

HERENCIA BARROCA Y NOVEDAD ROCOCO EN «LA PETIMETRA» DE NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

En tiempos en que se atendía a la reforma de costumbres, en que se aceptaban sin dudar las críticas extranjeras sobre el teatro áureo, Moratín, hombre ilustrado, quiso ceñir la libertad multiforme de la comedia secentista. El vulgo, más propicio a las evasiones, se deleitaba con las comedias de magia y de figurón. Moratín piensa que tienen el gusto «estrágado» por los malos copleros. Escribe, entonces, una comedia donde los móviles de la fantasía están violentamente reducidos. Quedan en la comedia girones de los modelos anteriores (no en vano Moratín está imitando a Lope, a quien no puede menos que elogiar, a pesar de otras censuras, en la «Disertación» que precede a la comedia¹, pero los amantes de *La Petimetra* no dialogan interminablemente sobre su amor, embebidos en su propia pasión; cuando hablan de amor lo hacen con cumplidas sentencias... y con pronta reducción al terreno práctico: el dinero que el galán o la dama puedan aportar al matrimonio es consideración que surge en la mente de amos y criados de modo inmediato. Otros datos mostraré que modifican el carácter, anteriormente fijado, de la comedia tradicional. Estamos, en una palabra, ante una comedia urbana de costumbres, género claramente manifiesto —al modo ilustrado— en esta pieza. El espectador no necesita recurrir a la transfiguración imaginativa de lo que ve, guiado por una acción agitada y un lenguaje de colorido metafórico. Lo que está viendo sucede en un Madrid casero, reducido, no en las siete partidas de Asia. El suceso que mueve a aquellos personajes puede haber sido comidilla de su propia casa o tertulía. No es que esto no pudiera suceder del mismo modo en el siglo anterior, sino que ahora Moratín

¹ *La Petimetra. Comedia nueva escrita con todo el rigor del arte*, por don NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Criado de la Reyna Madre nuestra Señora. Madrid, 1762, 136 pp., más 23 de la «Disertación» preliminar.

Las referencias bibliográficas a *La Petimetra* son escasas y siempre de significativa brevedad. De «insulsa» la califica MENÉNDEZ PELAYO, partiendo de sus habituales prejuicios antineoclásicos: «aunque escrita, según reza la portada, con todas las reglas del arte, y quizás por esto mismo». (*Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, Santander, 1940, p. 288.) Nada nuevo añaden críticas más modernas. Comp. ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, t. II, Barcelona, 1946, pp. 480-481. Haría falta un estudio comparativo general de la comedia en el siglo XVIII para saber a qué atenernos. No tengo noticia de que se haya realizado aún.

introduce un cambio sustancial: el autor pretende *ante todo* aleccionar; su obra quiere ser realista por didáctica; atiende a la educación de su público. En la «Disertación» ha manifestado claramente su concepto del arte: «que enseña a ultrajar el vicio y a dexar triunfante la verdad»². En dos pasajes de *La Petimetra* deja entender que su obra no es «comedia» es decir, pasajera fantasmagoría. Lo que el espectador ve es algo real, no imaginario:

Si lo que a mí me sucede
se fingiera en un teatro,
lance propio de comedia
lo juzgara el vulgo vano (III, 8).

exclama Félix, galán primero de la comedia, comentando en un soliloquio la variación que sus sentimientos han experimentado. Moratín no quiere que aquello que el espectador está viendo sea sentido como una ficción. El mismo don Félix dirá más adelante:

¿Por ventura os acordais
que de ella me hicisteis hoy
una arenga tan famosa,
que pareció relación
de don Pedro Calderón
alabándola de hermosa?³ (III, 17).

Para este personaje, representante de las virtudes de un amor nuevo, aquella «arenga» (nótese la palabra), propia de Calderón, queda apellidada con el adjetivo de «famosa» que, a mi entender, vale por célebre, engolada, *hiperbólica*.

Moratín, pues, quiere situarse en un más acá teatral; que el espectador no se pierda en los enredos de una imaginación sin ataduras. Estamos, por tanto, ante una típica comedia burguesa, cuyos variados influjos

² «Disertación». *obr. cit.*, p. 15.

