

## LA PETIMETRA ENTRE LA TRADICIÓN Y LA VANGUARDIA

«Vuelve los ojos, vuelve al patrio muro,  
Verásle en mil errores sumergido,  
De los cuales sacarle yo procuro»

Nicolás Fernández de Moratín<sup>1</sup>

### 1. EL JUICIO DE LA HISTORIA.

«no bastó la cómica jornada,  
Ni el calzarte el cothurno sophocleo  
Para que la vitud fuese estimada».

Nicolás Fernández de Moratín<sup>2</sup>

En Madrid, «en la Oficina de la Viuda de Juan Muñoz», como reza en su portada, y en el año 1762 fue publicada *La Petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín, «Entre los Arcades de Roma Flumisbo Thermodonciaco», la primera comedia neoclásica española, «escrita con todo el rigor del arte»<sup>3</sup>. Con ella Moratín quería comprobar «si se pueden poner en práctica las reglas», tal y como explica en la «Dissertación» que figura al frente de esa impresión<sup>4</sup>. Sobre ella aclaraba:

«mi intento no es el de enseñar (que no me juzgo capáz de esso) sino el exercitar, para que algun docto Español perfeccione con mas juicio lo que yo empiezo»<sup>5</sup>

De ella afirmaba:

«el sugeto me parece propio, y el assunto natural para lo Cómico. Heme apartado de los comunissimos que tenemos, donde todos son enamorados, duelistas y guapetones; pero tampoco lo he olvidado del todo, por ser del gusto, y caracter de la Nacion»

«Todo su contexto me parece verisimil, y creible. Que tenga algunas faltas, ni lo niego, ni lo dudo, porque no soy Angel; pero se la puede suplir, por las demás circunstancias que tiene, pues sin que sea vanagloria, juzgo que pocas Comedias observarán los preceptos tan religiosamente»<sup>6</sup>.

Veía de este modo don Nicolás culminados todos sus esfuerzos anteriores encaminados a lograr la renovación del panorama literario español del momento<sup>7</sup>. No obstante, en términos generales, los hombres de su época no se mostraron demasiado indulgentes con su creación. Los defensores del pensamiento ilustrado no dejaron de reconocer el papel jugado por el texto en la historia de las letras españolas.

1 Nicolás Fernández de Moratín, «Satyra I», incluida en *El Poeta. Libro primero*. Madrid, imprenta de Miguel Escrivano, 1764, pág. 45 (Sig. Biblioteca Nacional de Madrid R/16269).

2 *Ibidem*, pág. 44.

3 Todas las frases hasta aquí entrecomilladas han sido tomadas de la portada de la primera edición de *La Petimetra*. El texto completo es el siguiente: *La Petimetra. / Comedia nueva: / escrita / con todo el rigor del arte, / por Don Nicolás Fernández / de Moratín, criado de la Reyna Madre / nuestra señora. / Entre los Arcades de Roma / Flumisbo Thermodonciaco. / Con licencia. / En Madrid, en la Oficina de la Viuda de Juan / Muñoz, Calle de la Estrella. Año de 1762.* (Sig. Biblioteca Nacional de Madrid R/16269).

4 Edición citada (nota 3), pág. 20. La «Dissertación», o prólogo, ocupa las páginas 5-23 de esta impresión.

5 *Ibidem*, pág. 20.

6 *Ibid.*, págs. 21 y 22.

7 *La Petimetra*, recuérdese, ve la luz en los instantes en que toda la polémica sobre la renovación

Así, Juan Sempere y Guarinos, en su *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*<sup>8</sup>, hacía reseña de él con las siguientes palabras:

«Viendo el Señor Moratín el desarreglo de nuestro teatro, y que nadie se aplicaba á su reforma en la parte cómica, escribió esta comedia, que acaso es la primera española que se ha visto conforme á las reglas»

Y Leandro Fernández de Moratín, «en medio de la gran veneración que profesaba á las obras de su padre», como recuerda Buenaventura Carlos Aribau<sup>9</sup>, no duda en calificarlo como

«comedia sujeta al rigor del arte, la primera original que se había escrito en España con este requisito»<sup>10</sup>

y resaltar que resulta «estimable por su regularidad»<sup>11</sup>. Los tradicionalistas arremetieron duramente contra él e impidieron su montaje sobre las tablas, tal y como recoge Leandro Fernández de Moratín, quien, hablando de *La Petimetra* y *Lucrecia*, afirma:

«Estas dos piezas se publicaron impresas, pero ninguna de ellas se representó. El teatro, tiranizado entonces por estúpidos copleros, administrado por cómicos del mas depravado gusto, y sostenido por una plebe insolente y necia, solo se alimentaba de disparates»<sup>12</sup>

palabras que, sin duda, están basadas en otras anteriores insertas por su padre en su primer *Desengaño al teatro español*:

«No me ha sido posible hacerla representar<sup>13</sup>, ni lo ha conseguido un mi apasionado que en viéndola lo ha solicitado en Cádiz; pues en oyendo que está arreglada la desprecian; y advierta usted que no son los académicos de la Academia española, ni los de las ciencias de Londres o París, ni de los Arcades de Roma, sino los mismos comediantes, y aun más los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros, que andan siempre agregados a las compañías: estos son los jueces que en España tiene la poesía»<sup>14</sup>.

Ramón de la Cruz se vio convertido en el adalid de la oposición contra el teatro de don Nicolás<sup>15</sup>. Otros autores utilizaron el escrito como medio de rechazar *La Peti-*

del teatro estaba en su esplendor, una polémica en la cual, como ha sido estudiado por eminentes investigadores, Nicolás Fernández de Moratín tuvo una importante participación. La comedia venía a ser la primera plasmación práctica (paralela a la que había conseguido antes Montiano para la tragedia con sus obras *Virginia* -1750- y *Ataulfo* -1753-) de toda la preceptiva neoclásica sobre el teatro que a través de escritos, academias y tertulias se había ido previamente difundiendo y debatiendo. Cf. Emilio Cotarelo y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneira, 1897, págs. 41-45; John A. Cook, *Neo-classic Drama in Spain: Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959 (reimpreso en Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1974); José Miguel Caso González, «De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín», en *Revista de Literatura*, XLII, 84, 1980, págs. 5-18.

8 Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid, Imprenta Real, 1787, tomo IV, pág. 122. (Ed. facsímil en Madrid, Gredos, 1969).

9 Cf. Leandro Fernández de Moratín, *Vida de Don Nicolás Fernández de Moratín, Flumisbo Thermo-donciaco*, ed. de Buenaventura Carlos Aribau, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Atlas (BAE, 2), 1944, págs. VII-XIX. La cita reproducida se halla en la página VIII, nota 5.

10 Cf. Leandro Fernández de Moratín, *Vida de Don Nicolás...* (cit. en nota 9), pág. VIII.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 Por supuesto, se refiere a *La Petimetra*.

14 Nicolás Fernández de Moratín, *Desengaño al teatro español respuesta al romance liso, y llano, y defensa del Pensador*. [s.l. s.i. s.a] [1762], pág. 8. (Sig. Biblioteca Nacional de Madrid T/10531).

