

LEANDRO FERNÁNDEZ
DE MORATÍN

LA COMEDIA NUEVA

EL SÍ DE LAS NIÑAS

EDICIÓN, ESTUDIO Y NOTAS
DE JESÚS PÉREZ MAGALLÓN

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
MADRID
MMXV

SUMARIO

Presentación

IX

LA COMEDIA NUEVA

3

EL SÍ DE LAS NIÑAS

73

ESTUDIO Y ANEXOS

Moratín, fundador de la comedia
nacional burguesa

173

Aparato crítico

285

Notas complementarias

301

Bibliografía

373

Índice de notas

401

Tabla

La figura y la obra de Moratín, y muy en particular las dos comedias 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. Gusten 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 siglo y piezas ejemplares de la prosa moderna castellana.

Nadie ha sido más radical que Juan Carlos Rodríguez al sintetizar el espacio ocupado por Moratín en una historia del teatro. Con sus cinco comedias, representadas entre 1790 y 1806, Moratín va a marcar «el verdadero punto de “no retorno” del establecimiento del teatro burgués en España». Lo que ha hecho Moratín con su poética y su escritura es, en palabras de Rodríguez, «un giro copernicano tan aparentemente simple como este: la transformación del teatro en *sala de estar* (Moratín dice a veces “sala de paso”, pero da lo mismo), la conversión de la escena en “representación” de lo privado». Tras lo que parece una afirmación superficial, Rodríguez escarba, pues «bajo la aparente placidez del “drama burgués” —del *cuarto o sala de estar*— late sin embargo el fuego más desquiciador, la más sangrante de las narraciones; no solo el drama básico del inconsciente familiar cotidiano ... no solo el hecho de descubrir así que el teatro (como la literatura en general) no es en absoluto una ficción, sino la realidad de la ideología materializada ... Hay aún más: el largo, terrible proceso de las burguesías europeas hasta establecerse como clases dominantes en el capitalismo».

La comedia nueva es una pieza clave en la lucha contra la «comedia nueva» —fórmula tras la que se suele encontrar la comedia comercial de la época— y en la formación de la nueva comedia —la comedia burguesa de corte neoclásico—, en especial tras los intentos de Nicolás Fernández de Moratín y los frutos más sazonados de Iriarte y otros. 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 solo por la

originalidad del asunto en nuestra dramaturgia sino, y eso es lo que debe subrayarse, porque constituye una propuesta radicalmente innovadora en el espectáculo teatral. Destinada a los escenarios para su representación antes que nada, es ahí donde hay —o habría— que juzgarla. Moratín propone al público un espectáculo 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, 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 artísticamente. Frente a la hiperactuación histriónica, la representación propia y cercana al espectador. Moratín construye su obra como parte de la esfera pública que definiría Habermas —constituida, según Juan Carlos Velasco, por «espacios de espontaneidad social libres tanto de las interferencias estatales como de las regulaciones del mercado y de los poderosos medios de comunicación. En estos espacios de discusión y deliberación se hace uso público de la razón; de ahí surge la opinión pública en su fase informal»—, donde se entrecruzan multitud de vidas o fragmentos de vidas. En cierto sentido, el café en que tiene lugar la acción de *La comedia nueva* concretiza lo que el mismo Habermas llamó «el proyecto incompleto» de la modernidad: espacio de trasvase de la especialización del arte (del teatro específicamente) a la vida diaria de los significados ordinarios.

El sí de las niñas (de)muestra que, cuando se ocupa una posición de poder y se ejerce la autoridad, la mejor estrategia para preservarla es mediante el ejercicio de la razón y de la compasión, porque así se puede evitar el desorden, reafirmar y asegurar la autoridad (paterna) y, como corolario, alcanzar una felicidad que satisface deseos egoístas, sí, pero también otros de orden social. El desenlace confirma que esta no es tan solo 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 de las pasiones, la comprensión racional de la situación, la compasión afectiva hacia el prójimo y la adopción de medidas racionales y sentimentales para su superación. Razón y compasión aparecen identificadas con

la autoridad: en la familia, en la monarquía y en el mundo divino. La jerarquía familiar (del tío-tutor, figura paterna), la jerarquía política (del rey) y la jerarquía divina (del ser supremo) son la imagen misma de la razón y de la compasión sensible. La aceptación y sometimiento a esa jerarquía —que no es la ciega obediencia al poder tiránico absoluto— va a producir el desenlace feliz: la bondad de Dios —concebido como Razón y Compasión— se derrama sobre su rebaño como reflejo de la bondad del hombre racional y sensible/sentimental que asciende hacia el ser supremo, pero pasando por la bondad mostrada en el respeto y la obediencia al poder legítimo encarnado en la figura paterna, el mando militar y el rey. *El sí de las niñas* sería una obra «religiosa» si se aceptara que es una religión la creencia en la perfectibilidad del ser humano y en el papel de la razón y el sentimiento en la conquista de la felicidad terrenal, así como la victoria de la esperanza en la posibilidad de un paraíso humano reencontrado gracias a la renuncia última (e interesada) de la figura paterna y a la disposición al sacrificio de los jóvenes. El asunto central se desarrolla con una constelación de otras preocupaciones típicamente moratinianas: la educación de la mujer (no para su liberación sino para su conversión en «ángel del hogar»), la matizada defensa de su libertad de elección, el dilema entre el amor y la aceptación de la vejez, la sátira de la ignorancia, la vulgaridad, la hipocresía y la beatería.

La última obra original de Moratín se sitúa en el límite de los planteamientos neoclásicos e ilustrados, sin llegar a abrirse al Romanticismo. Porque en ella se reafirma la firme convicción en dos valores típicos de la Ilustración europea: la razón y el sentimiento como componentes inseparables de la realidad del sujeto y la felicidad en su doble dimensión individual y colectiva. Ambos valores —desde la perspectiva de una clase social en ascenso y con pretensión de fundamentar su aspiración legítima al ejercicio del poder— pueden ser la base para un mundo armónico y ordenado que se extiende, quizá solo provisional y ficticiamente, al espacio social de los criados, metonímicamente representado por la criada Rita. El romántico, por el contrario, no creerá en la posibilidad terrenal de la felicidad —excepto en forma de fogonazos siempre dolorosamente fugaces—, la razón será una herida que solo el sentimiento apasionado y lírico podrá curar, y el orden armónico —social e individual— desaparecerá de su horizonte de expectativas. Los aspectos de *El sí de las niñas* que se han querido calificar como

«prerrománticos» no son sino elementos que la filosofía, la literatura y la cultura de la época ya habían integrado y desarrollado en numerosos lugares sin producir, salvo en casos como las *Noches lúgubres*, de Cadalso o *Las cuitas del joven Werther*, de Goethe, una cosmovisión cualitativamente nueva o diferente. Moratín inscribe algunos de esos aspectos, pero los somete a una visión del mundo inequívocamente ilustrada y neoclásica.

