

LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO
y LA SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES
presentan:

la comedia nueva o el Café

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Realización de escenografía Mambo, Odeón, Sfumato

Realización de vestuario Cornejo

Fotos de actores y equipo artístico Alberto Nevado / Pedro Gato

Fotos del cartel y montaje Chicho

Diseño gráfico Antonio Pasagali

Audiovisuales Fernando Embid

Ayudante de iluminación David Hortelano

Ayudante de escenografía Bengoa Vázquez

Ayudante de dirección Aitana Galán

Espacio sonoro Nacho García

Movimiento escénico Pilar Andújar

Asesor literario Fernando Doménech

Asesor de texto Vicente Fuentes

Iluminación Juan Gómez Cornejo (A.A.I.)

Vestuario Javier Artiñano

Escenografía José Luis Raymond

Versión y dirección Ernesto Caballero

Reparto por orden
de intervención

Anibal / Don Hermógenes Vicente Colomar

Don Serapio / Luso / Alguacil David Lorente

Doña Agustina / Himilce Yara Capa

Doña Mariquita / Hesione Natalia Hernández

Don Pedro de Aguilar / Emperador José Luis Esteban

Don Antonio / Senescal Carles Moreu

Pipi / Alguacil Iñaki Rikarte

Don Eleuterio / Tago Jorge Martín

la comedia nueva o el Café

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Director

Eduardo Vasco

Directora adjunta

Paloma de Villota

Director de producción

Antonio Díaz Martínez

Director técnico

Miguel Ángel Camacho

Gerente

Lourdes Maján

Coordinador de proyectos internacionales

Miguel Ángel Alcántara

Ayudante artístico de la dirección

José Luis Massó

Jefa de prensa

María Jesús Barroso

Jefa de publicaciones

y actividades culturales

Mar Zubieta

Jefa de sala y taquillas

Graciela Andreu

Jefa de patrocinios

Carmen González

Adjunto a producción

Jesús Pérez

Adjunto a dirección técnica

Raúl Sánchez

Coordinador de medios

Javier Díez Ena

Jefa de administración

Mercedes Domínguez

Secretario de dirección

Juan Antonio Somoza

Ayudantes de producción

Miguel Cuervo

Esther Frías

Belén Pezuela

María Torrente

Oficina técnica

José Luis Martín

Susana Abad

Víctor Navarro

Francisco M. Pozón

Eduardo Romero

Administración

Jorge Gil

M^a Teresa Martín

Cristina Sánchez

Víctor Sastre

Ayudante de publicaciones y actividades culturales

Ángeles Rodríguez

Documentación e investigación

Yolanda Mancebo

Nathalie Cañizares

Grupos y espectadores

Carlos Montalvo

Maquinaria

Daniel Suárez

Brígido Cerro

Enrique Sánchez

Ismael Martínez

Osvaldo Habibi

Francisco José Mayorga

José María García

Alberto Vicario

Juan Francisco Guerrero

Juan Ramón Pérez

Eduardo Cubo

Imanol Barrencua

Electricidad

Manuel Luengas

Pablo Sesmero

José María Herrera

Juan Carlos Pérez

César García

Jorge Juan Hernanz

José Vidal Plaza

José Ramón Bugallo

Santiago Antón

Alfredo Bustamante

Tomás Pérez

Isabel Pérez

Javier Hernández

Audiovisuales

Ángel M. Agudo

José Ramón Pérez

Alberto Cano

Ignacio Santamaría

Neftalí Rodríguez

Utilería

Pepe Romero

Emilio Sánchez

Adriana Veyrat

Arantza Fernández

Pedro Acosta

Miguel Ángel Muñoz

Luis Miguel Puerta

Julio Pastor

Sastrería

Adela Velasco

María José Peña

Rosa María Sánchez

Patricia Aguirre

Peluquería

Antonio Román

Petra Domingo

José Antonio Castillo

Maquillaje

Carmen Martín

Marta Somolinos

Apuntadora

Blanca Paulino

Regiduría

Rosa Postigo

Dolores de la Torre

Elena Sanz

Oficiales de sala

José Luis Molinero

Rosa María Varanda

Rufino Crespo

Taquillas

Julia Vega

Julían Cervera

Carmen Cajigal

Conserjes

José Luis Ahijón

José Luis Martínez

Limpieza

Limpiezas Crespo S.A.

Recepción

Eset

Mantenimiento

José Manuel Martín

Gesteatral S.L.

Seguridad

Securitas Seguridad

España S.A.



ÍNDICE

Cronología	6
Escritores y actores	18
Joaquín Álvarez Barrientos / CSIC	
Salas y compañías en el Madrid del XVIII	22
Análisis de <i>La comedia nueva</i> o <i>El café</i>	24
I. <i>Muchas comedias nuevas y una sola para Moratín</i>	26
II. Síntesis argumental del espectáculo	30
III. Los personajes	35
IV. El montaje producido por la CNTC. Año 2008	62
Director de escena y autor de la versión	64
La escenografía	70
El vestuario	74
<i>Notas sobre la iluminación en La comedia nueva,</i> Juan Gómez Cornejo (A.A.I.), iluminador del montaje ..	78
<i>El diseño de sonido para La comedia nueva,</i> Ignacio García, espacio sonoro	82
Actividades en clase	86
Bibliografía	89

Textos y edición, Mar Zubieta.

Maquetación AvantGarde Comunicación
Impresión Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado
ISBN 978-84-87731-73-0
N.I.P.O 556-08-050-8
Dep. Legal M-58757-2008





CRONOLOGÍA

VIDA Y OBRA DE MORATÍN

ENTORNO HISTÓRICO Y CULTURAL

1760 Nace en Madrid el 10 de marzo. Hijo del abogado y también escritor Nicolás Fernández de Moratín, y de Isidora Cabo Conde. Su padre no le dejó acudir a Alcalá de Henares para que no se “contaminara intelectualmente”, de forma que tuvo una educación autodidacta, en contacto con los autores que formaban la élite intelectual y literaria del Madrid de Carlos III.

1761

Reina Carlos III. Muere su esposa, María Amalia de Sajonia. Finaliza la construcción del Palacio Real de Madrid, dirigido por Juan Bautista. Jorge III accede al trono de Inglaterra.

Se rompe el Pacto de los Límites con Portugal. Carlos III de España y Luis XV de Francia firman el tercer Pacto de Familia. España pone fin a la neutralidad que había mantenido durante el reinado de Fernando VI.

1762

Inglaterra declara la guerra a España como consecuencia del tercer Pacto de Familia. Catalina II se convierte en zarina tras el asesinato de Pedro III de Rusia. *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín.

1763

El marqués de Esquilache, secretario de Hacienda, crea el Servicio de Postas. Tratado de París, que pone fin a la guerra de los Siete Años. Grimaldi es el nuevo Secretario de Estado. *Lucrecia*, de Nicolás Fernández de Moratín.

1764 Nicolás contrae la viruela, enfermedad que afecta a su carácter, convirtiéndole en un niño introverso.

De los delitos y de las penas, de Cesare Beccaria. Muere Feijoo.

1766	Motín de Esquilache, como consecuencia de las malas cosechas, la escasez de cereales, el encarecimiento del pan y el hambre. Esquilache es destituido.
1767	Expulsión de los jesuitas y expropiación de todos sus bienes. Ocupación inglesa de las islas Malvinas hasta 1770. El gobernador de Buenos Aires expulsa a los ingleses de las islas.
1768	Se establece la obligatoriedad del español en las escuelas.
1769	Nace Napoleón.
1770	Nace Beethoven.
1771	Las Malvinas vuelven a manos inglesas. Se funda la Orden de Carlos III. Se publica la primera edición de <i>Gramática de la lengua española</i> , de la RAE.
1772	Nace el poeta alemán Novalis. José Cadalso escribe <i>Los eruditos a la violeta</i> .
1773	Motín del Té en Boston.
1774	Liberalización del comercio entre las provincias de las Indias. <i>Las desventuras del joven Werther</i> , de Goethe.
1775	Comienza la Guerra de la Independencia de Estados Unidos. Nacen Jean Austen y el pintor Turner.
1776	Dimisión de Grimaldi. José Moñino, conde de Floridablanca, es nombrado primer

		ministro. Declaración de Independencia de los Estados Unidos.
1777		Tratado de San Idelfonso entre España y Portugal.
1778		Mueren Rousseau y Voltaire. Se representa en Madrid <i>Raquel</i> , de Vicente García de la Huerta.
1779	Con 19 años la Real Academia le concede el accésit en un certamen público por su obra <i>La toma de Granada</i> .	España y Francia firman el Tratado de Aranjuez, por el que se comprometen a hacer frente conjunto ante las necesidades que presente la guerra contra los ingleses en América. Tomás Antonio Sánchez edita, por primera vez, el <i>Cantar del Mío Cid</i> .
1780	Muere su padre. Sabina Conti, primer amor de Moratín, se casa con su primo el literato Giambattista Conti, motivo que pudo inspirar al autor <i>El viejo y la niña</i> .	Se publica la primera edición del Diccionario de la Lengua Española, en la imprenta madrileña de Joaquín Ibarra.
1781		Fundación del Archivo de Indias. <i>Discurso sobre la necesidad del estudio de la lengua para comprender el espíritu de la legislación</i> , de Jovellanos. <i>Crítica de la razón pura</i> , de Kant.
1782	Gana un premio por <i>Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana</i> .	
1783		Paz de Versalles, que pone fin al conflicto entre Francia, Gran Bretaña y España. Muere el padre Antonio Soler, la figura más importante de la música española del siglo XVIII.

1784		Nace el infante don Fernando, hijo del príncipe de Asturias (futuro Carlos IV). Muere Diderot. Nacen Stendhal y Washington Irving.
1785	Muere su madre. Leandro pasa a vivir con su tío Miguel y busca un empleo que le permita dedicarse a sus tareas de escritor.	Carlos III encarga al arquitecto Juan de Villanueva la construcción del Museo del Prado.
1786		España firma la Paz de Argel, que acaba con un estado de guerra continuado desde el siglo XV. Carlos III nombra a Francisco de Goya Pintor Real. Mozart pone en escena <i>Las bodas de Fígaro</i> .
1787	Gracias a su amistad con Jovellanos, emprende un viaje a Francia como secretario del conde de Cabarrús.	Creación de la Junta Suprema de Estado (lo que será posteriormente el Consejo de Ministros), bajo la presidencia del conde de Floridablanca. Constitución de los Estados Unidos. Se estrena en el Teatro Coliseo de la Cruz, la obra de Gaspar Zavala y Zamora <i>La destrucción de Sagunto</i> .
1788	Concursa para una plaza como bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro, pero el puesto lo obtiene Cándido María Trigueros.	Muere Carlos III. Le sucede en el trono su hijo, Carlos IV. <i>Crítica de la razón práctica</i> , de Kant. Nacen Schopenhauer y Lord Byron.
1789	Publica la sátira en prosa <i>La derrota de los pedantes</i> .	Abolición de la Ley Sálica. Se inicia la Revolución Francesa: el Tercer Estado (la burguesía) se autoproclama único integrante de la Asamblea Nacional. El 14 de julio toman la fortaleza de La Bastilla, símbolo del poder monárquico. George Washington es nombrado primer presidente

1790 Se estrena el 22 de mayo en el teatro del Príncipe su primera obra, *El viejo y la niña*.

1791 Empiezan a circular copias manuscritas de *La mojigata*.

1792 Se representa en el teatro del Príncipe *La comedia nueva* el 7 de febrero, y el 1 de diciembre en el corral de la Cruz. Leandro se va a Francia y después a Inglaterra, donde traducirá *Hamlet*.

1793 Durante tres años viaja por las ciudades más importantes de Italia. Dejará testimonio de este viaje en la obra *Viaje a Italia*, que se editará póstumamente en sus *Obras Completas*. *La comedia nueva* se representa el 2 de julio en el teatro del Príncipe.

de Estados Unidos. Se publican póstumamente las *Cartas marruecas*, de José Cadalso. *La gallina ciega*, de Goya.

La Asamblea Nacional francesa elimina los privilegios del clero, el mayor terrateniente del país. Gaspar de Jovellanos redacta la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Tomás Antonio Sánchez edita el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita.

En España se prohíbe la publicación de cualquier periódico, exceptuando los oficiales. Se promulga la Constitución francesa, que organiza políticamente el país como monarquía constituyente, que comparte el poder con la Asamblea. Se publica *Justine*, del Marqués de Sade. Muere Mozart.

El conde de Floridablanca es destituido. Godoy sucede a Aranda como Secretario de Estado. 1ª guerra de Coalición de Austria, Prusia, Reino Unido, España e Italia contra Francia.

Expulsión de los franceses establecidos en España, excepto aquellos que ya estaban domiciliados en el país antes de la Revolución Francesa. Tratado entre España y Gran Bretaña de colaboración mutua. Francia declara la guerra a España, que se une a la coalición europea que lucha contra la Convención francesa. Hasta 1794,

		Robespierre y los jacobinos instauran en Francia el “Reinado del Terror”. El 21 de enero es ejecutado Luis XVI por orden de la Convención, y la reina Maria Antonieta el 16 de octubre. Se abre al público el Museo del Louvre. Muere Goldoni.
1794	Se representa <i>El viejo y la niña</i> , de Moratín.	El ejército francés entra en Guipúzcoa y Navarra.
1795		Paz de Basilea, que pone fin a la guerra que mantiene España con la Convención francesa. El 17 de agosto se promulga en Francia la nueva Constitución. Goya pinta <i>La maja desnuda</i> .
1797	De regreso a España es nombrado Secretario de la Interpretación de Lenguas, cargo que le permite vivir sin apuros económicos.	Napoleón Bonaparte vence en la Batalla de Rívoli. John Adams es elegido segundo Presidente de los Estados Unidos de América. Nacen Franz Schubert y Mary Shelley.
1798		Tropas británicas ocupan Menorca. Goya comienza a pintar los frescos de San Antonio de la Florida. Nace Leopardi.
1799	Es nombrado director de la Junta de Dirección y Reforma de los Teatros. Hace una lectura en casa de su amigo Juan Tineo de la zarzuela <i>El barón</i> , transformada en comedia. La compañía de Luis Navarro reestrena en junio <i>El viejo y la niña</i> , y el 27 de julio <i>La comedia nueva</i> en el corral de la Cruz.	2ª guerra de Coalición. Napoleón da un golpe de Estado, derriba el Directorio, establece el Consulado y se convierte en primer cónsul. Finaliza el absolutismo francés y la burguesía se asienta como clase dominante. Nacen Balzac y Pushkin.

1800		Pío VII es ordenado nuevo Papa. Acta de Unión de Irlanda y Reino Unido. Napoleón invade Italia. Inglaterra ocupa Malta y expulsa a los franceses de la isla. Sufragio universal masculino en Estados Unidos.
1801	Primera lectura a sus amigos de <i>El sí de las niñas</i> .	Se firma el Convenio de Aranjuez entre Manuel Godoy y Luciano Bonaparte. Thomas Jefferson es elegido presidente de los Estados Unidos. España invade a Portugal dando inicio a la Guerra de las Naranjas.
1802	Se representa <i>La comedia nueva</i> el 23 de octubre, el 29 de noviembre y el 7 de diciembre, todas las veces en el corral de la Cruz.	Tratado de Amiens entre España, Francia e Inglaterra. Nace Victor Hugo.
1803	Se estrena <i>El barón</i> en el teatro de la Cruz y también el 8 de febrero <i>La comedia nueva</i> .	Nacen el escritor Ramón Mesonero Romanos y el político Juan Bravo Murillo. Muere Pedro Rodríguez de Campomanes.
1804	Se estrena el 19 de mayo en el teatro de la Cruz <i>La mojigata</i> .	Coronación de Napoleón Bonaparte como Emperador de la República Francesa. España declara la guerra a Gran Bretaña, por el apresamiento de la escuadra del Brigadier Bustamante en la Batalla del Cabo de Santa María. Muere Kant.
1805	Se publica <i>El sí de las niñas</i> .	España y Francia firman un acuerdo de ayuda militar y naval para invadir Gran Bretaña. Batalla de Trafalgar: una flota combinada franco-española es derrotada por la Armada inglesa al mando de Nelson. Se suprimen por decreto las corridas de toros en España.

- 1806 Se estrena en Madrid *El sí de las niñas*, el mayor éxito teatral de la época y la última producción teatral original del autor.
- 1807 El 2 de agosto se representa *La comedia nueva* en el teatro del Príncipe.
- 1808 A la caída de Godoy toma partido por los franceses, y es nombrado bibliotecario mayor de la Biblioteca Real.
- 1809
- Tras la victoria de Napoleón en Austerlitz, se firma el Tratado de París. Se firma el Acta de la Confederación del Rin.
- Paz de Tilsit. En España, enajenación de parte de los bienes de las iglesias para aliviar la angustiosa situación de la Hacienda pública. El descubrimiento de una conspiración del Príncipe de Asturias contra su padre, Carlos IV, da inicio al Proceso del Escorial.
- Las tropas francesas entran en Barcelona. Motín de Aranjuez, que obligó a abdicar al rey Carlos IV en favor de su hijo Fernando VII. El mariscal Murat, cuñado de Napoleón, inicia la ocupación de España. Guerra de la Independencia española. Levantamiento del 2 de mayo y Bando de los Alcaldes de Móstoles, contra las tropas francesas de Napoleón. Fernando VII renuncia en Bayona a sus derechos a la corona española. Batalla de Bailén. Se establece en Madrid una Junta Suprema Central, para llenar el vacío de poder dejado por los Borbones, con el Conde de Floridablanca como su presidente. Nace José Espronceda.
- Zaragoza y Gerona capitulan ante los franceses tras varios meses de asedio y miles de muertos. Batallas de Talavera, de Almonacid y Ocaña. Nacen Poe, Darwin, Larra y Gogol.

