

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

LA COMEDIA NUEVA

EL SÍ DE LAS NIÑAS

EDICIÓN,
PRÓLOGO Y NOTAS DE
JESÚS PÉREZ MAGALLÓN

CON UN ESTUDIO PRELIMINAR DE
FERNANDO LÁZARO CARRETER



CRÍTICA

BARCELONA

PRÓLOGO

Moratín* fue para algunos (Estala 1794:43) el Molière español¹ y, para otros (Lista 1821a:337), el Terencio español;² para casi todos, el reformador de nuestro teatro e incluso el mayor dramaturgo del siglo XVIII (y parte del XIX).³ Ese afán por encontrar un equivalente en el pasado —muy propio de los siglos en que vivió— no forma parte de nuestras preocupaciones actuales. Sin embargo, tales identificaciones reflejan a las claras un ansia determinada: bien la de hallar un modelo de la Antigüedad con que parangonarlo, bien la de personificar una labor de dimensiones históricas. La figura y la obra de Moratín, y muy en particular las dos comedias

* Leandro Eulogio Melitón, hijo de don Nicolás Fernández de Moratín, nace en Madrid en 1760. A los cuatro años padece las viruelas que le marcan el rostro y el carácter. No asiste a la universidad y, en su lugar, comienza a aprender dibujo. Logra el accésit en un concurso convocado por la Real Academia en 1779 con «La toma de Granada»; el año siguiente repite el mismo premio con

¹ El 10 de julio de 1832 se convocó en la *Gaceta de Madrid* un concurso patrocinado por la Academia de Buenas Letras de Sevilla sobre el mérito de Moratín comparado con el de Molière. El premio recayó en José de la Revilla, cuya obra se publicó, y se conservan los escritos que presentaron Juan de Dios Gil de Lara, Joaquín Roca y Cornet y Juan Amador de los Ríos. Véanse Guenoun [1966] y Aguilar Piñal [1980]. De todos modos, el mejor estudio es el de Vézinet [1909], salvando sus vacíos sobre literatura española, su estrecho chovinismo y el casual «olvido» de que los barrocos franceses imitaron —o saquearon—, para arreglarla, la comedia española del Siglo de Oro. Lázaro Carreter [1961:IX] no acaba de descubrir «las calidades absolutas» que las élites dieciochescas encontraron en sus obras para semejante comparación.

² En esta línea lo sitúan Gil de Lara, Menéndez Pelayo, Ortega y Rubio o Merimée.

³ Lista [1822b:259] lo llama el «perfeccionador de la [comedia] española»; Gostiza [1824:92] lo califica de «regenerator of his own national drama»; Pérez de Guzmán [1902:121], «fundador del nuevo teatro urbano» y Entrambasaguas [1941:4], parafraseando el apelativo de Lope, «Canon de la naturaleza». Merimée [1960:761] cree que se le debe «aquella difícil transición del “teatro antiguo” al “teatro moderno”». Sin embargo, Roca y Cornet [1833:23] afirma que merece compartir con Iriarte «el lauro de reformador de nuestro teatro». Sebald [1978a:75 y ss.] ha argumentado y defendido de modo convincente la prioridad que merece Iriarte en la consideración de «primer Molière español», matizando que el abanico de modelos de los españoles va más allá de Molière, para incluir autores nacionales y realidades circundantes. Casos como el de Eguía Ruiz [1928b:134], que lo considera el «aventador del espíritu español en nuestras tablas», o el de Capdevila [1960:73], que le niega el derecho a emparentar con Terencio, Molière o Moreto, son afortunadamente excepcionales. Pero véase Dérozier [1980] sobre la discutida recepción del teatro moratiniano a comienzos del siglo XIX.

que aquí se publican, constituyen, por una parte, un jalón esencial en la evolución de nuestra dramaturgia y tienen, por la otra, virtudes que las hacen en cierto modo inmarcesibles. Guste o no, lo cierto es que fundaron una manera de concebir y realizar la comedia, siendo a la vez obras modélicas de esa «manera» que alcanzará hasta nuestro siglo⁴ —en la que se realiza, como apun-

«Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana», conocida como «Lección poética». Ese mismo año muere su padre y en 1785 pierde a su madre. Viaja a París en 1787 como secretario de Cabarrús y escribe la zarzuela *El barón*, que luego reescribirá como comedia. Tras su regreso, en 1789, se ordena de menores para hacerse cargo de un beneficio que le concede Floridablanca y publica *La derrota de los pedantes*. En 1790 empieza la protección de Godoy y ese año estrena *El viejo y la niña*, escrita desde 1786, y escribe *La comedia nueva*, que se lleva al escenario en 1792. Parte a recorrer Francia, Inglaterra e Italia. A fines de 1796 es nombrado secretario de Interpretación de Lenguas, cargo al que se incorpora a comienzos del año siguiente. Conoce a la que será su buena amiga Paquita Muñoz en 1798 y publica la traducción de *Hamlet*. En diciembre de 1799 se le hace director de la Junta de Reforma de los Teatros, cargo del que dimite a los cuatro días. Se le da el puesto de corrector de comedias antiguas en 1800. Tres años después estrena *El barón*, y el año siguiente, *La mojigata*. En noviembre de 1805 lleva a las tablas *El sí de las niñas*. Permanece en Madrid durante el reinado de José I y se le nombra en 1811 bibliotecario mayor de la Biblioteca Real. Estrena en 1812 su versión de *La escuela de los maridos*, de Molière. Tras la derrota de las fuerzas josefinas, huye a Valencia y se refugia en Peñíscola. El general Elío lo expulsa del país, pero se detiene en Barcelona, donde permanece hasta 1817 y estrena otra versión molieresca, *El médico a palos*. Se marcha a Montpellier, París e Italia. Regresa a Barcelona con el restablecimiento de la Constitución y en 1821 vuelve a abandonar el país para instalarse en Burdeos y acabar viviendo con la familia de Manuel Silvela. En 1822 está preparando sus *Obras dramáticas y líricas*, que publicará en 1825. Dos años más tarde se traslada con los Silvela a París, donde muere la noche del 20 al 21 de junio de 1828.

⁴ Arolas [1897:45] fue el primero en señalar a sus discípulos y seguidores: Gorostiza, Martínez de la Rosa, Gil de Zárate, Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, relación que amplía con algunos títulos Ortega y Rubio [1904:393-394]. Ha sido señalada la influencia sobre González del Castillo (Ríos 1987) y sobre M.^a Rosa Gálvez (Whitaker 1988). Ruiz Morcuende [1924:51] le reconoce que «abrió los surcos en que fructificaron las tendencias modernas»; Miquis [1928:9] lo llama «uno de los padres, y no el menor, de la comedia moderna»; Benavente [1940:1185] habla de Moratín y Bretón como de «nuestros clásicos» y Valbuena [1956:464] llega a hacer depender de él «parte de Bretón, de Ayala y aun de Benavente», es decir, la llamada «alta comedia» (Benítez Claros 1963:225). Torrente Ballester [1960:5] duda entre qué escuela dramática triunfó en el XIX, aunque parece inclinarse por la moratiniana, y López Rubio [1960:4] no vacila en afirmar que «de él nace nuestro teatro mejor nacido de siglo y medio». Lázaro Carreter [1961:XIV] es de la opinión que no creó es-

ta Entrambasaguas [1941:4-5], «la interpretación personal y el perfeccionamiento ... de todas las técnicas y teorías que tuvo a su alcance»⁵ y piezas ejemplares de la prosa moderna castellana.

1. LA POÉTICA DRAMÁTICA DE MORATÍN

No todos los dramaturgos dejan notas, apuntes, prólogos o discursos sobre su concepción del tipo de literatura que hacen como Moratín. Y no en todos los dramaturgos se da una identificación tan estrecha entre la concepción teórica que tienen de su arte y la obra que producen como en Moratín. Una concepción teórica bebida en el aprendizaje paterno y en la propia experiencia.⁶ Para situar su ideario poético-dramático, conviene, sin embargo, resaltar lo que es el eje central que vertebra y explica el conjunto de tal ideario. Mucho se ha dicho sobre las polémicas en torno al teatro que marcan e imprimen carácter a la actividad de los crea-

cuela y Vivanco [1972:16] matiza que *El sí de las niñas* no tiene descendencia «hasta un siglo después» dada su «alma irreal y casi simbolista». La descendencia puede verse resumidamente en Alonso Cortés [1953:261-270], Cook [1959:428-511], Montero [1962] o Rossi [1974:135-141] y, monográficamente, en Torres [1978], sobre Martínez de la Rosa. Ruiz Ramón [1967:360] apunta, además, que el modelo estructural de la comedia moratiniana, «fórmula dramática cargada de futuro», influyó durante todo el XIX, incluidos los románticos (Menarini 1980 lo ha estudiado sobre Larra).

⁵ Lo que encuentra Moratín es una fórmula dramática «a la altura de los tiempos, es decir, de los ideales de vida y de los niveles de conciencia» de la España de Carlos III (Lázaro Carreter 1961:XIV) o, como afirma Benítez Claros [1963:224], «un instrumento dramático nuevo, útil para resistir la prueba del tiempo».

⁶ Carece, por tanto, de sentido plantear como problema, a la manera de Benítez Claros [1963:211], el posible orden cronológico o lógico que algunos críticos han querido señalar entre la crítica moratiniana del teatro contemporáneo, la necesidad de su reforma, la creación dramática y la poética clasicista: todo es un proceso en que con dificultad podría establecerse cierto orden temporal. En una curiosa interpretación, Merimée [1960:753] justifica el clasicismo de Moratín —como si fuera necesario hacerlo— por el estado de decadencia del teatro y por «las limitaciones de su talento». O sea, como era algo corto sólo podía pensar a lo neoclásico. Confundir rasgos de personalidad creadora con una opción teórica es excesivo. Más acertado, Lázaro Carreter [1961a:147] opina que llegó a la firmeza neoclásica «por el estudio sistemático de los preceptistas y de los grandes escritores» y que, gracias a él, podemos hablar de «un neoclasicismo español, cargando el acento sobre esta última palabra», lo cual es no tener en consideración precedentes tan españoles como el de don Nicolás F. de Moratín.

dores e intelectuales del siglo ilustrado.⁷ Y a veces parece que no es más que una obsesión fruto de no se sabe qué lecturas o qué odios perversos, producto de influencias más o menos extrañas.⁸ Lo cierto es que el acento puesto durante casi todo un siglo sobre el teatro, ese «burning issue» de que habla Dowling [1970b:397], su reforma o la oposición a la misma, sólo puede entenderse a partir de la función que el teatro juega en la sociedad española y en su modo de llenar el tiempo de ocio.⁹ Más en concreto, a partir de la forma en que los ilustrados entienden la dimensión pública y cultural de la escena. Esa realidad del teatro (discutible como toda visión) es la que les induce a poner el acento en la finalidad instructiva del mismo, en lo que Maravall [1988:16] ha calificado como «dirigismo reformador». Si tal dimensión es cierta o no, o si la influencia de la escena sobre las costumbres del pueblo es real o falsa, no es el tema ahora y aquí. Lo que sí es cierto es que éste es el punto de vista que nunca se debe olvidar para captar el verdadero sentido de la crítica ilustrada hacia el teatro barroco, epigonal o contemporáneo, de su propuesta de suprimir los autos sacramentales (que soslayaré, pues no es ya objetivo de Moratín hijo) y reformar el teatro, así como de su defensa de una determinada concepción de la obra literaria.

Lo que los ilustrados ponen de relieve en su visión del teatro es, especialmente, su carácter de espacio en que se muestran (aunque ellos utilicen palabras como «enseñar» u otras similares)¹⁰ costumbres, conductas, valores e ideas que influyen en gran manera o incluso decisivamente en la conformación de las conductas, va-

⁷ La visión más completa —y no mejorada, salvo en el enfoque— se encuentra en Menéndez Pelayo [1883-1891:1165-1490]; también en Cook [1959] y, notablemente, en Merimée [1983:265-429]. Documentos muy significativos e ilustrativos, con multitud de precedentes, en Cortarelo [1904].

⁸ Alcalá Galiano [1855:530-531] señaló que todo se copiaba de allende los Pirineos y Cánovas [1886:94 y ss.] lo justifica por la hegemonía cultural francesa. Pero ese presunto francesismo avasallador ha sido más que contestado, y de manera contundente, por Sebold [1970].

⁹ No es mi tema indagar qué es lo que buscan los espectadores en el teatro (ilusión, diversión, reflexión, poesía, espectacularidad, reflejo de sus ansias íntimas, superación postiza de sus frustraciones, etc.), pero ya Ortega [1950:526-530] subrayó que el teatro alcanzó en el XVIII uno de los momentos de mayor apogeo en lo que a su función lúdica y popular se refiere. Sobre el tema puede verse Cotarelo [1896] o, resumidamente, F. Díaz-Plaja [1946].

¹⁰ Esta relación teatro-educación ha sido abordada de modo muy satisfactorio por Maravall [1980, 1982 y 1988].

lores e ideas de los espectadores (esto es, del pueblo).¹¹ Así cobra para ellos todo el sentido la expresión ciceroniana de que la comedia es espejo o imagen de las costumbres, para concluir que llega a ser *escuela* de las costumbres.¹² En el teatro *se aprende*, y algunos espectadores no tienen otro lugar donde encontrar tal aprendizaje. Afirmaciones que recojo espigadas en el «Prólogo» a las *Obras dramáticas y líricas* de Moratín resultarán esclarecedoras y significativas: el teatro es una rama de la literatura que «influye en la cultura social y en la corrección de las costumbres» (XI); el poeta dramático deberá desempeñar «el objeto de utilidad general que debió proponerse», y el que no asuma esa función educativa será culpable por negarse «a todo cuanto puede y debe esperarse de tales obras en beneficio de la ilustración y la moral» (XX) puesto que «el pueblo, a quien habitualmente rodea espesa nube de ignorancia, halla en el teatro *la única escuela abierta para él*» (XXXI, el subrayado es mío).¹³

En ese sentido, la reforma del teatro forma parte del mismo plan global a favor de la reforma de la enseñanza y de la sociedad: sólo la educación puede hacer que el país mejore y progrese. El teatro, pieza clave en el sistema «educativo», no puede quedar al margen. Su reforma, por tanto, no es algo personal o secundario, sino que se sitúa en el centro mismo de la reforma general que plantean los ilustrados (Sánchez Agesta 1960:567 y ss.). En

¹¹ Hoy puede parecernos desmesurada esta visión porque el peso del teatro en la vida pública y en la satisfacción del ocio se ha modificado radicalmente. Pero con frecuencia se pone sobre el tapete el tema de la influencia perniciosa de ciertos programas televisivos e incluso de ciertas películas (que si el sexo, que si la violencia, que si las drogas, etc.). No se trata de defender nada, sino de subrayar la relativa equivalencia que se da entre la televisión o el cine de hoy y el teatro de la época.

¹² Frente a la pedagogía explícita de los ilustrados, Vivanco [1972:171] sostiene que en Calderón o Cervantes es la realidad poética la que «se basta y se sobra para mejorarnos». Pero la mejoría que preconizan los ilustrados no va por ese camino. Ellos se plantean un problema de maneras sociales acorde con una nueva relación entre individuo y colectividad.

¹³ La raíz volteriana de esta postura no está tan clara, a pesar de los reproches de Alcalá Galiano [1855:532]. Es tan sólo una reelaboración del *delectare et prodesset* horaciano. Se equivoca McClelland [1952:403] al atribuir el tono pedagógico, exageradamente pedagógico, a la prolongada oposición al teatro que precedía la empresa de los ilustrados. Merimée [1960:732] atribuye la teorización y realización del cambio de gustos que contempla el siglo XVIII a dos razones —insuficientes—: cambio de ideología y desaparición del espíritu poético.

tal actitud, éstos enlazan señaladamente con Cervantes y las afirmaciones que vierte en el capítulo I, 48 del *Quijote*. Se hacen abandonados de esa actitud Luzán en *La poética*, Blas Nasarre en el «Prólogo» a las *Comedias y entremeses* de Cervantes, y la prosiguen Moratín padre y Clavijo y Fajardo, hasta que cobra una forma especial —dada su proximidad con la realización histórica de ese anhelo— en Jovellanos y Moratín hijo.

Estrechamente vinculado con esta prioridad otorgada a lo educativo se encuentra el contenido sociológico que se le concede. ¿Educar a quién? Moratín afirma que «el poeta cómico se propone la instrucción común» (XXVIII), una tarea para «el pueblo» («pero sin el pueblo», podría añadirse). Sin embargo, y prosiguiendo una corriente que se anuncia en Luzán y se expresa con nitidez en Mayans, Moratín se dirige específicamente a lo que él denomina, quizá por primera vez con tal conciencia (Sánchez Agesta 1960:580), «clases medias»,¹⁴ distante de ambos extremos: el de las clases elevadas, cuyos intereses, afectos y personajes deben reservarse para la tragedia, y el del «populacho soez», o sea, el vulgo, cuyos errores, miseria, destemplanza y abandono sólo merecen caer en manos de «las leyes protectoras y represivas» (XXVIII).¹⁵

¹⁴ En consecuencia, opina Campos [1969:90], saca a escena «por primera vez como tal, a la naciente burguesía española». Lo cual no es cierto, pues olvida *La petimetra* o las obras de Iriarte, Jovellanos o Trigueros, aunque a éste lo cite como precedente. Sobre esa burguesía, sus componentes y carácter, véase Domínguez Ortiz [1960:272-289]. Puede ser que esta actitud de Moratín tuviera «un claro supuesto personal» (Sánchez Agesta 1960:584), y quizá por ello no pintara adecuadamente los ambientes más elevados y refinados de la sociedad, como le censurara Alcalá Galiano; también hubiera podido crear a sus personajes de otra clase social, como sugiere Higashitani [1972:49], pero me inclino a creer que su postura responde a una convicción ideológica más que a tales influencias. No por estrechez, sino por coherencia. En las clases medias ha visto Maravall [1980:175] lo que para Moratín era base en que cimentar una libertad que lleva al crítico a ver en ellas y en su protagonismo social un corte entre el Antiguo Régimen y la sociedad civil. Su importancia en el nuevo teatro ha sido resaltada también por Rien [1982:162]. En realidad, Moratín se movió con frecuencia en los ambientes elevados de la sociedad —su exquisitez y elegancia han sido resaltados por Mancini [1970:246]— y también en los inferiores. Domínguez Ortiz —en un trabajo rezumante de animadversión y casi menosprecio hacia el dramaturgo [1960:261]— cree que su elección se justifica por «una exégesis oportunista de los preceptos clásicos», pero no se da cuenta de que lo que hace es llevar a sus consecuencias lógicas tales preceptos.

¹⁵ La queja que levanta Andioc [1976:242] sobre lo que entiende representa un rechazo a que las masas trabajadoras accedan a un cierto nivel cultural refleja

En la realidad, a quienes de verdad quieren educar los ilustrados es a esos sectores intermedios que abarcan desde los hijos de los nobles —para alejarlos del majismo aristocrático (Andioc 1976:146-160) o del ocio vicioso—, hasta los hidalgos de toda laya que ocupan puestos en la administración del Estado y en el ejército o se mueven por los aledaños del poder en condición de pretendientes, pasando por los profesionales, los diversos sectores burgueses de las ciudades (algunos de ellos ennoblecidos) o los labradores ricos¹⁶ que acuden al espectáculo teatral. Es lo que Roca y Cornet [1833:23] llama «una parte culta y numerosa de la sociedad», más que esa «intellectual minority» de que habla McClelland [1952:407].

La pregunta que se impone de suyo es: ¿educar en qué?, ¿hacia qué? A diferencia de lo que representa el contenido «educador» del teatro barroco (la aceptación pasiva —subordinación y obediencia— de la autoridad real, nobiliaria y eclesiástica so riesgo de enfrentarse a una represión inevitable), el teatro dieciochesco pretende educar en todos aquellos valores que, siendo propios de la vida y la sociedad civil¹⁷ —piénsese en la definición mayansiana de comedia— tienden a reforzarla en sus aspectos esenciales y desde una óptica reformista. El ideal que aspira a forjar puede resumirse, como señala Maravall [1988:18 y ss.], en la expresión «hombre de bien»,¹⁸ para el que el imperativo moral se ha secularizado (Ladra 1969:22) sin caer en el ateísmo o el agnosticismo

una equivocación de los términos. La educación —desde la óptica ilustrada— no es algo que se deba aplicar indiscriminadamente (Aparisi 1988 y Ruiz Berrio 1988). Las masas trabajadoras deben aprender oficios útiles, y divertirse, como sugiere Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de los espectáculos*, con juegos inocentes como «pasear, correr, tirar a la barra, jugar a la pelota, al tejuelo, a los bolos, merendar, beber, bailar y triscar por el campo». El teatro debe educar en valores y maneras que no atañen prioritariamente a esos sectores. ¿Clasismo? Por supuesto, pero nadie ha confundido a los ilustrados con socialistas utópicos o comunistas revolucionarios.

¹⁶ Entre los sectores que Moratín incluye en su concepto de las clases medias, Maravall [1980:179] ha calificado de reveladora la ausencia del elemento campesino, pero parece no tener en cuenta el contenido social de *El barón*, aunque sea indiscutible la «especial inclinación hacia la vida urbana» del dramaturgo.

¹⁷ Voltaire, en carta del 20 de junio de 1733, reconoce que Molière fundó la escuela «de la vie civile» (cit. en Vézinet 1909:III). En síntesis, el deseo de mejorar al hombre en sus relaciones sociales cotidianas.

¹⁸ El desarrollo y características de tal concepto, aplicado a Cadalso, pero con valores más generales, puede verse en Sebold [1974:203-213].

y en el que se recogen los conceptos de bondad, cultura, generosidad, compasión, diálogo comunicador, respeto, moderación, obediencia, responsabilidad como ciudadano, individuo y miembro de la familia, sensibilidad,¹⁹ tolerancia, humanitarismo, en suma, *virtud*.²⁰ Ese ideal no cuadra, desde la perspectiva ilustrada, con los sectores elevados de la sociedad estamental —la alta nobleza—²¹ ni con el bajo populacho. Por ello, la sociedad civil se entiende estructurada en torno a la mesocracia, concepto de algún valor descriptivo pero ningún significado económico ni sociológico. La virtud que promueven los reformistas ilustrados —desde el proscenio teatral o desde cualquier otro ámbito social— es la virtud que va a caracterizar a los elementos burgueses de la sociedad española de la época, cuyas limitaciones y verdadero peso específico en la historia del XIX no vienen ahora al caso. Importa, eso sí, subrayar el sentido civil —social y, por tanto, político—²² de su actitud educadora y el carácter crítico —puesta en tela de juicio de los valores recibidos— de la misma. El arte en el XVIII es un arte moral, con todas sus connotaciones; su teatro, el del

¹⁹ Como anota Busquets [1983:86], «la burguesía no sólo enarbola ante la nobleza escandalizada el dinero, sino los sentimientos y las lágrimas». Puede verse el buen artículo de Maravall [1979].

²⁰ Habría que señalar —cosa que con demasiada frecuencia no se hace— las diferencias entre este ideal y el de «mujer de bien». Ésta debe ser discreta, sencilla, honesta, de buen trato, buena madre, responsable de la educación de sus hijos, economizadora y, sobre todo, útil en el sentido de realizar las labores productivas que están a su alcance, las propias del hogar. Sobre el concepto de *virtud* en el siglo XVIII puede verse Coughlin [1992].

²¹ La acerba crítica de Moratín contra la nobleza en *El barón* ha sido mal entendida por Ladra [1969:21] y Andioc [1976:183-190]. Más ajustado parece Hormigón [1973:14] al decir que Moratín «describe las relaciones familiares, los tipos de vida y economía de la nueva clase ascendente, oponiéndolos al parasitismo de la clase dominante, apoyada en su apellido y sus títulos», y que expresa «su preferencia por el productor frente al parásito». A mayor abundamiento sobre esa crítica antinobiliaria, recuérdese que Moratín había escrito en *Viaje a Italia*: «La nobleza, infatuada, como en todas partes, con sus escudos de armas y sus arrugados pergaminos, es tan soberbia, tan necia, tan mal educada, tan viciosa, que a los ojos de un filósofo, de un hombre de bien, es precisamente la porción más despreciable del estado» (*Obras póstumas*, II, 344).

²² No puedo coincidir con Maravall [1988] en su modo de aislar lo social de lo político. Todas las propuestas de los ilustrados se dirigen a su puesta en práctica por medio del poder real, lo que confiere carácter político a todo su programa.

despotismo ilustrado (Sánchez Agesta 1960:576), lo que no hay que confundir con teatro propagandístico.²³

Asimismo, se encuentra en íntima dependencia con esa concepción del teatro que he apuntado más arriba, y con la comparación que establecía ahí con el cine o la televisión actuales (véase nota II), otro de los aspectos centrales —y por lo general malinterpretados— de la producción dramática en España ya desde el siglo XVII. Me refiero al volumen de obras necesario para satisfacer una demanda insaciable: cambiar casi diariamente el cartel exigía una provisión de obras —y, por tanto, una producción dramática— que sólo podía lograrse si los poetas (autores en el sentido actual) escribían casi a destajo. El fenómeno se acentuaba en el caso de los poetas que vivían de los ingresos que les producían sus comedias. Es éste otro aspecto poco estudiado a la hora de valorar lo que representa la actitud ilustrada —y la creación neoclásica— frente a los epígonos barrocos y los dramaturgos contemporáneos no clasicistas. Quiero decir que el análisis sociológico de los autores dramáticos puede aclarar algunos de los rasgos de la producción dramática de la época. Ni Jovellanos, ni Forner, ni Moratín, ni Iriarte necesitan vivir del teatro.²⁴ En ellos, la creación es un aspecto de su contribución a la causa ilustrada —el más consonante, sin duda, con sus personales características, vocación, deseos, gusto, etc.—, notable actividad intelectual, pero nunca será una manera de ganarse la vida.

El teatro, además, es espectáculo; incluso —pese a lo que a veces se ha podido sugerir— para los ilustrados. Moratín es «animal

²³ En su dimensión pública, el teatro presenta otra vertiente: la de formar parte esencial de la cultura de la nación en una doble acepción, es decir, como producción cultural y como sinónimo del grado de civilización de un pueblo. Por eso Nasarre —retomando también en esto lo escrito por Cervantes en el *Quijote* (I, 48)—, tiene en consideración el juicio de los extranjeros sobre nuestro teatro y cultura, rebatiéndolos con mejor voluntad que juicio. Será la misma actitud de Clavijo, López Sedano, Cerdá, Huerta y Moratín, entre otros. Los *Orígenes del teatro español* no son sino la realización de los intentos esbozados desde principios de siglo y aún antes, desde Nicolás Antonio.

²⁴ En este aspecto, un foso profundo separa a los dramaturgos ilustrados de autores como Lope, Shakespeare, Molière o Goldoni, quienes *forzosamente* han de someterse al gusto del público para *vivir*. En el caso de Moratín, el más volcado de lleno a la creación dramática y que atravesó momentos de dificultad y aun penuria, Vivanco [1972:135] atribuye más valor a su actitud, pues «le hubiera sido fácil transigir y escribir algo al gusto del público».

de teatro», obsesionado por él²⁵ (Cabañas 1944:66) —por la reflexión sobre el fenómeno teatral, por su historia, por sus manifestaciones más diversas, por sus detalles más minuciosos, por su dinámica y su capacidad para excitar el interés y el placer—, y teatral o histriónico él mismo.²⁶ Quiere ello decir que no debe pensarse en el teatro neoclásico como una creación fría y cerebral animada únicamente por intenciones ideológicas, morales o pedagógicas. A Moratín le obsiona el teatro como espectáculo, pero no a la manera caótica y enmarañada del barroco ni a la vacía y verbenera de sus contemporáneos. Como tal espectáculo, plasma y realza las virtudes potenciales del texto literario.²⁷

Para aproximarse a la concepción teórica de Moratín sobre la comedia es imprescindible partir de la citadísima definición contenida en el «Prólogo» a sus *Obras dramáticas y líricas*: «Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud».²⁸

²⁵ Ignoro por qué razones a Ladra [1969:29] le parece que Moratín no tenía «una predisposición “vocacional” por el arte dramático», que Vivanco [1972:120] considera «indudable». Su otra obsesión como creador fue sin duda la poesía lírica o satírica. Como hombre, el chocolate (por no mencionar otras necesidades físicas cuyo rastro puede seguirse en su *Diario*, con algún comentario sugere de Sebold 1971).

²⁶ Melón [1869:377-378] y Silvela [1845:16] recuerdan el despliegue actoral de Moratín en sus imitaciones de personajes y figuras de su época. Asimismo, cuentan su afición a los ahorcamientos y a otras manifestaciones públicas y colectivas de carácter espectacular. Vivanco [1972:128] ve en la base de su talento cómico la inclinación a la parodia y la farsa, lamentando que la influencia pedagógica de la época no le permitiera desarrollar esa faceta.

²⁷ Por ello la reforma que preconizan los ilustrados abarca todos los aspectos que tocan la parte espectacular del teatro, desde decorados e interpretación hasta el orden público, pasando por selección de actores o condiciones del local. Aspecto importante será la ruptura de esa aparente unidad interclasista propia del teatro barroco y, en último término, la expulsión de los sectores más bajos del recinto teatral.

²⁸ Yxart [1884:12] lo llama, por sus ideas dramáticas, «un Boileau español», y cree que son «la más discreta y atildada copia de las doctrinas francesas»; Schack [1887:351] lo acusa de exagerar los errores del francés y de que sus ideas tienden a «convertir en profesión mecánica la crítica y la poesía». Error demasiado común —que todavía repite Higashitani [1972:42]—, en el que no caería —en el caso de Moratín— el maestro Menéndez Pelayo [1883-1891:1402], aunque

Lo primero que es preciso subrayar es la profunda creencia de Moratín en la separación y clasificación de géneros que caracteriza la poética clasicista, porque de otro modo no podrían entenderse algunas de las ideas, actitudes y juicios que sostendrá a lo largo de su vida. Tal separación parece desde la óptica actual algo demasiado rígido. Los románticos acentuaron el proceso de traslapación de géneros que es en nuestros días más o menos general y aceptado. Se ha llegado a convenir tácita o explícitamente que no existen compartimentos estancos entre unas formas literarias y otras. Sin embargo, la aceptación de esas fronteras tiene una explicación que va más allá de la simple adscripción de escuela. A Paul Hazard le extrañaba que en la época de la «crisis de la conciencia europea» uno de los aspectos que no se pusieran en tela de juicio fuera precisamente la poética aristotélica.²⁹ Tal vez no apreció cómo y en qué medida esa poética respondía —o integraba sin chirriar— tanto a las aportaciones filosóficas que servirían de soporte al realismo como al ansia educativa y reformadora de la Ilustración en Europa, a lo que debe añadirse el deseo de orden, armonía y claridad que la caracteriza. Cada género —en concreto, tragedia y comedia— tiene un ámbito social (Rien 1982:95) y temático específico, una finalidad concreta y unas características determinadas en sus grandes rasgos. Moratín no sólo no duda sobre ello, sino que, ante la inexistencia de una producción dramática en que ambos géneros estén bien diferenciados, se convierte en uno de sus portavoces indismutables.

Entre los elementos tradicionales de la poética y retórica clasi-

éste no dudara en juzgar su pensamiento dramático como el más estrecho que podía imaginarse. Lázaro Carreter [1961a:148] afirmaría que tal sistema estético no era francés, sino europeo, y Sebold [1970:57-97] lo demostraría de modo indiscutible. Sobre tales ideas, una exposición algo breve y tendenciosa puede verse en Alcalá Galiano [1855:532-533]; resumen sesgado en Menéndez Pelayo [1883-1891:1400-1402]. En Vézinet [1909:97-110], aplicada a la obra creativa. Visión descriptiva e insuficiente y basada en obras de creación en Pellisier [1918:117-131]; Cook [1959:361-366] o Benítez Claros [1963] ofrecen otras visiones, lo mismo que Balbín [1981:51-56] y Rien [1982:85-99]. Lo más completo hasta ahora, pese a flagrantes incomprensiones, en Higashitani [1972:31-57].

²⁹ Sin embargo, Azorín [1893:51] llegaría a afirmar que «interpretándola recatamente, la estética de Aristóteles no es sino la naturalista de nuestros días». No se justifica que Rien [1982:95] siga utilizando adjetivos como «pseudoaristotelischen» para hablar de las unidades.

cista³⁰ presentes en su definición, tal vez sea de destacar la incorporación, siguiendo a algunos comentaristas italianos de Aristóteles, Quadrio en especial, y a algunos españoles como el Pinciano o Cascales, de la prosa como forma para la imitación dramática, rebatiendo a quienes, como Luzán,³¹ Mayans, Burriel o Masdeu se oponían a ello o priorizaban el verso. No se trata tan sólo de un principio teórico, sino de un presupuesto generador en la obra misma de Moratín (no debe olvidarse que sus dos comedias más famosas están escritas en prosa). Precisamente por el afán de aproximarse a la naturaleza —por afán de verosimilitud—, defiende Moratín el uso de la prosa en la imitación dramática, argumentando, contra quienes sostenían que era tan sólo un recurso fácil, que no lo es el hablar en buena prosa (como la de la *Celestina*, el *Lazarillo*, el *Guzmán* o el *Quijote*).

Se echa de menos en la definición de Moratín, sin embargo, aunque lo intenta rellenar en sus explicaciones a la misma, algo que ya había subrayado Torres Naharro en su muy avanzado «Prohemio» a la *Propalladia*: el carácter de representación o actuación,³² aspecto que no puede estar incluido en el concepto de «imitación», y que Moratín intenta suplir con la consideración de la comedia como «poema activo», siguiendo la expresión del Pinciano, que había hablado de la «fábula activa».

³⁰ Luzán, *Poética*, III, 14, había definido la comedia como «representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de ésta»; Mayans, en su *Retórica*, II, 12, afirma: «la comedia, que es una imitación de la vida de los ciudadanos más versados en negocios, y por eso más cautos, es una representación de la vida civil con artificiosa trabazón y atadura, y salida ingeniosa, a fin de que la admiración del oyente sea mayor, el deleite de la mañana más agradable, y así la enseñanza se insinúe mejor en el ánimo»; Antonio Burriel, *Compendio*, II, 6, sostiene que «la comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave que, por medio del pasatiempo y risa, limpia el alma de los vicios».

³¹ En una variante introducida en la segunda edición de *Poética*, matiza su autor: «si no fuera necesario el verso, yo no tendría dificultad alguna en llamar poesía a muchos pasajes de los grandes historiadores, particularmente cuando refieren cosas muy antiguas y oscuras y expresan circunstancias de que no hay memoria, aunque sea verosímil sucediesen». Boileau, en su *Art poétique*, da por descontado que debe escribirse en verso, a pesar del ejemplo de Molière.

