

Leandro
Fernández
de Moratín
La comedia nueva
El sí de las niñas



Real
Academia
Española

BIBLIOTECA CLÁSICA
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

VOLUMEN 84

LA COMEDIA NUEVA
—
EL SÍ DE LAS NIÑAS



CON EL PATROCINIO DE



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

Moratin, 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 creará en la posibilidad terrenal de la felicidad —excepto en forma de flogonazos 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 asediable 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.⁶

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 conmoverse 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.⁹

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.⁹

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.⁹

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 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 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	PIPI

*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, farragosas 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 comida 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!

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

DON ANTONIO. ¿Cómo?

PIPI. 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.

PIPI. 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?

PIPI. ¡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-

DON ANTONIO. ¿Don Hermógenes está arriba? ¡Gran pedantón!²⁴

PIPI. Pues con ese ha estado jugando, y cuando la decían:²⁵ Mariquita, una copla, vaya una copla, se hacía la vergonzosa; y por más que la estuvieron azuzando a ver si rompía, nada. Empezó una décima y no la pudo acabar porque decía que no encontraba el consonante;²⁶ pero doña Agustina, su cuñada... ¡Oh! Aquella sí. Mire usted lo que es... Ya se ve, en teniendo vena.²⁷

DON ANTONIO. Seguramente. ¿Y quién es ese que cantaba poco ha y daba aquellos gritos tan descompasados?

PIPI. ¡Oh! Ese es don Serapio.²⁸

DON ANTONIO. Pero ¿qué es? ¿Qué ocupación tiene?

PIPI. Él es... Mire usted, a él le llaman don Serapio.

DON ANTONIO. ¡Ah, sí! Ese es aquel bullebulle que hace gestos a las cómicas, y las tira dulces a la silla cuando pasan, y va todos los días a saber quién dio cuchillada, y desde que se levanta hasta que se acuesta no cesa de hablar de la temporada de verano, la chupa del sobresaliente y las partes de por medio.²⁹

tida ficticiamente en hermana) y Don Hermógenes era una de las «particularidades injuriosas que trascienden al “decoro de su mujer”». En *El sí de las niñas* solo Don Diego parece llevar peluquín.

²⁴ Escribe el autor anónimo de unas «Reflexiones sobre la palabra *pedante*...» (1806) que la pedantería es «a veces el arte de aparentar fingida su verdadera ignorancia» y que «el peor género entre los pedantes literarios es el de aquellos que, naturalmente provistos de corta dosis de sentido común, han leído gran número de libros sin gusto ni reflexión».

²⁵ Obsérvese el laísmo, característico de Moratín, quien cometía también frecuentes leísmos, como se deja ver en numerosos lugares de las dos comedias aquí reunidas.

²⁶ Quiere decir que no encontraba el modo de concluir adecuadamente la rima. El *Arte poética española* (1592), de Díaz Rengifo, lleva una «fertilísima silva de consonantes comunes, propios,

esdrújulos y reflejos». Las ediciones dieciochescas de la obra añadieron consonantes y un tratado de asonantes. Moratín alude burlescamente al tratado de Rengifo en *La derrota de los pedantes*.^o

²⁷ *vena*: ‘inspiración, numen’. El giro *en* + gerundio es rasgo estilístico frecuente en Moratín y suele significar anterioridad inmediata a la acción del verbo principal o, como aquí, explicación causal de algo.

²⁸ El nombre de Serapio podría provenir de Séneca. Sin embargo, la afición moratiniana hacia los nombres algo inhabituales y en concreto por este podría arrancar de la sonoridad tal vez algo cómica de Serapión, acreditada en su poesía y en *El sí de las niñas*.^o

²⁹ *bullebulle*: ‘persona inquieta, entremetida y de viveza excesiva’; *silla*: ‘la silla de manos en que acudían las cómicas al teatro’; *dio cuchillada*: ‘obtener alguna de las compañías o alguno de los actores las preferencias del público, o bien lograr una compañía mayor entra-

PÍPÍ. Ese mismo. ¡Oh! Ese es de los apasionados finos.³⁰ Aquí se viene todas las mañanas a desayunar y arma unas disputas con los peluqueros que es un gusto oírle. Luego se va allá abajo, al barrio de Jesús.³¹ Se juntan cuatro amigos, hablan de comedias, altercan, ríen, fuman en los portales.³² Don Serapio los introduce aquí y acullá hasta que da la una, se despiden, y él se va a comer con el apuntador.

DON ANTONIO. ¿Y ese don Serapio es amigo del autor de la comedia?

PÍPÍ. ¡Toma! Son uña y carne. Y él ha compuesto el casamiento de doña Mariquita, la hermana del poeta, con don Hermógenes.³³

da que la rival'; *chupa*: 'parte del vestido que cubría el tronco, con mangas ajustadas, y sobre la que se solía poner la casaca'; *sobresaliente*: 'actor o actriz que debía suplir la falta o ausencia de otro u otra'; *partes de por medio*: 'actores o actrices de segunda clase que reciben asignación diaria y parte de las utilidades de la compañía'.

³⁰ Se refiere a los 'hinchas o partidarios fanáticos de alguna de las compañías dramáticas'. Huerta los considera «gente por lo regular oscura y de ninguna instrucción». En la época de *La comedia nueva*, y a pesar de las providencias gubernamentales para mejorar el desarrollo de los espectáculos, los mosqueteros (público masculino de los corrales, habitualmente bullicioso y ruidoso) ocupaban el patio.

³¹ Se refiere al «mentidero de los representantes», situado en la zona de Huertas, entre las actuales calles de Lope de Vega y Cervantes, entrando por la de León y duque de Medinaceli. El barrio recibía ese nombre por la iglesia de Jesús, donde se veneraba una imagen de Jesús Nazareno destruida durante la Guerra de la Independencia. En la zona se encontraba también la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, que era la de los actores, la

iglesia de San Sebastián y la fonda del mismo nombre. La mención de los peluqueros sitúa sociológicamente al *apasionado* entre los sectores populares y, por tanto, sin educación.

³² Fumar (cigarrillos, se supone) no era tenido como una acción demasiado urbana. Iriarte alude en *El señorito mimado*, I, 2, a «otras tertulias / perfumadas de cigarro» en tono claramente crítico. Y en otra comedia de Moratín, *La mojigata*, I, 2, Don Claudio suele «fumar donde nadie fuma»; la misma actitud se encuentra en Cadalso, *Cartas marruecas*, VII, y Jovellanos, sátira II, «A Arnesto». Lo más refinado seguía siendo tomar rapé, o sea, tabaco en polvo. Moratín le escribe a Dionisio de Solís desde Barcelona el 12 de septiembre de 1815: «No puedo ponderarle a Vmd. cuántos polvos de tabaco me lleva ya sorbidos este yerno del tío Juan, porque, como no hay vicio de que él carezca, también es tabaquista, y asalta cuantas cajas encuentra con espantosa ferocidad» (*Los Moratines*, I, 1318-1319).