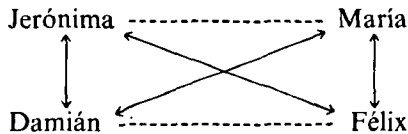
³ Los dos textos que recojo podrían interpretarse como «ironía y reflexión sobre los propios recursos escénicos», en definición de ANGEL VALBUENA PRAT (*El teatro español en su siglo de oro*), Barcelona, 1969, pp. 272-274) o como intento de destruir «la realidad de la ficción», en frase de CARMEN BRAVO VILLASANTE («La realidad de la ficción negada por el gracioso», *RFE*, 1944, pp. 264-265). En Lope es el gracioso quien promueve este recurso, manteniéndose el uso del procedimiento en Calderón (comp. los ejemplos que ofrece Valbuena Prat), aunque ya a veces en boca de galanes o damas. Este es el caso de *La Petimetra*, que sigue, por tanto, una línea más evolucionada. Si calamos en la intención más profunda, no estamos tan solo ante una cabriola irónica, sino ante una nueva postura de ilustrado, con desprecio hacia el «vulgo vano» y crítica del engolamiento de Calderón. El segundo texto no supone de ningún modo lo que Caso González indica como «imitación consciente de Calderón de la Barca»: JOSÉ CASO GONZÁLEZ *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*. Universidad de Oviedo. 1970, p. 15.

barrocos quedan atemperados por la miniaturización doméstica y práctica que impone lo rococó.

VARIACIÓN SOBRE TEMAS, Y PROCEDIMIENTOS BARROCOS

El amor

Heredada de la comedia de capa y espada, adopta *La Petimetra* la intriga de cuatro personajes. Este podría ser el esquema gráfico de la intriga⁴:



En este cuadrado amoroso las acciones han de cruzarse repetidamente. Damián pretenderá a Jerónima y a María sucesivamente. Del mismo modo obrará Félix. Jerónima pasará también de su interés por Damián a pretender a Félix. Únicamente María querrá a éste último y al fin le conseguirá.

Acción tan compleja podría hacer sospechosos a los personajes ejemplares, Félix y María, de veleidad inverosímil o interesada, ya que por medio juegan los 17.000 ducados que posee esta última. Moratín necesita justificar a Félix, igual que lo hace con María situándola al margen de estos cambios amorosos. Pero paso a analizar la conducta de cada personaje respecto al contexto moral de la pieza entera para después, a la vista de los comportamientos individuales, esclarecer el concepto de amor que la comedia presenta.

FÉLIX.—Su carácter se deriva del de los galanes de comedia barroca, alentados más por el Amor que por un amor de objeto netamente definido⁵. Félix, efectivamente, responde prontamente a cualquier estímulo de belleza. Al punto de conocer a Jerónima puede exclamar:

girasol eterno vuestro
arrebatao viviera (I. 11).

⁴ Tomo este esquema del estudio citado de CASO GONZÁLEZ, p. 13, sustituyendo los nombres de galán y dama, que usa el crítico, por los de los personajes.

⁵ Vid. CHARLES VINCENT AUBRIEN, *La comédie espagnole (1600-1680)*, Paris, 1966, p. 115.

aunque en el tercer acto se desmienta con vehemencia ante las dudas de María sobre la sinceridad de su cambio :

Que la quise a vuestra prima
no dije, que a haberlo dicho,
vive Dios que la quisiera,
aunque estorbos infinitos
se opusieran a mi intento (III, 2).

El galán, pues, atiende al Amor, aun a riesgo de incurrir en contradicciones y de faltar a la «discreción», regla máxima del amor en la comedia :

FÉLIX: Pues, Don Damián, vos dijisteis
hoy que Jerónima bella
hermosa es.

DAMIÁN: Sí.

FÉLIX: Y yo también
Luego, siendo así, es ya fuerza
ame yo, aunque no discreto,
toda cosa que es perfecta (I, 16).