Moratín no es un neoclásico más, sino un verdadero *clásico* de nuestro teatro, y por tanto parte de un canon asediado y asediado pero que permanece indestructible, como demuestra esta colección. Referencia necesaria para el conocimiento de la evolución de los modos dramáticos, clave para la comprensión de un género que llega hasta el presente, *El sí de las niñas* revive continuamente por su capacidad para atraer al público, mover sus sentimientos y solicitar su ejercicio crítico (no en vano fue prohibida por la Inquisición, en 1815 y 1823, bajo el absolutismo cruel y cutre de Fernando VII). El neoclasicismo constituye el cambio del paradigma referencial para la escritura. Las medidas y proporciones varían radicalmente —y a conciencia— respecto a la grandiosidad barroca. El nuevo paradigma responde a un mundo que ha puesto al hombre —y no a la mujer— observable y observado, con sus dimensiones reales, en el centro de la interpretación y el conocimiento de todo lo que le rodea. Y en ese nuevo modelo la obra de Moratín se recorta con dimensiones titánicas: las de la difícil facilidad que, como señalaba Larra, «desanima al escritor que empieza» porque da carne de teatro a un ideal del gusto, colectivo e individual, a la vez que culmina el sueño de perfección de su autor.

«§ LA COMEDIA NUEVA
«§ EL SÍ DE LAS NIÑAS



Para esta edición se ha tomado como texto base de las dos comedias la edición de las *Obras dramáticas y líricas* (París, Augusto Bobée, 1825) con las correcciones manuscritas que Moratín realizó en su ejemplar, dado que es el único documento que expresa la última voluntad del autor sobre las obras y, por lo tanto, la versión que dió por definitiva. Heredado por Manuel Silvela, dicho ejemplar pasó a la Biblioteca Nacional, donde se guarda con la signatura R/2571-3.

Los signos ° y □ remiten respectivamente a las notas complementarias y a las entradas del aparato crítico.

LA COMEDIA NUEVA

*Non ego ventosae plebis suffragia venor.*¹

Horacio, *Epístolas*, I, 19

TÍTULO. Aunque algunos editores e impresores y críticos, antiguos y modernos, confirieron o aceptaron *El café* como título alternativo, no hay indicio alguno de que Moratín quisiera que ese fuera el título de su comedia. Sería hora de irlo descartando definitivamente.^o

¹ 'No voy en busca de la aprobación del vulgo veleidoso'. Las palabras de Horacio le sirven al dramaturgo para precisar desde el comienzo su conciencia elitista, su actitud antipopulachera y por tanto el verdadero destinatario de su teatro

ADVERTENCIA²

«Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro», dice el prólogo de su primera edición, «pero ni en los personajes ni en las alusiones se hallará nadie retratado con aquella identidad que es necesaria en cualquiera copia para que por ella pueda indicarse el original. Procuró el autor, así en la formación de la fábula como en la elección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo.»³

En el prólogo que precede a la edición de Parma se dice: «De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas, formó un Don Eleuterio; de muchas mujeres sabidillas y fastidiosas, una Doña Agustina; de muchos pedantes erizados, locuaces, presumidos de saberlo todo, un Don Hermógenes; de muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana,⁴ revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo, formó *El gran cerco de Viena*; pero ni aquellos personajes ni esta pieza existen».

Don Eleuterio es, en efecto, el compendio de todos los malos poetas dramáticos que escribían en aquella época, y la comedia de que se le supone autor, un monstruo imaginario compuesto de todas las extravagancias que se representaban entonces en los teatros de Madrid.⁵ Si en esta obra se hubiesen ridiculizado los des-

² Se da aquí la Advertencia que Moratín antepuso a la edición de sus *Obras dramáticas y líricas* (París, 1825); en ella reelabora y desarrolla el dramaturgo los prólogos que había escrito para algunas de las ediciones anteriores de la comedia.^o

³ A pesar de esta contundente afirmación, puesta al frente de su «Advertencia», el público, y especialmente el afectado, el dramaturgo Luciano Francisco Comella, no dudaron de que era él la persona en quien Moratín se había inspirado para crear su personaje de Don Eleuterio.

⁴ 'hambre muy violenta'. Alusión al hambre que padecieron los habitantes de Calagurria (Calahorra) durante el asedio del ejército de Pompeyo en tiempo de las guerras sertorianas (76-72 a.C.); Moratín alude, además, a la obra *La constancia española y sitio de Calahorra*, de Vicente Rodríguez de Arellano. El hambre es una constante en algunas comedias heroicas de Luciano F. Comella.

⁵ Recuérdese que Lope de Vega había calificado su teatro de «vil quimera de este monstruo cómico» en el *Arte nuevo de hacer comedias*, 151, verso que sirvió a Maria Grazia Profeti para titu-

aciertos de Cañizares, Añorbe o Zamora, inútil ocupación hubiera sido censurar a quien ya no podía enmendarse ni defenderse.

Las circunstancias de tiempo y lugar, que tanto abundan en esta pieza, deben ya necesariamente hacerla perder una parte del aprecio público, por haber desaparecido o alterádose los originales que imitó; pero el transcurso mismo del tiempo la hará más estimable a los que apetezcan adquirir conocimiento del estado en que se hallaba nuestra dramática en los veinte años últimos del siglo anterior. Llegará sin duda la época en que desaparezca de la escena (que en el género cómico solo sufre la pintura de los vicios y errores vigentes), pero será un monumento de historia literaria,⁶ único en su género, y no indigno tal vez de la estimación de los doctos.

Luego que el autor se la leyó a la compañía de Ribera, que la debía representar, empezaron a conmovirse los apasionados de la compañía de Martínez.⁷ Cómicos, músicos, poetas, todos hicieron causa común, creyendo que de la representación de ella resultaría su total descrédito y la ruina de sus intereses. Dijeron que era un sainete largo, un diálogo insulso, una sátira, un libelo infamatorio; y bajo este concepto se hicieron reclamaciones enérgicas al Gobierno para que no permitiera su publicación. Intervino en su examen la autoridad del presidente del Consejo, la del corregidor de Madrid y la del vicario eclesiástico; sufrió cinco censuras, y resultó de todas ellas que no era un libelo, sino una comedia escrita con arte, capaz de producir efectos muy útiles en la reforma del teatro.⁸ Los cómicos la estudiaron con esmero particular, y se acercaba el día de hacerla. Los que habían dicho antes que era un diálogo insípido, temiendo que tal vez no le pareciese al público tan mal como a ellos, trataron de juntarse en gran nú-

lar uno de sus libros. La ironía lopesca no hizo sino proporcionar armas a sus enemigos y adversarios. Que Moratín califique de *monstruo* la comedia de Don Eleuterio supone situarse en ese contexto mental.

