



Licenciatura en Español

Literatura Española II
Juan Miguel Rosa

El teatro en el siglo XVIII: Moratín

Clase 03



GOVERNO DO BRASIL

Presidente da República
DILMA VANA ROUSSEFF

Ministro da Educação
ALOIZIO MERCADANTE

Diretor de Ensino a Distância da CAPES
JOÃO CARLOS TEATINI

Reitor do IFRN
BELCHIOR DE OLIVEIRA ROCHA

Diretor do Câmpus EaD/IFRN
ERIVALDO CABRAL

Diretora Acadêmica do Câmpus EaD/IFRN
ANA LÚCIA SARMENTO HENRIQUE

Coordenadora Geral da UAB /IFRN
ILANE FERREIRA CAVALCANTE

Coordenador Adjunto da UAB/IFRN
JÁSSIO PEREIRA

Coordenadora do Curso a Distância
de Licenciatura em Letras-Espanhol
CARLA AGUIAR FALCÃO

LITERATURA ESPANHOLA II
CLASE 15

La literatura española en la democracia

Professor Pesquisador/conteudista
JUAN MIGUEL ROSA

Diretor da Produção de
Material Didático
ARTEMILSON LIMA

Coordenadora da Produção de
Material Didático
ROSEMARY BORGES

Revisão Linguística
LUCAS PALMIERI

Coordenação de Design Gráfico
LEONARDO DOS SANTOS FEITOZA

Diagramação
LUANNA CANUTO DA ROCHA

R788l Rosa, Juan Miguel.
Literatura española II / Juan Miguel Rosa. – Natal : IFRN, 2014.
15 v. : il. color.

ISBN 978-85-8333-024-0

1. Língua espanhola – Estudo e ensino. 2. Literatura espanhola –
Estudo e ensino. 3. Teatro espanhol – Estudo e ensino. I. Título.

CDU 811.134.2

Presentación y objetivos

La tercera lección de nuestro curso estará centrada en el teatro español del siglo XVIII. Aunque el género más relevante en las letras castellanas de la Ilustración fue el ensayo, el teatro continuó siendo un espectáculo de masas muy popular durante ese periodo. En las siguientes páginas conoceremos las principales corrientes que siguió la dramaturgia española durante el siglo XVIII, así como las polémicas que rodearon al hecho teatral a lo largo de esa centuria. Conoceremos la visión que tenían del teatro los pensadores ilustrados, así como algunas de las principales obras teatrales de la época. Finalizaremos esta clase acercándonos a la figura más destacada del teatro español dieciochesco: Leandro Fernández de Moratín, un autor de pensamiento ilustrado que pagó con el exilio su condición de *afrancesado* y su apoyo al monarca francés José Bonaparte durante la Guerra de la Independencia Española.

La lección que iniciamos aquí tiene los siguientes objetivos:

- Conocer las principales corrientes del teatro español durante el siglo XVIII.
- Comprender la concepción del teatro como medio para la educación del pueblo y la moralización de las costumbres defendida por los pensadores ilustrados.
- Conocer la obra del principal dramaturgo español del periodo: Leandro Fernández de Moratín.



Para empezar

El pensamiento ilustrado no vio con buenos ojos la dramaturgia predominante en España durante el siglo XVIII, continuadora del teatro barroco. Desde su concepción de la literatura como una actividad con finalidad social – la instrucción del pueblo y la moralización de las costumbres –, los intelectuales de la Ilustración cargaron duramente contra la comedia barroca, cuyos argumentos eran pródigos en conductas inmorales, engaños, venganzas y, en general, comportamientos desviados de la norma. El máximo representante de los ilustrados españoles, Gaspar Melchor de Jovellanos, escribió un ensayo destinado a la regeneración del teatro, la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. En él, como podremos observar en el fragmento que leeremos a continuación, Jovellanos reconoce las virtudes artísticas del teatro barroco del Siglo de Oro – la *comedia nueva* creada por el Fénix de los ingenios, Lope de Vega, y continuada brillantemente por Calderón de la Barca–, pero aboga por su desaparición en aras de la moralización pública.