Moratín justifica o corrige esta variabilidad sentimental con la virtud del desinterés. Para ello incurre en una inverosimilitud. El cambio amoroso por María se produce al mismo tiempo en Félix y Damián, cuando éstos escuchan escondidos la relación de Rodrigo, tío de las muchachas, sobre sus virtudes, origen y bienes. Un dato fundamental, el de la pobreza de Jerónima, es captado por Damián, pero, de modo extraño, no por su oponente. Cuando María le pone en conocimiento del dinero que ella puede aportar al matrimonio, Félix responde :

No es oro y plata, señora,
a tí solamente aspiro (II, 3).

El galán primero queda, pues, limpio de cualquier interés bastardo, atento sólo a la realización de su amor.

También como los galanes de comedia barroca está dispuesto a defender a punta de espada el objeto de su amor. «Ejecutivo» le llama María. Y ante Damián, que le discute el derecho de su primera elección, exclama :

No me elijais la mujer.
Yo haré lo que me parezca (I, 16).

citándole inmediatamente a dirimir la pendencia con el acero desnudo, conducta que repetira en otro momento de la obra.

Está, pues, este personaje calcado del prototipo de galán tal como

había sido trazado en la comedia barroca, especialmente por Lope. Hay, eso sí, en la obra una mayor atención por el contexto práctico o anecdótico de su amor, nota que impregna de urbanidad dieciochesca a la comedia. Pero la psicología del personaje, con sus contradicciones y vehemencias, deriva de la comedia del siglo anterior.

MARÍA.—Si prescindimos de los parlamentos moralizantes puestos en su boca, es éste el carácter más delicado de la comedia. Su descripción se nos hace de modo indirecto, a través del comentario solamente esbozado, pero lleno de simpatía, de Damián (I, 1), o de las palabras de Martina. Como Félix, es de enamoramiento rápido, aunque callado. La exteriorización de sus sentimientos estará dada a través de apartes y soliloquios, si no es cuando comunica a Martina, su criada, su pasión naciente. De siete apartes que ofrece el primer acto, cinco le corresponden. Y ante el amor se conducirá con pudor y silencio, opuestamente a su prima, que no duda en solicitar directamente a uno y otro galán. Este silencio no impedirá su desacuerdo con las normas sociales:

¡Oh mal haya el que primero
reputó por liviandades
el que las mujeres sientan,
y que lo que sientan hablen!
Y ¡oh de los hombres dichasas
las eternas libertades,
porque dicen lo que quieren
y al fin cuanto quieren hacen! (II, 1).

María, pues, representa el tipo de mujer virtuosa, que —variación sobre el barroco— a las flores de la galantería opone un sentido práctico. Quedan en sus soliloquios reminiscencias de Lope, pero el hablar «con las piedras, con el viento» de los antiguos amantes se reduce a un escuchar, solicitar, prometer y recabar la promesa de matrimonio. Y esto sucederá en el acto tercero, cuando la obra esté a punto de terminar. Anteriormente, María, en su ir de la cocina al tocador y en su muda pasividad, queda definida por sus virtudes domésticas, como corresponde a los valores que ejemplifica.

JERÓNIMA.—Este personaje da nombre a la comedia mediante el apodo de que goza en Madrid: *la Petimetra*⁶. Si en sus oídos suena de modo

⁶ Vid. *Dic. Aut.*, donde esta voz se define como «Joven que cuida demasadamente de su compostura, y de seguir las modas. Es voz compuesta de palabras francesas e introducida sin necesidad». Para una edición crítica habría que hacer el cómputo de palabras de origen francés o referidas a modas que aparecen en la comedia. Algunas de las primeras faltan en: BERNARD POTTIER, «Galicismos», E. L. H., t. II, Madrid, 1967, pp. 127-151.

halagüeño, para su tío y su prima no es más que nombre burlesco con que se apoda su presunción. Concorde con ésta, desde el primer momento es definida más por su adorno y andar que por su hermosura:

Es tanta su bizarria,
su perfección y su garbo,
que es lo menos su hermosura
con tenerla en sumo grado (I, 1).

El cuidado de su persona y vestidos da lugar a escenas de minuciosidad rococó, en que las palabras de moda, diminutivos y rimas, juegan para crear ese ambiente de interior gracioso:

JERÓNIMA: Tengo en mucha estima,
Anita, ese pitibú.
Anda, y búscamele tú.

MARTINA: ¿No era mejor la cofieta
con cinta de cigarrito?