³³ Que sea el *apasionado fino* quien toma la iniciativa de «casar» a la hermana del poeta ayuda a caracterizar a Don Eleuterio, en este caso en su dejación de responsabilidades como paterfamilias.

DON ANTONIO. ¿Qué me dices? ¿Don Hermógenes se casa?³⁴

PIPI. ¡Vaya si se casa! Como que parece que la boda no se ha hecho ya porque el novio no tiene un cuarto ni el poeta tampoco. Pero le ha dicho que con el dinero que le den por esta comedia y lo que ganará en la impresión les pondrá la casa y pagará las deudas de don Hermógenes, que parece son bastantes.³⁵

DON ANTONIO. Si serán. ¡Cáspita si serán! Pero, y si la comedia apesta y por consecuencia ni se la pagan ni se vende, ¿qué harán entonces?

PIPI. Entonces ¿qué sé yo? Pero ¡qué! No, señor. Si dice don Serapio que comedia mejor no se ha visto en tablas.

DON ANTONIO. ¡Ah! Pues si don Serapio lo dice, no hay que temer. Es dinero contante, sin remedio. Figúrate tú si don Serapio y el apuntador sabrán muy bien dónde les aprieta el zapato y cuál comedia es buena y cuál deja de serlo.

PIPI. Eso digo yo; pero a veces... Mire usted, no hay paciencia. Ayer, ¡qué!, les hubiera dado con una tranca. Vinieron ahí tres o cuatro a beber ponch,³⁶ y empezaron a hablar, hablar de comedias, vaya. Yo no me puedo acordar de lo que decían. Para ellos no había nada bueno: ni autores, ni cómicos, ni vestidos, ni música, ni teatro. ¡Qué sé yo cuánto dijeron aquellos malditos! Y dale con el arte, el arte, la moral y... deje usted, las... ¿Si me acordaré? Las... ¡Válgate Dios! ¿Cómo decían? Las... las reglas... ¿Qué son las reglas?³⁷

³⁴ Álvarez Barrientos supone, en su edición de la obra, que la extrañeza ante la noticia de la boda de Don Hermógenes «quizá aluda a la conciencia secular que se tenía de que los hombres de letras se mantenían célibes ... La idea del celibato proviene de la relación que con la Iglesia tuvieron en sus orígenes los hombres de letras».

³⁵ Alusión a la proverbial pobreza de los poetas, que por simpatía parece haberse mimetizado también en el pedante. Se sugiere aquí además el tipo de interés material que Don Hermógenes parece tener en el compromiso matrimonial y, colateralmente, en el éxito de la comedia nueva que se va a estrenar. Los cálculos de Pipí (o los de Don

Serapio) parecen excesivamente optimistas y reflejan un cierto desconocimiento de la economía política del espectáculo y la edición teatral.

³⁶ Con esa forma (en lugar de la aceptada *ponche*, que es la que usa Ramón de la Cruz en *El café de Barcelona*, 4) la escribe siempre Moratín, más próxima a su origen inglés (*punch*). Aunque originariamente la receta del ponche constaba de cinco elementos, probablemente en el café de *La comedia nueva* se preparaba con un alcohol (ron, por ejemplo), un zumo de frutas (limón tal vez), agua y azúcar.

³⁷ Un amplio sector venía a resumir con la palabra *reglas* (usada peyorativamente) la actitud reformista neoclásica

DON ANTONIO. Hombre, difícil es explicártelo. Reglas son unas cosas que usan allá los extranjeros, particularmente los franceses.

PIPI. Pues ya decía yo: esto no es cosa de mi tierra.

DON ANTONIO. Sí tal, aquí también se gastan, y algunos han escrito comedias con reglas, bien que no llegarán a media docena (por mucho que se estire la cuenta) las que se han compuesto.³⁸

PIPI. Pues ya se ve; mire usted, ¡reglas! No faltaba más. ¿A que no tiene reglas la comedia de hoy?

DON ANTONIO. ¡Oh! Eso yo te lo fío; bien puedes apostar ciento contra uno a que no las tiene.

PIPI. Y las demás que van saliendo cada día tampoco las tendrán, ¿no es verdad usted?³⁹

DON ANTONIO. Tampoco. ¿Para qué? No faltaba otra cosa sino que para hacer una comedia se gastaran reglas. No señor.

PIPI. Bien, me alegro. Dios quiera que pegue la de hoy,⁴⁰ y luego verá usted cuántas escribe el bueno de don Eleuterio.⁴¹ Porque, lo que él dice, si yo me pudiera ajustar con los cómicos a

en el ámbito teatral, que era lo que debían defender esos clientes a los que se refiere Pipí. Una parte considerable de la crítica y la historiografía literaria actuó después con la misma visión simplificadora y reduccionista de Pipí. A la curiosidad ya despectiva de Pipí, que sintetiza en la palabra *reglas* la actitud de unos seres (los neoclásicos reformistas) que le resultan despreciables, Don Antonio responderá con otro elemento propio de esa postura, que también la crítica y la historiografía repitieron hasta la saciedad: el origen francés de las reglas.^o

³⁸ Alude Moratín a la producción de Ignacio de Luzán (teórico y autor teatral), Nicolás Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte, Gaspar Melchor de Jovellanos, Cándido María Trigueros, Ignacio López de Ayala, Juan Meléndez Valdés y algún otro, a quienes comenta en el «Prólogo» a sus *Obras dramáticas* y

líricas (1825). En realidad, no tenía tanto donde elegir.

³⁹ La repetición del *usted* en boca de Pipí, incluso en ocasiones en que es más que prescindible, aparte de reforzar el carácter coloquial de su lenguaje, acentúa la posición socialmente subordinada y marginal del personaje en relación a Don Antonio.

⁴⁰ *que pegue*: 'que tenga éxito'.

⁴¹ La elección de este nombre para el protagonista puede responder al carácter semántico que tiene en latín, de origen griego: 'libertad' (las fiestas eleuterias se dedicaban a Júpiter libertador y el *eleutherium* era una especie de collar, signo de libertad); también era sobrenombre aplicado a Baco. En esa mezcla de excesiva libertad (respecto a las reglas y el arte, claro) y la ebriedad a que puede conducir el furor poético debe hallarse la justificación del nombre elegido por Moratín.^o

jornal, entonces...⁴² ¡Ya se ve! Mire usted si con un buen situado podía él...⁴³

DON ANTONIO. Cierto. (*Aparte.*) ¡Qué simplicidad!

PIPI. Entonces escribiría, ¡qué! Todos los meses sacaría dos o tres comedias...⁴⁴ Como es tan hábil.

DON ANTONIO. ¿Conque es muy hábil, eh?