15 Sobre la polémica que Moratín mantuvo con Ramón de la Cruz en los momentos inmediatos a la publicación de *La Petimetra*, vid. Cotarelo, *Iriarte y su época* (cit. en nota 7), págs. 85-86.

*metra*. Ignacio Bernascone, en el prólogo a *Hormesinda*<sup>16</sup>, quiso responder a uno de los detractores:

«Su comedia la *Petimetra* fue criticada en un Prologo de una traduccion de el Britanico, hecha no sobre el original de Racine, sino poniendo en mal verso la excelente prosa de el que se ocultó con el Anagrama de Don Saturio Iguen. La Critica se reduce à generalidades, como hacen muchos, y à decir que los versos están defectuosos. A esto no respondo, sino que ve quánto quiere por cada verso, que encuentre mal medido, como está este entre otros de su traduccion: *Bien puede ser que Britanico*. Notese que el eruditissimo Aprobante llama traduccion à la *Petimetra*, quizás por haver oido hablar de la *Petit Maitre à Londres* Comedia Francesa, siendo así, que lo mas que se parece, es en titulo».

Y el propio Nicolás les dedica a todos ellos, en conjunto, las siguientes palabras<sup>17</sup>:

«El modo legitimo de impugnar una obra es ponerla al lado otra mejor; y assi procuremoslo, y vamos enseñando con el exemplo. Yo lo hice en el modo que pude por lo Cómico, y lo Tragico, no traduciendo, (que lo dixera) sino inventando. No digo, que conseguí la perfeccion; pero sé de cierto, que no incurri en los horribles disparates, que oimos cada dia; y pues yá está abierta la senda, enmiende otro lo que yo erré, y assi se conseguirá la reforma del Theatre».

Pero, a pesar de todo, muchos de los defensores del neoclasicismo y de la persona y la obra de don Nicolás se vieron obligados a reconocer los defectos de composición que el texto presentaba. El testimonio tradicionalmente más resaltado por la crítica quizá sea el del propio hijo, Leandro, de nuestro autor, quien, pese a las alabanzas que en otro lugar dedica al texto, en el «Discurso preliminar» que sitúa al frente de la edición de sus comedias<sup>18</sup>, enjuicia *La Petimetra* de la siguiente forma:

«Don Nicolas Fernandez de Moratin, estimado generalmente como uno de nuestros mejores líricos modernos, compuso a instancias de Montiano, su amigo, una comedia intitulada *la Petimetra*. Esta obra, impresa en el año 1762, carece de fuerza cómica, de propiedad y correccion en el estilo; y mezclados los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta à que su autor quiso reducirla, resultó una imitación de carácter ambiguo y poco a propósito para sostenerse en el teatro, si alguna vez hubiera intentado representarla»<sup>19</sup>.

La crítica moderna no ha sido mucho más benévola con la pieza<sup>20</sup>. El siglo XIX la consideró obra prácticamente absurda y de simple interés histórico. Mesonero Romanos hace mención de ella en un tono en parte de censura, en parte laudatorio<sup>21</sup>:

«Sus composiciones dramáticas, si hoy aparecen lánguidas y amaneradas, no pueden de ninguna manera, ni en ningún tiempo, ser despreciadas por necias; y cuando no otra cosa, no podrá negarse a la comedia *La Petimetra* y a sus tragedias *Hormesinda* y *Guzmán* el privilegio de ser las primeras que se acercaron a imitar entre nosotros el gusto llamado clásico francés».

16 Ignacio Bernascone, prólogo a *Hormesinda, tragedia de Don Nicolás Fernández de Moratín, criado de S.M.* Representada en el Coliseo del Príncipe por la compañía de Ponce este año de 1770. Madrid, Pantaleon Aznar, f. 2r-3v (en el texto no figura numeración). La cita que a continuación reproducimos se halla en el f. 7r.

17 Nicolás Fernández de Moratín, *Desengaño II al teatro español, sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca* [s.l. s.i. s.a.] [1763].

18 Cf. Leandro Fernández de Moratín, «Discurso preliminar», en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* (cit. en nota 9), págs. 307-325. La cita que reproducimos se encuentra en la página 316.

19 Obsérvese la contradicción existente entre esta última frase y las afirmaciones de Nicolás Moratín y el propio Leandro referidas a los problemas de estreno de *La Petimetra* que recogiamos en las líneas anteriores.

20 La bibliografía más completa existente sobre Moratín, tanto de textos propios como de estudios y críticas sobre ellos, puede encontrarse en el artículo de Francisco Aguilar Piñal y Philip Deacon, «Bibliografía de Nicolás Fernández de Moratín», publicado en la *Revista de Literatura*, XLII, 84, 1980, págs. 273-300.

21 Ramón Mesonero Romanos, «Biografía española. Don Nicolás Fernández de Moratín», en *Semanario Pintoresco Español*, IV, 1842, págs. 282-84. Reimpreso en *Obras*, ed. Carlos Seco Serrano. Madrid, Atlas (BAE, 200), 1967, tomo II (son cinco volúmenes), págs. 349-51. La cita seleccionada se halla en la página 351 a.

Más severos se muestran Cotarelo y Menéndez Pelayo. El primero tilda el texto de inverosímil<sup>22</sup>:

«Compuso Moratín su comedia *La Petimetra*, «escrita con todo el rigor del arte», como él mismo dice, y en donde campean las famosas unidades, logradas á costa de otras inverosimilitudes mucho más repugnantes, y desprovista de interés, gracia y estilo. Así es que no pudo lograr fuese representada ni en Madrid ni en provincias».

El segundo<sup>23</sup>, de

«comedia insulsa, aunque escrita, según reza la portada, *con todas las reglas del arte*, y quizás por esto mismo».

considerando que

«la disertación preliminar (...) es lo único importante para la historia».

En el siglo XX el panorama no ha cambiado de forma sustancial. Así Agustín del Saz afirma<sup>24</sup>:

«*La Petimetra* (...) no revela un autor genial. Es una acción que transcurre con la mayor simpleza y vulgaridad. Todo es pulcritud y pureza en ella. Es *reglada*». «se puede elogiar la técnica de la comedia "pero sin ingenio"».

Para Cook<sup>25</sup>

«Moratín's comedy, *The Fashionable Lady*, represents the first attempt on the part of the neo-classicists to write a comedy in accordance with the rules».

«the "Dissertation" that accompanied *The Fashionable Lady*, is more important than the play itself».

«This comedy is only of historical interest as representing the first attempt to carry out in an original comedy the theories which had been so often expressed since the time of Luzán».

Hasta los estudios más recientes de Caso González, Mario Hernández y Gies, de los que más adelante nos ocuparemos, la valoración no se modifica. Gies<sup>26</sup>, por ejemplo, ya considera que

«*La Petimetra* is not a bad play; it is pleasant to read and could be mildly entertaining if staged properly. There is dramatic interest, even if it is predictable. The moral message is clear, and the exaggerations are pardonable in comedy. The comedy itself is broad, often strained, but often enchanting».

Tal disparidad de criterios no resulta difícil de justificar. *La Petimetra*, independientemente de las circunstancias que rodean su publicación, es una obra compleja. En su composición es observable una mezcla de tradiciones diferentes que la convierten en un texto híbrido, como tendremos ocasión de comprobar.