JERÓNIMA: No, que me la puse ayer,
y hoy ponérmela es delito.

Su presencia central en todo el primer acto le confiere ese carácter predominantemente doméstico y rococó, dando lugar al acto mejor trabado de la comedia, con sus disquisiciones amorosas, más lógicas que cordiales, y las continuas interrupciones de atención a su peinado o a las ropas que se ha de poner.

Su presunción le hará adjudicarse el dinero que no posee y provocará el desencanto de ambos galanes, produciéndose su degradación ejemplar o simulacro de juicio final en que es castigada al final de la obra: rechazada por Félix, a quien se declara, tiene que casarse con Damián, pobre y fantasioso como ella; vestida con las galas de su prima, será despojada de éstas ante los circunstantes, anotando a este propósito el comediógrafo: «quítanla la bata y queda muy ridícula».

Representa la Petimetra la domesticidad costumbrista, el carácter de moda que el autor quiere ridiculizar y cuyo castigo provoca. Frente a los dos anteriores personajes, de rasgos más secentistas, éste refleja más directamente el ambiente dieciochesco del Madrid de entonces.

DAMIÁN.—En contraposición a Félix, se muestra interesado y cobarde. Al conocer la verdad sobre los bienes de ambas primas, deduce acomodaticiamente:

Ni es afrenta en un sujeto
sino rendirse discreto
a más justo parecer (II, 15).

Damián forma pareja con Jerónima, movidos ambos por la posibilidad de un casamiento que a la postre descubren engañoso. Si bien el carácter de la Petimetra informa toda la comedia, como manzana de discordia y objeto de castigo, Damián existe más como contraposición a la arrogancia y virtud del galán arrebatado, Félix.

En dos versos contrapuestos cabría cifrar el ideal del amor que la comedia ejemplifica, uno de estirpe lopesca: «amar es naturaleza» (María, II, 1), y el otro del Góngora de las letrillas satíricas: «dineros son calidad»⁷. Estos dos extremos, de idealidad y de realismo, mueven a las dos parejas. Pero la comedia toma partido, aunque de modo solapado, por el triunfo del dinero. Así, Félix no desdeña acudir a las tercerías de la criada Martina, pagando en moneda sus servicios. Y en la declaración que media entre él y María, el mutuo ofrecimiento de bienes es tema que, aun escuchado con protestas, ocupa buen espacio de la conversación. Estos datos indican el secreto aflorar de una realidad material que triunfa sobre la ilusión amorosa. Esta se cumple de modo semejante al de la comedia barroca, pero la diferencia de matiz es patente.

Otro tema, el de la «discreción», ya anteriormente aludido, informa este carácter del amor, más razonante y lógico que pasional. El amor, en la comedia, es **discreto**, conversación de menudencias, silogismos retóricos. Ejemplo de estos silogismos (hay varios en la obra) nos lo ofrece la escena diez del acto primero. Para convencer Damián a Jerónima de la verdad de su amor, razona del modo siguiente: «soy discreto; vos, perfecta; luego la discreción, si es verdadera, amaré a la perfección». Este «amor en silogismo» provoca la admiración de Félix en un momento de la obra:

esta mujer habla como
sí cursase las escuelas,

aparte que es apoyado por otro de María en semejantes términos:

Nunca vi por mi desgracia
a mi prima tan discreta (I, 9).

⁷ LUIS DE GÓNGORA. *Obras completas*, ed. Millé, Madrid, 1967, p. 320.

El concepto, pues, de «discreción» (mezcla de agudeza en el decir y de sentido práctico-moral) impregna, explícito o no, a la comedia entera. Estamos ante un amor de salón dieciochesco, de «boudoir» entretenido, no de rondar nocturno y conversación con los astros. La reducción de espacio impuesta por las unidades, el carácter práctico del siglo, exigen esta «domesticación» de la pasión amorosa, que sólo esporádicamente muestra sus llamas en los soliloquios de María y Félix, con versos que a veces parecen arrebatados a Lope.

