

Episkenion 2 (julio 2014)
nunca es siempre en teatro

ISSN 2340-4485

La comedia nueva es siempre nueva: recepción y crítica entre 1900 y 1928

David-Félix Fernández-Díaz
University of Virginia's College at Wise
dff9m@virginia.edu

RESUMEN: *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín, sátira dieciochesca acerca del desafuero teatral que gobernaba la escena dramática española emerge en las primeras décadas del siglo XX como obra referente para combatir los 'desaliños' equivalentes que sufría la dramaturgia moderna. Dentro de la conciencia de crisis que se cierne sobre teatro español de estos años, esta pieza en concreto se alza como una panacea restauradora que brega contra los Comellas modernos. Las principales voces literarias del período (autores y críticos) miran al pasado y ven en *La comedia nueva*, no aquella obra que deberíamos recrear, sino la imagen especular que nos devuelve esta comedia de comedias. El teatro contemplado como espejo de la sociedad se despliega en toda su extensión y *La comedia nueva*, a pesar de la disparidad cronológica y estilística, recupera su frescura y se enarbola como un fiel reflejo del teatro español de este tiempo.

Palabras clave: Moratín, Eleuterios, sátira, modernidad, Benavente, comedia, nueva.

ABSTRACT: Leandro Fernández de Moratín's *New Comedy*, an eighteenth-century theatrical satire about the lawlessness that ruled the Spanish dramatic scene, emerged in the early decades of the twentieth century as a reference to combat the 'desaliños' that Spanish theater was experiencing. Within the sense of crisis that hangs over Spanish theater, this piece in particular stands as a restorative panacea against the modern Comellas. The major literary voices of the period (authors and critics) look at the past and see in *The New Comedy*, not as a comedy that we should imitate, but as a mirror image that emanates from this comedy about comedies. The theater seen as mirror of society unfolds in its entirety. *The New Comedy*, despite the chronological and stylistic disparity, recovers its freshness and raises as a reflection of the Spanish theater of this time.

Keywords: Moratín, Eleuterios, satire, modernity, Benavente, new, comedy.

Como el orador, el autor dramático ha de tener en cuenta lo mismo las leyes físicas de acústica que las psico-fisiológicas —perdone D. Hermógenes— que determinan la atención de un auditorio numeroso.
Jacinto Benavente, «Alrededor de un concurso»

El 11 de mayo de 1900, los restos mortales de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) son trasladados al madrileño cementerio de San Isidro junto a los de Juan Meléndez Valdés, Francisco de Goya y José Donoso Cortés: un grupo constituido, según la opinión popular, por tres ‘afrancesados’ y un liberal amamantando a los pechos de las doctrinas filosófico-políticas.¹ El evento, como sería de esperar, generó una revitalización de los presupuestos de su poética dramática así como una tímida puesta en escena de su breve producción.

Aunque el modelo neoclásico había cristalizado durante el siglo XIX como artefacto literario, un análisis diacrónico de la recepción crítica de las tres primeras décadas del siglo XX, específicamente aquel que concierne a *La comedia nueva* (1790), refleja que esta obra ha restaurado sensiblemente la funcionalidad originaria o ‘arte teatral’ según la distinción que traza Ramón Pérez de Ayala en 1915 (201-203). La fórmula cómica moratiniana enraizó en la historia literaria española confiriendo a la Talía ulterior, entre otras singularidades, un virtuosismo dialógico y una maestría satírica dignas de ser imitadas. Sus dos obras más destacadas, *El sí de las niñas* (1806) y *La comedia nueva* siguen ofreciendo un sustancioso repertorio de recursos teatrales, creatividad lingüística y un esmero en los acabados dramáticos que fueron, sin duda, sustrato e inspiración de futuras generaciones. No obstante, la diferencia principal que las disgrega es que *El sí de las niñas* se ha desprendido su cariz funcional o didascálico y a prácticamente cien años de su primera representación, esta pieza ha perdido el lustro utilitario con que fue designada, proceso antagónico del que experimenta *La comedia nueva*. En este contexto, ¿dónde se encuentra la poética moratiniana o, en qué manera su teatro, específicamente *La comedia nueva*, aflora como paradigma y referencia entre 1900 y el centenario de su muerte en 1928?

El tercio de siglo que aproximadamente media entre estas lindes cronológicas es especialmente significativo por dos razones: por una parte el volumen de exámenes críticos que centran la atención sobre su figura y por otra, dada la impronta que dejó en el teatro, un repaso al estado actual de sus comedias dentro del convulso panorama que agita la escena dramática española.² Varios especialistas del ilustre teatro de Leandro Fernández de Moratín han acuñado, en distinta manera e intensidad variable, el término ‘modernidad’ a las creaciones originales del hijo de D. Nicolás y en modo particular a *La comedia nueva* (Andioc 4; Lázaro Carreter IX–XI; Doménech Rico 26³; Dowling 397)⁴. Sin embargo, a pesar de este manifiesto

1. *La Ilustración Artística*. 28 de mayo de 1900. Año XIX. Núm. 961. 347.