³² Escribe Torres Naharro que la comedia es «artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado» (el subrayado es mío).

Nadie hasta la fecha, a pesar de las palabras de Larra,³³ ha llamado lo suficientemente la atención sobre la presencia, con carácter general y no sólo como criterio interpretativo de una obra (aunque afirmaciones así las realice hacia 1807 en las «Notas»³⁴ redactadas para *El viejo y la niña*),³⁵ de un elemento que resulta esencial —por lo innovador— en la concepción dramática de Moratín. Me refiero a la defensa de esa «mezcla de risa y llanto, que es propia de la buena comedia». Si se repasa la idea que se ha ido teniendo sobre la comedia desde la Antigüedad hasta finales del XVIII, es fácil comprobar que en ninguno de los preceptistas o comentaristas aparece el factor *llanto* como uno de los elementos constituyentes de la misma.³⁶ ¿Por qué lo incluye Moratín? Es

³³ Fue Larra [1834b:385] el primero en resaltar esa tensión entre lo cómico y lo lacrimoso, fundidos en la comedia moratiniana. «Moratín es el primer poeta cómico que ha dado un carácter lacrimoso y sentimental a un género en que sus antecesores sólo habían querido presentar la ridiculez», escribe Larra, llegando a sostener que «éste es el punto más alto al que puede llegar el maestro; en el mundo está el llanto siempre al lado de la risa». Vézinet [1909:156-157] afirma abiertamente la influencia de Diderot y la *comédie larmoyante* sobre el conjunto de la obra moratiniana, lo que había rechazado airadamente Menéndez Pelayo [1883-1891:1398] que, no obstante, vio como un acierto suprimir de su definición la alusión «a lo de *acción alegre y regocijada*»; Merimée [1960:743] explica esa mezcla por la falta de tipos y asuntos lo bastante ridículos y por la influencia de la moda lacrimosa.

³⁴ Redactadas antes de 1810 y probablemente hacia 1807 (Andioc 1979:50), fueron publicadas en *Obras póstumas*, I, 59-87, y reproducidas parcialmente por Lázaro Carreter [1970:221-233]. Silvela [1868:28] cree que tales notas, «con un poco más de orden y de extensión, constituirían un excelente tratado del teatro, un arte dramático». Y no le falta razón.

³⁵ En la reseña que hizo Lista de esta comedia [1822a:344] anotó que «es también la que contiene más parte sentimental que otra alguna de las del mismo autor». Merimée [1960:739] cree que Moratín se saltó sus propias reglas «sin darse cuenta de su desliz». Más bien al contrario: sabía que se trataba de buscar un nuevo contenido a la noción clásica de comedia en la que desenlace feliz, personajes de clase media y mezcla de lo cómico y lo sentimental-patético fuesen rasgos definidores. Ésa era —o debía ser— la nueva comedia urbana y burguesa, que no alcanzaba a ser tragedia pero que tampoco se limitaba al *castigat ridendo mores* horaciano. Hubo de optar por un desenlace no feliz en la primera comedia dada la situación irreversible de que partía la acción, pero eso no volvió a suceder. Dowling [1976a] le estudió en su relación con la comedia lacrimosa, y Pataky-Kosove [1979] le dedicó un artículo monográfico de interés, aunque sin tratar la dimensión lacrimosa de las demás comedias moratinianas. Certteramente, Ladra [1969:26] vio en la comedia de Moratín «un paso truncado» hacia el romanticismo, aunque sus razones para explicarlo no sean convincentes.

³⁶ El mismo Molière se conforma con afirmar que la finalidad de la comedia es «corriger les hommes en les divertissant» («Premier Placet» de *Tartufo*).

evidente que ha intentado integrar en su visión de la comedia los elementos que han venido y vienen caracterizando la comedia lacrimosa,³⁷ recordando el peso que el llanto y la ternura han empezado a ocupar en la comedia desde Nivelles de La Chaussée (la tierna delicadeza de Terencio es en parte lo que ha permitido considerar a Moratín como el Terencio español) y que sería teorizado por Diderot en lo que se considera la defensa de la *comédie larmoyante*, comedia seria (Beaumarchais), llorona, lacrimosa o tragedia urbana, como dice Juan Andrés y repite el autor de las páginas introductorias al *Teatro nuevo español*. Con respecto a la definición que publica en 1825, y aunque añade más adelante que verdad y virtud se recomiendan «mediante la censura de los vicios del entendimiento y del corazón» (XXXI),³⁸ las citadas «Notas» representan un intento mucho más avanzado por teorizar una concepción de la comedia que, sin abandonar sus rasgos clásicos, integre los factores dominantes en una de las tendencias más características del teatro de finales del XVIII, en algunos de cuyos ejemplares florece ya el primer romanticismo.

Si bien en 1825 no duda Moratín en calificar *El delincuente honrado* como tragicomedia³⁹ —con todo el contenido peyorativo que tal juicio conlleva para un neoclásico—,⁴⁰ en las «Notas» escribe: «Muchas veces las preocupaciones de la ignorancia o de la falsa sabiduría, los extravíos del amor propio, los resabios de la mala educación, que hacen ridículo a quien los tiene, causan funestos desórdenes en las familias, y el que no es más que un personaje grotesco a los ojos de quien le ve desde cierta distancia, para los que tienen relación directa con él es un ente odioso y

³⁷ Sobre la comedia lacrimosa, además de los textos fundacionales —Diderot, La Chaussée—, véase Cook [1959:414-427], Campos [1969:117-142], McClelland [1970], Pataky-Kosove [1978 y 1979] y Carnero [1982:39-64].

³⁸ Es el reflejo algo más atenuado de lo que había sostenido (aunque no publicado) años atrás. Rien [1982:97] ha sabido resaltar este «kognitiven und affectiven Lernprozesse».

³⁹ Sin embargo, en 1787, y mientras se encontraba en París, dio a la prensa una nota sobre la aparición de *El delincuente honrado* en donde escribe: «Ce drame doit tenir un rang distingué parmi les plus belles pièces qui ont été publiées depuis quelques années en Espagne».

⁴⁰ Todos los seguidores de la preceptiva clasicista arremeten contra la mezcla de tragedia y comedia («monstruo hermafrodito») la había llamado Cascales. Baste mencionar lo que dice Antonio Burriel, *Compendio*, II, 6: «No hablamos de la tragicomedia por ser un monstruo de la poesía, como dice el inteligente Cascales».

abhorrecible. De aquí resulta la mezcla de risa y llanto, que es propia de la buena comedia». Y comenta en otro lugar: «repite aquellas situaciones de risa y llanto que son más eficaces para persuadir y deleitar,⁴¹ exponiendo unas veces a la burla y general desprecio los defectos y preocupaciones sociales, y otras moviendo suavemente los ánimos con el gemido de la virtud, o las lágrimas que derraman la amistad y el amor». Pero incluso en el «Prólogo» citado reconoce que los espectadores que aplauden sus comedias «lloran o ríen según el autor quiso que lo hiciesen» (XXXIX). Moratín se niega a aceptar otro tipo de comedia —la lacrimosa— en la medida en que la desaparición de la risa, esto es, de algún personaje ridículo, y supuesto el origen social mediano de sus protagonistas, convertiría obra semejante en una tragicomedia.⁴² De modo parecido, se niega a aceptar la existencia de lo que algunos llaman «comedia mixta», pues la comedia o es de enredo o es de carácter.⁴³

⁴¹ Sobre el deleite, Luzán, *Poética*, II, 4, es bastante claro. Higashitani [1972:40-50] piensa que el deleite para Moratín es un «sentimiento suave, producido en la mente del público al ver en las tablas su propia vida transformada hábilmente por el autor». Algo más complejo era el concepto del comediógrafo. Pero no confundía los sentimientos propios de la comedia con los propios de la tragedia.

⁴² Se equivoca Menéndez Pelayo [1883-1891:1398] al afirmar que en la comedia de Moratín «los elementos cómicos quedan en segundo término», dado su carácter «sentimental y grave». También yerra Vézinet [1909:133] al sostener lo contrario, que tanto Molière como Moratín quieren que «l'impression comique soit prépondérante», aunque sí acierta al decir que ambos quieren obligar al espectador a reflexionar y meditar. Error de otro orden comete Casaldueiro [1968:173] al encontrar intercambiables los adjetivos «neoclásico» y «lacrimoso». La lacrimosa no es sino una de las clases de la comedia neoclásica. Y aún más, Moratín no acepta más que la palabra «comedia».

⁴³ Moratín se decanta por la segunda, para la que Terencio le ofrecía un modelo clásico antiguo y Ruiz de Alarcón, Tirso o Moreto los modelos clásicos nacionales (Palomo 1962:169 y ss.), bien por vía directa, bien por refundiciones, bien vía francesa o italiana. Pero, como ha demostrado Sebold [1978a:80-81] al hablar de Iriarte, no se trata del mismo concepto de «carácter», pues, frente a las «meras personificaciones de conceptos eternos y universales», los neoclásicos hablan de personas concretas a través de las que se censuran «abusos sociales ... y representativos de un momento histórico y un lugar concreto». Ello, por otra parte, no debe entenderse como una infravaloración de lo que la acción representa en la comedia. Ésta tiene que tener una determinada cantidad de acción, sin la cual resultaría tremendamente fría y con ello atentaría contra el interés dramático. Nadie mejor que el público puede juzgar si la obra en cuestión tiene la cantidad de acción necesaria y suficiente.

Concepto clave en la definición moratiniana lo es el de imitación. Imitación, no copia. «Lo que se llama inventar en las artes no es otra cosa que imitar lo que existe en la naturaleza o en las producciones de los hombres que la imitaron ya», escribe en sus «Notas a *El viejo y la niña*», uniendo lo que podemos diferenciar con los términos griego y latino de *mimesis* e *imitatio* (en realidad, una *mimesis* en segundo grado).⁴⁴ Imitación, no copia, he dicho, porque su concepto de imitación es el de la imitación en lo universal, única que para él merece servir como base a la creación artística, «semejante al original, pero idéntico nunca».⁴⁵ Imitación de la realidad-naturaleza, pues como escribiera Boileau, «jamais de la nature il ne faut s'écarter» (*Art poétique*, III, 414), o más concretamente, «Étudiez la cour et connaissez la ville; / l'une et l'autre est toujours en modèles fertile» (III, 391-392), idea que elaborará Moratín al hablar de la imitación de «las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica» (XXIII),⁴⁶ o de «lo que sucede ordinariamente en la vida civil» (XXVII) y, en resumen, «aquellos extraños que nacen de la índole y particular disposición de los hombres, de la absoluta ignorancia, de los errores adquiridos en la educa-

⁴⁴ En el terreno de la imitación de los modelos, Moratín es un auténtico neoclásico en el sentido expresado reiteradamente por Sebold: clásicos de la Antigüedad, clásicos españoles y clásicos europeos. La importancia concedida a los españoles se refleja en carta del 4 de agosto de 1824: «No será buen poeta en español el que no se familiarice con el estudio e imitación de los buenos poetas antiguos españoles».

⁴⁵ En realidad, lo que defiende Moratín — y lo que va a practicar en su dramaturgia — es un concepto sintético y dialéctico de imitación en que se funden la observación de los seres y objetos reales y la reelaboración de modelos literarios (es lo que Rien 1982:92 llama «Dialektik von Unterschied und Ähnlichkeit zwischen Literatur und Realität»), sometido todo ello al proceso de «universalización», que no es sino término que alude al embellecimiento. Embellecer no quiere decir suprimir lo feo (como erróneamente interpreta Peñuelas 1962:161) sino suprimir o añadir a lo real o a lo literario todo lo que el autor considere va a contribuir al mejor resultado de la obra. En términos actuales, diríamos que significa someter todos los materiales al yo del autor, que actúa al mismo tiempo como otro material añadido a la obra.

⁴⁶ Escribe el anónimo autor de las «Reflexiones acerca» [1805:231] que el poeta cómico «pinta nuestros amigos y aquellas personas que diariamente vemos o con quienes vivimos a veces». Sobre el adjetivo «nacional», de uso frecuente en Moratín, puede verse Maravall [1980:165]. Rien [1982:92] hizo hincapié en que el objeto de la comedia está determinado «unter nationalem, historischen und soziologischen Gesichtspunkt».

ción o en el trato, de la multitud de las leyes, contradictorias, feroces, inútiles o absurdas, del abuso de la autoridad doméstica y de las falsas máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares o religiosas o políticas, del espíritu de corporación, de clase o de paisanaje, de las costumbres, de la pereza, del orgullo, del interés personal» (XXX-XXXI).⁴⁷ El mismo sentido tiene el esfuerzo individualizador que se expresa en el respeto por los afectos y caracteres propios de cada ser humano.⁴⁸

El concepto de imitación, sin embargo, ha servido de respaldo teórico para producir los objetos artísticos más dispares a lo largo de la historia. ¿De dónde proviene entonces la especificidad de su aplicación a lo largo del XVIII y en Moratín? Como Sebold [1983:75-108] ha demostrado fehacientemente, su origen no es otro que la asimilación de las concepciones filosóficas derivadas de Bacon, Locke y Condillac, es decir, del sensacionismo. La observación detallada y minuciosa de la naturaleza (de la sociedad y sus innumerables tipos, de sus costumbres, de sus defectos) proporciona todos los elementos que, adecuadamente elaborados y hábilmente integrados, produce la acumulación de detalles materiales y psicológicos que caracterizan el realismo dieciochesco —en realidad, todo realismo—. ⁴⁹ No es Moratín el primero en hacer-

⁴⁷ Este catálogo de vicios sociales parece resumir los temas o títulos de los discursos y cartas feijonianos (Sánchez Agesta 1960:571). La crítica de costumbres contemporáneas —aunque salvando las distancias— es rasgo que comparte con Tirso (Palomo 1962:176).

⁴⁸ Al resaltar, entre otras cosas, la procedencia social de sus personajes de un modo sistemático, da forma Moratín a una concepción de la comedia que «cubre una urdimbre de intereses con una trama de emociones morales» (Sánchez Agesta 1960:587).

⁴⁹ Gorostiza [1824:92] llamó la atención muy pronto sobre la «infinity of details abounding in life»; Roca y Cornet [1833:25] señaló que pudo Moratín «unir la observación de la naturaleza con el peculiar estudio del carácter nacional y pintar en sus comedias al pueblo mismo para quien escribía»; Revilla [1833:9] lo considera «el mejor pintor de las costumbres patrias» (de la época, claro está). Azorín [1893:50] cree que aunque capta los pormenores «no sabía sacar fruto de sus observaciones», pero años después [1947:739] afirmaría que Moratín «es el primero que lleva al arte literario la observación lógica coherente y exacta» y que es «un realista», pues con él «la precisión, el orden, la lógica entran ... en la literatura española». Entrambasaguas [1941:5] señala una contradicción —inexistente—entre el respeto a las reglas y lo que llama «la creación realista de sus obras, de raigambre nacional y popular». Sorprende que Yxart [1884:7] apuntase que era un «frío observador en la comedia de la vida». Capdevila [1960:69] confunde el compromiso político con la literatura realista y afirma que «no res-

lo (le habían precedido Torres Villarroel o Isla en prosa), ni siquiera en el teatro (Nicolás F. de Moratín, Jovellanos o Iriarte), pero en las comedias moratinianas parece como si ese procedimiento cobrara una dimensión nueva a la que no son ajenos tres factores: el uso sistemático de elementos concretizadores y nacionales, la insistencia en señalar la procedencia social de sus personajes y el uso de la prosa.

El esfuerzo por seguir de cerca a la naturaleza —lo natural era una obsesión de Molière, como recuerda Vézinet [1909:97]— tiene como objetivo inmediato el reforzar la sensación de verosimilitud de la obra, es decir, de la ficción dramática. Había escrito Luzán, *Poética*, II, 9, que es verosímil «todo lo que es creíble, siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones», y eso es así hasta el punto de que «la opinión no pende de la naturaleza de las cosas» y, por tanto, «los poetas deben anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad», e incluso apartarse muchas veces «de las verdades científicas». El concepto de verosimilitud es, como de suyo se desprende, esencialmente social e histórico.⁵⁰

El respeto de las unidades, aproximando la imitación a la naturaleza (o sea, a la realidad que lo rodea), es otro factor que tiende a aumentar la verosimilitud de la fábula.⁵¹ Moratín es partidario

ponde a la llamada de su tiempo, cuya inquietud, cuya angustia no se reflejan en su obra». Casaldueiro [1968:174] se ha equivocado al identificar sencillez y unidad con eliminación de «todos los elementos pintorescos» (lo mismo que Sánchez 1982:5 al tenerlos por «accesorios»), pues los detalles son esenciales a la obra. Por otra parte, Sebold [1971:108] ha destacado el carácter detallista de los breves apuntes del *Diario* de Moratín, hábito —el de los diarios— que arranca con la Ilustración por influencia de los nuevos procedimientos científicos —y su reflejo filosófico— para la exploración de la realidad.

⁵⁰ Según Barthes [1982:18], esa idea aristotélica puede servir como base teórica para una cultura de masas. Es insostenible la oposición entre razón y sentido común que hace Ladra [1969:19]. No toda la razón conduce a la revolución, y no todo el sentido común es conservador.

⁵¹ Pérez Galdós [1923:24] juzga sintéticamente que el recurso a las reglas no era otra cosa que «la salvación del arte por el despotismo» y afirma: «Cuando una sociedad se desquicia por la anarquía, no hay más remedio que echar mano de las "reglas", es decir, de la tiranía, para evitar que todo se pierda». No merecen la pena las acusaciones de estrechez y cicatería estética o influencias perjudiciales que les achaca Schack [1887:351]. Menos aún las de Alcalá Galiano o Durán de ser las responsables de la decadencia de nuestro teatro, rebatidas por Silvela [1890]. Ruiz Morcuende [1924:49-53], simplificando las ideas dramáticas de Moratín, achaca a su respeto por las unidades y a su constante lima lo limitado de su producción, afirmando que «Moratín fue un genio dramático, a pesar de

de las tres unidades (en lo que, como se sabe, no todos los preceptistas, ya desde el Renacimiento, coincidían, especialmente en la de lugar, ausente en Aristóteles y Horacio, pero apuntada por Maggi en 1540 y formulada finalmente por Castelvetro en 1570). No es una obsesión clasicista, un puritanismo ideológico sin más, lo que subyace a esa opinión:⁵² es la convicción de que sólo así se realiza a la perfección la imitación de la naturaleza o, como había escrito Boileau: «Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / tient jusqu'à la fin le théâtre rempli» (III, 45-46). No es, como se ha afirmado muchas veces, acatamiento ciego a las reglas en general. Ya Nasarre, en su por ciertos motivos desprestigiado «Prólogo» a las *Comedias y entremeses* de Cervantes, había afirmado: «No digo que se guarden con superstición las antiguas reglas (que algo se ha de permitir al gusto diverso del siglo

las tres unidades». Valbuena [1956:470] cree que éstas le cuadraban a la perfección y que eran Shakespeare, Molière y Calderón quienes le venían anchos. De Torre [1960:343] se queda en un término medio: ni le beneficiaron ni le perjudicaron. Lefebvre [1958:38] sostiene que «le fueron un regulador de la obra por hacerse».

⁵² Sería absurdo negar lo innegable: la defensa y adopción de las unidades «iba en contra de toda la tradición dramática» (Casalduero 1968:167), aunque no de sus teóricos y preceptistas. La incomprensión de Higashitani [1972:53] le hace ver el neoclasicismo reducido a «observar las unidades, sin más». Certera —y aplicable a la postura neoclásica— es la afirmación de Highet [1949:227]: «la doctrina de las Tres Unidades fue útil para el tiempo en que se creó. Fue un intento de inyectar fuerza y disciplina en los métodos de muchos dramaturgos de esa época que todo lo dejaban al azar y a la improvisación; y su objeto no era simplemente que se copiara a los antiguos, sino que el teatro se hiciera más intenso, más realista y más verdaderamente dramático». Idea que repite Torrente Ballester [1960:5] al decir que «sirve a la concentración dramática». Ello conduce al tema del gusto —su carácter racial e instintivo— y su posible moderación. La mayor parte de la crítica parece aceptar que es algo inmutable. La apuesta de los ilustrados va en la otra dirección, fruto de su confianza en la racionalidad de su propuesta y de su optimismo. No es que Moratín no se dé cuenta de que «las unidades iban contra el gusto español» (Higashitani 1972:45), es que el gusto puede modificarse, pulirse, educarse. Desde otro ángulo, se ha cuestionado que el gusto dominante se inclinase exclusivamente hacia el drama barroco. Los datos e interpretaciones de Menéndez Pelayo y Cotarelo —que repetirá Campos— han sido puestos en duda y rebatidos contundentemente por Cook [1959:381 y ss.]. Andioc [1976], cuya obra es un esfuerzo considerable por reconstruir el gusto de la época y su mentalidad, ha demostrado que el gusto era muy diferente del que se había supuesto. Y todavía se produciría a finales del XVIII otro cambio de gusto: la hegemonía de lo espectacular dará paso a la del sentimentalismo lacrimoso.

diferente)», y el mismo Moratín se preguntaba en las citadas «Notas»: «¿Por qué ha de existir un canon dramático que, observado sin restricción alguna, lejos de producir bellezas será un estorbo para que el poeta las encuentre y, lejos de aumentar la ilusión, la debilita?»,⁵³ poniendo en tela de juicio el precepto de que la escena nunca debe quedar vacía. Y en su papel de creador asediado por los imperativos de la obra, afirma: «Mucho pudiera convenir que el mismo que prescribe las reglas tratase de practicarlas alguna vez: sólo por este medio se llega a conocer la importancia de ellas, hasta qué punto y en cuáles casos deben observarse y qué excepciones admiten». No creo merezca insistir en la importancia de un solo lugar y una duración breve,⁵⁴ pero un relieve especial cobra la unidad de acción, con la que se viene a identificar la unidad de interés.⁵⁵ Ésta debe regir toda la acción y el movimiento dramático, y ése será criterio esencial a la hora de juzgar cualquier obra teatral. Especial relieve cobra el rechazo sistemático de todos aquellos episodios o accidentes que no contribuyen en absoluto al desarrollo de la acción, atentando al mismo tiempo contra una de las leyes esenciales del espectáculo: la economía dramática, en la que Moratín insiste una y otra vez.⁵⁶

⁵³ La tolerancia de Moratín es, sin embargo, mucho más ligera que la de Molière. Aquél sitúa su justificación última en la verosimilitud y la ilusión escénica; éste, más cerca de Lope, cree que «la grande règle de toutes les règles» es agradar al público (*Crítica de la escuela de las mujeres*, 6). Moratín está convencido de que se puede agradar sin renunciar a los principios, aunque sabe que la última palabra la tienen los espectadores. La explicación de su actitud radica en algo ya indicado: las condiciones sociales del autor. Lope, como Molière y Goldoni, *vivían* del éxito de público; Moratín, no. Asensio [1961:159] se aventura en exceso —y sin apoyaturas— al suponer que el buen gusto y el contacto con el quehacer teatral «le habrían hecho tirar por la borda aquel lastre de las tres unidades», en tanto que Peñuelas [1962:159] lo acusa de comportarse como un «neoclásico intransigente y fanático».

⁵⁴ Escribe el anónimo autor de «De la impresión» [1805:92] que «la verosimilitud teatral se está violando continuamente, ya en los caracteres, ya en la dicción, ya en la fábula. Sin embargo, quebrantada la unidad de *tiempo* y de *lugar*, es acaso lo que más perjudica para el efecto de la ilusión».

⁵⁵ Sobre la noción de «interés» dramático en el XVIII y las innovaciones que comporta respecto a la poética anterior, véase el excelente trabajo de Urzainqui [1987-1988].

⁵⁶ Sencillez y economía son reflejo en la concepción dramática de un cambio más profundo: la observación y la ciencia han demostrado que la complejidad aparente y el orden de la naturaleza se rigen por unas cuantas, pocas, leyes simples. El caos barroco ha tenido que dejar paso a la claridad neoclásica.

El respeto de los preceptos no sólo es insuficiente para hacer una obra buena, sino que, en el caso de que el autor carezca de inspiración, puede convertirla en algo irrepresentable. No basta que el poeta conozca las reglas y que las aplique: ello de nada sirve «si le falta el requisito de ser un eminente poeta» («Prólogo», XII). No puede extrañar que Clavijo y Fajardo se pregunte: «Si se siente el fuego, el entusiasmo y el furor que pide la poesía, ¿por qué no ha hecho una comedia según arte?» (*El Pensador*, IX). Los preceptos —el arte— ayudan a evitar los defectos, pero, por sí solos, no alcanzan a producir bellezas. El arte se asimila al estudio. Sin embargo, al hablar del pintor Viladomat, Moratín afirma que a veces, aunque desconozca las reglas, al que está dotado para ello la naturaleza misma se las da. Pero si eso es así, ¿por qué no ocurrió algo parecido con los dramaturgos barrocos? ¿Sólo porque no estaban dotados para ello?

A su vez, lo verosímil, propio de toda imitación, es imprescindible para crear y sostener la ilusión teatral,⁵⁷ tema este último tratado unívoca e insatisfactoriamente por Azpitarte Almagro [1975:660-673]. La fábula dramática «ha de componerse de circunstancias tan naturales, tan fáciles de ocurrir, que a todos seduzca la ilusión de la semejanza («Prólogo», XXVII) o, como escribe Moratín en las «Notas a *El viejo y la niña*», a lo verosímil «deben ajustarse la ilusión y el placer». El teatro es ilusión y ésta, por principio, una convención. Pero entonces, ¿por qué no admitir dentro de esa convención cualquier creación del poeta, por imaginativa o fantasiosa que resulte? En otros términos, si la ficción dramática y su representación es puro pacto, ¿por qué no tolerar e incluso practicar la libertad fabuladora de la comedia áurea española o la de un Shakespeare? Porque los riesgos límite son el caos dramático o la anulación total del aparato teatral, responde Moratín. Pero tal respuesta no resulta, si se considera aisladamente, demasiado convincente. En su opinión, la convención es «aplicable solamente a disculpar los defectos que son inherentes al arte, no los que voluntariamente comete el poeta» («Prólogo», XXVII).

⁵⁷ El autor anónimo del artículo «De la impresión» [1805:79] establece una clara separación entre la fe de realidad y la impresión de realidad, considerando esta última como «esencial para explicar los efectos de la imitación». Yxart [1884:13] critica tal noción porque es «contraria a toda belleza», lo cual es a todas luces falso. En cuanto a lo verosímil, sí subraya que de inverosimilitudes «está llena ... la realidad que pretende imitar».

¿Y por qué no? Si se recuerda que Muratori, quien con la finalidad de justificar lo verosímil en el *Orlando* de Ariosto había distinguido entre verosimilitud popular (la del vulgo ignorante) y verosimilitud noble (la de los doctos), todo podría tener cabida en dicho concepto.

Algo más podrá comprenderse de esa respuesta moratiniana si se considera que la comedia debe poner «en ridículo los vicios y errores comunes de la sociedad», recomendando por consiguiente «la verdad y la virtud»;⁵⁸ o sea, si volvemos a tener muy presente la dimensión pública del teatro, su función educadora. Para fortalecer esa finalidad educadora, el espectador debe observar en el escenario algo que es obviamente ilusión, pero lo más cercana posible a su vida y problemática cotidianas. Asimismo, la verdad moral debe aparecer perfectamente fundida a la fábula cómica, para lo cual ésta debe ser «conveniente, verosímil y teatral». Vicio, error, verdad y virtud no son para Moratín, ni para los ilustrados en general, conceptos abstractos, teológicos o atemporales. Son, por el contrario, nociones del *aquí y ahora*, de su sociedad y su momento. Por eso insiste aquél en que «los vicios y errores que pinta la comedia deben ser comunes, porque no siéndolo ninguna utilidad produciría su imitación» (XXX), y resalta las características ilustradas, es decir, apoyadas en el conocimiento de las ciencias (física, filosofía, historia), la crítica y el buen gusto, que han de tener la verdad y la virtud que se recomiendan en las tablas (Sánchez Agesta 1960:573-580). La comedia debe ser *imitatio vitae* e *imago veritatis* para devenir, parafraseando a Marco Tulio —según Donato— *schola consuetudinorum*.⁵⁹

⁵⁸ Es una versión del horaciano *delectare et prodesse*, principio teórico pero también cajón de sastre que utilizaría el mismo Góngora, *Obras completas*, 802, en defensa de sus *Soledades*: «hase de confesar que tiene la utilidad de avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta», comenta sobre Ovidio para aplicarse a sí mismo el cuento. Más pragmático el autor de las «Reflexiones acerca» [1805:282] escribe: «Si la comedia no corrige todos los defectos que expone a la luz pública, enseña al menos cómo debe vivirse con los hombres que los tienen».

⁵⁹ Por ello, «todas las obras de Moratín tienen "moraleja", no sólo en el sentido amplio de que puede desprenderse de ellas una lección moral, sino en el sentido abstracto y literal de que un personaje la deduce y la anuncia al público en el desenlace» (Sánchez Agesta 1960:576-577). Ruiz de Alarcón —al que imitaría Molière— le ofrecía un modelo de afán moralizante en la tradición nacional (Palomo 1962:168 y ss.), aunque sin olvidar las diferencias de significación que la moral tiene en las diferentes épocas.

El realismo moratiniano⁶⁰ —lo mismo que el irartiano— tiene una explicación filosófica y artística claramente histórica y una finalidad ideológica y política explícitamente ilustrada. Esa técnica realista —que así puede y debe llamarse— es lo que diferencia en lo esencial a Moratín de Molière, considerando que siempre se ha aludido a la universalidad de los caracteres molierescos frente al «localismo» moratiniano.⁶¹ En esa actitud realista se encuentra precisamente lo que Moratín tiene de negación de Molière.

⁶⁰ Comentando un pasaje de *El viejo y la niña*, afirma Alcalá Galiano [1855:540] que «se muestra de la escuela hoy llamada *realista*, o digamos de la realidad, y en ella sobresale, y en caso tal no desmerece de otro alguno de la misma escuela». Más tarde, Ossorio y Bernard [1895:87] sostiene que llevó a las tablas «una reproducción naturalista del modelo vivo que la sociedad de su época le ofrecía». Recuérdese lo que decía Clarín: «siempre me encontraré copiando lo que veo, pero no lo que leo». Pero el realismo en Moratín no alcanza, a pesar de lo que opina Benítez Claros [1963:219], el naturalismo dramático. Tampoco resulta cierta la opinión de J.O. Picón que el mismo crítico reproduce («Para Moratín, la realidad es anémica»); en todo caso, la realidad *que rodea* a Moratín sería anémica, como ya había apuntado Cánovas [1886:99] al decir que «la culpa no fue suya, sino de su tiempo» o, al tratarlo como autor de dramas de costumbres, señalando cómo «ni quiso ni debió hacer Moratín» otros que los de su época. Tampoco se puede considerar que los vicios que censura y la virtud que preconiza sean discretos y superficiales (Benítez Claros 1963:220). Ladra [1969:19] matiza ese realismo, supuesto que al primar el sentido moral, lo que se da es un teatro de tesis (como habían sostenido Giannini o Pitollet). Este hecho —indubitable— no empece que su teatro se esfuerce por reproducir una imagen ajustada de la realidad. Realismo y moralidad no se excluyen. Mancini [1970:260] considera impropio «definir la comedia moratiniana como realista» por ser su realismo —que no pone en duda— complementario o funcional. Parece no querer aceptar ni la conciencia moratiniana sobre sus métodos ni el que ese realismo sea «embellecido». Pero no hay realismo que no embellezca y, más que ideología —que también lo es—, el realismo moratiniano es consustancial a su creación de mundos y modos literarios y dramáticos.

⁶¹ Es la voluntad consciente de temporalidad algo que caracteriza la comedia moratiniana. Y eso es lo que captó Larra, *Artículos de costumbres*, 383-384, a la perfección, aunque señalando que no es incompatible localismo con inmortalidad. El localismo de Moratín ha sido rebatido —realzando sus valores «universales»— por Glendinning [1960], Mancini [1970:309], Osuna [1976:302] o Baker [1987]. En cuanto al universalismo molieresco, debe matizarse tal y como lo hace Auerbach [1942:342-350]. No deja de resultar chocante que Alcalá Galiano [1845:447] dijera que en lo que toca a individualizar, «no hace nada» y que para Moratín «el drama era una representación de abstracciones o el mero remedo de ciertos entes vulgares»; tiempo después, el mismo crítico [1855:533] deja entrar por la ventana lo que había arrojado por la puerta y dice que sus personajes tienen «cierto carácter individual como si hubiesen existido».

Éste es su modelo,⁶² pero el seguidor lo «supera». Molière no es realista, pero sí es el gran maestro de la comedia clásica francesa⁶³ (que es barroca tardía, algo que no debe olvidarse nunca); Moratín es, en nuestro país, el mayor exponente de la comedia realista de carácter burgués en la transición del XVIII al XIX.⁶⁴

Tras lo que se ha ido diciendo en páginas anteriores, se comprenderá la participación y compromiso de Moratín con la reforma teatral realizada desde las instancias gubernamentales en 1799. Reforma que, como acto político, no fue sino el parto de la montaña. La implicación de Moratín en ese proceso se materializó tanto en su labor creadora como en su trabajo intelectual; por lo que toca a este último, su persona y actitud cobraron una clara proyección política en la medida en que el poder legisló sobre la misma y lo integró —o intentó hacerlo— en sus mecanismos de ejecución.⁶⁵

La actitud crítica hacia la comedia áureosecular⁶⁶ se había pues-

⁶² Lo reconoce el mismo Moratín, especialmente en el prólogo a la primera edición de *La escuela de los maridos*, de 1812, pero no a la manera de Vézinet [1909:32], para quien la imitación de Molière responde al afrancesamiento del español, confundiendo al modo tópico y típico clasicismo con galicismo. Llegando —en su reiterativo galocentrismo— a creer que a los ojos de Moratín, Molière «n'est pas assez français».

⁶³ Y, si creemos a Brunetière [1898:179], de «la *comédie européenne* comme genre».

⁶⁴ No concluye ahí su concepción poético-dramática. Otras nociones, dentro de la tradición clasicista, se refieren a la lima de las obras, la coherencia de los caracteres, las exigencias del lenguaje, la conciencia del texto dramático como fusión de lo literario y lo espectacular, etc., etc.