El orden social

La concepción amorosa que hemos descrito exige en la comedia una jerarquía social que se ajuste a las exigencias morales que mueven la obra. Esta jerarquía estará presidida por el tío de las primas, don Rodrigo, representante de la defensa del honor, concepto que, aun no excesivamente operante en la comedia, se muestra en el «raro capricho» de este personaje, empeñado en no permitir la entrada de hombre alguno en el tocador de las muchachas. Como parejas contrapuestas en esta escala jerárquica están las ya descritas, cuyo diverso comportamiento radica en un también diverso concepto del amor. El mismo lenguaje que utilizan, con claras reminiscencias de la imaginería barroca en Félix (cielo de zafiros, el amante como girasol en torno de la amada, etc.), se va degradando al pasar a los personajes de Damián y Jerónima. Esta, como he dicho, es la que más carácter rococó da a la pieza, pero en otros momentos su lenguaje se acerca al vulgarismo de los criados. Necesitada por su conducta de sus tercerías y consejos, está más próxima a ellos que ningún otro personaje. De ahí su asimilación a su forma expresiva.

Los criados ocupan el segundo plano de la acción, de modo que Martina y Roque, al final de la comedia, casan como sus señores. En esto no hacían más que continuar los modelos precedentes. Como en las comedias de capa y espada, el gracioso y criados tienen un relieve especial. Su conducta y comentarios dan un realismo a la obra que en modo alguno se realiza en los personajes elevados. Se insertan en la larga lista de pícaros, criados, o graciosos que preconiza *La Celestina*. Valga de muestra este monólogo de Martina:

Yo por aquí o por allí
siempre tengo de pillar;
tal modo de negociar
de mi amo lo aprendí;

pues vienen dos litigantes,
y aunque ellos contrarios son,
a entrambos da la razón;
y así del que vino antes,
como del que fue postrero,
de entrambos logra coger
por su injusto parecer
muchas gracias y el dinero (III, 2).

La moral de los amos queda puesta en entredicho y ridiculizados sus comportamientos. Para ellos inventan denominaciones caricaturescas. La pareja de galanes es nombrada por Martina como «don Juan Pereciendo» y «don Rabiando de Hambre». Y el disimulo que éstos tienen respecto a su interés por el dinero, es en ellos solicitud no encubierta, no sólo en Martina, sino también en Roque, quien ante las dilaciones en pagar de Damián, retruca con ironía:

El pan nuestro dánosle hoy,
y perdona nuestras deudas (I, 10).

El vivir de los criados forma como una cuña de realismo y de ironía que se entremete de modo continuo en los altos pensamientos de sus amos. Tan sólo la Petimetra, a través de su criada Ana, a la que desprecia María significativamente, conecta con este mundo. Quizá sea ésta una de las razones de su castigo, unida a la de su vana presunción.

De la regularidad normativa

Como «regularidad violenta» define *Inarco* la de esta comedia. Al menos teóricamente, Moratín escribió su obra como ejemplo extremo de las reglas aristotélicas:

«La Acción se representa en Madrid; y aunque algunos Autores, y entre ellos Pedro Cornelio, permiten, que una Comedia se represente en una Ciudad, y en sus contornos, yo no he querido usar de tanta licencia. Nuestro Luzán dice, que en distintos parages de la Ciudad se puede hacer la Comedia, porque le parece inverisimil, que en uno sucedan todos los lances; pero sin que, a mi parecer, se note inverisimilitud, ni violencia, he logrado colocarla, no en el ancho circuito de Madrid, ni en una casa, sino en una pieza particular, donde tiene el Tocador Doña Gerónyma, y de allí no se sale un passo, ni aun al quarto de más afuera, y esto es lo que con propiedad debe llamarse unidad de lugar.»⁸

⁸ «Dissertación», *obr. cit.*, pp. 21-22.

Como buen renovador, Moratín es extremoso en sus teorías. Sin embargo, su afirmación sobre la unidad de lugar reducida a una sola pieza no es en la obra plena verdad, ya que en ella escuchamos conversaciones que se desarrollan en una a modo de antesala. No podría ser de otro modo, a no ser que admitamos la inverosimilitud de que en una sola habitación se desarrollen diálogos, mantenidos por los que entran de la calle, que sólo son escuchados por parte de los circunstantes, mientras el resto pregunta por los que llegan o por lo que se habla.