2. El contexto de las tres primeras décadas ha sido estudiado en detalle por Dougherty (87–155).

3. Trabajo no publicado pero cedido cortésmente por el autor.

4. No fue sin fundamento que el congreso internacional celebrado en Cádiz *Teatro y modernidad escénica* (2008) clausurara con una representación *La comedia nueva* bajo la dirección de Ernesto Caballero.

consenso, tácito en ocasiones, no existe un trabajo que elucide el sentido, alcance y recepción de esta sátira durante este período.

En los primeros años del siglo XX se advierte en la prensa literaria dos grandes líneas o lecturas respecto a la producción Moratín: por un lado, aquella que la reseña como un producto netamente neoclásico; por otro, una nueva veta en constante articulación que muestra o intenta analizar su aporte y conexión a la escena presente.⁵ Dicho de otro modo, se atisba una segregación entre una mirada crítica que enjuicia su obra bajo premisas dieciochescas de otra que a honda acerca de aquello que trajo consigo su legado y su significación actual.

Aunque *El sí de las niñas* fue y ha sido su obra más aclamada, las primeras décadas del nuevo siglo manifiestan una tenue diversificación así como un renacimiento de aquellas otras que fueron parcialmente ‘arrinconadas’ en la época decimonónica. De entre ellas, *La comedia nueva* emerge como obra insigne en las publicaciones periódicas a la vez que sus comedias anteriores a 1806 empiezan a recibir una cierta atención por parte de la crítica. La poética cómica de Inarco adquiere así una normalización y prácticamente la totalidad de sus textos teatrales, a pesar de su escaso número, despunta de un modo más equitativo:

Se tiene por cosa averiguada que la mejor comedia de Moratín es *El sí de las niñas*. Esto lo creen hasta los que no han leído a Moratín. Las opiniones hechas, sancionadas por la rutina, son indestructibles —para el vulgo, que no se toma el trabajo de pensar por cuenta propia. No obstante lo arraigado de esa creencia, hay quien tiene por obra más importante que la citada, otra del mismo autor: *La mojigata*.⁶

Su influencia y legado son también reexaminados con una ya marcada distancia cronológica, variable que confiere irremediabilmente a la crítica del siglo XX un signo más objetivo y menos exaltado de aquel recibió entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. El caudal revisionista que evalúa sus comedias en este siglo sigue *in crescendo* a pesar de que ciertas características de su obra se han ido afianzando durante el siglo anterior y siguen prácticamente inalterables: virtuosismo en el manejo del idioma patrio, la naturalidad como particularidad congénita o la influencia molieresca entre otras. En esas dos líneas que detectamos, los escritos de aquellos que examinan su obra dentro del contexto contemporáneo no están totalmente exentos de referencias al período en que fueron gestadas. Por el contrario, estos suelen estar impregnados de una propensión valorativa que destaca, en esencia, su empresa reformadora y suelen destilarse, en ciertos casos, con datos biográficos de su vida y ajenos a su proyecto dramático. Estamos pues ante una retórica discursiva deshojada de particularidades dramáticas que pondera la repercusión que tuvo en su momento y que establece un nexo entre su contexto originario y el panorama teatral contemporáneo. Es esta línea aquella que revela datos relevantes a la hora de justipreciar el peso y recepción de *La comedia nueva* en los inicios del siglo XX.

5. *La Época*. 1 de enero de 1900. [s.p.].

6. *Heraldo de Madrid* (Suplemento «La vida del teatro»). 4 de julio de 1908. [s.p.].

Es patente que cada vez un menor número de obras sigue el andamiaje cómico moratiniano y que su presencia en las carteleras sufrió un paulatino declive durante el siglo XIX, tesitura que ha llevado a colegir a algunos críticos, precipitadamente, que la comedia moratiniana «fue liquidada a partir de 1868» (Ferrerías y Franco 66). Estos descensos no nos deben inducir a error ya que no supusieron un obstáculo para que Moratín permeara como aquella figura modélica que reformó la escena teatral de su momento y que ciertos hitos posteriores del teatro español no hubieran sido posibles de no haber existido una ilustre figura como la de él:

El siglo XIX ha contado con más de *un* Moratín en su seno; cerrando una brillante época de nuestra escena dramática, como glorioso paréntesis, Echegaray. Una nueva época se abre con Jacinto Benavente, y la escena española resplandece en una aurora triunfal llena de promesas. Galdós es un puente magnífico y sólido entre una y otra época. Nuestro teatro del siglo XX cuenta también en sus comienzos con su Moratín, en Benavente, y en su pléyade de Moratines, que tal dictado merecen también en otro género, los hermanos Quintero, y también Dicenta, Martínez Sierra y Linares Rivas, etc.⁷

De entre los dramaturgos mencionados en este retazo de *La Correspondencia de España*, merece especial atención la figura de Jacinto Benavente dada la conjunción que une a ambos y *La comedia nueva*. Esta no fue la única ocasión que Moratín aparece parangonado con Benavente dado el encarrilamiento que ambos confirieron a sus respectivos ‘teatros’: «La labor de Benavente tiene en sus mejores propósitos, en sus más acabadas realizaciones, no pocas semejanzas, lo repetimos, con la llevada a cabo en su tiempo por Moratín» aseveraba Cipriano de Rivas Cherif (Gil Fombellida 173).