“La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena. No hablo solamente de aquellos a que en nuestros días se da una necia y bárbara preferencia; de aquellos que aborta una cuadrilla de hambrientos e ignorantes poetucos que, por decirlo así, se han levantado con el imperio de las tablas para desterrar de ellas el decoro, la verosimilitud, el interés, el buen lenguaje, la cortesanía, el chiste cómico y la agudeza castellana. Semejantes monstruos desaparecerán a la primera ojeada que echen sobre la escena la razón y el buen sentido; hablo también de aquellos justamente celebrados entre nosotros, que algún día sirvieron de modelo a otras naciones y que la porción más cuerda e ilustrada de la nuestra ha visto siempre y ve todavía con entusiasmo y delicia. Seré siempre el primero a confesar sus bellezas inimitables: la novedad de su invención, la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo, el maravilloso artificio de su enredo, la facilidad de su desenlace, el fuego, el interés, el chiste, las sales cómicas que brillan a cada paso en ellos. Pero, ¿qué importa si estos mismos dramas, mirados a la luz de los preceptos y principalmente a la de la sana razón, están plagados de vicios y defectos que la moral y la política no pueden tolerar? ¿Quién podrá negar que en ellos, según la vehemente expresión de un crítico moderno, «se ven pintados con el colorido más deleitable las solicitudes más inhonestas, los engaños, los artificios, las perfidias, fugas de doncellas, escalamientos de casas nobles, resistencias a la justicia, duelos y desafíos temerarios, fundados en un falso pundonor, robos autorizados, violencias intentadas y ejecutadas, bufones insolentes, y criados que hacen gala y ganancia de sus infames tercerías»? Semejantes ejemplos, capaces de corromper la inocencia del pueblo más virtuoso, deben desaparecer de sus ojos cuanto más antes.

Es por lo mismo necesario sustituir a estos dramas otros capaces de deleitar e instruir, presentando ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón de aquella clase de personas que más frecuentará el teatro. He aquí el grande objeto de la legislación: perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro

donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad. Un teatro, en fin, donde no sólo aparezcan castigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios a estas virtudes, sino que sean también silbados y puestos en ridículo los demás vicios y extravagancias que turban y afligen a la sociedad: el orgullo y la bajeza, la prodigalidad y la avaricia, la lisonja y la hipocresía, la supina indiferencia religiosa y la supersticiosa credulidad, la locuacidad e indiscreción, la ridícula afectación de nobleza, de poder, de influjo, de sabiduría, de amistad y, en suma, todas las manías, todos los abusos, todos los malos hábitos en que caen los hombres cuando salen del sendero de la virtud, del honor y de la cortesanía por entregarse a sus pasiones y caprichos. Un teatro tal, después de entretener honesta y agradablemente a los espectadores, iría también formando su corazón y cultivando su espíritu, es decir que iría mejorando la educación de la nobleza y rica juventud que de ordinario lo frecuenta.”

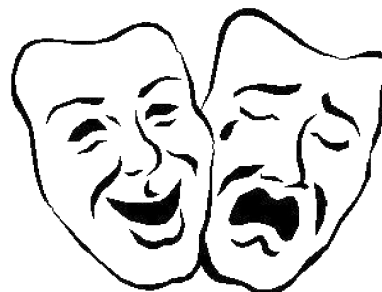
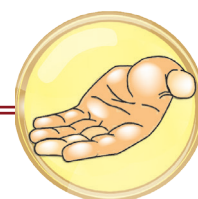


Fig. 01

Fuente: JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de la edición de Cándido Nocedal, Madrid: Atlas, 1952, pp. 480-502.

Así es



Como podemos deducir de las palabras de Jovellanos, las reflexiones sobre el hecho teatral a lo largo del siglo XVIII se centraron más en el contenido de las obras y en su impacto sobre la sociedad que en cuestiones artísticas. Debemos tener presente que, en aquellos tiempos, el teatro era el principal medio de comunicación de masas, por lo que jugaba un papel clave – no muy diferente al que desempeña hoy la televisión – a la hora de reforzar o condenar comportamientos sociales. De ahí que los ilustrados vieran en él un vehículo perfecto para transmitir sus ideales de modernización y regeneración de la sociedad.