22 Cotarelo, *op. cit.* (nota 7), pág. 43.

23 Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*. Edición revisada por Enrique Sánchez Reyes. Santander, CSIC, tomo III, 1947, págs. 288 y 289, nota 1.

24 Agustín del Saz, «La tragedia y la comedia neoclásicas», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, IV, 1. Barcelona, Barna, 1956, págs. 110-65. A Moratín le dedica el apartado «La madurez de la tragedia neoclásica. Don Nicolás Fernández de Moratín. Su obra teatral» (págs. 124-32). De él habría que rectificar la afirmación que inserta en la página 129, según la cual «En la disertación que, según costumbre, la precedía (a *La Petimetra*) se dolía (Moratín) de los comediantes que no habían querido representarla prefiriendo los «disparates» con que «estúpidos copleiros» infestaban las tablas», pues, como antes recordábamos, Nicolás incluye esas lamentaciones en su primer *Desengaño al teatro español*. Las citas recogidas a continuación están en las páginas 129 y 130.

25 Cook, *op. cit.* (nota 7), págs. 210 (citas primera y segunda) y 215 (cita tercera).

26 David Thatcher Gies, *Nicolás Fernández de Moratín*. Boston, Twayne Publishers, 1979, pág.

## 2 UNA COMPOSICIÓN PROBLEMÁTICA.

«Para agradar al Pueblo no es preciso abandonar el Arte; y si alguna Comedia, ò Tragedia escritas sin él agradan, no es por la precisa circunstancia de que estén desarregladas; pues si la tal composición tuviera el Arte, seria al doble mas aplaudida»

*Nicolás Fernández de Moratín*<sup>27</sup>

Dos tradiciones distintas confluyen en la composición de *La Petimetra*: el pensamiento neoclásico dieciochesco, la práctica dramática de los escritores barrocos españoles. Ambas aparecen unidas a lo largo de toda la comedia, en el trazado de la acción, en el diseño de los personajes, en la configuración del contenido.

### 2.1. Trazado de la acción

El argumento de la obra, basado, según Mario Hernández<sup>28</sup>, en el texto calderoniano *¿Cuál es mayor perfección?*, incluye, como era de esperar, una sola acción, consistente, esencialmente, en una trama amorosa. El problema principal a desarrollar son las relaciones amorosas que un conjunto de personajes, cuatro, dos damas y dos galanes, matienen entre sí<sup>29</sup>. Las relaciones no son plácidas, sino complejas. Los protagonistas de ellas, cambiantes en cada caso, han de sufrir enredos e intervenciones perturbadoras de terceros. La acción ha sido formada mediante una sucesión de triángulos amorosos cuya configuración concreta va modificándose a lo largo de la pieza.

Se parte de un planteamiento previo: un hombre, Damián, está enamorado de una mujer, Jerónima, que goza de fama en la corte por su hermosura y su dinero; la dama se interesa por él, pero no le ha dado el consentimiento definitivo para la formalización de relaciones. Damián sitúa ante Jerónima a un amigo suyo, Félix, que se enamora de ésta y le hará la competencia a aquél. Con ello de la situación inicial A se pasa a la situación B, en la cual hallamos ya configurado un triángulo amoroso. La complicación surge de inmediato. María, prima de Jerónima, conoce a Félix, y, sin declararlo públicamente, se interesa por él. Se da lugar así a la formación de un nuevo triángulo amoroso paralelo al anterior y en cuyos vértices quedarían ubicadas las dos damas y el segundo de los galanes (situación C). El enredo no se corta todavía. El autor introduce, sin efectuar un desarrollo pleno por el momento, un elemento nuevo (situación D): Damián sugiere que María puede ser objeto de su atención. Se deja abierta así la posibilidad de creación de otro triángulo más, adosado a los restantes, y formado por Damián, María y Félix.

A lo largo del acto primero la situación B se mantiene en funcionamiento pleno. En las primeras escenas del segundo la situación C comienza a cobrar relevancia, aunque no se deshace totalmente el planteamiento de B. En la segunda mitad del acto central, tras la inserción de un incidente básico para la comedia, el descubrimiento simultáneo por los galanes de la verdadera identidad de Jerónima, se imprime un giro a los acontecimientos. Los dos hombres fijan sus ojos en María, aunque sólo Félix es correspondido. La acción es, así, replanteada. Su diseño se vuelve a

<sup>27</sup> De «Dissertación» (cit. en nota 4), pág. 9.

<sup>28</sup> Mario Hernández, «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la ilustración frente al barroco», en *Revista de Literatura*, XLII, 84, 1980, págs. 185-220. La alusión a *La Petimetra* que recogemos se halla en la página 190 (Mario Hernández remite aquí a su tesis doctoral inédita *La obra dramática de Nicolás Fernández de Moratín*, Valladolid, 1974).

<sup>29</sup> Véase la explicación que José Caso González proporciona del trazado del argumento en su estudio «Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII», publicado en el libro *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 22, 1970, págs. 7-29. (Cf. especialmente, págs. 13-14).

efectuar tomando como modelo el realizado en las escenas anteriores, con las cuales guarda un exacto paralelismo. Una vez más el punto de partida está en una situación simple ( $A_1$ ): un hombre, Félix, ama a una mujer, María, y es correspondido. Al instante aparece un obstáculo, la intromisión de Damián, y con él un triángulo amoroso (Félix, María, Damián; situación  $B_1$ ). A él se le adosa otro al punto: Jerónima, antes desdenosa, decide entregar sus encantos al rico don Félix (situación  $C_1$ ), aunque no descarta todavía por completo a Damián. Con ello se avanza un paso en la complicación argumental. Aparece la situación  $D_1$  en la cual son tres, como antes sucediera, los triángulos amorosos que funcionan simultáneamente: Félix-María-Damián; Félix-María-Jerónima; Félix-Damián-Jerónima. En los últimos instantes de la pieza la situación  $D_1$  desaparece (Jerónima, al percatarse de que el único galán adinerado es Félix, abandona sus pretensiones por Damián) y tan sólo la  $C_1$  es utilizada por el dramaturgo. La solución del conflicto correrá a cargo de don Rodrigo, tío de las damas, quien las empareja con uno de los galanes, María con Félix, Jerónima con Damián, haciendo así desaparecer todo tipo de triángulos, provocando la reaparición del planteamiento lineal inicial, la vuelta a la armonía.

Analizada así, la acción parece de diseño simple y bien meditado. Se parte de un planteamiento claro del conflicto. Después se introducen modificaciones. Todos los ingredientes básicos del enredo están implícitos en el trazado inicial. Cada uno de ellos va entrando en funcionamiento según las exigencias del desarrollo argumental. En éste se introducen dos partes diferenciadas. En la primera, Jerónima y Damián son los verdaderos protagonistas de las relaciones amorosas; Félix y, menos, María, los entrometidos. En la segunda, se truecan los papeles y María se convierte en el eje de los sucesos. Todo parece diáfano. Todo parece medido para facilitar la comprensión del texto y la posible transmisión de una enseñanza. Y, sin embargo, a nivel de resultados la comedia se presenta compleja. El enredo y el continuo cambio en los vértices de los triángulos amorosos enmarañan demasiado la acción. De ahí que su desenlace no pueda aparecer como consecuencia lógica del desarrollo previo, deba ser un tanto impuesto por el autor. La claridad está en el diseño teórico, en el esquema de partida. La oscuridad, en los logros prácticos. No es extraño que los exigentes críticos neoclásicos, entre ellos el propio Leandro Fernández de Moratín, arremetiesen contra la pieza.