⁶⁵ No es de recibo lo que sobre Moratín afirma Marías [1971]: «sabe o cree saber lo que estaría mejor; pero no aspira a influir». Lo hizo, vaya si lo hizo. La misma idea sostiene Domínguez Ortiz [1960:261], para quien Moratín no sintió ni la política ni la religión como problema. Sí lo hizo, como han sostenido Glendinning [1967] o Mancini [1970:285n]. Ladra [1969:19] llega a considerarlo, por esa visión de la cultura en la vida pública —visión política—, uno de los «primeros especímenes intelectuales en el sentido que hoy damos a esta palabra». Algo desmesurado es Sánchez Diana [1976:78], que sitúa la entrada de Moratín en política en 1787, al acceder al puesto de secretario de Cabarrús. Sin olvidar las circunstancias históricas en que Moratín escribió su prólogo a una nonata edición del *Fray Gerundio* —la ocupación francesa y el reinado de José I—, las afirmaciones políticas que contiene no se prestan a duda.

⁶⁶ Cánovas [1886:152] critica dicha actitud: «su condenación se extendió ... a nuestras comedias antiguas en general, y con tal acrimonia y pasión, que no merece disculpa». Menéndez Pelayo [1883-1891:1402] lo defendió con vehemencia de tal acusación. Acrimonia y pasión sí que destila Eguía Ruiz [1928a] en una línea de censura que muestra tanta ignorancia como mala fe.

to de manifiesto ya en 1781, en la redacción de la «Lección poética», y expresiones relativas a la necesidad de la reforma —que se dirige centralmente a la comedia del XVIII más que a la del XVII—⁶⁷ aparecen por aquí y por allá en diversos escritos moratinianos (incluidas las palabras de D. Pedro en *La comedia nueva*, que Dowling 1970b:397 califica de «key work»). La formulación más completa, sin embargo, de su pensamiento al respecto va contenida en el memorial que desde Londres envía a Godoy en 1792.⁶⁸ Proponía Moratín lo que podríamos formular como el «despotismo ilustrado» en la gestión de los teatros, siendo la figura del director el equivalente a la del monarca: debiendo de dar cuenta de su gestión solamente al secretario de Gracia y Justicia. Dicho memorial no fue demasiado bien considerado por el corregidor de Madrid y juez protector de los teatros,⁶⁹ don Juan Morales Guzmán y Tovar, según queda manifiesto en su informe del 28 de octubre de 1793.

En 1797 Santos Díez González propuso un nuevo plan de reforma que, examinado favorablemente por el corregidor y por Vaca de Guzmán, recibió los comentarios positivos de Moratín⁷⁰ —a

⁶⁷ Y si se recuerda que en 1765 se habían prohibido los autos sacramentales y el 17 de marzo de 1788 las comedias de santos y de magia, el ataque de los reformistas se encamina hacia el único territorio en que se han venido a concentrar todos los elementos populares que atraían al público: las comedias históricas, militares o heroicomilitares. El parentesco —y, por tanto, la confusión— entre todas esas formas puede verse en Andioc [1976:50-69]. Ello prueba una tendencia al espectáculo total que, en realidad, proseguía y culminaba lo que era el diseño de la jornada teatral en la comedia del XVII.

⁶⁸ Mucho se equivoca Higashitani [1972:39] al asegurar que Moratín «empieza a reaccionar solo, sin ninguna ayuda de otros autores». La continuidad de los planteamientos reformistas, desde el lejano comentario de Cervantes en el *Quijote* hasta el reciente «Prólogo» de Mariano Luis de Urquijo en su traducción de *La muerte de César*, de Voltaire [1791], pasando por Luzán, Nasarre, Montiano, Erauso y Zavaleta, Nipho, Bernardo de Iriarte, Clavijo y Fajardo, Nicolás F. de Moratín, Jovellanos y otros muchos puede seguirse en Cook [1959]. Doumergue [1980] ha comparado las actitudes reformistas de Nipho y Moratín.

⁶⁹ El memorial, la carta dirigida al rey exponiéndole la propuesta de creación de la plaza de director de los teatros españoles de Madrid y el informe del corregidor fueron publicados sin indicar procedencia por Cánovas [1885:152-175], y nuevamente —creyéndolos inéditos— Cabañas [1944:74-95].

⁷⁰ Su informe puede verse en Cánovas [1886:178-191]. El texto del plan de Díez González, en Kany [1929]. Años antes —en 1789—, Díez González había elevado un memorial sobre la reforma de los teatros siguiendo la misma orientación. Puede verse dicho memorial en Cambronerio [1896a] y en Dowling [1970a:239-259].

pesar de reflejar opiniones en ciertos puntos divergentes de las suyas— y se convertiría en la base sobre la que se redactó la real orden del 21 de noviembre de 1799 sobre la reforma, con la creación de una Junta de Reforma de los Teatros⁷¹ que, presidida por el gobernador del Consejo de Castilla —el general Cuesta—, conllevaba la figura de director de los teatros, puesto que recayó en la persona de Moratín. Éste renunciaría ante el secretario de Gracia y Justicia, Caballero, el día 25 del mismo mes, o sea, a los cuatro días justos, aunque siguió siendo vocal de la Junta.⁷² Circunstancias personales y discrepancias ideológicas motivaron su abandono de las labores de la Junta, a las que contribuyó hasta el 21 de febrero de 1800. Tres años después la Junta quedaba disuelta; su único fruto tangible fueron seis volúmenes del *Teatro nuevo español* y un montón de susceptibilidades heridas. Moratín criticó la labor de la Junta en cartas y, particularmente, en una de las notas que escribió, hacia 1807, para *La comedia nueva*.

Explicar el fracaso de la reforma teatral⁷³ significaría —o, mejor, exigiría— explicar el fracaso de casi todos los proyectos reformistas de los ilustrados y, concretamente, sus acendrados esfuerzos en pro de una nueva educación, objetivo que no puede menos que escapar a este espacio y a este momento. Pero hay que afirmar, frente a lo que un poco ligeramente sostuvo Ortega

⁷¹ Las actividades de la Junta, sus precedentes y resultados, pueden verse en Cotarelo [1902:375 y ss.], o en Subirá [1932].

⁷² Cánovas [1886:194, 198] muestra su extrañeza ante la decisión de Moratín y su incapacidad para comprender las razones que le empujaron a ello, aunque llega a aceptar que «su carácter ... le hacía impropio para ejecutar la difícil empresa de que se trataba».

⁷³ Explicación algo chusca es la que ofrece Pitolllet [1928] al decir que «s'opposait trop au naturel d'un peuple si différent du nôtre»; pero si la reforma fracasó, no lo hizo la «manera» dramática preconizada y practicada por Moratín, como el mismo Pitolllet reconoce más abajo. Para McClelland [1952:409], el problema era que «Dictators could not fill the theatres or teach the public to acquire a taste it did not want to acquire». Podría achacársele que había olvidado que el teatro es estructura mercantil, sometida a las fluctuaciones y leyes del mercado. Pero no es así. Se confía en gustar —y tener por tanto éxito de público— con obras de calidad y arregladas. El fracaso económico, que empuja a los reformadores a reponer las obras que censuran (Andioc 1976:26) y que tampoco Moratín perdona, es la prueba más palpable de los errores cometidos en la reforma.

[1983:600], que no nos faltó un gran siglo educador: lo tuvimos, pero sus intentos se saldaron con un fiasco.⁷⁴

Tal vez Moratín intuyó ese fracaso cuando renunció al puesto de director de los teatros y, probablemente, lo confirmó tras el éxito de *El sí de las niñas*.⁷⁵ Había hecho todo cuanto estaba al alcance de su mano y de su ingenio, pero todo escapaba a su control. ¿Para qué seguir escribiendo o preocupándose de la dimensión pública de su labor?⁷⁶ Añádase lo que representó la Guerra de la Independencia y el trastorno global de su vida que la misma le acarreo y se comprenderá fácilmente la renuncia.⁷⁷ No obstan-

⁷⁴ Es evidente que atribuir este fiasco al general apoyo que los ilustrados dieron al régimen establecido o al que algunos dieron a Bonaparte no acaba de explicarlo. Tampoco sirve suponer que, por extranjerizantes, traían gustos e ideas inasimilables. El enfrentamiento de visiones del mundo responde a fuerzas sociales concretas. Y es en ese terreno en el que se dirimen los combates ideológicos. El que la Ilustración sólo alcance a una minoría en su intento «utópico y a la vez trágico» (Castro 1956:406) sólo describe, no explica. Busquets [1983:88] ha sintetizado que la derrota de los ilustrados prueba la inexistencia de una burguesía ilustrada y liberal y denota «el inútil esfuerzo por parte de una franja progresista de la sociedad por mover al compás del pensamiento moderno a un pueblo obstinadamente reaccionario e inerte». En suma, el motivo del fracaso de los ilustrados se encuentra en el modelo de sociedad existente, sus limitaciones y contradicciones, precedente inmediato del que va a dominar en España hasta bien entrado nuestro siglo.

⁷⁵ Escribe Ladra [1969:31] que tal éxito «no marca el comienzo de una nueva era del teatro español, sino, al contrario, el final de un intento, el fracaso de una renovación»; pero confunde lo que es aplicable a Moratín dramaturgo —para quien sí es el final— con el teatro en general, que se verá marcado con su impronta.

⁷⁶ Silvela [1845:28-29], aunque narra cómo le reprochaba a su buen amigo que el rigor de su lima y de los preceptos clasicistas maniatasen su pluma, insiste en la vena, el ingenio y la inagotable facilidad de Moratín. No resulta por tanto inverosímil que su decisión de no escribir más obras originales —dejando tal vez las cinco o seis que tenía en el telar, según su amigo— respondiese a un firme propósito personal en el que el miedo a la Inquisición —como factor en que condensaba y cobraba forma lo que formularía como ingratitud de la patria— actuó de manera decisiva. Salcedo [1916:265] opina que el verdadero motivo fue que sus obras no gustaban al público; Lázaro Carreter [1961:xvi] lo atribuye a un rasgo de su carácter: la resignación presuntiva (que, aplicada a un Moratín que sufrió numerosísimos contratiempos y decepciones en su vida, no parece muy acertado) y Peñuelas [1962:163] al deseo de «no tener que hacer frente a los ataques que le dirigen sus enemigos de pluma».

⁷⁷ En una breve y acertada división de la vida del comediógrafo, Vivanco [1972:133] cree que la Guerra de la Independencia separa al Moratín combativo del Moratín resistente.

te, su convicción de que la reforma era necesaria, y de que sólo con ella se producirían los progresos que el teatro nacional requería, vuelve a ser reafirmada en el tantas veces citado «Prólogo» de 1825, y en ella, curiosamente, le seguiría Larra, *Artículos de costumbres*, 173-185.

2. DE LA «COMEDIA NUEVA» A LA NUEVA COMEDIA

Flor de comedias nuevas se titula un manuscrito en dos tomos que recoge la producción dramática no impresa de José de Cañizares. Con la expresión «comedia nueva» se quieren distinguir las obras más recientes de las de los grandes autores del Siglo de Oro, que solían publicarse precedidas del rótulo «comedia famosa». ⁷⁸ «Comedia nueva» es expresión que se acuña y utiliza para diferenciar, en ciertos términos, lo clásico o antiguo (barroco) frente a lo moderno o nuevo. Explicar la transición de la «comedia famosa» a la «comedia nueva» puede explicar el salto cualitativo que separa —y vincula— la comedia áurea de la epigonal barroca.

La crítica en general se ha referido al estado de decadencia del teatro a mediados y fines del XVIII, y algunos críticos han expuesto con mayor o menor extensión las características de la llamada «comedia nueva» y, en particular, de la comedia dominante en tiempos de Moratín, ⁷⁹ lo que Pérez Galdós [1923:25] no duda en lla-

⁷⁸ Puede verse el comentario de García de la Huerta, *Theatro Hespáñol*, «Prólogo del colector», CXXI-CXXII, sobre los errores de Voltaire al comentar el uso de esa expresión, pues era «costumbre tan general en el siglo pasado que apenas se halla una sin semejante calificación, a excepción de algunas de las que corren con el nombre del maestro Tirso de Molina que, para ridiculizar este abuso, hizo imprimir no pocas suyas con el título de *comedia sin fama*». «Comedia nueva» también se ha usado para contraponer la comedia española de la segunda mitad del XVI y el XVII a la de la Antigüedad, aunque no es esa acepción la que aquí me interesa.

⁷⁹ Un resumen ajustado y significativo en Dowling [1970b], pero es preciso ver Andioc [1976:31-182]. Ese teatro, para el que Ladra [1969:17] reclamaba la «urgente necesidad del estudio de sus autores», ha sido abordado por Merimée [1983:21-190] (Cañizares, Zamora, Añorbe, Salvó y Vela, Torres Villarroel); Andioc [1976]; Buck [1986] (Salvó y Vela); Caldera [1988] (comedias de magia); Cattaneo [1988] (Zamora); Dowling [1988] (Salazar); Mancini [1988] (Zamora); Mercadier [1988] (Torres Villarroel); Ríos [1988] (Concha); Vitse [1988]

mar «churriguerismo literario». ⁸⁰ No hay que olvidar que se habla de un espectáculo «de masas», frente al que se va a proponer un teatro «de minorías», idea que suele pasarse por alto con frecuencia. Las críticas a ese tipo de teatro afectan a todos los componentes del hecho teatral: confusión de géneros, temas y acciones inmorales, ilegales y aun criminales, mezcla de estilos impropios, abundancia de recursos extradramáticos —tramoyas, mutaciones, velos, fuegos de artificio— que irá aumentando a lo largo del siglo, locales sin condiciones, falta de rigor en la representación, vestuario inadecuado, actuación histriónica, gesticulación desmedida y declamación chillona, público grosero e incivilizado.

Frente a ese tipo de teatro, ⁸¹ *La comedia nueva* es un jalón esencial en la lucha contra la «comedia nueva» y en la formación de la nueva comedia, en especial tras el intento de Nicolás F. de Moratín y los frutos más sazonados de Iriarte. El título que da Leandro a su obra es un juego de palabras que puede inducir al equívoco, pero que es a la vez indicador del objetivo que se ha trazado su autor. Titula *La comedia nueva* lo que es precisamente crítica y negación del concepto mismo de «comedia nueva» y, a la vez, elemento imprescindible en la formación de la nueva comedia. Y lo es no tan sólo por la originalidad del asunto en nuestra dramaturgia sino, y eso es lo que debe subrayarse, porque constituye una propuesta innovadora en el espectáculo teatral. Destinada a los escenarios para su representación antes que nada, es ahí donde hay —o habría— que juzgarla. Una cosa es la literatura dramática y otra el teatro, y la literatura dramática no se convierte en teatro hasta que no llega al escenario.

Sin duda las comedias de Iriarte o *El viejo y la niña* habían mostrado a los espectadores lo que podía esperarse de unas obras «arre-

(Cañizares); Caso [1988] (comedia histórica). A los que deben añadirse los estudios sobre Comella que se citan en la bibliografía.

⁸⁰ Andioc [1976:229-235] ha desarrollado las concomitancias entre el arte churrigueresco y las comedias populares del XVIII, aunque sin recordar este comentario galdosiano.

⁸¹ Como el mismo Moratín subraya en el «Prólogo» a las *Obras dramáticas y líricas*, la situación del teatro no es sino parte de un estado que afecta a todos los ramos de la cultura: desde las escuelas y tribunales a los pulpitos la corrupción era general. La reforma, en consecuencia, había de ser también general. En la lucha, por tanto, hay algo más que enfrentamiento literario: son dos visiones del país las que están frente a frente: el espectáculo alienante y pasivo frente al crítico y reflexivo (Ladra 1969:18).

gladas», es decir, sometidas a las reglas. Sin embargo, éstas seguían estando en verso, en signo de cierta continuidad con la comedia anterior (pese a las enormes e insalvables diferencias que las separaban). *La comedia nueva* aporta un nuevo elemento decisivo de ruptura: la prosa, utilizada por Jovellanos o Trigueros en la década de 1770. El lenguaje hablado —no la forma versicular más próxima al mismo, el romance— había quedado excluido de la comedia barroca por razones aún no clarificadas (sostener que era elemento esencial para preservar el sentido ilusorio del mundo teatral no explica, sólo describe); la prosa se había visto reducida a pasos, entremeses y sainetes, es decir, los géneros menores. Moratín levanta con «su seguro instinto dramático» (Cánovas 1886:140) la bandera de la prosa para afirmar con una comedia sus plenos derechos al proscenio.

La prosa,⁸² el lenguaje, le servirá para caracterizar a sus perso-

⁸² En su citadísimo «Prólogo» escribe Moratín: «No es fácil embellecer sin exageración el diálogo familiar cuando se han de expresar en él ideas y pasiones comunes; ni variarle, acomodándole a las diferentes personas que se introducen, ni evitar que degeneren en trivial e insípido por acercarle demasiado a la verdad que imita» (XXIII). Se trata, por tanto, de crear un lenguaje que parte del habla cotidiana para embellecerla, es decir, convertirla en literatura, ajustado al decoro de cada personaje y sostenido a lo largo de la obra. Se han mencionado con frecuencia las palabras con que Mor de Fuentes quiso fustigar a Moratín asegurando que iba al mercado a copiar las expresiones que usaban las verduleras. Erró el tiro, pues de ser cierto —y no hay motivos para dudarlo— no haría sino demostrar dos cosas: el carácter de su técnica realista, en lo que le precedieron Torres Villarroel o Isla, y su gran capacidad para convertir esos apuntes en la artística prosa de su teatro. Suponer que tal opción era resultado de cierta incapacidad para versificar espléndidamente queda contradicho por la misma obra poética de Moratín. Arolas [1857:20] pone de relieve que quiso «voluntariamente mostrar en sus composiciones menor cantidad de índole poética de la que poseía».

La crítica en general se ha mostrado unánime respecto al valor de la prosa moratiniana, a pesar de que, como señalara Busquets [1983:75n], existe un vacío de estudios sobre el estilo moratiniano y su función estructural (no pueden tenerse por tales el vocabulario de Ruiz Morcuende 1946, ni las pocas páginas de Oliver 1960), y excepciones como Villergas [1854:16] sólo vienen a confirmar una regla que pueden ejemplarizar Menéndez Pelayo [1883-1891:1401], quien ya afirmó que de *La Celestina*, el *Quijote* y el *Guzmán* extrajo Moratín «una prosa dramática difícilísima de escribir en castellano», o Arolas [1897:19], al considerarla «el modelo más perfecto y acabado», comparable a la de *La Celestina*, *La Dorotea* y algunos fragmentos de Lope de Rueda o Timoneda. Se ha señalado su carácter modélico para el teatro (Giannini 1926:XI), y su modernidad (Merimée 1960:758). López Rubio [1960:4] llega a tenerla por «la mejor prosa dramática castellana de todos los tiempos». En otro sentido, Rocamora

najes de un modo desconocido en el teatro español. Es la suya una prosa fluida, aunque con remansos discursivos o narrativos, coloquial y ágil, pero llena de matices.⁸³ El estilo entrecortado, la proliferación de interrogaciones, exclamaciones, suspensiones, etc., que seguirán o crecerán en *El sí de las niñas*, ha sido relacionado por Pataky-Kosove [1979:385] con las formas propias de la comedia lacrimosa. El tono grave y sentencioso, cargado de fastidio e ira contenidos, culto y severo pero no exento de sensibilidad y bondad, será propio de D. Pedro; el lenguaje sutilmente irónico e incluso a veces burlesco, expresado en parlamentos breves e incisivos, será el de D. Antonio; el discurso florido, «grandilocuencia, vocabulario raro e inhabitual, falsa erudición, citas latinas y griegas, metáforas cultas» (Andioc 1976:228), marcará a D. Hermógenes; el habla envanecida pero simple, expresiva de lo que Fernández Cabezón [1990:95] llama «la ridícula presunción e ingenuidad», caracterizará a D. Eleuterio, y algo muy parecido, aunque exagerado en su presunta seguridad, ocurre con D^a Agustina; el modo coloquial más llano y sencillo, directo y sin envoltorios ni colores retóricos, será el de D.^a Mariquita; D. Serapio utilizará los giros y formas estereotipadas propias del grupo social —los apasionados— al que pertenece, y Pipí mostrará su casi incapacidad para estructurar frases de cierto contenido, carente de las ideas y el dominio lingüístico suficientes. Todos los personajes hablan, pues, «como» personas de la calle de parecida instrucción y clase social. Por otra parte, la prosa aparece como claro contraste con el verso ampuloso de *El gran cerco de Viena*, convirtiéndose la co-

[1928:1] anota como al desgairre: «Su pluma es siempre pluma aristocrática», y Díaz-Plaja [1960:4] resalta la finura de Moratín como «una delicadeza “moderna” ... llena de matices coloquiales». Contraste notable el de este dramaturgo de la burguesía, auténtico aristócrata de la lengua.

Para Lista [1821b:259] Moratín «ha debido a Molière aquella indefinible y nunca desmentida fuerza del lenguaje y aplicación de nuestros modismos familiares». Sin duda el modelo más completo lo tenía ahí. Pero él afrontaba el reto de construir una prosa castellana que reuniera los rasgos que aquél había sabido dar a su francés. No era calco o copia tampoco en esto. El nuevo teatro en prosa tiene como pilares en Europa a Marivaux, Goldoni o Diderot, salvando las distancias. La capacidad del diálogo en prosa para configurar una comedia clásica (Vivanco 1972:171) es lo que realiza Moratín en España.

⁸³ Ladra [1969:18] ha apuntado con acierto cómo las unidades obligan al escritor a prestar «una especial atención al texto, lo que da como resultado una de las obras mejor escritas de nuestro teatro». Excesivo parece afirmar que «la calidad de la prosa es superior a la de los personajes» (Vivanco 1972:152).

media misma en terreno de batalla donde resulta claramente preferible y vencedora la prosa.

El carácter de la nueva propuesta espectacular afecta a todos los elementos de la representación. En los decorados, *La comedia nueva* prosigue la línea de *El señorito mimado* (situada en una sala con tres puertas) —aunque no tanto en *La señorita malcriada*—, reduciendo los elementos a mesas, sillas y un aparador de café, es decir, objetos vulgares cuya cotidianidad no hace falta resaltar. La utillería también se reduce a cosas sencillas: un periódico, papel, tintero, salvilla, copas, frascillos, tazas de café, una comedia impresa, un canastillo con manteles, cubiertos y otros objetos de uso en el local, un abanico, el famoso reloj de D. Hermógenes y vasos. Nada se dice sobre el vestuario, pero es fácil colegir que los actores y actrices debían vestir ropa de calle corriente en la época, de modo semejante a lo que ocurrirá en *El sí de las niñas* o, aún antes, en las alusiones esparcidas por *El viejo y la niña* (especialmente I, 8).

La acción se simplifica hasta límites desconocidos en la tradición nacional,⁸⁴ suprimiendo todo lo que pueda insinuar una doble intriga o el desarrollo de una metáfora inestable, aunque deje apuntados algunos elementos —como el noviazgo de D.^a Mariquita y D. Hermógenes—, aquí reducidos a su función en relación con el tema y la acción única. El movimiento dramático se sostiene esencialmente por la tensión que se produce entre adversarios y partidarios de la «comedia nueva», en la oposición moral respecto a la sinceridad de la comunicación entre unos y otros,⁸⁵ así como por los cambios anímicos que sufren los personajes ante el estreno de *El gran cerco de Viena*. La lectura de fragmentos de

⁸⁴ Valbuena [1956:466-470], quien no parece gustar del elogio para con Moratín, reconoce que es «comedia apasionada», «obra en cierto modo perfecta» y «excelente como técnica y como *vis* cómica, de perfecta acción y limado diálogo». Mancini [1970:270] ha visto «carencia de anhelo de superar el límite de lo contingente, en una especie de limitación voluntaria». Y así es: limitación voluntaria que se deduce de su concepción de lo que debe ser la comedia.

⁸⁵ Es lo que Osuna [1976:297] ha llamado la «dúplice faceta» de algunos personajes, que revela «el geometrismo cuidadoso de su construcción interna ... y la estructura temática de la obra». Puede verse el análisis que hace Higashitani [1967:144-145], algunos de cuyos juicios resultan inaceptables. Un preciso juego de oposiciones —teatro popular/teatro reformado; pedantería-maldad/crítica sólida-bondad; despreocupación familiar/mujer de bien (Balbín 1981:62-63)— realzan la disposición geométrica de la obra.

la comedia actúa como factor central, y las acotaciones construyen un juego de movimientos y gestos escénicos que —excepto en el caso de Pipí— basculan y giran en torno a las opiniones o sentimientos que genera la comedia de D. Eleuterio. Reducida a dos actos,⁸⁶ de seis y nueve escenas respectivamente, la estructura arranca de una breve exposición,⁸⁷ prosigue con un nudo extenso —que incluye el fracaso del estreno— y conduce a un doble desenlace, sobre el que casi nada se ha dicho (el de la representación de *El gran cerco de Viena* y el de *La comedia nueva*), sin duda imprevisible⁸⁸ y marcado al final por un sentimentalismo tierno

⁸⁶ Semejante división —no contemplada en las preceptivas clasicistas que siempre se manejan— debe interpretarse en el contexto de la liberalidad con que el XVIII asume los preceptos (y no a la inversa, como opina McClelland 1973:142 y ss. o Rien 1982:95 y ss.), así como de la conciencia dramática del autor sobre la configuración del asunto elegido y los materiales que podía integrar en la obra, de modo que no violentase ni su desarrollo ni la economía dramática. Vivanco [1972:122] parece haberlo olvidado al decir que los preceptistas no se planteaban el «tamaño» que debía tener una obra de teatro.

⁸⁷ El arranque de la acción puede situarse —lo mismo que sucederá en *El sí de las niñas* y otras comedias moratinianas— en lo que constituye una ruptura del orden. Pero si en la dramaturgia barroca esa ruptura siempre tenía un significado social o político de clara orientación, la ruptura que plantea Moratín se da entre lo que se acepta socialmente y es moneda de uso corriente —que un cualquiera escriba una obra impresentable— y lo que debe ser naturalmente aceptable: que sólo los escritores preparados para ello compongan comedias. La ruptura no es del orden dominante, sino de un orden mentalmente natural.

⁸⁸ Ese final es imprevisible, pues «escenas enteras se pasan sin que el espectador vaya al objeto ni adivine su conclusión» (Gil de Lara 1833:31), a pesar de lo que han opinado algunos críticos, precisamente porque es donde el proceso de embellecimiento se pone más al descubierto: la realidad hacía prever un éxito total en el estreno. Y como el mismo Moratín escribiría a Forner, «Comella gozará en paz de su corona dramática». La pérdida de prestigio hacia fines de siglo de la comedia heroica y militar —que no de Comella— se debió al auge de la comedia sentimental o lacrimosa, en la que el mismo autor destacó desde mucho antes. Andioc [1976:435] interpreta ese auge de lo lacrimoso como expresión estética de la «imitación de la buena sociedad» y de «promoción de los personajes de la «clase media»». Deja al margen algo esencial: el llanto es en sí tan atractivo como las tramoyas o los ángeles volantes; y, además, es catártico. El primer desenlace es verosímil (Vézinet 1909:49), pero embellecido, pese a que Andioc [1976:213] sigue teniéndolo por «la única inverosimilitud de la obra». El embellecimiento parte de su opinión sobre la competencia del público para juzgar estas materias. «Critizando lo que entonces era la regla, Moratín no podía presentarla más que como una excepción.» El público que abuchea la obra de D. Eleuterio no es el público real, sino el concepto o la idea que Moratín tiene del mismo. Pérez de Ayala, en *Troteras y danzaderas*, hace que la obra de Teófilo Pajares triunfe y guste, *precisamente porque es mala*. La ceguera

y racionalista, pero que mantiene el interés en suspenso a lo largo de las quince escenas de que cuenta. La moraleja «no produce un efecto anticlimático, pues en realidad es una concentración de la claridad»⁸⁹ (Casalduero 1968:176). La sencillez de la acción se ve suplida por el interés de los caracteres en escena y la variedad de acentos en sus diálogos (tranquilos, encrespados, irónicos, instructivos, sentimentales o irritados).⁹⁰ En cuanto al número de personajes, reduce Moratín todavía más los diez de *El señorito mimado*, dejando sólo ocho, como había hecho Nicolás F. de Moratín en *La petimetra*, cada uno de los cuales cumple una función diferenciada y complementaria en la deseada economía dramática. El peso de la obra lo llevan los personajes de la clase media,⁹¹ que son quienes sirven de referencia para los demás por su nivel de instrucción y su capacidad para transmitir sus ideas, aunque apare-

de Villergas [1854:17] le lleva a creer que la obra de Moratín desterró el mal gusto en nuestro teatro, idea que otros muchos han repetido y que Valbuena [1956:464] ha puesto en su sitio al decir que «nadie se ha atrevido apenas a defender nuestro último Barroco del XVIII». Yxart [1884:15] recuerda que poco después «invadieron otra vez la escena los personajes de capa y espada, dueñas y graciosos»; Pérez Galdós [1923:36] decía que «los románticos eran D. Eleuterios con talento» y Valbuena [1956:464] atribuye a los Eleuterios el abrir «las rutas de nuestro renacer romántico».

⁸⁹ Comparando el moralismo moratiniano con la picaresca, había concluido Casalduero [1957:45] que «el propósito moral no se confunde con la predicación». Mancini [1970:242] sostiene que su moralismo es «tan lúcido y coherente como exento de probables desviaciones, de apariencias engañosas, de fantasía». Pero no es compartible que ese moralismo no provoque emociones.

⁹⁰ Lista [1821a:337] señaló que «por la naturaleza misma de la materia, [la acción] debe consistir más bien en diálogos que en incidentes», aunque no carezca de éstos, siendo el diálogo para Gil de Lara [1833:25] «el tejido de la acción». Alcalá Galiano [1834:80] acepta que en Moratín el diálogo es «vivaz y natural», llegando a reducir el valor de sus comedias a ser «diálogos inteligentes». Villergas [1854:16] por su parte es de los pocos que se atreve a decir que «era frío y pesado en sus diálogos». Pérez Galdós [1923:22] atribuye el sostenido interés de la sencilla trama a la naturalidad estética, «virtud que en España no ha poseído nadie como la poseyó Moratín», es decir, por «la gracia, la verdad y castizo corte del diálogo».

⁹¹ Como escribe Glendinning [1960:15], «son muy pocos los verdaderos hombres de bien que podrían salvar el mundo: son una minoría despreciada en la sociedad, donde las personas bastas o equivocadas están bien vistas, según el autor»; o como escribe Rossi [1974:100] sobre D. Pedro, «la verdadera bondad exige cierto nivel de educación social». Que sólo una minoría de individuos que no participen ni de la alta nobleza ni del populacho puede ofrecer una alternativa de reforma moral y social es algo indiscutible.

cen individuos —tal D. Serapio— de difícil encuadramiento en la estructura social. Destaca asimismo la supresión total del gracioso como pieza tradicional que cargaba con la responsabilidad de todo lo cómico en el teatro anterior. En *La comedia nueva* no hay gracioso ni criado. Sí habrá criados en *El sí de las niñas* (como en las demás comedias moratinianas), pero su papel será completamente diferente al del teatro barroco.⁹²

Respecto a la representación —la actuación—, sólo tenemos las afirmaciones del mismo Moratín en la «Advertencia» de 1825, donde, en síntesis, viene a decir que todos los actores que participaron en el estreno desempeñaron su papel con la propiedad esperada y debida.⁹³ Una idea de lo que deseaba el dramaturgo nos la puede dar el conocimiento que tenemos sobre las exigencias planteadas ante la reposición de la obra en 1799⁹⁴ (Andioc 1961).

En apretado resumen, pues, Moratín propone al público un espectáculo radicalmente opuesto al que simboliza *El gran cerco de Viena*. Frente a la ficción irreal e intrascendente de la comedia dominante, el realismo de costumbres contemporáneas,⁹⁵ de contenido ilustrado y finalidad desengañadora. Frente a la acción enrevesada y exótica, la simplificación y cercanía de un suceso marcado con detalles de perceptible inmediatez. Frente a la exuberancia de recursos materiales, la sencillez próxima a la vida diaria. Frente a las masas en atropellado movimiento, los caracteres individualizados y funcionales. Frente al lenguaje altisonante y la versificación rebuscada (y mala), la llaneza de la prosa elaborada artística-

⁹² La pretensión de Moratín era «liberar la forma de la obra teatral, no sólo su contenido» (Vivanco 1972:154), cosa que en opinión del mismo crítico [1972:151] ha logrado, pues la comedia ofrece «una forma de arte plenamente conseguida. Esta plenitud de forma es lo que suele llamarse la perfección de Moratín, una perfección que, en principio, está en la prosa».

⁹³ Algo puede uno imaginarse si se recuerda que un amigo de Moratín, Sáenz de Tejada, refiriéndose a *El viejo y la niña* afirma que se desterró, en su estreno, la interpretación «heroica y gesticulante de los cómicos, sustituyéndola por la naturalidad» (cit. Andioc 1976:442).

⁹⁴ En síntesis, el autor de la comedia se reserva el derecho a revisar el texto, a elegir libremente a los actores, sin respeto a jerarquías, a ensayar cuánto y cómo fuere preciso y a disponer el momento que considere oportuno para el estreno o la representación.

⁹⁵ La multiplicidad de detalles y referencias a lo concreto, lo mismo que el lenguaje coloquial y realista, no es signo prerromántico ni romántico (como cree Moreno Báez 1976:478), sino plenamente neoclásico. Los románticos y realistas del XIX no harán sino proseguir y acentuar lo que ya estaba en el XVIII.

mente. Frente a la hiperactuación histriónica, la representación propia y cercana al espectador.

No aparece ninguna alusión en el *Diario* de Moratín a la redacción o lectura de *La comedia nueva*, aunque, como se sabe, faltan los años inmediatamente anteriores, y el de 1792 empieza después del estreno de la obra. La única referencia a la composición de la comedia aparece en una carta de Napoli Signorelli, escrita el 26 de marzo de 1792, donde su amigo italiano afirma: «Me alegro muchísimo que su retiro en las peñas de la Alcarria le valió *La comedia nueva*. En mi carta de 20 de junio, que le faltó a usted, yo le decía así: “No dudo el que su voluntario destierro le habrá de valer a usted alguna obra excelente, mediante el favor de Apolo”». Se deduce de tales palabras que Moratín escribió la obra en Pastrana en el verano de 1791. Basándose en ellas, Silvela lo considera hecho probado, y lo mismo ha sucedido con la crítica que se ha interesado por el tema. Sin embargo, y a pesar de testimonio de tan alto valor, es difícil de aceptar no que Moratín pudiese escribir la obra en un verano, sino que entre su composición y su estreno mediasen tan sólo seis o siete meses. Todo lo que sabemos sobre su modo de escribir, de revisar, de leer a los amigos, de corregir, etc., hace que resulte cuando menos difícil de creer lo que se deduce de las líneas citadas. Entre los críticos no suele ser frecuente poner el acento en la relación entre esta comedia y otras dos obras de Moratín con las que, sin embargo, está profundamente relacionada: la «Lección poética» y, mucho más cercana en el tiempo, *La derrota de los pedantes*. En efecto, la dependencia intelectual y anímica es tan estrecha que parecen surgidas en un mismo momento de su pensamiento y creación (más próxima a la segunda que a la primera). Sabido es que a su poema «Lección poética» le prestó Moratín atención continuada a lo largo de toda su vida,⁹⁶ y que en 1789 apareció *La derrota de los pedantes*. Así, no sería descabellado suponer que entre 1781 (fecha de la redacción primitiva de la «Lección poética») y 1789 se han producido todos los estímulos intelectuales que habrían de cobrar su última expresión en *La comedia nueva* (Prieto 1960:16).⁹⁷

⁹⁶ Puede verse en Pérez Magallón [1993] el texto definitivo así como sus numerosas variantes.

