

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. *Tragedias*, Edición de Josep María Sala Valldaura. Barcelona: Crítica, 2006.

Por primera vez desde hace casi un siglo y medio aparecen publicadas en un mismo volumen las tres tragedias compuestas por Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), esto es, *Lucrecia* (1763), *Hormesinda* (1770) y *Guzmán el Bueno* (1777), siendo la *Hormesinda* la única que fue llevada a los escenarios. Precede a la edición un exhaustivo estudio crítico a cargo de Josep María Sala Valldaura en el que se analizan las obras en profundidad tanto en sus aspectos intratextuales como en los extratextuales.

Perteneció don Nicolás a la élite cultural de Carlos III y podemos considerarlo un prototipo del erudito neoclásico: poeta, dramaturgo, prosista, abogado, teórico... Creció intelectualmente al amparo de la *Poética* de Luzán (don Nicolás nació el mismo año en que ve la luz esta obra, 1737) y de la política reformista, neoclásica e ilustrada llevada a cabo por el Conde de Aranda, llegando a ser en la década de los 70 un literato influyente, alternando su tarea crítica contra los autos sacramentales y el teatro popular con la de censor, poeta satírico o autor dramático. Es bajo la protección del Conde de Aranda cuando se escriben, editan y representan una serie de tragedias destinadas a dar ejemplo de patriotismo histórico y aleccionar a los sectores dirigentes, como la *Hormesinda* de don

Nicolás o el *Pelayo* de Jovellanos. Para don Nicolás las funciones de la tragedia en ese contexto son muy claras: fortalecer las raíces de la monarquía y de la aristocracia con una campaña literaria a favor de la estima del pasado español, ofrecer una enseñanza moral y, por último, emular los logros literarios de la vecina Francia.

Tal y como explica Sala Valldaura, en *Lucrecia* ya se observan las dificultades de imponer un género como la tragedia en un país todavía muy enraizado en la dramaturgia del Siglo de Oro. Se recurre en ella a un tema histórico para elaborar la trama, siguiendo así las pautas marcadas por el francés Corneille, pero introduciendo el componente del amor y la *quaestio* del modo de proceder de las personas que rodean al rey. La obra cumple con todos los preceptos formales neoclásicos y posee una sintaxis dramático-narrativa basada en la causalidad, concatenada en una sola acción, en un espacio pequeño y en un breve tiempo (casi lo que dura la representación), lo que dificulta la verosimilitud de la obra. Su fin es más moral que sociopolítico a pesar de tratar un tema tan espinoso como el tiranicidio causa, a su vez, de no representarse. A ello cabe añadir la introducción de un tema amoroso, con claros referentes a la honra, lo cual, según algunos autores, podía atenuar su carácter de tragedia propiamente neoclásica. Pero, sin duda, una de las grandes dificultades consistió en adaptar el «estilo alto, grave y sentencioso» (Luzán, *Poética*, III, XI [XIII]), exigido por el género trágico, a una locución castellana que no cayera en la afectación y la frialdad. Moratín padre lo consiguió recurriendo al lenguaje amoroso de las comedias del XVIII y optando por una solución híbrida en la versificación, resultado del empleo del endecasílabo pareado propio del modelo francés con el verso blanco del italiano.

Respecto de *Hormesinda* se nos cuenta que fue compuesta siete años después

de Lucrecia, se estrenó el 12 de febrero de 1770, realizándose seis representaciones, que tuvieron una tibia acogida, en parte debido a la poca competencia del público así como las deficiencias en la interpretación. El estreno de *Hormesinda* fue muy respetuoso con los clásicos, pues la obra se puso en escena eliminando los sainetes y música que eran tradicionales en otros estrenos. Además Moratín confió en la habilidad de los actores para representarla a pesar de que estaban poco acostumbrados a escenificar piezas trágicas.

En la obra el tema patriótico no se esconde tras el amoroso y el tiranicidio se justifica por la restauración de la patria: Pelayo es el símbolo de la liberación de España contra cualquier poder extranjero. Para Moratín la rebelión se fundamenta en deberes morales y apoyos providencialistas, intentando así conferir legitimidad a la restauración de la monarquía goda, aunque en la obra se dé un apoyo más verbal a la rebelión que una explicación factual. Lo mismo que en *Lucrecia*, cumple con todas las reglas neoclásicas pero se construye sobre una dualidad muy maniqueísta, castigo/perdón, moros/cristianos. Asimismo en *Hormesinda* se funden el estoicismo ilustrado con el sacrificio cristiano frente a Munuza, el gobernador de Gijón, que posee todos los defectos de una conducta no regida por la razón y, como tragedia neoclásica, procura que se asuma ética y moralmente una conducta en principio propia de la axiología militar y aristocrática; por ello, Hormesinda como personaje, tiene que cumplir doblemente, como española y cristiana y como mujer noble. La utilidad pedagógica que el autor confiere al teatro se ve favorecida por los modelos extraídos de la Historia que también sirven para explicar los frecuentes anacronismos del género trágico y el concepto de monarquía asociado a Carlos III, el rechazo a la práctica del duelo o la importancia de la educación, incluida la de la mujer. En la obra también se trata el