- 1810 Tras apoderarse de Jaén, Córdoba, Sevilla y Granada, las tropas napoleónicas entran en Málaga al mando del general Sebastiani. Napoleón contrae matrimonio con María Luisa, hija del emperador de Austria, Francisco I. Nacen Chopin, Schumann, Jaime Balmes y Musset.
- 1811 Independencia del Paraguay. Venezuela y Cartagena de Indias declaran su independencia absoluta del Reino de España. Jane Austen publica *Sentido y sensibilidad*. Muere Gaspar Melchor de Jovellanos.
- 1812 Se estrena en el teatro del Príncipe su traducción-arreglo de *La escuela de los maridos*, de su admirado Molière. Huye de Madrid a Valencia, donde se encargará de la publicación del *Diario* de la ciudad con su amigo Pedro Estala.
- 1813 Se marcha a Peñíscola y después a Barcelona.
- 1814 El Tribunal de la Inquisición es suprimido por las Cortes de Cádiz. José Bonaparte abandona Madrid. Finaliza la Guerra de la Independencia española con las tropas francesas capitulando en Pamplona. Nacen Livingstone, Kierkegaard, Wagner y Verdi.
- Venezuela otorga a Simón Bolívar los poderes absolutos. Fernando VII vuelve a España desde el exilio y suspende las Cortes de Cádiz. Batalla de Toulouse entre el ejército francés y las tropas del Duque de Wellington. Luis XVIII, hermano de Luis XVI, que era regente en el exilio desde 1793, y rey titular desde la muerte de su sobrino el Delfín Luis XVII en 1795,

		ocupa el trono de Francia. Inglaterra y los Estados Unidos firman en Gante una “paz perpetua”. Nacen Gertrudis Gómez de Avellaneda y Lérmonthov. Muere el Marqués de Sade.
1815		Batalla de Waterloo, derrota de Napoleón, que fue encarcelado y desterrado por los británicos a la isla de Santa Helena. Se firma la Santa Alianza.
1816		Independencia de Argentina. Por primera vez en Connecticut, Estados Unidos, sufragio universal. Rossini <i>El barbero de Sevilla</i> .
1817	Abandona España, residiendo en Montpellier, París y Bolonia.	Nacen José Zorrilla y Ramón de Campoamor. Mueren Juan Meléndez Valdés y Jean Austen.
1818		Chile declara su independencia. Fundación del Museo del Prado. Se publica <i>Frankenstein</i> , de Mary Shelley. Nacen Karl Marx y Emily Brontë.
1819		España cede a Estados Unidos los territorios de Oregón y Florida y gana Texas. En Inglaterra se prohíbe el trabajo a los niños menores de diez años. Nace Walt Whitman. Shopenhauer publica <i>El mundo como voluntad y representación</i> .
1820	Tras la restauración de la Constitución, regresa a Barcelona, pero una epidemia le obliga a marcharse a Bayona, no volviendo ya a España.	Insurrección militar al mando de Rafael del Riego en Cádiz para reinstaurar la Constitución de 1812. Abolición de la Inquisición en España por los liberales. Juramento de la Constitución de Cádiz por Fernando VII.

1821		John Davis realiza el primer desembarco en la Antártida. Comienza la Guerra de independencia de Grecia. Jorge IV es coronado rey del Reino Unido e Irlanda. Perú declara su independencia de España que será reconocida en 1824. Se firma el Acta de Independencia del Imperio Mexicano. Panamá declara independencia de España. Nacen Baudelaire, Dostoievski y Flaubert. Mueren Napoleón y Keats.
1822		Fernando VII pide ayuda a la Santa Alianza y las potencias integrantes deciden intervenir para derrocar a los liberales y reponer al monarca en el uso de su plena soberanía. Ecuador alcanza su independencia de España. Brasil declara su independencia de Portugal. Nace Gaztambide.
1823		León XII es elegido Papa.
1824		El Congreso Federal de Centroamérica declara la abolición de la esclavitud. Beethoven compone la <i>Novena Sinfonía</i> . Nace Juan Valera. Muere Lord Byron.
1825	Publica en París <i>Obras dramáticas y líricas</i> .	Proclamación de la independencia de Bolivia.
1826		El científico francés Nicéphore Niepce obtuvo la fotografía más antigua que se conserva. Bellini estrena la ópera <i>Bianca e Gernando</i> . Nace Carlo Collodi, creador de Pinocho.
1827		Sublevación carlista en Cataluña. Victor Hugo escribe <i>Cromwell</i> . Muere Beethoven.
1828	Muere en París el 2 de junio.	Uruguay es declarado estado independiente. Nacen Julio Verne, Ibsen y Tolstói. Mueren Goya y Schubert.





Escritores y actores

La comedia nueva o el café, estrenada en 1792, plantea el debate sobre las formas de hacer teatro, polémica de enorme actualidad por entonces. Don Eleuterio, uno de los protagonistas de la obra, va a estrenar su pieza *El gran cerco de Viena*, en teoría destinada a conocer gran éxito, pues se encuadra en un tipo de teatro aceptado entonces: las “comedias de teatro” o de aparato, es decir, piezas que contaban con importantes decoraciones, mutaciones escénicas, movimientos de masas sobre el escenario, personajes excepcionales, batallas y tomas de ciudades. Un espectáculo visual muy llamativo que gustaba. A este teatro, cuyas convenciones de género e interpretativas conocía el público, se opone *La comedia nueva o el café*, pequeña en duración, con pocos personajes, cotidianos, y un solo escenario, que hace depender su interés y atractivo del valor de la palabra y de las situaciones. Teatro hacia dentro, doméstico, frente al teatro de imágenes que caracterizaba a comedias como *El gran cerco de Viena*.

La reforma del teatro se reclamaba desde mucho tiempo atrás y, para 1792, se acer-

caba un momento de esperanza para los dramaturgos, políticos y público que la deseaban; si bien esa reforma, en la que estuvo implicado el mismo Leandro Fernández de Moratín, no tuvo demasiada vigencia ni arraigo.

Pero *La comedia nueva* planteaba otros debates, complementarios del estético-literario-administrativo, de gran vigencia en los años finales del siglo. Uno relativo a la misma consideración de la escritura y al futuro de los escritores; y otro, menos evidente, pero presente también, que se refiere a los modelos interpretativos.

Por lo que respecta al primero, Moratín presenta a un autor pobre, Don Eleuterio, con familia, provisto de poca cultura, aunque domine los recursos teatrales, que escribe para ganar dinero y sobrevivir en una sociedad que aún no conocía los derechos de autor, pero que entendía cada vez más la literatura como una mercancía más. Frente a este tipo de dramaturgo se encontraba el patrocinado por Moratín y por él representado: un escritor que cuenta con el apoyo del Ministerio; que,

aunque pueda sentir la escritura como una urgencia y algo esencial, no la considera el medio de ganarse la vida, si no es mediante la dedicatoria al poderoso, del que se obtienen beneficios. Frente al que sigue el antiguo modelo del mecenas –sea privado o estatal–, el autor critica la figura emergente y polémica del que quiere vivir de sus letras y capacidades, en un mundo en el que la literatura se comienza a ver como comercio. Moratín recibe sus rentas de un privilegio eclesiástico, es Secretario de Interpretación de Lenguas, es lo que hoy llamaríamos un funcionario, que puede viajar pagado por el Estado e invertir el tiempo que considere necesario en escribir sus obras. Don Eleuterio, trasunto como se sabe de otros escritores que se curtían componiendo para las tablas, pero también para la prensa y la ficción novelística, representa al grupo de escritores que, con otros conocimientos distintos de los de Moratín y sus compañeros, se enfrenta a la escritura y a la función social del autor desde perspectivas que nos resultan más actuales y más valientes. En términos generales, el único mantenedor de estos escritores “populares” era el público con su asistencia al teatro, y era un teatro que gozaba de enorme aceptación, pues los dramaturgos habían sido capaces de combinar, actualizados, ciertos rasgos estéticos tradicionales, comúnmente aceptados, con aportaciones modernas, también desde el punto de vista del pensamiento.

Moratín alude a todo ello, a esta mercantilización del arte, en diferentes momentos

de la obra, pero sobre todo cuando Don Eleuterio se refiere a cierto autor gallego, recién llegado a la Corte, que “despacha el género” muy barato. “¿Quién ha de poder competir con un hombre que trabaja tan barato?; y “¿quién podrá vivir así con el precio que tienen los comestibles y el vestido, y más aun si tiene familia” (I, III). Tanto estas críticas, como la misma realidad, ofrecían un mundo nuevo a los hombres de letras, en el que la práctica de la escritura se profesionalizaba; ante esta realidad, unos optaron por mantenerse en los modelos antiguos del mecenas, mientras que otros hicieron por ir con los tiempos e iniciar la difícil y contradictoria independencia del escritor. Estos últimos contaban por lo general con el favor de grandes sectores del público, cosa que no sucedía a los otros, cuyo gusto estético clasicista no era aceptado mayoritariamente por ese público. El problema de la subsistencia y del lugar de los escritores es central durante gran parte del siglo XVIII, y lo fue en toda Europa, como muestra del deseo general de vivir independientes del poder.

Relacionado con este asunto está también el del papel que las mujeres han de desempeñar en el campo literario y en la sociedad. Moratín aboga por el ámbito doméstico para ellas, que no deben dedicarse a las letras. Sabido es que a Don Eleuterio le ayuda a componer y limar sus obras su esposa, Doña Agustina. Junto a ella, o más bien, frente a ella, su hermana, Doña Mariquita, que sólo quiere tener hijos y llevar su casa correctamente. Este es el modelo propuesto por Moratín y no el de

su hermana, que incluso llega a afirmar que “para las mujeres instruidas es un tormento la fecundidad” (II, II). La declaración, que busca desacreditar a la mujer literata, es posible que fuera compartida por más de una espectadora.

El otro debate a que hacía referencia más arriba era el de los modos de interpretar, porque *La comedia nueva* supone una actuación diferente de la que se daba en obras como *El gran cerco de Viena*. Desde mucho antes de 1792 se pedía la reforma de la institución teatral y también en las maneras de los actores. En España, como en los otros reinos europeos, se interpretaba mayoritariamente de forma gesticulante y exagerada; de manera poco o nada verosímil. Los reformistas españoles querían aclimatar lo que llamaban declamación a la francesa, que se caracterizaba por su engolamiento y frialdad, defectos que los enemigos de la reforma siempre destacaron. Esta forma de interpretar, más útil y frecuente en la representación de tragedias, no cuajó en los escenarios españoles, tanto por razones de orden ideológico, como por motivos estéticos, aunque sí hubo actores que extrajeron beneficios de su conocimiento, como Rita Luna.

Lo que acabó triunfando fue un modo de hacer que asumía la necesidad de realismo y de verosimilitud que estaba en los mismos textos y temas interpretados. En este modo el mejor representante fue Isidoro Máiquez, amigo de Moratín, liberal que acabó sus días en 1820, desterrado en Granada. Máiquez llevó a los escenarios,

no sólo la verosimilitud en los trajes y decorados, sino también y sobre todo en la interpretación, al incorporar los matices en la expresión de los sentimientos y las emociones. Como Moratín, que consiguió dirigir los ensayos de varios de sus estrenos para hacer que los actores se ajustaran a los personajes, Máiquez fue el primero que, sin llamarse aún así, puede ser considerado en España “director de escena”, aunque haya precedentes de otros casos. Cuidaba y corregía la interpretación de sus compañeros para conseguir el perseguido efecto de realismo.

Leandro Fernández de Moratín, que reconoció la maestría de Máiquez, trabajó también porque los actores mejoraran su interpretación y, si en *La comedia nueva* no plantea explícitamente la cuestión de la “declamación”, sí lo hace en la “advertencia”, como en los prólogos que puso a las ediciones de sus comedias, en los que comenta siempre qué actor estuvo bien y quién mal, reflexionando sobre el trabajo del cómico. *La comedia nueva o el café* ha tenido y tiene vigencia porque le sirvió a su autor para crear un modelo y un lenguaje dramático, en prosa, que aún funciona, y porque, si somos capaces de traspasar las concreciones espacio-temporales, encontraremos planteada en la obra la tensión entre lo antiguo y lo moderno que es siempre necesaria para que el arte cambie.

Joaquín Álvarez Barrientos

**Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(CSIC)**





Salas y compañías en el Madrid del XVIII

Las salas

Había entonces funcionando en Madrid dos **teatros** de declamación, el teatro del Príncipe y el teatro de la Cruz, y un tercero, el teatro de los Caños del Peral, dedicada principalmente a la lírica.

El **teatro del Príncipe** se fundó como corral de comedias en 1582, y estuvo gestionado por la Cofradía de la Pasión hasta 1638, en que se hizo cargo de él la villa de Madrid. Se renovó completamente, ya como teatro cerrado, en 1745, bajo la dirección de Juan Bautista Sachetti y Ventura Rodríguez; incendiado en 1802, se inauguró de nuevo en 1807 con planos de Juan de Villanueva. Tras varias reformas, cambió su nombre en 1850, a tenor de una ordenanza que mandaba que cada local de teatro se llamara según el género que se representara en él habitualmente; y por su dedicación a los clásicos se le nombró teatro Español, tal como le conocemos hoy día. Estaba y está situado en la Plaza de Santa Ana.

El **teatro de la Cruz** se localizaba en la calle del mismo nombre, sobre un antiguo corral de comedias de 1579, propiedad

entonces de la Cofradía de la Soledad y a partir de 1638 de la villa de Madrid. Se reformó totalmente en 1737 por Pedro de Ribera, con los planos que había dejado trazados Felipe Juvara antes de morir, y se destruyó al prolongarse en 1856 la calle Espoz y Mina hasta la Plaza del Ángel; así vemos la zona actualmente. Ambos teatros tenían capacidad para unos 1300 espectadores, y unas zonas de aforo semejantes: palcos repartidos en tres pisos, bancos de patio, gradas a la derecha y a la izquierda y cazuela para las mujeres.

El tercer **teatro** público que funcionaba en el siglo XVIII era el **de los Caños del Peral**, dedicado fundamentalmente a la lírica, sobre todo la ópera italiana; construido a principios de siglo, se rehizo en 1738. Situado en la actual Plaza de la Ópera, desapareció con la remodelación de la zona necesaria para la construcción del teatro Real, obra de Isabel II.

Las compañías

Las **compañías teatrales** del siglo XVIII tenían una composición que seguía la tradición heredada del Siglo de Oro, aunque

modificada, especialmente por el aumento de mujeres que formaban parte del elenco; se respetaban las jerarquías rigurosamente.

La temporada teatral en Madrid se iniciaba en Navidad y finalizaba en Carnavales del año siguiente, a tenor de las compañías que formaba la Junta de teatros, que presidía el Corregidor de la ciudad; representaban en el teatro del Príncipe y el teatro de la Cruz y, lógicamente, eran dos. Las representaciones duraban aproximadamente tres horas, comenzaban a las dos y media de la tarde en invierno y a las cuatro en verano. En toda compañía teatral existía indispensablemente el **autor** o director de compañía, que solía ser el primer galán o la primera dama; escogía las obras a representar, las copiaba y se encargaba de la gestión financiera y de la producción de los espectáculos.

Cada compañía podía tener hasta nueve **damas**, que a partir de la quinta solían llamarse **partes iguales**; los papeles se repartían por importancia según este orden. Era fundamental en los sainetes la **tercera dama**, especializada en papeles cómicos, como ocurría con Francisca Ladvenant, María de la Chica, *la Granadina*, y Polonia Rochel.

Otras primeras y segundas damas importantes del Dieciocho fueron María Ladvenant, Sebastiana Pereira, Paula Martínez, María Ignacia Ibáñez y Josefa Figueras. El elenco de actores varones constaba de **galanes**, de los que solía haber hasta ocho, que se repartían los papeles por rigurosa jerarquía, como las damas, partes iguales incluidos, y los

graciosos, primero y segundo, que en los sainetes suelen ser los protagonistas. Eusebio Ribera, que era autor, fue también segundo galán, y Gabriel López, *Chínica*, era quizás el primer gracioso más importante del momento.

Los actores mayores representaban los **barbas**, primero y segundo, es decir, papeles de padres y ancianos; José Espejo estuvo treinta años haciéndolo, y José Campano los de **vejete**. Las actrices y actores de menor importancia se llamaban **partes de por medio**, y cuando la Compañía necesitaba cubrir un hueco para algún cometido específico, por ejemplo el canto, si la dama o el galán no podían hacerlo, se contrataba otra persona para esa función; se le llamaba **sobresaliente** o **sobresalienta**. María Mayor Ordóñez, *Mayora* o *La Mayorita*, fue sobresalienta de música muchos años.

Los aficionados al teatro, *apasionados* los llama Moratín, tenían un espíritu de hinchas de fútbol; intervenían en las funciones con aplausos y silbidos, y golpes si venía el caso; para ellos está dictado el *Bando para el buen orden en la representación de comedias* que podemos ver en este montaje de Ernesto Caballero. Era gente con la que había que contar, porque se podían cargar un estreno. Su estereotipo lo vemos en el Don Serapio de *La comedia nueva*, de Moratín. La gente sentía que formaba parte de una familia; los Chorizos eran los apasionados de la compañía estable del corral del Príncipe, y los Polacos los partidarios a ultranza de la compañía del teatro de la Cruz.



Análisis de *La comedia nueva o El café*



I. Muchas comedias nuevas y una sola para Moratín.

La reforma teatral en la España del XVIII

Fechas clave para la reforma

En 1737 Luzán formula por primera vez con claridad en su *Poética* la intención de modernizar el teatro español con el criterio regulador del neoclasicismo francés, tocando así en su línea de flotación a los clásicos del XVII.

En 1754 Luis José de Velázquez, en *Orígenes de la Poesía Castellana*, ataca a Lope de Vega, afirmando que ha echado del drama nacional la verosimilitud, el decoro y la decencia, haciendo a sus personajes ir “de oriente a poniente, y desde septentrión a mediodía; y, “llevándolos como por el aire, aquí les hace dar una batalla, allí galantean.”

