Lope de Vegaren testuak² eta —bereziki— pieza horietan defendatzen zen antzerki mota; izan ere, «comedia nueva»³ (komedia berria) zeritzon. Urrezko Mendeko komedia horrek, hasiera-hasieratik izan zuen —betiere, García Santo-Tomásen hitzetan— «privilegiodelescándalo» (2006: 31), eta «vehículo de pecado y malas costumbres» (2006: 31) gisa hartua izan zen. Moratínen izenburuaren anbiguotasuna, zein presente dagoen jada, alde batetik, fikzioan antzeztuko den obra berriari erreferentzia egitean eta, bestetik, don Pedro ilustratuak defendatzen duen antzerkia egiteko proposamen berrian, oraindik

OHARRAK

1 | Zera esaten zuen Moratínek, hitzez hitzez, don Pedroren —*La comedia nueva*ko ilustratua— bitartez: «menos me enfada cualquiera de nuestras comedias antiguas, por malas que sean. Están desarregladas, tienen dispartes; 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» (aipua Pérez de Magallónen ediziotik hartu dut, 1994: 146).

2 | Gérard Genetten (1982) esanetan, testuen periferiatik —edo para-testuetatik— testuek beste testu batzuekin loturak eratzen dituzte.

3 | Erromantizismoaren ondoren, «comedia nueva» terminoaren esanahia zabaldu egin da, eta «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) bilakatu da.

ironikoagoa bihurtzen da Loperen lanen argitan: don Eluteriok idatzi berri duen komedia aldi berean da berria eta zaharkitua, duela bi mendeko irizpide zaharkituei —eta agortuei— jarraitzen baitie eta, gainera, Urrezko mendeetako «comedia nueva» izenekoaren izaera anti-hezitzaileari primeran egokitzen baitzaio.

Arte nuevo eta *La comedia nueva* lanen arteko desberdintasunik esanguratsuena bi autoreek garaiko antzerki-tradizioekin duten harremanean datza: lehenengo testuak justifikatu egiten ditu —garaiari identitate estetikoa emanez (Oleza, 1997)—; bigarrenak, berriz, kontra egiten die —aurreko etapakoak direlako—. Gainera, Moratínen asmo nabaria klasikoetara bueltatzea den bitartean —hortik datorkio neoklasizista etiketa—, Lopek zehazki kontrakoa bilatzen du: haiengandik urruntzea. Horregatik ematen dio hasiera bere *Arte nuevo* lanari antzinako antzerkigintzari buruzko ikuspegi bat emanez, eta komedia espainiarrekin alderatzen du, zera adieraziz: «¡Mirad si hay en las nuestras pocas faltas!» (61. bertso-lerroa)⁴, eta laburbiltzeko ideia hau erabiltzen du: lan horiek, artea —hau da, prezeptuak— errespetatu ez arren, jendearen gustukoak eta arrakastatsuak dira.

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).

Praktika eta maisutasun horrexegatik eskatzen diote akademikoek Loperi «arte nuevo» hori azal dezan. Hark, berehala erantzuten du ez dela benetako artea —nahiz eta berak ere lantzen duen— eta, beraz, eskatzen dioten moduan «la vil quimera de este monstruo cómico» (150. b.l.) deskribatu beharrean, «en estos dos extremos da[r] un medio» (156. b.l.) erabakitzen du. Dena dela, *Arte nuevo* interpretatu duten hainbat adituk frogatu dutenez, Lope etengabe antzinako artearekiko loturak mozten saiatu arren, oinarri sendoa hartzen du prezeptu-emaile klasikoetan, Aristoteletik hasita, zeinek, Platonen antzeratze-kontzeptuari egiantzekotasunaren kontzeptua gehitzen dion, Lopek asko estimatzen zuen prezeptuetako bat, hain zuzen ere (José Prades, 1971: 180).

Prezeptu klasikoaren presentzia oraindik agerikoagoa da *Arte nuevo* laneko azkenurreko estrofa aztertzen badugu. Latinez idatzita dago, eta Zizeron eta Livio Andronikorekin lotura argiak ditu. Hala formulatu zuen Margaret Newelsek:

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

OHARRAK

4 | García Santo-Tomések (2006) egindako Lope de Vegaren *Arte nuevo* lanaren ediziotik hartu ditut aipuak eta —zehaztasun handiagoa lortzeko, eta edizio gehienek eskaintzen dutelako— bertso-lerroen zenbakia adierazi dut, eta ez orrialde zenbakia.