⁶ El autor juzga la obra en la dinámica del tiempo y, por tanto, la ve como fuera de actualidad.^o

⁷ Las de Eusebio Ribera y Manuel Martínez eran las dos compañías teatrales que dominaban la escena madrileña

hacia finales del siglo xvii. Los apasionados (o hinchas) de la compañía de Ribera eran llamados los *polacos*; los *chorizos* lo eran de la de Martínez. Las pasiones las suscitaban las compañías, no los teatros en que actuaban, pues las compañías podían actuar en uno u otro coliseo.^o

⁸ Moratín resume así las vicisitudes por las que tuvo que pasar su obra a consecuencia del memorial elevado por Comella pidiendo el castigo del autor por los daños contra su reputación.^o

mero y acabar con ella en su primera representación, la cual se verificó en el Teatro del Príncipe el día 7 de febrero de 1792.

El concurso la oía con atención, solo interrumpida por sus mismos aplausos; los que habían de silbala no hallaban la ocasión de empezar, y su desesperación llegó al extremo cuando creyeron ver su retrato en la pintura que hace Don Serapio de la ignorante plebe que en aquel tiempo favorecía o desacreditaba el mérito de las piezas y de los actores, y, tiranizando el teatro, concedía su protección a quien más se esmeraba en solicitarla por los medios que allí se indican. El patio recibió la lección áspera que se le daba con toda la indignación que era de temer en quien iba tan mal dispuesto a recibirla; lo restante del auditorio logró imponer silencio a aquella irritada muchedumbre, y los cómicos siguieron más animados desde entonces y con más seguridad del éxito. Al exclamar Don Eleuterio en la escena 7 del acto II: «¡Picarones! ¿Cuándo han visto ellos comedia mejor?», supo decirlo el actor que desempeñaba este papel con expresión tan oportunamente equívoca que la mayor parte del concurso (aplicando aquellas palabras a lo que estaba sucediendo) interrumpió con aplausos la representación. La turba de los conjurados perdió la esperanza y el ánimo, y el general aprecio que obtuvo aquel día esta comedia no pudo ser más conforme a los deseos del autor.

Manuel Torres sobresalió en el papel de Don Pedro, dándole toda la nobleza y expresión que pide; Juana García, en el de Doña Mariquita, mereció general estimación, nada dejó que desear y dio a las tareas de los artífices asunto digno; Polonia Rochel representó con acierto la presunción necia de Doña Agustina; el excelente actor Mariano Querol pintó en Don Hermógenes un completo pedante, escogido entre los muchos que pudo imitar. Manuel García Parra excitó el entusiasmo del público en su papel de Don Eleuterio: la voz, el gesto, los ademanes, el traje, todo fue tan acomodado al carácter que representó que parecía en él naturaleza lo que era estudio.⁹

⁹ Moratín no pudo decidir qué actores iban a representar la comedia y, por tanto, los papeles se distribuyeron siguiendo el reparto habitual entre los que integraban la compañía de Ribera (primer galán, primera dama, barba,

gracioso...). El recuento de Moratín deja sin mencionar a Félix Cubas, que hizo de Don Antonio; José García, hermano de Juana García, que hizo de Pipí, y Francisco López, que interpretó a Don Serapio.

PERSONAS

DON ELEUTERIO	DON PEDRO
DOÑA AGUSTINA	DON ANTONIO
DOÑA MARIQUITA	DON SERAPIO
DON HERMÓGENES	PIPÍ

*La escena es en un café de Madrid, inmediato a un teatro.*¹⁰

El teatro representa una sala con mesas, sillas y aparador de café; en el foro, una puerta con escalera a la habitación principal y otra puerta a un lado que da paso a la calle.¹¹

*La acción empieza a las cuatro de la tarde
y acaba a las seis.*¹²

¹⁰ Se indica aquí el único lugar en donde va a transcurrir la acción, siguiendo el criterio ya aplicado explícitamente por Nicolás Fernández de Moratín y Tomás de Iriarte entre otros. Según una leyenda urbana, este café no era otra cosa sino la trasposición literaria del café que había en el edificio donde se albergaba la Fonda de San Sebastián, situada muy cerca del Teatro del Príncipe, aunque los datos que se desprenden del texto no permitan tal identificación. En realidad, la fonda ocupaba el primer piso del edificio que sería palacio del conde de Tepa, en la esquina entre la plazuela del Ángel y la calle de San Sebastián.^o

¹¹ En oposición a las recargadas, farrosas y exuberantes descripciones del

lugar o los lugares en que se va a desarrollar la acción, características de las comedias heroicas y otras comedias de teatro de gran éxito popular, se subraya aquí la sencillez e incluso «pobreza» o cotidianeidad del decorado, primer elemento que aproxima al espectador a la intimidad de una sala conocida y vivida, a lo realista y cotidiano de la acción dramática.^o

¹² Esta acotación aparecería por primera vez en la edición de 1825. Carece de sentido, por tanto, insistir en que Moratín ha querido *desde el primer momento* hacer notar la unidad de tiempo. No le era necesario, pues la duración de la acción y su propia dinámica parecen coincidir con la de su representación.^o

ACTO PRIMERO

ESCENA I¹³

DON ANTONIO, PIPÍ

DON ANTONIO. (*Sentado junto a una mesa; Pipí paseándose.*) Parece que se hunde el techo. Pipí.

PIPÍ. Señor.

DON ANTONIO. ¿Qué gente hay arriba, que anda tal estrépito? ¿Son locos?

PIPÍ. No, señor; poetas.¹⁴

DON ANTONIO. ¿Cómo poetas?

PIPÍ. Sí, señor. ¡Así lo fuera yo! ¡No es cosa!¹⁵ Y han tenido una gran comida. Burdeos, pajarete, marrasquino, ¡uh!¹⁶

DON ANTONIO. ¿Y con qué motivo se hace esa francachela?

PIPÍ. Yo no sé, pero supongo que será en celebridad de la comedia nueva que se representa esta tarde, escrita por uno de ellos.

DON ANTONIO. ¿Conque han hecho una comedia? ¡Haya pica-rillos!¹⁷

PIPÍ. Pues ¿qué? ¿No lo sabía usted?

DON ANTONIO. No, por cierto.

PIPÍ. Pues ahí está el anuncio en el diario.¹⁸

¹³ A diferencia de la comedia barroca, en la que la introducción o el planteamiento de la acción suele encomendarse a la relación más o menos extensa de algún personaje (herencia del prólogo en la primera dramaturgia del siglo xvi), aquí, con mayor artificio, se desenvuelve a lo largo de toda la primera escena.