A partir de 1784, año de la fundación del *Memorial Literario*, la prensa diaria interviene y aviva la polémica entre el éxito de

las “comedias nuevas”, llamadas así por verles relación con las del XVII, y la necesaria reforma del teatro español que los Ilustrados neoclásicos, amantes de las tres reglas y del didactismo sobre las tablas, querían llevar a cabo. Su mejor ejemplo fueron, en la tragedia la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, y en la comedia, *La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín. Polémica que alcanzará su momento cumbre entre 1787-88, con repetidas críticas a la *versión nueva* de la antigua comedia nacional, la *comedia heroica*

En 1785 Vicente García de la Huerta, en su *Teatro Hespáñol*, con esa extraña h, excluye de su catálogo a Tirso y a Lope.

En 1787 Gaspar de Zavala y Zamora en el “Prólogo al lector” para su *Triunfos de valor y ardid. Carlos XII, Rey de Suecia*, se

defiende de los ataques de que es objeto, afirmando: “Fuera de que cuando las rígidas y ridículas leyes de nuestros preceptores dramáticos no dieran esta amplitud al ingenio, le obligarían a tomarla juntamente la situación de nuestros teatros [...]” El autor afirmó varias veces que sus obras no eran tanto un abandono en el uso de las tres unidades como una deuda al gusto del público, afirmando en cierta forma lo mismo que Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, amparándose siempre en las fabulosas recaudaciones que hacía con respecto a otros autores del momento, excepto Comella.

En 1787 se estrena el 8 de noviembre en el teatro de la Cruz, *La destrucción de Sagunto*, de Gaspar Zavala y Zamora, un perfecto ejemplo de la criticada *comedia heroica*.

En 1788 Santos Díez González, catedrático de Poética de los Reales Estudios publica su *Memorial* para la reforma de los teatros, reforma que se puso en práctica diez años más tarde, en 1799.

En 1788 se crea la Junta de Dirección y Reforma de los Teatros, que Moratín aspiraba a dirigir, para llevar a la práctica las ideas y acciones propuestas en el *Memorial* de Díez González.

En 1802 Gaspar de Zavala, un hombre adaptativo con sólidas pretensiones económicas sobre su trabajo, ya ha escrito varios títulos conforme a las nuevas pautas de hacer teatro, incluso ha adaptado

alguna del francés; hace al Gobierno una propuesta que le incluye a él como director de los tres coliseos de Madrid en los que se haría teatro: ópera en el Gran Teatro, el Teatro Culto donde se representarían obras conforme al orden francés y el Teatro Antiguo, donde se escenificarían textos del XVII. El Gobierno le da este puesto a Melchor Ronzi, un empresario que tenía a su lado al actor Isidoro Maíquez, considerado el primer director de escena; a Moratín también le gustaba asegurarse de que sus obras se representarían conforme a sus indicaciones.

Muchas comedias nuevas

¿Cuántas “comedias nuevas” podía haber en el siglo XVIII? ¿Qué ecos puede despertar hoy en nosotros como espectadores este título de *Comedia nueva* de Moratín? La primera *comedia nueva* de la que podemos hablar es, desde luego, ese teatro hacia el que Moratín dirige especialmente su reforma, representado con especial éxito por Gaspar Zavala y Zamora y por Comella; se les llamaba “comedias nuevas”, porque formaban parte del tardobarroco, y eran herederas directas de la comedia nacional de Lope de Vega. Por esas fechas, la comedia nueva de Lope se había convertido en ese teatro de aparato llamado también *comedia heroica*, algo vacío, efec-tista y previsible que Moratín critica y cuyo referente Ernesto Caballero aproxima en este montaje, introduciendo unos fragmentos de *La destrucción de Sagunto*, de Gaspar Zavala y Zamora.

La segunda *comedia nueva* que podemos ver aludida a través de la ironía es la nueva comedia con cuyo estreno construye Moratín la peripecia de su texto, llamada *El gran cerco de Viena*, de la que también se nos ofrece un fragmento. Tenemos su referente, e incluso sus palabras en *El sitio de Calés*, de Comella, que parece ser el autor de comedias que satiriza Moratín en su Don Eleuterio.

La tercera *comedia nueva* es la única para don Leandro. Es la forma renovada de hacer teatro que propone Moratín, la comedia ilustrada o neoclásica de la que *La comedia nueva* o *El café* es uno de los mejores ejemplos. Moratín contempla esta fórmula como revitalización de algo fundamental para la vida de un país como para él es el teatro y, naturalmente, a través de la reforma del teatro, de lo que el teatro tiene que ser, está hablando de una reforma de la sociedad. *El café* defiende la estricta ortodoxia neoclásica, tanto siguiendo sus reglas de construcción: (acción, una, el estreno de una comedia), tiempo (dos horas, de cuatro a seis), y lugar (uno, el café), como mediante un discurso justificativo. Además, y por su misma coherencia interna, ataca los excesos en los que ha ido cayendo la comedia nueva barroca, que sin embargo al público le encantaba, seguramente por previsible: el teatro *de aparato*, lleno de vacuidad y efectismo, y de clichés esperados, como la manera en que debe presentarse el héroe y la heroína, el villano, el sultán o el emperador, y lo que debe ocurrir,

los distintos lances por los que debe transcurrir la comedia, la traición, las luchas..., daban a las obras de Zavala y Comella un éxito que Moratín intenta traicionar con el fracaso de la pieza de Don Eleuterio.

¿Pero es que se puede educar al pueblo?

Y la cuarta *comedia nueva* sería, en este montaje que nos propone Ernesto Caballero, la presentada en ese arriesgado final que supone trasladar la escena del café de Moratín a un plató de televisión, mostrándonos uno de tantos *reality shows*, futuro para Moratín pero presente para nosotros. Parece que hemos concluido que educar al pueblo es imposible; pues si pasamos de educar a entretener, de entretener a halagar, de halagar a aletargar..., entonces podemos encontrarnos esto. La política siempre lo ha intentado, y la fórmula no es nueva; como diría Don Hermógenes, los romanos, que ya la conocían, la llamaban *panem et circenses*. Los interesados se avienen a exponer su vida a la vista de la cámara, sin reservarse ninguna miseria, aceptando las preguntas más íntimas por parte del conductor del programa, los juicios más severos, condenas o alabanzas sin matices y consejos o imposiciones peregrinas, bajo capa de ayuda, aceptando, como es el caso, tanto en *La comedia nueva* de Moratín como en los platós, una especie de *deus ex maquina* paternalista que les soluciona la vida a precio de su libertad.





II. Síntesis argumental del espectáculo

Leandro Fernández de Moratín escribió su texto distribuido en dos actos, el primero con seis escenas, el segundo con nueve. Ernesto Caballero, director de escena y autor de la versión de este montaje de *La comedia nueva* o *El café*, para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, nos presenta un espectáculo de una duración total aproximada de una hora y cuarenta minutos sin interrupciones, de la que esta síntesis es el resumen argumental.

Suena una música imponente, trágica, elevada... En escena vemos, en primer término, un hombre que duerme sobre el velador de un café, echado sobre su brazo,

que pudiera recordarnos al grabado de Francisco de Goya *El sueño de la razón*. Al fondo se levanta el telón, y una compañía de actores del XVIII comienza a representarnos un fragmento de ***La destrucción de Sagunto***, de Gaspar Zavala y Zamora, **naturalmente en verso**.

La escenografía representa las murallas de Sagunto. Aparece Aníbal, general cartaginés que quiere conquistar la ciudad. El saguntino Luso baja a entregarle a su amante Himilce, que tenía presa, y así no pueda decirse que Aníbal no les ataca para que ella no muera. El cartaginés le ofrece dejar con vida a los saguntinos si se rin-

den, pero Luso y todos los saguntinos quieren ser libres hasta la muerte; prefieren morir libres que vivir ocupados por los cartagineses. Hesione, madre de Tago, se resiste a matar a su hijo como otras madres saguntinas hacen con los suyos, pero hablando con Luso recuerda su obligación y su valor, y le da al niño un veneno a beber. Muere Tago, y Hesione y Luso se matan, como todos los saguntinos. Cuando Aníbal llega y ve la destrucción que los saguntinos han hecho de su ciudad, y cómo se han dado a sí mismos la muerte para no caer en manos cartaginesas, no le queda sino proclamar con todos el heroísmo de Sagunto. Los actores saludan y se van.

Don Pedro, el caballero sentado a la mesa, se despierta sobresaltado, y como si pensara en voz alta, da paso a sus preocupaciones, lamentando la situación del teatro en la España de ese momento, el siglo XVIII, con la voz y **el verso de *La poesía dramática***, de Moratín:

“Mi patria llora el ejemplar funesto:
su teatro en errores sepultado,
a la verdad y a la belleza opuesto,
muestra lo que produce el estragado
talento que sin luz descamina,
a la docta elección abandonado.”[...] ¹

Don Pedro mira a su alrededor y, dándose cuenta de dónde está realmente, dispone

la escena de *El café* como un director de escena apresurado, contándonos, ya **en prosa**, que todo sucede en un café de Madrid, cercano a un teatro, y que la acción empieza a las cuatro de la tarde y terminará a las seis, mientras oímos un tic-tac de reloj de fondo. Los personajes de *La comedia nueva* empiezan a aparecer en el escenario; ellos mismos abren unos paneles laterales, que han estado plegados, para cerrar el fondo del espacio del café, y traen sus propios veladores y sillas, sobre las que se sientan, quedando congelados. Dan palmas o hacen pequeños movimientos mecánicos, como los autómatas al son del carillón de un reloj... Don Pedro se va y otro caballero, Don Antonio, nos presenta al resto de los personajes gracias a la conversación que se trae con Pipi, el camarero. Nos cuentan que este grupo de gente ha tenido una gran comida con motivo del estreno en el coliseo de una nueva comedia, *El gran cerco de Viena*; son poetas. Muestran así a Don Eleuterio, el autor de teatro, a su mujer Doña Agustina, muy entendida en versos, a Mariquita, hermana del autor, que va a casarse con Don Hermógenes, un rematado pedante que para todo tiene una frase en latín o en griego. Nos presentan a Don Serapio, un gran *apasionado* del teatro, vehemente y *popular* en todo lo que dice y hace, amigo además de Don Eleuterio y Don Hermógenes. Argumentan también sobre el valor del teatro que se hace en

¹ *La comedia nueva o El café*, versión de Ernesto Caballero, edición de Mar Zubietta, colección Textos de Teatro Clásico, n° 51, INAEM-CNTC, Madrid, 2008, p. 42.

España, y sacan a colación las reglas, refiriéndose a las aristotélicas de tiempo, lugar y acción, cuyo respeto a rajatabla era seña de identidad de la poética teatral Neoclásica.

Pipi traza los rasgos principales del nuevo poeta; Don Eleuterio es joven, ha sido escribiente en una lotería y luego paje de un indiano rico. Su matrimonio en secreto con una de las doncellas de la casa, la muerte de su amo y el nacimiento de varios hijos han determinado su transformación en autor teatral, animado por Don Hermógenes, entendido en todo, al que recurre para darse la seguridad *técnica* y quizá *moral* que siente que le falta cuando hace teatro. Aspira de esta forma *improvisada* a ganarse la vida, para él y su familia, cada vez más numerosa. Cantan y accionan los personajes *la chinela*, baja la luz y aparece Don Pedro, que se sienta en su velador. Sube la intensidad de la luz cuando el caballero pide un café. Don Antonio entabla conversación con él con respecto a su manera de ser; aunque muchos reprochan aspereza a Don Pedro, él conoce y practica los valores de la amistad y la capacidad de disfrutar las buenas cosas que la vida ofrece, pero no por ello renuncia a ser honrado, a ser moral; a decir la verdad a los demás aunque sea dura de oír, si es que no puede callar o marcharse, sabiendo que eso le hace pasar por desabrido.

Ambos caballeros planean ir por la tarde al teatro, y Don Eleuterio entra en su conversación con la intención de animarles. Como si fuera de un tercero, habla de sí

mismo y de su comedia, de lo que va a cobrar, de lo difícil que es mantenerse y mantener una familia viviendo del teatro, de la competencia que hay, de lo cara que está la vida y de que ha impreso su texto, mostrándolo a los caballeros. Don Antonio la toma, y con ese ánimo festivo un poco cínico que le caracteriza, se dispone a leer algún fragmento para desesperación de Don Pedro, que se teme lo peor, es decir, que sea otra más de las comedias escritas al estilo *antiguo*, a las que detesta. Los pocos versos que oye, la descripción de los tópicos con los que están construidos los personajes, le hacen preguntarse si es esto lo que se representa en una nación culta, llamándolos disparates. Alarmado, Don Eleuterio le pide opinión sobre la comedia a Don Hermógenes, que aparece oportunamente en ese momento, para obsequiarnos con una disertación retórica e ininteligible en griego y en latín sin contestar nada concreto. Don Pedro, que ya no puede aguantar más, se levanta para marcharse, sin dejar de aclarar antes que la comedia le parece un mamarracho; que el teatro necesita una reforma fundamental y que su recomendación al autor de *El gran cerco de Viena* es que se dedique a otra cosa para salir adelante. Y se va, diciéndole a Don Hermógenes que es un *erudito a la violeta* y un pedantón ridículo.

Ofendido profundamente en su vanidad, Don Hermógenes, ya a solas con su futuro cuñado, nos revela que está pendiente e interesado en que Don Eleuterio le solucione sus deudas de alquileres y comida, porque ni tiene rentas ni se ocupa más que

en escribir memoriales para conseguir un puesto ministerial. Don Eleuterio, confiando en los ingresos que obtendrá de las representaciones y de la impresión de su comedia, le tranquiliza, poniéndole delante la boda con su hermana; en ese momento les interrumpen Doña Agustina y Doña Mariquita, que canta la tonadilla de *el meloncillo*. Bailan los cuatro, pero vienen los alguaciles a echarles del escenario, para dar lugar a la lectura del ***Bando para el buen orden en la representación de comedias***, instrucciones del rey Carlos III fechadas en Madrid, el 11 de febrero de 1790. Los alguaciles, imagen misma de la situación en los teatros, acaban pegándose.

Salen de nuevo a escena las dos parejas, se sientan en un velador en primer término del escenario y leen y contemplan, espectadores, lectores y actores a un tiempo, una escena **en verso** de *El gran cerco de Viena*, ejemplo también de esas *comedias heroicas* que a Don Pedro le disgustan tanto... Entra Don Serapio, opinando también sobre la comedia, que ese día es la conversación de todos; como quieren ser puntuales para verla, están pendientes de la hora que es y Don Hermógenes, el único que lo tiene, anuncia que en **su reloj**, son las tres y media en punto, aún falta tiempo para que empiece... Por supuesto los *apasionados* del coliseo, con Don Serapio a la cabeza, van a apoyarla con sus aplausos, pero es que además el autor se ha ocupado de congregarlos con los de la compañía contraria, para que no se la silben... Vamos, que lo ha previsto todo, cree su mujer. Mientras Don Eleuterio va a la librería a preguntar cuán-

tos ejemplares de su comedia van vendidos, los personajes se enzarzan en una discusión sobre el papel social de la mujer: Doña Agustina ayuda a su marido en su trabajo de escritor, y ella misma compone versos y vive en el mundo de la metáfora y de la hipérbole, pero para ella la fecundidad es un tormento; y critica continuamente a su cuñada Mariquita, *mujer de su casa*, que está deseando casarse para criar a sus hijos, atender a su marido y tener tranquilidad viviendo a su modo.

Vuelve Don Eleuterio, y todos intentan adivinar cuántos ejemplares de la comedia se han vendido; que si quinientos, que si ochocientos..., pero el autor les anuncia que sólo tres. Ante el desánimo general, y en medio de un ataque de nervios de Mariquita, que ve que así no se casa, llega Don Antonio, anunciando que vuelve del coliseo, ha visto media comedia y deja allí a Don Pedro. La familia se da cuenta de que el reloj de Don Hermógenes estaba ¡parado! Y salen volando al teatro para no perderse más, renegando del pedante y de su maldito reloj. Pipi y Don Antonio, curiosos, comentan que desde la ventana se observa salir mucha gente del coliseo y como en ese momento entra Don Pedro, le preguntan qué pasa y lo que piensa de la pieza. El caballero confirma que se ha podido escapar del teatro con la comedia a la mitad, y que era pésima, estando incluso dispuesto a conceder más mérito a las de Calderón o Rojas Zorrilla; cree firmemente que es una fatalidad que el teatro en España no ponga en marcha una reforma tan necesaria a la cultura nacional.

En ese momento les interrumpen los otros personajes que vuelven del teatro precipitadamente, intentando socorrer todos a Doña Agustina, que viene medio desmayada. Doña Mariquita explica a Don Pedro que el público, aburrido y alborotado, ha pateado y silbado la obra, renegando de ella. **La luz pone la atención de todos sobre el escenario del fondo, delante del que baja el telón, y suena un viento tempestuoso que sorprende y alarma a los personajes...** Don Hermógenes revela que ha estado engañando a Don Eleuterio: no creía que la comedia fuera buena, pero pensando en que si triunfaba pagaría sus deudas y en el casamiento con Mariquita, no se lo ha advertido a tiempo. A todos se les cae la venda de los ojos, y le ven como el mal amigo y la persona soberbia y vacía que en realidad era; él se va, cobarde y frívolamente, sin enfrentarse a lo que ha hecho.

Don Pedro, desde el fondo del escenario, toma las riendas del conflicto, que, de pronto, parece situado en otro tiempo

diferente: quizá el viento se ha llevado los tiempos del Dieciocho, y ha traído otros más modernos... Se levanta el telón del fondo, los actores pliegan los paneles del café y podemos ver los focos encendidos de un plató de televisión, en el que nos encontramos como si estuviéramos viendo la grabación de uno de esos *reality show* tan corrientes en nuestros días.

Los personajes, que nos han contado sus desdichas y sus miserias, reciben las recomendaciones del presentador para una vida mejor: Don Pedro les dice lo que tienen que hacer, cómo deben pensar y hacia dónde encaminarse. Si cumplen sus condiciones, Don Eleuterio y Doña Agustina serán más felices, harán lo que saben hacer y vivirán tranquilos, y Doña Mariquita encontrará un hombre de bien que la hará feliz y que será Don Serapio. Dinero, buenos amigos en la Corte, todo favorecerá una actuación estable y conservadora de los personajes, que acabarán reconociendo su error, “sus devaneos”, y quemando la comedia. Oscuro final, dice Don Pedro...