PIPI. ¡Toma! Poquito le quiere el segundo barba;⁴⁵ y si en él consistiera, ya se hubieran echado las cuatro o cinco comedias que tiene escritas; pero no han querido los otros, y ya se ve, como ellos lo pagan. En diciendo no nos ha gustado, así, andar, ¡qué diantres! Y luego, como ellos saben lo que es bueno, y en fin, mire usted si ellos... ¿No es verdad?

DON ANTONIO. Pues ya.

PIPI. Pero, deje usted, que aunque es la primera que le representan, me parece a mí que ha de dar el golpe.

DON ANTONIO. ¿Conque es la primera?

PIPI. La primera. Si es mozo todavía. Yo me acuerdo... Habrá cuatro o cinco años que estaba de escribiente ahí en esa lotería de la esquina,⁴⁶ y le iba muy ricamente; pero como después

* Pipí se explica como todos los ignorantes que no conciben la dificultad que lleva en sí la composición de una buena comedia. (*Nota de Moratín.*)

⁴² Alude a los ajustes frecuentes entre compañías y poetas. Era habitual que un «poeta» escribiera a destajo para una sola compañía, cobrando unos mil quinientos reales por comedia y unos quinientos por sainete o pieza corta. Bajo esas condiciones, estaba obligado a escribir unas diez comedias al año para poder vivir sin estrecheces.^o

⁴³ *situado*: «usado como sustantivo, se toma por el salario, sueldo o renta que está señalado sobre algún efecto» (*Autoridades*). Aquí el *efecto* sería su compromiso para abastecer a la compañía de las obras que precisara, hipótesis que provoca el comentario despectivo (probablemente desde su condición de burgués rentista) de Don Antonio.

⁴⁴ Como anota Álvarez Barrientos, subyace aquí la oposición entre dos for-

mas de entender la creación literaria: una sería la repetición de la fórmula de éxito (lo que le permite a Pipí suponer que se pueden escribir dos o tres comedias al mes) y la otra sería la escritura seria y cuidada de una obra original, hacia la que apuntan los comentarios y apostillas de Don Antonio, aunque algún crítico ha visto en esta concepción poética una forma de «disciplina espectacular» o de «metodología política y policial».

⁴⁵ *barba*: «cómico especializado en papeles de persona mayor o anciano».

⁴⁶ Don Eleuterio había trabajado como escribiente en un despacho de billetes de lotería, juego creado por Carlos III. Establecida por real orden de 30 de septiembre de 1763, sus primeras oficinas se instalaron en la plazuela de

se hizo paje,⁴⁷ y el amo se le murió a lo mejor, y él se había casado de secreto con la doncella, y tenía ya dos criaturas, y después le han nacido otras dos o tres, viéndose él así, sin oficio ni beneficio, ni pariente ni habiente, ha cogido y se ha hecho poeta.⁴⁸

DON ANTONIO. Y ha hecho muy bien.

PIPÍ. Pues ya se ve: lo que él dice, si me sopla la musa, puedo ganar un pedazo de pan para mantener aquellos angelitos y así ir trampeando hasta que Dios quiera abrir camino.⁴⁹

ESCENA II

DON PEDRO, DON ANTONIO, PIPÍ

DON PEDRO. Café. (*Don Pedro se sienta junto a una mesa distante de don Antonio; Pipí le sirve el café.*)

PIPÍ. Al instante.

DON ANTONIO. No me ha visto.

PIPÍ. ¿Con leche?

DON PEDRO. No. Basta.

PIPÍ. ¿Quién es este? (*A don Antonio, al retirarse.*)

DON ANTONIO. Este es don Pedro de Aguilar, hombre muy rico, generoso, honrado, de mucho talento, pero de un carácter tan ingenuo, tan serio y tan duro,⁵⁰ que le hace intratable a cuantos no son sus amigos.

San Ildefonso y en la de los Trinitarios Descalzos.^o

⁴⁷ 'criado encargado de menesteres domésticos'.

⁴⁸ Comella alegaba en el memorial ya mencionado que en este resumen de la vida de Don Eleuterio había elementos que pertenecían a su propia biografía, como el matrimonio (no en secreto) con una doncella o el número de hijos. En efecto, Comella se había casado con María Teresa Beyermón (que fallecería el 18 de agosto de 1792), doncella de la marquesa de Mortara, en cuya

casa el dramaturgo era persona familiar y protegida. La pareja debía tener por entonces unos cuatro hijos. El modo en que Pipí describe el cambio de profesión de Don Serapio deja entender que uno «se hacía poeta» como otro se hacía albañil, minero o fraile.

⁴⁹ *para mantener aquellos angelitos*: la ausencia de *a* en los sintagmas nominales de objeto directo es rasgo constante en el lenguaje moratiniano; *trampeando*: 'utilizar cualquier medio lícito para hacer más llevadera una situación difícil'.

⁵⁰ *ingenuo*: 'real, sincero, sin doblez';

PIPÍ. Le veo venir aquí algunas veces, pero nunca habla, siempre está de mal humor.⁵¹

ESCENA III

DON SERAPIO, DON ELEUTERIO, DON PEDRO,
DON ANTONIO, PIPÍ

DON SERAPIO. ¡Pero hombre, dejarnos así! (*Bajando la escalera, salen por la puerta del foro.*)

DON ELEUTERIO.⁵² Si se lo he dicho a usted ya. La tonadilla que han puesto a mi función no vale nada,⁵³ la van a silbar, y quiero concluir esta mía para que la canten mañana.

DON SERAPIO. ¿Mañana? ¿Conque mañana se ha de cantar y aún no están hechas ni letra ni música?⁵⁴

DON ELEUTERIO. Y aun esta tarde pudieran cantarla, si usted me apura. ¿Qué dificultad? Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan y chitito.⁵⁵ Después, unas cuantas coplillas del mercader que hurta, el peluquero que lle-

duro: 'áspero, falto de suavidad, excesivamente severo'.

⁵¹ Las palabras tanto de Don Antonio como de Pipí parecen recortar la imagen de Don Pedro como un misántropo, pero también apuntan, sobre todo por lo que dice Don Antonio, a la dualidad propia del personaje, que se irá desvelando progresivamente hasta alcanzar su punto culminante en el cierre de la comedia.

⁵² Sobre la identificación de este personaje con el dramaturgo Luciano F. Comella (1751-1812), véase la nota 2.^o

⁵³ Las tonadillas, de una duración de unos veinte minutos, habían venido a sustituir a las jácara y otros bailes y cantos característicos de las representaciones teatrales del siglo xvii y parte del xviii. La importancia de la tonadilla para el éxito de la función (o de los sainetes y otros elementos complementa-

rios) fue puesta de relieve por los periodistas y críticos del momento. Al parecer, el creador de la tonadilla fue Luis Misón, en 1757.^o

⁵⁴ *tonadilla*: 'composición musical que alternaba canto y recitado y se ubicaba entre los actos de la comedia'. Con aparente ingenuidad, Don Serapio expresa la sorpresa que le causa el que la tonadilla (ni letra ni música) no esté todavía preparada para una función que tendrá lugar al día siguiente. Indirectamente es otro elemento que se añade para poner de relieve la poca «profesionalidad» como poeta de Don Eleuterio. Las explicaciones que da seguidamente el poeta revelan la concepción que tiene de la poesía como formato repetible, como repetición con variaciones de formas y temas ya conocidos.

