

MORATÍN Y EL DRAMA BURGUÉS: EL TEATRO DE LO PRIVADO

SOTO ZARAGOZA, Javier*

Fecha de recepción:

11 de enero de 2016

Fecha de aceptación:

10 de febrero de 2016

Resumen: En este trabajo se exponen las razones que llevan a considerar el teatro neoclásico de Moratín como un teatro de lo privado, su innegable relación con la recién aparecida burguesía y cómo Moratín supone un solitario punto de ruptura con la tendencia literaria que le precede y con la que le sucederá.

Palabras clave: Moratín – drama – teatro – comedia – público – privado – escena – burguesía – Neoclasicismo.

Abstract: In this work are exposed the reasons that lead to consider Moratín's neoclassical theatre as a *private* theatre, its undeniable relation with the newly appeared bourgeoisie and how Moratín is a solitary break point with the literary trend that precedes him and with the one which will succeed him.

Keywords: Moratín – drama – theatre – public – private – scene – bourgeoisie – Neoclassicism.

* Este trabajo ha sido realizado para la asignatura «Teorías Literarias en España», y ha contado con la guía del Dr. D. Francisco Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

1 EL ESPACIO ESCÉNICO COMO *SALA DE ESTAR*

Que el teatro, entendido como espacio para la representación, ha cambiado a lo largo de la historia no es invisible a ojos de nadie. Es, posiblemente, la certeza más evidente de la evolución del drama a lo largo de su más que longeva existencia. Las gradas han evolucionado, la *orchestra* lo ha hecho, junto con el *proscenio*, la *scena*, etc. Desde la primera concepción del teatro como edificio público en Grecia, la transformación del mismo no ha cesado en ningún momento; y, por supuesto, en tiempos de uno de los más importantes dramaturgos de nuestra literatura, la evolución –y revolución– teatral no iba a estar menos presente.

Si su homólogo del Siglo de Oro, Lope de Vega (1562-1635), escribía sus obras para ser representadas en los célebres corrales de comedias, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) lo hará para un espacio escénico que aún hoy perdura: el teatro a la italiana.

No obstante, resulta imprescindible señalar que en ningún caso la pervivencia de lo arquitectónico del teatro a la italiana desde los siglos XVII y XVIII hasta nuestros días es aplicable a lo concerniente a la escena. Si la disposición de los elementos (butacas, palcos, *orchestra*, escenario, etc.) no ha experimentado cambios excesivamente notables, no puede decirse lo mismo de los elementos visibles en el escenario o de su disposición. En este aspecto, sí se dejan ver cambios sustanciales y consistentes con el paso de los años. Incluso ahora se sigue innovando en lo relativo a qué se muestra o en torno a qué se actúa en una representación.

Aclarados estos preceptos, nos centraremos casi exclusivamente en el espacio escénico, pues es lo que demanda mayor atención en el plano literario. Sin embargo, a lo largo de este ensayo no desmereceremos la importancia y significado del cambio que se había producido de la escena hacia fuera.

El profesor Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (1991: 15-16) habla de un «espacio vacío», «desnudo», para referirse a la escena en su forma originaria, es decir, antes de que los artificios de la obra, los autores y las corrientes dramáticas y literarias alterasen ese espacio escénico paulatinamente hasta convertirlo en lo que hoy conocemos. Sin embargo, esa adjetivación («vacío») cobra un doble sentido al referirse a la escena neoclásica –en concreto a la moratiniana– ya que es precisamente en el Siglo de las Luces cuando dicha escena alcanza su máximo grado de *desnudez*, de lo que, en términos contemporáneos, podríamos llamar *minimalismo escénico*.

No obstante, Juan Carlos Rodríguez aclara que lo vacío del escenario nada tenía que ver con la calidad o la profundidad temática de lo que en él se representaba; y lo hace el profesor de la Universidad de Granada de manera magistral:

Sólo que el vacío aparente de tal espacio era en realidad un «lleno» oculto: el «lleno» de la lucha implacable que se desarrollaba a su alrededor y en su propia estructura interna.