¹⁴ La contigüidad entre locos y poetas permite suponer que hay una alusión al «furor poético» que puede convertir al poeta en loco.^o

¹⁵ Expresión de difícil equivalencia, hoy en desuso, que tal vez sea '¡ahí es nada!'; en cualquier caso, aquí expresa admiración y cierta envidia.^o

¹⁶ *pajarete*: 'vino oloroso muy fino y dulce, resultado de mezclarlo con arrope, que se producía en la provincia de Cádiz'; *marrasquino*: 'licor dulce y fragante producido con cerezas amargas, llamadas marrascas'.

¹⁷ Uso del subjuntivo con el mismo valor que el futuro de sorpresa.^o

¹⁸ Se refiere al *Diario de Madrid*, en el que se anunciaban los estrenos teatrales de la capital, y que el café ponía a disposición de sus clientes, como sucede también en *El café de Barcelona*, 3, de Ramón de la Cruz. En provincias el local ofrecía los diarios del lugar, como el *Diario de Barcelona*.

DON ANTONIO. En efecto, aquí está. (*Leyendo el diario que está sobre la mesa.*) Comedia nueva, intitulada: *El gran cerco de Viena*.¹⁹ ¡No es cosa! Del sitio de una ciudad hacen una comedia. Si son el diantre.²⁰ ¡Ay, amigo Pipí, cuánto más vale ser mozo de café que poeta ridículo!

PIPÍ. Pues, mire usted, la verdad, yo me alegrara de saber hacer, así, alguna cosa...

DON ANTONIO. ¿Cómo?

PIPÍ. Así, de versos... ¡Me gustan tanto los versos!

DON ANTONIO. ¡Oh! Los buenos versos son muy estimables, pero hoy día son tan pocos los que saben hacerlos, tan pocos, tan pocos.

PIPÍ. No, pues los de arriba se conoce que son del arte. ¡Válgame Dios cuántos han echado por aquella boca! Hasta las mujeres.

DON ANTONIO. ¡Oiga! ¿También las señoras decían coplillas?

PIPÍ. ¡Vaya! Allí hay una doña Agustina, que es mujer del autor de la comedia... ¡Qué! Si usted viera... Unas décimas componía de repente...²¹ No es así la otra, que en toda la mesa no ha hecho más que retozar con aquel don Hermógenes²² y tirarle miguitas de pan al peluquín.²³

¹⁹ El título recuerda el de la obra de Comella *El sitio de Calés*, pero se escribieron y representaron otras muchas comedias heroicas con títulos semejantes (*El sitio de Cremona*, *El sitio de Ceuta*, *El sitio de Olivenza*, etc.). La obra de Moratín es teatro sobre teatro y, específicamente, crítica muy directa a las comedias heroicas y todos los aspectos que las caracterizan en el XVIII: exotismo, acciones maravillosas, conductas delictivas desde la óptica ilustrada, personajes que saltan los límites de su posición social o cultural, mezcla de rasgos propios de la épica, la tragedia y la comedia.^o

²⁰ 'el demonio, el diablo'; expresión coloquial eufemística que alude a la gente temeraria, atrevida y traviesa.

²¹ La actitud contra los repentistas o versificadores de improvisación fue constante en Moratín. En la *Vida* de su

padre, que antepuso a las *Obras póstumas* (1821) de aquel, narra una curiosa anécdota sobre el tema. Aquí no hace sino ayudar a resaltar la caracterización negativa de Doña Agustina.^o

²² Hermógenes sigue en el santoral a Eleuterio, los días 18 y 19 de abril. No debe ser casual, pues los avatares de ambos personajes aparecen muy entrelazados. También los nombres de pila que le pusieron a Leandro (Leandro, Eulogio, Melitón) correspondían a los días seguidos del santoral.

²³ 'peluca con bucles y coleta que se usó a fines del siglo XVIII y principios del XIX'. Pelucas y peluquines eran de uso corriente entre ciertos sectores sociales en la época. Comella, en el memorial elevado al presidente del Consejo de Castilla, alegaba que este juego entre Mariquita (trasunto, según el denunciante, de su hija Joaquina, conver-

ESTUDIO Y ANEXOS

*En memoria de René Andioc, moratinista apasionado como ninguno.
A Anny, sin la que ningún trabajo tendría sentido.*

MORATÍN, FUNDADOR DE LA COMEDIA NACIONAL BURGUESA

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 Este 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 que aquí se publican, constituyen, por una parte, un jalón esencial en

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 [1961b:1X] 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, y Merimée.

³ Lista [1822b:259] lo llama el «perfeccionador de la [comedia] española»; Gorostiza [1824:92] lo califica de «regenerador de su propio drama nacional»; Pérez de Guzmán [1902:121] lo proclama «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 [1978:75ss] 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.

la evolución de nuestra dramaturgia, y tienen, por la otra, virtudes que las hacen en cierto modo inmarcesibles. Gusten o no, lo cierto es que fundaron una nueva manera de concebir y realizar la comedia, siendo a la vez obras modélicas de esa «manera» que se prolongará hasta bien entrado el siglo xx⁴ —manera en la que se realiza, como apunta 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, que tiene una de sus cimas en la correspondencia íntima o en los libros de viajes del propio Moratín.

⁴ Arolas [1897:45] fue el primero en señalar a los discípulos y seguidores de Moratín: 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 [1904a:393-394]. Nótese que se menciona a quienes consolidan la alta comedia burguesa durante el siglo xix. Ha sido señalada la influencia sobre González del Castillo (Ríos 1987) y sobre María Rosa Gálvez (Whitaker 1988). Ruiz Morcuende [1924:51] 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). Torre 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 [1961b:xiv] sostiene la opinión de que no creó escuela, 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] y 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 en relación a 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 1961b:xiv) o, como afirma Benítez Claros [1963:224], «un instrumento dramático nuevo, útil para resistir la prueba del tiempo».

1. LA POÉTICA DRAMÁTICA DE MORATÍN

No todos los dramaturgos, como Moratín, dejan notas, apuntes, prólogos o discursos sobre su concepción del tipo de literatura que hacen. Y no en todos los dramaturgos, como en Moratín, se da una identificación tan estrecha entre la concepción teórica que tienen de su arte y la obra que producen. Una concepción teórica que en su caso se debe tanto a los años de aprendizaje junto a su padre como a la propia experiencia.⁶ Para situar el ideario poético-dramático de Moratín, 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 creadores 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 pérfidos, producto de influencias más o menos extrañas.⁸ Lo cierto es que el acento puesto durante casi todo un siglo sobre el teatro, ese

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 solo podía pensar a lo neoclásico. Confundir rasgos de personalidad creadora con una opción teórica es excesivo, y afortunadamente Rodríguez [1991] ha despejado esta cuestión. 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».

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]. Presenta documentos muy significativos e ilustrativos, con multitud de precedentes, Cotarelo [1904]. Puede verse también Andioc [1987]; Palacios [1998] para el teatro comercial, y Pérez Magallón [2001] para el teatro neoclásico.