⁹⁷ Lázaro Carreter [1961:XXVII], explica la decisión moratiniana de escribir y hacer representar la obra por «la protección del dictador Godoy», cuyo amparo le habría proporcionado la fuerza anímica de que carecía. Sin embargo, el mis-

Dando por bueno que la comedia fue escrita en 1791 y teniendo en cuenta los procedimientos escriturales de Moratín (en particular su afán perfeccionista y su constante lima), los apuntes y borradores de dicha obra debieron iniciarse varios años antes, como mínimo desde 1787, tras su regreso del primer viaje a Francia como secretario de Cabarrús. Son sólo suposiciones. Sin embargo, es un hecho que el texto de la obra era conocido en los mentideros madrileños algún tiempo antes, puesto que Luciano Francisco Comella, considerándose ofendido por el contenido de la comedia y calificándola de *libelo infamatorio*, presentó recurso para impedir su representación. Dicho recurso fue a parar a la censura de Santos Díez González y de Miguel de Manuel, reformistas ambos, quienes no transigieron con la solicitud de Comella, que intentó vengarse a su manera mediante insinuaciones más o menos veladas a Moratín en diversas obras y, especialmente, en *El violeto universal o café*, que tampoco pasó la censura sin que se recortasen diversas alusiones a la figura de Moratín.⁹⁸

Lo único cierto es que el 7 de febrero de 1792 se estrena *La comedia nueva* —completada con una piececita a dúo de música titulada *El premio de la constancia* y el sainete *La tragedia del buñuelo* (Dowling 1970a:278)—, logrando un éxito de público nada desdeñable: se mantiene en cartel durante seis días,⁹⁹ y el mismo año se publica en Madrid. Moratín se refiere, en su «Advertencia» a la edición de 1825, a quienes «trataron de juntarse en gran número y acabar con ella en su primera representación», pero también recuerda que «lo restante del auditorio logró imponer silencio a aquella irritada muchedumbre». Melón no dice nada de esa época; Silvela [1845:41], por su parte, escribe: «Se trató de silbarle ya

mo crítico afirma que lo que le empujó a *La derrota de los pedantes* fue el vigor de una renuncia que le produjo un «optimismo pletórico y agresivo», y no da razón de los íntimos motivos de la «Lección poética». No creo que semejante explicación ayude demasiado a comprender la lógica interna de los actos literarios del dramaturgo.

⁹⁸ Conocemos alguno de esos recortes gracias a la censura de Santos Díez González que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional. Dowling [1970:55] cita algunos fragmentos. El incidente entre Moratín y Comella puede verse ahora en Di Pinto [1988].

⁹⁹ A pesar de que Dowling [1970a:57], siguiendo lo que Moratín le escribe a Forner el 22 de febrero de 1793, creyó que habían sido siete días, Andicó [1976:228, 255n] ha demostrado que no fue así.

la segunda [comedia]; pero los conjurados no habían concertado bien su plan y el público hizo justicia».¹⁰⁰

Los seis días de representación son un éxito más que «discreto» (como lo califica Andioc 1976:228), pero menos que «inusitado» (Fernández Nieto 1976:32), puesto que mantener seis días en cartel una comedia sobre el teatro, su problemática y su mundo, y de contenido reformista militante,¹⁰¹ refleja un alto nivel de interés por el tema, a lo que no son ajenos los valores intrínsecos de la obra. Andioc [1976:228-229] ha estudiado el taquillaje obtenido: 4.500 reales de promedio, pero con una distribución sociológica muy clara. Las entradas más caras registran un lleno casi permanente y las localidades populares se sitúan muy por debajo, en tanto las mujeres apenas asisten. En efecto, Moratín había escrito su obra para un cierto público, y mal signo hubiera sido otro tipo de asistencia.¹⁰²

Nadie ha podido establecer hasta el presente ninguna fuente específica que dé razón de *La comedia nueva* en su globalidad. Se han indicado, sí, referencias concretas para alguno de los personajes, para algunas situaciones o para momentos puntuales de la misma.¹⁰³ Pero nada que permita, del mismo modo que con *La mo-*

¹⁰⁰ A esa época y a ese estreno deben de referirse los versos que se encuentran en el manuscrito 82.621 del Institut del Teatre de Barcelona, y entre los que copio los siguientes a guisa de ejemplo: «*Alborozo de Moratín / Don Ignacio, aquí hay asiento; / Nipho y yo, que es lo ordinario; / póngase allí el boticario / y Peña, que es de Talento: / Siéntense todos, que intento / me digan sin ironía / si lució la musa mía; / díganlo, que espero listo. / (Todos) Amigo, nunca hemos visto / más grande majadería.*».

¹⁰¹ De «obra tendenciosa, más aún, una obra de batalla y de secta» la califica Pérez Galdós [1923:22], aunque en tono claramente elogioso. Mancini [1970:267-268] ve en ella la «celebración de la estética y de la ética del buen sentido», expresión de su «plena adhesión a la ideología ilustrada» en la que el reformismo «se vuelve más claro y más ideológicamente coherente».

¹⁰² Los dos aumentos del precio de las localidades que tienen lugar entre diciembre de 1798 y abril de 1800 (Andioc 1976:43) iban encaminados en la misma dirección que la reforma: alejar al populacho de los teatros, atraer a los diversos sectores burgueses y ejercer sobre éstos su función educativa, facilitándose además el buen desarrollo de la representación.

¹⁰³ Roca y Cornet [1833:39] establece el parentesco entre D. Pedro y Alceste —en lo que le seguirán, matizando y ampliando, Cánovas [1886:141] y Vézinet [1909:74], quien sugiere contaminación entre *El misántropo* y su imitación por Fabre de l'Eglantine—, entre D.^a Agustina y una de las marisabidillas de *Las mujeres sabias* y entre D.^a Mariquita y la Henriette de la misma obra. Alcalá Galiano [1845:447] la relaciona también con Sancho Panza y más tarde [1855:535]

jigata o *El sí de las niñas*, asegurar qué texto ha servido como guía en la imitación del poeta. El comentarista que escribió el artículo dedicado a la representación que tuvo lugar en 1793 en el *Memorial Literario* afirma, entre otras cosas, que la obra que le sirvió de modelo fue *La metromanía o el poeta*, de Alexis Piron, a quien Moratín cita en una de sus notas a *La comedia nueva*. Nadie volvió sobre el tema, ni siquiera el maestro Menéndez Pelayo, aunque éste, con agudeza e intuición, aseguró que hay más influencia goldoniana en Moratín de la que se ha señalado.¹⁰⁴ Arolas [1897:37] apuntó la relación de *La comedia nueva* con *La bottega del caffè*, idea que repitió Maddalena [1904:323], si bien éste no creyó que fuera más allá de la semejanza del título (lo cual no es cierto, pues Moratín jamás la tituló *El café*). Otro goldonista prestigioso, Consiglio [1942:12], afirmó que no había influencia perceptible de Goldoni por la ausencia en el italiano de problema moral alguno o de condena de vicios, idea que admite Mancini [1970:247] para precisar que el italiano «no tenía que iluminar a burguesía alguna». Sarrailh [1934:198-199], en una bre-

prefiere relacionarla con Chrysalde. Vézinet [1909:74] amplía algunas relaciones: la de D. Hermógenes con una contaminación de Trissotin, Diafoirus y Lysidas, y la de D. Antonio con Philinte, de *El misántropo*. Osuna [1976:300-301] sí ha señalado con precisión el origen del conflicto moral que acompaña el tema de la obra: en *El misántropo*, I, 1 se delinear los tres personajes —dos reales y uno sólo imaginario— de los que van a surgir D. Pedro, D. Antonio y D. Hermógenes. Se trata de Alceste, Philinte y la descripción que el primero hace de cierto individuo malvado (a lo que se suma la contaminación propuesta por Vézinet). Otro camino muy distinto tomó Ruiz Morcuende [1924:56], quien, siguiendo apuntes e insinuaciones de Mesonero Romanos [1861:150], cree que todos los personajes responden a seres de carne y hueso: D. Pedro sería el propio Moratín; D. Antonio, Melón; D. Hermógenes, Cladera; D. Eleuterio, Comella; en tanto que D.^a Agustina, su hija y el resto «los tomó de los concurrentes al café que había en la *Fonda de San Sebastián*, sin perdonar ni al camarero».

¹⁰⁴ Schack [1887:352] había asegurado que «por muchas razones se asemeja a este famoso italiano, lo aventaja por el colorido más poético de su dicción y por su ingenio superior, cediéndole en el arte de inventar y complicar la fábula». Maddalena [1904:325], siguiendo a Levi en un artículo que no he podido ver, asegura que el ejemplo de la reforma goldoniana y el contacto personal ejercieron sobre Moratín «un'influenza salutare». Con una generalidad salda la relación Benítez Claros [1963:222], afirmando que «existe una postura moralizante muy acorde entre Moratín y Goldoni», que viene a cifrar en su «blandura satírica y recomendaciones virtuosas». Valbuena [1956:472], por su lado, cree que de diversos Florindos de Goldoni «proceden las insistentes expresiones de amor filial» que abundan en *El sí de las niñas*. El tema no está, ni mucho menos, agotado.

be nota, volvía sobre la influencia de *La bottega del caffè*, apuntando, además del título, una escena concreta (la del reloj parado de D. Hermógenes). Y ahí se terminaron los rastreos. Vivanco [1972:150], sin pretender encontrar fuentes, sitúa la obra de Moratín en la tradición de obras centradas sobre el teatro o que tienen como uno de sus asuntos principales el mismo teatro. Se trata de convertir la discusión sobre el teatro —o sobre una obra específica, o una tendencia, etc.— en el asunto estructurador de la comedia. Ahí se encuentran *La crítica de la escuela de las mujeres*¹⁰⁵ o *Las preciosas ridículas* (Arolas 1897:17), *Il teatro comico*, de Goldoni (Maddalena 1904:323), la *Critique du légataire*, de Regnard (Vivanco 1972:1149) o incluso la parodia de comedia heroica realizada por Ramón de la Cruz en *Los bandos de Avapiés*.

Resumiendo el asunto de *La comedia nueva* a su hilo esencial, se puede decir que consiste en la perspectiva del estreno de una comedia y en su fracaso. Y ésta es una idea que pudo muy bien tomar de la obra de Piron, aunque en ella ese hilo no sea sino uno de los episodios secundarios. Más probablemente, sin embargo, es que Moratín tomara el asunto, pero reelaborándolo según sus personales criterios imitativos, de *Il poeta fanatico*, de Goldoni. Aunque no la menciona ni alude a ella en ningún lugar, es fácil aceptar, como bien apunta Consiglio [1942:4], que «don Leandro conociese también muchas otras comedias goldonianas». En la citada, un maníaco de la poesía (un Ottavio que en no poca medida descende del Damis de Piron) funda una Academia poética que concluye al final en un completo fiasco. Entre la idea de aguardar un estreno y su fracaso y la de fundar una Academia y su fracaso hay algo más que un simple parentesco. Y la obra de Goldoni trata centralmente de esa Academia (quedando como asunto secundario los amores de Rosaura y Florindo). El cambio de la Aca-

¹⁰⁵ A diferencia de Molière, Moratín no defiende su comedia de los ataques de los críticos, sino que arremete contra una obra en concreto por medio de unas ideas vertidas en otra, la que el espectador está contemplando y que triunfa sobre la no vista (Vivanco 1972:150). Lectura sugerente propone Baker [1987:112] al decir que *La comedia nueva* «is not simply a play about theatre set in a café. Rather, the café is itself the theatre in which D. Eleuterio and other characters act out a drama, in substantial part a domestic drama, for an audience composed of two *ilustrados*, D. Antonio and D. Pedro». Pero yerra al considerar que ésta es la única audiencia que interesa a Moratín.

demia al estreno teatral pudo venirle a Moratín del hilo de Piron o de sus propias obsesiones dramáticas.

El café donde transcurre la acción de *La comedia nueva* (a diferencia de la *La bottega del caffè* goldoniana, que se desarrolla en una plaza a la que da el café, así como una casa de juego y una barbería) es un espacio colectivo en el que se entrecruzan multitud de vidas o fragmentos de vidas.¹⁰⁶ Lugar idóneo para el encuentro repetido de individuos; encuentro voluntario o involuntario, intencional o casual. También, ámbito para chismorreos, discusiones, confesiones o simple solaz. Y, como más adelante demostrarían Segarra en teatro (*El café de la marina*) o Cela en novela (*La colmena*), por mencionar sólo algunos nombres, marco de pasiones, sufrimientos y dolores desgarradores. Asimismo —y desde cierto momento—, lugar al que acudir antes, en el intermedio o al final de algún espectáculo. Ningún espacio, por tanto, mejor relacionado para que el teatro sea tema de conversación y debate.¹⁰⁷ No en vano Mesonero Romanos, Cotarelo o Ruiz Morcuende han afirmado —aunque algo hiperbólicamente— que el café moratiniano es la Fonda de San Sebastián.¹⁰⁸ Tal vez no lo sea, pero no puede dejar de pensarse, aun salvando las distancias, en la famosa tertulia que ahí se reunía y en la que no se podía hablar de lo que no fuera teatro, versos, mujeres y toros.

No es el café el único espacio que aparece en la obra. Porque si éste es el único espacio presente en la escena, hay diferentes espacios aludidos o mentados.¹⁰⁹ Como aseguraba Vivanco, la escena

¹⁰⁶ El café había sido el espacio elegido por Ramón de la Cruz para su comedia en un acto *El café de Barcelona*, representada en la ciudad condal en 1788, con motivo de la visita del rey. Y al café se refiere Iriarte en *La señorita malcriada*, I, 3, donde D. Gonzalo comenta: «Si hay concurso en el café, / allí fijo como el alba; / ... ¿La tertulia? Así, así».

¹⁰⁷ Al apuntar Andioc [1976:209] que D. Eleuterio está «únicamente deseoso de despachar su mercancía teatral para salir de apuros», abrió las puertas a la interpretación del café —lugar físico— como mercado de funciones de mediación (Baker 1987:103) y, simbólicamente, como encarnación de la *villa* frente a la *corte*. Aunque es idea sugerente, D. Eleuterio no va allí a vender o venderse —aunque haga referencia a sus problemas para conseguirlo—, ni los demás están allí para negociar compra alguna.

¹⁰⁸ Marey [1966:153], viendo a Molière por todas partes, lo cree trasposición del salón de Célimène.

¹⁰⁹ Utilizo aquí el concepto de 'espacio mentado' —tan caro a mi profesor y amigo J.M. Regueiro— para referirme a los lugares que sólo tienen existencia

que no está está constantemente en escena, ya que toda la atención está pendiente de lo que sucede —o sucederá— en el escenario del teatro donde se estrena la obra de D. Eleuterio. Otros espacios mentados, que amplían la localización espacial de la obra, son la sala que hay en el piso superior del café, y donde D. Eleuterio y sus acompañantes están celebrando el próximo e inminente éxito de *El gran cerco de Viena*: mundo de sueños más que de realidades, de esperanzas vanas más que de expectativas factibles. Asimismo, la habitación de Pipí, a donde se sugiere trasladar a D.^a Agustina; antro sucio y pestilente —según se comprueba en la variante de la edición *princeps*—, ámbito propio del bajo pueblo al que pertenece el camarero.

El marco temporal, tal y como puede deducirse del argumento y del desarrollo dramático —pues Moratín sólo añadió la acotación que especifica la duración de la acción, de cuatro a seis de la tarde, en 1825—, abarca cierto breve tiempo indeterminado antes del estreno de *El gran cerco de Viena* y algo más de un acto de su representación, es decir, prácticamente lo que duraría, según el horario de la temporada teatral veraniega, la ejecución de *La comedia nueva*. Se genera así un triple plano temporal en el que se mezcla el tiempo del espectador, el tiempo de lo que sucede en la escena (o sea, el de D. Eleuterio y demás), y el tiempo de lo que acaece en la otra escena, la del teatro en que se representa *El gran cerco de Viena*.

La comicidad moratiniana ha sido estudiada, aunque no con toda la extensión y detalle que sería de desear, por Vézinet [1909] y por Casaldüero [1957], amén de apuntes dispersos en otros trabajos críticos como el de Merimée [1960]. Un aspecto que se ha puesto de relieve, ya desde los primeros escritos sobre las comedias moratinianas, ha sido el carácter de su *vis* cómica, no tan fuerte como la de otros comediógrafos. Casaldüero [1957:49] destaca lo que llama «*la levedad de su vena cómica*»; como apunta Merimée [1960:756], «ninguna de las situaciones presentadas por Moratín es intrínsecamente cómica», aunque sí lo sean algunos episodios de sus comedias. En otras palabras, tiene golpes cómicos, pero las situaciones no lo son. En consecuencia, no son las suyas obras que exciten la carcajada continua: el tono sostenido es el de la

en la palabra de los personajes. Pero una palabra que les confiere auténtica realidad casi física.

sonrisa que puede estallar en risa abierta o que, según el curso de la acción, se abre al llanto en el otro vector que constituye su fuerza teatral.

En su estudio sobre Molière y Moratín, Vézinet [1909:133-172] señala los rasgos de la comicidad molieresca, muchos de los cuales no aparecen en Moratín: los juegos escatológicos, las variantes dialectales, los términos de sonoridad semejante, las listas caóticas de voces, las repeticiones, la multiplicidad de gestos.¹¹⁰ En otras palabras, lo que rechaza Moratín es la farsa (Casalduero 1957:49). La fusión de los dos elementos, el cómico y el sentimental, ya se ha señalado más arriba. Moratín ha optado, en el aspecto risible, por lo cómico del carácter, es decir, por crear personajes que nos hacen reír sin darse cuenta de que nos divierten (D. Eleuterio, D. Hermógenes, D.^a Irene).¹¹¹ Ellos son como son, y sólo el espectador o lector percibe todo lo cómico de su forma de ser. Una forma de ser que se expresa no tanto en actos de carácter cómico visibles en escena (aunque no se excluyen del todo: piénsese en D. Hermógenes haciendo volcar el vaso de agua que lleva Pipí) como en el lenguaje con que nos hablan y otros aspectos relacionados con el lenguaje (la ubicación de determinadas frases muy simples, la forma de participar en un diálogo, la utilización de modismos, giros o refranes). Pero ese lenguaje no precisa de dialectalismos o procedimientos de raíz poética. Incluso expresándose en una prosa coloquial los personajes despiden toda su gracia. En esa íntima unión entre comicidad y lenguaje se encuentra una de las razones que han hecho afirmar a algún crítico (Alcalá Galiano 1845:449) que lo cómico moratiniano no puede traducirse sin que se pierda casi por completo. Pero aún hay que subrayar otro aspecto, pues esa comicidad no se dirige a un público popular indiscriminado. Merimée [1960:757] indicaba que D.^a Irene estaba «más bien hecha para divertir a intelectuales», y es que sólo con cierta base cultural e ideológica puede captarse todo lo de

¹¹⁰ Sus conclusiones son más que discutibles, pues deduce que Moratín es inferior a Molière en el arte de hacer reír «par impuissance plus que par principe» (Vézinet 1909:156), aunque admite seguidamente que también lo es por principio y, en especial, por la influencia de la comedia lacrimosa.

¹¹¹ No me parece completamente acertada la afirmación de Merimée [1960:756] al decir que los criados y doncellas son «los únicos elementos cómicos». Si descontamos algún requiebro equívoco o algún intercambio de frases maliciosas, poco es lo que ofrecen en ese terreno.

irónico que contienen frases aparentemente sencillas y lineales. Lo mismo sucede —y todavía en mayor grado— con un personaje como D. Hermógenes. Aunque lo cómico parece evidente, la verdadera comicidad está más allá de lo que se percibe, está en alusiones culturales que sólo un público ilustrado podía recibir y paladear en su plenitud.

Afirma Casaldüero [1957:44] que, por lo que respecta a lo cómico, Moratín «no cae nunca en lo chabacano». Sin embargo, su gama cómica abarca un amplio abanico de registros: desde lo más sutil y culto a la sal gruesa (aunque ésta no abunde, e incluso haya sido suprimida en la última edición que preparara en vida de *La comedia nueva*; me refiero a alusiones como la de Pipí a lo cochino de su habitación o la de D.^a Agustina al nene que estaba puerco). Resumiendo los recursos cómicos moratinianos, Casaldüero [1957:45] menciona el juego gramatical, el equívoco, la digresión y la manera de contar, es decir, recursos lingüísticos.

Lo primero, y casi lo único, que se ha venido resaltando en *La comedia nueva* ha sido su carácter de sátira literaria.¹¹² Una sátira que abarca diversos aspectos: la comedia heroica y el teatro dominante en los escenarios de la época; la bajeza y adocenamiento de los autores dramáticos; el mundo teatral, en particular las relaciones entre el poeta y los actores, los aficionados y los autores de compañía; el sistema de impresiones y su falta de rigor. No puede dudarse que ese lado de la obra es el que más llama la atención en una primera lectura.¹¹³ Pero si intentamos expresar cuál

¹¹² La idea de Menéndez Pelayo de que Moratín no hizo más que darle forma teatral a una crítica dramática ha sido matizada por Vivanco [1972:149] diciendo que lo que hizo fue «convertir en criatura de arte imaginativo a una simple obra de talento crítico». Considera que esta comedia es «la más representativa, si no la más importante de nuestro teatro del siglo XVIII, porque es aquella en que el talento crítico que ha sustituido a la imaginación creadora se atreve a dar la batalla en el terreno de ésta».

¹¹³ Pérez Galdós [1923:21] llega a sostener que «sin la lección estética que contiene quedaría reducida a una trama insulsa y sin interés» y que «su mérito está precisamente en lo que tiene de didáctico y docente, contrariando la índole del teatro». Pasando por encima de la crítica específicamente teatral, Andioc [1976:209 y ss.] ha querido interpretar la censura de *El gran cerco de Viena* y a los autores de obras semejantes como un ataque a su vulgaridad y plebeyismo. Es evidente que este aspecto está presente en la obra, pero más bien subyace a la crítica dramática. La contaminación de lo aristocrático y lo popular —o a la inversa— proviene ya de la comedia barroca y refleja un proceso de conformación social en el que la burguesía y su peculiar concepción del mundo no alcanza una posición sobresaliente en la sociedad española.

es el núcleo temático de la comedia veremos que en términos abstractos deben mencionarse palabras como *límites*, *preparación* y *fracaso*. Es decir, el tema de la obra puede resumirse así: sólo aceptando los límites que determina la educación profesional puede evitarse el fracaso.¹¹⁴ Ese fracaso, sin embargo, no es tan sólo el de una comedia o una labor profesional, sino que es un fracaso humano. La derrota de la comedia de D. Eleuterio es, en parte, la derrota de D. Eleuterio. Precisamente por eso D. Pedro, cuya tendencia a las efusiones sentimentales Vézinet [1909:157], seguido por Pitollet [1928:XI], ha hecho depender con razón de la comedia lacrimosa, no es un personaje accesorio, un sosias de Moratín que le sirve para exponer algunas de sus ideas sobre el teatro, sino que es una pieza esencial —«el protagonista ... quien alza su estatura moral sobre los demás» (Osuna 1976:299)— en el desarrollo y desenlace de la misma, especialmente en el tránsito de la risa a la ternura (Roca y Cornet 1833:39, o Vivanco 1972:150)

¹¹⁴ La interpretación de Andioc [1976:116], que ve en la obra una crítica a la «preocupación por acceder a una clase superior», es desmesuradamente partidista. También Mancini [1970:267] observó en D.^a Agustina «una especie de intolerancia a toda clase de evasión que no se halle debidamente autorizada», y para Rien [1982:110] «Pedros Eingriff ist orientert an dem Kriterium der Respektierung des Standes-bzw. Schichtengrenzen». Pero lo que censura Moratín no es *el ansia* de promoción social, sino *la vía* que se ha elegido. Debe tenerse presente que en 1783 se aprueba una orden por la que se concede honra legal a todas las profesiones, y el que su objetivo sea aumentar o garantizar la producción nacional (ante las denuncias de Campomanes y otros ilustrados) no invalida su significación. El ascenso, desde la óptica moratiniana, puede intentarse por cualquier camino, pero el fracaso aguarda a aquel que escoja el erróneo. Maravall [1980:183] cree que Moratín acepta la movilidad social, con flexibilidad y límites. Los pormenores socioeconómicos que se ofrecen de D. Eleuterio no son mayores que los de otros personajes, sólo diferentes. A mayor abundamiento, en *Viaje a Italia* escribe Moratín: «Un rey no debe hacer platos, ni tejer terciopelos, ni vender salitre, ni pintar naipes, ni destilar aguardientes: debe reinar» (lo que, de paso, debería tenerse en cuenta para valorar su actitud hacia la labor económica del monarca ilustrado y hacia la iniciativa privada). Tampoco se trata de censurar a «unos trabajadores manuales que se han arrogado las tareas del espíritu», como quiere Andioc [1976:235], pensando en las ideas de Forner. Más próximo a la realidad resulta Casaldueiro [1957:39] cuando afirma que «Moratín piensa, como Cervantes, que no hay arte sin escuela, sin aprendizaje, sin un estudio continuo». La relación entre clase social y estudio o aprendizaje puede derivarse, pero no de forma mecánica, y siempre que se distinga dónde se pone el acento y por qué. Ésa es la idea de Baker [1987:105], para quien «the opposition of craft to improvisation is inevitably one of class as a determinant of vocation».

y en su resorte ético (Sánchez Agesta 1960:587), que es tierno, compasivo y moral.

Glendinning [1960:15] había señalado que la crítica de la comedia desarreglada lleva pareja «la crítica del desorden moral del autor», manifestada en su falta de tino y razón, en el peligro del bienestar familiar o —aspecto que él no señala— en la pérdida de dignidad ante los cómicos, algo que, en cierto modo, apunta hacia ese «fondo de tragedia» latente en las comedias moratinianas y, como Ruiz Ramón [1967:357] había vislumbrado tras la sátira, «la radical falsedad e inautenticidad de una vocación y de unas vidas». Pero ha sido Osuna [1976:293] el que ha venido a poner de relieve cómo el auténtico sentido de la obra —y su universalidad— radica en la exaltación de la virtud, encarnada en «la fidelidad de la comunicación humana con el prójimo,¹¹⁵ frente a las actitudes que se le oponen».¹¹⁶ Virtud de D. Pedro frente a vicios tan diferentes —y de tan distinto nivel— como la presuntuosa credulidad de D. Eleuterio, las ínfulas pseudointelectualoides de D.^a Agustina, la pasividad burlesca de D. Antonio, el acrítico apasionamiento de D. Serapio, la ignorancia de Pipí y la hipocresía de D. Hermógenes. Un conjunto de personajes entre los que sólo parece salvarse D.^a Mariquita, la más inocente víctima de los manejos de su hermano y cuñada, aunque no exenta de ciertos fallos de carácter (su ansia de matrimonio, que resulta menos comprensible desde nuestra óptica al saber que se trata de una «niña» de dieciséis años). El teatro es el asunto principal que se ventila en la comedia y sirve de apoyo a la acción, pero el tema va más allá

¹¹⁵ Para dicho crítico [1976:293 y ss.] se reducen a tres los personajes que representan concepciones distintas sobre la comunicación: la franqueza brutal de D. Pedro, la ironía complaciente de D. Antonio y el engaño malvado de D. Hermógenes. Pero olvida a un cuarto personaje, Mariquita, que se aproxima a D. Pedro pero desde el simple sentido común y la espontaneidad. Su franqueza no es «racional» ni responde a una actitud consciente y preconcebida: brota de lo más sano y natural de la sinceridad vulgar.

¹¹⁶ Para Mancini [1970:270], el interés y validez de la obra se sitúan, por el contrario, «en ese afán de averiguación intelectual e intelectualizada, en esa constante preocupación problemática que no admite concesiones a la imagen ni al sentimiento». Sin embargo, el apasionamiento de la obra —que el mismo crítico subraya en otros lugares—, tanto en lo moral como en lo satírico y cómico o en lo sentimental, contradice esa opinión. Balbín [1981:54] ha esquematizado, por su parte, el conflicto dramático en las comedias moratinianas según la estructura culpable-víctima-salvador. Pero tal simplificación no da razón de la complejidad psicológica y situacional de los personajes y su movimiento.

de la simple sátira literaria para afectar valores de más enjundia. Además, no es ése el único tema. Pues la idea central va acompañada por una serie de subtemas a los cuales se les ha venido prestando menor atención. Por ejemplo, el de la educación de la mujer, su posición social, el ideal femenino, la amistad, la hipocresía, la pedantería o la hombría de bien.¹¹⁷

Ocho son los personajes que se mueven en la escena, caracterizados tanto por su lenguaje como por la multitud de detalles concretos que sobre ellos se acumulan en la obra,¹¹⁸ y que pueden agruparse en dos bandos claramente delimitados:¹¹⁹ quienes defienden el teatro decadente y dominante (D. Eleuterio, D.^a Agustina, D. Serapio y Pipí), y quienes se oponen a él de una forma u otra¹²⁰ (D. Pedro, D. Antonio y D.^a Mariquita), quedando D. Hermógenes en una posición intermedia (panegirista de *El gran cerco de Viena* por interés bastardo y crítico inmisericorde cuando la realidad del fracaso se impone por sí misma).

D. Pedro es uno de esos personajes sensatos y maduros que están presentes en todas las comedias moratinianas.¹²¹ Rico ha-

¹¹⁷ En otro terreno lo sitúa Baker [1987:101], el de la «urban *politesse*, idleness and their relation to the social organization of productive labor and public entertainments».

¹¹⁸ Muy acertadamente, Sebold [1978a:80] ha subrayado la deuda moratiniana para con Iriarte al decir que «no fueron modelos para personajes concretos, sino ejemplos de cómo se había de utilizar el procedimiento de partir de la observación minuciosa de tipos reales representativos de la nueva burguesía dieciochesca, para crear unas nuevas comedias de costumbres».

¹¹⁹ Es cierto que esos dos bandos podrían sustituirse por otros: el de quienes ejemplifican una u otra opción para el desengaño frente a los «engañados» o «alienados». Poniendo el acento en el sentido de lección de virtud, Osuna [1976:292, 296] parece sugerir este segundo, matizando claramente la diversidad de propuestas entre los desengañadores. No es de recibo, sin embargo, su calificación de «ahistóricos» para los personajes, o su afirmación de que Moratín «no tuvo modelos históricos singulares». Está demostrado lo contrario, que no excluye el peso de las fuentes literarias. Paradójicamente, el mismo crítico añade luego que esos mismos personajes «son creaciones de Moratín» y que son «reflejos de nuestra sociología literaria». Uno no sabe a qué carta quedarse.

¹²⁰ Mancini [1970:263, 269] prefiere hablar de la oposición «entre la vieja orientación que no logra morir, y la nueva, que no consigue afirmarse con la totalidad deseada». Esta división en dos bloques sirve para plantear con claridad el asunto de la obra y, aún más, para conferirle «armonía estructural». Le niega función cómica al choque, pero es evidente que lo tiene.

¹²¹ Su descendencia del Alceste molieresco es indiscutible, aunque ya Cánovas [1886:141] había resaltado su mayor racionalidad, su compasión y su humanidad. Para Vézinet [1909:78] es un «Alceste vielli». Conserva la brusquedad

cendado (Sánchez Agesta 1960:585), buen ciudadano, irascible, crítico con la situación del teatro contemporáneo pero aún más con la hipocresía o con quien la transige,¹²² con la maldad o con la falta de compasión, es buena encarnación del «hombre de bien» —aunque Lázaro Carreter [1961:XVII], lo llame, como a D. Diego o a D. Luis, «curiosas encarnaciones del *honnête homme*¹²³ a la castellana»—, mezcla de racionalidad y de cálida sensibilidad hacia los sufrimientos del prójimo.¹²⁴ Su crítica del drama coetáneo no es una retahíla de frases fríamente entrelazadas, sino el ardoroso alegato de quien sufre en su carne y en su corazón la situación que denuncia. No es un misántropo —pues al dejar bien claro que siente auténtica afición por los espectáculos, y que sus amigos le proporcionan los mejores momentos de la vida, «corrija su entereza con las superiores exigencias de la bondad» (Merimée 1960:742)—, pero sí es intransigente con todo lo que viola sus principios fundamentales, que son principios de honestidad, de utilidad pública, de compasión humana algo filantrópica y de verdad.¹²⁵

de su precedente francés, pero «l'âge, l'expérience, la douleur aussi (il est veuf, il a perdu ses enfants) ont tempéré sa fougue»; si Molière quiso resaltar el lado satírico, Moratín ha querido poner en primer plano el generoso. Pero esa generosidad no está en Alceste. Ruiz Morcuende [1924:54] apunta que Moratín «tal vez quiso retratarse a sí mismo» en esa figura —pese a que tal sugerencia carece de toda argumentación—, mientras Merimée [1960:741] señala con razón que D. Pedro «quizá sea aún más severo que su progenitor».

¹²² Dice Alceste en *El misántropo*, I, I, 118-1290: «Je hais tous les hommes: / les uns, parce qu'ils son méchants et mailfaisants, / et les autres, pour être aux méchants complaisants».

¹²³ Sebold [1974:204] ha mostrado muy bien la relación entre el *honnête homme*, el *philosophe* de Diderot y el hombre de bien en Cadalso. Sus precisiones pueden aplicarse al concepto de Moratín.

¹²⁴ «D. Pedro es el más sentimental, el más dispuesto a una ayuda mesocrática pero en la que pone algo más que los otros, el corazón» (Saz 1953:149). A él se le pueden aplicar las palabras que Mancini [1970:227] dedica a Moratín: «quizá haya una pasión diferente, pero igualmente vibrante que, oponiendo al mundo pasado la vida actual, sabe que el juego es muy importante ya que una revolución profunda se está verificando y perder la batalla significa retroceder». Osuna [1976:299], con buen criterio, ha resaltado la especificidad de este personaje frente a las fuentes sugeridas por la crítica, aceptadas por él.