Pero es la de tiempo («no pasará de tres horas», escribe Moratín) la que nos resulta más difícil de admitir. Una tal multiplicidad de hechos y reacciones sentimentales con dificultad podemos aceptar que suceda en tan poco espacio de tiempo. De nuevo la obra está en contra de la teoría. En ningún momento el posible espectador —o el lector— piensa que todo ocurre en tan estrecha reducción temporal, a pesar de las alusiones, por otra parte contadas, a un «hoy» teatral en el que los personajes actúan. Sin embargo, Moratín apostilla: «No imagine nadie hallar en mi comedia tantos enredos como en otras, pues el tiempo, ni el parage inmutable no lo permiten, ni fueran verisímiles tampoco»⁹. (Para evitar estos lances manda salir a pelear al prado a Félix y Damián.) Pero cabe hablar de «lances psicológicos» entre los personajes elevados, e intromisiones, desenfados, acciones caricaturescas, entre los criados. Es esto lo que constituye la complejidad de la acción, aun prescindiendo del número de acciones independientes, a las que parece referirse Moratín con la palabra «lances».

LO BARROCO Y LO ROCOCÓ. ADSCRIPCIÓN ESTILÍSTICA

Movido Caso González de su deseo de ejemplificar el desarrollo de un período rococó entre los años 1760-1775, reseña con cierta precipitación, a mi entender, la comedia objeto de este estudio. Parte, sin someterlo a crítica¹⁰, del juicio dado por *Inarco*: «Carece de fuerza cómica, de propiedad y corrección en el estilo; y mezclados los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta a que su autor quiso reducirla, resultó una imitación de carácter ambiguo y poco a propósito

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ De igual modo procede JOHN A. COOK (*Neo-classic drama in Spain*, Dallas, 1959, p. 215). Enjuicia la comedia como de interés histórico, sin más explicaciones. Da mayor importancia a la «Dissertación», que glosa ampliamente (pp. 211-215), analizándola en relación con las «Sátiras» del mismo autor.

para sostenerse en el teatro, si alguna vez se hubiera intentado representarla»¹¹. Pero hay que advertir que Moratín hijo parte de una estética evolucionada, de carácter neoclásico, a la que la descarada mezcla de lo elevado y lo cómico repugna; que rechaza, asimismo, el lenguaje grotesco de los personajes secundarios («propiedad y corrección en el estilo», exige); y que, finalmente, desdeña el idealismo periclitado de la comedia barroca, que su padre, aun rebajándolo, admite. Para él la comedia ha de ser de costumbres contemporáneas, desarrolladas sin inverosimilitudes, con simplificación —u homogeneidad— de lenguaje y recursos, atenuadas, sin forzamiento alguno, a unas reglas escénicas en que el espectador apenas repare. Su juicio, por tanto, es hijo de su estética y momento. No lo podemos admitir como totalmente válido desde nuestra perspectiva, necesariamente más abarcadora.

Para Caso González, *La Petimetra* se define como «un híbrido de comedia barroca y comedia a la francesa». La suavización de los recursos barrocos (dudosa, como señalaré, en algún caso) y el uso de las normas aristotélicas de importación gala, señalarían su carácter rococó. Como rasgos de la comedia secentista que se mantienen enumera la «intriga de cuatro personajes», el uso de la «relación», y la métrica, ésta simplificada. Advierte que el mencionado tipo de intriga proviene de la comedia de capa y espada, prefiriéndose en la comedia francesa el triángulo amoroso¹².

Tenemos, pues, un solo elemento de origen francés, pero que no delinea por sí solo el galicismo de la pieza. La suavización de recursos barrocos se realiza únicamente en la métrica y en la eliminación de equívocos y acciones violentas (que suceden, a pesar de todo, fuera de la escena como la riña a espada de los galanes que Roque describe en una relación). Pero paso a estructurar las características barrocas en su diversa manifestación.

1. Elementos barrocos

a) *La intriga de cuatro personajes*, ya señalada. Esta se desenvuelve también dentro de una estructura de origen barroco y que explicitan los siguientes versos del *Arte nuevo* de Lope:

¹¹ LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras*, t. II, «Prólogo» a *Comedias originales. Parte primera*, ed. de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1830, pp. XXXIII-XXXIV.