[...] Las batallas estaban ya realizándose realmente en las calles y no sólo en la «ficción» del escenario. (RODRÍGUEZ GÓMEZ, 1991: 16).

Estas «batallas» de las que habla Juan Carlos Rodríguez hacen clara referencia al movimiento revolucionario burgués que comenzaba a afianzarse, junto con el capitalismo, en la sociedad de la época.

A lo referente a la burguesía y a su expansión y consecuente influencia en el teatro volveremos más adelante. Basta con saber que, como se ha citado anteriormente, la «batalla burguesa» que estaba teniendo lugar en las calles se extrapolaba necesariamente a la escena teatral.

Esta imperante burguesía ejerció, como vemos, un constante y más que notable influjo sobre la producción dramática que le era contemporánea. Siendo así, no solo la temática de las obras teatrales se vio condicionada, sino también el espacio escénico, que se transformó en una «habitación». El *campo de batalla* poco a poco fue transfigurándose en una *sala de estar*.

Si alguien en España supo hacer uso de esa limitación del espacio, fue Leandro Fernández de Moratín. Nos explica Juan Carlos Rodríguez que todas las obras del genio madrileño empiezan siempre con la misma cláusula: «El teatro representa una sala...». Con esta acotación inicial, Moratín casi sacraliza la llamada unidad teatral del *espacio*, llevándola hasta su mínimo posible (aunque siempre localiza la ciudad en donde se encuentra la habitación, evitando así que el espectador –o, menos probablemente, el lector– se vea de manera alguna perdido en el espacio de la trama).

2 EL TEATRO CONVERTIDO EN FAMILIA. CAUSAS Y EFECTOS DEL TEATRO DE *LO PRIVADO*

«La familia convertida en teatro: el teatro, pues, convertido en familia... y así hasta el infinito. O como se dice en la fórmula mágica de Moratín: “El teatro representa una sala...”» (RODRÍGUEZ GÓMEZ, 1991: 21). Así resume Juan Carlos Rodríguez qué significa el teatro de *lo privado*. Dicho teatro, como también ejemplifica la cita, está ineludiblemente ligado a la concepción moratiniana, que antes analizábamos, de la escena como *sala de estar*.

En efecto, es esa *sala de estar* la que da sentido a todo, es esa pieza del puzzle que permite que todos los elementos del dibujo estén conectados y tengan sentido. Si en el escenario el total de la acción se ejecuta únicamente entre cuatro paredes y teniendo la mayoría de las veces como único *attrezzo* un sofá, una mesa, o unas sillas, es porque toda la acción, todo el contenido argumental de la obra, tiene que ver con la familia, pudiendo entenderse esta también como el círculo más estrecho de amigos que eventualmente toman también partido en la trama.

De esta manera, los guiones ya no hablan de historias «ficticias», sino de historias «reales», aunque no en el sentido pleno de la palabra. Decimos que se abandona esa «ficción» en cuanto a que el argumento de la historia pierde el componente fantástico o inverosímil en detrimento de historias, por supuesto ficticias porque son fruto de la inventiva del autor, «reales» en lo que a la realidad, a la verosimilitud, de sus temas se refiere. Digamos, por hacerlo de un modo más resumido, que los principales problemas que se veían en la calle, en la gente –en las familias–, se extrapolaban directamente al escenario.

2.1 LA BURGUESÍA Y EL TEATRO DE *LO PRIVADO*

Es aquí donde entra en juego el tan conocido *drama burgués*. Cabe plantearse en qué sentido la burguesía es relevante en esta corriente dramática. Hablamos de un teatro contrario a lo ficticio, real, que podría haberse denominado, sin problema alguno, *teatro de la sala de estar*, o simplemente *teatro de lo privado*. ¿Por qué entonces esa inclusión de la burguesía? ¿Por qué esa inevitable relación?

Empecemos señalando que con el triunfo de la burguesía a partir del siglo XVIII se produce una despolitización del teatro. Es más, Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (2013: 189) apunta que, por aquel entonces: «Una obra es mala si trata de política».