Principales corrientes del teatro en el siglo XVIII

Como afirman Cabrales y Hernández (2009), el teatro español vivió una época de **decadencia** durante el siglo XVIII, especialmente si comparamos la producción teatral de ese periodo con la del Siglo de Oro. Aunque la **popularidad** del teatro como principal diversión del pueblo permaneció intacta, no apareció ningún autor a la altura de los Lope de Vega, Calderón de la Barca o Tirso de Molina. La dramaturgia del periodo se dividió en **cuatro grandes corrientes**:

- Comedia barroca: a lo largo del XVIII, y especialmente durante la primera mitad del siglo, se mantuvo el predominio de la comedia barroca, con Calderón como autor más representado. Herederas de las tradicionales comedias de capa y espada, surgieron las comedias de **magia**, las de **santos** y las de **figurón**. Las primeras ponían el énfasis en el ilusionismo, sorprendiendo al espectador con la puesta en escena y los artificios técnicos. Como explica Rodríguez Cacho,

En la comedia de magia los recursos de la puesta en escena, la magnificencia y variedad del espectáculo, cobran una importancia capital, superior incluso a la de sus protagonistas. Se trata de ejercer el ilusionismo sobre el espectador a través de motivos sorprendentes: vuelos que desafían las leyes de la gravedad, ocultaciones y transformaciones [...], pactos diabólicos para conseguir el amor de una dama, y hasta magas con poderes sobrenaturales que pueden acabar al final renunciando a Satán y abrazando la fe católica, etc.; y todo ellos rodeado de una aparatosa tramoya que sirve, en definitiva, para remedar a la propia magia en la escena (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 68).

Para los ilustrados, las comedias de magia ejemplificaban a la perfección el tipo de teatro que consideraban indeseable: las obras no tenían preocupación alguna por la verosimilitud y sus argumentos eran absolutamente disparatados (y por tanto en las antípodas del racionalismo). Las **comedias de santos**, a pesar de su temática religiosa, tampoco desdeñaban el espectáculo, el artificio y la fantasía para narrar episodios de las vidas de santos católicos (conversiones, martirios, milagros,...), por lo que hasta cierto punto se equiparaban a las comedias de magia. Finalmente, las **comedias de figurón** explotaban a un personaje central ridículo y grotesco, heredero del galán burlado de las comedias de capa y espada del siglo anterior. Este personaje central solía ser presuntuoso y darse ridículas ínfulas de nobleza, representando siempre el arquetipo de todo lo risible.

- Tragedia neoclásica: los autores ilustrados intentaron crear un teatro trágico nacional basado en los grandes acontecimientos de la historia de España, en el que la figura del héroe debía servir como modelo de conducta. Pero el género no gozó del favor del público. La crítica coincide en señalar la "mediocridad general" (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 73) y la "discreta calidad" (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2009, p. 213) de este teatro trágico de corte neoclásico, promovido por pequeños círculos de intelectuales ilustrados. Se trataba de "un teatro ampuloso que aspiraba a dar lecciones morales y patrióticas" (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 72) desde el respeto estricto a los preceptos teatrales clásicos, como las unidades de tiempo, espacio y acción y la estricta separación entre tragedia y comedia. Con un público habituado desde el siglo anterior a la fórmula

de la *comedia nueva* lopesca, no era fácil que los intentos de crear una tragedia clásica nacional tuviesen éxito. De entre las obras que se crearon bajo esta visión ilustrada de lo que debía ser una tragedia, los críticos destacan especialmente un título, **Raquel**, del dramaturgo extremeño **Vicente García de la Huerta** (1734-1787). La obra, que se estrenó en Barcelona, Sevilla y Madrid entre 1774 y 1778 con gran éxito de público, narra la historia de una judía toledana, amante del rey Alfonso VIII, contra la que se subleva el pueblo castellano, contrario a los beneficios que ella daba a los judíos. El monarca la destierra, pero cuando levanta su destierro y le permite volver a la corte, acaba provocando su muerte a manos de los sublevados. Para Rodríguez Cacho (2009), el éxito de la obra radicó en extraer el máximo provecho dramático de las rígidas formas clásicas y, especialmente, en conectar con las inquietudes del pueblo gracias a su temática de insurrección popular contra los excesos del poder.