¹²⁵ Fernández Guerra [1855:1] llega a ver en D. Pedro el «hermoso testimonio del deber cívico, de la abnegación de los hombres que deben decir la verdad, arrojando todos los peligros». Para Glendinning [1960:15], sólo D. Pedro y Mariquita «luchan por la verdad», aunque sea obligado señalar que su concep-

Junto a él está D. Antonio,¹²⁶ que comparte sus ideas casi en todos los terrenos, pero que adopta una actitud del todo diferente a la de D. Pedro: burlón, irónico, «cáustico por ser inteligente» (Mancini 1970:268), de una comprensión que le conduce a pasar de todo y aceptar cualquier cosa con una sonrisa despiadada no tanto en los labios como en su interior, encarna otro enfoque desde la óptica ilustrada del modo de hacer frente a la situación.¹²⁷ También él, aunque no modifique su juicio, recibirá la lección del desengaño: la de superar lo burlesco con la ternura y la compasión.

Pero el personaje central, objeto del ridículo en el que se encarna el vicio o defecto que es objeto intencional de la censura del autor, es sin duda D. Eleuterio.¹²⁸ No quiere decir eso que sea el más cómico, pues es difícil decidir entre el pedante o el escritor. Moratín tiende en todas sus obras a poner de relieve las circunstancias socioeconómicas y culturales de sus personajes. El aspirante a laureado poeta dramático no es una excepción. D. Eleuterio

to de verdad es muy diferente al de Fernández Guerra y que encarnan dos actitudes muy diferentes ante la misma: la consciente y la puramente intuitiva.

¹²⁶ Emparentado con el Philinte de Molière, es un «Philinte vieilli» (Vézinet 1909:81). No es chismoso ni maledicente. Se ríe de todo, incluso de lo que conmociona su fuero interno. Carece del desprecio y la aspereza del Philinte, «adouci par l'âge» (Vézinet 1909:83). Le reconoce el crítico francés una originalidad: que no se dirige a los de su clase, sino a los desgraciados. Siente por los humildes compasión y simpatía. Pese a no manifestar un gran corazón, siente cierta ternura de alma. Ruiz Morcuende [1924:56] opina que Moratín «tal vez quiso representar a su amigo Melón». Nada hay en la vida y conducta de éste que permita tal aproximación. Por su parte, Díaz-Plaja [1984:17n] sostiene que «este personaje razonable y simpático es, sin duda, reflejo de la personalidad del propio Moratín». Mancini [1976:269] ha señalado entre D. Pedro y D. Antonio una actitud dialéctica, «como si el mismo personaje se hubiese dividido en sus dos características más relevantes». Osuna [1976:291] ha defendido con razón el carácter complementario de los dos personajes, esencial en el diseño de la geometría temática. No comparto, sin embargo, la opinión de que el equilibrio entre ellos se rompa al final; sigue siendo complementario: D. Pedro *da* la lección y D. Antonio *la reconoce y acepta*. El «contrabalanceo ético», bien subrayado por Osuna [1976:292], se mantiene hasta el desenlace.

¹²⁷ Me parece harto exagerado, cuando menos, calificar su carácter, como hace Baker [1987:112], de «amoral and immobile pessimism».

¹²⁸ Vézinet no encontró modelo para el personaje. Opina Marey [1966:153] que lo tuvo y que fue el Oronte de Molière, pero nadie ha abonado su opinión. Por su parte, Osuna [1976:300] piensa que es «el más cercano a la singularidad histórica». Olvidan al Ottavio de Goldoni, aunque no queda duda de que su modelo real fue Luciano F. Comella.

es hijo de una familia pobre (recuérdese que ha estudiado en los Escolapios), ex escribiente de un despacho de lotería y ex criado de un indiano, que se ha metido a escritor de comedias creyendo encontrar así la solución individual a sus problemas y estrecheces económicas.¹²⁹ En escena parece un hombre honrado, hombre de bien,¹³⁰ pero su afán por conseguir el triunfo le ha llevado a conductas que no por muy extendidas resultan demasiado dignas (su relación servil y rastrera con la primera dama es ejemplar). Su defecto esencial radica en adentrarse en un campo para el que no tiene ni los estudios necesarios ni el genio imprescindible. Secundariamente, es reacio a aceptar su propio desastre, sumiéndose en una presunción inconsciente y en una vanidad huera (inicialmente estimulada por D. Hermógenes, pero luego autofomentada),¹³¹ aunque termina aceptando el desengaño.

D.^a Agustina, que lo mismo que Mariquita «podrían ser de hoy» (Pérez Galdós 1923:23), constituye el complemento ridículo de D. Eleuterio. Pero en su caso se añade el ser una mujer que abandona sus deberes y reniega de lo más propia y noblemente femenino: la maternidad y el cuidado de los hijos y el hogar, que se ven suplidos por una injustificada vanidad intelectual, una cultura y unos sueños de grandeza que, sumados a la mediocre circunstancia pequeñoburguesa de su vida, confieren al viejo motivo de la marisabidilla un tono más estridente (Mancini 1970:266). En ella aparece personificada la imagen en negativo de lo que debe ser para los ilustrados la mujer de bien.¹³²

¹²⁹ Cercana a lo ilegal es la conducta de D. Eleuterio (Glendinning 1967:129), casado secretamente, por su abandono o descuido de los deberes que le corresponden como padre de familia (lo mismo que sucede con su esposa, en la que este rasgo se agrava). La desigualdad social juega aquí como atenuante —no eximente— en la medida en que no deja de estimular el delito.

¹³⁰ Como bien ha resaltado Osuna [1976:296], esa benignidad es imprescindible para que en él converjan los diversos enfoques sobre la verdad de la comunicación y, por tanto, para la lección moral.

¹³¹ A su manera, D. Eleuterio es una particular encarnación de lo que se entiende en el XVIII por «quijotismo» (Andioc 1976:163 y ss.), pero no alcanza el grado delictivo de otros especímenes de la misma clase. «Se califica de quijotismo toda actitud que testimonie un deseo de promoción social y que lleve consigo, como consecuencia, ... el abandono de un trabajo productivo por regla general» (Andioc 1976:165); lo esencial de su quijotismo es, sin embargo, el modo en que habita en su mundo de imaginación, lejos de la realidad en que vive y de lo que es.

¹³² En D.^a Agustina se plasma, según Andioc [1976:218 y ss.], y para ser criticada, otra variedad del ansia de promoción social: la de la mujer en busca

Hay que insistir en el papel que como «malvado», es decir, responsable del principal vicio que pretende censurarse y corregirse en la obra, juega D. Hermógenes.¹³³ Por supuesto que éste no es culpable de que D. Eleuterio sea un mal poeta, ni se justifica así la actitud del presunto gran cómico, pero sí lo es de haberlo incitado a hacer algo para lo que no estaba preparado, careciendo como carecía de estudios, lecturas, principios y, lo que debe subrayarse, talento (es decir, vena, ingenio o inspiración).¹³⁴ Sus parlamentos no sólo reflejan su intrínseca pedantería,¹³⁵ sino también la nefasta influencia que ha ejercido sobre D. Eleuterio y D.^a Agustina, su carácter interesado, su vanidad mal disimulada, cierto en-

de su autoafirmación. Comella había ofrecido modelos muy diferentes, en particular en la Margarita de *El sitio de Calés*, que actúa como cualquier héroe masculino y cuestiona la autoridad del hombre y la concepción machista de la familia, llegando a repetir las mismas vulgaridades que los hombres sobre el honor, etc. Más ajustado me parece verla como trasposición a lo literario de la marcialidad femenina en el XVIII (sobre lo que puede verse Andioc 1976:475 y ss.).

¹³³ Ya se han señalado los posibles modelos imitados por contaminación para este personaje. Osuna [1976:299], que acepta los precedentes molierescos, reconoce que en los círculos teatrales madrileños individuos así «bien podían existir, de hecho existieron», recordando obras como *La derrota de los pedantes*, *Los eruditos a la violeta* o *Los gramáticos*. El modelo real —que no se presta a discusión— fue Cristóbal Cladera.

¹³⁴ Moratín se encargó, en una de las «Notas» que escribió para la obra, de puntualizar las cosas: «D. Eleuterio sufre la irrisión pública, no porque D. Hermógenes sea un malvado, sino porque él es un necio, ignorante y presuntuoso». El pedante, mediante su manipulación bastarda del lenguaje, ha conseguido darle a D. Eleuterio «la imagen de superioridad que el otro esperaba» (Andioc 1976:228), es decir, le ha comunicado la autoconfianza que le faltaba. Al establecer una relación estrecha entre la seguridad de uno y la pedantería del otro, rebaja a D. Eleuterio al nivel de D. Hermógenes. Pero si el primero puede ser desengañado por su esencial bondad, por su hombría de bien no afectada, el segundo es irredimible. La ruptura entre ambos será precisa para el buen final de la obra.

¹³⁵ Acusa Alcalá Galiano [1855:535] a la figura de D. Hermógenes de ser «con frecuencia una caricatura, aunque tenga golpes felicísimos de suma naturalidad y que denotan fina y aguda observación». En este erudito a la violeta, falso aristócrata del espíritu, Mancini [1970:265] ve que, en la busca de lo cómico, la risa «se acentúa hasta lo paroxístico», para acabar dejando al descubierto «el trazo grotesco». Pocos pedantes de los que vieran al personaje percibirían esa comicidad cruel. Las intervenciones de D. Hermógenes no hacen sino reforzar la impresión de que para todo tiene comentario, pero con la sensación del autó-mata al que hay que apretar un botón para que realice cualquier movimiento. De ahí lo cómico de su figura.

golamiento y, por último, su esencial falsedad e hipocresía¹³⁶ (que resulta patente cuando manifiesta lo que asegura ser su verdadera opinión sobre *El gran cerco de Viena*). D. Hermógenes, bachiller en leyes, es la encarnación del pretendiente dieciochesco¹³⁷ (a cuya estirpe, pero con otras características, pertenecieron individuos como Luzán o el mismo Moratín), aunque destinado a no encontrar jamás oficio ni beneficio. Por eso centra sus esperanzas reales y realizables en el matrimonio con Mariquita, «tipo de mujer inteligente y cuerda» (Azorín 1893:53).

Ésta representa la imagen en positivo de D.^a Agustina, aunque sin llegar a ser una mujer perfecta.¹³⁸ D.^a Mariquita no se propone como objetivo la pasividad y el ocio absoluto. Como buena mujer de la clase media, quiere ser productiva, pero en el campo específico que la Ilustración pretende asignar a la mujer: en su casa y con sus hijos. No quiere ser una bachillera ni aspira a la marcialidad de algunas aristócratas o advenedizas. Es mujer de sentido común y prudencia primaria, cuyas palabras actúan como contrapunto —pero desde el bando de los partidarios de la comedia de D. Eleuterio— a las numerosas sandeces y desatinos que dicen los demás.¹³⁹

¹³⁶ Osuna [1976:292] ha puesto el acento en la función esencial que D. Hermógenes juega en la estructura moral de la obra, ya que a su faceta de pedante —que es la que le confiere toda la comicidad— une el ser «moralmente malo», en cuya baja se quiere buscar una lección moral que la crítica no ha resaltado lo suficiente.

¹³⁷ Opina Glendinning [1967:131] que «las acciones de Hermógenes no tienen disculpa (a menos que las achacáramos a su educación escolástica); tiene una carrera y podría ganar dinero ejerciéndola». No tienen disculpa, es cierto, pero así se insiste en otro aspecto: pudiendo ser abogado se ha metido a intelectual. El abandono de lo que debiera ser su profesión también le afecta a él.

¹³⁸ Señalada su relación con Henriette, de *Las mujeres sabias*, Alcalá Galiano [1845:447] la valora como uno de los buenos personajes de la galería moratiniana, aunque «está copiada la idea del inimitable modelo, donde el buen escudero Sancho con sus salidas hijas del buen seso, ignorante y aun rudo, pone en relieve las locuras del descaminado talento de su amo». Años después, el mismo crítico [1855:535] creería que el modelo, además de Sancho, era Chrysalde, de *Las mujeres sabias*, «raciocinando mejor que las tres literatas». No se entiende por qué González López [1965:64] la llama «coqueta y entretenida», mientras Mancini [1970:268] ve en ella «una figurita deliciosamente poética».

¹³⁹ Munárriz [1801:337] apuntaba que el problema de la comedia quedaba resuelto, «a saber, si D. Hermógenes se casará con Mariquita y D. Eleuterio hallará en la dramática el socorro de su necesidad y la de su familia». De ese modo

A D. Serapio no se le conoce más actividad que la de ser aficionado al teatro.¹⁴⁰ Ésa es su vida y ésa es su profesión, lo que llena su tiempo y su espíritu. No llegamos a saber de dónde obtiene el dinero para alimentarse o vivir. Mosquetero por excelencia, el patio del teatro es su medio vital. Frente a la honestidad de D. Eleuterio y su mediana inteligencia (que le permitirá entender y admitir el desengaño), D. Serapio, indigente e improductivo (Rien 1982:101), es carne de cañón para los agitadores que manipulan a las bandas de apasionados. Para él no hay corrección posible. La comedia nueva era, es y será buena.

La masa de aficionados extremos se nutre de otro personaje: Pipí,¹⁴¹ el «ingenuo y mofado camarero» (Mancini 1970:270), tal vez el de más dificultad para su creación (Gil de Lara 1833:32) y que se sostiene a base de modismos y de su peculiar manera de ver las cosas e intentar explicarlas.¹⁴² No es preciso encarecer

ponía en un plano llamativamente destacado lo que no es sino un hilo episódico. Retomándolo a su debido nivel, Andioc [1976:254n] ve en Mariquita un ansia de promoción social mediante el matrimonio con D. Hermógenes, «futuro prócer» que, según la lógica de dicho crítico, sólo podría verse —como de hecho se ve— condenado al fracaso. Sin embargo, Rien [1982:101] ha descrito al pedante como un «mittelos», que es su condición económica. Pobre indigente con sueños de grandeza que nunca se realizarán, difícilmente puede presentarse como un buen partido para la niña. Tal vez D.^a Agustina sí lo ve así —y no por el posible cargo que le espera, sino por el valor que concede a su «cultura»—, pero no es la opinión de Mariquita, que aspira al matrimonio para escapar de la agobiante situación familiar en que vive.

¹⁴⁰ Afirmó Roca y Cornet [1833:41] que «el papel de D. Serapio no tiene en la acción ni en la trama la parte que sería de desear», pero olvida que si su peso en la acción es nimio, no lo es en cuanto a la estructura funcional de la obra ni a la caracterización realista del ambiente teatral. «D. Serapio's existence is truly without precedence in European history», escribe Baker [1987:106-107], «an excrescence of an incipient entertainment industry» que permanece «outside that set of concerns and thus, in a peculiarly alienated way, is thoroughly integrated.»

¹⁴¹ Ruiz Morcuende [1924:56] quiso ver en él al mozo del café de la Fonda de San Sebastián, de nombre Agapito, «emblemizando en él la buena fe del vulgo sandio e ignorante». Consiglio [1942:12] lo relaciona con el Trappola de *La bottega del caffè*, pero sin ninguna explicación convincente.

¹⁴² Andioc [1976:212] ha señalado en Pipí «una erudición cuyo contenido nada debe al azar», ni a la educación: se trata de su información sobre el entorno del teatro, las anécdotas y chismes de la vida del autor que admira. Pero no se debe olvidar que ese conocimiento está limitado por el ámbito en que ejerce su profesión: toda la información la ha conseguido en el café. Nada dice que no le haya llegado por ese camino.

la ignorancia que le caracteriza, ni la baja extracción social de que procede. Como el autor de *El gran cerco de Viena*, Pipí también estaría dispuesto a acometer la empresa dramática.

3. UNA COMEDIA CLÁSICA: «EL SÍ DE LAS NIÑAS»¹⁴³

Entre el 12 de julio de 1801 y el 24 de enero de 1806¹⁴⁴ realiza Moratín no menos de seis lecturas de la que sería su última comedia original. El día del estreno anota en su *Diario*: «representación of *Oui*: placuit».¹⁴⁵ Ante la inexistencia de manuscritos, se desconoce exactamente qué texto (o textos) fue el que Moratín leyó y escucharon los concurrentes, aunque lo fundamental del conocido debía de estar ya allí.¹⁴⁶ En 1805, con una dedicatoria fechada el 28 de noviembre, se publica la obra —antes de su estreno—, y se vuelve a imprimir en 1806.

El estreno, al que asistió el Príncipe de la Paz —novelado por Galdós en *La corte de Carlos IV*, II, y estudiado algo novelescamente por Pérez de Guzmán [1902]—, fue el mayor éxito de la temporada —por encima de las comedias de magia—, manteniéndose en cartel 26 días seguidos e interrumpido por la llegada

¹⁴³ «Uno de los pocos dramas perfectos que hay en nuestro idioma», juzgó Lista [1821a:336], tal vez por convicciones estéticas algo lejanas; pero también Pérez Galdós [1923:26] la considera «la perfección de la comedia»; Clarín, desde el foro público de *La regenta*, I, 5, la califica de «comedia inmortal»; y, aún después, Valbuena [1956:470]: «obra maestra, a la vez perfecta y representativa de su tiempo».

¹⁴⁴ Lázaro Carreter [1970:237] opina que «por razones ignoradas» el estreno tardaría cinco años en producirse. No me parece aventurado creer que ese retraso es fruto del procedimiento creativo de Moratín. Algo parecido le ocurrió con *La mojigata*, o *El barón*, aunque podamos exceptuar *El viejo y la niña* por los conocidos problemas con la censura eclesiástica o con las cómicas; sobre *La comedia nueva* nos falta información fidedigna para decantarse en uno u otro sentido.

¹⁴⁵ Lázaro Carreter no menciona todas esas lecturas, sino algunas. Ciertos críticos han preferido repetir a comprobar, y así se consolidan y transmiten errores, en ocasiones de bien poca importancia.

¹⁴⁶ No sucede lo mismo con el texto de *El tutor*, obra acabada el 14 de diciembre de 1792, que fue comentada por Estala [1794:43] y que, leída ante Artega, provocó sus censuras y la posterior destrucción del manuscrito, como afirma en carta del 18 de junio de 1796. Cualquier relación entre *El sí de las niñas* y *El tutor* (Ruiz Morcuende 1924:23-24, 61, seguido por Rossi 1974:III o Montero 1975:23) sólo puede basarse en meras especulaciones.

de la Cuaresma. Asistieron unos 37.000 espectadores (Andioc 1976:497-498), es decir, la cuarta parte de la población adulta de la capital. Las entradas más caras rozaron el máximo; las populares se situaron por encima de la media y la cazuela (reservada a las mujeres) rozó el límite superior. El éxito, pues, se cimentó en los sectores acomodados y en la población femenina.¹⁴⁷

La representación de la comedia suscitó multitud de comentarios, críticas, censuras y juicios o contrajuicios. La mayoría quedaron manuscritos, pero otros —a pesar de lo que dice el propio Moratín o de la opinión de Asensio [1961:92], que lo considera impulsor de una prohibición que jamás se produjo— se publicaron.¹⁴⁸

Al poco de su estreno circuló la especie de que Moratín había tomado su comedia de una pieza francesa, *L'oui des couvents* (que nadie ha logrado ver hasta la fecha), cuyo título (Andioc 1968:137) induce a la incredulidad cuando menos. Asimismo, se mencionó *El contrato anulado*, pieza de Marsollier que había sido traducida y publicada en 1802. E.P. [1806:157-161] rebatió esa acusación, indicando ciertos parecidos y sus esenciales diferencias, lo mismo que ha hecho Andioc [1968:137-140]. Vézinet insistiría más tarde [1909:45-47] en la influencia de *La escuela de las mujeres* (entre el conjunto de la influencia molieresca, mencionando también al-

¹⁴⁷ Acababa Lista su artículo [1844:230] diciendo que «las comedias de Moratín no se representan ya ... tanto mejor: con eso las cogerá más a deseo la generación que empieza». Cuatro años después, en la celebración del veinte aniversario de su fallecimiento, a la que no fue ajeno Ventura de la Vega, se representaron cuatro comedias originales moratinianas (no se incluyó *El viejo y la niña*) y la «Crítica de *El sí de las niñas*», de Vega. González Pedroso [1848:4] censuraba a quienes habían querido «excluir de la comunidad literaria» a Moratín, identificándolos como «hombres fogosamente calderonianos que admiraban hasta los desaciertos de Calderón y establecían luego la nulidad de Moratín porque no era completo». Alcalá Galiano era de éstos. Es de interés leer sus comentarios sobre el romanticismo y su evolución [1855:530-531], así como el análisis de Sebold [1982].

¹⁴⁸ Se basa Asensio en las ideas expresadas por Bernardo García en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París, igual al que se guarda en la de Madrid. En él se acusa a Moratín y sus amigos por las posiciones privilegiadas que ocupaban en el control oficial de las imprentas. Pero Asensio no se molestó en comprobar las revistas de la época. No se produjo en el caso de Moratín lo mismo que en el de Feijoo. La protección —que existió y se reflejó en muchos aspectos de su vida y su obra— no pasó por ahí.

gunas escenas de *El avaro*), y Ruiz Morcuende [1924:63-64] apuntaría la influencia de *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, indicando brevemente algunos elementos comunes, algunos de ellos no del todo convincentes, y dejando de lado las posibles influencias francesas —innegables—, como le reprocharía Sarrailh [1926]. Alda Tesán [1941:15] mencionó *La discreta enamorada*, de Lope, y Palomo [1962:179-185] ha intentado mostrar la filiación con *Marta la piadosa*, de Tirso.¹⁴⁹

En cuanto a Molière, influencia global existió sobre toda la producción moratiniana, pero también sobre el dramaturgo a quien, en esta ocasión quiso imitar don Leandro: Marivaux. A pesar de lo que, salvo excepciones, sucesivos editores y estudiosos de Moratín siguen afirmando con una inercia no inocente, el primero que apuntó hacia la obrita en un acto del fino Marivaux, titulada *La escuela de las madres*,¹⁵⁰ como fuente de *El sí de las niñas*, fue Sánchez Estevan [1928:6] (y no en 1934, según indica Gatti 1941:14In), aunque simplemente lo apuntara de forma lacónica,

¹⁴⁹ De las comedias españolas podría decirse que, si imitación hubo, fue a contrario, es decir, tocó Moratín el asunto que en ellas aparece pero para desarrollarlo en un sentido radicalmente opuesto al modo barroco. Ello es evidente en el caso de *Entre bobos anda el juego*, con la que la unen bastantes más aspectos de los sugeridos por Ruiz Morcuende. No precisamente el tema, que está también en otros autores y obras, pero sí el planteamiento de la acción (una joven va a casarse con un viejo por decisión paterna a causa del dinero, aunque está enamorada de un joven que le salvó la vida, cuya identidad desconoce y que es pariente muy cercano del viejo); el transcurso de la parte fundamental del enredo en una posada de Illescas y de noche —con el consiguiente juego de luces y oscuridad—; algunas escenas (conversación entre el viejo y el padre de la novia para aclarar las cosas; intento del futuro suegro de convencer al viejo para que no haga caso de habladurías sobre amores de la joven); el desenlace, que cumple los deseos de la joven pareja; algunos elementos como la querida paternidad del viejo, el que chica y criada duerman juntas en la venta (con las posibilidades de enredo que conlleva); y varios otros detalles concretos. Diferencias también las hay, y muchas. Negar la influencia de lecturas nunca abandonadas del teatro de la comedia sería un absurdo. Pero toda posible imitación de nuestro teatro del XVII pasa por un cedazo que deja fuera elementos fundamentales e invierte la significación de los mismos. Mancini [1970:296n] matiza que la sugerencia de Palomo no es más que una consideración de la obra de Tirso como «embrión literario», y no como fuente, aunque creo que sus palabras no apuntan sólo a eso. Balbín [1981:69] alude a una comedia de Moratín padre mencionada por Napoli Signorelli [1790:70] y hoy perdida, *El ridículo Don Sancho*.

¹⁵⁰ La obra —recuerda Gatti— había sido traducida y abreviada por Ramón de la Cruz en 1770 bajo el título de *El viejo burlado o lo que son los criados*.

sin desarrollar la idea. Gatti, reconociéndole a su predecesor el valor de la insinuación, sí lo hizo, dejando saldado el tema de una vez por todas. Poco después, Laborde [1945], tal vez desconociendo el trabajo de Gatti, insistió en lo mismo, y a las relaciones entre ambos autores se han dedicado Schirosi [1976] y Strathmann [1981]. El modelo imitado no se presta a duda.¹⁵¹

A partir del conocimiento del modelo, que se complementa con el marco global que le proporciona su lectura selectiva de Rojas Zorrilla, sí se pueden plantear una serie de interrogantes para cuya respuesta resultan útiles algunas de las ideas que la crítica ha ido señalando, aunque situadas en un lugar inadecuado. Quiero decir que al intentar responderse por qué Moratín eligió esa obrita de Marivaux, y precisamente ésa, sí puede y debe recordarse lo que se ha venido diciendo tanto de su biografía como de la realidad social de la época.¹⁵² En otras palabras, al elegir el modelo, en

¹⁵¹ Gatti ha señalado, además del mismo esqueleto argumental, doce elementos concluyentes: el mismo número y la equivalencia entre personajes (salvo Calamocha); la diferencia de edad entre la niña y el novio; la advertencia de consecuencias negativas por la edad del novio; la educación de la niña; la tristeza de las jóvenes cuya razón las madres no captan o malinterpretan; el interés como motivación materna; elogio de las ventajas de un marido maduro; ocultación por el novio del proyectado matrimonio; agradecimiento de las madres por las atenciones y favores del novio; el deseo de éste de saber la verdadera opinión de la niña sobre el matrimonio y sus sentimientos; la confianza de los jóvenes en una persona mayor que resulta ser su rival; la sorpresa de la madre y su perdón final. Pese a ello, los mundos dramáticos de ambos autores son radicalmente diferentes: dos concepciones de la vida, del amor y del teatro. La originalidad moratiniana está a salvo (aunque ello carezca de importancia desde la teoría dramática de ambos). Como resume Busquets [1983:65], Moratín «revolucionó el teatro sin perder de vista la tradición, mejor, insertándose plenamente en ella». No puede aceptarse, sin embargo, el resumen que hace Villegas [1976:18]: «su fuente de inspiración fue la realidad española; la técnica de sus obras y la perspectiva con que observó dicha realidad, neoclásicas», especialmente cuando las fuentes se reducen a lo real y lo neoclásico se presenta como sinónimo de no español.

¹⁵² No merece la pena insistir en lo que ya está más que claro: no fue un episodio de su vida (el de sus amores con Paquita Muñoz) lo que Moratín intentó llevar al escenario. Tal interpretación —que no error— fue lanzada por Patricio de la Escosura [1877:47] y abonada por Ossorio y Bernard [1890:219], Pérez Galdós [1923:28], Ruiz Morcuende [1924:26, 61], y tantos otros. Los trabajos de Gatti [1941] sobre las fuentes literarias y Juan de Dios Mendoza [1960] sobre la falta de lógica y veracidad de esa versión no dejan lugar a dudas. La «ingeniosidad» sugerencia de corte psicológico o pseudopsicoanalítico de Entrambasaguas [1960:22] sobre la perduración del «trauma» infantil que fue su amor por Sabina

la mente de Moratín debieron de mezclarse sus preocupaciones personales, sus experiencias vitales y literarias, la situación de la sociedad de su momento, su ideología, etc.¹⁵³

La acción parece realista, al igual que la pintura del ambiente o la caracterización de los personajes. Pese a lo que han apuntado algunos críticos como Casaldueiro [1957:39-40] o Higashitani [1967:153], la acción no es otra que el casamiento de D.^a Francisca, una joven que tiene un pretendiente oficial, conocido por la madre y demás familiares, y otro oculto, del que sólo están al

Conti —evidente en *El viejo y la niña*— tiene todavía menos solvencia (amén de generar una breve trifulca en la que las turbias marejadas de la vida académica universitaria no ocupan el menor papel). Pero no debe olvidarse que, como recuerda Dowling [1976], al menos cuatro casamientos desiguales por edad se produjeron en su círculo íntimo o en la alta sociedad: el de Sabina y J.B. Conti (1780), el del conde de Aranda con su sobrina-nieta (1783), el de su tío Nicolás Miguel e Isabel de Carvajal (1786) y el de su sobrina Mariquita con J.A. Conde (1816). Otro enfoque mucho más útil lo aporta Sebold [1980], rastreando y subrayando los elementos de la vida real de Moratín que afloran en la obra y perfilando modelos reales —especialmente en lo psicológico— para sus personajes.

¹⁵³ Lázaro Carreter [1961:XXV] ve la obra como «la resolución literaria del conflicto que preocupaba al escritor, la formalización de sus aprensiones y recelos, los cuales eran, a su vez, producto de la irreductibilidad amorosa o sentimental de don Leandro». Por mi parte, pienso en factores como su convicción sobre la necesaria temporalidad —inserción en sus circunstancias, problemas o vicios coetáneos— de la comedia y la insistencia en tratar temas de actualidad que afectasen de modo general al conjunto del pueblo —es decir, las «clases medias», «más bien las normas que las excepciones» (Glendinning 1960:15); en su creencia íntima en el matrimonio de libre elección, en la oposición al autoritarismo paterno (o materno) —que no es incompatible, sino al contrario, con el apoyo al reforzamiento de la autoridad del *pater familias*—, en su muy matizado anticlericalismo, en su defensa de una educación no coactiva ni memorística; o en hechos —rastreados por Andioc [1968 y 1976:435 y ss.]— como la cantidad de matrimonios desiguales, los problemas demográficos y las pragmáticas reales para impedir ciertas locuras juveniles y los problemas que planteaban en cuanto a dotes y herencias; pienso también en la afición de Molière por los problemas del matrimonio y la educación de los jóvenes, a los que Moratín añadiría otros muy de su sociedad y su tiempo: el afán de ascenso social, la posibilidad de realizar la felicidad, la hipocresía. (Los asuntos moratinianos —que no se reducen a uno solo, como creía Cánovas [1886:142], aunque Ruiz Ramón [1967:354] lo haya visto en la inautenticidad como forma de vida, Glendinning [1967:127] en la inmorality acompañada de actos o tentativas delictivas, y Ladra [1969:21] en la censura de costumbres de la que descenderán Galdós y otros muchos— están condicionados, más que por cualquier incapacidad de su genio o por falta de imaginación, por la realidad de la época —fue «demasiado de su tiempo», escribe de la Torre [1960:5]— y por sus preocupaciones ideológicas.)

corriente los criados respectivos y algún otro personaje que no aparece en escena. El arranque se sitúa —algo que no se ha analizado hasta ahora— de modo parecido a la comedia barroca, en la que una situación de desorden¹⁵⁴ deberá resolverse mediante la restauración del orden; pero aquí no se llega a ese límite, pues se trata de una situación no consumada (*El viejo y la niña* había sido una excepción) que simplemente amenaza convertirse en la ruptura de un orden, con lo que acarrearía de desgracia y nefastas consecuencias; no de un orden social, político o religioso, sino de un orden racional y natural, ideológico más que real. El desenlace, mostrando la incidencia sobre la realidad de un pensamiento y una conducta guiados por la razón, impide la situación de desorden. La acción, pulcra y limpia (Casalduero 1957:44), es una y única (piénsese por un momento en *Fuenteovejuna* o *El médico de su honra*), por lo que hablar de diversos hilos de la trama no deja de prestarse a confusión, en especial si de ese modo se quiere emparentar la obra de Moratín con la dramática del barroco. Ciertamente que la complejidad del enredo —en el que se vienen a plasmar toda la experiencia y sabiduría dramática del autor— es muy superior a la de *La comedia nueva* e incluso a la de las demás comedias moratinianas.¹⁵⁵ Los diversos episodios, de tan variados registros, tienen una doble función: el progreso de la acción única y la profundización de los caracteres.¹⁵⁶ En modo alguno el enredo y la diversidad de episodios alcanza la prolijidad y velocidad «cinematográfica»¹⁵⁷ o «novelística» de la comedia barroca. *El sí de las niñas* es comedia de carácter, con un claro elemento de ridículo y una fortísima dosis de comedia lacrimosa,¹⁵⁸ por lo que

¹⁵⁴ Una situación que parte de lo que Busquets [1983:79] ha definido como «el amor irrazonable, ilógico, innatural» que «crea momentáneamente el delirio».

¹⁵⁵ Por esa razón Lista [1844:229], discrepando en ello de la opinión que tenía el dramaturgo, sostiene que «es más bien una comedia de intriga que de carácter».

¹⁵⁶ De ese modo, Moratín «desmonta cuidadosamente los engranajes de la pasión, de los sentimientos, del egoísmo, de la educación y de la edad para poder mostrarlos sin ninguna confusión» (Casalduero 1968:177).

¹⁵⁷ «Nada más alejado del cine que el inmovilismo escénico de esta comedia, pero ese mismo inmovilismo la entraña en una forma, por así decirlo, poemática» (Vivanco 1972:168).

¹⁵⁸ De «happy combination of wit and sensibility» la califica Gorostiza [1824:91], y Escosura [1877:47] escribe: «obra eminentemente cómica y a cuyo desenlace, sin embargo, no puede asistirse sin que el llanto humedezca los ojos»,

la acción está subordinada al eje central de la obra: los personajes, su conducta y su evolución, aunque ello no sea óbice para que la acción avance y conduzca lógicamente a un cierto desenlace.¹⁵⁹ No es casual, por tanto, que Casaldueiro [1957:36] haya subrayado que «todo discurre por el diálogo». Sólo así puede ahondarse en los personajes que deambulan por la escena, al tiempo que por ese medio se realza el valor que se confiere a la conversabilidad, a la capacidad dialogante del ser humano, a su posible entendimiento. El ritmo de la acción, que progresa de forma sostenida pero no rígida¹⁶⁰ —y al margen de los equivocados reparos levantados a su verosimilitud por Aubrun [1965:31] e Higashitani [1967:154], y en especial a lo que consideran abuso de la casualidad,¹⁶¹ rebatidos por González Herrán [1984:147]—, cambia conforme lo requieren las circunstancias que van añadiéndose al planteamiento inicial: una exposición breve, tal y como la quería Moratín, en la que se averigua que D. Diego quiere casarse con la niña. El equívoco en que cae Simón anticipa algo de lo que va a suceder, lo mismo que la hipérbole antifrástica de D.^a Irene, reducida a sus justos términos, dará en el blanco de lo que ocurre. La ilación de escenas, que compensa lo cómico y lo sentimental, lo serio y lo jocoso, lo íntimo y lo banal, y el clímax con que se cierran los actos, mantienen el interés. El desenlace, minuciosamente trazado, con detalles esparcidos por aquí y por allá pero,

como ya había señalado Larra, *Artículos de costumbres*, 386, Gatti [1941:147] señala que es de mayor intensidad emocional que la obrita de Marivaux, que la crítica francesa ha tenido sin reparos por «comédie larmoyante». Este peso de la comedia lacrimosa no ha sido tenido en cuenta por Higashitani [1972:90 y ss.], lo que le fue duramente criticado por Pataky-Kosove [1979:380]. Ladra [1969:26] sí vio ahí la fuente del ternurismo que invade —según él, «subrepticamente»— el teatro «del muy neoclásico Moratín», aunque luego no encuentre el calificativo justo para su sensibilidad.