La regeneración e impulso que dio al teatro de su época hace que se clame, en temporadas poco fecundas y desvaídas como la presente, por alguien que haga las veces de Moratín para que vuelva a la escena y restaure el ‘teatro nacional’, concepto de raigambre áureo pero abierto a las nuevas manifestaciones del genio de la nación (Rubio Jiménez 39). Es en este contexto donde se suele resaltar una figura etérea que haga las veces del dramaturgo —‘*un* Moratín’ se dirá—, prueba fehaciente de que aquello que pervive en estos momentos, no es la obra en sí, sino aquella faceta reformadora que suscribe:

Es verdad: hace falta *un* Moratín, y el teatro de la Escuela Nueva, que se prepara para reanudar su campaña artística, prestará un buen servicio a la dramática exhumando la deliciosa y fina sátira de *El café*. Pero está haciendo mucha falta *un* Benavente, que podría ser

7. *La Correspondencia de España*. 27 de octubre de 1918. 6. En un homenaje a Jacinto Benavente celebrado en el Teatro Español, Serafín Álvarez Quintero leyó el siguiente fragmento escrito por Galdós: «Y en una de las mejores y más ilustres, en esa ínsula gloriosa de Lope, Calderón y Moratín, proclamemos a Jacinto Benavente como esclarecido y no superado cultivador de la comedia y de la sátira teatral en nuestro tiempo.»

el mismo si volviera al buen camino, si es dable a un escritor ejecutar dos renovaciones.⁸
(La cursiva es mía)

Para el caso de D. Jacinto, además de esa vena reformadora que subrayaba Rivas Cherif, no hay más que echar una ojeada al *dramatis personae* de *Los intereses creados* para ver que, tras la acotación del Primer Cuadro, en la Escena I aparece *un* D. Leandro personificado junto a una de las creaciones de *La comedia nueva*, Pipí.

La influencia de Moratín sobre Benavente no solo se vislumbra en el hecho de acuñar nombres de abolengo moratiniano a personajes de sus obras. Su primer corpus dramático, como el de Inarco Celenio, brinda tributo al racionalismo ilustrado, característica que le ha granjeado la denominación ‘continuador de lo moratiniano’ en la forma y en el fondo, distinción perniciosa pero útil para ilustrar la sintonía entre ambos autores.⁹

Aunque el teatro benaventino presente una complejidad dramática y estructural notablemente superior a aquella desplegada por Moratín, su labor paradigmática corre pareja a la de éste. Esta circunstancia arraiga hasta el punto que en la prensa literaria española del período se conjetura con el espectro del pasado y se hipotetiza si Moratín hubiese hilvanado a día de hoy comedias a lo benaventino en la línea de *Collar de estrellas*.¹⁰ No fue gratuito que la obra de Benavente, quizás el autor teatral más importante de este período, apareciera repetidamente asociada a Moratín, una coyuntura que fue en parte propiciada por el mismo autor de *Los intereses creados* dadas las representaciones que de Moratín él mismo llevó a las tablas como director de la Compañía del Español. De entre las características que el mismo Benavente destaca de Moratín subyace de modo peculiar el ‘reformismo’, atributo que el Nobel desempeñó en su primer teatro de modo afín.

Anexo al aspecto reformista y dentro de esa tendencia entre una recuperación de lo genuino y de repulsión de agentes foráneos, el teatro pugna cíclicamente por una regeneración de sus formas, llamémoslas ‘legítimas’, que devuelvan al teatro «a su territorio y centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales» (Muñoz-Alonso López 10). Las luchas de D. Leandro contra la turba de Comellas tuvieron su réplica ulterior contra

8. *La Voz*. 18 de diciembre de 1922. [s.p.]. Cipriano de Rivas Cherif también se suma a la tendencia de asociar el reformismo a *un* nuevo Moratín: «Algunos críticos, como don Eduardo Gómez de Saquero y don Francisco Aznar Navarro, han clamado recientemente por *un* nuevo Moratín, que depure y sanee con buen gusto y comedimiento las malas costumbres porque se rigen los teatros españoles. Falta hacen cómicos, directores de escena, empresarios que, puestos a imitar, pongan cátedra de buena escuela. A ser genio no se aprende. Un buen teatro no se improvisa, Si hay alguna enseñanza teatral fructífera, ha de ser basada en una disciplina rigurosa.» *España*. 13 de enero de 1922. Año XII. Núm. 352. 13.

9. Ángel Valbuena Prat expresa una visión complementaria a la relación entre ambos: «Moratín reaccionó con fina observación realista y cuidado estilo, contra el desafuero desorbitado de los últimos posbarrocos, como Benavente frente al otro desafuero posromántico, que representaba el teatro —por otros motivos valioso— de Echegaray» (Huerta Calvo 180).