III. Los personajes

Los personajes de esta función son muchos, porque en realidad hay varias funciones superpuestas o entremezcladas, como se prefiera, a tenor de la versión del director de escena, Ernesto Caballero. Por un lado, tenemos a los personajes que actúan en *La destrucción de Sagunto*, que en realidad son una compañía de actores del XVIII representando según las claves de interpretación de ese siglo: frontalidad, gesticulación, y verso gritado más que dicho, en una declamación muy afectada, poco natural. Ellos hacen los personajes de Aníbal, Luso, Himilce, Hesione y Tago. Por otro lado, tenemos propiamente los personajes de *La comedia nueva*, a saber: Don Pedro y Don Antonio, Don Serapio y Don Hermógenes, Don Eleuterio, Doña Agustina y Doña Mariquita, y Pipi, a los que se suman los alguaciles que cuidan del buen orden en la representación de las comedias. Y finalmente, aparecen también el Emperador y el Senescal, alojados en *El gran cerco de Viena*, que va a estrenar Don Eleuterio.



Pipi / Alguacil

Iñaki Rikarte

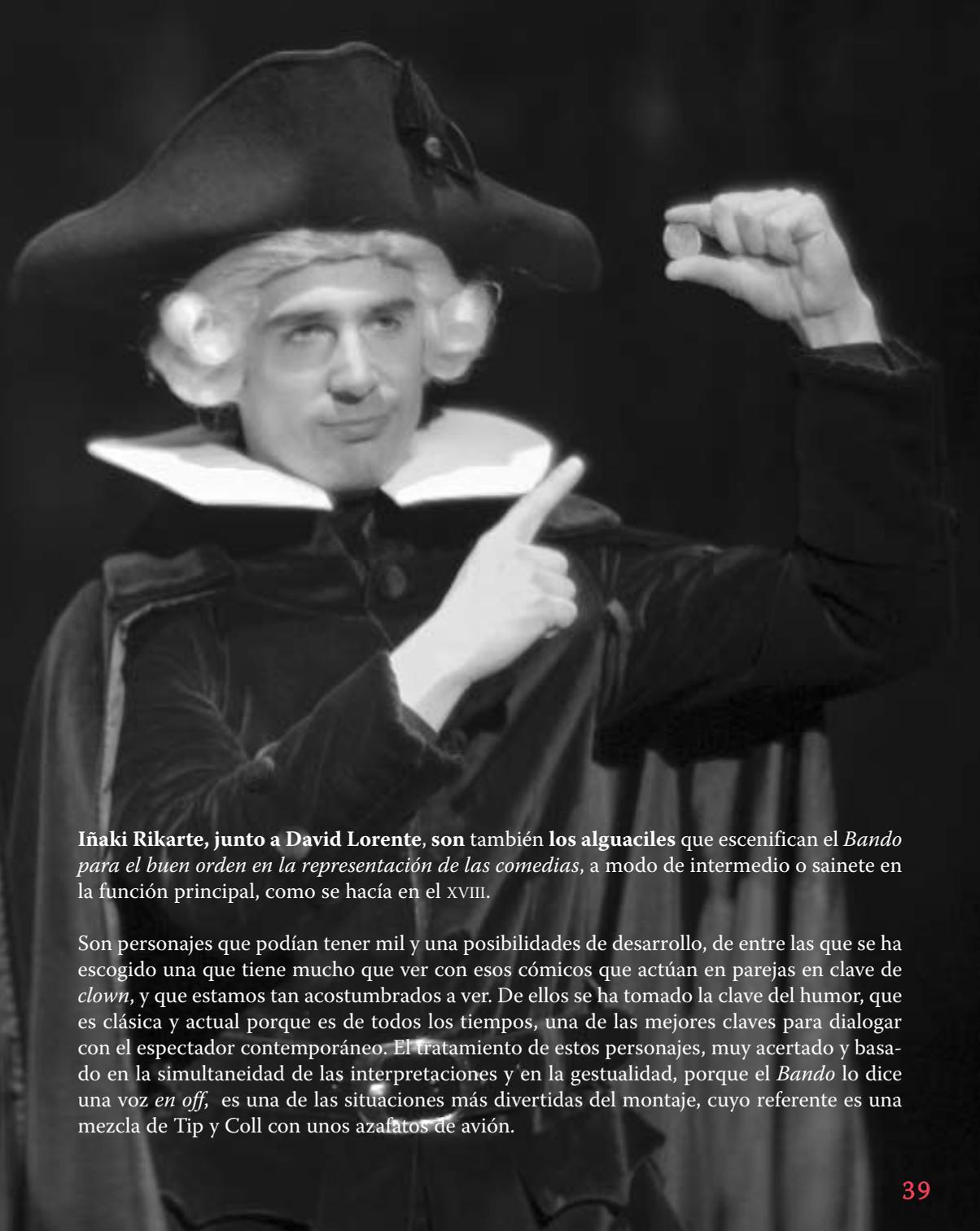
Pipi es el camarero del café donde se desarrolla la obra. Aunque el establecimiento en el que trabaja es muy elegante en esta función, un poco a la italiana, ese camaranchón y ese jergón de arpillera a los que alude, que son su cama y su habitación, nos hablan más bien de las condiciones en las que vive, las condiciones reales en las que se desenvolvían los habitantes del Madrid de finales del XVIII, especialmente aquellos a los que les ha tocado servir a la burguesía y a la Ilustración...

Este camarero, como muchos de esa profesión, ha escuchado a sus clientes contar anécdotas, sabe lo que les pasa, conoce todos los pormenores y las miserias de la gente a la que sirve; por eso Moratín lo emplea para presentar al resto de los personajes a través de su conversación con Don Antonio, que le va tirando de la lengua. Quizá sea el carácter más ingenuo, más tierno de la función; el público puede identificarse fácilmente con él, porque también él representa el punto de vista del público y hace sus veces en muchas ocasiones: Pipi cuenta cosas al público a veces, y otras veces se las cuentan a él, espectador y narrador informado de tantos sucesos humanos... Y saca sus propias conclusiones; tiene una opinión elaborada sobre la gente, y quiere ser poeta. En *La comedia nueva* Pipi refleja también el punto de vista del pueblo: Don Antonio le resulta simpático, porque se le acerca con mañas, un poco cínicamente; y como Don Pedro es tan serio no se encuentra cómodo con él al principio, cree que *hay ahí gato encerrado* y no se fía mucho, hasta que luego se da cuenta de que es Don Pedro el que no se ha equivocado juzgando la situación y al resto de los personajes, y que dice lo que piensa, que es franco y no anda desencaminado.

Iñaki Rikarte ha hecho un trabajo sutil, lleno de cercanía y de cariño hacia un personaje que a Moratín le sirve para plantear su dramaturgia, aunque no le da continuidad; al principio le hace hablar mucho, pero después se olvida de él. Un trabajo muy bonito que le hace estar en escena no sólo hablando, sino escuchando y apoyando la acción, aportando toda la información posible.







Iñaki Rikarte, junto a David Lorente, son también los alguaciles que escenifican el *Bando para el buen orden en la representación de las comedias*, a modo de intermedio o sainete en la función principal, como se hacía en el XVIII.

Son personajes que podían tener mil y una posibilidades de desarrollo, de entre las que se ha escogido una que tiene mucho que ver con esos cómicos que actúan en parejas en clave de *clown*, y que estamos tan acostumbrados a ver. De ellos se ha tomado la clave del humor, que es clásica y actual porque es de todos los tiempos, una de las mejores claves para dialogar con el espectador contemporáneo. El tratamiento de estos personajes, muy acertado y basado en la simultaneidad de las interpretaciones y en la gestualidad, porque el *Bando* lo dice una voz *en off*, es una de las situaciones más divertidas del montaje, cuyo referente es una mezcla de Tip y Coll con unos azafatos de avión.

Don Serapio es un fan del teatro, un *apasionado* dice él, con el referente de un hincha en el fútbol actual, casi un ultra, un *hooligan*. Un tipo que vive el teatro con una pasión excesiva, pero simpática en este caso; en el fondo lo que le preocupa es sentirse parte de una pandilla, de una familia, algo que entonces se usaba en teatro. La afición de este estilo estaba dividida en Chorizos y Polacos, espectadores modestos partidarios de la compañía estable del corral del Príncipe y de la Cruz, respectivamente, y directos herederos de los mosqueteros del XVII. Le corresponde un estereotipo un poco de brutote natural pero bueno, y muy, muy popular, en contrapunto con Don Hermógenes, *erudito a la violeta* lleno de cultura superficial. Irreflexivo pero echado *p' adelante* como nadie, y español como nadie, es todo lo que es como nadie, quizá porque no puede ser nada relativamente, como diría Don Hermógenes. No tiene matices, pero tiene la pasión, y se le ve lleno de buenas intenciones y sin ocupación exacta, plantado en mitad del café como el toro de Osborne. Va y viene del teatro al café y del café a la calle, y podría vivir de una pequeña renta, sin lujos pero sin pasar necesidad, como Don Eleuterio.

Igual que los otros personajes, recibe una lección moral de Moratín, que nos viene a decir de cada uno que son buena gente si aprenden a estarse en su sitio y a hacer lo que deben hacer, en el caso de Don Serapio no armar follón y dedicarse a sus quehaceres; es claramente un espectador al que, por mucho que le guste el teatro, si le suben el nivel no va a ir, como esas personas que van al cine preguntando si es de risa o de acción, pero que no quieren pensar un poco más allá, ni mucho menos ser enseñados. Lo que le gusta a Don Serapio es que haya ese movidón que se montaba entonces en las comedias heroicas: batallas, incendios, lance tras lance... Porque para llorar ya está la vida, ¿no es cierto? Y se lamenta al final de haber llegado tarde al teatro, porque de otra forma lo hubiera tenido todo controlado y se hubiera liado a palos con quien fuera por defender la obra de su amigo, divirtiéndose con ello, como si ir al teatro fuera eso también, y así el participara más.



Luso / Don Serapio /
Alguacil

David Lorente



Luso es el caudillo de Sagunto. Llama a sus conciudadanos a la acción y les recuerda que deben morir para conservar su libertad y no caer en manos cartaginesas. Compone con Hesione y Tago un hermoso y heroico cuadro. Lo interpreta David Lorente.

Tago es hijo de Hesione, una saguntina que duda entre su deber de ciudadana y su amor de madre. El niño es la inocencia misma, tiene miedo y no entiende la situación, pero como su madre le dice lo que debe hacer y le da el veneno, él acaba tomándose lo como si fuera el colacao, a modo de recurso cómico que aleja la situación del dramatismo. Lo interpreta Jorge Martín.





Tago / Don Eleuterio

Jorge Martín

Don Eleuterio es el autor novel que estrena su función, *El gran cerco de Viena*, en el coliseo cercano al café. Una de esas comedias heroicas que tanto éxito tenían en el XVIII y contra cuya popularidad y factura arremete Moratín en *La comedia nueva*. El tratamiento que se le ha dado en este montaje tiene que ver con ese tipo de personas que tanto nos encontramos hoy día, que se presentan a un programa de televisión o a un *casting* de baile o de actuación sin ninguna preparación previa y, eso sí, pretendiendo saltar de ahí a la fama. En su simplicidad piensan que van a tener un gran éxito, o hacer dinero, o por lo menos salir en televisión y tener sus cinco minutos de fama. Y desde luego, están seguros de tener talento suficiente como para hacer *arte*, o quizá no tanto, sino más bien creen que, si otros lo hacen, ¿por qué no ellos?

Don Eleuterio es un hombre muy preocupado por su entorno, por su mujer, por su hermana, por sus hijos; un hombre sencillo, de la calle, que está en un lugar que no le corresponde, en un café con charlas literarias, con un cierto lujo alrededor que quiere alcanzar pero que le sobrepasa. No tiene ninguna formación y, en el fondo, tampoco tiene ningún tipo de aspiración como escritor; ve el teatro no como un arte sino como un trabajo, y sencillamente escribe a la moda de la época para salir del paso y mantener a su familia, influido también por Don Hermógenes, que le calienta la cabeza y en definitiva, le engaña. Don Eleuterio, envalentonado, hace de un teatro malo algo peor aún, y es el público el que tiene que desengañarle. Moratín utiliza al personaje con ironía, como ejemplo de mal escritor, aunque lo trata con cariño y no lo llega a condenar, sino que salva sus buenas intenciones y su bondad personal, marcando la necesidad económica que tiene para hacer lo que hace. Inocencia, credulidad y necesidad marcan las direcciones en la interpretación de Jorge Martín, que ha dotado de gran humanidad a su personaje.

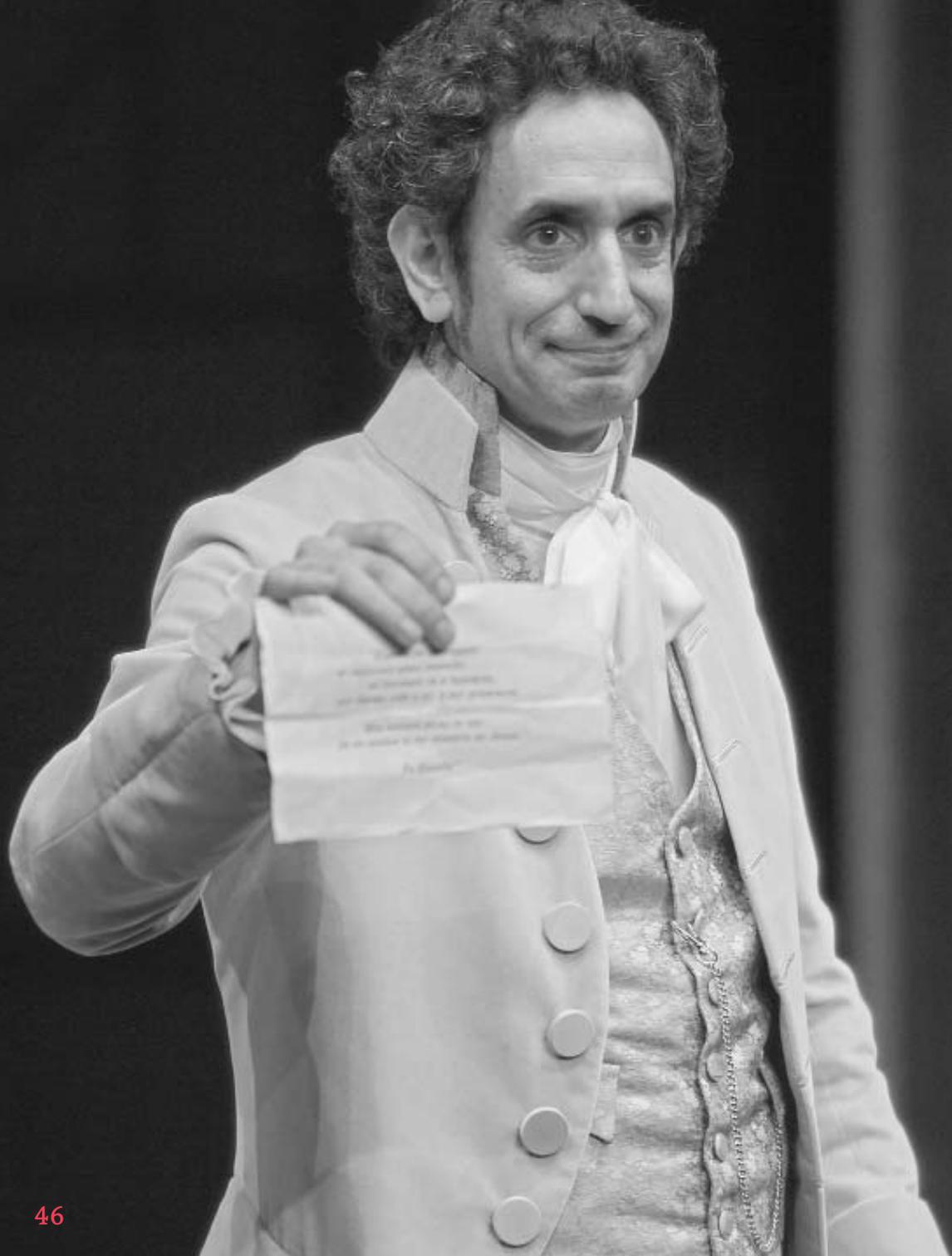


Don Pedro de Aguilar es un personaje hecho a medida del propio Moratín. Por una parte es un moralista modelo de caballero ilustrado, que acompaña su criterio de extensas peroratas, exponiendo en la comedia su modelo de teatro y en parte, de sociedad. Por otro lado es el conductor de la acción que se desenvuelve sobre Don Eleuterio y su familia, guiando la trama y convocando como un mago las energías que mueven a los otros personajes; siempre es indulgente con ellos, benefactor y paternalista, e instigador de un final distanciador que provoca y en el que participa. Y en tercer lugar, más allá del estereotipo de ilustrado comprometido con la reforma del teatro y con la dignificación cultural del país, existe un tipo humano muy sensible que se protege con esa sequedad de carácter que refirieren los otros personajes continuamente. Esta vulnerabilidad le da al personaje un rasgo interesante más allá de sus otras características, porque bajo la máscara de su rudeza y de su ascetismo podría revelarnos un alma herida, que en otro tiempo quizá tuvo sus deseos y sus gustos personales, y ha disfrutado siempre mucho de la amistad y de las cosas buenas y sencillas que ofrece la vida. Comprometido con sus ideales, está a la búsqueda de una cierta perfección en las personas y en el país; y queda perfectamente definido por las palabras de su amigo Don Antonio, que siempre opone su cinismo al idealismo de Don Pedro.

La interpretación de **José Luis Esteban** está basada en la colaboración con la visión artística de Ernesto Caballero y en la investigación acerca del personaje. Lo ha abordado desde el cariño, entendiéndolo, defendiéndolo y atendiendo a sus contradicciones y necesidades: aporta un punto de vista sin opinar sobre él, y lo hace verosímil emocionalmente sin cargarle de psicologismo. Es un buen tío este Don Pedro, pese a todo...