Livius Andronicus sagt (1959: 32).

[Komediak eguneroko bizitzaren alderdi guztiak islatu behar zituen, baita arriskuak ere; izan ere, Zizeronen arabera, «imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritates» bat da, edo laburrago, «speculum vitae», Livio Andronikok esan zuen gisan].

Ez alferrik, Loperen latinezko testu honen lehen lerroak zera galdetzen du: «*Humanae cur sit speculum comoedia vitae*» (377. b.l.) [«Zergatik hartzen da komedia giza bizitzaren ispilutzat?»]. Esaldi horrek primeran laburbiltzen du Moratínek aurrerago defendatuko duen poetika —hark ezbaian jarri gabe onartzen duen arren—, baita antzerkia ohituren ispilu gisa erabiltzeko zuen obsesioa ere. Printzipio hori Lopek azaldu egiten du *Arte nuevo* lanaren beste estrofa batzuetan, eta Moratínek ere hainbat testu teorikotan aipatzen du, bereziki *La comedia nueva* lanaren geroko edizioetako hitzaurreetan. Autoreak, 1792an, honela deskribatu zuen bere helburua: «imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo» (Fernández de Moratín, 1994: 101)⁵, eta 1796ko edizioan ere gauza bera azpimarratzen du, adibideen bidez azalduz metodo induktiboa erabiltzen duela: hainbat banako desberdinen ezaugarriak aztertu, banako bakarra sortzeko.

Nahiz eta antzerkian poesia nagusi izan, Moratín prosan idaztearen aldekoa zen, eguneroko bizitzako hizkeratik hurbilago zegoelako eta taularatu nahi zituen egoera errealak hobeto islatzen zituelako. Lope de Vegak ere, tradizioa hautsiz, gauza bera gomendatzen du, nahiz eta ez duen gomendio hori arrazoitzen (211. b.l.), eta kontraesanetan erortzen den (305.-312. b.l.). Esandakoak gora-behera, Moratínek poesia erabili zuen dramaren batean — hain zuzen ere, haren debut dramatikoan, *El viejo y la niña* lanarekin—. Gainera, ez zen XVIII. mendean prosa erabili zuen bakarra izan; egia esan, Diderotek, ilustrazio garaiko antzerkigintzari buruzko teoriko handiak, prosa erabiltzea gomendatzen zuen, dramaren naturaltasun handiagoa lortzeko bidea baitzen (Diderot, 1830). Dena dela, onartu beharra dago Moratínek hizkuntzarekin asmatu zuela eta, Dowlingen esaten duen bezala, «un nivel de prosa dramática que había de servir de modelo para los dramaturgos españoles del siglo XIX y aun del XX» (1989: 52) sortu zuela ere bai.

Aktoreen lanak ere asko arduratzen zuen Moratín; horregatik, entseguetan parte hartu nahi izateaz gain, hausnarketa ugari ere egin zituen hainbat antzezpenen⁶ emaitzen inguruan. Hausnarketa horiek argi erakusten dute Europako antzezpen-teoriak ezagutzen zituela, hala nola Denis Diderotenak, zeinek *Paradoxe sur le comédien* elkarrizketa tankerako saiakeran —autorea hil eta gero argitaratu zen, 1830ean, baina 1777 aurretik idatzi zuen, eta eskuizkribuen bitartez zabaldu zen (Álvarez Barrientos, 1992: 69)—, aktore batek ikusleei bere pertsonaiaren sentimentuak transmititzeko sekretua

OHARRAK

5 | Jesús Pérez Magallónen (1994) ediziotik hartu ditut Moratínen aipuak. Hemendik aurrera, orrialde zenbakia baino ez da adieraziko.

6 | Ikus haren lanen hainbat edizioen atarian ageri diren oharrak.

zein zen azaltzen zuen. Frantziako ilustratuaren helburua, eta baita Moratínena berarena ere, errealitatetik ahalik eta hurbilen egotea —egiantzekotasunik handiena lortzea— zen, ikusleek proposatzen zitzaiena egiazat har zezaten. Horregatik, 1825ean, *La comedia nueva* lanaren hitzaurrean antzelanaren estreinaldiari buruz ari denean, zera esaten du don Eluterioren rola egin zuen aktoreari buruz: «la voz, el gesto, los ademanes, el traje, todo fue tan acomodado al carácter que representó que parecía en él naturaleza lo que era estudio» (1994: 103).