## 2.2. Recursos básicos utilizados

Consecuencia inmediata del diseño elegido para configurar la acción es la aparición de un conjunto de recursos que, por un lado, facilitan su desarrollo, la caracterización de los personajes y el planteamiento de los temas, y, por otro, la transmisión de un mensaje muy concreto.

Los *enfrentamientos duales* es uno de esos recursos. La elaboración de la acción mediante el sistema de triángulos amorosos descrito, unos triángulos en los cuales dos han de padecer la intromisión de un tercero, necesariamente genera la aparición de un conjunto de oposiciones binarias que afectan especialmente a los personajes principales (Félix/Damián; María /Jerónima), aunque también a los secundarios (Martina/Ana). El enfrentamiento puede ser de dos tipos: físico o dialéctico y de caracterización. El primero se produce constantemente entre los varones, pero también entre las damas al final de la comedia<sup>30</sup>. Su función es crear momentos de tensión que proporcionan interés al relato. El segundo afecta a galanes y damas

30 Cf.: la escena 18 del acto tercero, por ejemplo. (Vid. la edición de *La Petimetra* incluida por Buenaventura Carlos Aribau en el tomo segundo de la BAE -cit. en nota 9-, págs. 66-84. La escena mencionada se encuentra en la página 84).

por igual. Sirve para efectuar la caracterización de los personajes. Proporciona, al contribuir a reprobar unos comportamientos y ensalzar otros, más efectividad al mensaje de la obra.

El *paralelismo* aparece en la comedia como consecuencia del uso del recurso anterior. El autor muestra las relaciones que se establecen entre dos parejas de personajes cuyos respectivos caracteres chocan entre sí, se oponen, se enfrentan. Por ello ha de ir narrando de forma paralela los sucesos que protagonizan y de presentar paralelamente los rasgos que los definen. El lector-espectador puede observar así la disparidad de motivaciones que existe entre ellos y admitir mejor las enseñanzas que a través del texto se transmiten<sup>31</sup>.

El paralelismo aparece en muchas ocasiones trocado en *contraste*<sup>32</sup>. Puede producirse entre situaciones (triángulo amoroso formado en el acto primero, triángulo del tercero) o entre personajes (Félix/Damián; María/Jerónima; Martina/Ana). Es un auxiliar del didactismo. Facilita la provocación de un rechazo por unos modos de actuación y la aceptación de otros presentados como correctos y razonables<sup>33</sup>.

Con fines igualmente didácticos el autor acude a la *perspectiva múltiple*. Presenta dos visiones distintas de dos personajes diferentes que reaccionan ante un mismo suceso. El espectador-lector recibe una información más completa, puede contrastar y queda en mejor posición de aceptar la moraleja del texto<sup>34</sup>.

La *oposición entre apariencia y realidad* se utiliza como medio de caracterizar a los personajes y hacer más fácil la transmisión de una enseñanza. Afecta sobre todo a dos agonistas, Jerónima y Damián.

El *enredo* es otro de los recursos primordiales que intervienen en la composición de la comedia. El propio Nicolás Fernández de Moratín lo menciona en el prólogo a la primera edición de *La Petimetra*<sup>35</sup>, si bien para matizar que no se usa demasiado:

«No imagine nadie hallar en mi comedia tantos enredos como en otras, pues el tiempo, ni el parage immutable no lo permiten, ni fueran verisímiles tampoco»

Su aparición es consecuencia inmediata, también, del trazado que se proporciona a la acción, de su diseño basado en el sistema de triángulos amorosos cambiantes. El enredo envuelve a todos los personajes. Suele ser utilizado con fines dramáticos, crea conflictos<sup>36</sup>. Consiste en la interferencia de terceros en las relaciones amorosas de una pareja. Es complejo. Los hechos se enmarañan tanto con él que el autor ha de acudir a un personaje que, imponiendo su voluntad sobre los demás, provoque el

31 En el acto segundo, por ejemplo, encontramos claramente utilizado este recurso. El autor muestra de forma paralela las reacciones de Félix y Damián al descubrir la verdadera situación de Jerónima (si bien resalta la divergencia de motivaciones que les llevan a adoptar una misma solución, el abandono de Jerónima). Cf. acto II, escena 11-15, págs. 76-77.

32 Cf. Nigel Glendinning, *El Siglo XVIII (Historia de la literatura española, 4)*. Barcelona, Ariel, 1973, pág. 149.

33 Incluso el contraste de situaciones, en el ejemplo aquí citado, cumple esa función. El triángulo amoroso en el acto III muestra, al contrastar con el incluido en el primero, cómo los engaños y las mentiras van recibiendo su merecido: en el centro de los triángulos ya no se encuentran las mismas personas en cada caso, los entrometidos de antes se convierten en sujetos pacientes de las intromisiones de necios e interesados que en un principio aparecían como eje de los sucesos (Jerónima y Damián).

34 Puede observarse en las mismas escenas citadas en la nota 31.

35 Nicolás Fernández de Moratín, «Dissertación» que figura al frente de *La Petimetra* (citada en nota 4), pág. 22.

36 Tan sólo existe un enredo de carácter cómico en la comedia. Se sitúa en el acto primero, escenas 12 y 13 (ed. cit. -nota 30-, págs. 71-72). Se utiliza como fácil recurso para hacer reír al espectador.

advenimiento del desenlace. En su utilización del enredo Moratín cae en uno de los defectos contra los que advierte Luzán en su *Poética*<sup>37</sup>:

«algunos poetas saben enredar con mucho artificio una fábula, pero después se pierden en la solución»

Pese a sus buenas intenciones, no logra que «las dificultades se resuelvan y deshagan con admiración de los oyentes, con naturalidad y verosimilitud»<sup>38</sup>.

### 2.3. *Diseño de los personajes*

Ocho son los personajes que sirven de base para desarrollar la acción. Moratín, ajustándose así a la preceptiva neoclásica, y separándose, en consecuencia, de los epígonos de la comedia nueva y del teatro postbarroco, incluye en su texto un número reducido de agonistas. Estos no serán agrupados en las escenas sino por tríos, cuartetos o por parejas. Tan sólo en momentos especialmente resaltables en el argumento, y con el fin de que estos queden destacados, se produce la acumulación. El autor marca así distancias con respecto al drama imperante en su época, y toma, con su práctica, partido por la estética ilustrada.

La caracterización de los personajes se efectúa de forma rápida en unos casos y paulatina en otros. Puede realizarse desde un punto de vista externo (se muestra su situación social) o desde un punto de vista interno (se notifica su modo de ser interior).