⁵⁵ *chitito*: variante de *chitón*, «verbo defectivo que solo se usa en este impe-

va papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal, cuatro equivoquillos, etc., y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcilla y el arroyito. La música, ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos, y estamos al cabo de la calle.⁵⁶

DON SERAPIO. ¡El diantre es usted, hombre! Todo se lo halla hecho.

DON ELEUTERIO. Voy, voy a ver si la concluyo, falta muy poco.

Súbase usted. (*Don Eleuterio se sienta junto a una mesa inmediata al foro; saca papel y tintero y escribe.*)

DON SERAPIO. Voy allá, pero...

DON ELEUTERIO. Sí, sí, váyase usted; y si quieren más licor, que lo suba el mozo.

DON SERAPIO. Sí, siempre será bueno que lleven un par de frasquillos más. Pipí.

PIPI. Señor.

DON SERAPIO. Palabra.⁵⁷ (*Don Serapio habla en secreto con Pipí y vuelve a irse por la puerta del foro; Pipí toma del aparador unos frasquillos y se va por la misma puerta.*)

DON ANTONIO. ¿Cómo va, amigo don Pedro? (*Don Antonio se sienta cerca de don Pedro.*)

DON PEDRO. ¡Oh, señor don Antonio! No había reparado en usted. Va bien.

rativo con que se manda que todos callen, lo cual se suele hacer poniendo el dedo en la boca» (*Autoridades*); en la letra de la tonadilla «La casa de los locos» se comienza con unas coplas en cuartetos heptasílabos y todos cantan: «Chi, chi, chitón; chi, chi, chitón».

⁵⁶ *opilada*: «obstruida y cerrada de vías» (*Autoridades*), es decir, ‘mujer que ha dejado de tener el flujo menstrual’ y que, en el contexto obsceno que menciona el dramaturgo, podría ser debido a relaciones sexuales con embarazo; *se baldó*: ‘quedó maltrecho’. Blas de Laserna es autor de una tonadilla titulada «El peluquero y la criada» (1784) y de otra de título «La dama y el cadete» (1779). En una de sus notas ma-

nuscritas explica Moratín: «De estas letras habla Don Eleuterio, y tales eran como él las pinta: necias, groseras, obscenas, sin gracia y sin arte. Si las que se han escrito después tienen más mérito que aquéllas, los que conocen el teatro sabrán decirlo. Baste asegurar que frecuentemente se ve salir a un Don Cristóbal casado con una Doña Ruperta y, él paseándose y ella sentada al tocador, cantan un par de coplas triviales e insignificantes que acaban con aquello de “No se puede tolerar, / no lo puedo tolerar”...».

⁵⁷ O sea, signo de que le quiere hablar en privado y/o en secreto. La voz debe ir acompañada de un gesto para que se le acerque o para que le espere.

DON ANTONIO. ¿Usted a estas horas por aquí? Se me hace extraño.

DON PEDRO. En efecto lo es, pero he comido ahí cerca.⁵⁸ A fin de mesa se armó una disputa entre dos literatos que apenas saben leer. Dijeron mil despropósitos, me fastidié y me vine.

DON ANTONIO. Pues con ese genio tan raro que usted tiene, se ve precisado a vivir como un ermitaño en medio de la corte.

DON PEDRO. No por cierto. Yo soy el primero en los espectáculos, en los paseos, en las diversiones públicas; alterno los placeres con el estudio; tengo pocos pero buenos amigos, y a ellos debo los más felices momentos de mi vida. Si en las concurrencias particulares soy raro algunas veces, siento serlo, pero ¿qué le he de hacer? Yo no quiero mentir, ni puedo disimular, y creo que el decir la verdad francamente es la prenda más digna de un hombre de bien.⁵⁹

DON ANTONIO. Sí, pero cuando la verdad es dura a quien ha de oírla, ¿qué hace usted?⁶⁰

DON PEDRO. Callo.

DON ANTONIO. ¿Y si el silencio de usted le hace sospechoso?

DON PEDRO. Me voy.

DON ANTONIO. No siempre puede uno dejar el puesto, y entonces...

DON PEDRO. Entonces digo la verdad.

⁵⁸ Probablemente Don Pedro fue a comer a alguno de los mesones que había en Madrid, aunque Moratín no da señales sobre cuál, tal vez la Fontana de Oro, en la calle San Jerónimo esquina Victoria, o la Cruz de Malta, en la calle de Alcalá o, según algunos, en la del Caballero de Gracia; ambos locales aparecen en el *Diario* de Moratín (*Los Moratines*, I, 819-1113). Cuestiona así la idea bastante generalizada de que los madrileños no salían a comer fuera de casa. No se olvide el interés que Moratín manifiesta por la comida en todos sus viajes. El mesón participa, como el café, en esa esfera pública que se está construyendo a lo largo del siglo, y nada lo demuestra mejor que el hecho de que

Don Pedro se haya ido a causa de una discusión, es decir, de una conversación que se ha deslizado hasta la pelea verbal.

⁵⁹ Ante el comentario de Don Antonio de que su amigo se ve obligado a vivir «como un ermitaño», Don Pedro se ve empujado a clarificar su manera de vivir y entender la vida: vida social, vida privada, amistades; y, sobre todo, la total franqueza o sinceridad, rasgo que caracteriza al hombre de bien en la concepción ilustrada. Esta opinión sostiene también Cadalso en la carta XXXII de sus *Cartas marruecas*, donde escribe: «Mi sinceridad es tanta que en nada puede mi lengua hacer traición a mi pecho».^o

⁶⁰ Se percibe aquí la influencia de el *El misántropo* de Molière.^o

DON ANTONIO. Aquí mismo he oído hablar muchas veces de usted. Todos aprecian su talento, su instrucción y su probidad, pero no dejan de extrañar la aspereza de su carácter.⁶¹

DON PEDRO. ¿Y por qué? Porque no vengo a predicar al café. Porque no vierto por la noche lo que leí por la mañana. Porque no disputo, ni ostento erudición ridícula, como tres, o cuatro, o diez pedantes que vienen aquí a perder el día y a excitar la admiración de los tontos y la risa de los hombres de juicio. ¿Por eso me llaman áspero y extravagante? Poco me importa. Yo me hallo bien con la opinión que he seguido hasta aquí de que en un café jamás debe hablar en público el que sea prudente.⁶²

DON ANTONIO. ¿Pues qué ha de hacer?

DON PEDRO. Tomar café.⁶³

DON ANTONIO. ¡Viva! Pero hablando de otra cosa, ¿qué plan tiene usted para esta tarde?