Aktoreen jardunaren egiantzekotasunaren oinarria antzezten zituzten pertsonaia horien alderdi guztiak zehaztasunez kontuan hartzea zen, (Carnero, 1997:29), hau da, haien izaera aurkeztea, Diderotek (1759: 226-227) aholkatzen zuen bezala, bakoitza bere jatorri eta mailaren arabera. Horrek barne hartzen zuen Moratínen beste arau bat: hizkuntzak gisakoa izan behar zuen (Ilustrazioaren ideien arabera), hau da, pertsonaia bakoitzaren hizkerak bat etorri behar zuen —errealitatean gertatzen den bezala— bere maila sozialarekin. *La comedia nueva* lanean, Pipík, tabernako zerbitzariak, miretsi egiten du antzerki-munduko jendea, eta herritar eskolagabeen ordezkari gisa jarduten du, arauak zer diren ez dakielako harro; don Serapio konpainia bateko jarraitzaile sutua da, bereak defendatzeko grinaz dago —eta pasioz desiratzen eta eragiten du etsaien porrota—, eta horrek ezaugarritzen du haren hizkera; Mariquitak ezkontzeko adinean dagoen neska baten hizkera erabiltzen du; don Hermógenesek latinzale pedante batek bezala hitz egiten du; don Pedrok, bere aldetik, ilustratu batek bezala. Ildo beretik, *Arte nuevo* lanean, Lopek pertsonaiek zuzentasunez hitz egin dezaten gomendatzen du —erregeak, «gravedad real» islatuko du bere hitzetan; agureak «modestia sentenciosa» (269.-279. b.l.); «el lacayo no trate cosas altas» (286. b.l.); etab.— baina egoerara ere egokitu beharko dira; izan ere, Lopek berak esan zuenez, «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» (246.-263. b.l.).

Pertsonaien hizkerak haien izaerarekin bat etorri behar bazuen, begibistakoa da aktoreek haien deklamazioari ere arreta jarri beharko ziotela izaera hori errespetatzeko eta ondo idatzitako testu dramatiko baten kalitatea taula gainean antzeztean ez kaltetzeko. Arrazoi horrexegatik, aholku horiek jantziei ere aplikatu dakizkieke. Gaur egun ohituta gaude —edozein antzezpenean funtsezkoa dela deritzogu— aktoreak egoki jantzita ikustera, baina antzerki-konpainiek ez dute beti horrelako erraztasunik eduki gai horretan, askotan, aktoreek beraiek lortu eta ordaindu behar baitzituzten arropak; gainera, emakumezko aktoreek, modari jarraituz, ez zuten jendaurrean itsusituko zituzten jantziez jantzita agertu nahi. Jantzkeraren zaintzearen kontua ilustrazioan egin zen antzerkigintzaren erreformaren helburuetako bat izan zen, jantzi desegoki bat nahikoa

baitzen antzezlan osoaren egiantzekotasuna bertan behera uzteko. Dena dela, hausnarketa hori ez zen berria, jada XVII. mendean Lopek ohartarazi baitzuen burugabea zela «sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano» (360.-361. b.l.).

Egituraren osagaiei dagokienez, Moratínek Lope de Vegak (181.-187. b.l.) aholkatzen duen ekintza-unitatea zehaztasun osoz errespetatzen du, eta denbora-unitateari buruzko Loperen gomendioak muturreraino eramaten ditu. Lopek, bere aldetik, lizentzia batzuk hartzen ditu Aristotelaren⁷ maximari dagokionez —«que pase en el período / de un sol» (188.-189. b.l.)— eta «ya le perdimos el respeto» (190. b.l.) aitortu ondoren, «que pase en el menos tiempo que pueda» (193. b.l.) gomendatuz bukatzen du, urteen igarotzea edo bidaia luzeak baztertu gabe «si fuere fuerza» (197. b.l.), eta ondorio gisa «no vaya a verlas quien se ofende» (200. b.l.) adierazten du. Denbora-unitatea ulertzeko era bigun horri kontra eginez, Moratínek, *La comedia nueva* lanean, antzezten den denborak eta antzepeinak irauten duenak bat egitea lortzen du —hala nabarmentzen dute hasierako oharrek—, ikusleei gertakizunak zuzenean bizitzen ari direla sentiaraziz. Era horretan berpiztuko da —betiere ilusio-eszenikoa indartzeko helburuarekin— para-testuetan azpimarratzen diren hiru unitateen printzipio klasikoa; gainera, unitate horietatik bik —ekintzarenak eta tokiarenak— protagonista maila hartzen dute *La comedia nueva o el café*⁸ lanean: ekintza osoa Madrilgo kafetegi batean gertatzen da, eta gai bakarra jorratzen dute —izenburuak ere aipatzen du gai hori, gainera—: kafetegiaren ondoko antzokian —irudikatzen den eszenatik kanpo, beraz— estreinatuko den antzezlan berria. Loperen antzerki-printzipioek ez bezala, Moratínenek —eta, orokorrean, Neoklasikokoek— «una estética blindada» osatuko dute, Guillermo Carneroren (1997: 7) hitzetan.