¹² *Ob. cit.*, pp. 12-15.

En el acto primero ponga el caso,
 en el segundo enlace los sucesos,
 de suerte que hasta el medio del tercero
 apenas juzgue nadie en lo que para¹³.

b) *Soliloquios, apartes, acotaciones*. Emilio Orozco ha definido el soliloquio como «expresión desbordante comunicativa», propia del teatro del siglo xvii¹⁴. De los diversos tipos que muestra el teatro lopesco, dos perviven en *La Petimetra*: la glosa lírica «con tensión derivada de un obstáculo exterior que provoca una reacción emotiva directa», y el soliloquio o aparte cómico¹⁵. Al primer tipo pertenecen los de María y Félix; al segundo, el ya citado de Martina, más picaresco que cómico.

La diferencia con el barroco está marcada por el uso de estrofa. Frente al soneto, lira, canción, o décima, usados en el barroco, Moratín prefiere el romance, dentro del clima de simplificación métrica que ofrece toda la comedia, oscilante entre la redondilla y el romance, con preferente uso de éste.

Como convenciones teatrales menores topamos con los apartes y acotaciones, de los que haría luego nulo o distinto uso para la tragedia. Abundan los primeros y las segundas redúcense a las mínimas indicaciones que la comedia secentista usa.

Elementos barrocos intensificados:

a) *Las relaciones*. Frente al parecer de Caso González, yo hablaría de una intensificación del recurso en Moratín, más que de un debilitamiento. Utilizado profusamente en el teatro áureo, advierte, sin embargo, Cervantes, en *El rufián dichoso*:

Yo represento mil cosas,
 no en relación, como antes,
 sino en hecho, y así es fuerza
 que haya de mudar lugares¹⁶.

Claro está que se trata de una disculpa sobre el incumplimiento de la unidad de lugar, pero ilustra por contraposición el reforzamiento del

¹³ Cito por: IGNACIO DE LURIAN, *La Poética o reglas de la poesía*, t. II, ed. de Luigi de Filippo, Barcelona, 1956 («Apéndice»), p. 329.

¹⁴ EMILIO OROZCO, *El teatro y la teatralidad del barroco*, Barcelona, 1969, pp. 59-60.

¹⁵ DIEGO MARIN, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, 1961, p. 11.

¹⁶ Vid. JUAN LUIS ALBORG, *Historia de la literatura española*, t. II, época barroca, p. 267.

recurso en Moratín, quien, al encerrar la acción entre cuatro paredes, se ve precisado a dar explicaciones sobre lo que ocurre en el exterior.

b) *El mundo de las criadas y graciosos*. Según Valbuena Prat, los criados y graciosos llevan a cabo en la comedia barroca una «parodia alada e irónica» del mundo de sus señores¹⁷. He notado ya cómo esta parodia es en *La Petimetra* algo más gruesa y desenfadada. El lenguaje, ya bautizado por Lope:

El lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras¹⁸,

se desborda aquí en un plebeyismo apicarado que sirve de contrapunto a la idealidad barroca que representan los personajes elevados.

c) *Tratamiento del amor*. En el aspecto temático cabe aludir al amor como sentimiento intensificado por reducción de sus elementos constitutivos. En orden al contexto general de la pieza, de intencionalidad moral, los rasgos definitorios del amor se han simplificado necesariamente, ya que la moral atiende más a la lógica que a la fantasía. Esto es lo que interpreto como reforzamiento.

Dos móviles he advertido en el amor de esta comedia: el dinero y la discreción, más que la hermosura. Si bien el amor por interés halla escasa representación en la comedia barroca, a no ser en alguna tirsista, el móvil de la «discreción» proviene de Lope. Unida a la hermosura aparece en una frase ilustrativa de *La Dorotea*: «Sentencia y belleza bien pueden estar juntas, que son como discreción y hermosura»¹⁹. Pero aparte de la importancia que pueda tener en Lope la hermosura corporal, hay otros motivos que se suman a la discreción, definida, además, como entendimiento, en un sentido diferente al empleado por Moratín²⁰. Para éste, el amante se prenda de la discreción, más que de la apariencia exterior que, de modo significativo, presenta como engañosa en la *Petimetra*. Su criterio moralizante, a despecho de los rasgos lopescos que de su pluma se escapan, atiende preferentemente a un amar del alma, es decir, de la virtud. Miel sobre hojuelas si coincide con la hermosura, pero no halla ésta cabida primordial en su concepción amorosa. Moratín, pues, ha delimitado los móviles del amor para intensificar su intencionalidad moral.