¹⁵⁹ Inmejorablemente, Mancini [1970:249] ha expresado el sometimiento de lo caótico a la ley dramática al decir que Moratín «necesita una estructuración orgánica, más aún, sabiamente elaborada, de la fábula escénica, que traduzca un ideal de vida armoniosamente compuesto dentro de un cuadro en el que pueda tomar parte la vicisitud abierta, aparentemente inorgánica e improvisada de la vida misma».

¹⁶⁰ «La maîtrise technique de Moratín n'a peut-être pas de meilleure illustration que l'agencement de la suite chronologique des événements de sa pièce» (Vitse 1976:42n).

¹⁶¹ Legido [1988:42] acepta tales reparos, pero los considera una «concesión al teatro barroco». Creo que no acierta en absoluto.

sobre todo, con el ahondamiento y penetración en el carácter y los sentimientos¹⁶² de los protagonistas, es en cierto modo imprevisto y, a diferencia del de *El viejo y la niña*, desborda optimismo y felicidad, no sólo individual, sino social (Casalduero 1957:38).

En tres actos se desarrolla la acción. El primero, de nueve escenas,¹⁶³ plantea el núcleo del asunto, tanto en lo que atañe al proyectado matrimonio de D. Diego como a la existencia de otro pretendiente, así como al tipo de relaciones que vinculan a madre e hija. Los rasgos principales de los personajes son apuntados: las dudas o atisbos de mala conciencia en D. Diego, la dualidad de D.^a Paquita, la ridiculez y autoritarismo de D.^a Irene; tan sólo D. Carlos es presentado indirectamente, a través de las palabras de Simón y D. Diego, en tanto lo que Rita, D.^a Paquita y Calamocha comentan se atribuye a un D. Félix del que nada se sabe. El acto se cierra con la presencia de Calamocha, que abre perspectivas halagüeñas a los deseos de la niña y excita la curiosidad del espectador por conocer al galán y averiguar si impedirá la boda.

El segundo acto, con sus dieciséis escenas y muy unido al anterior, se estructura en torno a dos episodios esenciales: el encuentro de los amantes y el diálogo entre los dos pretendientes (que no se reconocen como tales). El acto se cierra con la marcha del galán cuando ya es noche oscura. Las esperanzas de la joven no pueden haber sucumbido más cruelmente. El nudo está en su centro, mas el desenlace que se intuye está cubierto de negros nubarrones.

El último acto, en el que, erróneamente, Larra, *Artículos de costumbres*, 385, observó se encerraba toda la comedia, tiene trece escenas y bascula sobre tres ejes: la entrevista nocturna de los amantes,¹⁶⁴

¹⁶² Como ha sugerido Casalduero [1957:39], en un mundo ordenado, claro y preciso, «florece un sentimiento natural, el cual se hace lacrimoso en el segundo acto y patético en el tercero para conducirnos al desenlace feliz, que la razón humana crea».

¹⁶³ El anónimo autor de la «Crítica de *El sí de las niñas*» acusa a la obra de «comediación por lo dilatado de sus escenas». Pero si se exceptúa alguna —particularmente ciertos diálogos, por otra parte esenciales—, no acertó a escuchar o leer el citado crítico. La mayoría de las escenas suelen contar con más de dos personajes, salvo en ciertos diálogos de muy precisa significación y función o los contados y esenciales monólogos.

¹⁶⁴ El enredo —esos momentos especialmente agitados durante la noche—, de mucha animación y movimiento, «es muy breve y se deshace en seguida, convirtiéndose toda la acción física no en una acción interior, sino en una acción moral» (Casalduero 1957:50).

con la consiguiente iluminación de D. Diego; el diálogo entre tío y sobrino, y el intento de diálogo entre aquél y D.^a Francisca, que concluye en un fracaso, pero que acaba por convencer a D. Diego de la única solución posible. Así se llega al desenlace en que se revela la verdadera identidad de D. Carlos, pero también se muestran a las claras rasgos esenciales de los personajes: la agresividad materna, la generosa racionalidad de D. Diego, la gallardía de D. Carlos, la abnegación sacrificada de D.^a Francisca.

El asunto¹⁶⁵ —la planeada boda de D. Diego con D.^a Francisca y el conflicto triangular que se da por la existencia de D. Carlos— ofrece, como bien apunta Casaldueiro [1957:41], un desarrollo musical de «reiteración melódica». Afirma éste en el mismo artículo que «los personajes volverán constantemente a la misma melodía, que se va enriqueciendo al irse desarrollando y al hacer que el interés dependa no de la acción sino del sentimiento y de la peculiaridad de cada figura». Apunta asimismo Casaldueiro la función que la contradanza ocupa en la obra,¹⁶⁶ pero matizando que tal vez en la necesidad de ensayarla que sugiere Rita se encuentra lo más moratiniano. Y así es. Porque la estructura de la obra se orienta a mostrar cómo organizar la contradanza, más que a bailarla.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Algún coetáneo consideró el asunto como muy «común», afirmando que «no hay una trama interesante que reúna la verosimilitud con el entusiasmo» («Crítica de *El sí de las niñas*»). Nadie ni nada le dio la razón. El autor del «Juicio imparcial» le espetó: «Deje vm. por Dios que siquiera una vez por carnaval vea el público español una acción *común*, sencilla y natural en el teatro; que ya hace siglos que las está viendo extraordinarias, milagrosas, desatinadas e increíbles; bastante tiempo se han paseado por la escena ángeles, diablos, duendes y espectros. Deje vm. que alguna vez la pisen hombres de carne y hueso». Al margen del modelo imitado, el tema del viejo enamorado de la joven —tratado en un tono u otro y concluyendo de una manera u otra— viene desde la comedia latina clásica hasta la *commedia dell'arte* y el teatro barroco, incluyendo su tratamiento en verso o en prosa.

¹⁶⁶ Partiendo de la función del número tres en tal baile y de la frecuencia con que aparece en el texto, Menton [1983] ha estudiado el papel estructural que la contradanza, y en general los elementos ternarios, ocupa en la configuración del mismo. Lo ha seguido Busquets [1983:67], pero no comparto su opinión de que los personajes moratinianos se mueven con gracia «coquetona y algo frívola de gusto rococó».

¹⁶⁷ En cuanto a la estructura dramática, puede verse Higashitani [1967: 149-154], aunque algunas de sus opiniones resultan claramente erróneas o al menos discutibles. La obra, que es «la consolidación» (Vivanco 1972:169) de la «otra manera» de escribir apuntada en *La comedia nueva*, presenta la estruc-

El espacio «geométrico, cúbico» (Busquets 1983:61) en que tiene lugar la acción no puede ser más sencillo —único y claro—: es una sala de paso en el primer piso de una posada (venta, mesón, casa de huéspedes) en Alcalá de Henares, a la que dan cuatro puertas de habitaciones y las escaleras. Espacio que, pese a sus límites físicos,¹⁶⁸ se abre fácilmente a otros espacios (el interior de las habitaciones, las salas inferiores, e incluso el exterior, del que proceden o al que van quienes pasan por la sala). Como lo ha calificado González Herrán [1984:155-156], «territorio a mitad de camino entre lo privado de la alcoba y lo público del camino o del patio». Escenario que reúne virtudes para los dos niveles de la comedia: el diálogo y la acción. Casaldueiro [1957:37], oponiendo las ventas quijotescas a esta posada moratiniana,¹⁶⁹ ha resaltado en Moratín «la delicia de la unidad, del límite, de lo sencillo». En el espacio que crea Moratín, «lugar de sociabilidad» (Casaldueiro 1968:175), la acción es diálogo porque la vida parece encauzarse a través del uso de la palabra, es decir, de la razón y lo natural. Circunstancias sociológicas —el mal estado de las posadas— y climatológicas —el agobiante calor estival— actuarán como factores que justifiquen numerosos movimientos dramáticos. La comedia se desarrolla a lo largo de diez horas, desde el atar-

tura más sólida y trabada de la producción moratiniana. Valga repetir las palabras de González Herrán [1984:147-148] en que sintetiza trabajos anteriores: «el planteamiento atractivo del conflicto dramático, la adecuada exposición de sus circunstancias y antecedentes, el cuidado con que anuda y desenlaza los hilos de la trama, el equilibrado juego de tensiones que mantienen el interés en las interrupciones de los actos, el ingenio con que se dispone la articulación en escenas de modo que la acción avance naturalmente, la propiedad en el diseño de los caracteres y en los comportamientos de cuantos intervienen en el conflicto, el manejo del movimiento de personajes cuyas apariciones, ausencias y ocultamientos permiten que la intriga se desarrolle de manera tan interesante como verosímil; finalmente, la magistral suavidad con que se alcanza la solución del conflicto».

¹⁶⁸ Esos límites físicos convierten el lugar en algo «recitado, el espacio que el ojo y la mente pueden alcanzar a abrazar» (Busquets 1983:63). La reducción voluntaria del espacio, la acotación del terreno, tiene la misma base que en la ciencia la delimitación del campo de investigación. Es una vía que facilita la profundización del análisis.

¹⁶⁹ La venta barroca —Cervantes, Alemán, el teatro de la comedia— se abre al caos o a la inmensidad del cielo y los grandes espacios. La posada dieciochesca —refugio de intimidad y marco de conflictos íntimos pero humanos— dará paso a la casa de huéspedes decimonónica y, luego, al Gran Hotel de las películas de Hollywood.

decer hasta el alba, un día cualquiera de algún verano —las alusiones al calor son más que expresivas— en un año más o menos próximo al del estreno, es decir, en la época del autor. El tiempo dramático va más allá del tiempo representado —en lo que Moratín se acerca a Aristóteles más que a Luzán— y, en conjunto, es tiempo de alta densidad emocional más que de acción o, como lo califica Casaldueiro [1957:37], tiempo «fuertemente concentrado». Como en lo referente a la estructura, todo en el espacio y el tiempo parece trazado con una precisión milimétrica, aunando brevedad y claridad, concentración y variedad. El tiempo físico —la luz— adquiere en *El sí de las niñas* un valor simbólico ya resaltado por Casaldueiro [1957:37, 49] y reafirmado con vehemencia y algunos matices por cuantos le han seguido (Aubrun, Higashitani, Moreno Báez, Villegas, Busquets, González Herrán). De la penumbra de la conciencia atribulada y la pasión perturbada, de la profunda oscuridad de la duda y el desespero, se progresa hacia la luz de la generosidad y la razón iluminando la serenidad y la felicidad y alumbrando un futuro lleno de optimismo y confianza en el hombre, en la juventud y en el porvenir.¹⁷⁰ A la luz se le confía, de modo más palpable e inmediato, la misión de reflejar el transcurso de las horas, así como a un reloj que suena dando las tres de la madrugada. El nivel simbólico no empece la claridad temporal, a la que se añade la espacial y la del trazo de los personajes. El ritmo temporal —analizado por Casaldueiro [1957:37]— alcanza gran variedad de registros (en términos musicales, del andante al adagio pasando por diferentes scherzos).

«Los personajes de Moratín son de medidas estrictamente humanas, de una humanidad que no se individualiza, sino que se

¹⁷⁰ Muy simple es el comentario de Revilla [1833:151]: «entra la noche como un incidente necesario». Villegas [1976:21] identifica sin ambages luz y razón: el primer acto, en penumbra, de duda y planteamiento; el segundo, «de máxima intensidad conflictiva y predominio de las fuerzas antinaturales» (Villegas 1976:21), a oscuras; en el tercero, «la luz retorna cuando D. Diego reconoce su error». Si hay atardecer y luz crepuscular, no se entiende por qué Busquets [1983:63] afirma que «no hay claroscuro». Lo hay, pero con una función muy relacionada con la tiniebla y la luz. Aubrun [1965:32] había afirmado que «con las tinieblas va ligado el error» y Busquets [1983:63] concluye que «el alba es el verdadero desenlace de la obra, es el triunfo de la luz sobre las tinieblas», pero sin la presencia simbólica de una lucha titánica entre lo superior y lo inferior: el enfrentamiento se da entre razón y error, ambos morales, intelectuales y sensibles, es decir, humanos.

generaliza» (Casalduero 1957:38).¹⁷¹ El realismo de sus trazos no limita sino que amplía su dimensión humana.¹⁷² Son siete los personajes que se mueven en escena¹⁷³ y todos ellos, excepto los criados, pertenecen a la «clase media».¹⁷⁴ El mismo Casalduero [1957:36] apuntó la posibilidad de agruparlos por parejas (D. Diego-D.^a Irene; D. Carlos-D.^a Francisca; Calamocha-Rita), dejando suelto a Simón. Esas tres parejas¹⁷⁵ encarnan claramente dos tipos de oposición: una de edad y otra de posición social; sin embargo, las parejas se forman «por la armonía de los sentimientos o el contraste de cualidades morales» (Casalduero 1957:36). Como apunta Casalduero, «hay otra manera de establecer la agrupación: madre e hija, tío y sobrino, señor y criado. Son tres las voces femeninas y cuatro las masculinas». Lo cierto es que en tres personajes se centra el nudo lacrimoso de la obra (D. Diego, D.^a Francisca y D. Carlos), en uno el objeto ridiculizado (D.^a Irene), y en los criados un humor que va de lo tradicional a lo refinado. Todos los personajes aparecen dibujados muy cuidadosamente, y ello, como perspicazmente apuntó Mancini [1970:301 y ss.], mediante el empleo —de origen celestinesco— de lo que pudiera lla-

¹⁷¹ La crítica fundamental que a la obra hace Alcalá Galiano [1836:80] es que en términos generales, «los personajes elegantes, refinados, están mal delineados, y adolecen todos ellos de vulgaridad y aun ordinariedad». No creo que sea el caso de ninguno de los de esta comedia. Y si piensa en el barón de Montepino —ejemplar el más elevado socialmente de la galería moratiniana—, los defectos no son sino aciertos en la caracterización negativa que Moratín a todas luces pretendía.

¹⁷² Algo que en cierta medida diferencia estos personajes de los de *La comedia nueva* es que, como subraya Busquets [1983:72], «no hay rencor ni encono» en ellos. Herencia cervantina, este modo de tratar a sus personajes —incluso a los más censurables— es rasgo que recogerá y cultivará magistralmente Galdós. Vivanco [1972:168] vio «un cambio de sensibilidad para el detalle», cuya explicación radica en el diferente tema y asunto de la obra.

¹⁷³ Casalduero [1975] los había visto como un septeto instrumental, pero Busquets [1983:65] prefiere que sea un septeto vocal operístico.

¹⁷⁴ Es curioso el comentario de Saz [1953:146] al reconocer el talento moratiniano de «rodear de arte los sentimientos vulgares de nuestras pobres gentes de la clase media». Aubrun [1965:33] ha visto, tras esas gentes, tres instituciones sociales: el convento, el cuartel y la familia, ambientes contrastados y de peso para la clase media. Busquets [1983:67] lo ha matizado de modo poco convincente, afirmando que «tras D.^a Irene está la nobleza, tras Francisca, el clero, y tras D. Carlos, el ejército».

¹⁷⁵ Busquets [1983:66-67] matiza tales agrupaciones binarias, aunque también deja suelto a Simón, y propone dos grupos ternarios: uno con centro en Paquita y otro con centro en D. Diego.

marse un enfoque múltiple, que afecta a las principales figuras de la obra.¹⁷⁶ De esa manera subraya Moratín los motivos de mayor *pathos* de los personajes y excita la curiosidad del espectador hacia su problematicidad psicológica, que se resuelve en simple narración.

D. Diego¹⁷⁷ —como bien han señalado Rodríguez y Espinosa [1981]— no es *todavía* un anciano: está en los cincuenta y nueve años, límite muy preciso.¹⁷⁸ No aparece, por tanto, como D. Roque —en *El viejo y la niña*—, enfermizo y lleno de alifafes, sino que es un hombre maduro, un otoñal interesante, lo que no hace

¹⁷⁶ No coincido con Mancini, sin embargo, cuando afirma que ese modo de presentación del personaje no deja al espectador posibilidad alguna de interpretación subjetiva, «subrayando las únicas maneras de cómo la figura ha de ser entendida» (Mancini 1970:304). Dicha presentación enriquece rasgos imprevistos del personaje, pero no *impide* cualquier interpretación personal. Por otra parte, el obstáculo que éstos han de afrontar no es tanto un «destino inviolable», como sugiere Lázaro Carreter [1970:244], cuanto las dificultades que erige una sociedad criticable y mejorable para justificar y mostrar el merecimiento de un final feliz.

¹⁷⁷ Se ha comparado a D. Diego (Cánovas 1886:142) con el Philinte de Molière, subrayando la mayor cordura, benevolencia y generosidad del español. Vézinnet [1909:90] descarta, sin embargo, incluso cierta relación con el Ariste de *La escuela de los maridos*, y acepta a D. Diego como creación original de Moratín. Gatti [1941:141] lo hace depender del Adamis de Marivaux, si bien Laborde [1945:138-139] ha puntualizado semejanzas y diferencias. Para Palomo [1960:17] tiene mucho que ver con el tirsiano capitán Urbina, de *Marta la piadosa*, por su bondad y generosidad. Ruiz Morcuende [1924:61] no duda de que D. Diego sea Moratín (idea precisada por Sebold 1980:215, matizando que Moratín «sobre todo se ha identificado con D. Diego, para el que él mismo ha servido como modelo»); pero Montero [1963:194] apunta con embrionaria perspicacia que si D. Diego tiene mucho del propio Moratín, «acaso acontece lo mismo con determinados perfiles de D. Carlos». En efecto, Moratín está en ambos. Y en los criados. Y en las mujeres. Mancini [1970:295] afirma que todos los personajes «eran productos de su personalidad». En la conocida frase atribuida a Flaubert («Madame Bovary c'est moi») se resume algo elemental y cierto.

¹⁷⁸ Escribe Roca y Cornet [1833:14] que «Molière es con preferencia el autor de los hombres sensatos y de los viejos». No hay duda de que Moratín también sentía predilección por ese tipo de personajes, sin que su vida tuviera que identificarse con la de ellos. Sin embargo —y dejando de lado mimetismos literarios— no se ha indagado lo suficiente en el porqué de esa preferencia. Se ha mencionado (Marías 1971:97) la sombra que sobre él proyectaba la figura paterna. Tal vez por ese camino, que Asensio [1964:96-97] sólo toca de paso, se encuentre la clave precisa para esa explicación. Mancini [1970:295] lo ha interpretado tanto como «reflejo más o menos inconsciente de un anhelo personal de ser así», como del «recuerdo (quizá también inconsciente) de la fuerte figura del padre sabiamente iluminado y comprensivo».

ridículo ni utópico su deseo de sucesión;¹⁷⁹ buen cristiano, virtuoso, soltero —con ciertas manías propias de la edad—, está decidido a contraer nupcias inducido en principio por cierto deseo de compañía y comodidad, pero enamorado de la niña que ha elegido —en teoría con buen tino— como esposa.¹⁸⁰ Las condiciones sociales y económicas de D. Diego —como las de tantos personajes moratinianos— han sido señaladas por Sánchez Agesta [1960:584] y estudiadas por Andioc [1976:442-443] y Rien [1982:103], mostrando su carácter de hidalgo burgués con raíces agrarias.¹⁸¹ Encarnación de la autoridad familiar —imagen del monarca en el ámbito del hogar—, «tan despótico como ilustrado» (Aubrun 1965:33), es rígido cuando la situación lo exige, pero también comprensivo, suave, dialogante, cariñoso, acogedor, «vertueux» y «sensible»¹⁸² (Laborde 1945:128). Representa la concien-

¹⁷⁹ Aubrun [1965:30] lo había descrito como «viejo ricachón libidinoso», pero Mancini [1970:294], que ha dado una buena síntesis de la evolución de los personajes sensatos en la dramaturgia moratiniana, lo considera la culminación de ellos por su mayor humanidad. Dowling [1971:101] no ve en él ni pizca de caricatura. En cuanto a suponer que «no puede satisfacer la exigencia fundamental de los hijos», como apunta Busquets [1983:81], me parece mucho suponer, máxime cuando nada en la obra lo sugiere. Que deba ocupar el puesto de padre putativo arranca de otros motivos. Siguen actuando los prejuicios para juzgar el posible amor de un viejo.

¹⁸⁰ Todos los críticos contemporáneos —e incluso posteriores— han visto a D. Diego como un hombre enamorado, para criticarlo algunos, o para defender que sintiera «los estímulos de la carne» otros. También Vézinet [1909:91] lo ve «vraiment amoureux». No me parece de recibo sostener que es puro egoísmo lo que le induce al matrimonio, ni que sea sólo el temor a la soledad (Gatti 1941:143n) lo que le lleva a ello. Ladra [1969:27] opina que «el matrimonio que anhela no es una relación pasional, sino una unión con miras más bien domésticas». Así lo parece, en efecto. Pero, aparte los problemas de modos y modas que se plantean por el diferente momento histórico, hay elementos que no dejan lugar a dudas sobre el auténtico amor del personaje.

¹⁸¹ «D. Diego está sensiblemente más cerca del burgués del siglo XIX ... de lo que lo estaban D. Luis (*La mojegata*) o D. Pedro (*El barón*), arquetipos del burgués del XVIII», ha escrito con acierto Ladra [1969:27].

¹⁸² En lo que, con cierta razón, llama «sensiblería» —no exclusiva de D. Diego—, ha visto Ladra [1969:26] «la sensibilidad del siglo que se acerca, nuestra propia sensibilidad de hoy en día, la un poco borrosa transición del hombre moderno al hombre contemporáneo». Al mismo tiempo, valora la mayor humanización del personaje por el deseo de acercar a su público el problema planteado. Por ciertos rasgos como los señalados y alguno más, creyó Laborde [1945:128] que D. Diego «est plus français qu'espagnol» —lo cual no hay modo de sostenerlo— y que pertenece a la tradición de la comedia lacrimosa. Pero, sin negar

cia crítica sobre el sistema educativo socialmente vigente.¹⁸³ Su actitud, marcada por la conciencia del posible error —físico, social, intelectual y afectivo— que va a cometer, se mueve entre el afán por huir de la soledad, el amor y la razón con su alto componente de generosidad.¹⁸⁴ Nadie mejor que Vitse [1976], en un trabajo lleno de sugerencias, ha analizado —transgrediendo ciertos límites— la dualidad padre-amante que se da en D. Diego y los conflictos afectivos que le caracterizan, así como las oscilaciones entre su esperanza y su resignación,¹⁸⁵ quedando el anhelo de paternidad (Mancini 1970:311 y Andioc 1976:444) o abuelidad (con matices en la transición, Vitse 1976:37) como mal menor al que se agarra la lucidez de quien no quiere —por convicción racional y afectiva— romper la dinámica de la naturaleza (la juventud busca y necesita a la juventud, como ya había manifestado Moratín en *El viejo y la niña*)¹⁸⁶ y como sustituto a la frustra-

aquí lo ya dicho, en este personaje la virtud *no sólo* se manifiesta como sensibilidad, sino también como razón.

¹⁸³ Una crítica que, al ejercerse desde la razón pero con una fuerte dosis sentimental, cobra mayor profundidad humana (Casalduero 1957:48). Vézinet [1909:120] señaló como rasgo más llamativo que «dans l'éducation, il proscriit la contrainte». La crítica de la educación dominante se realiza «por pertenecer al pasado, por no convenir ya a las necesidades presentes» (Andioc 1968:152), es decir, porque «el exceso de autoridad puede ser contraproducente». Con ello, y a fin de bloquear una salida rebelde, ve Andioc [1968:155] «una solución de compromiso entre las tendencias de una juventud ya más exigente que en otros tiempos y las necesidades de la política interior». Deduce, lógicamente, que Moratín no era ningún revolucionario. No, no lo era. Cree en un mundo posible, deseable y mejor —Ladra [1969:30] habla de «realismo utópico»—, cuyas bases morales servirán casi de única referencia en los pocos momentos de esperanza que se permitan los realistas posteriores. Maravall [1980:174] ha defendido su «mentalidad moderada» y Busquets [1983:71] lo ha descrito así: «Postura moderada, la de Moratín ... lo ideal es llegar al cambio no a través de la subversión, sino a través de la evolución ... Descanto de la potencia revolucionaria que todo lo arrasa, optimismo en la bondad originaria del ser humano».

¹⁸⁴ «Los viejos no son tan generosos, y hay su poco de duda sobre la cordura y sano juicio de este señor» por el «eminente riesgo en que se hallaba expuesta su cabeza», escribe el autor de la «Crítica de *El sí de las niñas*». Idea de tan pocos vuelos resulta inconcebible que la acoja Pitollet [1928:XI]. Razón implica también voluntad y prudencia, valores humanos que se oponen claramente al ideal barroco (Lázaro Carreter 1970:10 y Busquets 1983:69).

¹⁸⁵ No se me alcanza por qué Mancini [1970:308] ve la humana profundidad de D. Diego en la lucha «contra las últimas caprichosas esperanzas de su madurez». ¿Caprichosas?

¹⁸⁶ El matrimonio ideal, desde ese punto de vista, era sin duda el que Rousseau deseaba para Emilio y Sofía, como bien señala Dowling [1976:123].

ción del amor o al fracaso sentimental.¹⁸⁷ Miembro de la familia de personajes sensatos e ilustrados del teatro moratiniano, una diferencia radical separa a D. Diego de ellos; él es protagonista de la situación y, a la vez, el más clarividente analista de la misma (Busquets 1983:69). Se genera así en el personaje una dinámica subjetivismo-objetivismo que ha inducido a algunos críticos a malentender su papel pero que, dramáticamente, le confiere una redondez y complejidad altísima.¹⁸⁸ Con su sacrificio, los jóvenes empujan a D. Diego a su renuncia-límite,¹⁸⁹ que evita así la quiebra de la familia, bastión esencial de una sociedad que se quiere estable,¹⁹⁰ amenazada por el conato de rebeldía que traslucen las palabras de D. Carlos (una esposa honesta pero desgraciada y un sobrino que va a buscar la muerte en la guerra). Por eso D. Diego no tan sólo es feliz porque hace felices a los jóvenes, sino también por haberles salvado la vida.¹⁹¹

¹⁸⁷ En una interpretación no incompatible con lo que aquí se dice, Vitse [1976:37] sostiene que, en cierta medida, la comedia consiste para D. Diego en «passer du père physique qu'il veut-être au GRAND-père spirituel qu'il choisira en définitive de devenir, de passer de la survie par le sang à la survie par le coeur et dans les coeurs».

¹⁸⁸ La habilidad de perfecto psicólogo con que Moratín ahonda en la conciencia de D. Diego y la alegría con que «sabe trasladar a las más pequeñas esfumaturas el tormento de su personaje» han sido subrayadas por Mancini [1970:310].

¹⁸⁹ El sacrificio de los jóvenes es precisamente lo que «da a la bondad de D. Diego toda su sobria nobleza. Si los dos enamorados no merecieran la felicidad, la acción de D. Diego no sería una hazaña» (Casalduero 1957:53). Pero tal hazaña no se produce sin una elevada dosis de sacrificio y dolor, como anota Mancini [1970:309].

¹⁹⁰ En opinión de Domínguez Ortiz [1960:307], «es difícil de creer que durante el siglo XVIII se relajaran los severos lazos que hacían la fortaleza de la familia española», en especial entre los pequeñoburgueses, debido al papel estabilizador que siempre jugó la mujer. Las propuestas de Cabarrús en sus *Cartas*, V, sobre el derecho al divorcio, el reconocimiento de los hijos ilegítimos y el restablecimiento de las mancebías no hallarían demasiado eco, ni siquiera entre los demás ilustrados, como Moratín.

¹⁹¹ No obstante, Pérez Galdós [1883-1891:26] supo ver «un fondo de tristeza, que parece resultado de las desilusiones de la vida». Y Menéndez Pelayo [1883-1891:1398], situando a Moratín en la escuela de Terencio, señala en ambos una nota de «tristeza suave y benévola». En su mundo dramático ve Gatti [1941:149] «gris, tonos apagados, de luz vaga y de sombras apenas insinuadas», donde se deslizan «la sátira, la ironía, la reflexión, el engaño y el desengaño, la melancolía». En ese mundo crepuscular, «los viejos son los personajes descolantes», opinión ésta que acepta Merimée [1960:757].

La niña de la comedia, D.^a Francisca,¹⁹² es uno de esos ejemplares casi arquetípicos de la niña-mujer (Vézinet 1909:85), con las limitaciones que la escena impone al desarrollo de tal dualidad.¹⁹³ Con dieciséis años cumplidos, Paquita se nos muestra, en primera instancia, con esa desenvoltura «entre candorosa y picaresca» (Azorín 1893:53), como la jovencita ingenua, linda, graciosa, humilde, delicada (Casalduero 1957:38) e inocente que ha descrito Simón. Pero a partir del momento en que se desvelan sus amores por D. Félix, esos rasgos cobran una nueva dimensión: la capacidad de simulación, o «aquel arte de encubrir sus sentimientos» de que habla Lista [1821a:338], se revela como una capa que oculta una interioridad afectiva en ebullición.¹⁹⁴ Simulación,¹⁹⁵ que no hipocresía abierta (Azorín 1893:52), porque carece de cualquier malicia en ese disimulo, a diferencia de D.^a Clara (Sebold 1978b) en *La mojigata*.¹⁹⁶ Su pretensión es no herir —y no enfrentarse abiertamente— a su madre. Aparece así como un cachorro enjaulado —lo mismo que el tordo— entre los barrotes levan-

¹⁹² Vézinet [1909:85] la ha relacionado con la Agnès de Molière, pero desciende de la Angélique de Marivaux (Gatti 1941:141). Palomo [1960:17] prefiere señalar que en la Paquita moratiniana aparece «la misma rebeldía, pese a sus vacilaciones», que en las jóvenes damas áureoseculares que se oponen a un matrimonio desigual, apuntando más tarde [1962:182] a *Marta la piadosa*. Ladra [1969:28], como más adelante Mancini, la ha situado junto a las dos Isabeles (*El viejo y la niña* y *El barón*) y a la Clara de *La mojigata*.

¹⁹³ Frente al exterior hipócrita, Mancini [1970:304] ha señalado un interior «caracterizado por la energía», una energía que no ha visto ningún otro, ni yo tampoco. Insiste el citado crítico en una practicidad y afán de concreción como rasgo de carácter en Paquita que tampoco me parece salir de la obra.

¹⁹⁴ Laborde [1945:135] ha señalado que Paquita tiene un carácter «plus enfantin et plus profonde» que su modelo en Marivaux.

¹⁹⁵ Alcalá Galiano [1855:537] ya indicó que esta figura constituye «una admirable pintura de la jovencita en quien la tiranía engendra doblez, no obstante su buen natural». Por su parte, Cánovas [1886:143] cree que «las niñas son lo mejor que hay en todas las casas donde Moratín nos lleva, y aun si pecan, nunca pecan sino por culpa de los que las guían o guardan». Ladra [1969:28] no ha dudado en tenerla por «uno de los personajes más “encantadores” que hayan pisado nuestra escena».

¹⁹⁶ En un ejemplo claro de hostilidad e incompreensión —hacia el siglo XVIII, el neoclasicismo y Moratín— Aubrun [1965:30] considera a esta Paquita «un esclavo, hipócrita, temeroso y astuto», lo mismo que verá en D. Carlos «un cobarde, un traidor y un llorón». Él sabrá por qué. También resulta desenfocada la tajante afirmación de Busquets [1983:71] al decir que Paquita *no parece bobalicona*, sino que *lo es*.

tados por la educación que ha recibido de su mamá, de las tías monjas en el convento y del padrino, lejos de la Corte, de sus pompas y su artificio.¹⁹⁷ Pero, sobre todo —y el monólogo de II, I es revelador— aparece la mujer sensible que conoce el dolor de amor y lo que amar significa. Pitollet [1928:35n], comparando a Paquita con la Agnès de Molière, ve en la española rasgos demasiado maduros y deduce de ahí —y de otros signos del mismo nivel e igual de discutibles— la impotencia artística de Moratín. Sin embargo, y curiosamente, ningún crítico español ha visto en Paquita una escisión tan marcada entre esos dos aspectos que la caracterizan. Tal vez se deba sólo a cierta miopía cultural. Lo cierto es que, dejando de lado la profundidad o el carácter de sus sentimientos hacia D. Félix, el conflicto que atormenta a D.^a Francisca se sitúa entre los deseos de la madre, a los que como hija bien educada —es decir, obediente, no cobarde (Benavente 1961:10)— no puede oponerse frontalmente, y su amor hacia D. Félix, amor que no puede confesar por la misma causa. Su edad habría que valorarla como factor decisivo para explicar por qué ella no puede asumir autónomamente su propia libertad, depositando su esperanza bien en D. Félix, bien en D. Diego.¹⁹⁸ Ello ayudaría a entender también cómo Paquita configura un ideal incompleto de mujer en la obra de Moratín. Reúne virtudes evidentes, y no se le achaca en ningún momento la responsabilidad por su fingimiento; es una mujer de bien,¹⁹⁹ pero le falta (aunque se le supone) todo aquello que con tanta claridad expresa D.^a Mariquita en *La comedia nueva*: la dedicación a las labores domésticas, la utilidad, el

¹⁹⁷ Con agudeza plantea Vitse [1976:48n] una cuestión clave: «existait-il vraiment une solution de rechange pour les jeunes filles “bien” de l'époque?». Moratín no la ofrece, excepto que se deduzca por inversión de todo lo negativo. La misoginia latente de que habla el mismo crítico conduce a otro problema: el de la historia de cierto tipo de hegemonía masculina y su influencia en ideas y mentalidades de nuestras sociedades. Porque ese rasgo no es demasiado acentuado ni en modo alguno exclusivo de Moratín.

¹⁹⁸ Asimismo, daría razón de esa «tendencia al victimismo» que ha señalado Mancini [1970:305] mucho mejor que la astucia femenina o la deformación de carácter, pese al reiterado ejemplo materno. «Emotiva e intelectualmente insegura, confía en el prójimo del mismo modo que, tras el primer contratiempo, desconfía de él» (Busquets 1983:76).