DON PEDRO. A la comedia.

DON ANTONIO. Supongo que irá usted a ver la pieza nueva.⁶⁴

DON PEDRO. ¿Qué, han mudado? Ya no voy.⁶⁵

⁶¹ Imita Moratín en estos intercambios a Molière, *La escuela de los maridos*, I, 1, en el diálogo entre Sganarelle (Don Pedro) y Ariste (Don Antonio).

⁶² Don Pedro se presenta a sí mismo como el polo opuesto de la figura del *pedante* ostentoso y egocéntrico, tipo social y cultural al que Moratín (y no solo él, basta pensar en Clavijo y Fajardo o en Cadalso) fustigó sin piedad a lo largo de su vida. En una de sus epístolas al Príncipe de la Paz, que comienza «Buscando alivio a mi salud endeble», escribe: «Solo el pedante venginglero, hinchado / de vanidad y ponzoñosa envidia / todo lo sabe. En el café gobierna / los imperios del orbe»; o este otro: «Yo, que no soy embrollón, / ni pongo mi ingenio en venta, / ni predico en el café / donde retumba Huerta».

⁶³ En esta simple frase se resume un programa de clarificación del orden social en todos sus niveles, en relación con el asunto central de la comedia:

quien no es dramaturgo no debe escribir comedias. O en otras palabras: el poeta debe escribir, el rey debe reinar; al café debe irse a tomar café y a la librería se debe ir a comprar libros.^o

⁶⁴ Aunque Cadalso consideraba que emplear la voz *pieza* en lugar de *obra*, *composición* o cualquiera de sus sinónimos era un gesto propio del erudito a la violeta, la acepción de *pieza* como «cualquier obra perteneciente a algún arte» (*Autoridades*), y por tanto también al teatro, era de uso muy frecuente en el siglo. Así, *pieza nueva* es sinónimo de *comedia nueva* (como bien lo interpreta Don Pedro), o sea, texto de características perfectamente enmarcadas (comedia heroica de rasgos barroquizantes reciclados) desde la perspectiva autorial. La relación entre *La comedia nueva* y *Los eruditos a la violeta* es mayor de lo que se ha venido señalando y podrá observarse en nuestras notas.^o

⁶⁵ La reacción automática de Don Pedro hace suponer que se había hecho

DON ANTONIO. ¿Pero por qué? Vea usted sus rarezas.

(Sale Pipí por la puerta del foro con salvilla, copas y frasquillos que dejará sobre el mostrador.)⁶⁶

DON PEDRO. ¿Y usted me pregunta por qué? ¿Hay más que ver la lista de las comedias nuevas que se representan cada año para inferir los motivos que tendré de no ver la de esta tarde?⁶⁷

DON ELEUTERIO. ¡Hola! Parece que hablan de mi función. (Escuchando la conversación.)

DON ANTONIO. De suerte que o es buena o es mala. Si es buena, se admira y se aplaude; si, por el contrario, está llena de sandeces, se ríe uno, se pasa el rato y tal vez...

DON PEDRO. Tal vez me han dado impulsos de tirar al teatro el sombrero, el bastón y el asiento si hubiera podido. A mí me irrita lo que a usted le divierte.⁶⁸ (Guarda don Eleuterio papel y tintero, y se va acercando hasta ponerse en medio de los dos.) Yo no sé; usted tiene talento y la instrucción necesaria para no equivocarse en materias de literatura, pero usted es el protector nato de todas las ridiculeces. Al paso que conoce usted y elogia las bellezas de una obra de mérito, no se detiene en dar iguales aplausos a lo más disparatado y absurdo; y con una rociada de pullas, chufletas e ironías, hace usted creer al mayor idiota que

la idea de ir a la representación de algún autor del siglo anterior (¿Calderón? ¿Lope? ¿Moreto?). Su rechazo general de las «comedias nuevas» y los comentarios posteriores sobre la comedia barroca nos permiten orientarnos en esa dirección.

⁶⁶ *salvilla*: 'bandeja con encajaduras para asegurar los recipientes que se llevan en ella'. Nótese cómo tanto el camarero como el poeta se van desplazando por el escenario en un juego teatral que podría recordar un ballet no ensayado, semejante tal vez a la contradanza que ocupa un lugar preeminente en *El sí de las niñas*.

⁶⁷ Al mencionar «la lista de comedias nuevas», Don Pedro (y Moratín) alude a los retorcidos títulos propios de las comedias heroicas de éxito po-

pular de la época y que pueden verse en la *Cartelera* publicada por Andioc y Coulon. Tales carteleras, sin embargo, también han permitido a algunos críticos perspicaces profundizar en el conocimiento de la vida y gustos teatrales del periodo, como una parte no despreciable de la historia de las mentalidades.^o

⁶⁸ Se ha destacado el parentesco entre Don Antonio y Don Pedro y los personajes de Alceste y Philinte en *El misántropo* de Molière (véase el Estudio, pp. 228-229). No debe olvidarse que Cadalso dedicó *Los eruditos a la violeta* a Demócrito y Heráclito, «para reír el uno a carcajada tendida, y llorar el otro a moco suelto». Los dos personajes de *La comedia nueva* parecen encarnar esas dos posturas ante la existencia.

es un prodigio de habilidad. Ya se ve, usted dirá que se divierte, pero amigo...⁶⁹

DON ANTONIO. Sí señor que me divierto. Y, por otra parte, ¿no sería cosa cruel ir repartiendo por ahí desengaños amargos a ciertos hombres cuya felicidad estriba en su propia ignorancia? ¿Ni cómo es posible persuadirles...?

DON ELEUTERIO. No, pues... Con permiso de ustedes. La función de esta tarde es muy bonita seguramente. Bien puede usted ir a verla, que yo le doy mi palabra que le ha de gustar.

DON ANTONIO. ¿Es este el autor? (*Don Antonio se levanta y, después de la pregunta que hace a Pipí, vuelve a hablar con don Eleuterio.*)

PIPI. El mismo.

DON ANTONIO. ¿Y de quién es? ¿Se sabe?

DON ELEUTERIO. Señor, es de un sujeto bien nacido, muy aplicado, de buen ingenio, que empieza ahora la carrera cómica, bien que el pobrecillo no tiene protección.⁷⁰

DON PEDRO. Si es esta la primera pieza que da al teatro, aún no puede quejarse; si ella es buena, agradará necesariamente, y un Gobierno ilustrado como el nuestro,⁷¹ que sabe cuánto interesan a una nación los progresos de la literatura, no dejará sin premio a cualquiera hombre de talento que sobresalga en un género tan difícil.⁷²

⁶⁹ Frente a la actitud dura y rigurosa de Don Pedro se recorta la acomodaticia y burlona de Don Antonio. Son, como ya se ha dicho, dos actitudes que responden a modelos literarios y filosóficos bien marcados. Y si las reacciones de que habla el primero parecen poco adaptadas a un mundo en que la conversabilidad y la sociabilidad se imponen entre ciertos sectores sociales, la postura del segundo, tal y como la describe su amigo, recoge esos valores pero acarrea consecuencias muy negativas: «protector nato de todas las ridiculeces».