La caracterización externa de los agonistas es hecha rápidamente en los personajes secundarios (Martina, Ana, Roque, Don Rodrigo)<sup>39</sup>. En los principales (María, Jerónima, Félix y Damián) predomina la lentitud. De estos se van progresivamente descubriendo aspectos inéditos para el espectador. De Félix, por ejemplo, se notifica primero su reciente llegada a la corte procedente de Valladolid<sup>40</sup>, su interés, después, por entrevistarse con don Rodrigo para hacerle entrega de una carta en la cual se solicita ayuda para resolver un problema<sup>41</sup>, y, por último, se relata su historia completa<sup>42</sup>. Se logra así ayudar al público a fijarse más en esos personajes, a conocerlos mejor, facilitando de tal modo la transmisión de un mensaje concreto del que ellos son portadores.

La caracterización interna de los personajes es efectuada de forma enteramente similar. De los protagonistas se van paulatinamente desvelando aquellas facetas que son de imprescindible conocimiento al espectador para comprender la actuación de aquellos en cada una de las situaciones. Así, de Damián se va destacando poco a poco su capacidad de apasionamiento, su tacañería, su cobardía, su carácter interesado<sup>43</sup>... De María, su abnegación, su comportamiento adecuado al papel que debe desempeñar una mujer en la familia<sup>44</sup>... De Jerónima, su «señoritismo», su superficialidad<sup>45</sup>... De Félix, la nobleza de su carácter, la lealtad que guarda a su

37 Ignacio de Luzán, *La Poética (ediciones de 1737 y 1789)*. Ed. Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra, 1974, pág. 368.

38 Luzán, *ibidem*.

39 Inmediatamente sabemos que Martina es criada de María; Ana, de Jerónima; Roque, de Damián; y que don Rodrigo es tío y administrador de las damas protagonistas.

40 Acto I, escena primera. Ed. cit. (nota 30), pág. 66.

41 Acto II.

42 Acto III, escena 2, ed. cit. (nota 30), pág. 78c: Damián se halla en situación similar. Roque va desvelando progresivamente aspectos de su posición social hasta el acto tercero (escena 13, ed. cit., pág. 82c) en el que el personaje queda al descubierto. Y lo mismo sucede con Jerónima y María, cuya situación real es mostrada en tinieblas en los primeros momentos hasta que en el acto II don Rodrigo la desvela con claridad.

43 Acto I, escena 1; acto I, escena 3; acto II, escena 4; acto II, escena 15, respectivamente.

44 Acto I, escena 2; acto I, escena 7...

45 Acto I, escena 2; acto I, escena 6...



amor, la capacidad de defensa de sus intereses, su valentía... En cambio, los personajes secundarios son trazados casi de un sólo «plumazo». De Martina se destaca su carácter interesado y su fidelidad a María; de Ana, su estupidez, concorde con la de Jerónima; de Roque, su buen humor y sus dotes de buen consejero; de don Rodrigo, su carácter severo y adusto.

Los personajes quedan caracterizados ante el espectador por medio de sus hechos o por las palabras que pronuncian. Martina, por ejemplo, es definida como persona interesada al mostrar cómo solicita a Damián recompensa por los servicios prestados, y Damián como tacaño al aplazar el pago de la «dádiva»<sup>46</sup>. Jerónima es presentada como ser ridículo, superficial y engreído en la conservación que mantiene con Ana<sup>47</sup>. La caracterización puede llegar también a través de conversaciones que otros personajes mantienen sobre ellos y sus hechos. María aparece como persona resignada y de buen corazón en el relato de Martina incluido en la escena segunda del acto primero<sup>48</sup>. Damián, como cobarde al narrar Roque su actuación en el duelo que había de mantener con Félix<sup>49</sup>.

Para caracterizar a los personajes principales se utilizan dos recursos básicos que anteriormente comentábamos, el paralelismo y el contraste. El autor efectúa un diseño paralelo de Félix y Damián, los galanes, y de María y Jerónima, las damas. Va presentando paralelamente sus rasgos definidores<sup>50</sup>. Pero el paralelismo conlleva el contraste, un contraste que se traduce en oposiciones binarias (el carácter de Félix se opone al de Damián; el de María, al de Jerónima), utilizadas con claros fines didácticos.

Los personajes principales son los que han recibido una caracterización más cuidada. De ellos se destacan varios rasgos: su tendencia a razonar<sup>51</sup>, a justificarse<sup>52</sup>... En ellos se producen algunos cambios de actitud que el autor procura siempre explicar<sup>53</sup>. Pero, aún así, parece evidente que las evoluciones de los agonistas resultan un tanto forzadas, son preparadas de forma un poco tosca. Por ello la obra, en este aspecto, falla y se torna, en contra de los deseos de su creador y de los presupuestos teóricos neoclásicos, un tanto inverosímil.

El problema básico es que todos los personajes de la comedia son puros tipos funcionales, calcados de los que existían en la comedia nueva<sup>54</sup>, y empleados como medio de desarrollar una acción a través de la cual se va a transmitir una enseñanza. Félix y Damián son los típicos galanes de la comedia nueva, jóvenes, guapos, esforzados..., con todos los atributos propios de ese tipo funcional<sup>55</sup>, encargados de dar vida a una trama amorosa. María y Jerónima son las damas, guapas, discretas (Jerónima

46 Acto I, escena 3, ed. cit. (nota 30), pág. 67a.

47 Acto I, escena 6, pág. 67b de la ed. cit.

48 Ed. cit. (nota 30), pág. 67a.

49 Acto II, escena 4, pág. 74b. Cf. José Caso, *Rococó...* (cit. en nota 29), pág. 14.

50 Félix y Damián explican en parlamentos paralelos las causas de su respectivo y sucesivo enamoramiento de Jerónima y María. Jerónima y María, en una conversación, muestran sus distintas concepciones de la vida (acto I, escena 7).

51 Damián, acto I, escena 11, pág. 70b; Jerónima, acto I, escena 11, pág. 71a; Félix, acto II, escena 6, págs. 74c-75a...

52 Damián, acto II, escena 15, pág. 77a; Jerónima, acto III, escena 10, pág. 82a...

53 Así, Jerónima explica su interés repentino por Félix con la excusa de que Damián no era, socialmente, quien ella creía (acto III, escena 10, pág. 82a). Se justifica la atracción de María por Félix, con tan sólo verle, por la sospecha que ella tiene de que pueda tratarse del hombre que conoció en Valladolid y del que quedó prendada. Y el cambio de actitud de Félix con respecto a María, por el desengaño que sufre al enterarse de la verdadera situación social y personal en que se hallaba Jerónima y por la presunción de ser aquella la dama tapada a la que ayudó en su ciudad y de la que se enamoró.

54 Cf. Juana de José, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid, CSIC, 1963.

55 Cf. Juana de José, *Ibidem*.

no siempre), que viven para el amor. Martina y Ana son las criadas, y, como tales, interesadas (Martina en especial), confidentes, intermediarias en los amores de su señora y su galán. Roque es criado y gracioso, consejero y acompañante de su señor, encargado de crear momentos cómicos, aunque es un gracioso más serio y cuerdo que los que figuran en comedias del Siglo de Oro. Don Rodrigo es el viejo, y acumula, al igual que sucedía en comedias barrocas, la función de padre, encargado de velar por el honor de las doncellas a él encomendadas, y de poderoso, encargado de resolver el conflicto.