*Don Pedro de Aguilar /
Emperador*
José Luis Esteban











Parejas fumando, siglo XVIII.
José Camarón y Bonanat, oleo sobre lienzo,
colección particular.

El emperador de Viena sale brevemente a escena, invocado por la lectura que los contertulios de *El café* hacen de la obra que va a estrenar Don Eleuterio. Sólo nos da tiempo a saber que es un gran monarca, que anima a sus vasallos a resistir al asedio del turco. Lo interpreta José Luis Esteban.

El Senescal, que interpreta Carles Moreu, pertenece a *El gran cerco de Viena*, la obra que va a estrenar Don Eleuterio. Desde su caballo, el militar dialoga con el Emperador sobre el tiempo que costará liberar a Viena del asedio del turco.





*Don Antonio /
Senescal*
Carles Moreu

Don Antonio y Don Pedro son amigos, caballeros ilustrados los dos y ambos el *alter ego* de Moratín, pero representan posturas diferentes frente al mismo problema, la reforma del teatro. Si Don Pedro mantiene una postura más idealista, Don Antonio parece que está por encima de los acontecimientos, que ve las cosas desde arriba. En cierto modo sabe lo que va a pasar, sabe cuál es el futuro del teatro, y por eso mantiene un cierto aire cínico, distanciado, frente a lo que está pasando. No indica como Don Pedro el camino a seguir, y por supuesto no se cree su mensaje, que le parece obsoleto aunque bienintencionado; es un personaje cargado de ironía respecto a todo lo que sucede a la familia de Don Eleuterio, se sonríe frente a su desgracia. Su actitud puede llegar a parecer condescendiente, incluso paternalista o cruel, pero es que él sabe por qué caminos van a ir esas ideas ilustradas, y a veces se obliga a decir lo contrario de lo que piensa, incluso de lo que desearía que pasara; está instalado en el futuro que va a ser y lo sabe, mientras que Don Pedro es el futuro que no va a ser y además no lo sabe, y el final del montaje, ese plató de televisión tan desesperanzador, le da la razón. Es lo que en narrativa llamaríamos el narrador omnisciente. Aunque su visión pueda parecer pesimista, los esfuerzos para que la realidad sea diferente importan; la voluntad y la actividad humana para que las cosas mejoren es algo positivo en sí mismo, y eso es lo que intenta Moratín; otra cuestión es cuál es el camino que muestra esta puesta en escena.





*Don Hermógenes /
Aníbal*

Vicente Colomar

Don Hermógenes es el gran pedante de la función, el *erudito a la violeta* que hace alarde todo el tiempo de un saber superficial que no tiene nada que ver con la sabiduría. Seguramente que ha estudiado mucho, pero no ha digerido nada; acumula datos, sin más. En realidad esconde una gran frustración, por eso habla todo el tiempo de lo que sabe, porque la única utilidad que le encuentra es mostrarlo para intentar así conseguir la admiración de la gente sencilla. Utiliza sus conocimientos como un valor social, y aunque está sin trabajo, considera que lo que sabe debiera ser suficiente para poder vivir, por eso escribe interminables memoriales al ministro... Como las cosas no son como él querría, pasa muchas penurias encubiertas, y le parece bien arrimarse a Don Eleuterio, confiando en que la superioridad en que su erudición le coloca ante sus ojos sea suficiente para que le pague sus facturas, e incluso le case con su hermana.

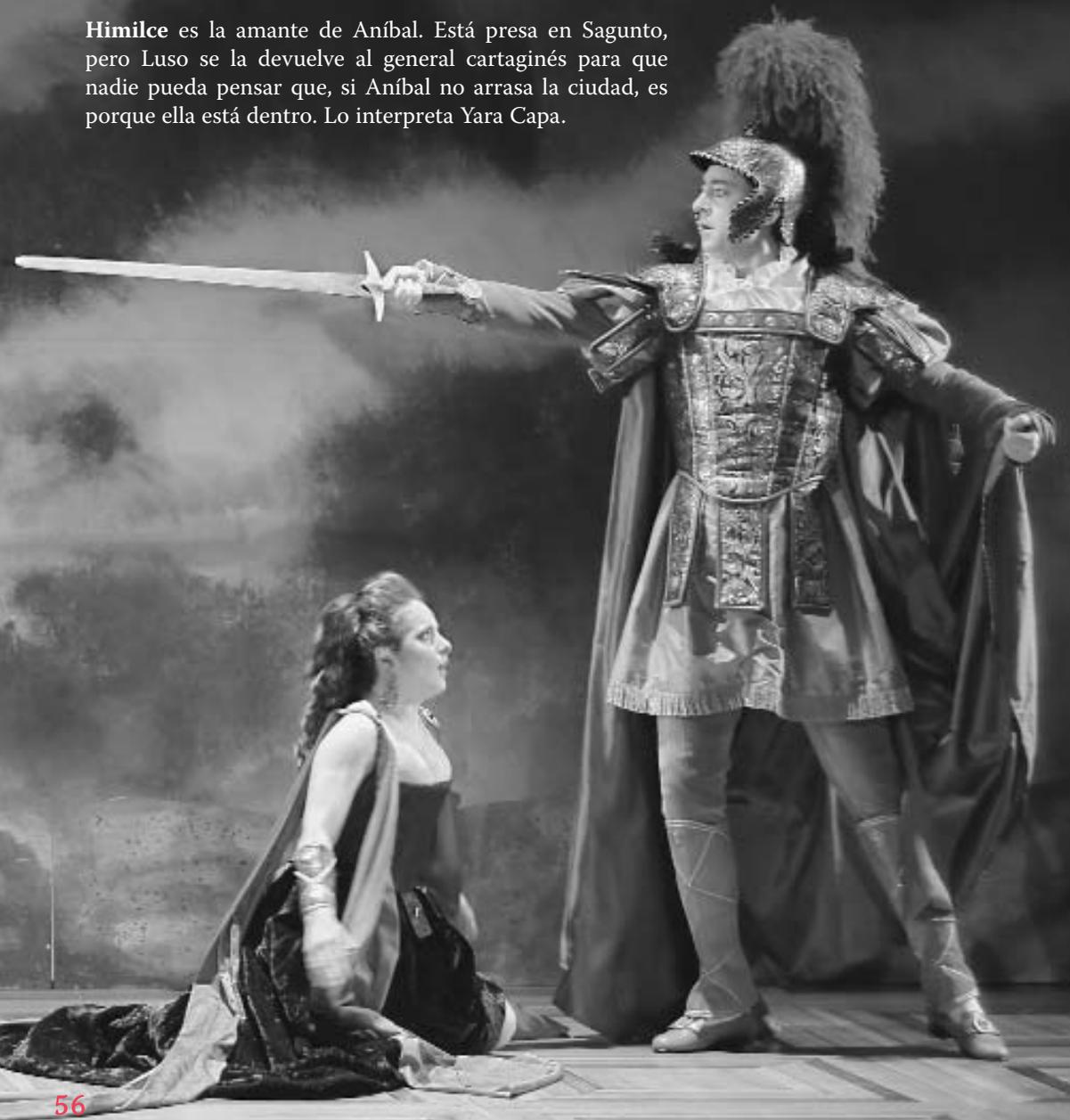
Éste es el estereotipo al que Moratín critica con más dureza, y quizá está inspirado en críticos o intelectuales del momento a los que él conocía y detestaba; le hace consciente del engaño que provoca en los demás, adornándole con virtudes exclusivamente intelectuales, como la ironía, recogida directamente de algún personaje de Molière y Goldoni.

Vicente Colomar ha trabajado su personaje para dotarle de peso escénico, huyendo del simple figurón. Nos ha contado que ha sido para él muy atractivo de hacer, porque es muy cómico y tiene mucho brillo; aunque sea un personaje tipo, como los otros, puede a la vez ser muy obvio y muy complejo, y el tratamiento que le da la interpretación de Colomar le ha enriquecido con una cierta edad y una cierta amargura que deja traslucir su drama personal para, de alguna manera, salvarlo.



Aníbal es el general de los cartagineses. Tras un largo asedio a Sagunto, está dispuesto a dar la batalla final y coronar a sus soldados con la victoria. Su honor de guerrero le hará reconocer el heroísmo de los saguntinos. Lo interpreta Vicente Colomar.

Himilce es la amante de Aníbal. Está presa en Sagunto, pero Luso se la devuelve al general cartaginés para que nadie pueda pensar que, si Aníbal no arrasa la ciudad, es porque ella está dentro. Lo interpreta Yara Capa.



Doña Agustina es una mujer casada que tiene cuatro hijos. Durante un cierto tiempo trabajó como doncella en casa de un hombre rico, y allí conoció al que sería su marido, Don Eleuterio. Allí fue donde ella aprendió a leer y a escribir, y tomó un primer contacto con el mundo de las letras y de los versos. Cuando se muere su amo el matrimonio se queda en la calle, e intentan salir adelante sacándole partido a la poquita instrucción que tienen, escribiendo teatro para poder comer. Buscan seguridad en alguien que tenga los conocimientos que ellos no tienen, y allí está Don Hermógenes para engañarlos, animándoles a hacer una pésima comedia. El sueño de Doña Agustina es mejorar su situación económica, que su marido escriba teatro y ella se convierta en la mujer de un autor, entrando así en otra clase social que ella ya conoce por haber trabajado como criada en un ambiente burgués. Doña Agustina sufre una constante crispación entre sus aspiraciones y su realidad de mujer casada y ama de casa, entre la que se cuenta “el tormento constante de la fecundidad”, en contraste con su cuñada, que es todo lo contrario. Realmente, Doña Agustina quiere bien a Mariquita, porque lo que le está diciendo es que se instruya, porque los libros le van a dar cosas que no va a encontrar en el cocinar, el zurcir o el bordar. Y en ese aspecto Doña Agustina es una mujer moderna, que trata de inculcar a su cuñada el afán por aprender. Con el fracaso de la comedia Doña Agustina siente que han fracasado sus sueños, se llena de rabia y cree que todo está perdido, hasta que el bueno de Don Pedro les hace el regalo de una vida mejor, que no pasa, como ella creía, por ascender de clase social, sino por encajarse mejor en la suya y hacer los menesteres que le son propios. Doña Agustina, dice Moratín, nunca debió pretender otra cosa, proponiendo además al personaje una sumisión total al estereotipo que él consideraba más conveniente. Esto no deja de ser una toma de partido frente a la situación social de la mujer del XVIII, que apuntaba un incipiente feminismo con el que Moratín estaba evidentemente en desacuerdo.

Yara Capa ha trabajado su personaje con todos estos matices, dándole una pizquita de ingenuidad que la hace estar mucho más vivo, que lo humaniza.



*Doña Agustina /
Himilce*
Yara Capa



Yara Capa es Doña Agustina.



Natalia Hernández es Doña Mariquita.

Doña Mariquita es la hermana de Don Eleuterio y la cuñada de Doña Agustina. Está deseando casarse, y tiene auténtica vocación de ama de casa, de esposa y madre; ella no ve en la instrucción un camino atractivo para mejorar, aunque su cuñada la quiera convencer a cada momento. Es un estereotipo más, pero sin duda es el que Moratín propone como mujer ideal. Al contrario de Don Hermógenes, no tiene conocimientos, pero tiene sabiduría natural; desconfía de la obra que está haciendo su hermano, y no le encuentra sentido a las cosas muchas veces, sabe que hay algo que no está bien. Es el sentido común de una chica inocente que va a la esencia de las cosas, y las ve como son, porque todavía no está manipulada ni vapuleada. Mariquita es emprendedora, superviviente, básica, y no se complica la vida; quiere tener un marido, criar a sus hijos y tener qué comer cada día. Es vivaracha, muy popular, y tiene muchas ganas de vivir. En la función acaba casándose con Don Serapio, tan básico como ella, que resulta ser mejor partido que Don Hermógenes, todo un desengaño. Es una mujer que tiene prisa; prisa por vivir, prisa por casarse, prisa por tener dinero, prisa por esta tranquila en su casa... Tiene ganas de todo, de que todo vaya bien y de que todo sea un éxito, pero es el personaje que mejor se da cuenta de que lo que pasa no se corresponde con las ilusiones proyectadas.



*Doña Mariquita /
Hesione*
Natalia Hernández





Hesione es una madre saguntina atrapada en el conflicto de ser leal a su ciudad, muriendo y matando a su hijo Tago antes que permitir que los cartagineses los cojan presos, o bien dejarse llevar por el amor que tiene al niño. Un personaje nada orgánico, como todos los de esta comedia heroica, construido desde el texto declamado muy alto y el gesto muy grandilocuente, lo que hoy en día sería un antitratado de actuación, todo ello tratado en conjunto como una parodia. Lo interpreta Natalia Hernández.



IV. El montaje de la CNTC. Año 2008



Entrevista a Ernesto Caballero,

director de escena y autor de la versión de *La comedia nueva* o *El café*, de Leandro Fernández de Moratín

Ernesto Caballero es autor y director teatral, y en la actualidad profesor de interpretación en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Como **director teatral** destacan sus montajes de *El amor enamorado*, de Lope de Vega; *Eco y Narciso*, *El monstruo de los jardines* y *La gran Zenobia*, de Calderón de la Barca; *La ciudad, noches y pájaros*, de Alfonso Plou; *Fugadas*, *La noche del oso* y *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral; *Quien mal anda*, de Alfonso Zorro; *Etiqueta negra*, de Pierrette Brunó; *Querido Ramón*, sobre textos de Gómez de la Serna; *Mirandolina*, de Goldoni; *Brecht cumple cien años*, sobre textos de Bertold Brecht; *Yo estaba en casa...*, de J. L. Lagarce; *Las amistades peligrosas*, de Christopher Hampton; *Noches de amor efímero*, de Paloma Pedrero, y *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, de Eric-Emmanuel Schmitt.

Sus últimos montajes han sido *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal*, sobre textos de Miguel Mihura y *La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga.

La mayor parte de **sus obras** han sido publicadas y estrenadas en España, y traducidas a otros idiomas. Él mismo ha dirigido varios montajes de sus textos, como *Squash*, *Destino desierto*, *Auto*, *Sol y sombra*, *Rezagados*, *La última escena*, *María Sarmiento*, *Santiago (de Cuba)...* y *cierra España*, *Tè quiero... muñeca*, *Sentido del*

deber y *Tierra de por medio*, entre otros. Ha recibido el Premio José Luis Alonso de la Asociación de Directores de Escena, por su montaje de *Eco y Narciso*; el Premio de la Crítica Teatral de Madrid al mejor autor de la temporada por sus obras *Auto* y *Rezagados*, y el Premio Max 2006, concedido por la SGAE, por la adaptación de *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, de Eric-Emmanuel Schmitt. Ha dirigido para la CNTC *Saintes*, de Ramón de la Cruz y en esta ocasión dirige *La comedia nueva* o *El café*, de Leandro Fernández de Moratín.

1. Ernesto, otra vez te has embarcado en un proyecto en torno al siglo XVIII con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. ¿Cuál ha sido vuestro punto de partida en este proyecto de *La comedia nueva* de Moratín?

El texto me llamó la atención desde el principio. Por un lado, plantea un mundo muy razonable en cuanto a la búsqueda de un ideal de perfección, o por lo menos de mejora, del teatro y de la sociedad del XVIII; pero por otro lado es muy académico, muy de su tiempo, y por lo tanto, difícilmente defendible. Es una obra para ese momento, incluso por su propia estructura, y el mismo Moratín dijo de ella que iba a ser coyuntural; pero tiene también grandes intuiciones, como por ejemplo la protección de la verosimilitud. Simplemente el hecho de llevar la acción a un café, a un



ámbito cotidiano, era una revolución. Y luego tiene, como comedia, momentos muy molierescos, un dibujo muy preciso de los tipos, en fin, me parece que *La comedia* es una mezcla muy interesante de cosas contradictorias, como lo fue la propia vida de Moratín.

2. Cuéntanos cómo has enfocado la versión del texto, Ernesto, o lo que es lo mismo, ¿qué has visto en esta comedia, y cómo lo cuentas para que llegue al espectador de hoy?

Encontré que el texto tenía una primera parte donde se aprecia la perspectiva neoclásica; comienza con una exposición, una presentación de los personajes, hasta que finalmente entran en escena. Como me parecía que eso se nos había quedado un poco antiguo, he necesitado vestirlo de otra manera, buscando unos puentes, unas formas teatrales que hagan llegar la obra con más frescura al espectador. Y tanto el principio como el final, que es un *deus ex machina* que pontifica y restituye el orden, son muy didácticos, además con posiciones que a nuestros ojos parecen muy dudosas y alejadas de un final feliz, aunque lo fuera para Moratín y para su época; ahí hemos tenido que hacer una interpretación irónica, escogiendo como punto de vista que todo ese discurso final que hace Don Pedro nos recuerde a los sermones con los que nos obséquian algunos presentadores

de determinados programas de televisión. Naturalmente esa alusión es irónica.

La función se abre con la última escena de *La destrucción de Sagunto*, de Gaspar Zavala y Zamora, una obra tremenda en que muere todo el mundo, y que no está en el texto original de Moratín. Después de eso, el despertar de Don Pedro tiene la voz de un fragmento que dedicó Moratín a la poesía dramática, y a partir de ahí mi versión incluye el texto íntegro de Moratín. Cuando se estrenó en 1792, se hizo un sainete en el intermedio, creo que de Ramón de la Cruz; esto lo hemos cambiado por el *Bando para el buen orden en la representación de comedias*, de 1790, que es muy gracioso y una estampa deliciosa de cómo debía ser la vida en los coliseos, al parecer muy semejante a lo que es hoy el tendido de los toros o las gradas del fútbol, donde la gente grita, increpa al que está en el ruedo o a los jugadores, lanzan cosas, se levantan, se mueven...

3. ¿Qué música has utilizado para este montaje?

