

# #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

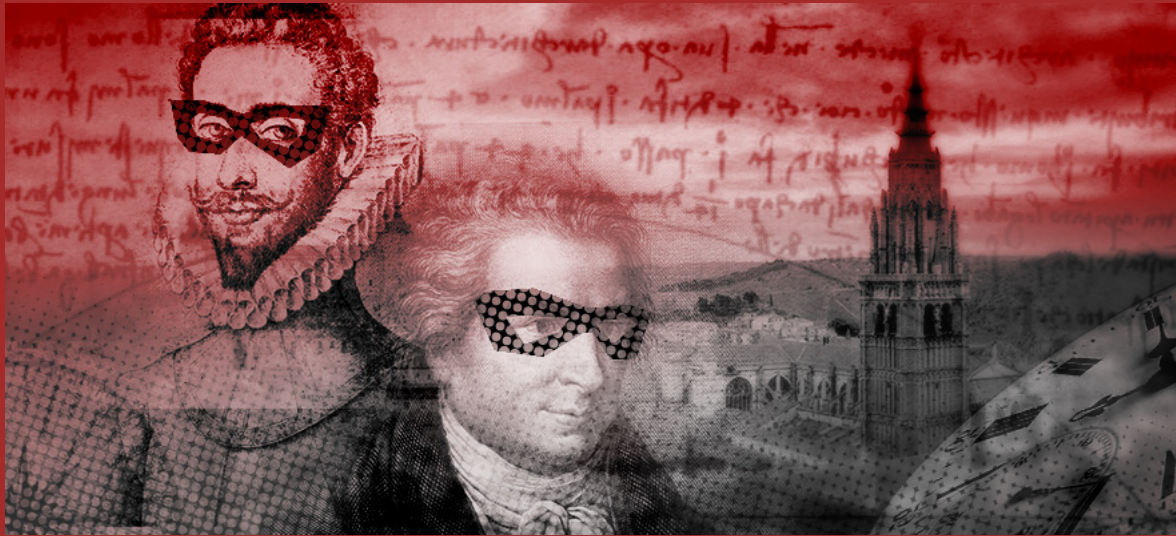
**Cita recomanada** || SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2012): "Teoría i pràctica de Lope i Moratín: la nova comèdia, *La comedia nueva*" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 7, 105-118, [Data de consulta: dd/mm/aa], < [http://www.452f.com/pdf/numero07/07\\_452f-mis-elia-saneleuterio-temporal-ca.pdf](http://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— justificà, defensà i posà 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 tolerar<sup>1</sup> —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 lopesc<sup>2</sup> i —sobretot— del tipus de teatre que s'hi defensa, el qual precisament era denominat «nova comèdia»<sup>3</sup>. 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).

criteris 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)<sup>4</sup>, 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)<sup>5</sup>, 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 representacions<sup>6</sup>, 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 acomodat 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'indicaran 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'Aristòtil<sup>7</sup> —«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*<sup>8</sup>: 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 dramàtics 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 sentimental<sup>9</sup>, 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<sup>x</sup>. 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'època<sup>11</sup>—.

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 espanyols<sup>12</sup>. 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 cartellera<sup>13</sup>—.

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 anys<sup>14</sup>:

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 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.

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 teatral<sup>15</sup>.

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)<sup>16</sup>.

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 socials<sup>17</sup>, 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 cunyada<sup>18</sup>:

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 artificio 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 mesura<sup>19</sup>, 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 mares<sup>20</sup> 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*<sup>21</sup>—, 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 obres<sup>22</sup>.

## 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\\_](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.