Para dar más efectividad al mensaje que el autor trata de transmitir a lo largo de su texto, los personajes han sido distribuidos en dos conjuntos básicos: los agonistas positivos y los agonistas negativos. Junto a ellos queda situado un tercer bloque, integrado por los personajes secundarios, que se escapan, como consecuencia del menor cuidado puesto en su caracterización, de tal escisión maniquea, que, en términos generales, no resultan ni buenos ni malos. Los personajes positivos son Félix y María. Ellos, según Glendinning<sup>56</sup>, «representan la razón». Los negativos, Jerónima y Damián. Ellos «juzgan todo por sus apariencias»<sup>57</sup>. Los caracteres de unos y otros chocan entre sí y de ese choque surge la moraleja de la comedia. Los agonistas negativos sufren un continuo proceso de envilecimiento, que es utilizado como auxiliar del didactismo<sup>58</sup>.

#### 2.4. Temas desarrollados

El número de temas que hallamos en la comedia es verdaderamente exiguo. Moratín ha querido romper así con uno de los rasgos típicos del teatro de su época y acomodarse a la estética de la Ilustración, al pensamiento de los preceptistas neoclásicos.

Unas relaciones amorosas eran, como veíamos, el asunto básico que se desarrollaba en la acción. Consecuentemente con ello el tema principal es el amor. El planteamiento que se efectúa de ese tema resulta muy apegado a los tópicos que figuran en los textos encuadrables en la comedia nueva<sup>59</sup>. Las relaciones se inician con un «flechazo» (tal sucede con María con respecto a Félix, y con Félix con respecto a Jerónima)<sup>60</sup>. Los celos y los reproches son típicos de las relaciones amorosas<sup>61</sup>. Por amor dos hombres se pueden batir en duelo, aunque fuesen amigos, pues el amor está por encima de la amistad<sup>62</sup>. El amor genera desasosiego en el enamorado<sup>63</sup>. El

56 *Op. cit.* (nota 32), pág. 149.

57 *Ibidem.*

58 Damián y Jerónima no son excesivamente maltratados en el acto primero. Incluso ellos son los protagonistas principales de las relaciones amorosas. Pero poco a poco van siendo relegados a un segundo término. Sus defectos se destacan con más fuerza. De protagonistas principales pasan a ser entrometidos obstáculos para las relaciones que mantienen Félix y María.

59 Glendinning (*op. cit.* -nota 32-, pág. 149), sin proporcionar mayores explicaciones, afirma: «El amor constituye una fuerza natural, cediendo paso en este punto el enfoque del siglo XVII al de la Ilustración». Dadas las concomitancias que reseñamos a continuación entre el planteamiento del tema en el siglo XVII y el que hallamos en *La Petimetra*, resulta ocioso decir que no compartimos su opinión.

60 El «flechazo» era considerado inverosímil por los neoclásicos. Por eso el rasgo, que evidentemente existe, se intenta disimular, suavizar un poco, notificando que María conocía de antemano a Félix (aunque se indica que la dama no está totalmente segura de que Félix sea realmente el hombre de quien se enamoró), y que Félix se interesa por Jerónima al observar su discreto comportamiento en el primer encuentro que mantienen.

61 *Cf.* acto I, escena 11.

62 Acto I, escena 16, ed. cit. (nota 30), págs. 72b-73ab.

63 *Cf.* María, acto II, escena 1.

hombre tiene la obligación de declararse y no la mujer, que debe guardar el decoro<sup>64</sup>. En las relaciones amorosas la constancia es esencial<sup>65</sup>. El fin perseguido por los enamorados es el matrimonio.

Relacionado con este tema principal aparecen otros secundarios que apenas tienen desarrollo. La denuncia de la discriminación que sufre la mujer en las relaciones amorosas<sup>66</sup>. La visión del papel que ha de desempeñar la mujer en el hogar<sup>67</sup>. Las advertencias sobre las acciones que puede emprender una mujer enfurecida<sup>68</sup> o sobre la naturaleza de la mujer<sup>69</sup>. El honor, entendido de forma un tanto externa, basado en la apariencia y el «qué dirán»<sup>70</sup>.

El problema es que al autor no le interesa verdaderamente el tema principal de la comedia, y, por supuesto, mucho menos le preocupan los temas secundarios. No intenta realizar un verdadero análisis en sí del tema de las relaciones amorosas. El contenido básico es utilizado como simple excusa para diseñar una acción desarrollada por unos personajes a través de los cuales se transmite una enseñanza al espectador. El interés básico del comediógrafo reside en el significado, al servicio del cual pone el resto de los componentes de la pieza<sup>71</sup>.

## 2.5. Significado

La comedia tiene un evidente carácter didáctico, propio de la época en la que se escribe y de la estética, neoclásica, a la que pretende ajustarse. El «fin de la Poesía, es enseñar deleitando, y para esto es la Comedia», afirma Moratín en la «Dissertación» que precede a la primera edición del texto de *La Petimetra*<sup>72</sup>. Con su texto intenta dar cumplimiento a este postulado previo.

El didactismo hace acto de presencia, de forma aislada, en algunos momentos de la pieza. Encontramos sentencias didácticas, tipo de la que en la escena quinta del acto primero<sup>73</sup> se pone en boca de Martina:

«cual la amistad es  
tal es el amigo ahora»

Pero, sobre todo, el didactismo aparece diáfano en el significado general que posee la comedia.

En la obra, ya lo resaltábamos, se enfrentan dos modelos opuestos de comportamiento. El primero es positivo y queda plasmado en Félix como perfecto caballero y María como dama ejemplar y modélica «ama de casa». El segundo es negativo. Se

64 Acto III, escena 2, ed. cit. (nota 30), pág. 78c. Jerónima no cumple este requisito y ello es una de las causas de su castigo final.

65 Cf. María, acto III, escena 2, pág. 78c.

66 María, acto II, escena 1, pág. 73a.

67 Se proporciona una visión tradicionalista. La mujer debe ser un «ama de casa» (como afirma Roque en el acto II, escena 5, pág. 74c, don Rodrigo en el acto II, escena 8, pág. 75b), debe saber cocinar, coser...

68 Jerónima, acto II, escena 16, pág. 78a.

69 Es «paralela»... afirma Félix en el acto III, escena 1, pág. 78b.

70 Don Rodrigo y María exponen esta visión del tema. No obstante, el autor, a diferencia de las comedias barrocas, no insiste excesivamente en él.

71 Con ello Moratín no hace sino seguir uno de los postulados del neoclasicismo claramente expuesto por Luzán en su *Poética* (ed. cit. -nota 37-, pág. 325): «El modo de formar una fábula es el siguiente: primeramente es menester empezar por la instrucción moral que se quiere enseñar y encubrir bajo la alegoría de la fábula». Cf. también Mario Hernández, «La polémica...» (citado en nota 28), pág. 189-90, y Philip Deacon, «Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación», en *Revista de Literatura*, XLII, 84, 1980, págs. 99-120 (vid. especialmente pág. 101).