Fundamentalmente música de la época, sobre todo del padre Soler y Blas de de la Serna. Fandangos de la época como *la china* y la tonadilla de *el melón*. En un momento de *La destrucción de Sagunto*, utilizamos música de melodrama del XVIII, jugando en esto con algún ligero anacronismo.

4. Ernesto, hablemos un poco de la importancia del tiempo en esta función. ¿Por qué suena a veces el tic-tac de un reloj, y otras un carillón?

Recordarás que el siglo XVIII es la época de los autómatas, que coincide en el tiempo con la necesidad neoclásica de reglamentar; ordenar, dar normas es una obsesión de los ilustrados... Esos sonidos de los que me hablas representan el paso del tiempo reglamentado, tanto el tic tac del tiempo real, del que tanto alardea la unidad de tiempo que se ha anunciado al principio: “La acción comienza a las cuatro de la tarde y termina a las seis”, como el carillón, que suena más bien en los momentos en que se muestran los tics más rígidos de la época, esquemas severos y rigurosos de comportamiento que se repiten inevitablemente como lo más caduco del siglo. Y luego está también el reloj parado de Don Hermógenes, un recurso que muestra la agudeza de Moratín, porque con esto viene a decir de su personaje que está fuera de tiempo, que es un hombre anticuado. ¿Por qué? Quizá porque piensa que a este “pedantón”, como a ciertos intelectuales de la época, viejos cátedros que no se han puesto al día, se le ha acabado el tiempo.

5. ¿Qué nos puedes contar de la escenografía, de la iluminación y del vestuario?

La escenografía es de José Luis Raymond, y evidentemente muestra el café contiguo al teatro al que se hace referencia continuamente. En ella se han creado dos planos; por un lado hemos ido al café soñado por Moratín, un espacio metafórico pero

verosímil, inspirado en los cafés italianos o franceses más que en los españoles, y sobre todo un café teatral, que facilita la representación. Y en ese café teatral la cristalera soporta todo, como una alusión clara a la luminosidad que se buscaba en el Siglo de las Luces, la luz de la Razón, evidenciando al tiempo la fragilidad de esos sueños de la razón, que tan fáciles son de quebrar porque están hechos de una materia parecida al cristal. Un plano en franco contraste con el otro, habitado por telones pintados muy efectistas, donde se potencia mucho el cartón piedra, y que representa los dramones de corte historicista al estilo del XVIII, como *La destrucción de Sagunto*.

La iluminación es de Juan Gómez Cornejo. La luz... es una luz que se filtra, luz blanca, una luz cálida porque es una comedia, y que poco a poco va progresando, acompañando a ese tiempo del que hemos hablado antes; esa luz blanca y cálida llega a ser insultantemente agresiva en el plató televisivo final. Lo interesante de la iluminación de Juan es que ha ido creando una progresión en el tiempo, que hay una dramaturgia, que la luz va poco a poco transitando, evolucionando, hasta el final en el que se rompe la vidriera, y de pronto la luz se torna en sombra y en la proyección de los murciélagos goyescos.

El vestuario es de Javier Artiñano, un vestuario de época que diferencia claramente el mundo de los ilustrados y el mundo más popular, que son quienes urden toda la comedia; en moda era la época del majismo y la moda francesa, como pasaba en *Sainetes*. Y además Javier ha hecho un trabajo muy bonito con el vestuario de esos

dramones que vemos también en escena, *La destrucción de Sagunto* y *El gran cerco de Viena*, una reconstrucción muy fidedigna de lo que era un vestuario lleno de los anacronismos y la confusión típicos de ese tipo de teatro.

6. ¿Qué has pretendido de los actores en este montaje?

Lo mismo que en *Sainetes*. Partimos de un punto de vista, que es que no sean inocentes, que sepan, que participen. Para mí han sido muy importantes las charlas previas que hemos tenido y el trabajo de mesa con Fernando Domenech. Para reírse, para hacer una comedia, hay que saber de lo que se está uno riendo, saber cuáles son las licencias y cuál es el punto de vista y el juego que propone Moratín. En este trabajo considero a los actores casi codirectores o dramaturgos: tienen que saber qué se enfatiza y qué no hay que hacer; el actor ahí juega, y tiene el recurso de la ironía que es fundamental. Y otro aspecto muy importante de su trabajo en *La comedia nueva* es que con el planteamiento que hace aquí Moratín inicia la conquista de la cuarta pared; creo que *El café* es todo el escenario. Hay que darle un sitio al público, porque no quería que los espectadores vieran ese café como por el ojo de una cerradura, como *voyeurs*. Así que los actores tienen que ser verosímiles pero comunicando, romper la cuarta pared, para que el público no sólo mire, sino que se sienta aludido y se implique.

Y todo eso es lo que he pretendido de ellos; primero que estén vivos, que estén sueltos, que sean una compañía, y luego que cuenten la historia, sabiendo que esta

historia no es lineal, que tiene muchos recovecos. He procurado que todos al unísono entendiésemos la crítica y la ironía con desenfado.

7. ¿Qué nos puedes contar de los personajes?

Don Antonio y Don Pedro son los dos “moratines”. Sus *alter ego*, sus sosias. Necesitaba un personaje, Don Antonio, más clasista, más latinista, más escéptico, que todo lo contempla como si fuera una gran broma. Desconfía de las grandes palabras y de los grandes enunciados, y sería el Moratín del XXI, que mira con indulgencia pero con socarronería. Por otro lado está Don Pedro, el Moratín joven, el que está observando con una actitud paternalista, mesiánica en un momento dado. Representa en cierto modo la burguesía caritativa, que se inició en esta época, continuó en el teatro del siglo XIX y llegó al del XX. Es el hombre o la mujer de buen corazón que nos encontramos actualmente en tantas series de televisión. También hay una dicotomía entre Doña Mariquita y Doña Agustina; Moratín, por decirlo de alguna manera, amaba a las mujeres, tuvo muchas amantes, pero nunca se casó. Aunque él apoyó una sociedad de mujeres ilustradas, el Despotismo Ilustrado promueve que las mujeres deben estar excluidas de estas actividades.

Esta obra aporta también la reubicación de un concepto tabú en la época, que era decir lo que uno pensaba en público. En esta época se estaban inventando los clubs, que servían para eso, eran espacios de desahogo donde los hombres podían

manifestar sus sentimientos, algo que estaba totalmente vetado en la calle, donde cada uno tenía que hacer un personaje y se debía a un discurso que se correspondía con su status social. Moratín aquí plantea el café como un espacio público, un espacio de la calle donde se dice la verdad, lo que los personajes piensan y sienten, algo tremendamente novedoso. Es lo que hace Don Pedro, y a nivel popular lo hace también Doña Mariquita, y eso le gusta mucho a Moratín, que hace prevalecer siempre el sentido de decir lo que se piensa.

8. ¿Qué crees que se le ofrece al espectador viendo nuestra función? ¿Qué interés puede tener para el espectador más joven?

Lo que pretendo, como siempre, es que el espectáculo traiga las preguntas, no las respuestas. Preguntas sobre nuestro pasado, sobre nuestro presente, sobre los momentos de progreso, sobre la situación de la mujer, sobre la situación del Arte, sobre en manos de quién debe estar ese Arte, si es que tiene que estar en manos de alguien, sobre la normatividad en la cultu-

ra... Aquí hay muchísimas preguntas, y yo creo que ésa es la mayor riqueza del montaje, por lo menos es lo que yo busco cuando voy a ver una obra como espectador; desde hace tiempo he ido educando mi paladar, y ahora disfruto mucho más del teatro que hace veinte años, y lo que más valoro son las puestas en escena que me provocan, de las que se desprenden preguntas. Las preguntas hacen que me sorprenda a mí mismo y se me remuevan cosas que tenía muy asentadas: la verdadera provocación es lo que a uno le hace estar activo, y no consiste en que te den un empujón y te saquen a bailar, sino en que lo que te están contando te empiece a remover como una batidora. Me gustaría que este espectáculo sirviera para que los espectadores se hicieran preguntas sobre nuestro pasado más inmediato, en lo que tiene de puente hacia el presente; ahí sí que soy fiel al lema ilustrado de *aprender deleitando*. Preguntarse deleitando, dando alguna referencia y no desde la incertidumbre y el caos, es un juego teatral. También creo que a Moratín hay que darle lo que le corresponde, y uno de los grandes

méritos de esta obra son los tipos que aparecen en ella, algo que yo creo le debe a Ramón de la Cruz. Tipos de carne y hueso, de la calle, que aún hoy en día resuenan: ¿Quién pudo ser ese Don Serapio, ese apasionado del teatro que se pega con quien sea? ¿Y esa Doña Mariquita, la maja, o Don Hermógenes, el pedantón, quiénes pudieron ser? Él vio que por ahí había un camino de vida, un teatro de la verdad, de la realidad, y lo supo plasmar, frente a esas figuras grandilocuentes y vacías de los dramones de su época. Por mucha doctrina que haya en la obra, esto lo compensa, y convierte *La comedia nueva* en una estampa deliciosa de su momento, llena de vida, como un cuadro de costumbres del primer Goya y, si somos capaces de recrearlo, tendremos vida en el escenario.

9. Ernesto, ¿has encontrado alguna dificultad especial en *La comedia nueva*?

Pues las dificultades han sido gozosas, desafíos o riesgos más bien, por ejemplo cómo hacer este final, ese *deus ex machina*

tan didáctico, pontificador, mesiánico y redentorista, que cae tan antipático. Cómo se vuelve a conseguir la empatía del espectador, que está con Don Pedro hasta que en un momento dado se vuelve un personaje antipático a nuestros ojos, diciendo que tiene mucho dinero, y que por eso todo el mundo tiene que bailarle el agua y hacer lo que a él le parece bien. ¿Cómo se hace eso? Y además sin teatralidad, sin conflictos... Moratín crea un final deudor del siglo XVII, un *deus ex machina* donde, igual que el rey disponía quién se casaba con quién, en *La comedia nueva* es Don Pedro quien dispone lo que tiene que hacerse. En un principio, eso para mí era un problema, un reto, pero finalmente hemos conseguido darle la vuelta con una interpretación irónica, saliendo bien librados, creo yo, porque ha tomado más significación de la prevista. Y eso me lo he encontrado en los ensayos, no lo tenía previsto; pero yo sé que, cuando me siento enfrente del escenario en los ensayos, de repente un día aparece la idea que busco. Y esto es la fe, porque sabes que va a salir algo. Ese es el secreto, tener fe, y de ahí para adelante. **M. Z.**

Entrevista a José Luis Raymond,

Escenógrafo de *La comedia nueva* o *El café*,
de Leandro Fernández de Moratín

José Luis Raymond inicia su formación artística en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco, cursando estudios de postgrado sobre Escultura y Espacio escénico en Varsovia y en Ámsterdam. En la actualidad es profesor titular de Espacio Escénico en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Como **pintor y escultor** ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas, y tiene obra en colecciones y museos de Polonia, Holanda, Alemania, Suiza y España. En 1981 funda y dirige la Compañía de teatro Intervalo Teatro Studio de Bilbao, y en 1983 la Escuela de Teatro de Getxo. Ha sido director de escena de *La traición oral*, de Mauricio Kagel; *La raya en el agua*, de J. L. Turina; *El teatro musical* de Tomás Marco; *Grita, un espectáculo en tiempos de sida*, y *La cama o tumba del sueño*, de José Bergamín. Ha diseñado las **escenografías** de *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal*, en versión y dirección de Ernesto Caballero, para el CDN; *Don Quijote en la niebla*, de Antonio del Álamo, dirigido por Jesús Cracio; *El motivo de Anselmo Fuentes*, de Yolanda Pallín, con dirección de Eduardo Vasco; *El Rey Negro*, de Ignacio del Moral, con dirección de Eduardo Vasco (Premio de Escenografía de la ADE); *El examen de maridos*, de Ruiz de Alarcón, con dirección de Vicente Fuentes, producida por la RESAD y la CNTC; *Sueño de una noche de*

verano, de Shakespeare, con dirección de Helena Pimenta (Finalista al premio Acudí de escenografía de la ADE); y *Travesía y Ello dispara*, ambas de Fermín Cabal.

Sus últimos trabajos han sido *Arizona*, *El guía del Hermitage*, *La tortuga de Darwin*, *Presas* y *Silencio...vivimos*.

Con la CNTC ha trabajado en *Saintes*, de Ramón de la Cruz y en esta ocasión colabora en *La comedia nueva* o *El café*, de Leandro Fernández de Moratín.

1. Raymond, Ernesto Caballero y tú os volvéis a reunir en torno a un clásico del XVIII para la CNTC, *La comedia nueva* o *El café*, de Leandro Fernández de Moratín. Otras veces habeis trabajado muy bien juntos, entendiéndoos perfectamente desde la abstracción, que es un lenguaje que os funciona a los dos. ¿Cuál ha sido en esta ocasión vuestro punto de partida?

Es verdad lo que comentas; Ernesto y yo nos conocemos desde hace mucho tiempo y tenemos lenguajes parecidos, sobre todo el lenguaje de la abstracción. Ambos trabajamos desde el mundo de las imágenes, en el entramos muy bien y siempre coincidimos; en la abstracción se utiliza menos literatura como referente, a veces sólo conceptos, que con el trabajo se desarrollan y amplían. Es un proceso mucho más abierto, y esa apertura es la que me deja crear a mí y a él también; aunque después



Ernesto en la dirección de escena utilice además elementos narrativos, a la hora de la concepción espacial juega con unas ideas abstractas con las que yo conecto muy bien, al ser mi mundo la abstracción más que el naturalismo.

En este montaje la primera idea que tuvimos fue partir del mundo de la Ilustración; la Ilustración se construye a través de la Razón entendida como una luz que lo ilumina todo, así que la luz se abrió paso en nuestro concepto, transformando un techo opaco en una vidriera. Empezamos a estudiar cómo eran entonces los cafés del Madrid de la época, y vimos que también la luz podía transformar las paredes de madera habituales en esos locales en cristaleras o espejos, un poco más a la usanza de los cafés italianos, y la Fonda de San Sebastián, el primer café de Madrid, fundado en 1764 por los hermanos Gippini se convirtió en la escenografía básica que ves sobre el escenario, transformado en un café más europeo, más metafórico...

Además era necesario hacerse cargo de que ese café estaba al lado de un teatro, de forma que, sobre los apuntes de puestas en escena de la época que habíamos visto, planteamos unas paredes que al plegarse se convertían en puertas y nos dejaban dentro del coliseo. Por lo tanto, ambos espacios se convertían en un todo en el espectáculo.

2. Claro. Cuéntame ahora, entonces, qué referencias plásticas o literarias has utilizado en este montaje.

Verás; el concepto de café como lugar de reunión y de intercambio de ideas sigue vigente hoy, y es curioso, pero el primer local que se hace con esta idea también sigue vivo y en pie, y está en la plaza de San Marcos de Venecia. Mantiene la sala original de cuando se fundó, aunque no está abierta al público; ése y otros cafés europeos del mismo corte palaciego han sido mi referente plástico, porque lo fueron de ese primer café que introdujeron en España los hermanos Gippini. En ese momento su idea fue revolucionaria frente a la tradición de las posadas, lugares mucho más oscuros y sucios, contruidos en madera, en los que más bien se dormía de paso y se podía comer, pero que no tenían el uso social de relacionarse personal e intelectualmente, como ocurre con los cafés. De todas formas ya sabes que siempre parto de una abstracción, de una idea; por eso mi trabajo sugiere un estilo, más que reproducirlo, algo propio de mi formación como artista plástico.

3. ¿Has distinguido de alguna manera el espacio correspondiente a la representación de *La destrucción de Sagunto* del de *La comedia nueva*?

Sí. Para *La destrucción de Sagunto*, igual que para *El gran cerco de Viena* he utilizado

paneles, telones pintados y recortados como se hacía antiguamente, expresando con esa estética teatral tradicional un concepto plano del espacio y del tiempo, colocándolos además al fondo del escenario. Así se diferencian perfectamente esos espacios del que aparece en primer término del escenario, donde transcurre *La comedia nueva*, en el que aparece ya el concepto moderno del volumen y las puertas, las salidas, que también representan las salidas de los siglos anteriores. En los dos casos el espacio es una síntesis, obtenida cogiendo las líneas más sencillas de los dibujos y de los elementos de la época; no intentamos reproducir el XVIII, sino coger la esencia de las atmósferas para poder luego reflejar la abstracción a la que hacíamos referencia al principio.

4. Háblanos ahora, por favor, de los principales elementos escenográficos que has utilizado en el montaje. ¿Cómo has resuelto el techo, las paredes y el suelo de ese café? ¿Y el telón del teatro del XVIII?

El techo del espacio es esa vidriera de la que hablábamos, que deja pasar la luz de la Ilustración rompiendo con lo que era la forma anterior de hacer teatro; tiene dibujos más o menos planos, sencillos, abstractos, relacionados con una estética algo posterior, el Modernismo. Está construida a base de cristales emplomados, intentando hacer un tipo de vidriera al modo antiguo, todas sopladas a boca porque no hubo una máquina de alisado de cristal hasta el siglo XX.

Con respecto al suelo, es de cuarterones formando dibujos cuadrados en madera con distintas tonalidades de claro a oscuro, que podría ser roble, para aportar calidez. Para las paredes hemos escogido elementos en crema con molduras doradas, reforzando el carácter palaciego o elegante del ambiente, y para que dejen también dejar pasar la luz, les hemos añadido vidrieras y espejos, que reflejan tanto a la compañía del XVIII como a la del XXI. Y en cuanto al telón, es granate, de un tejido muy teatral, indicando claramente que es el telón de boca del teatro en el que se desarrolla la representación de *La destrucción de Sagunto* y *El gran cerco de Viena*. Como los personajes vienen de un espacio elegante, el telón es el clásico de toda la vida, dando dignidad a los decorados de otra época que esconde o que muestra, y que representan las obras teatrales más populares que se hacían entonces. La referencia al pasado viene dada precisamente por esos telones planos, en contraste con el primer término de la escena, que es una representación actual.