- Comedia neoclásica: mejor aceptación tuvieron las comedias neoclásicas, que también respondían a los preceptos clásicos recogidos por el ilustrad Ignacio Luzán en su Poética (unidad de tiempo, espacio y acción; intencionalidad didáctica y verosimilitud), pero que a diferencia de las tragedias trataban asuntos vinculados a la realidad cotidiana del público. Es el caso de la muy celebrada **El sí de las niñas**, de **Leandro Fernández de Moratín** (1760-1828), obra de enorme éxito en su época que se centraba en un problema muy presente en aquel tiempo: los matrimonios de conveniencia entre hombres adinerados de edad avanzada y jóvenes de origen humilde que eran forzadas a casarse sin amor por el interés económico de sus padres.

Antes de la irrupción en escena del que acabaría siendo el autor teatral más relevante de la Ilustración, Leandro Fernández de Moratín, destacaron las obras de **Tomás de Iriarte** (1750-1791), dramaturgo ilustrado que abordó el tema de la educación de los jóvenes en obras como **El señorito mimado** (1787) o **La señorita malcriada** (1788). Para Pérez-Magallón (2008), esas comedias de Iriarte supusieron el mayor avance en la renovación del teatro español antes de que Moratín estrenase sus primeras comedias. Entre las obras neoclásicas que contribuyeron a la progresiva transformación de la escena teatral española, Pérez-Magallón destaca también **La petimetra** (1762), de **Nicolás Fernández de Moratín** – padre del autor de *El sí de las niñas* –, también ella una crítica a la superficialidad de ciertos jóvenes; **El delincuente honrado** (1774), un melodrama de **Jovellanos** en el que se criticaban, con finalidad didáctica, las leyes que regían los duelos en España; y **Los menestrales** (1784), de **Cándido Trigueros**, una comedia que exaltaba la dignidad del trabajo manual y que fue premiada por el Ayuntamiento de Madrid justamente por su “utilidad pública” (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 78).

- El sainete: aunque la comedia neoclásica fue ganando terreno durante la segunda mitad del XVIII, el interés y el favor del público se decantaron por un género alejado del racionalismo neoclásico: el sainete. Heredero directo del entremés barroco, el sainete era una pieza breve de tono humorístico pensada, al igual que el entremés, para ser representada en los intervalos de obras mayores. Como señala Rodríguez Cacho, no era raro que los sainetes – o las tonadillas, especie de sainete musicalizado – tuvieran más éxito que la propia obra principal en la que se insertaban, y con la que “contrastaban

a veces enormemente” (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 75) por su tono con frecuencia vulgar. El principal cultivador del sainete fue **Ramón de la Cruz** (1737-1794), autor de más de trescientas de estas piezas. Los sainetes conectaron con el gran público no solo por su comicidad, sino también por ridiculizar las remilgadas normas de urbanidad y el amaneramiento de las clases acomodadas. Como explica Rodríguez Cacho, este género fue denostado tanto por la Iglesia como por los ilustrados:

[Los sainetes] encontraron detractores furibundos tanto en el bando de los censores eclesiásticos como entre muchos ilustrados. Los primeros, porque los juzgaban obscenos e indecentes, y los segundos, por considerar que, además de una ínfima calidad literaria, presentaban modelos detestables de comportamiento, desde una imagen deformada de las clases acomodadas. Unos y otros hablan de “purgar” al teatro del mal que ejercen sainetes y tonadillas, y temen sobre todo la nefasta influencia que sus personajes puedan ejercer sobre la mentalidad del pueblo, dando al traste con los mejores valores ciudadanos (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 77).



Fig. 02

Como vemos, el teatro español del siglo XVIII estuvo marcado por dos grandes fuerzas en tensión: de un lado, el empeño de una élite de ilustrados en erradicar las comedias herederas del Barroco – que condenaban por su inverosimilitud y por abundar en ellas los comportamientos socialmente condenables – e imponer una fórmula teatral neoclásica que aunase gozo estético y utilidad social; del otro, el gusto del público, que siguió decantándose por las comedias de estilo barroco (las de magia, de santos o de figurón, herederas todas ellas de las de capa y espada) y por el humor grueso e irrespetuoso de los sainetes, evolución de los entremeses del Siglo de Oro. Como resume Rodríguez Cacho (2009, p. 78), “las preferencias mayoritarias del público teatral estaban muy distantes de las de los hombres de Letras, pues el pueblo seguía viendo la escena como un lugar liberador de todo tipo de tensiones”. Autores como Domínguez (1983),