¹⁹⁹ «La expresión “mujer de bien” conlleva un concepto de fidelidad que ... adquiere el valor moral absoluto que ha llegado casi intacto hasta nosotros», afirma Busquets [1983:84], pero la parte final de esa contundente afirmación tal vez no sea compartida por muchos lectores.

cuidado y crianza de los hijos, la gestión de la economía familiar. Paquita es hija ejemplar —de buenas maneras en el trato social, obediente, respetuosa, sacrificada, humilde, dócil— y amante honesta que confía en la fuerza de su amor y de su galán,²⁰⁰ cuya marcha la sume en la desesperación y la desconfianza, abocándola a una actitud de despego por la vida muy semejante a la de D. Carlos ante su tío. La simulación aparece, entre esos rasgos, como un pecadillo venial, causado por la mala educación recibida y perfectamente justificable por el contexto en que se enmarca. De ahí que Paquita aparezca digna de la recompensa final que recibirá su amor.

El personaje sobre el que más críticas cayeron ya desde el estreno de la comedia fue D. Carlos,²⁰¹ «oficial e individuo de una orden de Caballería» (Andioc 1976:443). Aunque no entra en acción hasta la escena séptima del segundo acto, su existencia planea sobre los demás desde el comienzo mismo de la obra (Mancini 1970:301), cuando dialogan sobre él D. Diego y Simón, desde que Rita y Calamocha hablan sobre el tal D. Félix y desde que Rita le recuerda a D.^a Paquita el galán que la cortejó. Ese juego ausencia-presencia marca la figura y función de D. Carlos. A ello se añade la falsa identidad que adopta ante la niña, que actúa como

²⁰⁰ Moratín «tenía mucha fe en el acierto con que sabrían elegir siempre ... las muchachas solteras» (Cánovas 1886:144).

²⁰¹ Aunque Vézinet [1909:86] lo sitúa entre los personajes originales moratinianos, Gatti [1941:141] lo hace descender del Éraсте de Marivaux, con ciertas similitudes y diferencias indicadas por Laborde [1945:139-140]. Andioc [1976:443] ha mencionado de paso que Cadalso fue lo mismo que D. Carlos veinte años antes. Tal vez hay más parecidos de los señalados hasta hoy entre el ente de ficción y el ser real. El autor de la «Censura crítica» indicaba que no creía feliz el que D. Carlos se vaya y abandone a Paquita «tan vilmente nada más que porque su tío se lo manda», llegando a llamarlo «gallina». B. García [1806:32] cree que el autor ha caído en lo que censuraba en Calderón, «cuyos amantes solían enamorarse a primera vista y arrojar a los mayores riegos». Larra [1934b:384] insiste en que «no parece natural que un teniente coronel fuese tratado como un chico de la escuela ni recibiese las dos o las tres onzas para ser bueno», idea que repite Alcalá Galiano [1969:79] llamándolo «flagrante absurdo» y que más tarde [1855:538] no modifica al afirmar que «es de lo peor ideado y pintado que cabe en lo posible». Casaldueiro [1957:52] ya señaló que Larra —ni Alcalá Galiano— no pudo colocarse a fines del XVIII en su valoración del galán, juzgándola «desde su pesimismo, sensualidad y rebeldía». Vézinet [1909:86] ha visto en el contraste entre el bravo soldado y el niño obediente ante su tío todo un feliz hallazgo, mientras que Pitollet [1928:XI] ve como un fallo de construcción la «invraisemblable faiblesse de caractère».

factor de interés dramático dado el afán por conocer a dicho galán que se excita en el espectador-lector. Calamocha ofrece un retrato de su señor en el que todas las tintas están subidísimas para recortar una imagen de galán a lo barroco, pero nada más lejos de lo que es el verdadero D. Carlos.²⁰² Casalduero [1957:43] había llamado la atención sobre la ausencia de preocupaciones económicas del galán y sobre la prioridad concedida a la inteligencia y las ciencias como rasgo muy propio de la Ilustración, y Andioc [1968:148-150 y 1976:444 y ss.] ha resaltado su novedad como héroe «positivo» junto a su ejemplaridad, y ha indicado que se trata precisamente de la contraposición personificada del galán típico de la comedia calderoniana (o de la comedia histórica o mágica). Mancini [1970:303], por su parte, lo ve lejos del héroe romántico y muy «enamorado setecentista» a causa de la vaguedad de sus expresiones y su apagada compostura. Sebold [1980:224] ha añadido que se trata de un «típico racionalista y caballero de la Ilustración». Probablemente algo así veía Galdós cuando habla de la «apasionada cortesanía» del sobrino de D. Diego. Aunque su valentía queda subrayada con creces, su verdadero valor se sitúa en otro terreno: es un joven ilustrado y, en consecuencia, sus virtudes pertenecen al campo de la inteligencia (las matemáticas), la razón, la medida, el trato social, la capacidad de diálogo, la honestidad, el respeto a la legalidad y la obediencia.²⁰³ También en su caso la edad actúa como factor de caracterización muy sutil. A los veinticinco años, D. Carlos podría enfrentarse abiertamente con su tío, hacer su santa voluntad y llevarse a la doncella.²⁰⁴

²⁰² Mancini [1970:302] yerra al afirmar que al aparecer en escena el galán, «su acción y sus palabras corresponden con cuanto de él había sido anunciado». La causa del error es que, en su análisis, ha omitido los comentarios de Calamocha. Tampoco acierta al asegurar que la juvenil vehemencia de Carlos se desvanece ante las primeras dificultades serias.

²⁰³ Esta «moralización» del galán calderoniano ha sugerido a Vitse [1976:51n] ver en Moratín un proceso paralelo o semejante al de Calderón con respecto al héroe de Lope y su escuela. Pero decir, aun con los matices que se quiera, que en Moratín hay «un retour à Calderón» es aventurado, si no erróneo. No puede sostenerse, como hace Glendinning [1967:131], que D. Diego sea relativamente culpable de cierto abandono respecto a su sobrino, al que ha dado demasiada libertad. D. Carlos reconoce que a su tío debe la buena educación que posee.

²⁰⁴ El caso de Alcalá Galiano, negándose a casarse con la novia elegida por su madre y haciéndolo con la de su propia elección gracias a un engaño, no debía de ser lo más corriente. El procedimiento que describe Bourgoing (cit. Andioc 1976:174-176), consistente en sacar a la joven de su domicilio para

De esa manera, se realza su autocontrol y su hondo sentido del respeto filial (Andioc 1976:445). Lo que debe destacarse es la habilidad con que Moratín ha creado un típico galán ilustrado que sitúa la razón como el eje de su conducta, pero que, a la vez, y contra lo que han opinado algunos críticos, entronca con los jóvenes y ardorosos galanes del teatro barroco, que se prendan de su dama a primera vista y que actúan como rendidos amantes.²⁰⁵ Amor ardiente y defensa del honor,²⁰⁶ pero respeto a la familia y a las leyes; valentía pero inteligencia. La dialéctica entre ese amor, magistralmente expresado incluso en la incapacidad del oficial para articular un discurso amoroso coherente cuando se encuentra ante la amada, y los sentimientos de obediencia y respeto, hace de D. Carlos un personaje mal comprendido, pero de una vitalidad y significación muy especiales. Carece de la verborrea, la altanería y la acción caótica y desaforada del galán áureosecular, mas presenta todos los rasgos de un ser normal, enamorado y honesto, apasionado y obediente. Por ello, tras una rebelión contenida en límites verbales muy comedidos y en gestos escénicos expresivos, la única salida que vislumbra cuando cree que todas las puertas se le cierran a su amor es partir a la guerra en busca de una previsible muerte. Su valor, que se realza en la última escena, donde desobedece incluso a su tío en una situación límite,

depositarla en sitio seguro hasta la ceremonia, sí debía de serlo, aunque bastante limitado a ciertos sectores sociales. Aplicándolo a la alta y mediana nobleza, resulta cierto que el casamiento socialmente desigual «constituye en realidad la *negación de una jerarquía social de derecho* y fomenta, pues, una clara tendencia de ciertos sectores relativamente acomodados de las capas laboriosas a promoverse a través de la asimilación más o menos acertada a la nobleza» (Andioc 1976:177). Más discutible es que ello resultara «en detrimento de la productividad» o que, a largo plazo, pusiera en tela de juicio «la supremacía nobiliaria y de la monarquía que la expresa».

²⁰⁵ Un caso extremo en la mala interpretación del personaje lo ofrece Quinn [1976:91], que llega a verlo como «a romantic figure whose egocentricity and excess are evidenced by the pursuit and exploitation of women, Machiavellian behavior, and a complete disregard for social expectations» y que, como un Don Juan cualquiera, «has been converted to a life of virtue by D.^a Francisca's innocent love».

²⁰⁶ Muy acertadamente señala Andioc [1976:161] que los valores y las palabras siguen siendo los mismos, pero ya «no se apoyan exclusivamente en el individuo, sino en la colectividad», y Dowling [1971:102] afirma que su pasión «is both romantic and believable», pero el romántico sabrá, deberá desobedecer. No así D. Carlos.

es indiscutible. Moratín ha adornado a D. Carlos con las galas propias del héroe de la comedia barroca,²⁰⁷ contrapunteado con todos los valores del hombre de bien ilustrado.

Como ya se ha indicado, en D.^a Irene se encarna lo ridículo de la comedia²⁰⁸ (recuérdese que Moratín sostenía que no todos los personajes debían ser ridículos), y es a través de ella —o de los que a ella se dirigen o de quienes hablan sobre ella— por donde se vehiculiza gran parte de la carga satírica —por ironía— y crítica de la misma, especialmente dirigida hacia la beatería de algunos sectores del clero seglar o regular y hacia ciertas religiosas enclaustradas. Emparentada con la tía Mónica²⁰⁹ de *El barón*, de quien

²⁰⁷ En este aspecto, se relaciona nítidamente con el D. Juan de *El viejo y la niña* o con el Leonardo de *El barón*, a quien Lista [1822b:418] considera «un galán de Calderón» y su pasión por Isabel «es como en las comedias antiguas el objeto que exclusivamente ocupa su alma». De D. Carlos afirma [1844:229] que es «un amante de Calderón, tal como lo puede sufrir el siglo presente». Revilla [1833:58] se inclina a aceptar que Moratín no pinta de modo convincente la pasión de sus amantes, lo mismo que Alcalá Galiano; incluso Lázaro Carreter [1961b:24] cree que sus enamorados son fingidos, no verdaderos. La influencia del romanticismo se barunta tras esas opiniones. Escosura [1877:50] llega a tener a Moratín por «incapaz de pasión». Sus coetáneos vieron en las tablas perfectamente expresado ese amor apasionado, aunque de modo diferente que en los galanes barrocos o los héroes románticos.

²⁰⁸ «El carácter de D.^a Irene tiene algo de mezcolanza a pedante vanidoso antiguallo, y está tan recargado y machacón que es capaz de apurar la paciencia al banco de un herrador» («Crítica de *El sí de las niñas*»). Gorostiza [1824:92] cree que tiene «a little too much of caricature», en tanto Revilla [1833:63] sostiene que en sus palabras «nada hay ocioso». Alcalá Galiano [1855:537] destaca que «divierte mucho y su pintura es de mérito, pero pasa a menudo a ser caricatura». Pérez Galdós [1923:26] no duda, sin embargo, en considerarla «la expresión más acabada de lo cómico decoroso y del gracejo decente, tipo felicísimo de la ridiculez humana, que no inspira aversión, sino un sentimiento en que se mezclan el regocijo y la piedad». Vézinet [1909:92-95] la ve simpática y divertida, pero caricaturesca. Matiza Merimée [1960:757] que D.^a Irene está más bien hecha «para divertir a intelectuales que no al espectador medio, pues es ridícula si el auditorio es capaz de apreciar la ironía del autor». Algo parecido a lo que sucede con la pedantería de D. Hermógenes: quienes se le asemejan no encuentran lo cómico. Se trata de una buscada y deseada complicidad con el espectador que se encamina hacia un sector social muy preciso. Su «comicidad urbana» (Casalduero 1957:46) no requiere ni defectos físicos ni excentricidades cualesquiera. Es su personalidad —no su alma— la que resulta ridícula y cómica. Aubrun [1965:34] vio en «el paralelismo absoluto de lógicas personales impertérritas» la fuente de su comicidad, y Ladra [1969:28] la considera «uno de los personajes cómicos más logrados de nuestra dramática».

²⁰⁹ Vézinet [1909:63] la creía personaje original de Moratín; Ruiz Morcuende [1924:63] la tenía por «pintura exacta de D.^a María Ortiz», mamá de Paquita

la separan rasgos esenciales dada la diferencia del tema, es, como ella, la madre que ejerce su autoridad de modo despótico y arbitrario, basada en el demasiado repetido concepto de querer el bien de la hija.²¹⁰ Tras esa cobertura ideológica (mero lugar común), se oculta el ansia de ascenso social allí, y aquí la búsqueda de salida a una situación económica poco airosa. Si tía Mónica está dispuesta a ceder a Isabel a cambio de un tratamiento de «doña», la mamá de Paquita, acuciada por la necesidad, lo está igualmente para salir de trampas y resolver establemente su condición económica, conforme a un sentimiento bien humano según Vézinet [1909:92]. Ambas empujan a sus hijas «a un matrimonio obligado»²¹¹ (Oñate 1938:186). Hidalga de sangre (y con parentela en las zonas y ambientes más retardatarios y conservadores de Castilla), D.^a Irene es tan pobre como el escudero al que sirve Lázaro, y su medio social bastante más modesto que el de D. Diego (Andioc 1976:468 y Rien 1982:103). Beata, enfermiza, «necia pero no tonta» (E.P. 1806:159), ridícula pero no viciosa sin remedio, quisquillosa y parlanchina, colgada de los ancestros familiares ya idos, reduce la educación al ordeno y mando, supuesta la presunta incapacidad de los jóvenes para tomar las decisiones más apropiadas.²¹² No duda en llegar al chantaje afectivo e incluso a la agre-

Muñoz, amiga del dramaturgo, apunte desarrollado por Sebold [1980:217], señalando, no obstante, que tal vez «haya tomado más de un modelo»; Laborde [1945:135] la relaciona con Mme. Argante, madre de Angélique en Marivaux. Palomo [1960:17] piensa en Belisa, la mamá de *La discreta enamorada*.

²¹⁰ Cánovas [1886:144] fue el primero en resaltar la novedad de la presencia de las madres en la comedia nacional, comentando que con tal aparición «no quedaron muy medradas». Merimée [1960:754] insiste en ello, pues la madre de familia era «persona desconocida, salvo casos contadísimos, de los autores del Siglo de Oro».

²¹¹ Decisión antinatural que, en el caso de D.^a Irene, Andioc [1976:151-152] ha relacionado con el ambiente clerical, minuciosamente dibujado, que la rodea y que a Ladra [1969:28] le sirve para insistir en que, desde la óptica de Moratín, los vicios no son innatos, sino sociales y, por tanto, reformables. La fuerza de una necesidad no extrema —a lo picaresco—, compaginada con la conservación de las apariencias, constituye un móvil que llegará a los novelistas de la segunda mitad del XIX. Concretamente, el tratamiento moratiniano del matrimonio forzado ha influido, como ha demostrado Corona [1984], en *La regenta*, I, 5.

²¹² Por todo ello, Andioc [1976:466] no duda en considerarla «portavoz del pasado y de un conservadurismo mezquino». En ella se encuentra ya «el mundo de la cursilería urbana» (Sánchez 1982:5) que será constante en la novelística galdosiana, con figuras como Doña Lupe, en *Fortunata y Jacinta*, Doña Paca, en *Misericordia* o Doña Cándida, en *El amigo Manso*.

sión física y suplanta por norma la voz de la hija (rasgo que acentúan sus continuas y groseras interrupciones del que habla, que utiliza como vía para sortear las precisas preguntas que D. Diego le hace). Complemento de ello son sus cortos alcances —lo que la hace puramente intuitiva en su complejidad (Casalduero 1957: 46)—, su miopía para percibir la realidad que tiene delante²¹³ y, por tanto, su incapacidad de acomodación a las circunstancias que se le escapan. Es, en comparación, el personaje más plano y estereotipado, el de menor evolución. El cambio final, ante la sorprendente aparición de D. Carlos y la renuncia de D. Diego, no refleja tanto un desengaño como una fácil y cómoda adaptación a aquello que no se opone a sus intereses.

Utilizando unos recursos u otros, Moratín consigue que el espectador (y el lector) penetre en la intimidad de tres conciencias:²¹⁴ la de D. Diego, la de D.^a Francisca y la de D. Carlos. El procedimiento del dramaturgo pasa por dos vías esenciales: la presentación de un personaje dado mediante los actos que va realizando en escena (así como las palabras que él u otros personajes van diciendo) y la exposición de sus cambios u oscilaciones interiores. Ambas se caracterizarán por una notable economía de medios, imposición del género y voluntad expresiva.

Penetrando en esas conciencias y a través de la acción, Moratín ha logrado plasmar una evolución²¹⁵ de los personajes dentro de una obra ajustada a las unidades. D. Diego se nos muestra en las primeras escenas como un vejete algo imprudente para acabar encarnando la sensatez racional e ilustrada, optimista y confiada en el futuro; D. Carlos pasa de ser el galán enamorado que se nos pinta al joven mesurado, respetuoso y firme que logra realizar su amor sin romper las normas de su mundo; D.^a Paquita deja de ser la niña banal e infantil para mostrar toda su adulta seriedad en el dominio de sus sentimientos, también sin romper las reglas

²¹³ Cree saber, no sabe, y truena cuando llega a saber, como apunta Vézinet [1909:94].

²¹⁴ Debido tal vez a esa visión interior del mundo anímico de los personajes, Ladra [1969:27] ha visto en esta comedia «el comienzo de nuestro teatro psicológico».

²¹⁵ A esa evolución debía referirse Moreno Báez [1975:475] al hablar del giro que se produce en la trayectoria previsiblemente rectilínea de tres personajes: D. Diego, D.^a Irene y D. Carlos, mientras que la de Paquita permanece, en su opinión, ondulante. Creo, sin embargo, que a la niña le sucede lo mismo, si nos atenemos a la acción dramática.

del respeto y por medio del sacrificio. Claro que estos personajes son ya así —o los intuimos así— cuando comienza la obra, pero el desarrollo de ésta no hace sino actualizar lo intuido, dando forma dramática a esa evolución o a esa actualización.

Los tres personajes que completan el cuadro son Simón, el criado de D. Diego, Rita, la sirvienta de las mujeres, y Calamocha, el asistente de D. Carlos. Simón, hombre de edad, es el criado fiel y leal, prudente y respetuoso con su señor, confidente del mismo e incluso consejero discreto que actúa a veces como el eco de su amo.²¹⁶ Su única actuación cómica se produce para preservar el secreto de su señor.

Rita y Calamocha, criados jóvenes, presentan rasgos comunes a sus semejantes en el teatro barroco. Rita es confidente y consejera de su señorita, coadyuva dramáticamente —y de modo esencial— a los lances amorosos de la joven pareja y a poner de relieve el lado más ridículo de D.^a Irene; Calamocha,²¹⁷ confidente de su amo y colaborador de éste en todas sus aventuras, es un bravuconcete que vive para el estómago y las necesidades físicas. Pero ninguno de los dos se toma libertades excesivas, y cuando Calamocha lo intenta, es cortado de raíz. El asistente desaparece pronto de la escena —por voluntad de D. Diego y para pena de Pitollet—, y, pese a los requiebros que intercambia con Rita, su relación no acaba en boda, como la de sus amos respectivos.²¹⁸ Lo más importante, sin embargo, es que ninguno de ellos

²¹⁶ A diferencia del Muñoz de *El viejo y la niña*, que es un hipócrita, chivato e insolente. Pero en ese caso la conducta del criado, como ha visto Andioc [1976:438], desacredita más al amo que a sí mismo. D. Diego y Simón, pese a su oposición estamental, «se hallan unidos por la nobleza de su espíritu y de su pensamiento», ha escrito Busquets [1983:80].

²¹⁷ Fernández Guerra [1856:XXIV] ha visto en su figura, muy discutiblemente, imitación del fanfarrón Vallejo de *La Eufemia*, de Lope de Rueda.

²¹⁸ La ligereza y agilidad de los criados moratinianos, más próxima al baile que a la comedia del XVII, ha hecho recordar a Casaldueiro [1957:47] los trazos enérgicos y precisos de Beaumarchais y *El barbero de Sevilla*. Ellos aportan «una ráfaga de aire fresco, puro y vivificador», pues son los únicos capaces de «reaccionar decididamente contra la sociedad y sus prejuicios», idea que no se ajusta en rigor al texto, pues los criados sólo se diferencian en que *expresan* con más libertad las opiniones. Merimée [1960:756] y Palomo [1960:17] los ven, sin embargo, como manifiesta influencia de la comedia nacional del siglo anterior. Pero en ellos no se da el descaro, la fanfarronería —salvo para utilizarla como contrapunto— ni los juegos de palabras atrevidos y aun obscenos tan típicos del barroco. Los criados no representan, como quiere Busquets [1983:66], «un

cumple lo que era función esencial del gracioso barroco: en ningún momento saltan la cuarta pared del teatro para dirigirse ellos mismos al público, estableciendo un contacto directo con él. Para Moratín, el público debe conectar con lo que sucede en el escenario por medio de la verdad de los caracteres y situaciones, no por procedimientos espurios y ajenos a la dinámica dramática.

A lo que sé, el único artículo (magnífico, por otro lado) dedicado a los aspectos escenográficos de *El sí de las niñas* es el de González Herrán [1984]. En ese sentido, la comedia prosigue y lleva a su culminación en manos de Moratín la propuesta de innovación teatral iniciada con *El viejo y la niña* y estimulada notablemente con *La comedia nueva*. En lo relativo al decorado, la descripción es precisa, y se refiere a lo imprescindible para crear el ambiente de una posada. Se trata de acotaciones del tipo que Fernández Cabezón [1990:57] llama «descriptivas», y que en su misma concepción constituyen parte de todo un manifiesto teórico-práctico. Algunas alusiones posteriores insisten en lo inconfortable del lugar y la mugre, el deterioro y los parásitos, aunque en algunos casos se trate de espacios intuidos o mentados, y no presentes a la vista del espectador.

Las referencias al vestuario, pese a su parquedad, resultan suficientemente caracterizadoras de algunos personajes. El criterio esencial del autor es que éstos lleven ropas habituales en la vida cotidiana. Así, las mujeres visten, y se afirma explícitamente, mantillas y basquiñas; D. Diego, sombrero y bastón al salir, y bata cuando se levanta de la cama para dejar su habitación. A ello —aunque el texto no lo diga— habría que añadir, en el caso de las mujeres, tal vez guantes, medias y zapatos; en el de D. Diego, camisola, corbata, chupa, casaca, calzones hasta la rodilla, medias y zapatos con hebilla. En cuanto a D. Carlos, nada se dice de su ropa, pero en las primeras ediciones se le describe como oficial de caballería, y lo más probable es que fuese ese uniforme el que mostrase en escena. De modo que debía gastar casaca, solapa y capa amarilla vuelta y vivo morado, chupa, calzón y botón blanco con forro encarnado, según lo describe F. Díaz-Plaja [1946:71].

Respecto a la utillería o *atrezzo*, y según las acotaciones, se

virtual elemento desestabilizador», excepto que, saliendo de la obra, se piense en el cuarto estado y su papel revolucionario. Pero sí compensan cierta tendencia idealizadora con su buen sentido y lenguaje directo.

precisa de una mesa, un banco y sillas; además, el pañuelo en que Paquita lleva las chucherías, así como éstas, almohadones y sábanas, maletas, botas y látigo, una llave, luces, una carta, platos, taza, cuchara y servilletas, monedas y la jaula del tordo. Todos, en palabras de González Herrán [1984:157], elementos de una «estricta funcionalidad teatral».²¹⁹ Algunos podrían ser sustituidos por otros de significado semejante; otros son absolutamente imprescindibles, tales la llave, la jaula del tordo, la carta y las luces. En algunos casos, amén de su valor semiótico y funcional, acarrear un valor simbólico ya señalado en lo que atañe a la luminosidad. Un último elemento escenográfico lo constituye la música —que en la primera edición era también canto de D. Carlos—, de raíz tradicional (piénsese en las seguidillas que entona Rita) pero con una intencionalidad muy precisa. En conjunto, todos los elementos señalados, así como los que se desprenden de las referencias aludidas por los personajes, constituyen parte del entramado de detalles materiales que confieren a las comedias de Moratín ese aspecto realista sobre el que ya he insistido.

No voy a encajear aquí la importancia del texto literario, sobre el que volveré más adelante, pero hay que aceptar, como reconocía Narros [1984:5], que a la hora de la verdad el actor está solo frente al espectador. Moratín subrayaba que la ilusión escénica precisa, además de todos los elementos textuales, «la perspectiva, los trajes, el aparato escénico, las actitudes, el movimiento, el gesto, la voz de la persona» («Prólogo», XXII). En otras palabras, a las acotaciones²²⁰ «descriptivas» hay que añadir las que Fernández Cabezón [1990:58] llama «anotadoras de sentimiento». En realidad, y por seguir a González Herrán [1984:165 y ss.], se trata de «acotaciones indicativas de gesto, actitud, tono o movimiento de los actores». Aparece la agitación, el desasosiego que puede llegar a la irritación, pero, frente a esos tonos, «los sentimientos que predominan son la tristeza, la ternura, el afecto, que alcanzan su expresión más intensa en la escena final, verdadera *liturgia* de abrazos, genuflexiones y besos» (González Herrán 1984:165) y rasgo común a todas las comedias de Moratín, como

²¹⁹ Pero también, como señala Sánchez [1982:5], algunos objetos ayudan a desvelar «algo más revelador» de los personajes.

²²⁰ Vitse [1976:38n] había llamado la atención sobre el papel de las acotaciones moratinianas —aunque sin estudiarlas en conjunto— «dont la précision et la signification ne sont pas sans rappeler la technique calderonienne».

ya había señalado Lista [1821a:340] y analizado Glendinning [1960]. Desde esta óptica, el modo en que las acotaciones contribuyen a crear siquiera sea imaginariamente auténticos cuadros,²²¹ aunque sin el patetismo y el detalle de Jovellanos o Trigueros, habría de servir para estudiar las obras moratinianas en su relación con la comedia lacrimosa.

Además de las acotaciones —orientaciones explícitas del autor sobre la lectura que ha de recibir su texto—, hay otros elementos que tan sólo se sugieren o se desprenden más bien del diálogo o del contexto en que el mismo se produce y que, más allá de las palabras escritas, depende de cómo sean entendidas por el director o los actores.²²² Otros casos se presentan en I, 3, donde D.^a Francisca debe parecer infantil y banal, pero sin ocultar la parte de prudencia, simulación y cautela que caracteriza la complejidad del personaje; o en I, 8, donde los criados intercambian bromas, requiebros, equívocos algo picarones o ironía, o en II, 9 y 10, o en III, 5, con otros matices. Lo mismo podría decirse de los monólogos o apartes, cuya única referencia gestual la constituyen exclamaciones y sintaxis entrecortadas por medio de puntos suspensivos (I, 9; II, 9; II, 13). El monólogo de Paquita (II, 1) carece de acotación alguna, pero no así el de D. Diego (III, 5), en donde el gesto de apoyarse en el respaldo de la silla manifiesta, o debe manifestar, el estado de pesadumbre o turbación mental y afectiva del personaje. Más complejas resultan algunas escenas que, careciendo de acotaciones, corresponden a situaciones críticas, como las II, 11 y 12, en las que D. Diego encuentra de improviso a su sobrino en la posada, o la III, 10, cuya gestualidad «es más implícita que explícita» (González Herrán 1984:168). El continuo sentarse y levantarse constituye allí un ritual que es «eminentemente teatral» y que «desencadena un interesante movimiento escénico, muy revelador del juego de tensiones contenidas que caracterizan la comedia». Una situación parecida tiene lugar en

²²¹ Como ha recordado Pataky-Kosove [1979:387], «pantomime is fundamental in the *comedia lacrimosa* and is a technique that Moratín will employ to stimulate the sensibility of the audience and increase the sentimental effect of the play». El estudio de esos recursos, sin embargo, no se ha realizado de modo exhaustivo.

²²² Baste citar, por ejemplo, el modo en que Narros hizo que D. Carlos se cuadrara militarmente ante Paquita en II, 7, para reflejar así, mediante un gesto, la emoción inefable del momento.

III, 8, con el intento de diálogo entre D. Diego y Paquita (piénsese en los cuadros a que me refería antes). La culminación de todo el juego de teatro y la suma del movimiento escénico es la escena final, por medio de «una serie de movimientos y ademanes que traducen al exterior todo el juego de afectos y emociones que, contenidos hasta entonces, estallan finalmente» (González Herrán 1984:169). A la expresión máxima de la amenaza de ruptura del orden le sigue la confirmación del mismo, con los correspondientes gestos de afecto, respeto, obediencia y agradecimiento. La contradanza parece concluir —o más bien iniciarse—, gracias al ensayo —la razón aplicada—, como un ballet galante, componiendo un cuadro vivo y en movimiento.

Si los aspectos anotados referentes a la escenografía y coreografía venían a configurar una imagen realista que refuerza la ilusión escénica, la naturalidad del lenguaje, incluidos el léismo y el láismo constantes en toda la producción moratiniana, constituye una pieza clave en su realismo. Yxart [1884:8] indicó que «su gran distintivo fue la más perfecta naturalidad», identificando este rasgo como «el más infalible signo de grandeza». Casaldueiro [1957:40] señaló que «gracias a su sencillez y naturalidad, la prosa es completamente moderna» y observó cómo «Moratín vuelve a encontrar un diálogo dramático eficaz». ²²³ Hay que insistir de nuevo en que esa eficacia se logra, precisamente, en prosa, de modo que el comentario del crítico sobre eludir la simetría en la composición se escapa a lo que es en el autor conciencia del material lingüístico que utiliza y de su firme convicción de que la prosa no es poesía, al igual que el teatro no es lírica. González Herrán [1984:164] ha resumido algunas virtudes de esa prosa: diálogo dramático que «alcanza momentos altamente emotivos ... de convincente rigor conceptual», que «manifiesta la propiedad adecuada según los diversos caracteres» y que «mantiene el preciso equilibrio entre la deformación embellecedora y la fidelidad excesiva a la prosaica realidad»; por su parte, Fernández Cabezón [1990: 52-55] ha descrito bien la relación lenguaje-personaje.

Las censuras de algunos coetáneos respecto al uso de las suspensiones (B. García, en Asensio 1961:112) atacaban ese aspecto (y conviene recordar que en las diferentes ediciones, sobre todo en

²²³ Ignoro por qué razones Gorostiza [1824:91] afirma que esta comedia no es «the best written».

la de 1825, Moratín retocó mucho de eso). Pero Moratín pretendía un lenguaje que siendo literario resultara lo menos «literatura» posible, y que le permitiera identificar a cada personaje por su modo de hablar (repito, en prosa), algo que ya había logrado Cervantes en novela. Los personajes no hablan tan sólo según su clase social: cada uno de ellos es su modo de hablar. Y ese modo se ajusta a los diferentes estados anímicos, afectivos o de acción. Se trata, como indicaba Moreno Báez [1975:483], de un lenguaje funcional. Por último, el ritmo de diálogo se acomoda a los cambios de estado configurando esa variedad melódica notada por Casaldueiro.

En este apartado merece la pena resaltar cómo D. Diego es quien utiliza el modo de hablar más culto y, especialmente, el más estructurado, convirtiendo algunos de sus parlamentos en verdaderos discursos breves —herencia tal vez de Don Quijote—, pero ofreciendo diversos registros según las circunstancias; D.^a Irene integra en su habla giros excesivamente plebeyos y su verborrea gira en torno a motivos reiterativos y monocordes que no se oponen a una gran riqueza léxica;²²⁴ D.^a Francisca utiliza el lenguaje para mostrar la doble faz que le es propia (Mancini 1970:305); D. Carlos habla con la firmeza, la sobriedad y la medida del joven instruido y respetuoso, sin llegar al tono reposado y sentencioso de su tío (por cierto que a los jóvenes se les permite la única concesión «lírica» de la obra: la despedida —de apasionamiento contenido— al final de II, 8); Simón tiende a reproducir los hábitos lingüísticos de su señor; Calamocha habla como el criado barroco pasado a la prosa, integrando rasgos pancescos como el uso del refranero (Casaldueiro 1957:41), en lo que lo acompaña Rita, quien, tras los pasos de Celestina, es capaz de ajustar su lenguaje al de sus interlocutores (D.^a Irene, D.^a Francisca o Calamocha).

El tema de la comedia puede resumirse diciendo que sólo la razón puede conducir a la felicidad (Casaldueiro 1957:56).²²⁵ Acla-

²²⁴ Censuraba B. García que «todo su lenguaje en la comedia es propio de una mujer malcriada, de producción muy ordinaria, supersticiosa e inocente, cosas todas muy opuestas a las vecinas de Madrid» (Asensio 1961:109).

²²⁵ Cosa algo diferente de lo que algunos han llamado el objeto moral de la obra, que se vino a formular como «lo peligroso que es violentar la voluntad de una joven en la elección de estado» («Crítica de *El sí de las niñas*», lo mismo que Schack), a lo que el autor del «Juicio imparcial» respondió: «el objeto del poeta ha sido demostrar que si las pasiones son bastante poderosas para hacernos

remos: el desenlace confirma que la felicidad no tan sólo es una posibilidad remota, sino que debe entenderse como algo al alcance del ser humano, que en el marco de la obra ha podido lograrse gracias al control racional de las pasiones, a la comprensión racional de la situación y a la adopción de medidas racionales para su superación.²²⁶ La razón aparece identificada con el respeto a la *autoridad*: autoridad en la familia, en la monarquía y en el mundo divino. La jerarquía familiar (del tío —tutor—), la jerarquía política (del rey en la república) y la jerarquía divina (de Dios en el cielo) son la imagen misma de la razón. La aceptación de esa jerarquía va a producir el desenlace feliz: la bondad de Dios —sen-

incurrir en una debilidad, el freno de la razón suele a veces contenerlas cuando el corazón no está corrompido»; E.P. [1806:93] sitúa el objeto de la obra en las nefastas consecuencias de la educación; Gil de Lara [1833:10] cree que son «los abusos de la autoridad paterna» y que la comedia propone ayudar a ese sexo que «debía salir de la esclavitud si los hombres aspiraban al título de benéficos y justos»; Arolas [1897:42-43] ve vinculados el conflicto entre la pasión y la preocupación social, la arbitrariedad de la patria potestad y la educación de la mujer, aunque sin dejarse llevar «de las ideas enciclopedistas del siglo XVIII». Por ese objeto moral algunos críticos han calificado la obra como «*pièce à thèse*» (Pitollet 1928:x), aunque por eso mismo se piense —en opinión difícilmente compartible— que «on n'appellerait plus cela, aujourd'hui, du "théâtre"».