5. Raymond, ¿qué nos puedes decir de la utilería y de los complementos que has previsto para este montaje?

El mobiliario es muy del XVIII, como las sillas, con un diseño y tapizado que corresponde a la primera etapa del siglo, y unos veladores que aún podemos ver hoy, unas mesitas redondas donde la gente se tomaba su café, agua con azucarillos, algo de licor... Y la utilería es la propia de la

época, vasos, tazas, una jarra y poco más; no hay mucho más allá de lo que son los elementos propios del establecimiento en el que están.

6. Poner en escena a un clásico como estamos haciendo en esta ocasión, ¿es para ti un proyecto provocador?

Yo pienso que, primero, a los clásicos no hay que tenerles miedo. Cuando digo esto me refiero a que hay que conocer a los clásicos igual que a los contemporáneos, y a partir de ahí darles una visión personal. Lo que pasa es que los clásicos se hacen a veces como una obra cerrada en sí misma, llena de miedo a expresar y a comunicar, y al final el montaje que se consigue no es clásico ni es nada, a lo mejor tampoco es teatro. Hay mucho miedo y pocas ganas de correr riesgos...

Y en cuanto a la provocación, cualquier persona que se dedique al Arte sabe que, salvo la posibilidad de que el artista provoque conscientemente, normalmente es más bien la gente, el espectador, quien se ve provocado por su propia ideología, por lo que piensan ellos mismos en contraste con lo que están viendo. Es muy difícil provocar y normalmente no se pretende, como te digo;

es el público el que tiene que decirlo, y no tiene que ser para todo el mundo igual.

7. Cuéntame, por favor, qué crees tú que puede aportar este montaje a nuestros espectadores, especialmente a los más jóvenes.

Creo que en este espectáculo puede verse de alguna manera que la relación con el teatro es hoy la misma que se tenía antiguamente, es decir, si a alguien le interesa, ya sea joven o mayor, va a sentirse aludido por lo que se está diciendo en la obra, lo va a entender. Y lo mismo que ahora se ve a los actores con un vestuario de una época, podrían salir en vaqueros y seguiríamos escuchando lo mismo, que además se entiende fácilmente. La puesta en escena que ha hecho Ernesto es muy interesante, acercando el montaje al espectador de hoy a través del humor y de la ironía, y arriesgando un punto de vista. En definitiva, lo que está pidiendo Moratín es una reforma de algo o de muchas cosas que se han quedado inservibles, anticuadas; desde ese punto de vista es un clásico que refleja la tensión que siempre existe en el Arte entre lo antiguo y lo nuevo, y naturalmente nos dice cosas importantes hoy día. **M. Z.**

Entrevista a Javier Artiñano,

figurinista de *La comedia nueva* o *El café*,
de Leandro Fernández de Moratín

Javier Artiñano realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, especializándose en escenografía y figurinismo en la Escuela de Artes Decorativas de Madrid. Debuta profesionalmente en 1968 con el diseño de vestuario de la obra *La hora de la fantasía*, de Bonacci, para la compañía de Irene Gutiérrez Caba. Desde entonces, ha creado más de medio centenar de diseños de escenografía y vestuario para cine, televisión y teatro.

Entre sus trabajos destaca su participación en distintos montajes teatrales: *El círculo de tiza caucasiano*, de B. Brecht, dirigido por J. L. Alonso; *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, dirigido por José Osuna; *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, dirigido por F. Fernán Gómez; *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, dirigido por Pilar Miró; *Cyrano de Bergerac*, de E. Rostand, dirigido por Mara Recatero; *La visita de la vieja dama* de Dürrenmat, *El cementerio de automóviles* de Arrabal e *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, dirigidos todos ellos por J. C. Pérez de la Fuente; y *Madre (el drama padre)*, de Jardiel Poncela, dirigido por Sergi Belbel.

Los montajes más recientes en los que ha trabajado ha sido: *Agnes de Dios*, *Dónde estás Ulalume*, *¿dónde estás?*, *El león en invierno* y *La vida es sueño*. Con la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha sido el figurinista del *Don Juan o el festín de piedra*, de Molière, dirigido por Jean Pierre

Miquel, del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, dirigido por M. Scaparro, *La Serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, dirigido por María Ruiz y *Sainetes* de Ramón de la Cruz, dirigido por Ernesto Caballero. En esta ocasión colabora en *La comedia nueva* o *El café*, de Leandro Fernández de Moratín.

1. Javier, tú ya habías trabajado con Ernesto Caballero en un montaje del XVIII, los Sainetes de Ramón de la Cruz, precisamente para la CNTC. Dinos, por favor, ¿cuál ha sido ahora vuestro punto de partida para *La comedia nueva* o *El café*?

El proyecto inicial de Ernesto para *El café* fue rodearse del mismo equipo de colaboradores que tuvo en *Sainetes* y trabajar en la misma línea, por eso me llamó; con él tengo una relación clara, y me da la impresión de que me tiene mucho respeto, quizá por trabajos míos que ha visto más que porque hayamos coincidido muchas veces. Para *La comedia nueva* él quería un estilo clásico, con ropa de época, sin transposiciones temporales, y como al hacer su propuesta Ernesto ha añadido en su versión dos escenas de representaciones teatrales de entonces, una de *La destrucción de Sagunto* y otra de *El gran cerco de Viena*, ahí sí he intentado hacer algo diferente. En *Sagunto* he querido imitar un poco la iconografía del teatro en el XVIII, o más bien la de la ópera y en concreto la de Mozart. La otra escena es de *El cerco de Viena*, el dramón del que hablan



los personajes de *La comedia nueva*, y ahí lo que he intentado recrear es un vestuario de la época de Carlos V, porque el que habla es un emperador que podría ser él.

2. ¿Te has servido de los colores para marcar algún significado particular?

Le sugerí a Ernesto que trabajáramos el vestuario de *La comedia nueva* en tonos pasteles y cremas, distinguiéndola de *Sainetes*, que había sido más colorista. Cuando lo hablé con el escenógrafo, J. L. Raymond, me dijo que la escenografía iba a ir también en esos tonos, de forma que se ha conseguido un todo muy armónico.

Sin embargo, en *La destrucción de Sagunto* los colores son muy cálidos: rojos, morados y violetas, y en *El cerco de Viena* predominan los azules, en contraste todos con los colores pastel de *La comedia*. De esta manera he intentado crear tres ambientes diferentes, colaborando a que quede bien diferenciado que son representaciones de tres obras distintas.

3. ¿Has vestido a los personajes de *La comedia nueva* dentro del ambiente histórico y geográfico que describe el texto o, por el contrario, los has querido mostrar en otro tiempo y en otro país?

Ernesto me pidió situarlos en la época para evitar elucubraciones. Hoy en día se cambia tanto de época a los clásicos en las puestas en escena, que creíamos que era necesario situar al espectador en la época

en que realmente transcurre la acción, y además en la que fue escrita y representada. Esta función se podría adaptar perfectamente al estilo romántico, pero perdería la relación con el momento en que fue escrita. Yo creo que mantener esa relación tiene interés, aunque luego se le dé la vuelta al espectáculo desde otro punto de vista; así, por lo menos el público puede ver el mundo donde se desarrolla.

He visto funciones que, al trasladarse en el tiempo, a mí personalmente me chirrían, porque hay situaciones de los personajes que no se corresponden con la época. Yo he hecho algunas, varias. En estos casos el director siempre me ha explicado las claves de la función para que yo la entendiera; si no, me hubiera parecido algo gratuito. Y con todo, puede ser que algunas veces no le acabe de quedar claro al espectador.

4. ¿Qué tejidos o materiales has empleado para el vestuario femenino y masculino? ¿Les has dado algún sentido especial?

No, el sentido de la época. Ya ves que cuando me piden un trabajo de época yo procuro ser fiel en todo, utilizando en este caso terciopelos, rasos, damascos, o sea, los tejidos que se usaban en la época, respetando incluso la forma en que entonces estaban hechas las cosas. Por ejemplo, uno de los figurines lleva un peto metálico, pero en la representación no es metálico sino de tela, porque en esa época se hacía así. Hoy en día tenemos fibra de

vidrio y se hacen petos metálicos que parecen de verdad, pero aquí no. Yo quería que se viese que es falso, como correspondía, como sucede también con la coraza de Aníbal, hecha de damasco dorado. También hay algún paño y algún pantalón de algodón o lino, porque queríamos marcar un poco de diferencia entre unos personajes, Don Antonio y Don Pedro, que son más serios, más del XVIII, más sobrios, y otros, como Don Eleuterio, Don Serapio y Don Hermógenes, (que es el personaje más desmadrado y más disparatado), que presienten casi el XIX y lo anuncian en esos tejidos.

5. ¿Qué nos puedes decir de los complementos?

En realidad hay pocos sombreros: sólo los llevan los alguaciles, con una imagen muy de la época que, aunque a veces no nos demos cuenta, ha llegado a nuestros días; los alguaciles de las corridas de toros, los alguacilillos, vienen de ahí.

Y en cuanto a los tocados de las mujeres, yo quería que recordaran un poco a las goyescas, sin serlo del todo; que tuvieran un cierto aire a las marquesas que pintaba Goya, concretamente. En cuanto a las pelucas, hay dos personajes que tenían que llevarlas por situación y uno de ellos es Don Hermógenes; como es el más alocado, le hemos hecho esa peluca blanca, disparatada, con un tupé muy grande, para que quede ridículo sin saltarnos la época; la de Don Antonio es más sencilla y los demás, evidentemente, no la llevan. En general, éste es un montaje en el que

hay poco atrezzo. Todo está hecho muy sutilmente.

6. ¿Javier, tú que has trabajado mucho para el cine, qué diferencias encuentras entre un figurinista de cine y uno de teatro?

Creo que el trabajo es el mismo. Verás, yo empecé en el teatro y me acuerdo de que cuando estudiaba me dio clases Paco Nieva; Paco me espoleaba mucho, porque opinaba que en mi trabajo se veía poca imaginación, y en general, me decía cosas sobre las que luego el tiempo le ha dado la razón. Él fue el primero que me dijo que tendría mucho más futuro en cine que en teatro, porque veía que mi forma de hacer era muy realista, y sabía que eso se adecua mucho más al cine que al teatro. Y fue verdad, aunque ahora ya no sea así. Intenté abrirme camino en el mundo del teatro, estrené un Buero Vallejo, que entonces era lo más importante que se podía hacer, y algún montaje en el María Guerrero, pero vi que no terminaba de entrar en la profesión. Al mismo tiempo el cine me empezó a llamar, me empezó a captar, y con él me desarrollé profesionalmente; soy consciente de que, ahora, el teatro me ha rescatado en cierto modo un poco por la fama que he tomado en el cine.

Entre uno y otro trabajo hay, sí, alguna diferencia, y antes me las planteaba más; por ejemplo, los trajes hay que verlos desde una cierta distancia y hay que cuidarlos de una determinada manera que es distinta en cada caso. En el cine cuidó mucho los detalles de los primeros planos,

especialmente de cintura para arriba, porque la cámara se acerca mucho, y en teatro eso me importa menos, porque el espectador va a ver el traje a una distancia con la que no podrá apreciar esos detalles. El trabajo en las sastrerías, sin embargo, es básicamente igual, pero el teatro tiene para mí una gran ventaja, y es que lo ves todo y lo pruebas todo días antes de estrenar; en el cine es como si fueras a tumba abierta, trayendo la ropa, poniéndosela a los actores y estrenando en el rodaje inmediatamente. Y encuentro muy gratificante del cine la permanencia de la ropa, porque una vez que se rueda ya queda para siempre. En teatro a veces vas a ver una función un mes después de estrenada, y encuentras que todo está diferente, aunque eso no suceda, afortunadamente, en teatros como la CNTC o el CDN, porque hay una disciplina y un rigor en cuanto al cuidado que se da al vestuario.

7. ¿Y qué te ha resultado más complicado y más gratificante en esta puesta en escena?

Como te digo otras veces, complicado, nada, porque es un vestuario de época y hacerlo forma parte de mi profesión, en la que en septiembre pasado he cumplido cuarenta años; a lo largo de ese tiempo precisamente he hecho muchísimo vestuario de época. Y lo que más me gusta siempre es que el director quede contento y que los actores se sientan cómodos con la ropa, y eso creo que también ha ocurrido aquí. Para mí el mayor elogio que me puede hacer un actor, es decirme que el

vestuario les ha ayudado a construir su personaje y en esta función ha ocurrido. Es un elogio increíble.

8. ¿Qué crees que este montaje de *La comedia nueva* puede aportar a nuestros espectadores y especialmente a la gente más joven?

Es complicado decirlo. No sé si será cosa de la edad, de la mía, porque también lo pensaban de nosotros los mayores cuando mi generación era joven, pero creo que la educación que se da hoy en España es poco humanista, es más de tipo técnico, y hay poco interés por la literatura o la historia. En este aspecto, esta obra puede aportar mucho, porque supone conocer el teatro de una época que no se representa tan habitualmente como el Siglo de Oro u obras actuales; en España tenemos lagunas teatrales, y el siglo XVIII es una de ellas, como el siglo XIX y parte del siglo XX. Sé que están muy denostados, pero autores como Echegaray, Galdós o incluso Benavente, se deberían reponer de vez en cuando para que la gente vea qué teatro se hacía durante una determinada época. En Inglaterra están poniendo todo el tiempo a Oscar Wilde o a Bernard Shaw, y algunas de sus obras seguro que están igual de trasnochadas... Este montaje es una oportunidad de ver una función de esa época, con unas características dadas por Ernesto que le hacen muy divertido; la gente joven se lo puede pasar muy bien, y además acercarse a un siglo y a la plástica de una función que les puede dar motivo de reflexión y polémica. **M. Z.**

Notas sobre la iluminación en *La comedia nueva*,

Juan Gómez Cornejo (A.A.I.), iluminador del montaje

Juan Gómez Cornejo fue responsable técnico de la Sala Olimpia de Madrid de 1982 a 1990, y durante tres años (1990 a 1992) tuvo a su cargo el diseño, la dirección técnica y construcción del Teatro Central de Sevilla para la Expo 92.

Como iluminador ha colaborado en numerosos espectáculos de distintos centros de producción nacionales, públicos y privados, tanto para teatro como para ópera, ballet o zarzuela. De sus últimos diseños de iluminación para la escena podemos destacar *Quién teme a Virginia Wolf?*, dirigido por A. Marsillach; *Carmen*, *El sombrero de tres picos* y *La leyenda*, para el Ballet Nacional de España; *Muerte de un viajante*, dirigido por J. C. Pérez de la Fuente, para el CDN; *Salomé* y *Panorama desde el puente* (Premio Max 2003), dirigidos por Miguel Narros; *El verdugo* y *Retablo de maese Pedro*, dirigidos por Luis Olmos; *Don Quijote de la niebla*, dirigido por Jesús Cracio; *Infierno-La divina comedia*, dirigido por Tomas Pandur (Premio ADE 2005); *El cartero de Neruda*, dirigido por José Samano; *Visitando al Sr. Green*, dirigido por Juan Echanove; y *Macbeth*, *Kurt Weill 2000*, *La voz humana* y *Divinas palabras*, dirigidos por Gerardo Vera.

Los montajes más recientes en los que ha trabajado ha sido: *El caso de la mujer asesinadita*, *Delirio a dúo*, *El guía de Hermitage*, *Las visitas deberían estar prohibidas por el Código Penal*, *Presas*, *Rey Lear*, *La señorita Julia* y *Las cuñadas*.

Ha trabajado para la CNTC en *La celosa de sí misma*, con dirección de Luis Olmos; *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, dirigido por J. L. Alonso de Santos; *El alcalde de Zalamea* y *La dama duende*, dirigidos por J. L. Alonso Mañes; *El desdén con el desdén* y *Entre bobos anda el juego*, con dirección de Gerardo Malla y *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, de Ernesto Caballero. En esta ocasión colabora en *La comedia nueva* o *El café*, de Leandro Fernández de Moratín.

Digamos que las obras de este tipo, escritas y ajustadas a unas reglas, las neoclásicas, (en ese tiempo modernas y académicas, que respetan al dedillo las unidades de tiempo, espacio y acción), no son en principio muy atractivas para un iluminador. *La comedia nueva* sigue de forma rigurosa estas normas. La sala del café es el único espacio donde sucede toda la acción, y la unidad de tiempo es “tan perfecta” que se aproxima al ideal de que la representación dure exactamente lo mismo que la acción dramática. Uno de sus personajes, Don Pedro, comienza diciendo: “La escena es en un café de Madrid inmediato a un teatro” y sigue: “La acción empieza a las cuatro de la tarde y acaba a las seis”. Es decir, analizándolo así, sin entrar en más detalles, se puede pensar que no nos vamos a poder “lucir” (nunca mejor dicho), mucho en esta ocasión.



Pero afortunadamente, en nuestro teatro actual no tenemos que ser tan rigurosos con todas estas reglas, y la segunda parte del planteamiento es mucho más atractiva. La dirección corre a cargo Ernesto Caballero, especialista, desde el más absoluto respeto a nuestros clásicos, en romper todas las reglas con maestría y gracia. La escenografía corre a cargo de José Luis Raymond, el vestuario es de Javier Artiñano; con ellos he compartido ya alguna experiencia dieciochesca anterior, concretamente *Sainetes*, de Ramón de la Cruz, en esta misma CNTC.

Decía que era mucho más atractivo el proyecto teniendo en cuenta sus artífices, porque estaba claro que no nos quedaríamos en un puro ejercicio de estilo, y que Ernesto nos llevaría por diferentes caminos de búsqueda, sorprendivos en ocasiones, y creo que así ha sido.

El espacio escénico crea dos mundos, el café y el escenario donde se representan las obras dieciochescas, motivo de las reflexiones de los personajes. Mediante unas puertas correderas acristaladas pasamos al otro lado de un mundo de espejos, cristal y aparente lujo, al mundo de la tramoya y del “cartón-piedra” de las obras que se representan. Con la luz he tratado de que estos dos mundos, estéticamente tan diferentes, fluyan de uno a otro lado

casi de forma inmediata, mezclando en ocasiones las imágenes del café y del teatro, pero cambiando el punto de atención en cada momento según conviniera, para hacer pequeños apuntes al discurso de los personajes.