Antzinate klasikoan, tragikoa zena eta komikoa zena argi eta garbi bereizten ziren bitartean Lopek «la sentencia trágica» eta «humildad de la bajeza cómica» (191.-192. b.l.) nahasteak —tragikomedia— kontraesan bat irudi lezake (Oehrlein, 1993: 181), baina bizitza errealean gertatzen dena baino ez du islatzen. «La representación teatral es arte, es decir, no se realiza en la esfera cotidiana, y sin embargo sigue las reglas de la naturaleza» (174.-180. b.l.). Horregatik, puntu honetan, Moratínek nahiago du Loperen nahasketa klasikoen garbizaletasuna baino. Ilustratuek egiantzekotasuna bilatzen zuten, ikusleak hunkitzeko; horregatik, genero puruen elementuak nahastuz, komedia negar-eragilea edo sentimentala⁹ sortu zuten. Gaspar Melchor da genero horren adierazle aipagarrienetarikoa bat, haren *El delincuente honrado* (1774) lanarekin. Moratínek ere landu zuen «el alma sensible de los personajes» (Caso, 1964: 123) islatzeko nahi hori, 1790an estrenatu zuen bere lehen antzezlanean, *El viejo y la niña*. Antzezlan hori lau urte lehenago idatzi zuen, baina estreinaldia asko luzatu zen, egiantzekotasuna mantentzeko

OHARRAK

7 | Egia esateko, beranduagoko tradizio aristotelikoa izan zen maisuaren teoriak puztu zituena. *Arte nuevo* lanean aplikatutako printzipio horiei buruzko eztabaidarako, ikus Rozasen ikerketa bikaina (1976: 87-93).

8 | Ikus 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 | *El sí de las niñas* obraren antzeppen bati buruz ari dela, Larrak, 1834ko otsailaren 9an *Revista Española* aldizkarian argitaratutako artikulua batean, zera esaten du: «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 | Zera esaten du Moratínek 1825ko edizioako «Advertencia»-n: «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 pérdida juventud. La comedia volvió a manos del autor, y desistió por entonces de la idea de hacerla representar» (1970: 52).

11 | Izan ere, antzerkigilearen jarraibideak baino askoz garrantzitsuagoak ziren konpainiaburuarenak. Ez da harritzekoa, beraz, azken hori hartzea antzezlanaren autoretzat —eta ez antzerkigilea bera—. Ikus Díez Borque (1988: 24-25).

berebiziko garrantzia zuen kontu batean amorerik eman nahi izan ez zuelako: emakumezko aktore heldu eta esperientziadunak neskatzarena egitea¹⁰. *La comedia nueva*-ren entseguetan gauzak desberdinak izan ziren, Moratínek muntaian aktiboki parte hartzeko aukera izan baitzuen, eta nahi izan zituen baldintzak inposatu ahal izan zituen —nahiz eta garai hartan ohikoa ez izan¹¹—.

Hala ere, Loperen eta Moratínen printzipioen arteko desberdintasunik esanguratsuenetariko bat zera da: Moratínentzat egiantzekotasuna ez da helburu estetiko soil bat; xede garrantzitsuago baten mende dago: ohiturak irakastea eta ikusleak heztea, ilustratu espainiarren¹² ardurarik larriena. Ilustrazioaren proiektuaren zati handi bat, preseski antzerkiaren erreforma ilustratua egitera bideratuta zegoen; eta, guztiz lortu ez bazen ere, erreforma horren helburuak zerikusit handia dute jorratzen ari garen gaiarekin. Izan ere, antzerkia ideiak argitara emateko eta zabaltzeko tresnarik onena zenez gero —pentsa dezagun garai hartan prentsa ez zela alfabetatu gabeko herritarrengana heltzen—, akats larritzat jo zuten XVII. mendean antzerkia, Nicolás Fernández de Moratínen hitzetan, «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) bihurtzen uztea. Horra antzerkiaren norabidea aldatzeko beharraren zergatia: egoera haiek aldatzeko eta fikzioa ohitura onak irakasteko tresna bihurtzeko nahia.