En España, los ilustrados, es decir, la representación erudita de la imperante burguesía, tratarán de renovar el teatro, de rehacerlo según las estéticas y las necesidades sociales y políticas del momento. Esto, sumado al hecho innegable de que durante el Neoclasicismo español el grueso de los autores –si no todos– son mentes ilustradas, supone que la producción teatral surja exclusivamente de los mismos que advierten de esa necesidad de replantear el teatro. Es así como *lo público* se desvanece poco a poco de la escena para dejar paso al ya comentado teatro de *lo privado*.

No obstante, el nacimiento de ese teatro –explica Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (2013: 190)– no supone la desaparición de *lo público*, sino la metamorfosis de esto segundo en lo primero: «¿Quiere esto decir que dentro de la ideología de la Ilustración lo público va a desaparecer? En absoluto, por supuesto. Lo que ocurre es que *con el triunfo de las relaciones burguesas lo público va a ser concebido como una “transcripción directa” de lo privado*».

Lo que nos interesa pues, en este apartado, no es el teatro de *lo privado*, sino las diversas vías que encontró la burguesía para solucionar la contradicción *feudalismo / capitalismo* en Europa, ya que las diferentes tendencias teatrales que surgen en el siglo XVIII corresponden a las líneas políticas e ideológicas que nos ofrece la transición entre el siglo XVII y el XVIII.

La burguesía como modelo social ha pasado por tres fases desde sus inicios, a saber: una mercantil, otra clásica, y una última imperialista. Por ser la que abarca la

época de Moratín y el teatro de *lo privado*, nos centraremos únicamente en la primera, que engloba los años comprendidos entre los siglos XV y XVIII.

Esta *fase mercantil* se caracteriza, como es sabido, por la existencia de los gremios –estructura económico-social que origina la propia burguesía– y por el absolutismo político al que esta va a defender. Ideológicamente, dicho periodo se define por la existencia coetánea de dos tendencias radicalmente opuestas. Por una parte, la ideología *animista* cuyos discursos abarcan desde lo que empieza a llamarse lírica hasta un determinado tipo de escenario teatral: la representación pública de *lo público*. Frente a esta, la otra corriente –la de Moratín–, el *racionalismo*, que se manifestará por medio de ensayos o tratados teóricos. Esta corriente busca el predominio fundamental de la razón, ya sea desde el orden logicista de las gramáticas de Port Royal; desde cualquier discurso, fundamentalmente teórico, como ocurre con Descartes; o bien desde la aplicación de las reglas del orden y la razón al teatro, lo que origina la firme aceptación de las unidades de tiempo, acción y espacio.

Podemos resumir, por tanto, que la burguesía es una pieza clave en el origen del teatro de *lo privado*, del mismo modo que el racionalismo de la época es la ideología por la que tanto esta clase social como su teatro se ven determinados. Del mismo modo, es necesario apuntar que en el panorama literario del Neoclasicismo español fue Moratín el único que supo –o se atrevió– a escribir y representar el teatro de la razón.

3 MORATÍN, EL ÚNICO DRAMATURGO NEOCLÁSICO EN ESPAÑA. EL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS FRENTE A LA COMEDIA NUEVA

En efecto, si algo caracteriza a Moratín no es ya haber sido un escritor sobresaliente –y polivalente–, sino ser el único representante del drama de las luces en España, haber sido el único que, una vez asumió las ideas ilustradas aplicadas a la escena, nunca las abandonó.