⁷⁰ Nótese la modesta y discreta descripción que Don Eleuterio hace de sí mismo. Y, sobre todo, el énfasis final en su falta de «protección». Recuérdese

que la «protección» de Godoy fue fundamental para el progreso de la carrera teatral del propio Moratín.

⁷¹ Hasta que se aprobó la real orden sobre la reforma teatral el 21 de noviembre de 1799, la intervención oficial se reducía al control ideológico (censura) y a la regulación administrativa de la policía (orden público). El Gobierno «ilustrado» no había dado pruebas de tener mucho interés en la literatura o el teatro, a pesar de las numerosas intervenciones de los intelectuales y escritores ilustrados.

⁷² Debido a la falta de independencia económica del intelectual o del artista, la convicción de que las autoridades tenían una responsabilidad pública y la reclamación al Gobierno de

DON ELEUTERIO. Todo eso va bien; pero lo cierto es que el sujeto tendrá que contentarse con sus quince doblones que le darán los cómicos (si la comedia gusta), y muchas gracias.⁷³

DON ANTONIO. ¿Quince? Pues yo creí que eran veinte y cinco.

DON ELEUTERIO. No, señor; ahora, en tiempo de calor, no se da más. Si fuera por el invierno, entonces...

DON ANTONIO. ¡Calle! ¿Conque empezando a helar valen más las comedias? Lo mismo sucede con los besugos.⁷⁴

(Don Antonio se pasea. Don Eleuterio unas veces le dirige la palabra y otras se acerca hacia don Pedro, que no le contesta ni le mira. Vuelve a hablar con don Antonio, parándose o siguiéndole, lo cual formará juego de teatro.)

DON ELEUTERIO. Pues mire usted, aun con ser tan poco lo que dan, el autor se ajustaría de buena gana para hacer por el precio todas las funciones que necesitase la compañía, pero hay muchas envidias. Unos favorecen a este, otros a aquel, y es menester una tecla para mantenerse en la gracia de los primeros vocales, que... ¡ya ya! Y luego, como son tantos a escribir y cada uno procura despachar su género, entran los empeños, las gratificaciones, las rebajas...⁷⁵ Ahora mismo acaba de llegar un estudiante gallego con unas alforjas llenas de piezas manuscritas: comedias, follas, zarzuelas, dramas, melodramas, loas, sainetes...⁷⁶

premios para los creadores y escritores o científicos era una constante entre los ilustrados, que consiguieron numerosas becas, pensiones, ayudas de costa, etc.⁷³

⁷³ *doblón*: «en el uso corriente por un doblón se entiende la cantidad de sesenta reales, y no es moneda efectiva, sino imaginaria» (*DRAE*, 1791).

⁷⁴ Traduce Don Antonio en tono burlesco una realidad económica y sociológica: en verano disminuían las recaudaciones, entre otras razones porque se ampliaba la oferta de entretenimientos; pero el público aumentaba, y con él la caja, si llovía o hacía mal tiempo. En invierno la asistencia era mayor y más regular, lo que garantizaba un pago más elevado al poeta. Los inten-

tos por cambiar el sistema no cuajaron.⁷⁵

⁷⁵ A diferencia de los buenos escritores (o del modelo de hombre de letras que defiende Don Pedro), la gente como Don Eleuterio habla y trata de su oficio y de sus productos (su obra) en términos comerciales, presentándose más como vendedores que como dramaturgos. El café puede parecer el mercado, pero Don Eleuterio no va ahí a vender; se limita a narrar una situación y a comentar el producto.

⁷⁶ *follas*: 'mezcla de fragmentos de obras teatrales con música'; *melodrama*: 'diálogo acompañado de música'. Compárese con la relación de Jovellanos en su curioso romance sobre Antioro de Arcadia: «tragedias, sainetes, follas, / autos, loas y zarzuelas».

¡Qué sé yo cuánta ensalada trae allí!⁷⁷ Y anda solicitando que los cómicos le compren todo el surtido, y da cada obra a trescientos reales, una con otra. ¡Ya se ve! ¿Quién ha de poder competir con un hombre que trabaja tan barato?⁷⁸

DON ANTONIO. Es verdad, amigo. Ese estudiante gallego hará malísima obra a los autores de la corte.

DON ELEUTERIO. Malísima. Ya ve usted cómo están los comestibles.

DON ANTONIO. Cierto.

DON ELEUTERIO. Lo que cuesta un mal vestido que uno se haga.

DON ANTONIO. En efecto.

DON ELEUTERIO. El cuarto.

DON ANTONIO. ¡Oh, sí, el cuarto! Los caseros son crueles.

DON ELEUTERIO. Y si hay familia.

DON ANTONIO. No hay duda, si hay familia es cosa terrible.

DON ELEUTERIO. Vaya usted a competir con el otro tuno, que con seis cuartos de callos y medio pan tiene el gasto hecho.⁷⁹

DON ANTONIO. ¿Y qué remedio? Ahí no hay más sino arrimar el hombro al trabajo: escribir buenas piezas, darlas muy baratas, que se representen, que aturdan al público, y ver si se puede dar con el gallego en tierra. Bien que la de esta tarde es excelente, y para mí tengo que...

DON ELEUTERIO. ¿La ha leído usted?

DON ANTONIO. No por cierto.

DON PEDRO. ¿La han impreso?

DON ELEUTERIO. Sí, señor. ¿Pues no se había de imprimir?⁸⁰

⁷⁷ *ensalada*: 'mezcla confusa de cosas que no tienen conexión'.

⁷⁸ Del mismo modo que la competitividad rige en todo tipo de negocios (artesanales, rurales, industriales), en este oficio de fabricar comedias (o tonadillas) quien más produce, y más barato, tiene posibilidades de monopolizar el mercado, suscitando el temor de la competencia. La rivalidad parece, pues, feroz. Nótese cómo a continuación el poeta pone en relación su mercancía con los «costes de producción», o sea alimentos, vestuario, alojamiento y reproducción (familia).

⁷⁹ El *cuarto* equivalía a cuatro maravedís y el *real* a ocho cuartos y medio. Compara Don Eleuterio los «costes de producción» del rival gallego (estudiante sin grandes necesidades, desde su perspectiva) con los suyos, responsable como es de una familia.

⁸⁰ La relativa facilidad para imprimir papeles, es decir, el progreso en la ampliación de la esfera pública, tenía sus aspectos negativos, y los ilustrados no dejaban de censurar ese cambio, que abría las puertas de la publicación a gentes sin instrucción. Don Diego, en *El sí de las niñas*, I, 3, comenta despectivamente:

DON PEDRO. Mal hecho. Mientras no sufra el examen del público en el teatro, está muy expuesta y, sobre todo, es demasiada confianza en un autor novel.⁸¹

DON ANTONIO. ¡Qué! No, señor. Si le digo a usted que es cosa muy buena. ¿Y dónde se vende?