tema del honor, que otorga mayor eficacia dramática y ciertas ventajas para enhebrar el conflicto social, moral y psicológico, según la tradición heredada del Barroco, pero que perjudica el alcance político-moral de la obra. Es, en resumen, una obra muy sobria en efectos y vestuarios, una tragedia de fábula entera con prólogo oculto, cuya trama se desarrolla con malentendidos por lo que se recurre al artificio de las cartas fingidas. La obra fue muy elogiada por seguir el principio poético de la imitación de la naturaleza, por el decoro con el que hablan los personajes y el escrupuloso respeto a la regla de las tres unidades. Por el contrario se le objetó el uso de la música en los entreactos, algún que otro defecto con el uso de la verosimilitud y con la locución así como el hecho de pasear por la escena una cabeza cortada.

En cambio, según expone Sala Vallaura, *Guzmán el Bueno* no llegó a representarse y, desde el punto de vista crítico, se la alabó por un lado y se la censuró sobre todo en lo que se refiere a los caracteres, al estilo y la capacidad para conmovir. La obra se sitúa dentro de la misma esfera patriótica que las anteriores, pero sin que aparezca el tema del amor. Respeta también los principios neoclásicos y consigue una interiorización de la tensión de forma que se verbaliza, esto es, que no se muestra por medio de la expresión corporal para que sirva de ejemplo. Moratín dramatiza y visualiza unas pocas horas de los Guzmanes en Tarifa, limitando lugar y tiempo de manera que la acción anterior no se representa sino que se relata. Esta concentración de la fábula implica una ampliación de la noticia histórica con elementos diegéticos de origen estrictamente dramático-narrativo que amenizan y convierten en agradable la situación moral. Se nota que es una obra de encargo, pues el concepto de *virtus* abarca también de forma maniqueísta a los Guzmanes. En la obra aparecen una serie de valores ilustrados que se patentizan en

una manifestación didáctica del pacifismo, en la defensa de la virtud universal y en el alto papel que se concede a la educación. Pero también están presentes valores propios del Antiguo Régimen como la lealtad militar o el vasallaje.

La moral de Alonso Pérez de Guzmán, para el que el deber está por encima de la pasión, nos es hoy difícil de entender. El protagonista tiene que soportar cualquier revés de la fortuna para convertirse en lección viva de una virtud que se basa en no exteriorizar el dolor, oponiéndose así a su mujer que no se domina a sí misma. En la obra hay una menor presencia del providencialismo que en las anteriores, con una escasa confianza en la teocracia y en el papel de Dios en el devenir histórico. De este modo, la justicia se relaciona con el imperativo categórico personal, que no responde sólo a una idea kantiana, sino a códigos militares defendidos desde siglos atrás. Por lo que se refiere al estilo, hay un mayor cuidado en la caracterización lingüística de los personajes, con una locución más fluida y natural, donde demuestra su habilidad poética sin altibajos cualitativos. En cuanto al aparato teatral, utiliza una escena múltiple, dividiendo el tablado en dos espacios, hecho éste que fue atacado por su hijo, pero respetando a Luzán que permite tal división, sin acercarse a la espectacularidad que don Nicolás tanto rechazaba.

Josep María Sala Valldaura con su excelente edición emplaza al lector a situarse en la época, le invita a una lectura contemporánea de dichas obras, con la intención de poder comprender las dificultades de lectura y representación de un género en un país como España, falto de tradición y poco preparado para la tragedia. Las obras de Moratín se estudian en profundidad como tragedias ilustradas (bien versificadas, respetuosas a las normas, con una clara intención político-moral) pero con características propias que acercan las obras a los espectadores gracias al uso del tema del

amor o del honor. El estudio se completa con una buena documentación del aparato crítico y con gran cantidad de información sobre ediciones y fuentes de las obras. Además, el estudio de las tragedias moratinianas se completa con las referencias a las obras de Jovellanos y Cadalso, con las que el editor frecuentemente las compara.

Miguel Ángel Sánchez Alonso