Es importante señalar que el hecho de que Moratín naciese en 1780, fecha relativamente tardía para pertenecer a la época de la Ilustración, o que algunas de sus obras más relevantes se estrenasen ya en el siglo XIX, no significa que no estemos hablando de un autor –dramaturgo en lo que nos concierne– puramente ilustrado. Todo lo contrario, Moratín es el ejemplo perfecto del clásico error de periodización de la literatura que muchas veces señala el profesor Juan Carlos Rodríguez, y que consiste en establecer «siglos» o «épocas» para delimitar temporalmente los distintos hechos literarios, obviando que estos, como la Ilustración, no aparecen o desaparecen según el tiempo, sino según una problemática ideológica que no tiene necesariamente que empezar en un siglo y acabar en otro. Por eso, a pesar de que suele hablarse de la Ilustración durante el siglo XVIII («Siglo de las Luces») es inevitable extenderla hasta el siglo siguiente, puesto que Moratín vive hasta 1828. Es más, *El sí de las niñas*, su *magnum opus*, se

estrena en España en 1806, seis años después de que para la mayoría de los estudiosos de la literatura suene el timbrazo que anuncia el fin de la Ilustración y da pie al inicio del Romanticismo.

Aclarado ya el marco temporal y literario en el que se mueve Moratín, debemos preguntarnos el porqué de su soledad al frente de la dramaturgia ilustrada en España. La respuesta es simple, y ya la dieron los propios ilustrados: la educación. La certeza de la educación durante la Ilustración es la de una diferencia abismal entre el mundo real y el ínfimo número de personas que accedían a una enseñanza que los propios ilustrados convertirían en su principal preocupación. Moratín pudo educar su mente gracias tanto a los maestros privados de primeras letras –la escuela pública no existía–, como a su asistencia a las conversaciones literarias de su padre con algunos amigos. Esto último, junto con el acceso a la biblioteca de su progenitor, supuso el desarrollo del gusto por las letras en un Moratín que afianzaría su decisión a favor de un nuevo teatro gracias a los viajes que realizaría por Europa siendo secretario del Conde de Cabarrús, banquero. De entre estos viajes, hay uno que destacará por la especial huella que dejará en Moratín: su estancia en Inglaterra y el contacto con las obras shakesperianas, de lo que hablaremos posteriormente.

Más allá de la influencia que estos viajes por Europa tuvieron en Moratín, y de su posicionamiento en acérrima defensa del teatro ilustrado una vez presenciado el teatro de Shakespeare, debemos analizar cómo entendía el teatro y qué cambios o innovaciones (perdurables o no) introdujo en él.

Para explicar esto, nos habla el profesor Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (1991: 23) de una serie de «connotaciones técnico / ideológicas claves» en la escena moratiniana:

- La creación de la ilusión escénica: el silencio en la sala, la iluminación solo sobre la escena, etc.
- La creación del personaje / actor psicológico: por eso la necesidad de los ensayos, del reparto de papeles que Moratín exige.¹

¹ Cabe prestar especial atención a los ensayos que Moratín realizaba de sus obras. No solo escogía a los actores que quería para la representación de sus personajes, sino que, además, estaba presente durante los ensayos, al contrario de lo que hacía, por ejemplo, Lope de Vega, quien, dicho vulgarmente, se «desentendía» de los ensayos de una representación que, cierto es, no contaba con el renombre, la solemnidad y la importancia a nivel intelectual que sí adquirió el teatro una vez entrada la Ilustración en España (aunque sí dejaba anotaciones a los actores para que actuaran de una manera u otra). Este hecho, inaudito en el teatro español, de que el autor –en este caso Moratín como pionero en esa faceta de *director*– repartiese los papeles a los actores eligiéndolos personalmente y obligándoles a un determinado tipo de recitado y de representación se vio en el momento en que decidió transformar su zarzuela *El Barón* en una comedia.

- La consecuencia obligada de la verosimilitud cotidiana: el fin, por tanto, de las refundiciones y de la magia.
- La escena concebida como comunicación directa a través de la cuarta pared.
- Finalmente, la necesidad de las acotaciones en el texto, tanto para la decoración como para la actuación de los personajes.

Como es evidente, las innovaciones que introdujo Moratín en la escena son más que apreciables. Y van irremediabilmente ligadas a la fulgurante emersión del teatro *alla italiana*, del que anteriormente decíamos que es un modelo más solemne, más absorbente, que el anterior corral de comedias.