DON ELEUTERIO. Se vende en los puestos del *Diario*, en la librería de Pérez, en la de Izquierdo, en la de Gil, en la de Zurita, y en el puesto de los cobradores a la entrada del coliseo. Se vende también en la tienda de vinos de la calle del Pez, en la del herbolario de la calle Ancha, en la jabonería de la calle del Lobo, en la...⁸²

DON PEDRO. ¿Se acabará esta tarde esa relación?

DON ELEUTERIO. Como el señor preguntaba.

DON PEDRO. Pero no preguntaba tanto. ¡Si no hay paciencia!

DON ANTONIO. Pues la he de comprar, no tiene remedio.

PIPI. Si yo tuviera dos reales, ¡voto va!

DON ELEUTERIO. Véala usted aquí. (*Saca una comedia impresa y se la da a don Antonio.*)

DON ANTONIO. ¡Oiga! Es esta. A ver. Y ha puesto su nombre. Bien, así me gusta; con eso la posteridad no se andará dando de calabazadas por averiguar la gracia del autor.⁸³ (*Lee don Antonio.*) «Por don Eleuterio Crispín de Andorra...⁸⁴ *Salen el empera-*

«Sí, pues ya se ve. Todo se imprime». Recuérdese el epigrama del propio Moratín: «Cayó a silbidos mi *Filomena*. /—Solemne tunda llevaste ayer. /—Cuando se imprima verán que es buena. /—¿Y qué cristiano la ha de leer?». Las relaciones de Moratín y sus amigos con el mundo de la censura de imprentas los ponía sin duda en situación inmejorable para conocer esa realidad.

⁸¹ A pesar de lo que aquí afirma el personaje tan tajantemente, el propio Moratín publicó *El sí de las niñas* antes de su representación. La razón que tuvo fue tal vez allanar las posibles dificultades de la obra mediante una muy visible dedicatoria al Príncipe de la Paz, y ello remite al problema mencionado antes de la «protección». Además, Moratín tenía la «disculpa» de que él no era autor novel.

⁸² Los libros e impresos de todo tipo, incluidos los grabados, se vendían a lo largo del siglo XVIII en tales lugares. Los propios impresos solían indicar dónde se podían comprar. La Calle del Lobo es actualmente la de Echegaray, en Madrid. La misma calle aparece en *El sí de las niñas*, II, 14, donde se da la dirección exacta de Doña Paquita. Nipho y Goya lo hicieron así.^o

⁸³ *calabazadas*: 'golpes en la cabeza', metafóricamente, como en *Quijote*, I, 25: «Ahora me falta rasgar las vestiduras, esparcir las armas y darme de calabazadas por estas peñas»; *la gracia*: 'el nombre'.

⁸⁴ Don Antonio ha aludido a la costumbre frecuente de no indicar el nombre del autor, o de recurrir a los más peregrinos seudónimos para ocultar,

dor Leopoldo, el rey de Polonia y Federico, senescal, vestidos de gala, con acompañamiento de damas y magnates y una brigada de húsares a caballo.» ¡Soberbia entrada!* Y dice el emperador:

*Ya sabéis, vasallos míos,
que habrá dos meses y medio
que el turco puso a Viena
con sus tropas el asedio,
y que para resistirle
unimos nuestros denuedos,
dando nuestros nobles bríos
en repetidos encuentros
las pruebas más relevantes
de nuestros invictos pechos.*

¡Qué estilo tiene! ¡Cáspita! ¡Qué bien pone la pluma el pícaro!

*Bien conozco que la falta
del necesario alimento
ha sido tal que, rendidos
de la hambre a los esfuerzos,
hemos comido ratones,
sapos y sucios insectos.** 86*

* Otras entradas mucho más soberbias que la de *El gran cerco de Viena* pudieran sorprenderle; y es necesario convenir en que Don Eleuterio, como poeta principiante, imitó con excesiva timidez los grandes originales que tuvo a la vista.⁸⁵ (*Nota de Moratín.*)

** La tragedia de *Numancia destruida* [de López de Ayala] dio motivos a muy malas copias. Muchos poetas se atropellaron a describir los horrores de una plaza sitiada y sin víveres, en monstruosos dramas que llamaron comedias, haciéndolo con tan ridículas ideas y en tan ruin estilo que no hay más que pedir en el género trivial, arrastrado y mezquino (*Nota de Moratín.*)

por motivaciones muy dispares (algunas perfectamente legítimas según los intereses de cada cual), la identidad del escritor. El pretencioso nombre completo de Don Eleuterio refleja un afán por emparentarse con una clase social superior.

⁸⁵ Así, por ejemplo, los de *Catalina II, emperatriz de Rusia*, de Comella; *Triun-*

fos de valor y ardid o *Carlos XII, rey de Suecia*, de Zavala y Zamora, o *El católico Recaredo*, de Valladares de Sotomayor. Algún crítico ha visto aquí una imitación de la lectura de un soneto a Alceste por el Oronte molieresco.^o

⁸⁶ La edición de 1792 proseguía: «Estos insectos sucios serán regularmente arañas, polillas, moscones, correderas. |

DON ELEUTERIO. ¿Qué tal? ¿No le parece a usted bien? (*Hablando a don Pedro.*)

DON PEDRO. ¿Eh, a mí, qué...?

DON ELEUTERIO. Me alegro que le guste a usted. Pero no, donde hay un paso muy fuerte es al principio del segundo acto. Búsquele usted... ahí... por ahí ha de estar. Cuando la dama se cae muerta de hambre.

DON ANTONIO. ¿Muerta?

DON ELEUTERIO. Sí señor, muerta.

DON ANTONIO. ¡Qué situación tan cómica!⁸⁷ ¿Y estas exclamaciones que hace aquí, contra quién son?

DON ELEUTERIO. Contra el visir, que la tuvo seis días sin comer porque ella no quería ser su concubina.

DON ANTONIO. ¡Pobrecita! ¡Ya se ve! El visir sería un bruto.

DON ELEUTERIO. Sí, señor.

DON ANTONIO. Hombre arrebatado, ¿eh?

DON ELEUTERIO. Sí, señor.

DON ANTONIO. Lascivo como un mico, feote de cara, ¿es verdad?

DON ELEUTERIO. Cierto.

DON ANTONIO. Alto, moreno, un poco bizco, grandes bigotes.

DON ELEUTERIO. Sí señor, sí. Lo mismo me lo he figurado yo.

DON ANTONIO. ¡Enorme animal! Pues no, la dama no se muerde la lengua. ¡No es cosa cómo le pone! Oiga usted, don Pedro.