10. Julio Cejador y Frauca es otro de los filólogos que establecerá parangones similares entre Benavente y Moratín (240).

los Hugos y Dumas que ‘corrompían’ nuestras formas ‘genuinas’. Posteriormente, Inarco encontrará su cotejo en la figura de Benavente al decirse de este último que bregó contra otro desaliño estético, el neorromanticismo, pastiche que para algunos generó, como se sabe, no pocos rechazos.

Desde distintas gacetas y boletines se denuncia una fórmula cómica que busca la algarabía a través de diálogos delirantes y salpicados de retruécanos y cuya degeneración arranca «carcajadas estridentes por sus disparates».¹¹ En un período de cierta consternación teatral como son estas primeras décadas, trastrueque que empieza a denunciarse en la prensa desde principios de siglo, el teatro parece dirigirse a la deriva «sin la musa de Bretón y sin los grandes atisbos de Ayala, con nuevos Comellas a diestro y siniestro, libres del látigo de *un* Moratín».¹²

Es en esta circunstancia cuando la labor benaventina se reviste de tintes abiertamente moratinianos que, en estos momentos y aludiendo de modo implícito a *La comedia nueva*, son básicamente sinónimo de reforma: «Si no tuviera otros méritos que el haber limpiado, en lo exterior al menos, la escena española del tufo rancio que exhalaban los dramones y comediotas de los Sellés, Cano, Cavestany [...] ¡Ramos Carrión, Echegaray! —Ya se le debería a Benavente gratitud, cuando no admiración [...]—».¹³ ¿Qué es sino este comentario un calco contemporáneo de aquel que dimanaban de la prensa decimonónica sobre el látigo de Talía purgando la escena de los ‘Comellas del momento’?

Independientemente del surco que abrió en la senda teatral y del tropel de poetastros a quienes ajusticiara en su afamada pieza, es incuestionable que sigue presente en la crítica y en buena medida persiste como patrón. La motivación funcional que empezaba a disiparse ya en la segunda mitad del XIX y que causa que el número de representaciones menguara, sigue no obstante exhibiendo un diluido remanente histórico como indica Rafael Altamira:

Si tomamos, por ejemplo, *El sí de las niñas*, de Moratín, y ponemos esa obra frente a alguna de las comedias modernas que expresan el estudio de costumbres en el mismo sentido que las citadas de Moratín (v. gr.: *Lo cursi*, de Benavente), podemos observar los dos extremos del cambio que se ha verificado en un siglo. A través de esas fuentes puramente literarias, veremos, pues, la distancia enorme que hay de la España actual a la España de los comienzos del siglo XIX, por lo menos, en algunas de nuestras clases sociales y en la vida ciudadana, porque nuestra sociedad rural (y en gran parte, la misma burguesa de provincia) sigue en otro plano, en algunas cosas, muy diferente. (272)

Esta nota de Altamira avala un aspecto fundamental: mientras que *El sí de las niñas* ha perdido su ‘teatralidad’ y se ha afianzado en la literatura nacional como documento histórico y modelo literario valiéndome de la exposición que realizara Mariano José de Larra, de *La*

11. *Nuestro Tiempo*. Mayo de 1916. Año XVI. Núm. 209. 216.

12. *Heraldo de Madrid*. 18 de marzo de 1905 [s.p.].

13. *Ibíd.*

comedia nueva sigue desprendiéndose un carácter universalista que hace que durante este marco temporal se alce como su obra más pragmática (258).

Las comedias moratinianas, a excepción de la obra que nos ocupa, generaron a lo largo del siglo XIX una disociación donde la vertiente funcional pierde su cometido y emerge la obra como *texto* o ‘arte dramático’, como artefacto literario y estético de una época pretérita, mudanza que quedaba ya vaticinada en la «Advertencia» de la edición parisina de 1825 cuando se declara que: «llegará sin duda la época en que desaparezca (que en el género cómico solo sufre la pintura de los vicios y errores vigentes); pero será un monumento de la historia literaria, único en su género, y no indigno tal vez de la estimación de los doctos» (356). No obstante, *La comedia nueva* sigue un curso marcadamente distinto.

Esta coyuntura queda tanto o más manifiesta en el inmortal título de la recensión de Eduardo Gómez Baquero que titula: «El teatro de la vida: *La comedia nueva o El café*»,¹⁴ marbete que evidencia la relación que entre ‘teatro’ y ‘vida’ sigue despertando a más de cien años de su estreno. En esta extensa recensión, Andrenio desempolva de nuevo el debate sobre la vigencia de la pieza de Moratín y refuta los pronósticos de validez arrojados en la «Advertencia»:

El bueno de D. Buenaventura Carlos de Aribau o quien escribiese la advertencia preliminar, era todo un optimista. Las comedias malas siguen completamente vigentes y tengo para mí, que está algo lejana, la época esa en que *La comedia nueva* perderá por completo la actualidad y la aplicación a la corrección problemática de las costumbres.¹⁵

Aunque pudiera parecer obvio que las comedias moratinianas estaban predestinadas a dejar de ser exactos reflejos de la sociedad española, no se contemplaba que *La comedia nueva* iba a gozar de una nueva regeneración dadas las similitudes que se trazan entre la pieza de Inarco y las del contexto del teatro de las primeras décadas del siglo XX.