Premisa horietatik abiatuz, *La comedia nueva* lanean, herritar xehen nahiak —eta, ondorioz, arrakasta— sakrifikatzeko beharra adierazten da, erabilgarritasunaren eta zuzentasunaren mesedetan. Izan ere, Moratín asko arriskatu zen taula gainean ikusleek oso gustuko zuten antzezlan mota bat satiritzatzea erabaki zuenengan —hala ere, antzezlanak arrakasta handia izan zuen, eta zazpi egunez egon zen ikusgai¹³—.

Horrek garbi azaltzen du ikusleak hunkitzeko beharra eta, horretarako, ezinbestekoa da publikoak aurkezten diren geraerak egiazat hartzea; hara antzezlanaren alderdi guztiak sinesgarriak izan daitezen ziurtatzearen garrantzia: sentimenduak piztuz errazagoa da arrazoimenean eragitea eta ikusleek obraren tesia onartzea. Horregatik, Moratínen lanak, zehazki genero negar-eragilekoak ez badira ere, beti izaten dute drama sentimental bat, eta pertsonaien izaera erakusten dute ikusleak haietaz erruki daitezen, haiekin identifika daitezen eta —logikoki— haien akatsak epaitu eta ikasitakoa ikusleen beraien bizitzan aplikatu dezaten. *La comedia nueva*-ren kasuan, don Eluterio, kafetegi ondoko antzokian antzeztuko den obraren idazlea, diru falta dela eta poemak idazten hasi da, bere familiari jaten eman ahal izateko: «Viéndose él así, sin oficio ni beneficio, ni pariente, ni habiente, ha cogido y se ha hecho poeta» (1994: 111). Saiakera horretatik sortzen den komediaren

OHARRAK

12 | Horren adierazle ona da *la Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Jovellanosen idatzia eta 1812an argitaratua, nahiz eta 1786 eta 1790 artean prestatu bazen ere (Carero, 2009: 388).

13 | Askok, garai hartan. Kontuan hartu, aste hartan, Madrilera beste bi antzokiek hiruna komedia eskaini behar izan zituztela antzokia betetzeko. Ikus Dowlingek (1989:50) eskaintzen duen ikusle kopuruaren konparazio-taula.

kalitatea oso txarra da —egunero antzezten direnenak baino ez oso txarragoak, dena den—, nahiz eta autorearen miresleek behin eta berriro goraiatzaren duten; hainbeste, non autorearen harritu egiten den norbaitek kontrakoa esaten diotenean: «¡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). Horrelako komedia barroketan ageri ziren «disparates» horien laburpen bat Moratínek eskaini zuen hamar urte lehenago Akademiaren saria irabazi zuten bertso satiriko batzuetan¹⁴.

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

desfloradas princesas, aturdidos
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.

Baina Moratínen estrategia, *La comedia nueva* lanean, ez da antzezlan —*El gran cerco de Viena*, don Eluterioren *opera prima*— erridikulizatzea, parte hartzen duen pertsona bakoitzaren interesak argitara ekartzea baizik: antzezpenaren eta argitalpenaren mozkinekin, autoreak, haren emazteak eta seme-alabek jateko eta duintasunez bizitzeko beste izango lukete, don Eluterioren arrebaren eta don Hermógenesen arteko ezkontza ordainduko lukete, ezkonberriei etxe bat erosiko liekete, senargaiaren zor

OHARRAK

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

OHARRAK

ugariak ordainduko lituzkete, etab. Hala, antzezpenaren porrota saihestezina denean, ikusleak —Moratínenak, ez *El gran cerco de Viena* lanarenak, noski— hunkitu egiten ditu pertsonaien zoriak. Une horixe da don Pedrok irakasbidea azaltzeko probesten duena:

es demasiada necesidad, 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 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).

Don Eluteriok, azkenean, bere zuhurtzia falta onartuko du,

¡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).