72 Cf. «Dissertación» (citada en nota 4), pág. 15.

73 Ed. cit. (nota 30), pág. 67c.

encarna en Damián, prototipo del hombre interesado, del cazadotes que sólo busca un casamiento ventajoso por motivos económicos. Y en Jerónima, la mujer absurda, la petimetra, que gusta, como Damián, aparentar lo que no es, prefiere lucirse por la calle, vistiendo a la última moda, antes de ocuparse de su hogar, y busca un marido adinerado para poder vivir bien, tener criados que cuiden su casa mientras ella se dedica plenamente a los menesteres, y caprichos, que la atraen. Contra ellos se dirige la comedia. A ese fin obedece el trazado de la acción, el empleo de recursos como las oposiciones binarias, el paralelismo..., el continuo proceso de degradación que sufren Jerónima y Damián. Moratín en su texto no trata de satirizar exclusivamente a la petimetra, como se ha venido afirmando tradicionalmente, sino al cazadotes también. Tal es el móvil que le impulsa a redactar su obra, el mensaje que intenta transmitir al espectador, recomendándole que no siga el ejemplo de los protagonistas negativos si no quiere recibir, como ellos, el castigo correspondiente.

Para facilitar la recepción del significado, el autor utiliza dos recursos auxiliares. El primero son las advertencias que los personajes dirigen a los protagonistas negativos sobre su mal comportamiento<sup>74</sup> y el ensalzamiento, por contraste, de los protagonistas positivos<sup>75</sup>. Con él la «moralización» final aumenta su eficacia. Se indica que los personajes negativos merecen su castigo por no querer seguir los buenos consejos que recibieron. El segundo, es la intervención de una justicia poética, de la que don Rodrigo es ejecutor, que aparece al final de la comedia, y que proporciona su merecido a cada cual según haya sido su actuación previa<sup>76</sup>.

### 3 RESTOS BARROCOS E INNOVACIONES NEOCLÁSICAS

«Griegos y españoles, latinos y españoles, italianos y españoles, franceses y españoles, ingleses y españoles»

*Nicolás Fernández de Moratín*<sup>77</sup>

*La Petimetra* pretende ser la primera comedia escrita siguiendo las directrices de la estética ilustrada. Ella abriría en España un género, la comedia de buenas costumbres, que tendría su culminación en los textos de Leandro Fernández de Moratín. Pero es una obra puente. Conserva todavía muchos restos del drama barroco anterior. No es raro. Los escritores neoclásicos, cuando intentan redactar escritos de corte clasicista, se encuentran con un problema fundamental, la carencia de modelos en la tradición española inmediata que puedan servirles de punto de partida para poner en práctica sus ideas renovadoras. Los modelos con los que contaban estaban, en teatro, encuadrados en la comedia nueva. Es totalmente normal que reciban influjo de esas piezas. Ellas formaban el drama que se escenificaba en el momento y que habría de servirles de punto de partida para aprender cómo debían componer una obra teatral independientemente de la estética que defendiese su autor.

Los restos barrocos son claramente identificables tanto en las formas como en los contenidos. En la acción observamos muchos motivos que son ingredientes

<sup>74</sup> Se evita así que la ignorancia pueda servir de excusa para la actuación de Jerónima y Damián.

<sup>75</sup> María, Martina y don Rodrigo recriminan a Jerónima; Roque, a Damián. Don Rodrigo ensalza a María; Martina y María, a Félix.

<sup>76</sup> Félix y María merecen casarse y ven cumplidos sus deseos. Jerónima y Damián son obligados a contraer matrimonio en pobreza, en contra de su voluntad, como castigo a sus egoísmos y necedades. Roque y Martina se casan también con agrado. Ana, por fomentar la estupidez de su señora, queda sola y sin pareja.

<sup>77</sup> Respuesta dada por Nicolás Moratín a una persona que le rogó «que le indicase, entre los poetas clásicos, de qual nación debería preferirlos», según relata Leandro Fernández de Moratín en la *Vida* de su padre, citada en la nota 9.

típicos de las comedias españolas del Siglo de Oro. Ya Gies hace referencia a ellos<sup>78</sup>. Podríamos citar, como ejemplo, las entradas del padre-poderoso que obligan a los galanes a esconderse en un «retrete»<sup>79</sup>; el enamoramiento súbito de damas o galanes; la intervención de un criado para relacionar a dama y galán o su aparición en instantes en los que existe una situación embarazosa con el fin de crear tensión y comicidad; la inclusión del motivo final del matrimonio al que se llega mediante la ceremonia de unión de manos... Entre los recursos encontramos uno típicamente barroco y generalmente denostado por la Ilustración: el enredo. Los personajes son caracterizados como tipos funcionales, iguales a los que figuran en los textos dramáticos del siglo XVII, y agrupados por parejas (damas, con sus respectivas criadas; galanes, uno de los cuales tiene un criado que forma «duo» amoroso con la criada de una de las protagonistas femeninas). El tema del amor ofrece los tópicos de la comedia nueva. La polimetría hace acto de presencia en el texto<sup>80</sup>, si bien aquí está reducida a la mínima expresión. Tan sólo dos estrofas, romances y redondillas, se combinan, a diferencia del teatro barroco que era más rico en este aspecto.

Ante esta situación cabe preguntarse dónde encontramos el neoclasicismo en la comedia. En tres puntos principalmente. El mantenimiento de las unidades. El desarrollo de una historia cotidiana hecha por personajes (pocos) de clases no altas, con los que se pretende ridiculizar costumbres del momento (didactismo) y ensalzar buenos comportamientos (separación de géneros). El planteamiento de un problema de actualidad.

Las unidades son mantenidas rigurosamente en el texto. Ya Moratín, en su «Dissertación»<sup>81</sup>, citaba esta característica:

«Sin que, à mi parecer, se note inverosimilitud, ni violencia, he logrado colocarla (...) en una pieza particular, donde tiene el Tocador Doña Geronyma».

«La de tiempo está guardada tan fielmente, que no se tarda en la Accion mas de lo que puede tardar en representarse, de suerte, que su duracion no passará de tres horas».

La acción, pues, transcurre en un solo lugar y en un corto espacio de tiempo, y tiene carácter único (no se utilizan acciones secundarias). Con el mantenimiento de las unidades en una pieza de composición tan complicada, en la que se incluyen tantos acontecimientos, Moratín incurre en uno de los defectos que los neoclásicos intentaban evitar, la inverosimilitud<sup>82</sup>. No es creíble que en una habitación y en tan poco tiempo tengan lugar tantos sucesos (enamoramientos, enredos, nuevas relaciones amorosas...). El propio autor es consciente de ello, y de ahí que recurra a un recurso, las referencias al teatro para hacer verosímil una situación, considerado como «facilón» por la mayoría de los dramaturgos y críticos<sup>83</sup>.

78 Cf. Gies, *op. cit.* (nota 26), págs. 48, 125-126.

79 Era este tópico bastante denostado por los críticos neoclásicos. Baste recordar las palabras de Leandro Fernández de Moratín incluidas en su *Lección Poética*:

«La dama ha de esconder en su retrete  
A dos o tres galanes rondadores  
Preciado cada cual de matasiete»

(ed. John Dowling. Barcelona, Lábor -THM-, 1973, pág. 121, v. 191-93).