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

«burning issue» de que habla Dowling [1970b:397], su reforma o la oposición a la misma, solo 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», aunque la realidad de los hechos descartó el aspecto «dirigista», pues en la práctica los gobiernos muy poco hicieron por el teatro, si bien ese poco se ha hiperbolizado, ocultando su dimensión efectiva. 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 este es el punto de vista que nunca se debe olvidar para captar el verdadero sentido de la crítica ilustrada hacia el teatro barroco —ya sea epigonal o contemporáneo—, de su propuesta de suprimir los autos sacramentales —que soslayaré, pues no es ya objetivo de Moratín hijo, aunque puede verse en Pérez Magallón [2010:141-150]— 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 muestra (aunque ellos utilicen palabras como *enseñar* u otras similares)¹⁰ una ideología encarnada que influye en gran manera, o incluso decisivamente, en la conformación de la ideología de los espectadores (esto es, del pueblo).¹¹ Así cobra para ellos todo el sentido la idea ciceronia-

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, 1988].

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.

na de que la comedia es espejo o imagen de las costumbres, para concluir que llega a ser *escuela* de las buenas costumbres.¹² En el teatro *se aprende*, y algunos espectadores no tienen otro lugar para encontrar tal aprendizaje. Las siguientes afirmaciones, que espigo del «Prólogo» a las *Obras dramáticas y líricas* de Moratín, resultan a este respecto esclarecedoras y significativas: el teatro es una rama de la literatura que «influye en la cultura social y en la corrección de las costumbres» (p. 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» (p. XX), dado que «el pueblo, a quien habitualmente rodea espesa nube de ignorancia, halla en el teatro *la única escuela abierta para él*» (p. 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: solo 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 que obedezca a un interés personal o que tenga carácter secundario, sino que se sitúa en el centro mismo de la reforma general que plantean los ilustrados (Sánchez Agesta 1960:567ss). En tal actitud, estos enlazan señaladamente con Cervantes y las afirmaciones que vierte en el

Por otro lado, las cosas no han dejado de cambiar, y ahora habría que incluir las diversiones por internet y los videojuegos.

¹² Frente a la propaganda explícita de los ilustrados, Vivanco [1972:171] sostiene que en Calderón o en Cervantes es la realidad poética la que «se basta y se sobra para mejorarlos». 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. Cañas Murillo [2000] ha insistido con razón en el calificativo de *buenas*.

¹³ Estas frases no aparecen en *Los Moratines* porque Moratín tachó unas páginas en su ejemplar de las *Obras dramáticas y líricas*, texto base para esa edición. La raíz volteriana de esta postura no está tan clara, a pesar de los reproches de Alcalá Galiano [1855:532]. Es tan solo una reelaboración (intelectual y políticamente más compleja, desde luego) del *delectare et prodesse* horaciano. McClelland [1952:403] atribuye el tono pedagógico, exageradamente pedagógico según ella, a la prolongada oposición al teatro que precedía la empresa de los ilustrados. Merimée [1960:732] piensa que la teorización y realización del cambio de gustos que contempla el siglo XVIII se debe a dos razones (a nuestros ojos, insuficientes): cambio de ideología y desaparición del espíritu poético.

Quijote, I, 48. Se hacen abanderados 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 (Pérez Magallón 2001:13-71).

Esta prioridad otorgada a lo educativo obliga a preguntarse: ¿educar a quién? En el «Prólogo» ya citado Moratín afirma que «el poeta cómico se propone la instrucción común» (p. 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 solo merecen caer en manos de «las leyes protectoras y represivas» (p. xxviii).¹⁵ Sin preciso contenido económico

¹⁴ En consecuencia, opina Campos [1969:90], saca a escena, «por primera vez como tal, a la naciente burguesía española». Lo cual no es exacto, pues olvida *La petimetra* o las obras de Iriarte, Jovellanos o Trigueros, aunque a este 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 sobre todo a una convicción ideológica. 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 tanto en los ambientes elevados de la sociedad –su exquisitez y elegancia han sido resaltados por Mancini [1970:246]– como en los inferiores. En un trabajo rezumante de animadversión y casi menosprecio hacia el dramaturgo, Domínguez Ortiz [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 [1987:242], sobre lo que entiende representar un rechazo a que las masas trabajadoras accedan a un cierto nivel cultural con el aumento del precio de las entradas, responde a una realidad incuestionable. La

APARATO CRÍTICO

*Los números iniciales de cada entrada remiten, por este orden,
a la página y a la línea correspondientes.*

LA COMEDIA NUEVA

- B* Benito Cano, Madrid, 1792
I Bodoni, Parma, 1796
P Augusto Bobée, París, 1825
M Texto base

PRÓLOGO

[Madrid, 1792]

Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro, pero ni en los personajes ni en las alusiones se hallará nadie retratado con aquella identidad que es necesaria en cualquier copia para que por ella pueda indicarse el original.

Procuró el autor, así en la formación de la fábula como en la elección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo, porque, además de ser ese el medio de imitación que practican todas las artes, es el más inocente cuando se han de expresar objetos deformes, pues reuniendo en un solo sujeto circunstancias que sólo se hallan esparcidas en muchos resulta la pintura con toda la expresión característica que es conveniente y, al mismo tiempo, carece de aquella semejanza individual (odiosa sin duda) y que es propia de quien retrata, y no de quien inventa.

El fin moral de esta comedia es harto manifiesto, y en cuanto al artificio de ella, las situaciones, episodios, estilo y otros requisitos nada hay que decir, puesto que el público debe juzgarla y no es conveniente anticipar en tales casos ni las disculpas ni los elogios. Baste solo advertir que esta obra se publica en circunstancias las más favorables para esperar de ella todo el efecto que es capaz de producir.

Muchas veces las resoluciones más justas, dirigidas a corregir los abusos que autorizó la costumbre o la ignorancia, suelen hallar una resistencia invencible en la opinión pública; y si esta se rectifica, aquellas se inutilizan y se desprecian.

Una parte muy numerosa de la nación ve con dolor el abandono de nuestro teatro; desea que una mano poderosa remueva los obstáculos que impiden su adelantamiento y no en vano se lisonjea de que, abierto el

paso a las luces, los buenos ingenios se dedicarían a seguir una carrera tan nueva y tan gloriosa para honor de la patria y utilidad común.

Si hay, no obstante, una clase de gentes a quienes la falta de principios, la indolencia, el interés y otras pequeñas pasiones hacen obstinadas en el error, contra ellas se dirige la censura. ¿Y qué otro medio se hallaría más conveniente que el de presentar en el teatro, castigados y expuestos al desprecio general, los vicios del teatro mismo? ¿Qué otra respuesta puede darse a los que atribuyen al mal gusto de toda una nación la decadencia de nuestra poesía dramática que ridiculizarlos y confundirlos a los ojos de la misma nación ofendida por ellos? ¿Y qué mayor servicio podrá hacer un escritor que el de explorar la opinión pública, rectificarla con sólidas doctrinas y facilitar al gobierno por este medio la más pronta ejecución de sus ideas?