hablan incluso de la *batalla del teatro* para señalar el enconamiento con el que se discutió a lo largo del siglo XVIII sobre la función social del teatro, sobre sus contenidos y sobre las fórmulas que debían prevalecer. Buena muestra de la conflictividad que rodeó al hecho teatral durante la Ilustración fue la prohibición, en 1765 y bajo el reinado de Carlos III, de un género tan exitoso en el Siglo de Oro como los autos sacramentales, que estaban ya entrando en decadencia y habían recibido críticas de los ilustrados por su inverosimilitud, sus anacronismos, el descuido de la puesta en escena y la mezcla indiscriminada de lo sagrado y lo profano; un conjunto de defectos que, en opinión de sus detractores, había transformado los autos en una visión cómica de las Sagradas Escrituras.



Llegados a este punto, es el momento de repasar los contenidos vistos hasta aquí con algunas preguntas:

1- ¿Por qué criticaban los ilustrados la comedia barroca? ¿Cómo creían ellos que debía ser el teatro?

2- ¿Cuáles fueron las principales corrientes del teatro español durante el siglo XVIII?

Moratín, paradigma del dramaturgo ilustrado

La figura del madrileño Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) sobresale entre el conjunto de dramaturgos del XVIII. Para Rodríguez Cacho, fue el único autor que "acertó verdaderamente con una fórmula escenográfica nueva, que sustituyera el patrón de Lope y llegara como él al público sin descuidar la calidad literaria del texto" (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 79). Moratín, que tuvo la oportunidad de viajar por Europa y de conocer, en contacto con los ambientes cortesanos de Inglaterra, Francia e Italia, el tipo de obras que triunfaba en el continente, fue un ilustrado convencido de la finalidad social del teatro. Así lo demuestran algunos de los comentarios que nos dejó en el prólogo a sus obras completas, publicadas en París en 1825. En ese texto encontramos, por ejemplo, su definición de comedia:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares: por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas,

por consiguiente, la verdad y la virtud. (MORATÍN, 1825, p. 21)

Como podemos observar, Moratín no solo establece la clásica unidad de espacio (un lugar), tiempo (pocas horas) y acción (un suceso), sino que deja clara la finalidad pública del teatro: recomendar la verdad y la virtud. Más tajante se muestra todavía el autor sobre esa necesidad de entretener educando en este otro fragmento:

La comedia debe reunir las dos cualidades de utilidad y deleite; [...] sería culpable el poeta dramático que no se propusiera otro fin en sus composiciones, que el de entretener dos horas al pueblo, sin enseñarle nada, reduciendo todo el interés de una pieza de teatro al que puede producir una sinfonía, y que teniendo en mano los medios que ofrece el arte para conmover y persuadir, renunciase a la eficacia de todos ellos, y se negara voluntariamente a cuanto puede y debe esperarse de tales obras, en beneficio de la ilustración y la moral. (MORATÍN, 1825, p. 20)

En otro pasaje muy significativo, Moratín evalúa los sainetes de Ramón de la Cruz, el dramaturgo que con más éxito cultivó este género cómico breve. Les reconoce cierta calidad artística, pero condena su contenido y su alejamiento de los preceptos clásicos sobre la estructura de planteamiento, nudo y desenlace:

Don Ramón de la Cruz fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia: porque dedicándose particularmente a la composición de piezas en un acto llamadas sainetes, supo sustituir en ellas al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo. Perdió de vista el fin moral que debiera haber dado a sus pequeñas fábulas; prestó al vicio, y aún a los delitos, un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud y castigan con severidad las leyes. Nunca supo inventar una combinación dramática de justa grandeza, un interés bien sostenido, un nudo, un desenlace natural: sus figuras nunca forman un grupo dispuesto con arte; pero examinadas separadamente, casi todas están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad. Esta prenda, que no es común, unida a la de un diálogo animado, gracioso y fácil (más que correcto), dio a sus obras cómicas todo el aplauso, que efectivamente merecían. (MORATÍN, 1825, pp. 14-15)



Fig. 03

Aunque no cursó estudios universitarios, Leandro Fernández de Moratín fue funcionario de la Corte, cargo que ya había ostentado su padre Nicolás. Esta posición posibilitó que, en sus viajes por Europa, adquiriese una **sólida instrucción** y una completa **formación dramática** que le permitirían traducir el *Hamlet* de Shakespeare en 1794 y adaptar, ya en su madurez artística, dos obras de Molière, padre de la comedia francesa a quien Moratín consideró siempre su maestro: *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*.