80 Cf. Caso, *Rococó...* (cit. en nota 29), págs. 15-16.

81 Cit. en nota 4, págs. 21 y 22.

82 Gies, (*op. cit.* -nota 26-, págs. 130-31) señala los defectos que él encuentra en la comedia.

83 Consiste en hacer exclamar a un personaje palabras similares a las pronunciadas por Félix en el acto tercero, escena ocho (ed. cit. -nota 30-, pág. 81c):

«Si lo que a mi me sucede  
Se fingiera en un teatro,  
Lance propio de comedia  
Lo juzgara el vulgo vano».

La subordinación de todos los componentes de la comedia (acción, recursos, personajes y temas) a la transmisión de una enseñanza es un rasgo típico de la literatura de la Ilustración<sup>84</sup>. El didactismo estaba ya presente en la literatura barroca, pero en ella se concedía tanta importancia a la enseñanza como al «deleite», en términos generales. En la época neoclásica se mantiene una concepción más práctica aún de la literatura. Se utiliza ésta como medio de ofrecer a los receptores la postura adoptada por el autor ante diferentes problemas de actualidad. En esta línea se encuadra *La Petimetra* de Moratín, y en este sentido la obra resulta típico producto de su siglo<sup>85</sup>.

En la comedia se muestra el desarrollo de una historia cotidiana realizado por un número no elevado de personajes, de clases no altas, a través de los cuales se ridiculiza el vicio y se ensalza la virtud. El texto, en este punto, es completamente neoclásico. Moratín sigue totalmente el pensamiento de los reformistas, perfectamente plasmado por Luzán en su *Poética*. Se ajusta a la definición de «comedia» propugnada por la Ilustración<sup>86</sup>.

De igual modo Moratín se muestra neoclásico al hacerse eco en su creación de un problema de actualidad: la existencia en la época de petimetras<sup>87</sup> y cazadotes. Estas figuras, como ha estudiado Andioc<sup>88</sup>, eran consideradas seres peligrosos por los ilustrados. Las petimetras intentaban aparentar lo que no eran socialmente asimilando su comportamiento externo al de las clases elevadas. El propio Nicolás hizo una descripción de ellas en la «Satyra I» incluida en *El Poeta*<sup>89</sup>:

«No vès, que el no saber, ni aun una letra,  
En las Damas es hoy lo que mantiene  
El ayre, y presumpcion de Petimetra?

Y en su conversación à cuento viene  
Solo el Corsè, la Bata, ò la Basquiña  
Que la Amiga prestada, ò propia tiene?

No vès, que no hay quien su desorden riña,  
Por no desazonar, como ellos dicen,  
Los chistosos gracejos de la Niña?

Que àguantan que su cuerpo martyricen  
La Cotilla, el Zapato, el Sofocante,  
Hasta que de apretados se destrizen.

84 Cf. la cita de Luzán recogida en la nota 71.

85 En el Barroco, además, las enseñanzas solían ser más de carácter moral o ético, no estar tan relacionadas con problemas de rabiosa actualidad. Eran más generales, no tan específicas.

86 Luzán (*op. cit.* -nota 37-, pág. 404) define la comedia como «representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho y enredo se finjan haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste». Y Leandro Fernández de Moratín («Discurso preliminar» -cit. en nota 18-, pág. 320) afirma que comedia es «Imitación en diálogo (escrito en prosa ó verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión (*sic*) 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».

87 Sobre este tipo, cf. Gies, *op. cit.* (nota 26), pág. 127.

88 René Andioc, «*Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*. Tarbes, 1970. Traducido al castellano con el título *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March-Castalia, 1976.

89 Nicolás Fernández de Moratín, *El Poeta* (cit. en nota 1), págs. 46-47. Sobre el origen y significación del término «petimetra», la historia del tipo y su inclusión en el teatro dieciochesco, vid. José Subirá, «“Petimetria” y “Majismo” en la literatura», en *Revista de Literatura*, IV, 8, 1953, págs. 267-285.

No ves, que el que se precia de su Amante  
 Por meritos alega monerías,  
 Para que en sus favores adelante?

Exceden en suspiros à Macias,  
 Hacen vil profesion de lisongeros  
 Y assi passan las noches y los dias».

Con ello rompían, o, al menos, lo intentaban, las barreras existentes entre las clases sociales, fuertemente defendidas por los hombres de la Ilustración. De ahí los ataques contra ellas. Los cazadotes contribuían a crear el problema de los matrimonios concertados por móviles económicos. Eran individuos que pretendían convertirse en ricos, y ascender así de clase social, por medio de su mujer. Las barreras sociales se quebraban de ese modo. Por ello las críticas. Moratín, al ridiculizar a estos dos tipos de la sociedad del momento, entra de lleno en un tema de actualidad y toma partido a favor de los matrimonios concertados entre personas económicamente iguales, de la misma clase social. De ahí que Félix y María, ambos ricos, se casen entre sí; Jerónima y Damián, pobres, se casen entre sí; Roque y Martina, criados, se casen entre sí. En este sentido *La Petimetra* se encuadra totalmente en las corrientes de pensamiento defendidas por los reformistas ilustrados. Arremete contra los advenedizos que tratan de romper las barreras sociales. Alaba los matrimonios efectuados entre personas de igual clase social, de idéntica, o muy similar, capacidad económica.

Esta dualidad de ingredientes que encontramos en su texto, restos barrocos e innovaciones neoclásicas, convierten *La Petimetra* en una comedia híbrida, como afirma Gies<sup>90</sup>:

«Nicolás created a hybrid play (which Leandro severely critized), a comedy that in essence maintained the internal freedoms of the Golden Age while it adhered to certain of the new Neoclassical principles».

La obra, explica Caso y corrobora Mario Hernández<sup>91</sup>, sería un típico producto del rococó literario:

«resulta *La Petimetra* una obra barroca moderada, en la que entran elementos característicos del barroquismo francés, más cercano que el español al ideal clásico. Y esta mezcla es lo que caracteriza al Rococó literario».

Ante esta dualidad, qué es lo predominante. Desde un punto de vista ideológico, la Ilustración. Desde el punto de vista de la composición formal, la tradición barroca. El neoclasicismo queda prácticamente convertido en un puro y simple armazón. De ahí la inverosimilitud de situaciones que hallamos en la pieza, dado que en ella se intentan armonizar dos estéticas contrapuestas y, en cierto modo antitéticas, la barroca y la neoclásica. De ahí las fluctuaciones y defectos de composición observables en el escrito, un texto en el que pesa todavía demasiado la comedia nueva, pero que intenta cumplir las normas poéticas de la Ilustración, quedándose a medio camino entre el barroco y el neoclasicismo. No asombran, pues, las críticas que le dirigieron los mismos reformistas del momento, incluido entre ellos el propio hijo, Leandro, de don Nicolás.

JESÚS CAÑAS MURILLO

<sup>90</sup> Gies, *op. cit.* (nota 26), pág. 132.

<sup>91</sup> Cf. artículo citado en nota 29, pág. 16. Caso vuelve sobre sus ideas en las páginas 14-15 del artículo mencionado en la nota 7 y las corrobora con sendas citas tomadas de la tesis doctoral inédita de Mario Hernández aludida en nuestra nota 28.