Una obra de capital importancia para comprender lo que Moratín entendía por «teatro» es *La Comedia Nueva o el Café*, una comedia satírica que pretende criticar lo heroico en la literatura en general, incluso cuando aparece en las tragedias racionalistas, y al dramaturgo L. Francisco Comella en particular. La intención de Moratín de reformar el teatro guiándolo en su evolución hasta lo neoclásico y hacia un tipo de drama de mayor calidad chocaba con la aceptación popular de las obras de Comella, a quien ridiculizaba a través del personaje de don Eleuterio:

Don Eleuterio es, en efecto, el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de que se le supone autor, un monstruo imaginario compuesto de todas las extravagancias que se representaban entonces en los teatros de Madrid. (MORATÍN, 1989: 59-60).

Considerando *La Comedia Nueva* bajo las características del teatro moratiniano que arguye el profesor Juan Carlos Rodríguez, puede advertirse que estamos ante un intento por parte de Moratín de desmarcarse de la tendencia literaria y dramática anterior. No significa esto que despreciase de modo alguno las obras barrocas y a sus autores, como son Lope o Calderón; lo que el ilustrado censuraba eran las obras barroquistas, es decir, las que de alguna manera impedían la evolución del teatro, las que, pese a encontrarse en un marco histórico y filosófico distinto, continuaban repitiendo fórmulas que en su momento fueron novedosas pero que, en tiempos de Moratín (segunda mitad del siglo XVIII), no solo no aportaron nada al drama en sí, sino que supusieron un exacerbamiento de las singularidades literarias de las que Moratín más renegaba. Su crítica se centraba, pues, 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» (MENÉNDEZ PELAYO, 1940: 424).

Siendo así, y ya matizada la negativa de Moratín hacia un determinado tipo de literatura barroca, puede hablarse de una relación lógica entre los dos grandes renovadores de la escena en España: uno es Moratín; el otro, Lope.

Ambos sintieron, con dos siglos de diferencia, la necesidad de reconstruir el teatro; ambos redactaron las que fueron, y son, las «poéticas» –salvando la distancia con

Aristóteles— de la literatura española y ambos quisieron crear una «nueva comedia»² que sirviera de espejo de la realidad que les era contemporánea (*pública*, en el caso de Lope, y *privada*, en el de Moratín).

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*³ podría utilizarse como lema de ambos. (SANELEUTERIO TEMPORAL, 2012: 154).

Esta relación de semejanzas entre los dos «Aristóteles españoles» se extiende por encima de su impulso de renovación de la comedia, va un paso más allá, llegando incluso a hacerse evidente la presencia en ambas obras de varios aspectos similares. De esta manera, tanto Moratín como Lope de Vega defenderán, por ejemplo, el empleo de la prosa en las producciones teatrales por encima de un verso que imperaba con mayor fuerza en tiempos de Lope, pero cuya sustitución en beneficio de la prosa razona más profundamente Moratín. Otra demostración de este parecido entre ambos autores se ve en la fidelidad con la que sigue Moratín las unidades de acción y tiempo que recomienda Lope, aunque sea el propio «Fénix de los ingenios» el que prescindiera alguna vez de estas máximas aristotélicas aludiendo que al genio heleno «ya le perdimos el respeto» (VEGA, 2009: 142).

Existen, no obstante, diferencias manifiestas entre las obras de estos dos autores. Si Lope de Vega escribía su *Arte nuevo de hacer comedias* para justificar los usos teatrales de su tiempo, Moratín hará todo lo contrario en *La comedia nueva*, donde, como decíamos anteriormente, se opone a ellos por ser propios de la etapa anterior. En este sentido, tiende a preferir las formas clásicas en detrimento de las que preceden a su época, por eso es considerado neoclásico; de hecho, frente a la tendencia lopesca a mezclar comedia y tragedia —siguiendo esa ya mencionada transgresión de las normas aristotélicas—, Moratín gusta de la clara diferenciación clásica ya que, recordemos, la intención esencial de la mayoría del teatro ilustrado no es ni mucho menos hacer reír —cosa que se consigue con la transgresora tragicomedia de Lope—, sino, más bien, conmover al público o hacerlo reflexionar como es propio del raciocinio dieciochesco.