La vinculación trasciende al modelo reformador que se presenta en esta deliciosa sátira materializándose como una agnición que trasciende al plano literario. Lo que un buen número de eruditos denominó ‘universalidad’ de esta comedia estriba, no en la arquitectura teatral del texto, sino en haber disertado acerca de las diferentes formas de concebir el drama moderno creando así un fructífero diálogo entre las variantes tradicionales y las propuestas teatrales que emergen en la escena española. Si en su momento fue ingeniado como instrumento canalizador y reconstituyente frente al desafuero teatral ya conocido, la obra ofrece en las primeras décadas del siglo XX una respuesta social análoga. Esta misma peculiaridad ha sido notada por Víctor Manuel Peláez Pérez quien subraya que «la comedia neoclásica se había consolidado en los escenarios y, transcurrido un siglo de su estreno, todavía tenía plena vigencia como consecuencia de la nefasta situación teatral que a principios del siglo XX aún se vivía en España» (625). La obra que se omite en esta alusión es *La comedia nueva*.

14. Cótéjese este título con este otro del sábado 4 de julio de 1908 de *El Heraldo de Madrid* en la sección de crítica teatral: «Estrenos de antaño: *La mojigata*.»

15. *Nuevo Mundo*. 26 de marzo de 1908. Año XV. Núm 742. [s.p.].

La vigencia que refiere Peláez Pérez gravita justamente, no en esas propiedades embebidas en la poética neoclásica, sino en la validez y aplicación que aflora en el siglo XX, es decir, en una revitalización de su cariz funcional, teatralidad y vigencia. Es justamente por esta razón que, volviendo a las regias exequias que se celebraron el 23 de abril del 1900, se dijera de Moratín que su brillo literario dimana de «párrafos soberbios de su literatura, siempre castiza, donde se desarrollan pensamientos y párrafos que servirán de modelo *siempre*»¹⁶ (el énfasis es del articulista), párrafos que podrían ser igualmente atribuidos tanto su obra de 1806 como a la de 1790.

Marcelino Menéndez Pelayo la bautizó como «la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco» (128) en tanto que Benito Pérez Galdós la presentaba como la «más viva y picante de las sátiras literarias, aplicable a todas las edades y singularmente la nuestra» (21). Esta permanente validez la vamos a ver reformulada en distintas ocasiones en la prensa literaria del período: «los ‘martes históricos’ se inauguraron con *La comedia nueva*, de Moratín, obra que mientras existan dramaturgos será de palpitante actualidad, y más de actualidad mientras haya en el mundo Don Hermógenes y Don Eleuterio, personajes estos ¡ay! cuya generación es interminable».¹⁷ Caramanchel apostillaba a esta iniciativa de los ‘martes históricos’ y a la representación de la comedia de Moratín el siguiente comentario:

La comedia nueva, sin que constituya una gran novedad —pues otras veces la hemos aplaudido recientemente, y bastante mejor interpretada—, fue para nosotros de mucho encanto. Conserva *El café*, como todas las obras profundamente humanas, la misma frescura y lozanía de sus buenos tiempos. Ya nos solaza con sátira e ironía de buen tono, ya nos mueve dulcemente el ánimo al sentimiento y la compasión. Yo no comprendo cómo la admirable creación moratiniana no la representan más frecuentemente todas las compañías de verso españolas, pues es siempre de efecto seguro. Sin dejar de apreciarse en ella, como en todo Moratín, el abolengo molieresco, *El café* es lo más interesante de su autor ilustre, no sólo como producción dramática y como documento literario, sino también por su neto españolismo.¹⁸

Distinguimos pues una escisión en ese trecho que media entre las costumbres retratadas, lo cual nos sitúa ante pieza obsoleta y sin vigencia en los escenarios, frente al valor ecuménico de su sátira la cual radica en pintar al *hombre* con sus grandezas y pequeñeces. El hecho de que *La comedia nueva*, retratara —o copiase desde las preceptivas realistas— personajes particulares no impide que estos se presentaran como un reflejo de la condición humana y que por ende, albergasen una prominente validez en su vertiente representacional. Mientras que la popular actriz María Tubau, discípula de Julián Romea, sintetizaba la perennidad de *La comedia nueva* diciendo de esta que «es siempre nueva», Gómez Baquero realzaba su permanente

16. *Heraldo de Madrid*. 13 de mayo de 1900. [s.p.].

17. *El Globo*. 29 de noviembre de 1911. [s.p.].