Tales reflexiones animaron al autor de esta obra. Y si considera que la corrección del teatro está en manos de quien, uniendo al poder la ilustración y el celo, prepara a las letras nuevo esplendor y prosperidad, ¿cómo no despreciará los clamores vanos de la ignorancia? ¿Y cómo no se complacerá con el público español de haber contribuido, en el modo que le fue posible, a que se verifique esta revolución feliz, que ya no puede mirar como distante?¹

PRÓLOGO

[Parma, 1796]

Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro, pero ni en los personajes ni en las alusiones se hallará nadie retratado con aquella identidad que es necesaria en cualquier copia para que por ella pueda indicarse el original.

Procuró el autor, así en la composición de la fábula como en la elección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo, por cuyo medio resulta la pintura con toda la expresión característica que la conviene y carece al mismo tiempo de aquella semejanza (odiosa sin duda) y que es propia de quien retrata, y no de quien inventa.

De muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, sainetes groseros, tonadillas necias y escandalosas formó un Don Eleuterio; de muchas mujeres sabidillas y fastidiosas, una

¹ Sin duda Moratín piensa en la caída de Floridablanca y la nueva promoción de Aranda al poder. No obstante, este solo duraría dos años. Afortunadamente para Moratín, después fue el turno de Godoy. No obstante, nótese como modifica este párrafo en la edición parmense de 1796. Retoma aquí Leandro algunas nociones utilizadas por su padre Nicolás en *Desengaños al teatro español*. La alusión apunta a Lope de Vega y sus afirmaciones en *Arte nuevo de hacer comedias*.

Doña Agustina; de muchos pedantes erizados, locuaces, presumidos de saberlo todo, un Don Hermógenes; de muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre calagurritana, revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo, formó *El gran cerco de Viena*, pero ni aquellos personajes ni esta pieza existen.*

A pesar de tanta precaución, no pudo librarse de una de aquellas persecuciones a que vive expuesto el que se atreve a decir verdades útiles y acostumbra a reírse de cuanto le parece ridículo. Los poetas (así se llaman ellos) que escriben a destajo para los cómicos de Madrid, los que lloran todavía la prohibición de los autos, elogiadores de *Marta* y de *Vayalarde*, y enemigos de todo lo que anuncie regularidad y sentido común, seguidos de la mosquetería que aplaude los delirios de *El negro más prodigioso* y las pilladas de *Manolo* y sus compañeros los héroes del Rastro, alzaron la voz, calumniaron al autor, llamaron libelo a una comedia escrita con arte y apuraron todos los medios imaginables para impedir su publicación. La constancia del autor, la rectitud del gobierno, la inteligencia de los censores que examinaron esta obra y la imparcialidad del público atropellaron los artificios y asechanzas de aquella acalorada multitud.

La comedia nueva fue recibida con entusiasmo del público, de aquel juez incorruptible que nunca ha hecho partido con los que escriben disparates, ni entra en sus mezquinos intereses, ni padece su ignorancia, ni siente su envidia, y cuantas veces se ha representado después, otras tantas ha confirmado con sus aplausos que todo autor chabacano que se meta a escribir de lo que no entiende merece rechifla y desprecio, que toda comedia extravagante parecida a *El cerco de Viena* es indigno espectáculo de un pueblo culto y que es vergonzoso, además, que a fines del siglo xviii se hayan de ver todavía en los teatros españoles tales absurdos.

Una parte muy numerosa de la nación mira con dolor el abandono en que se hallan, desea que una mano poderosa remueva los obstáculos que se oponen a su perfección y no en vano se lisonjea de que, abierto el paso a las luces, los buenos ingenios se dedicarían a seguir una carrera tan nueva y tan gloriosa para honor de la patria y utilidad común.

Si hay, no obstante, una clase de gentes a quienes la falta de principios, la indolencia, el interés y otras pequeñas pasiones hacen obstinadas en el error, contra ellas se dirige en esta comedia la censura. ¿Y qué otro medio se hallaría más conveniente que el de presentar en el teatro, castigados y expuestos al desprecio general, los vicios del teatro mismo? ¿Qué otra respuesta puede darse a los que atribuyen al mal gusto de toda una nación la decadencia de nuestra poesía dramática que ridiculizarlos y confundirlos a los ojos de la misma nación ofendida por ellos? ¿Y qué mayor servicio podrá hacer un escritor que el de explorar la opinión pública, rectificarla con sólidas doctrinas y facilitar por este medio al gobierno la más pronta ejecución de una reforma tan útil a los progresos de la literatura,

tan necesaria a la instrucción común y que tanto puede influir en la corrección de las costumbres?¹

* ¿Quién sabe si esta comedia existirá en manos de algún curioso? Es de temer que Don Eleuterio cumpliera su palabra honrada de quemar toda la impresión, pero los tres ejemplares que vendió y escaparon felizmente de aquella sentencia, ¿se han de haber aniquilado también? La opinión de cierto diarista extranjero que asegura la existencia de esta obra y espera que algún día vea la luz pública, ilustrada con notas, no carece de verisimilitud.

ADVERTENCIA

[manuscrita, de hacia 1812]

Luego que el autor leyó esta comedia a la compañía de Ribera, que la debía representar, empezaron a conmovirse los apasionados de la compañía de Martínez.² Cómicos, músicos, poetas, todos hicieron causa común creyendo que de la representación de ella resultaría su total descrédito y la ruina de sus intereses. Dijeron que era un sainete largo, un diálogo insulso, una sátira, un libelo infamatorio, y bajo este concepto se hicieron reclamaciones al gobierno para que no permitiera su publicación. Intervino en su examen la autoridad del presidente de Castilla, la del corregidor de Madrid, la del vicario eclesiástico; sufrió cinco censuras y resultó de todas ellas que no era un libelo, sino una comedia escrita con arte, capaz de producir efectos muy útiles en la reforma del teatro, que a nadie podía ofender individualmente y que los hombres honrados y de buen juicio aplaudirían el celo patriótico del autor, que empleaba sus tareas en ilustrar al pueblo, uniendo a la doctrina el ejemplo. La estudiaron los cómicos con esmero particular y se acercaba el día de hacerla; los que habían dicho antes que era un diálogo insípido, temiendo que tal vez no le pareciese al público tan mal como a ellos, trataron de juntarse en gran número y acabar con ella en la primera representación que se hizo en el teatro del Príncipe el día 7 de febrero de 1792.