En resumen, tanto *La comedia nueva* como el *Arte nuevo de hacer comedias* comparten la intención por renovar el panorama escénico español de la época en la que se escribieron. Ambas coinciden en ciertos aspectos que supusieron una gran renovación en tiempos de Lope y que Moratín o bien sigue fielmente, o bien no ve motivos de peso

² Préstese atención a que los títulos de las «poéticas» tanto moratiniana (*La comedia nueva o El Café*) como lopesca (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*) hacen alusión a esa novedad en la comedia, a ese carácter de renovación.

³ Traducido del latín: «La comedia es el espejo de la vida humana».

para alterar. Sin embargo, no puede obviarse que la producción dramática moratiniana busca una ruptura con el barroquismo, que frenaba la progresión del teatro, amén de una vuelta a ciertos parámetros clásicos, lo que supone discordancias con la obra de un Lope que rompe con muchas de estas reglas grecolatinas para conformar un teatro más ajustado a su tiempo.

4 SHAKESPEARE Y EL ROMANTICISMO

Si es Lope de Vega el autor anterior con quien mayormente debe relacionarse a Moratín, en lo posterior a él será con Shakespeare con quien se establecerá una relación que, en este caso, no implicará ningún tipo de influencia directa del uno sobre el otro como sí ocurría entre Moratín y Lope.

La inevitable comparación entre el genio ilustrado español y el máximo representante de la literatura anglosajona se debe al tiempo que pasó Moratín en Inglaterra. Es un periodo de su vida no tan conocido como su obra dramática pero que resulta clave para comprender el rápido ascenso del Romanticismo y cómo este supone una traba insalvable en la concepción moratiniana de lo que debería ser, ya no sólo el teatro, sino la literatura en sí.

La estancia de Moratín en Inglaterra fue de solo un año: desde agosto de 1892 hasta el mismo mes del año siguiente. Se pregunta Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (1991: 52) qué es lo que hizo Moratín ese año que estuvo allí. Él mismo se da la respuesta: «Lo normal: ir al teatro, ir de putas, hacerse amigo del Embajador y de otros españoles, visitar continuamente Strand y el Museo Británico, aprender inglés... y traducir el *Hamlet*».

No era la primera vez que se traducía el *Hamlet* al castellano, pero Moratín sí que fue el primer autor –en este caso, traductor– que elaboró una transcripción lo más fiel posible al texto original, evitando el germen de la traducción libre que había caracterizado las interpretaciones precedentes de la obra más internacional de Shakespeare.⁴ Sin embargo, el prolífico dramaturgo y poeta inglés iba a suponer el mayor obstáculo con el que Moratín hubiera rivalizado jamás.

Por aquel entonces, y tal y como le habría pasado a Lope con Calderón, Moratín creía haber hecho de su idea de teatro una realidad, creía llevar ya razón y haber convencido al siempre suspicaz público de que el modelo de comedia que él proponía podía entenderse como uno que perdurase. Pero si Lope se topó con el teatro calderoniano, de mucho más renombre a escala internacional sería el que derrumbaría ese castillo de naipes que Moratín se había construido: William Shakespeare. Hasta entonces, Moratín creía haber podido enfrentar y vencer las extravagancias teatrales propias de la

⁴ El profesor Juan Carlos Rodríguez recoge esta traducción en su libro *Moratín o el Arte nuevo de hacer Teatro* (1991).

literatura moderna, pero «se encuentra de golpe luchando contra Shakespeare. Peor: que a Shakespeare, no sólo en Inglaterra, sino incluso en Francia, empiecen a llamarle Maestro» (GONZÁLEZ GÓMEZ, 1991: 63).