18. *Nuevo Mundo*. 7 de diciembre de 1911. Año XVIII. Núm. 935. [s.p.].

expresión añadiendo que: «Más de cien años hace —fue el 7 de febrero de 1792— que se estrenó en el Teatro del Príncipe, y todavía se conserva fresca su sátira y es aplicable a las costumbres teatrales de hoy y a los malos autores de comedias, que no abunda menos en el día, que en tiempo del ingenioso observador que trazara aquel cuadro».¹⁹ La inmortalidad atribuida a Moratín y a su sátira reside pues en ese permanente arraigo identitario social que arranca de su creación. Lo que en su día fue un ataque hacia el desorden teatral encuentra hoy su analogía en la estética en boga —modernismo— prestándose así *La comedia nueva* como panacea teatral.

Las cualidades dramáticas de la sátira moratiniana junto al espacio en que se desarrolla esta influyeron sin duda alguna a que *La comedia nueva* gozara de actualidad, fresca y sobre todo de un marcado utilitarismo. Este fulgor no se tradujo en una masiva puesta en escena de su obra, sino que se codificó en una mirada pretérita y adaptación de aquellas formas que en su momento inocularon sobre la caótica escena española. Aun así, la regeneración de *La comedia nueva* vino acompañada de adaptaciones y acomodación de ciertas características que revocan cualquier menoscabo de su figura y obra durante este período. De entre las adaptaciones, la inmortal sátira vio luz en los escenarios a través de una parodia moratiniana de Pablo Parellada titulada *El café moderno* motivó el siguiente comentario en *El País*:

Cuando Don Leandro Fernández Moratín quiso refrenar los desmanes escénicos de su época con *La comedia nueva*, había menos Eleuterios que ahora. Su sátira sigue teniendo el «estado» de los tiempos que corren [...] ¿Tendré necesidad de notificaros ahora que don Hermógenes es un crítico *modernista*, y que en sus labios florecen todas las incongruencias que al autor se le ocurren? [...] Que *La comedia nueva* tiene actualidad lo dijo el público con su aprobación y sus aplausos.²⁰

El ejemplo de Parellada es tan solo una de las muestras que rinden pleitesía a su sátira más célebre y que le otorgan reiteradamente el atributo 'actual'. Tres años antes, *El Imparcial* del 22 de diciembre de 1905 se hacía eco de *La musa loca*, comedia en tres actos de los hermanos Quintero la cual constaba de dos partes, una cómica y otra asainetada, siendo la primera de ellas una adaptación de *La comedia nueva*: «D. Eleuterio, D. Pedro, D. Hermógenes, la familia del autor, todos los personajes de Moratín, más o menos alterados, en la forma, no en la esencia, aparecen al ingenioso conjuro de los Quintero.»²¹ José de Laserna, el articulista, remarca un aspecto capital: «Lo que no sale, ni puede salir es el aspecto histórico de *La comedia nueva* o *El café*, que redobla su valor; las costumbres literarias de la época, la protesta contra el mal gusto

19. Percepción similar se encuentra en *La Correspondencia de España* el 29 de noviembre de 1911 a raíz de una representación dirigida por el erudito Alejandro Miquis (pseudónimo de Anastasio Anselmo González y Fernández) para los 'Martes Históricos': «*La comedia nueva* se conserva, después de ciento veinte años de vida escénica, lozana y perfumada. Sus caracteres, su fina ironía, su dulce sentimentalismo, nos interesan, divierten y conmueven con la misma intensidad que interesaron, divirtieron y conmovieron a los últimos españoles del siglo XVIII» (5).

20. *El País*. 28 de diciembre de 1908. 2. No he encontrado datos acerca de esta obra de Pablo Parellada. A tenor de lo expuesto en el diario, podemos deducir que se trató de una aclimatación de la obra de Moratín.

21. *El Imparcial*. 22 de diciembre de 1905. Año XXXIX. Núm. 13907. 3

del público, la satírica pintura de los pedantes, las alusiones a los poetastros de la escuela de Comella, etc., etc.»²²

El aspecto histórico también quedó eclipsado en la representación, o más bien adenda que hizo Ramón del Valle-Inclán con *La comedia nueva* el 19 de diciembre de 1926. El interés del dramaturgo gallego hacia esta pieza se basaba en la industria reformadora y satírica que la caracteriza. Valle-Inclán unía dramáticamente dos momentos de la historia teatral española concomitantes ideológica y teatralmente:

Tras el prólogo de Valle-Inclán, *El café*, de Moratín, nos daba el tono del máximo humorismo del caudillo de la cruzada; y tras este contraste, para conmemorar aún más los espíritus, llegó *Ligazón*, bárbaro, nervudo, grato, no obstante, al oído, por el ritmo musical de un diálogo maravilloso y alucinante; acierto todo (penumbra, embrujo, amor, sensualidad y muerte) en la exteriorización escénica.²³

Los motivos que engarzan la producción de Valle-Inclán y *La comedia nueva* fue la coincidencia entre las quejas y diatribas entre aquellos que prostituían la escena teatral contemporánea de aquellos que lo hicieron en tiempos de Moratín y que retrató en su *Café* (Vilches y Dougherty 195). Empleando Valle-Inclán una recursividad amplificada en clave metateatral la pieza conocida también como *El café* es ahora un mero cuadro teatral en el conjunto representativo. *La comedia nueva*, así como las piezas que prohíjan aspectos de ella, obsequian al asistente de principios del siglo XX con una anagnórisis del presente teatral a través de un producto castizo perteneciente al torrente tradicional. Se tiende así línea dialógica respecto al propósito de Valle-Inclán y al haber seleccionado *La comedia nueva*, obra que escogió para esta ocasión así como también para «iniciar su sintética excursión histórica ejemplar por el teatro español del siglo XIX en el coliseo clásico de Madrid».²⁴