Es difícil que un partido, por muy acalorado y rabioso que esté, consiga atropellar la opinión de todo el concurso que asiste al teatro y va dispuesto a apreciar el mérito de cualquiera obra con la imparcialidad que

¹ En todo este párrafo Moratín, sabiendo que el texto se destina a un público distinto y publicando la comedia en Parma, pasa a ser mucho más detallado en la descripción e identificación de sus adversarios en la capital. Se refiere Moratín a las comedias de José de Cañizares, Marta la Romarantina, con cuatro partes, dos al menos seguras de Cañizares; El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde, de José Salvo y Vela. El negro más prodigioso es de Juan Bautista Diamante; el Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar, de Ramón de la Cruz.

² Véase la n. 7 de *La comedia nueva*.

generalmente le caracteriza. Así fue que, al paso que la representación de esta comedia iba adelantándose, la aprobación del auditorio era mayor; los que habían de silbarla no hallaban la ocasión de empezar, y su desesperación llegó al extremo cuando creyeron ver su retrato en la pintura que hace Don Serapio de la ignorante plebe que en aquel tiempo aplaudía o desacreditaba con frenética licencia el mérito de las piezas y de los actores, y, tiranizando el teatro, concedía su protección a quien más se esmeraba en solicitarla por los medios que allí se indican. El patio recibió la lección áspera que se le daba con toda la indignación que era de temer en quien iba tan mal dispuesto a recibirla, pero lo restante del concurso logró imponer silencio a aquella desenfadada muchedumbre, y los cómicos siguieron más animados desde entonces y con más seguridad del éxito. Al decir Don Eleuterio en la escena 7 del acto segundo:³ «¡Picarones! ¿cuándo han visto ellos comedia mejor?», supo decirlo el actor que desempeñaba este papel con expresión tan oportuna y enérgica que el auditorio, aplicando aquellas palabras a lo que estaba sucediendo, interrumpió con aplausos la representación; la turba de los conjurados perdió la esperanza y el ánimo, y la general estimación que obtuvo en aquel día esta comedia no pudo ser más conforme a los deseos del autor.

Manuel Torres sobresalió en el papel de Don Pedro, dándole toda la nobleza y expresión que pide. Juana García, reuniendo la juventud, la gracia, la belleza, el amable candor en el de Doña Mariquita, mereció los elogios del público y dio a las tareas de los artífices asunto digno. Polonia Rachel representó la presunción necia de Doña Agustina con toda la inteligencia que era de esperar en aquella celebrada actriz. Mariano Querol hizo en Don Hermógenes el pedante más completo que es posible hallarse entre los muchos que pudo imitar. Manuel García Parra llenó los deseos del público en su papel de Don Eleuterio: la voz, el gesto, los ademanes, el traje, todo fue tan propio y acomodado al carácter que representó que parecía en él naturaleza lo que era estudio.

En el año de 1796 se publicó en Nápoles la traducción que hizo de ella en idioma italiano Napoli Signorelli.

En el de 1800 la reimprimió en Dresde don Manuel Ojamar, acompañándola con una versión en alemán.

En París se reimprimió con una traducción demasiado literal por apéndice a la obra intitulada *Éléments de la conversation espagnole et française* en el año de 1803. En el siguiente publicó el señor Dumaniant una versión libre de la misma comedia con las alteraciones que le parecieron convenientes y se representó en el teatro de la Puerta de San Martín.

³ En realidad es en la escena 8.

8.11 *en un café M en una sala de B en un café de Madrid I*

8.13-14 *mesas ... habitación M mesas y sillas, aparador de café en uno de los ángulos del foro; en el fondo del teatro, una puerta con escalera que conduce a la habitación B a la habitación del principal I*

8.17-18 *La acción ... seis M om. B*

9.9 *Pipí paseándose M om. B*

9.10 *Pipí M ¿Pipí? B*

9.17 *Burdeos M mucho Burdeos B ¶ marrasquino M y marrasquino B*

10.1-2 *Leyendo ... mesa M om. B*

11.15 *cuando pasan M om. B*

12.8 *de la comedia M de la comedia nueva B*

13.13 *Es M Eso es B*

13.15 *deja de serlo M es mala B*

13.17 *una tranca M un leño B*

14.7 *(por mucho ... cuenta) M om. B*

14.13 *cada día M continuamente B*

14.17 *la de hoy M om. B*

14.18 *escribe ... Eleuterio M escribirá el autor B*

15.1 *usted si con M usted, con B*

15.2 *podía él M om. B*

16.16-17 *Don Pedro... Pipí M Don Pedro y dichos B [En todas las indicaciones de los personajes que aparezcan o desaparezcan de escena, se utiliza el mismo sistema en B.*

16.17 *sirve M servirá B*

16.22 *A don Antonio, al retirarse M Al retirarse, después de haber servido el café a don Pedro B P*

17.10-11 *Bajando ... foro M Saldrán por la puerta del foro B [La acotación figura tras la lista de los personajes.*

18.11 *saca M de la faltriquera add. B P [Lo que eran dos acotaciones independientes en B se han fundido en una sola en M. ¶ escribe M se pone a escribir B*

18.15 *un par M otro par B*

18.16 *Pipí M ¿Pipí? B*

18.18 *con M a B*

18.19 *toma M alcanza B*

19.10 *alterno ... vida M tengo pocos pero buenos amigos, y ellos hacen las delicias de mi vida; alterno los placeres con el estudio B*

19.14 *creo ... francamente M pienso que el decir francamente la verdad B*

19.16 *la verdad. M (Con entereza.) add. B*

20.2 *Todos aprecian M Todo el mundo hace justicia a su B*

20.17 *a ver la M a la B*

21.3 *Sale Pipí M Pipí sale B*

21.5 *Don Pedro M Don Antonio P [Es un error evidente.*

21.9 *la conversación M de don Antonio y don Pedro add. B*

21.15-16 *Guarda ... acercando M Mientras don Pedro dice esto, don Eleuterio guarda papel y tintero, se levanta y se va acercando poco a poco B Guarda don Eleuterio papel y tintero P*

22.6 *persuadirles M persuadirlos B [Debe de ser error, pues Moratín suele ser fiel a su léismo y laísmo.*

22.9 *que ... gustar M le gustará, le gustará B*

22.10-11 *Don Antonio ... Don Eleuterio M Don Antonio se levanta y pregunta esto a Pipí, que estará un poco retirado B*

22.14 *¿Se sabe? M (A don Eleuterio.) add. B*

22.23 *cualquiera M cualquier B*

23.3 *(si la comedia gusta) M om. B*

23.9 *se pasea M por el teatro add. B*

23.10 *se acerca M se vuelve B P ¶ que no ... mira M pero, viendo que éste no le contesta ni le mira, vuelve a dirigirse a la don Antonio B ¶ Vuelve a ... teatro M om. P*

NOTAS COMPLEMENTARIAS

Los números iniciales de cada entrada remiten, por este orden, a la página del texto y a la nota al pie que se complementa.