¹⁷ *Ob. cit.* (*El teatro español en su siglo de oro*), p. 271.

¹⁸ Vid. IGNACIO DE LUZÁN, *ob. cit.*, p. 329.

¹⁹ LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, 1955, p. 380.

²⁰ Comp. a este respecto el diálogo mantenido entre don Bela y Laurencio en *La Dorotea*, ed. cit., p. 347.

3. *El componente rococó:*

Desde el primer momento advertimos que la escena, respecto al siglo xvii, ha variado por virtud de una sola palabra —el tocador—, que impone un modo de frivolidad, coqueteo o miniaturización no conocidos por la comedia barroca. Esta atención a lo menudo y frívolo (que a veces me recuerda escenas más modernas de *Doña Rosita la soltera*, de Lorca, por la atención nostálgica que esta comedia desarrolla sobre modas y expresiones femeninas del siglo xix) da lugar a observaciones deliciosas sobre la coquetería femenina:

JERÓNIMA: Alcanza, Anita, ese espejo
para darme otra mirada.

ANA: Aquí está: ¡Jesús mil veces!
Ya van treinta miraduras.
Yo suelo mirarme a oscuras
sin aquestas pesadeces.

JERÓNIMA: ¿Quieres igualarte tú
conmigo? ¡qué gracia, niña!
¿Necesitas tú basquiña,
manto, punta y pitibú?
Daca el espejo, habladora,

ANA: Ahí está

JERÓNIMA: Pienso, señor,
(a DAMIÁN) que me está mejor la flor,
que no endenantes, ahora;
y es que como fatigada
estoy de haberme vestido,
con el afán que he tenido
estoy algo sonrosada (II, 16).

Aunque el hablar de Jerónima llega con los criados a un cierto vulgarismo, la descripción de la naturaleza femenina, con el hermoso detalle final del «sonrosamiento» ilustra esta ambientación de interior y detallismo minucioso, que adscribo principalmente al acto primero. Pero he de hacer una observación sobre este mundo rococó: su presencia está en función de la crítica a que da lugar; la *Petimetra*, caprichosa miniatura dieciochesca, es el personaje castigado por lo mismo que representa. Es decir, lo rococó no define a la obra de modo esencial (como en poemas

de Menéndez Valdés, por ejemplo), sino que existe como ambientación de un comportamiento reprobado.

Caso González olvidó reseñar lo específicamente rococó de la comedia, al tiempo que interpretaba de modo diferente al de este estudio la suavización o reforzamiento de algunos recursos escénicos del barroco. Por las razones antedichas y por la preponderancia de elementos secentistas, opto por la denominación que vengo usando a lo largo de este trabajo: *comedia urbana de costumbres*. Lo rococó no define exclusivamente el carácter total de *La Petimetra*. La referencia a las costumbres de la definición usada indica, aunque de modo no del todo explícito, su intención moral predominante. La profunda relación con el teatro barroco, y especialmente con las comedias de capa y espada, nos da otra de las claves de nuestra adscripción, ya que el mencionado tipo de comedia ha sido denominado de igual modo. El componente urbano añade, implícitamente, la importancia del mundo de criados y graciosos, más ese vivir ciudadano de disrecreo y relación social que forma el trasfondo de lo llamado rococó.

No creo, pues, que este solo componente último defina a la comedia, aun a sabiendas de que las etiquetas no encierran la multiformidad de una criatura artística, más si es obra de transición con elementos dispares, como es el caso. Su complejidad estilística no puede ser apresada por un solo vocablo o sintagma. Intentar como colofón etiquetar lo advertido obedece más a costumbre metodológica que a verdadera necesidad.

MARIO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Universidad de Madrid