Amaiera melodramatikoa da guztiz: baliabiderik gabeko familia behartsu baten arazoak eta gorabeherak erakusten dizkigu, eta don Pedroren jarrera aitatiarrarekin biribiltzen da, nork, bere erantzukizun moralei eutsiz —aberatsa eta ilustratua baita—, pertsonaien diru-arazoak konpontzen ditu eta lana lortzen die —gizartean duten tokiaren adierazle garbia (Andioc, 1987: 2214)—. Eta nahikoa garbi geldituko ez balitz, amaieran irakasbidea ematen du:

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).

Moratínen kontrako batzuek ez zuten hunkituz irakastearen estrategia ulertu, eta zera aurpegiratu zioten:

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).

Ez dugu uste antzezlanaren helburu didaktikoak gaizki ulertu izanak eragindako hitz horiek don Leandro asko mindu zutenik —ez behintzat Ferrereselek uste duen bezain beste (1963: 41)—. Hargatik, egia da, orokorrean ikusleek antzelana ondo hartu bazuten ere, antzerkigilea

ez zegoela ziur antzerkigintzan egin nahi zen erreformaren behinbetiko garaipena lortua zenik¹⁵.

Izan zezakeen eraginean konfidantza handiagoa edo txikiagoa izan, denek onartzen zuten antzerkia —ilustrazioaren proiektu estetikoan eta politikoan bikainki txertatuta— herritarrak doktrinatzeko era entretenigarria zela, gero herritar horiek Gobernu ilustratuaren lege-proposamenak gogo onez onar zitzaten. Horaziok proposatutako gozaraziz irakasteko (*docere et delectare*) estrategiaren nagusitasuna da Moratínen ideiak Loperen *Arte nuevo* lanetik urruntzen duen alderdietako bat. Izan ere, Barrokoko antzerkigileak, nahiz eta antzeko premisei jarraitu, kritikatu zioten akatsa zuritu zuen, eta bertso-lerro anitz idatzi zituen ikusleen zaletasun «bárbaros»-ei amore eman izana justifikatzeko.

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.

Bide horretatik, Lopek arretaz jokatzeko aholkatzen du kritikatzeko eta satirizatzeko garaia, ez soilik zentsura dela eta (341.-344. b.l.), baizik eta antzezlanaren beraren arrakasta ere arriskuan jar daitekeelako: «pique sin odio, que si acaso infama, / ni espere aplauso ni pretenda fama» (345.-346. b.l.). Bertso-lerro horiek ez datoz inolaz ere bat *La comedia nueva* hasieran ageri den Horacioren aipuarekin: «Non ego ventosae plebis suffragia venor» [Ez nabil herritar apetatsuen onarpenaren bila]. Izan ere, Lopek ez bezala, Moratínek ez zeukan inolako arazorik taula gainean gizartearen¹⁷ akatsak salatzeke, nahiz eta ohitura zabalduak eta onartuak izan. Bere helburua, ez dezagun ahaztu, heztea zen; horregatik, bizioak erridikuluan jartzeaz gain, bertuteak ere goraiatu behar ziren, gizakien izaera den bezalakoa irudikatu beharrean, izan beharko lukeen bezalakoa agertuz. Hori dela eta, doña Mariquitak berak bere bertuteak goraiatzen ditu, emakumeen eredu gisa altxatuz, eta bere koinataren jakintsu haizeei iseka eginez¹⁸.

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

OHARRAK

15 | Lázaro Carreter (1994: IX-X).

16 | Amaierako biko errimatu horiek, «justo» eta «gusto» errimarekin —Lopek berriro ere erabiliko du formula hori—, Emilio Orozcok (1978: 22-27) arretaz aztertu ditu, *Arte nuevo* lanaren giltzarrietako bat baitira.

17 | Kontuan hartu garai hartan banakoei satirak egitea debekatzen zuten legeak zeudela, nahiz eta beti egoten ziren pertsonaiak garaiko jende ezagunarekin lotzea posible egiten zuten datuak. *La comedia nueva* lanak salaketak jaso zituen kontu horren harira, hainbat idazlek lotsagabeki aipatu zituztela sentitu baitzuten.

18 | Eta, amaieran, don Pedro berak zuzenduko du, ukitu misogino batekin: «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).

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 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).

Moratínen lanak, zentzu horretan, ageriko funtzio hezitzaile batetik sortzen dira, eta tesi horren mendean geratzen ez badira, autorearen teknika artistiko ezinhobeari esker baino ez da. Moratínek berak oso argi zuen: antzezlanak ez dira soilik haien helburu moralengatik justifikatzen, kalitatezko idazketa dramatikoaren ere eskaini behar dute.