Los tres ejemplos anteriores, ponen de relieve el hecho de que en el siglo XX no estamos ante una fiel adaptación *per se* como sí hicieron sus continuadores en las primeras décadas del siglo XIX, sino de una connaturalización de ciertas particularidades de su poética que siguen mirando hacia un pasado para comprender y reformar el presente escénico. El émulo moderno adopta de *La comedia nueva* su cariz reformista en un tiempo donde «los luchadores a lo Moratín caben en estos nuevos tiempos de decadencia y de extravío del gusto»²⁵.

El hecho de que la fórmula moratiniana haya prescrito y sus obras sean tildadas de obsoletas por un sector de la crítica no fue obstáculo para que un importante tropel de articulistas siguiera canonizando en la prensa de la época su obra, el modo en que incoaba los nuevos senderos que debía seguir el teatro español y específicamente el género cómico: «Nuestra comedia moderna data de Moratín sin duda alguna. Suministra el arranque a la línea de Bretón

22. *Ibid.*

23. *La Voz*. 20 de diciembre de 1906. 7.

24. *La Esfera*. 30 de junio de 1928. 9.

25. *La Ilustración Española y Americana*. 22 de junio de 1900. Año XLIV. Núm. XXIII. 364.

de los Herreros, realzada de modo eminentísimo por D. Jacinto Benavente. Análisis, sátira, humanidad media...»²⁶.

Paralelamente, las referencias a *La comedia nueva* se implantan en el imaginario nacional en la primera década del siglo XX. Hallamos numerosas y repetidas alusiones a su figura en la prensa literaria donde se intenta neutralizar a la turba de 'Eleuterios' con el mismo procedimiento satírico empleado en la obra de Moratín.²⁷ Las sátiras periodísticas de principios de siglo empiezan a plasmar en mordaces crónicas lo que un día Moratín expresó con su particular *vis* cómica. La pedantería que según algunos de estos incansables articulistas escuchaban en algunos los populares cafés de la península, hizo que su sátira fuera rememorada. En algunas de estas publicaciones encontramos incluso jocosas reproducciones dialógicas de lo que según ellos eran descendientes de 'Eleuterios' que proliferaban por diferentes cafés de la capital: «No tiene muchos imitadores el sesudo personaje de la célebre comedia de Moratín. Mas por si ustedes lo dudan, asómense a cualquiera de los cafés de la villa y corte, donde, entre otros diálogos, podrán oír algunos muy parecidos a los siguientes».²⁸ Su huella, por lo tanto, se instaura tanto en el desarrollo teatral español como en la cultura popular como un icono izado en contra un desarrollo armónico del teatro español.

Junto a la lozanía que exhibe la obra con el contexto actual, su obra mantiene vívidas conexiones con la forma y momento en que fueron creadas sus piezas y es en ese escenario donde su figura ha de ser tasada como remarcaba Enrique Díez-Canedo: «no se le debe regatear ésta. Si el espíritu de su literatura, de su teatro, está lejos del que hoy impera, y su tendencia moralizadora ha caído en desdén, para sus días representó un propósito de reforma, y él supo proclamarlo con vigor y convencimiento, como todos los verdaderos reformadores.»²⁹ El mismo crítico de *El Sol* proseguía diciendo de *La comedia nueva*:

Su posición defensiva, ante los alardes de mal gusto, la invasión de iletrados en la casa que fue de los poetas, las conjuraciones de campanario y los delirios reclamistas, es de hoy y será, probablemente de todos los tiempos. Moratín representó en el suyo, con toda elocuencia y dignidad, la protesta, en nombre de una escuela que iba adueñándose de Europa. Por eso si no su doctrina, vive aún su razón.³⁰

En este encuadre se clama explícitamente por el látigo de Moratín que no es más que la disposición organizadora que llevaba en su seno *La comedia nueva*. Sobresaliente de esta creación dramática en este período es que suscita evocaciones parejas y equivalentes a aquellas que

26. *La Voz*. 20 de junio de 1928. 3.

27. El personaje de Eleuterio no sólo fue empleado para combatir la pedantería literaria. En otros ámbitos, el personaje moratinesco encontró también aplicación: «Un incidente personal para derribar a un ministro, tiene más de práctico que esa monserga, escabel de necios inflamables, encanto de Eleuterios inflamables y desesperación de los diputados que no gustan de dar vueltas a una noria seca». *El País*. 13 de noviembre de 1907. 1

28. *El Nuevo Régimen*. 8 de enero de 1906. [s.p.].