La **obra teatral** de Moratín – que cultivó también la poesía – se reduce a **cinco comedias**, pero todas ellas “espléndidas” (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 79). Cuatro de esas piezas tuvieron como telón de fondo el amor, y, más específicamente, los **matrimonios de conveniencia** carentes de sentimiento amoroso. Aunque la obra principal de esta temática – y la más célebre

de cuantas compuso el autor – sería **El sí de las niñas**, estrenada en 1806, el asunto ya fue abordado por Moratín en su primera comedia, **El viejo y la niña**, concluida en 1786 pero que no se estrenaría hasta 1790. En la obra, una joven es engañada y conducida a contraer matrimonio con un viejo egoísta y mezquino, a pesar de seguir enamorada de un muchacho que fue su primer amor. La joven se debate entre la virtud del respeto a la institución matrimonial y su amor verdadero, para acabar renunciando a su pasión y aceptando su triste destino, en lo que cabría entender como un final moralizador. Rodríguez Cacho señala, sin embargo, que la intención original de Moratín pudo ser, en realidad, bastante diferente:

Se sabe que la obra fue desvirtuándose desde lo que fue su primera versión: el propio autor escribió que la pieza fue sometida a tan escrupulosa censura que la dejó “estropeada y sin orden”; y, de hecho, los repetidos obstáculos que pusieron los censores eclesiásticos retrasaron su representación hasta 1790. Cabe por ello sospechar que la primera voluntad de Moratín fue denunciar algo que era casi obsesivo en él: la idea “de que la conciencia de una muchacha no puede ser violentada a la hora de aceptar marido” (F. Lázaro Carreter). (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 81)

La obsesión de Moratín con la defensa del libre albedrío femenino en asuntos amorosos estaba condicionada por un hecho de su propia biografía: a los veinte años de edad se había enamorado de una muchacha de tan solo quince, Sabina Conti, quien fue obligada a casarse por conveniencia con un tío suyo que la doblaba en edad.

El tema del matrimonio de conveniencia sería central también en las obras **El barón** (1803) y **La Mojigata** (1804). En la primera, Moratín presenta a un falso aristócrata que finge estar enamorado de una rica lugareña para cazar su abultada dote; la segunda muestra a una mujer sin sentimiento amoroso verdadero que se deja manipular por una alcahueta para conseguir casarse y así gozar de una posición que le permitiría disfrutar de la vida con desenfreno. El argumento de *La mojigata* ponía el acento en una realidad social de la época criticada por los ilustrados: que las mujeres casadas gozaran en la práctica de más libertad – por estar protegidas por la apariencia del matrimonio – que las solteras, quienes debían guardar celosamente su virtud y reprimir sus deseos para reservarse con vistas a un matrimonio frecuentemente de conveniencia. En palabras de Ruiz Ramón (apud RODRÍGUEZ CACHO, 2009, p. 79), la obra de Moratín fue una auténtica condena a “la inautenticidad como forma de vida”, es decir, a la hipocresía, la falsa moralidad y los prejuicios de clase.

Solo una de las comedias de Moratín no tuvo el amor – o, mejor, su negación mediante los matrimonios de conveniencia – como tema principal: **La comedia nueva** (1792), también conocida por el título de **El café**, comedia satírica en la que el autor, con un moderno planteamiento de *teatro dentro del teatro*, criticó las inverosímiles, aparatosas y mediocres comedias heroicas que seguían produciéndose en España a finales de siglo. El argumento se centra en un joven e inexperto autor teatral que aguarda en un café el estreno de su obra *El cerco de Viena* en el cercano teatro madrileño del Príncipe, y que conversa con su mujer, su hermana y otros clientes del establecimiento. Las unidades de acción, tiempo y lugar se respetan, pues la obra dura el tiempo exacto que dura la conversación de los diferentes personajes en el café. El estreno de *El cerco de Viena* resulta un absoluto fracaso y el joven autor decide abandonar su supuesta

vocación teatral, que en realidad respondía a un intento desesperado por conseguir dinero.