LA COMEDIA NUEVA

TÍTULO. Moratín, en su correspondencia con Melón, en carta de 2 de mayo de 1795 (*Los Moratines*, I, 1238), la llama así y *El viejo y la niña* la denomina *Don Roque*, título que nunca ha sido aceptado como alternativo; y vuelve a llamarla así en carta de 11 de mayo de 1822 (*Los Moratines*, I, 1449), cuando tasa el precio de cada una de sus obras. Muy pronto se popularizó ese título alternativo—lo utilizan Estala [1794:43] y García de Arrieta [1799:300]—, y Moratín lo emplea, además de donde ya hemos indicado, en una tardía relación de sus obras que se encuentra en el manuscrito 18666 (16) de la Biblioteca Nacional de Madrid. Pero se equivoca Mancini [1970:262n] al afirmar que «el subtítulo acompaña a la edición de 1792». Nunca se publicó—con la autorización de Moratín— bajo otro título que no fuese *La comedia nueva*.

5.2 Todos los prólogos o advertencias a *La comedia nueva*, publicados o manuscritos, han sido incluidos en Dowling [1970a:67-74].

6.6 Varios críticos han insistido, frente a la afirmación del dramaturgo, en los valores universales y/o atemporales de la obra, llegando a sostener que su estudio pertenece de pleno derecho a la literatura, y no a la historia literaria. Glendinning [1960:15], Ruiz Ramón [1967:357], Mancini [1970:309] y, muy especialmente, Osuna [1976:296] son quienes con más vigor y argumentos más sólidos han defendido este punto de vista.

6.7 En una de sus «Notas» Moratín escribe sobre los *chorizos* que «eran sin duda los más formidables por el número como por la calidad de su gente: tenían caudillo conocido, que dirigía en el patio sus ataques, calmaba sus ímpetus, y les hacía gritar o callar, silbar o aplaudir, según le parecía oportuno. Era éste un maestro de herrero, hombre de humor, de acalorada fantasía, alto, tiznado como Estéropo, intrépido, expresivo en su gesticulación y movimientos, dotado de verbosa y fácil elocuencia, vecino honrado y de sanísimas intenciones; llamábanle *Tusa*, y era conocido y respetado con este nombre desde la Ribera de Curtidores hasta los yunques de las Maravillas. Él y su gente aplaudían y preconizaban cuantos disparates tenía a bien representar el tío Martínez (que este cariñoso dictado le daba el vulgo), y nada se hacía en la compañía de Eusebio Ribera que en su opinión fuese tolerable. Ésta no carecía tampoco de frenéticos apasionados, capaces de oponerse al torrente amenazador que muchas veces venía a turbar y alborotar su patio; preciábanse de tener más inteli-

gencia y delicado gusto que los *chorizos*, pero en verdad que unos y otros tenían igual motivo para tan osada presunción». Sobre el origen de los sobrenombres, véanse García de la Huerta, *Theatro Hespañol*, «Prólogo del colector», 187-190, Pérez Galdós [1923:12-13] y Sepúlveda [1888:267-268]. Todas las providencias dictadas por el Gobierno para mejorar la policía en los recintos teatrales pueden verse en Cotarelo [1904].

6.8 El 27 de enero de 1792 Comella elevó un memorial al conde de Cifuentes, presidente del Consejo de Castilla, pidiendo que, por tratarse de una sátira directa, se castigase al autor según las leyes. Pasó el asunto al corregidor de Madrid y juez protector de los teatros, José Antonio Armona, quien solicitó la opinión de Santos Díez González y Miguel de Manuel, ambos neoclásicos y reformistas. Sus informes, como era de prever, exculparon a Moratín y ridiculizaron a Comella. El vicario eclesiástico, que negaba su aprobación sin que se pudiera averiguar muy bien por qué, acabó cediendo, y las aprobaciones estuvieron a punto el 5 de febrero, dos días antes del estreno. El episodio puede seguirse en Dowling [1970a:53-54] y, más tarde, en Di Pinto [1988a y b]. La alusión a Zamora, Cañizares y Añorbe, ya fallecidos cuando el estreno, no hace más que intentar encubrir lo más evidente, es decir, la alusión a Comella, aún vivo. El memorial de Comella, así como los informes evacuados por Díez González y Miguel de Manuel y las aprobaciones del corregidor, pueden verse en Dowling [1970a:267-277]. Recientemente la obra de Comella ha merecido un detenido estudio de Angulo Egea [2006], que ha culminado otros trabajos más concretos y limitados de Di Pinto [1988a y b], Huerta [1991] y Sala Valldaura [1994], en el que ha revisado muchos de los injustificados lugares comunes sobre el dramaturgo.

8.10 El primero en identificar el espacio en que transcurre la acción con el café de la Fonda de San Sebastián fue Mesonero Romanos [1861:150]. Cotarelo [1897:111] asegura que dicha fonda, situada en la calle de San Sebastián, esquina plaza del Ángel, tenía en su planta baja un café que es «el mismo en que colocó [Moratín] la acción de su comedia». Es la idea que repetiría Ruiz Morcuende [1924:56] y que la crítica ha dado por buena y repetido una y otra vez. Sin duda, la tertulia de la Fonda de San Sebastián, famosa por reunir a los intelectuales ilustrados más notables de la segunda mitad del XVIII y por tratar solo «de teatro, de toros, de amores y de versos», constituye la referencia ineludible para la ambientación de la comedia. Sobre la tertulia puede verse Menéndez Pelayo [1883-1891:1270-1282], Cotarelo [1897:111-127], González Palencia [1925], Entrambasaguas [1961] o Gies [1979]. Dicho local es considerado por Sánchez Diana [1976:76] «el primer café español de peso espiritual». El período de decadencia de la tertulia, momento en que se sitúa la acción, fue señalado por Cotarelo [1897:127]. ¶ El consumo de café se introdujo en Europa en los siglos XVI y XVII, probablemente a través de Venecia. La primera cafetería inglesa se creó en 1652 y no será fácil olvi-

TABLA

Presentación	IX
--------------	----

LA COMEDIA NUEVA

Advertencia	5
ACTO PRIMERO	9
ACTO SEGUNDO	41

EL SÍ DE LAS NIÑAS

Advertencia	75
ACTO PRIMERO	79
ACTO SEGUNDO	109
ACTO TERCERO	142

ESTUDIO Y ANEXOS

MORATÍN, FUNDADOR DE LA COMEDIA NACIONAL BURGUESA

1. La poética dramática de Moratín	177
2. De la «Comedia nueva» a la nueva comedia	205
3. Una comedia clásica: «El sí de las niñas»	235
4. Historia de los textos	279
5. La presente edición	282

APARATO CRÍTICO	285
-----------------	-----

NOTAS COMPLEMENTARIAS	301
-----------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	373
--------------	-----

ÍNDICE DE NOTAS	401
-----------------	-----