El teatro de la *sala de estar*, de *lo privado*, se tambalea ante el firme Romanticismo que propone Shakespeare. De una habitación que ejemplifica los más estrictos modales y, por supuesto, un argumento pacífico cuyo único enfrentamiento radica en motivos éticos, morales o religiosos, se pasa al baño de sangre, al cambio de escena, al cementerio, etc. Basta con leer el *Hamlet* o, simplemente, su final. Es un compendio de todo lo que Moratín rehuía y que desde que Shakespeare lo subiera a la escena internacional ya nunca más bajaría.

El Romanticismo es, en suma, lo radicalmente opuesto al Neoclasicismo. Guido E. MAZZEO (1996: 414-419) nos da algunas de las claves para comprender la enorme diferencia que separa estas dos concepciones de la literatura. En primer lugar, en lo referente a lo formal ya sabemos que tanto el autor neoclásico como, por ende, Moratín emplearán a rajatabla la regla de las tres unidades de la escena; todo lo contrario de lo que hará un autor romántico, que huirá de cualquier atisbo de rigidez o inflexibilidad ya sea en lo puramente formal o en lo que al argumento se refiere. Por otro lado, los personajes de la trama neoclásica van a ser la representación del conformismo, del acatamiento de la norma social, del refinamiento más burocrático; mientras que los personajes románticos son rebeldes por naturaleza, no aceptan ninguna norma social ni se preocupan por incumplirla. Otra comparación necesaria para entender esta diferencia literaria es la del modelo de heroína en ambas corrientes: la heroína neoclásica es sumisa y obediente, «lo que sí se espera de ella es que sepa “bordar, coser, leer libros devotos, oír misa y correr por huerta detrás de las mariposas” según lo manifiesta don Diego de *El sí de las niñas* (II, 684)»; por su parte, una heroína romántica «habría preferido la muerte» pues su comportamiento es mucho más rebelde y sus inquietudes van más allá de las que la literatura neoclásica le reserva –basta analizar el comportamiento, por ejemplo, de Ofelia en *Hamlet*–. Así pues, puede esperarse que, como de hecho ocurre, las obras neoclásicas tengan un desenlace feliz, cosa prácticamente imposible en cualquier argumento propio del Romanticismo en el que los protagonistas son por naturaleza seres desafortunados y en donde el omnipresente deseo de venganza suele impedir ese *happy end*.

Una vez conocidos estos parámetros del Romanticismo, puede entenderse por qué Moratín choca completamente con el nuevo paradigma literario. Es por eso que el dramaturgo madrileño escribe la *Vida*,⁵ donde combate las ideas románticas de

⁵ Anexa a su traducción del *Hamlet*. Puede consultarse en *Moratín o el Arte nuevo de hacer Teatro* (1991).

Shakespeare a la vez que trata de desprestigiarlo haciendo ver que no merece ese atributo de «maestro».

No obstante, con el paso del tiempo y la consagración universal de Shakespeare, Moratín se rinde ante la evidencia de que el Neoclasicismo, la Ilustración, ha sucumbido ante el poder de la pasión –no necesariamente amorosa o sexual– del Romanticismo. Y así lo relata Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (1991: 63):

Pero veintisiete años después Shakespeare es ya un símbolo irremediable [...] en 1825, no sólo Shakespeare era incombustible sino que Moratín ya no quería combatir. Era un hombre cansado. «Alcé mi pluma y dejé de ser escritor público» [...]. Luchar contra Shakespeare era como hacer el ridículo, a más de imposible: ¿cómo iba a admitir que: «Shakespeare no supo componer una buena fábula dramática», como escribe Moratín en la *Vida*...?

Y mucho más escribir un Manifiesto contra él: por eso Moratín retiró la *Vida* y modificó sus notas.