Rodríguez Cacho destaca *La comedia nueva* como la mejor obra de Moratín – por encima incluso de la que le garantizó la posteridad, *El sí de las niñas* –, elogiando especialmente la naturalidad de la acción, la modernidad de la estructura dramática y el realismo del diálogo. Para Rodríguez Cacho,

Su primer acierto [de Moratín] se debe a la naturalidad en que se suceden sus escenas, [...] así como a la gracia y espontaneidad del habla de sus personajes, que aluden de continuo a realidades tangibles de la vida diaria de las gentes que pueblan Madrid. Su acierto estructural está en que construyó la obra sobre geniales contrastes: la extrema simplicidad de la acción de su comedia, frente a lo abigarrado de la 'comedia nueva' que se estrena; el realismo de su situación frente a la inverosimilitud de las que proponía el género satirizado; la coherencia de sus razonamientos, frente al disparate; la coloquialidad de sus personajes frente al tono altisonante de los versos heroicos, etc. (RODRÍGUEZ CACHO, 2009, pp. 83-84)

Con este brillante juego de contrastes y con su planteamiento de *teatro dentro del teatro*, Moratín consiguió enfrentar en la obra su modelo de teatro neoclásico (verosímil y seguidor de las reglas) con el teatro que era objeto de las críticas ilustradas.

Para acabar la lección, veremos precisamente un fragmento de *La comedia nueva* en el que el personaje de don Pedro describe – en términos extremadamente críticos – la disparatada comedia heroica que se acaba de estrenar, en el marco de una conversación con el personaje de don Antonio sobre la urgente necesidad de reformar el teatro en España. Resulta especialmente interesante la referencia de don Pedro al malogrado empeño renovador de “los hombres más doctos de la nación”, es decir, los ilustrados.

DON PEDRO.- Es increíble. Allí no hay más que un hacinamiento confuso de especies, una acción informe, lances inverosímiles, episodios inconexos, caracteres mal expresados o mal escogidos; en vez de artificio, embrollo; en vez de situaciones cómicas, mamarrachadas de linterna mágica. No hay conocimiento de historia ni de costumbres; no hay objeto moral; no hay lenguaje, ni estilo, ni versificación, ni gusto, ni sentido común. En suma, es tan mala y peor que las otras con que nos regalan todos los días.

DON ANTONIO.- Y no hay que esperar nada mejor. Mientras el teatro siga en el abandono en que hoy está, en vez de ser el espejo de la virtud y el templo del buen gusto, será la escuela del error y el almacén de las extravagancias.

DON PEDRO.- Pero ¿no es fatalidad que después de tanto como se ha escrito por los hombres más doctos de la nación sobre la necesidad de su reforma, se han de ver todavía en nuestra escena espectáculos tan infelices? ¿Qué pensarán de nuestra cultura los extranjeros que vean la comedia de esta tarde? ¿Qué dirán cuando lean las que se imprimen continuamente?

DON ANTONIO.- Digan lo que quieran, amigo don Pedro, ni usted ni yo podemos remediarlo. ¿Y qué haremos? Reír o rabiarse; no hay otra alternativa... Pues yo más quiero reír que impacientarme.

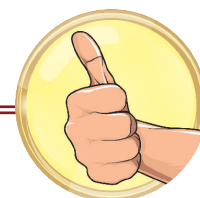
DON PEDRO.- Yo no, porque no tengo serenidad para eso. Los progresos de la literatura, señor don Antonio, interesan mucho al poder, a la gloria y a la conservación de los imperios;

el teatro influye inmediatamente en la cultura nacional; el nuestro está perdido, y yo soy muy español.

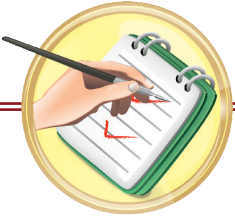
MORATÍN, Leandro Fernández de. **La comedia nueva o El café** (1792). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital de Juan A. Ríos Carratalá. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482407550133734198846/index.htm>. Accedido el 29 de abril de 2013.