29. *El Sol*. 23 de febrero de 1928. 8

30. *Ibíd.*

abundaron en tiempos de sequía o desquicio teatral, contexto en el cual su figura despuntaba como modélica y redentora. El universalismo de *La comedia nueva* se despliega con toda exaltación a la hora de glorificar su obra casi ciento veinte después años de su estreno.

En términos generales, en la lotería de los centenarios le tocó al dramaturgo, por ilógico que pudiera parecer, «el premio modestísimo de alguna velada y alguna evocación periodística.»³¹ *La comedia nueva* tuvo una sola representación «por dudar de la capacidad del público para estimar en su justo valor las obras moratinianas».³² 1928 marca el primer examen riguroso y retrospectivo de este nuevo siglo y de aquello que Moratín simbolizó para la comedia neoclásica y las letras españolas. La celebración fue consonante al *status* de su obra: un legado sedimentado en el teatro español y una tasación, *grosso modo*, más literaria que escénica que hizo que su figura tuviera más eco en la literatura crítica del momento que en las tablas peninsulares. De acuerdo con sus prepuestos originales, estamos en condición de afirmar que *La comedia nueva* es la obra funcional más longeva de su breve producción, aquella que a pesar de seguir las ‘féricas’ reglas, prolonga su *utile dulci* generación tras generación. La sátira que describía el estado de la escena actual y que fue concebida para ser valedera en el contexto de finales del siglo XVIII, es aquella que franquea la barrera del momento proclamándose como una creación contemporánea y universalista que mientras existan dramaturgos, será de palpitable actualidad.

Fernández de Moratín pervive a través de esta creación y su influencia es un hecho patente. Sus piezas engloban una serie de elementos que la consignan, a tenor de lo que muestra su recepción crítica, como un texto rabiosamente contemporáneo. Tras la intención moral, belleza estilística y estrecho apego a las unidades, características arquetípicas de sus producciones, subyacen en *La comedia nueva* recursos y singularidades que la erigen como objeto crítico y modelo de referencia más de cien años después: «Si Moratín no tuviera mayores títulos a la consideración de los españoles y al aplauso de todo el mundo, bastárale seguramente ser autor de *Laco media nueva* para merecer uno y otro».³³

Bibliografía

- ALTAMIRA, Rafael (2000): *Discursos sobre la historia. Lecciones de apertura de curso de la Universidad de Valencia*, Pedro Ruiz Torres (ed.), Valencia, Publicacions de la Universitat de València.
- ANDIOC, René (2008): «Cuatro palabras acerca de *La comedia nueva*», *B.L.T.N.*, nº: 51, Noviembre / Diciembre.
- BENAVENTE, Jacinto (1909): *El teatro del pueblo*. Madrid, Librería de Fernando Fé.

31. *La Voz*. 20 de junio de 1928. 3. No es del todo cierto lo de ‘modestísimo’ aunque a todas luces su centenario causó, por diversos motivos, un impacto atenuado en la prensa nacional.

32. *La Esfera*. 30 de junio de 1928. 9.

33. *Iris*. Núm. 229. 26 de septiembre de 1902. [s.p.].

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1919); *Historia de la lengua y literatura castellana*. Tomo X, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DOMÉNECH RICO, Fernando: «El siglo de Moratín: Recepción estética y crítica del teatro de Leandro Fernández de Moratín entre 1808 y 1928» (*Trabajo no publicado*).
- DOUGHERTY, Dru (1984): «Talía convulsa: La crisis de los años 20», en César Oliva (ed.), *Dos ensayos sobre el teatro español*. Murcia, Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, págs. 87-155.
- DOWLING, John C. (1970): «Moratín's *La comedia nueva* and the Reform of the Spanish Theater», *Hispania*, n.º: 5, págs. 397-402
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1825): *Obras dramáticas y líricas entre los Arcades de Roma*, París, Augusto Bobée.
- GIL FOMBELLIDA, María del Carmen (2003): *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos.
- HUERTA CALVO, Javier (2005): «Un dramaturgo posmoderno: las caras ocultas de Benavente», En Mariano de Paco, Francisco Javier Díez de Revenga (eds.), *Jacinto Benavente en el teatro español*, Murcia, Fundación Caja de Murcia, págs. 179-189.
- LARRA, Mariano José (2004); *Artículos*. Enrique Rubio (ed.), Madrid, Cátedra.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1994): «Estudio preliminar», Jesús Pérez-Magallón (ed.), *La comedia nueva. El sí de las niñas*, Madrid, Crítica, 1994.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1923); *Ideas estéticas en España*, Tomo VI, [3ª. ed.], Madrid, Artes Gráficas Plus-Ultra, 1923.
- PELÁEZ PÉREZ, Víctor Manuel (2007): *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918). Definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de la historia de los espectáculos*, Tesis Doctoral, Universitat d'Alacant.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1923): *Nuestro teatro. Obras inéditas*, Alberto Ghirardo (ed.), vol. V, Madrid, Renacimiento.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1990): «Las máscaras. La reteatralización», en Jesús Rubio Jiménez (ed.), *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1998, págs. 201-203.
- VILCHES, María Francisca, y Dru Dougherty (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos.