El café, preciosista como corresponde, está presidido por una gran vidriera que cuelga del techo y que, mediante una instalación a base de proyectores convencionales y otros proyectores de “leds”, nos permite, una vez situados en el lugar y en el tiempo de la acción, hacer pequeños cambios de tonalidad, intensidad y color que, a veces, van más en relación al juego dramático propuesto que al naturalismo del espacio y del tiempo.

Siempre que los decorados tienen techo nos inquieta saber cómo haremos para iluminar y entrar con la luz donde la necesitamos; en este caso vimos que el techo era necesario porque definía y enriquecía muchísimo el espacio, difuminando a su vez la luz que entraba a través suyo, dándole un carácter mágico e irreal que me parece interesante.

Detrás del café situamos el escenario donde se representa *La destrucción de Sagunto* y el *El gran cerco de Viena*. Aquí he tratado de seguir el mismo juego propuesto por el decorado, recreando un teatro lúgubre y tristón de artificio sencillo, y

mediante efectos simples y un poco arcaicos conseguir la noche con los reflejos de las llamas, puntuar a los diferentes personajes con sus actuaciones exageradas y gritonas, etc., etc. No sé si tendría algo que ver la poca luz con el modo de levantar la voz que usaban los actores entonces, pero sería cuestión digna de análisis; igual pensaban: “Si no te ven al menos que te oigan.” Este teatrillo, que está allí mismo en el café, aparece y desaparece mediante la luz, para puntuar algunas escenas.

Ernesto, creo que motivado por Don Hermógenes y su reloj, propone un juego teatral atractivo en referencia al tiempo. A veces las acciones se congelan. Es como si el tiempo se detuviera para algunos personajes, o fueran muñecos de un carillón que de vez en cuando se queda parado; pero sólo unos, los otros siguen funcionando como salidos de la articulación general. Este juego me parecía divertido y he tratado de secundarlo cuando veía que no molestaba a la narración. Para ello he tratado de crear imágenes a modo postal, inmóviles, acentuando los diferentes personajes y deteniendo y recuperando la acción con acentos y cambios de luz como parte del juego con el tiempo.

Y como las sorpresas no podían faltar, y dándole una vuelta de tuerca más a la historia, Ernesto va convirtiendo este café, mediante una pirueta interpretativa por parte de los actores, en un estudio de televisión, como si de un concurso se tratara. Para apoyar esta intención la luz cobra otro significado, además de cambiar la tonalidad y el estilo, e incluso se hacen presentes los aparatos de iluminación: focos, trípodes, pantógrafos, propios de un plató, como si las cámaras se abrieran y nos descubrieran los entresijos que ocultan sus ventanitas mentirosas, que habitualmente sólo nos muestran el cuadradito sin revelar el entorno.

Y como siempre, además de que se vea, he tratado de colaborar con la luz a que la historia se entienda lo mejor posible siguiendo los criterios de la propuesta, a que los actores se sientan cómodos dentro del escenario y a que el público disfrute de lo que le cuentan de la forma más armónica posible, creando imágenes, en este caso espero que agradables, para nuestra retina.

Madrid 21 de noviembre del 2008
JUAN GÓMEZ CORNEJO SÁNCHEZ,
Iluminador (A.I.I.)



El diseño de sonido para *La comedia nueva*,

Ignacio García, espacio sonoro

La comedia nueva o *El café* de Leandro Fernández de Moratín es al mismo tiempo una reacción contra los excesos del teatro tardo-barroco y un juguete teatral de una estricta ortodoxia neoclásica. Se mueve al mismo tiempo, en su ubicación y su contexto, entre el drama de costumbres (no en vano es *El café* el espacio en que se circunscribe la trama), y el discurso intelectual y moral de la ilustración española.

El montaje que ha creado Ernesto Caballero añade a esta primera lectura, que defiende un tipo de teatro ilustrado, una visión del teatro barroco que critica, lleno de ornamentos vacuos que solamente buscan el efectismo. Además propone una segunda lectura de esta situación y sus contradicciones desde el mundo de hoy. El añadido de los referentes de ese teatro, que se está sometiendo a juicio y criticando, completa una amplia panorámica que coloca en su contexto la obra moratiniana, y ofrece al espectador más elementos de conocimiento y de reflexión.

Sobre estas bases, y siguiendo las espléndidas premisas de Ernesto Caballero y la voluntad de que el sonido sea un elemento que interrelaciona con la trama y sus actores y no una decoración acústica, hemos tratado de crear un entorno sonoro adecuado para cada uno de esos mundos que conviven y combaten en el escenario.

De esta manera cada realidad teatral tiene una identidad y un sonido diferente:

- El mundo del melodrama barroco se ilustra con un entorno musical propio del género, del melodrama, que como forma musical que combina el texto hablado con la música orquestal que describe sus emociones vive un momento de esplendor en el fin del XVIII. Este melodrama subraya la tensión, la rabia, la tristeza o la ternura de una manera inmediata y evidente, y al mismo tiempo marca los finales de escena o los mutis de una forma clara. Para construir este mundo los referentes son la ópera y el melodrama clásico, llegando hasta el *belcanto* como extremo de la pasión musical. Fernando Sor, Carls Ditter von Dittersdorf, Joseph Martín Kraus o Gaetano Donizetti componen este entorno musical para los dos fragmentos, uno de *La destrucción de Sagunto* y otro de *El cerco de Viena*, que vemos sobre el escenario. Este apartado se completa con los sonidos de aplausos y pitos del público, que ilustran la respuesta de los espectadores al espectáculo.

- El mundo de la comedia neoclásica, la realidad del café y del mundo del final del *settecento* español acompañan el cuadro de costumbres del local donde se desarrolla toda la historia. En este aspecto, más que una reproducción detallista de una realidad sonora del entorno (hemos huido

del costumbrismo, de carros pasando, perros y gentes por la calle y ruidos de local), lo que hemos buscado ha sido una visión irónica y teatral de ese mundo. La presencia de diversas cajas de música de la época ayuda a la sensación de automatismo, buscada en algunos momentos como crítica de la repetición de arquetipos de la época: la mujer ilustrada, el resabidillo pedante... El tic-tac del reloj es, por oposición, la verdad del tiempo que pasa inclemente y que hace volver una y otra vez a los personajes a la cruda realidad, en la que también el gélido viento les sumerge en una especie de letargo. Entre lo uno y lo otro aparecen puntualmente músicas, ya oníricas (el lejano *violoncello* del *adagio* de Boccherini que acompaña las reflexiones de Don Pedro), ya mecánicas y bailables (el fandango de Antonio Soler con el que se coloca el café y que después bailan como colofón de la tonadilla), ya cantables (como la famosa tonadilla *el meloncillo* de Blas de la Serna que se canta llena de dobles intenciones eróticas, y la música festiva

que cantan los personajes en varias ocasiones: *Gala es todo, a nadie hoy duela la gala chinela*, tomada de la ensalada *La bomba* de Mateo Flecha, “el viejo”).

- El mundo contemporáneo, el distanciamiento que la puesta en escena establece con la historia que se cuenta y su momento histórico, exige una ruptura en el estilo, y en este caso abandonamos las músicas y sonidos del siglo XVIII para adentrarnos en un mundo contemporáneo y ecléctico, cerca de las sintonías y las músicas televisivas, que establece un claro contraste con el café ilustrado en el que sucede la trama.

Estos tres mundos se contraponen, conviven y discuten, se funden o se pelean, acompañando las acciones teatrales desde el interior y estableciendo, en la medida de lo posible, una dialéctica desde el sonido que refleja las tensiones y conflictos que residen en la obra.

IGNACIO GARCÍA







Actividades en clase

Con el apoyo del Cuaderno Pedagógico de *La comedia nueva* o *El café* y el texto de la versión del espectáculo, proponemos reflexionar y debatir en clase sobre los aspectos relacionados a continuación, como preparación al espectáculo que se va a ver o después de haber asistido a la representación:

- Los alumnos deberán encontrar y analizar el tema principal de *La comedia nueva* y las ideas más importantes que plantea el espectáculo.
- La obra hace una crítica al teatro que más público tenía en el siglo XVIII, la comedia heroica, representada por *La*

destrucción de Sagunto, de Gaspar Zavala y Zamora, y *El cerco de Viena*, que escribe Don Eleuterio; Moratín propone también una manera mejor de hacer teatro. ¿Qué diferencias encuentran los alumnos entre los dos tipos de teatro?

- Es la segunda vez que la Compañía Nacional de Teatro Clásico pone en escena una obra del siglo XVIII. ¿Cuántas formas de hacer teatro había en esta época? ¿Han encontrado los alumnos diferencias o parecidos entre el teatro del siglo XVII y éste del siglo XVIII? ¿Cuáles? ¿Consideran interesante seguir investigando y poniendo en escena este otro tipo de teatro?

- ♦ Los dos únicos personajes femeninos de *La comedia nueva* son Doña Agustina, mujer de Don Eleuterio, y la hermana de este, Doña Mariquita. ¿Qué características definen a cada una? ¿Se corresponden con las mujeres del siglo XXI? ¿Cuál representaría mejor a la mujer de hoy? Puede estudiarse la situación de la mujer en los siglos XVII y XVIII a través de su relación con la familia y el matrimonio, comparando lo que quieren y cómo se expresan estas mujeres y las protagonistas de, por ejemplo, *La noche de San Juan*, de Lope de Vega.

- ♦ Los personajes masculinos son más, y más variados: Don Hermógenes, el pedantón; Don Pedro, el hombre ilustrado preocupado por el futuro del teatro y del país; Don Antonio, siempre irónico; y Don Serapio, el *apasionado* del teatro... Analizar a cada uno de ellos y buscar personas que los podrían representar bien, tanto en el XVIII como en nuestra sociedad del siglo XXI.

- ♦ Una vez vista la función, y con la ayuda de un moderador, se abrirá un coloquio para analizar los diversos aspectos del montaje. Conviene establecer lo que a cada uno le ha gustado y lo que no acerca de la interpretación, la dirección de escena, la escenografía, el vestuario, la música, la iluminación... ¿Se entiende bien lo que dicen los actores? Justificar siempre los puntos de vista.

- ♦ Se leerá en clase la entrevista al director de escena. Los alumnos harán una valoración crítica de su concepto del montaje,

contrastando la visión del director con la suya propia. ¿Piensan los alumnos que ha conseguido los objetivos que se había planteado? ¿Cómo han entendido el final de la función? ¿Por qué creen que se quedan congelados o hacen movimientos mecánicos?

- ♦ ¿Prefieren los alumnos una escenografía que explique de manera realista los elementos de la escena o les gusta más ayudar con su imaginación a lo que sucede en el escenario? ¿Qué creen que simboliza la cristalera del café? ¿Están de acuerdo con la escenografía de José Luis Raymond en *La comedia nueva*?

- ♦ El vestuario de Javier Artiñano refleja la moda del siglo XVIII. ¿Refleja la clase social de los personajes? ¿El figurinista ha utilizado el color del vestuario con algún significado? ¿Qué podemos decir de la influencia de la cultura y de la moda francesa en la época?

- ♦ ¿Les ha llamado la atención algo especial con respecto a los cambios y los colores de la luz durante la función?

- ♦ ¿Qué piensan del espacio sonoro del espectáculo? ¿Qué piensan del tic-tac del reloj, del carillón, del sonido del viento? ¿Por qué la música de las últimas escenas es tan diferente a la del resto de la función?

- ♦ Se propondrá a cada alumno que intente actualizar la obra de Moratín, como si ocurriera ahora mismo. Tendrá que explicar cómo caracterizaría a los personajes, de qué recursos escénicos se valdría, qué lenguaje dramático emplearía y cuál sería

el desenlace. ¿Están de acuerdo con la idea del teatro de Moratín? ¿Creen que es necesaria una nueva reforma del teatro?

- A modo de titular periodístico, cada alumno recogerá en una frase, sintéticamente, su impresión sobre el espectáculo. Discutir las discrepancias.

- Por último, los alumnos explicarán, qué piensan del teatro como actividad cultural. ¿Qué es lo que más les atrae o les disgusta? ¿Qué experiencias han tenido como espectadores? ¿Qué tipo de obras prefieren? ¿Harían ellos teatro como actores, directores de escena o de alguna otra forma?



Bibliografía

El teatro del Siglo XVIII, Comunidad de Madrid, Madrid, 1988.

ACEREDA, Alberto, *La marquesa de Fuerte-Hijar, una dramaturga de la Ilustración. Estudio y edición de La sabia indiscreta*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2000.

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta, Madrid, 1996.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, ed., “Sociabilidad literaria: tertulias y cafés en el siglo XVIII”, en *Espacios de la comunicación literaria*, CSIC, Madrid, 2002.

“Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII”, *Actas de las Jornadas sobre el teatro popular en España*, CSIC, Madrid, 1987, pp. 215-225.

AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 1994.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Castalia, Madrid, 1976.

BOLUFER, Mónica, “Espectadores y lectoras: Representaciones e influencia del público femenino en la prensa del siglo XVIII”, *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 5, 1995, pp. 77-89.

Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1998.

BUSQUETS, Loreto, “Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII”, en J. M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español en el siglo XVIII*, Universidad de Lleida, Lleida, 1996, tomo I, pp. 153-167.

CABAÑAS, Pablo, “Moratín y la reforma del teatro en su tiempo”, en *Revista de Bibliografía Nacional*, V, 1944, pp. 63-102.

CAÑAS MURILLO, Jesús, “La comedia nueva como género”, en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, pp. 33-47.

“Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991, pp. 53-63.

La comedia sentimental, género español del siglo XVIII, Universidad de Extremadura, (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 14), Cáceres, 1994.

CARNERO, Guillermo, ed., *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, 2 vols.

CARO BAROJA, Julio, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Seix Barral, Barcelona, 1992.

CEBRIÁN, José, *Nicolás Antonio y la Ilustración Española*, Reichenberger, Kassel, 1997.

CUENCA, Luis Alberto de, "Una lectura de *Los eruditos a la violeta*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 389, 1982, pp. 279-290.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Sociedad y estado en el siglo XVIII español*, Ariel, Barcelona, 1981.

DOWLING, John, *Leandro Fernández de Moratín*, Twayne Publishers, New York, 1971.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva. Comedia en dos actos, en prosa representada en el Coliseo del Príncipe en 7 de febrero de 1792*, Benito Cano, Madrid, 1792, 72 páginas.

La comedia nueva y El sí de las niñas, Espasa Calpe, Madrid, 1986.

La comedia nueva y El sí de las niñas, Castalia, ed. J. Dowling y R. Andioc, Barcelona, 1993.

La comedia nueva y El sí de las niñas, Alianza, Madrid, 1999.

La comedia nueva o El café, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

La comedia nueva y El sí de las niñas, Crítica, Barcelona, 2001.

La comedia nueva o El café, versión de Ernesto Caballero, ed. Mar Zubieta, colección Textos de Teatro Clásico n° 51, INAEM-CNTC, Madrid, 2008.

GARCÍA SAIZ, Concepción, coord., "El uso público de la razón. Sobre la Ilustración española", en *Siglo XVIII. España. El sueño de la razón, catálogo de exposición*, Ministerio de Educación / Instituto Arte Viva Eventos Culturais, Madrid / Rio de Janeiro, 2002, pp. 49-73.

HUERTA CALVO, Javier, ed., "El arte escénico en el siglo XVIII", en *Historia del teatro español*, II, Gredos, Madrid, 2003, pp. 129-143.

ILIE, Paul, "El templo de Minerva en la España del siglo XVIII", *Hispanic Review*, 59.1, 1991, pp. 1-23.

JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, CSIC, Madrid, 1963.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, ed. de José Lage, Cátedra, Madrid, 1977.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Moratín en su teatro*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 9, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1961.

LÓPEZ-CORDÓN, M. V., “Diversión, orden público y acción política: los cafés madrileños en 1791”, en M. García Fernández y M. de los Ángeles Sobaler Seco (eds.), *Estudios en homenaje al profesor Teófilo Egido*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2004, vol I, pp. 345-62.

MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, “Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la Poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)”, *Criticón*, 62, 1994, pp. 33-56.

MORALES MOYA, Antonio, ed., “La República Literaria en Europa: centro y periferia”, en *1802. España entre dos siglos. Sociedad y Cultura*, SECC, Madrid, 2003, pp. 21-30.

OSUNA, Rafael, “Temática e imitación en La comedia nueva de Moratín”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, CVI, 317, 1976, pp. 286-302.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Milenio, Lérida, 1998.

PÉREZ SAMPER, M^a de los Ángeles, “Chocolate, té y café: sociedad, cultura y alimentación en la España del siglo XVIII”, en J. A. Ferrer Benimeli (ed.), *El conde de Aranda y su tiempo*, Institución Ferando el Católico, Zaragoza, 2000, vol. I, pp. 157-221.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, edición crítica, estudio y notas, *La destrucción de Sagunto*. Comedia nueva en tres actos, de Gaspar Zavala y Zamora, Navarro Impresores, Sagunto, 1996.

ROMERO TOBAR, Leonardo, ed., “Nación e Historia literaria a mediados del siglo XVIII en España”, en *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004, pp. 101-114.

ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del “Arte Nuevo” de Lope de Vega*, SGEL, Madrid, 1976.

SÁNCHEZ BLANCO, Francisco, *El ensayo español 2: el siglo XVIII*, Crítica, Barcelona, 1997.

La Ilustración en España, Akal, 1997.

La mentalidad ilustrada, Taurus, Madrid, 1999.

El absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III, Marcial Pons, Madrid, 2002.

SARRAILH, Jean, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1954.

SULLIVAN, Constante A., “Las escritoras del siglo XVIII”, en Iris M. Zavala (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española*, volumen IV, Anthropos, Barcelona, pp. 305-333.

VEGA, Lope de, *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición y estudio preliminar de Juana de José Prades, CSIC (Clásicos Hispánicos), Madrid, 1971.