Moratín fallecería en París en 1828, tras haberse exiliado voluntariamente a Francia en 1817. Su huida fue motivada por el temor a represalias políticas tras su apoyo a las tropas invasoras de José Bonaparte durante la Guerra de la Independencia. Como muchos otros intelectuales de los círculos ilustrados, que vieron como su proyecto reformador no conseguía los frutos deseados, Moratín había vislumbrado en el dominio francés una posibilidad de regeneración política y social de España, aunque fuese a costa de la soberanía nacional.

¡Ya sé!



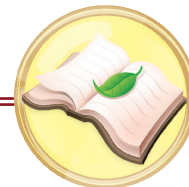
En esta clase hemos conocido el teatro español del siglo XVIII. Ahora ya sabemos que no fue un periodo particularmente fértil para la escena española, especialmente si lo comparamos con el Siglo de Oro, aunque el género teatral continuó siendo muy popular. La comedia barroca siguió predominando en los teatros españoles junto a los sainetes (piezas breves heredadas de los entremeses del siglo XVII), pero fue duramente criticada por los ilustrados, que propugnaban un retorno a los preceptos clásicos – unidad de acción, espacio y tiempo; separación de tragedia y comedia – y defendían un teatro con finalidad social, que educase y moralizase además de entretener. Surgieron así la tragedia y la comedia neoclásicas. La primera no obtuvo el favor del público, mientras que en la segunda destacó con fuerza la figura del ilustrado Leandro Fernández de Moratín, que sí supo conectar con los espectadores desde el respeto a los preceptos neoclasicistas y sin abandonar nunca la voluntad didáctica y educadora en sus obras.



Autoevaluación

Como habrás observado, a lo largo de la lección hemos hecho diversas referencias a la obra más conocida de Moratín, *El sí de las niñas*, y a su crítica a los matrimonios de conveniencia, pero no hemos entrado en el análisis pormenorizado de la pieza. El motivo es que tu autoevaluación consistirá en la lectura de esta obra con el fin de reconocer en ella las características fundamentales del teatro neoclásico: unidad de tiempo, espacio y acción; verosimilitud del argumento y de los personajes; realismo del diálogo e intencionalidad didáctica desde una visión racionalista. Encontrarás la versión digitalizada de *El sí de las niñas* en el siguiente enlace del Centro Virtual Cervantes:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90252843213492717665679/p0000001.htm#I_1_



CABRALES, José Manuel; HERNÁNDEZ, Guillermo. **Literatura española y latinoamericana I. De la Edad Media al Neoclasicismo**. Madrid: SGEL, 2009.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. La batalla del teatro en el reinado de Carlos III. *Anales de Literatura Española*, núm. 2, Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española, pp.176-196, 1983. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--7/html/p0000008.htm#I_10_. Accedido el 29 de abril de 2013.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. **Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir de la edición de Cándido Nocedal, Madrid: Atlas, 1952, pp. 480-502. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p371/02426175322804839644424/index.htm>. Accedido el 29 de abril de 2013.

MORATÍN, Leandro Fernández de. **La comedia nueva o El café** (1792). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital de Juan A. Ríos Carratalá. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482407550133734198846/index.htm>. Accedido el 29 de abril de 2013.

MORATÍN, Leandro Fernández de. **Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma Inarco Celenio. Tomo I**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Reproducción digital a partir del microfilm de la edición original de París: Augusto Bobée, 1825. Disponible en <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35715064225794839644424/ima0027.htm>. Accedido el 29 de abril de 2013.

PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús. **Tomás de Iriarte**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/iriarte/pcuartonivelc25d.html?conten=autor. Accedido el 29 de abril de 2013.

RODRÍGUEZ CACHO, Lina. **Manual de historia de la literatura española 2: siglos XVIII al XX [hasta 1975]**. Madrid: Castalia, 2009, 2 vols.

Lista de Figuras

Fig. 1: <http://masterservimediaurjc.blogspot.com.br/2011/12/el-master-se-acerca-al-teatro-accesible.html>

Fig. 2: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=553:sainetes-de-d-ramon-de-la-cruz-2&catid=67:informacion&Itemid=22

Fig. 3: Leandro Fernández de Moratín. Wikipedia, La enciclopedia libre. 26 de abril de 2013. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Leandro_Fernández_de_Moratín. Accedido el 29 de abril de 2013.