Ildo horretan, *El sí de las niñas* (1806) ilustrazioko antzerkigintzaren lan gorena da. Lan horretan kritikatzeko den gizarteko akatsa aitek haien alabatxoak gizon nagusiekin ezkontzeko egiten zituzten tratua dira. Gehiegizko autoritate horrek kalterako eragin larriak zituen gizartearentzat. Gai horrek hainbeste arduratzen zuen Moratín, ezen haren drama guztiek, *La comedia nueva* izan ezik, gai hori jorratzen duten¹⁹, neurri handiagoan edo txikiagoan, eta hainbat irtenbide proposatzen dituzte —guztiak, hori bai, ilustrazioko moralaren arabekoak—. Ohitura hori erridikuluan jartzea irakasbide bat lortzeko bidea zen: gurasoak²⁰ konbentzitzea seme-alabei norekin ezkondu nahi zuten erabakitzen utz ziezaieten, horren arabera izango baitzen senar-emazteen ugalkortasuna, fideltasuna eta iraunkortasuna. Ezkontza arrakastatsua oso garrantzitsuak ziren ilustratuentzat, posible egiten zutelako —baita bermatu ere— gizartearen egonkortasuna eta belaunaldi batek hurrengoa arrakastaz ordeztzea.

Moratínek estreinatutako azken obra hori haren poetikaren gorengo lana dela diogu hiru saiakeraren ondoren —esan nahirik aurreko hiru lanek ez zutela *El sí de las niñas*²¹ lanaren perfekzio maila ez arrakasta lortu—, azken lan horretan, begibistako helburu didaktikoa testuari nahiz tramari inolako kalterik egin gabe eraikita dagoelako, Neoklasikoko egiantzekotasun- eta errespetu-printzipioak bikaintasunez betez, eta hiru unitateen arauari ezinhobeki egokituz.

Bukatzeko esan dezakegu Lopek bezalaxe, nahiz eta beste ildo batzuetatik —ildo horiek guztiz kontrakoak ez izan arren, ikusi berri dugun moduan—, Moratínek bere garaiko antzerkigintzari egin zion ekarpenak une erabakigarri bat markatu zuela, gai izan baitzen benetako artea egiteko poetika ilustratu berriaren hipotesiei jarraituz

OHARRAK

19 | Ruiz Ramón (2000: 302) arabera, «el tema fundamental de Moratín es la inautenticidad como forma de vida». Irizpide horren barnean bil ditzakegu haren lan guztiak: neskatxek hezkuntza benekotasun ezera («inautenticidad») bideratuta zegoen; adostutako ezkontzak ez dira benetakoak, ez eta *La comedia nueva* lanean kritikatzeko diren pertsonaiak ere: «Ni don Eleuterio es auténtico dramaturgo, ni don Hermógenes auténtico erudito y humanista ni doña Agustina auténtica fémina» (Ruiz Ramón, 2000: 305).

20 | Haien dira, agintean daudenez gero, gogoeta egin behar dutenak; horrekatik, konponbidea don Diegok emango du, agintean ordezkarietako batek, neskatxari ezkontzeari uko egiten diotenean. Horrez gain, lan honetan gazteei aholkatzen zaie haien guraso edo tutoreei haien sentimenduak ez ezkutatzeko, baina gurasoek kontra egitea eta haien agindua ez jarraitzea —gaur egun posibleagoa iruditzen zaigun arren— ez luke inoiz Moratín bezalako ilustratu batek proposatuko.

21 | René Andioc-ek dioenez, «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 | Juan Carlos Rodríguezek gai horren inguruan hausnartzen du: «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).

—eta haiengan konfiantza osoa jarritz—. Biek eskola sortu zuten eta, Moratínen komediaren kasuan —Ruiz Ramónen hitzetan—, bere lana «plenitud de la comedia neoclásica» izateaz gain, «una fórmula dramática cargada de futuro» (2000: 307) ere izatera iritsi zen. Gainera, lorpen horri beste meritu bat gehitu behar zaio: gorenera heltzeko bost obra baino erabili ez izana²².

Aipatutako lanak

- ALDA, J. M. (1953): «Introducción», in 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», in 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], itzulp. 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», in 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», in Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva*, Madrid: Aguilar, 9-44.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2006): «Introducción», in 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», in 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. III, 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», in 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», in 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», in 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.