5 EPÍLOGO. LA DESTRUCCIÓN DE MORATÍN

Por otra parte, no es solo a lo parateatral o a lo formal a lo que debe prestarse atención, sino también al mensaje que Moratín transmitía con los argumentos de sus obras. De esta manera lo realmente importante de *El sí de las niñas* no es si la niña se casa con el joven o con el viejo; es que la niña *tiene* que casarse. El teatro de Moratín, al ser la escenificación de la sociedad –de la *sala de estar*–, funciona como una ventana a las relaciones interpersonales, convencionales y deterministas de la época de esplendor de la burguesía. El teatro burgués y, por extensión, el de Moratín, es, como decimos, un teatro del orden, del raciocinio; sin embargo, esto no significa de ningún modo que sea laico. La lucha entre la fe y la razón no llega a imponerse ni en la sociedad ilustrada ni en su representación escénica, por mucho que la razón alcance su zénit más alto durante este siglo. Así pues, es evidente que *El sí de las niñas* debe terminar con una boda. Las mujeres estaban destinadas por la religión a casarse en lo que es el final feliz de la obra.

Pero, como hemos visto, el paso del tiempo destruirá estos esquemas moratinianos del teatro. Primero serán Shakespeare y el Romanticismo, y después Antonin Artaud, cuya intención es, según Juan Carlos RODRÍGUEZ GÓMEZ (2013: 211), «asumir todas las líneas esenciales que habían determinado el teatro anterior e intentar negarlas desde dentro de ellas mismas», como hace con el teatro de *lo privado* de Moratín.

Artaud toma como punto de partida el *happy end* de las obras dieciochescas. Explica que, como ocurre en *El sí de las niñas*, ese matrimonio feliz con el que termina el argumento, al no ser libre, es la representación de algo que estuvo siempre latente durante toda la obra pero que solo conociendo y analizando primeramente el final puede entreeverse:

... las relaciones (condicionadas siempre por el telón de fondo familiar) no pueden tener otra solución lógica que la que se deriva de su inscripción plena en ese mismo ámbito familiar, es decir, en el matrimonio, en la boda de los protagonistas; lo contrario no sólo es ilógico, sino que incluso se considera trágico (o al menos como un final fallido) (RODRÍGUEZ GÓMEZ, 2013: 211).

Esto es, a fin de cuentas, lo que es Moratín: el teatro de la razón ilustrada en el que *la sala* y su privatización de la escena familiar siempre rodeada de un aura de compostura, rigidez y lógica social enmascararan un determinismo social, burgués, y un recorte de las libertades paliado por lo *feliz* de sus desenlaces argumentales. Un modelo de teatro que Shakespeare destruirá y que Artaud enterrará.

Bibliografía

- ANDIOC, René (1976), *Teatro y Sociedad en el Madrid del s.XVIII*, Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia.
- MAZZEO, Guido E. (1996), «Contrastes entre el teatro neoclásico y romántico», en *Hispania* [en línea] Vol. 49, N.º 3, septiembre 1996, pp. 414-420. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. Disponible en http://www.jstor.org/stable/337454?seq=1#page_scan_tab_contents. [Consultado el 15 de noviembre de 2015].
- MENÉNDEZ PELAYO, M (1940), *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. III: *Siglo XVIII*, [en línea], Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglo-xviii--0/> [Consultado el 2 de diciembre de 2015].
- MORATÍN, L. Fernández de (1989), *La Comedia Nueva. El Sí de las Niñas*, 5.ª ed., Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos (1991), *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro*, Madrid: La General.
- (2013), «Lenguaje de la escena: Escena árbitro / Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)», en *Youkali* [en línea] N.º 15, noviembre 2013, pp. 185-218. tierradenadie ediciones, S.L. Disponible en: <http://www.youkali.net/youkali15-completo.pdf> [Consultado el 7 de noviembre de 2015].
- SANELEUTERIO TEMPORAL, Elia (2012), «Teoría y práctica de Lope y Moratín: la nueva comedia, *La comedia nueva*», en *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* [en línea] N.º 7, julio 2012, pp. 153-166. Disponible en: http://www.452f.com/pdf/numero07/07_452f-mis-elia-saneleuterio-temporal-orgnl.pdf [Consultado el 2 de diciembre de 2015].
- VEGA, Lope de (2009), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, 2.ª ed. [2006], Madrid: Cátedra.