²²⁶ «La comedia no se funda en la rebeldía —romanticismo de Larra—, sino en el mutuo sacrificio y el dominio de sí mismo» (Casalduero 1957:52). No se trata, por tanto, del triunfo del sentimiento (Montero 1963:192), sino del de la razón, aunque para los ilustrados no exista una escisión radical entre ambos, sino que constituyen dos aspectos de la complejidad del hombre que deben permanecer en justo equilibrio. Mancini [1970:311] insiste en cómo Moratín intuye que en el fondo «el razonar es provocado por el afecto», lo cual es un modo no exacto de ver la cosa. Además, no se entiende entonces por qué ve el sentimiento como el «objeto principal», para acabar diciendo que es un elemento accesorio. Jugando con las palabras, Montero [1976:34] dice que triunfa la razón del sentimiento, «las razones del corazón», lo cual es escindir lo que en la mente ilustrada está unido. No es, por tanto, una reclamación de los derechos del amor (Palacio Atard 1964:265), ni se da un «sentido tendencialmente prerromántico» del derecho al amor, excepto cuando éste se supedita al buen orden natural y racional. Mejor Busquets [1983:78], que ve en el final de la obra la realización de una «felicidad que responde a los ideales conservadores burgueses». En efecto, entre los jóvenes enamorados no habrá problemas económicos: el dinero da estabilidad social, pero sólo cuando hay amor; el teatro de Moratín «enfrenta a la España que es con la que él querría que fuese» (Ladra 1969:23). Aubrun [1965:35] se atreve a opinar que Moratín «no tenía tantas intenciones ni tan hondas», y asegura haber descubierto en la comedia «el mito de Teseo», identificando a éste con D. Carlos, al monstruo con D. Diego y a Ariadna con Paquita que, afortunadamente, no se ve abandonada como la otra.

tido como Razón— se derrama sobre su rebaño como reflejo de la bondad del hombre racional ascendiendo hacia el Señor, pero pasando por la bondad mostrada en el respeto hacia el padre-tío o madre y hacia la autoridad militar-real. Constituye, además, el triunfo de «la verdad, es decir, la naturaleza, que no es sólo racional ni sólo sentimental» (Ruiz Ramón 1967:359). La interpretación que hace Vitse [1976:49] de *El sí de las niñas* como obra religiosa no deja de resultar exagerada, salvo que se acepte como una religión la creencia en la perfectibilidad del ser humano y el papel de la razón en la conquista de la felicidad, así como la victoria de la esperanza en la posibilidad de un paraíso humano reencontrado gracias a la renuncia del viejo y el sacrificio de los jóvenes, lo cual no es el caso del crítico francés.²²⁷

Quiero decir con todo esto que cualquier otra conducta por parte de los personajes —tal y como aparece planteada la acción dramática— no hubiera podido alcanzar el mismo fin. Si D. Diego se hubiera casado con D.^a Paquita, los jóvenes habrían sido desgraciados, y el anciano habría vivido siempre consciente de su insatisfacción; si los jóvenes se hubieran escapado en pleno arrobamiento románticoide, los desgraciados habrían sido los viejos.²²⁸ ¿Quería alguna otra alternativa?

Así formulado, se desprende claramente lo poco romántica que es la comedia moratiniana. Porque en ella se reafirma la convicción y creencia en dos valores típicos y tópicos de la Ilustración en toda Europa: la razón-sentimiento y la felicidad.²²⁹ Moratín

²²⁷ La verdad que resplandece se configura «como Dios cristiano, aunque posiblemente modificado por el deísmo del siglo» (Busquets 1983:64). Igual que el Bien Solar triunfa en *La flauta mágica*, la razón de D. Diego «ha sido el instrumento divino» a través del cual se concreta «la Bondad y la Razón divinas».

²²⁸ «En la comedia se salvan los viejos y los jóvenes, haciendo unos la felicidad de los otros» (Casalduero 1968:178). Y los otros la de los unos, habría que añadir. Pero Moratín toma partido claramente a favor de la nueva generación (Vitse 1976:50). Debe recordarse que la pragmática del 23 de marzo de 1776 obligaba a los hijos menores de veinticinco años a solicitar y obtener el consentimiento de los padres para contraer matrimonio. Y aunque también señalaba que los padres no debían coaccionar a sus hijos, sino consentir cuando no existiera un racional disenso que atentase contra el honor familiar o perjudicase al Estado, no prohibía casar a los hijos contra su voluntad, como apostilla Andioc [1968:147]. Esa posibilidad era fuente evidente —en una época en que el sistema estamental y la obediencia ciega estaban resquebrajándose— de alteraciones de la vida familiar, posibles rebeldías y trastornos legales.

²²⁹ Sobre el concepto de la felicidad en el siglo, puede verse con interés Hazard [1946] y Mauzi [1960].

apuesta por la felicidad, cree que la felicidad es posible en el mundo nuestro de cada día. El romántico no cree en la realización terrena de la felicidad, ni mucho menos cree que la razón sea vía o instrumento para lograrla.

Claro que este tema principal también aparece rodeado de otros motivos. Ya he mencionado el de la educación de la mujer, que, accesorio en Marivaux, «il a saisi immédiatement l'importance sociale» (Laborde 1945:145), y la matizada defensa de su libertad de elección,²³⁰ a los que hay que añadir el dilema entre la existencia de un verdadero amor y la aceptación de la vejez,²³¹ —im-

²³⁰ El tema se encuentra prolíficamente tratado en la literatura del Siglo de Oro, tanto en Cervantes (*La Galatea*; Quijote, II, 19) como en obras teatrales (*Entre bobos anda el juego*, *La discreta enamorada*, *El lindo don Diego*, *No puede ser el guardar a una mujer*). La reiteración del tema en el XVIII le da valor histórico propio, pues es «uno de los siglos más relevantes de la crisis de la familia troncal ... frente a la familia conyugal» (Sánchez Agesta 1960:588). La actitud de Moratín es claramente favorable a esta última, que es a la vez afirmación individualista de la personalidad no enfrentada a las necesidades del grupo. Se trata, para el comediógrafo, de sugerir una vía de transición hacia la familia conyugal que, acorde con la compleja psicología de la «clase media», no rompa frontalmente con la familia troncal. Vollmar [1925:370], centrándose en este aspecto, considera la obra como «the first blast in the modern movement for the emancipation of woman», y como defensa del derecho a «la libertad del alma femenina» la entiende Oñate [1938:188]. En su crítica contra la educación que induce a la hipocresía, Benavent [1960:10] cree que Moratín «discurre con una mente moderna, casi contemporánea», lo cual supone ir algo más lejos de lo debido. Andioc [1976:465] piensa, sin embargo, que Moratín «desconfía del bello sexo en general y tiene por ley *objetiva* la falsedad y doblez de la mujer como tal», lo cual tampoco se formula explícitamente en ningún texto público. Llanos [1989:200] ha analizado la propuesta de integración femenina que se desprende de las comedias moratinianas, en las que «la mujer aprende e internaliza su nueva función social como administradora del hogar»; pero, aparte una terminología más «moderna», no aporta nada nuevo. Otra aproximación en Kish [1983].

²³¹ Vitse [1976:50] señaló que un aspecto que destaca en la obra es el de un cuerpo —el de D. Diego— que no quiere morir y busca «le salut dans l'amour», para asegurar —extrapoladamente— que lo que nos apasiona de la comedia es «l'aventure d'un homme affronté aux angoisses fondamentales de la mort et de l'amour». Sánchez [1982:5] ha visto asimismo «el alma torturada del viejo que pasa una crisis: la del hombre solo, falto de amor y aterrado ante un futuro incierto». La obra, pues, podría leerse como la otra educación sentimental, la del viejo. Rodríguez y Espinosa [1983:177] han reducido el tema de la comedia a «la crisis tradicional madurez-vejez», pero está claro que ahí no concluye la significación de la obra.

puesta socialmente— la sátira de la ignorancia²³² y la vulgaridad, la hipocresía o la sátira religiosa.²³³

La obra corre por momentos el riesgo de convertirse en una comedia lacrimosa (Moreno Báez 1975:473); «comedia sentimental, lindante con el drama» la consideraba Arolas [1897:14]. Pero el equilibrio entre lo cómico y lo sentimental, al que Moratín prestó un cuidado muy especial, impide ese deslizamiento. La comedia lacrimosa adolece de un desequilibrio evidente a favor del llanto; la comedia de Moratín alcanza ese difícil equilibrio²³⁴ de «la gota brillando en la mejilla» (Benítez Claros 1963:223) entre ambos elementos: risa y llanto, evitando «tanto la exageración de la farsa como el pesimismo de la tragedia»²³⁵ (Sánchez 1982:5).

²³² Poco se ha insistido en este aspecto. Busquets [1983:70], señalando que en la obra se denuncia «el mal, la estupidez, la obstinación de los partidarios del antiguo régimen que se eterniza en España», concluye que de la obra se desprende «la creencia en una aristocracia intelectual proveniente de cualquier estamento» (Busquets 1983:80). Como Flaubert o Clarín, por citar casos notables, Moratín odiaba la tontería, la *bêtise*. Pero aquí sin acrimonia.

²³³ Con firmeza, Busquets [1983:64n] ha señalado «cierta confusión que se observa en la crítica entre la religiosidad de Moratín y la que se desprende de la obra». Su sátira religiosa, que no es mayor ni más agria que la de Cervantes o la de *La mojigata*, revela, en palabras de Moreno Báez [1975:481], «el deseo de zaherir lo más censurable de la religiosidad española». Pero D. Diego no actúa con la ironía que se le ha atribuido, y que está más allá del texto literario. Por otra parte, Moratín no es ni ateo ni volteriano, ni siquiera anticlerical. Es adversario decidido —como los buenos ilustrados— de la falsa religiosidad, de la beatería gazmoña, del falso catolicismo, del exceso de frailes y monjas. Su sentimiento religioso ha sido puesto en duda desde Alcalá Galiano hasta Eguía Ruiz, buenos ejemplares de una ortodoxia verbal que confunde la cobertura con el alma. En el cuestionario a que le sometió Ticknor (Dowling 1962:118) Moratín explica la hipocresía de Clara por «las prácticas católicas», porque «los frailes han promovido constantemente la exterioridad de la virtud». Todavía no se ha dicho la última palabra sobre esta faceta del pensamiento de Moratín, aunque no he podido ver Bengoechea [1985].

²³⁴ «Isla de equilibrio, ponderación y figura» ve Pemán [1960:4] en la obra de Moratín.

²³⁵ En esta comedia, según Pitollet [1928:x], se presenta «l'affligeant spectacle d'une société obstinée dans ses préjugés, mais déjà entamée par le ferment encyclopédiste, puisque, finalement, c'est le bon sens qui triomphe sur l'autoritarisme routinier et barbare». Un ambiente «de pesimismo urbano, de dolorida tragedia íntima, de conformidad de la vencida mesocracia que se debate en un ambiente mediocre y sin esperanzas de realizar los sueños, asfixiados por un materialismo no exento de heroicidad» es lo que alcanzó a ver —aunque no sé cómo— Saz [1953:148]. Rossi [1974:113] y Montero [1975:30] ven *El sí de las niñas* como la comedia «más comprometida con los problemas sociales». También

Mucho —o quizá no lo suficiente— se ha escrito y dicho sobre el «prerromanticismo» o «romanticismo» de la *chef d'oeuvre* moratiniana.²³⁶ Pero quienes tal sostienen, o quienes tal rechazan, no hacen sino mostrar su poco clara visión de lo que es el proceso real de génesis del romanticismo y, por tanto, de transición (por darle algún nombre) entre neoclasicismo y romanticismo. El romanticismo *surge del* neoclasicismo (Sebold 1973:684 y 1983), se alimenta de sus propias ideas y elementos literarios; lo cultivan los mismos escritores neoclásicos, quienes, a su vez, adiestrarán a los vulgarmente conocidos como románticos. No existe revolución que separe a unos de otros, a un movimiento del otro. Se da una continuidad y una superación por exacerbación y multipli-

Busquets [1983:71] afirma que la crítica que el autor dirige a la sociedad española a través de D.^a Irene no es «blanda ni complaciente». No dudo que exista una preocupación social —realzada por el enorme realismo de la obra— pero, con Sánchez [1982:5], creo que dicha preocupación —que no es mayor que en cualquiera de las demás comedias del autor— no borra los contornos del drama «que brota de problemas íntimos e insolubles».

²³⁶ Gorostiza [1824:92] fue el primero en hablar de «a plot entirely romantic, and a pair of lovers as tender and passionate as are to be found within the verge of rationality». Fue caso excepcional en la crítica del XIX. Más tarde sería Azorín [1916:11] quien vería en Moratín «la futura sustancia romántica», aunque vinculada a su realismo castizo. Romanticismo o prerromanticismo, anuncio o eclosión, han señalado Saz [1953:46], Valbuena [1956:470], Merimée [1960:750], Sánchez Agesta [1960:588], Entrambasaguas [1960:23-24], Palomo [1962:161], Díaz-Plaja [1963:34], Montero [1963:187] y otros muchos. Por el otro lado, Casaldueño [1957:53] ha sido quien con más claridad y coherencia ha mantenido el carácter neoclásico de la comedia, siguiéndole Ruiz Ramón [1967:359]. Vivanco [1972:168] ha rechazado con vehemencia el pretendido romanticismo: «ni la situación ni los personajes son románticos; su forma impecable tampoco ... no tiene los defectos ni la desmesura del romanticismo». En un difícil término medio se ha querido situar Moreno Báez [1975:466] sosteniendo que el tema es romántico pero el tratamiento, neoclásico, y de ahí la sensación de equilibrio que produce. Más allá de ese problema, Ladra [1969:23] vio en el sentimiento de las comedias moratinianas un signo de modernidad, aunque dentro del innegable neoclasicismo de su autor; también Mancini [1970:315-316], pero con carácter aún más restrictivo y contradictorio. Vivanco [1972:168] sería en esto también vehemente y contundente: «Moratín no ha escrito la primera obra romántica, ha escrito la primera obra moderna, saltándose todo el romanticismo, al menos el español», lo que, por otra parte, explica su afirmación de que *El sí de las niñas* «no es comedia demasiado apta para el público español». Busquets [1983:87-88] ha mantenido que la incompreensión con que fue recibida —algo más que discutible— refleja la inexistencia de la clase a quien estaba dirigida: la burguesía. Y sostiene, de modo parecido al de Vivanco, que es «obra postrevolucionaria de una revolución que no vio nunca España».

cación de rasgos que están ya en el neoclasicismo. (Podríamos aceptar que hay ruptura siempre que nos atengamos con rigor a la terminología hegeliana sobre la conversión dialéctica de la cantidad en calidad, pero sólo sobre ese supuesto.) Por tanto, los aspectos de la obra moratiniana que se han querido calificar como «prerrománticos» no son sino aspectos que la filosofía y la literatura de su época ya habían integrado y desarrollado en numerosos lugares. Moratín toma algunos de esos elementos, pero los somete a su visión de la vida inequívocamente ilustrada y neoclásica.²³⁷

¿Cuáles son las razones del éxito de la última comedia original de Moratín, la que Vivanco [1972:168] considera «un comienzo»? Pueden indicarse sin miedo a equivocarse tres factores: la mezcla de lo cómico y lo sentimental —que sintoniza con la nueva sensibilidad y el nuevo gusto, sin ceder ante ellos— en un desarrollo dramático que estructura a la perfección el interés por la intriga; la utilización de recursos dramáticos propios de la comedia áureo-secular pero vistos desde una óptica nueva; y la actualidad e interés del tema, con la precisa pintura de las costumbres nacionales contemporáneas.²³⁸

Moratín no es un neoclásico más, sino un verdadero clásico de nuestro teatro.²³⁹ Referencia insustituible para el conocimiento

²³⁷ Ello no impide que su obra pueda ser «leída» en clave romántica. El peso y función de la razón en el desarrollo y desenlace de la misma no se presta a duda, pero también es cierto que —simplificando las cosas y haciendo abstracción de muchos elementos— el éxito del amor indudable entre los jóvenes enamorados posee un particular relieve. En cierto sentido, la comedia exalta el triunfo del amor, del individuo, de la juventud. Lectura superficial, pero plausible. Dice Andioc [1976:500] que el público poco acostumbrado a reflexionar podía interpretar la obra como la historia de una pobre huérfana que consigue un matrimonio en que se unen amor y promoción social. Pero, apostilla el crítico, en su sentido exacto ello «es casi opuesto» a lo que sucedía de verdad en otras comedias sentimentales.

Partiendo de la periodización propuesta por Sebold [1973:684] y de lo que dicho crítico llama «primer romanticismo», Dowling [1976a:125] sugiere extender éste hasta el estreno de *El sí de las niñas*, «que así representa el apogeo de este primer período». Lamento discrepar de esa valoración: no es apogeo del primer romanticismo, sino culminación de lo más clásico del neoclasicismo.

²³⁸ En síntesis, el éxito se debió a que «más que cualquier otro autor, Moratín supo expresar plenamente su época» (Andioc 1976:47).

²³⁹ No al modo en que Alcalá Galiano [1855:332] lo consideraba clásico a la francesa, clásico a la romana antigua y sólo indirectamente o con rodeos clásico «a la griega», sino al de Azorín [1947:740] cuando afirma que «ya en 1854,

de la historia de nuestra literatura y de las letras de su tiempo; clave para la comprensión de todo un género que llegará hasta el presente siglo y que quedará marcado con su impronta. Son los suyos textos —es decir, materia lingüística dotada de forma— a los que siempre habrá que acudir por los valores ejemplares y excepcionales que atesoran; teatro de verdad que nunca dejará de seducir —misteriosamente, dada su aparente sencillez— a quienes aman el teatro;²⁴⁰ personajes que continúan hablándonos —en prosa, como seres demasiado humanos— desde su lejanía.²⁴¹ Como muy certeramente apuntaba Casaldueiro [1957:38], con el neoclasicismo cambia el canon. Las medidas y proporciones varían radicalmente y a conciencia con respecto a la grandiosidad del teatro barroco.²⁴² El nuevo canon responde mucho más y mejor a un mundo que ha puesto al hombre con sus dimensiones reales

era un clásico»; al de Valbuena [1956:472], que ve en la «sabia ordenación de los influjos y ambientes en un conjunto perfecto ... el rango indiscutible de obra clásica en el mejor sentido», o al de Díaz-Plaja [1968:162], que la considera «lección admirable de teatro clásico universal».

²⁴⁰ «Moratín nos acerca al escenario y a sus personajes más que otros autores», escribe Vivanco [1972:169], y con un dejo de tristeza apenas perceptible, «nos acerca al misterio, a un misterio no revelado, insinuado y no consciente». Ese misterio que Azorín insinuaba lo relaciona con *Romeo y Julieta*, porque «preside siempre el destino de los verdaderos amantes». La forma de la comedia es lo que «nos deja en el umbral de otro mundo ... Es el mundo de la Ilustración mágica», idea que recogerá Busquets para su estudio. También Maravall [1980:170], pero desde otro ángulo, lo ve dentro y fuera de la Ilustración. Para Fernández Almagro [1960:4], «su concepto de la comedia y el lenguaje en que se expresan sus personajes le aproxima a los gustos actuales de un público medianamente culto», y López Rubio [1960:4] asegura: «Permanece, para siempre, para quien quiera y sepa ver, el creador de Teatro». Inversamente, Lázaro Carreter, Estudio preliminar, XI, cree que sus obras «no han atravesado la aduana del tiempo». Pero Vivanco [1972:169] sostiene que «su obra ha llegado más lejos que él en el tiempo».

²⁴¹ Vivanco [1972:154-155], comparándolo con Oscar Wilde, cree que Moratín inició la creación de un mundo poético que no llegó a ser suficiente, opinión con la que no es forzoso coincidir.

²⁴² Eso es lo que no supo o no pudo ver Alcalá Galiano [1855], demasiado inmerso todavía en las polémicas de su propio movimiento. Y tal vez es eso lo que daba a entender Schack [1887:356] —cuya crítica raya a bien baja altura— al decir que ante Moratín «se siente la misma pena que cuando nos trasladamos de improviso de un paisaje lozano y lleno de flores, al calor de la primavera [el barroco], a una región helada y fría en el rigor del invierno». Menéndez Pelayo [1883-1891:1399] matizaría la imagen creyendo ver «las tintas puras y suaves con que se engalana el sol al ponerse en tarde de otoño».

en el centro de la interpretación y conocimiento de todo. Y en el nuevo canon, la obra de Moratín (y en particular, pero no únicamente, las dos comedias que aquí se publican) se recorta con dimensiones gigantescas: las de la difícil facilidad²⁴³ que, como señalaba Larra, «desanima al escritor que empieza».²⁴⁴

4. HISTORIA DE LOS TEXTOS

De las dos comedias que aquí se publican se carece de manuscritos,²⁴⁵ por lo que está descartada cualquier aproximación documentada a la génesis de los textos que constituyen las ediciones *princeps* de ambas obras, dejando el tema en meras conjeturas. Las variantes que se ofrecen permiten —lo que no es poco, evidentemente— conocer el proceso de depuración y perfeccionamiento de una creación que ya se había visto sometida a rigurosa lima antes de acceder al escenario o a la imprenta. Por otra parte, la inexistencia de problemas de datación para las ediciones fundamentales evita también todo problema de posible filiación entre ellas.²⁴⁶

La existencia de *La comedia nueva* se conocía en Madrid a fines de 1791 o principios de enero, puesto que es entonces cuando Comella presenta un memorial para intentar evitar la representa-

²⁴³ Escribe Pérez Galdós [1923:26] que la naturalidad es tal «que se confunde con lo real de la vida, y el arte literario, con ser tan hábil y minucioso, apenas se ve allí».

²⁴⁴ Alcalá Galiano [1855:540], en clara muestra de la servidumbre de escuela, creía que la fama de Moratín duraría «sin ser objeto de extremada admiración, de lo cual sólo son merecedoras las obras y las personas en las cuales la imaginación predomina». Pasados los años, Benavent (cit. Glendinning 1960:15) asegura que «fue, sin duda, el escritor más atrevido en forma y fondo; nadie como él luchó contra todo lo que puede oponer a un autor un público: sentimientos, ideas, costumbres, hasta la personal antipatía»; Torrente Ballester [1960:5] lo considera «un escritor de vanguardia» y Buero Vallejo [1960:4] escribe: «Sustituir la genialidad por el buen sentido es también, a veces, una especie de genialidad».

²⁴⁵ Lo que Aguilar Piñal [1984:344] da como manuscrito incompleto de *La comedia nueva* no es más que una suelta completa, según la versión de la *princeps*, sin año ni impresor y que forma parte de un volumen facticio de *Comedias españolas*.

²⁴⁶ Las dudas apuntadas por Odriozola [1960b] sobre ediciones fantasma no afectan a los textos de que aquí se habla, aunque plantean cuestiones bibliográficas que no han sido resueltas todavía de modo irrefutable.

ción de la misma. La edición *princeps* tiene lugar probablemente muy poco después del estreno, ya que el 22 de febrero le envía Moratín un ejemplar a Forner y, por las mismas fechas, otra copia a Floridablanca. En 1796, y aprovechando su estancia en Italia, consigue que Bodoni, en Parma, la publique en una edición que es sin duda alguna joya de bibliófilos, pero que no presenta excesivo interés ecdótico, puesto que prácticamente repite la *princeps*, con una sola modificación. Ése será el texto que se reproducirá en sucesivas ediciones tanto en España como en Francia, hasta que se publique la versión que incluyen las *Obras dramáticas y líricas*, I, Augusto Bobée, París, 1825, pp. 161-247, y que aparece sustancialmente retocada. Numerosos parlamentos han sido abreviados —con cortes de considerable extensión—, se han suprimido algunos toques de más que dudoso buen gusto, se ha alterado la movilidad escénica de algunos personajes, etc. En síntesis, las variantes se dirigen a reforzar la coherencia de algunos personajes y sus relaciones mutuas —D. Pedro con D. Antonio—, a equilibrar las intervenciones de ambos para evitar redundancias o una prolijidad excesiva (que Dowling 1970a:62 atribuye al cambio de los tiempos y lo innecesario de insistir en el programa reformista), a suprimir alguna referencia demasiado personal —tal la alusión a la patria de Comella—, a precisar ciertas acotaciones y a pulir el estilo, modificando voces semejantes en posición cercana. Sobre el ejemplar de dicha edición que perteneciera a Moratín, éste centró sus correcciones a pluma en algunos detalles, pero, lo mismo que en el caso de *El sí de las niñas* y demás comedias, su mano tiende sobre todo a situar las acotaciones como notas a pie de página. Sin problemas con la censura eclesiástica, es la versión que sigue la edición de 1830-1831 de la Academia de la Historia.

La tradición textual se ha basado en la edición parisina, a la que se acogieron todos los editores de la comedia —entre los que sólo merece nombrarse a Oroz [1900] y Balshaw [1921]—. Hubo que esperar hasta 1968 a que Dowling adelantara algunas variantes, y a 1970 para que publicara por primera vez todo el conjunto de las mismas, basando su edición —difícilmente superable por ese lado— en el ejemplar con los retoques manuscritos y cotejándola con las ediciones de 1792 y 1796.²⁴⁷

²⁴⁷ El cotejo con la de la Academia de la Historia resulta del todo innecesario, puesto que no ofrece ninguna variante de interés y, como puede comprobarse en *El sí de las niñas*, no es precisamente fiable.

La obra se tradujo pronto al italiano (1795), al alemán (1800) y al francés (1803), pero la anotación ha sido siempre muy parca, y no porque el texto no lo exija sino por cierta cultura general sobreentendida con la que es difícil asentir. En especial, porque ciertos detalles de la ironía moratiniana no se perciben sin el comentario que permite situarlo en su contexto cultural.

El sí de las niñas, de cuya redacción hay noticia ya en julio de 1801, estaba concluida hacia octubre de 1805, puesto que la primera edición apareció ese año, con una dedicatoria fechada el 28 de noviembre. Aunque no se tiene ninguna certeza sobre el tema, las ediciones de 1806 —cuatro según el propio Moratín, pero cuyas diferencias nadie ha señalado hasta la fecha, tal vez por no presentar desacuerdos tipográficos o textuales— debieron de comenzar a publicarse tras el estreno y con los retoques introducidos a partir de la experiencia práctica de la representación. Esa edición —considerada *princeps* a pesar de que Aribau [1846:41n] ya mencionaba «las ediciones del año 1805 e inmediatas» para ofrecer dos variantes— fue la que se reprodujo una y otra vez hasta la edición parisina de 1825, I, 201-338. En esa versión se ofrece un texto no sustancialmente alterado. Sobre su ejemplar de dicha edición, Moratín todavía introduciría ciertas modificaciones que reflejan su obsesión por colocar las acotaciones como notas a pie de página y representan cambios muy menores, pero que darían como resultado el texto que debe considerarse como representante definitivo de la voluntad de su autor. La Academia de la Historia, en su edición de las *Obras* de Moratín tras la muerte del poeta, utiliza el texto de París, pero incluyendo ciertas modificaciones de acuerdo con el juicio del Santo Oficio, lo que la hace absolutamente inservible, a no ser que se valore como anécdota histórica.

También en este caso la tradición textual se ha basado en la edición de 1825. Así lo han hecho la mayoría de los editores de la comedia. Aparte las variantes incluidas por Aribau, Ruiz Morcuende [1924] recurre al ejemplar con retoques manuscritos de Moratín y utiliza a Aribau, pero sin ver la *princeps*; Giannini [1926] —por excepción— acude a la versión de la Academia de la Historia, y Pitollet [1928] amplía alguna variante más. Hay que esperar hasta la edición de Andioc [1968] para que se incluya un conjunto sustancial de las variantes del texto moratiniano según las tres ediciones de cotejo imprescindible: 1805, 1806 y 1825. Lázaro Ca-

rreter [1970] prefirió publicar el texto de 1806, aunque siguió a Andioc en algunas de las variantes significativas. Será Legido [1988] el que, tomando como texto base la edición de 1805, ofrezca la práctica totalidad de las variantes existentes. La dirección a que apuntan las modificaciones puede resumirse en la búsqueda de mayor verosimilitud (Dowling 1989:110) —evitando todo lo que el espectador o lector pueda considerar como incongruencias—, el deseo de hacer más estricta la economía dramática y sostener el interés (que afecta a parlamentos y acotaciones), así como someter el escrito a una nueva lima estilística.

La obra se tradujo al francés en 1824 y al italiano en 1830; pero, tenida como ejemplar inmejorable para el estudio de la lengua castellana, se publicó también en la lengua original, y en ese marco tuvieron lugar las primeras ediciones anotadas, con comentarios orientados a la cabal comprensión de léxico, giros, modismos y alusiones sociales o históricas. Por ese camino avanzó la anotación de la comedia, constituyendo pasos adelante las ediciones de Oroz, Giannini, Pitollet, Andioc, Lázaro Carreter y Legido.

5. LA PRESENTE EDICIÓN

Para esta edición he tomado como texto base de ambas comedias la edición de las *Obras dramáticas y líricas* con las correcciones manuscritas que Moratín realizó en su ejemplar, puesto que es el único que expresa la última voluntad del autor sobre las obras y, por tanto, la versión que dio por definitiva. Heredado por Silvela, dicho ejemplar pasó a la Biblioteca Nacional, donde se guarda en la sección de Raros con la signatura R/2571-3. Se ha cotejado con las ediciones anteriores que presentan interés desde el punto de vista textual, y sólo se ha incluido alguna variante de ediciones posteriores —en concreto, y para *El sí de las niñas*, de la realizada por la Academia de la Historia— dado su posible valor anecdótico o testimonial. A pie de página se han reproducido algunas de las variantes más destacadas o significativas y, siguiendo el criterio de la colección, al final del volumen se encontrará el aparato completo de las mismas. En éste, he prescindido de aquellas que afectan exclusivamente a la puntuación, y algunas —así, la mención de los personajes que actúan en las escenas— las he indicado una sola vez, anotando el criterio utilizado en toda la obra.

He modernizado la ortografía, habida cuenta la inexistencia de diferencias fonéticas que justificasen su mantenimiento. Ése ha sido el caso de *x* o *g* por *j* (*baxo*, *Guadalaxara*, *viegecita*); *y* por *i* (*donayre*, *oygo*); *b* por *v* o viceversa (*vichos*, *abestrusz*); *z* por *c* (*zelo-so*); *q* por *c* ante *u* (*quatro*, *quantos*); supresión de *h* sin valor distintivo (*hermitaño*, *harrieros*); o formas que sí tienen valor distintivo, por tanto, su conservación podría inducir a error (*comprehen-den*). Un caso especial lo constituye el nombre ficticio del galán en *El sí de las niñas*, al que en toda la obra se le llama D. *Féliz*: he seguido el criterio de todos los editores llamándolo D. *Félix*. Asimismo, he modernizado la puntuación, aunque no me he ajustado al criterio de otros editores aun sabiendo que algunas de mis soluciones pueden no ser compartidas.

Un problema muy específico lo plantean las acotaciones. Moratín quiso, casi desde el comienzo de su carrera dramática, que en el papel impreso el texto apareciera limpio, mero texto literario. Para ello, insistió en que las acotaciones figurasen siempre a pie de página, y así es en la mayoría de ediciones que pudo controlar. No lo hizo con la de París, y en su ejemplar se molestó en indicar todos los cambios que tocaban ese aspecto. Recuérdesse en el momento de la lectura que su lugar físico en esta edición no coincide con el lugar que Moratín les tenía destinado. Además, al desplazar las acotaciones, todos los editores se han visto obligados a añadir en algunas ocasiones el nombre a que se refieren, cosa que no sucedía al indicarlas como notas al pie. Por esa razón he omitido el grueso de variantes que se derivarían de la indicación de todos los cambios en la ubicación de acotaciones, reduciéndome a los casos más significativos. Algo parecido sucede con la posición del nombre del personaje que habla. Moratín lo quería centrado en la página; aquí, por criterios de colección, va al margen.

En cuanto a la anotación, pretende ser completa, recogiendo las contribuciones de los numerosos estudiosos que han aportado algo o mucho al conocimiento de la obra de Moratín. Por tanto, estas notas no podrían haberse redactado sin esas aportaciones. Aunque no se indique en todos los casos, desde aquí queda constancia del reconocimiento de una labor que sólo puede ser acumulativa e histórica. Las limitaciones que pueda tener mi anotación, por tanto, no son sólo personales: reflejan el estado de los estudios moratinianos tanto como el editor haya sido capaz de conocerlos, analizarlos y recogerlos.

En la bibliografía he procurado dar prioridad a todo lo que afecta al teatro de Moratín y, muy específicamente, a las dos comedias que se publican aquí. Sólo como indicación orientativa, he hecho preceder de un asterisco las obras o trabajos de diverso carácter que considero fundamentales por uno u otro motivo. De las publicaciones de Moratín, me he limitado a relacionar las que he tenido directamente en cuenta para esta edición. Así se ahorra el lector una lista larga y farragosa de impresiones que nada o muy poco aportarían al conocimiento del autor y que, por otra parte, pueden verse en los repertorios bibliográficos de Brunori [1980] y Aguilar Piñal [1984].

Si esta edición está en deuda con todos los moratinistas en general —pero con matices según la calidad de sus aportaciones o mi modo de entenderlas—, lo está de modo muy particular con quienes me han ayudado directamente, aunque por vías muy diversas, en su realización: Russell P. Sebold, Michael P. Iarocci, Eduard Màrquez y Francisco Martínez de Pablos. A ellos, pues, mi agradecimiento.

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN

RAFAEL RAMOS NOGALES *Secretario de redacción*

MANUEL FLORENSA MOLIST *Tipografía*

IGNACIO ECHEVARRÍA *Coordinación*

VÍCTOR IGUAL *Fotocomposición*

© 1994 de la edición, prólogo y notas: Jesús Pérez Magallón

© 1994 del estudio preliminar: Fernando Lázaro Carreter

© 1994 de la colección: Francisco Rico

© 1994 de la presente edición para España y América:

CRÍTICA (Grijalbo Comercial, S.A.), Aragón, 385, 08013 Barcelona

ISBN: 84-7423-601-0 rústica

ISBN: 84-7423-621-5 tela

Depósito legal: B. 99-1994

Impreso en España

1994. — HUROPE, S.A., Recaredo, 2, 08005 Barcelona

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.