DON PEDRO. No, por Dios, no lo lea usted.

DON ELEUTERIO. Es que es uno de los pedazos más terribles de la comedia.

DON PEDRO. Con todo eso.⁸⁸

DON ELEUTERIO. Lleno de fuego.

DON PEDRO. Ya.

Don Eleuterio. Sí, señor. | *Don Antonio.* ¡Estupendo potaje para un ventorrillo de Cataluña!». Los versos que lee Don Antonio recuerdan bastante fielmente los de *El sitio de Calés*, de Comella, que era catalán, como ya hemos dicho. Muerto Comella desde hacía varios años (en 1812), carecía de sentido aludir a su verdadera patria; además, Moratín mostraría siempre un hondo agradecimiento a Barcelona, la tierra que le

acogió en momentos muy delicados de su vida.^{□□}

⁸⁷ Juego con un doble sentido: por antífrasis, no hace reír; tampoco es propia de la comedia, o sea, nada cómica.

⁸⁸ La edición de 1792 añadía como acotación: «(*Don Pedro manifestará mucha impaciencia en todo este pasaje*)». Probablemente Moratín la consideró innecesaria después, ya que queda claro en el diálogo.[□]

DON ELEUTERIO. Buena versificación.

DON PEDRO. No importa.

DON ELEUTERIO. Que alborotará en el teatro si la dama lo esfuerza.

DON PEDRO. Hombre, si he dicho ya que...

DON ANTONIO. Pero, a lo menos, el final del acto segundo es menester oírle. (*Lee don Antonio y, al acabar, da la comedia a don Eleuterio:*)

EMPERADOR	<i>Y en tanto que mis recelos...</i>
VISIR	<i>Y mientras mis esperanzas...</i>
SENESCAL	<i>Y hasta que mis enemigos...</i>
EMPERADOR	<i>averiguo,...</i>
VISIR	<i>logre,...</i>
SENESCAL	<i>caigan,...</i>
EMPERADOR	<i>rencores, dadme favor...</i>
VISIR	<i>no me dejes, tolerancia,...</i>
SENESCAL	<i>denuedo, asiste a mi brazo...</i>
TODOS	<i>para que admire la patria el más generoso ardid y la más tremenda hazaña.*</i>

DON PEDRO. Vamos, no hay quien pueda sufrir tanto disparate. (*Se levanta impaciente, en ademán de irse.*)

DON ELEUTERIO. ¿Disparates los llama usted?

DON PEDRO. ¿Pues no? (*Don Antonio observa a los dos y se ríe.*)⁹⁰

* Este diálogo entre dos o tres personajes que hablan y se interrumpen alternativamente, concluyendo todos con una expresión que viene bien al concepto de cada uno de ellos, era el golpe más brillante con que se daba fin a las jornadas, o se adornaban los lances de mayor interés⁸⁹ ... en *La comedia nueva* se censuraron los errores comunes del teatro, y no los particulares de uno u otro escritor. (*Nota de Moratín.*)

⁸⁹ Moratín cita como ilustración algunos ejemplos tomados de *Hernán Cortés en Tabasco*, de Fermín del Rey; *El sol de España en su oriente y toledano Moisés*, de Fermín de Laviano; *La mayor piedad de Leopoldo el Grande*, de Zavala y Zamora; *Las vivanderas ilustres*, de Valladares de Sotomayor, y *Lograr el ma-*

yor imperio por un feliz desengaño, de Luis Moncín.^o

⁹⁰ A diferencia de la postura de Don Pedro, la de Don Antonio le coloca en una situación constante de distanciamiento psicológico, lo que le permite actuar como si realmente creyera lo que está afirmando y reír cuando ve las

DON ELEUTERIO. ¡Vaya, que es también demasiado! ¡Disparates! Pues no, no los llaman disparates los hombres inteligentes que han leído la comedia. Cierto que me ha chocado. ¡Disparates! Y no se ve otra cosa en el teatro todos los días, y siempre gusta, y siempre lo aplauden a rabiar.

DON PEDRO. ¿Y esto se representa en una nación culta?⁹¹

DON ELEUTERIO. ¡Cuenta que me ha dejado contento la expresión! ¡Disparates!

DON PEDRO. ¿Y esto se imprime, para que los extranjeros se burlen de nosotros?

DON ELEUTERIO. ¡Llamar disparates a una especie de coro entre el emperador, el visir y el senescal! Yo no sé qué quieren estas gentes. Si hoy día no se puede escribir nada, nada que no se muerda y se censure. ¡Disparates! ¡Cuidado que...!

PIPÍ. No haga usted caso.

DON ELEUTERIO. (*Hablando con Pipí hasta el fin de la escena.*)⁹² Yo no hago caso, pero me enfada que hablen así. Figúrate tú si la conclusión puede ser más natural ni más ingeniosa. El emperador está lleno de miedo por un papel que se ha encontrado en el suelo sin firma ni sobrescrito en que se trata de matarle. El visir está rabiando por gozar de la hermosura de Margarita, hija del conde de Strambangaum, que es el traidor...⁹³

PIPÍ. ¡Calle! ¡Hay traidor también! ¡Cómo me gustan a mí las comedias en que hay traidor!

DON ELEUTERIO. Pues, como digo, el visir está loco de amores por ella; el senescal, que es hombre de bien si los hay, no las tiene todas consigo porque sabe que el conde anda tras de quitarle el empleo y continuamente lleva chismes al emperador contra él; de modo que, como cada uno de estos tres persona-

reacciones que provoca la dinámica interpersonal de los demás.

⁹¹ Las intervenciones de Don Pedro aquí recuerdan lo que había escrito Clavijo y Fajardo en *El Pensador*, IX: «¿En dónde estamos? (decía). ¿Qué barbaridad es esta? ¿Tanta ignorancia encierra este pueblo? ¿Y esto se aplaude? ¿Y esto se celebra?».

⁹² Se ha llamado la atención sobre el efecto cómico que resulta (o que debía resultar) de que Don Eleuterio se dirija

precisamente a Pipí, el personaje más ignorante e inculto de la obra, para justificar su comedia frente a la acusación de haber escrito disparates.

⁹³ El lenguaje vulgar de Don Eleuterio para hablar de sus personajes (que forman parte de la realeza y aristocracia ficticia) refleja el de las comedias heroicas de la época, y las de Comella en particular, de las que es buen ejemplo *Pedro el Grande, zar de Rusia*. De ese modo se trataba de atraer las simpatías

jes está ocupado en su asunto, habla de ello, y no hay cosa más natural. (*Saca la comedia y lee:*)

Y en tanto que mis recelos...
Y mientras mis esperanzas...
Y hasta que mis...

¡Ah! Señor don Hermógenes,⁹⁴ a qué buena ocasión llega usted. (*Guarda la comedia, encaminándose a don Hermógenes, que sale por la puerta del foro.*)

ESCENA IV⁹⁵

DON HERMÓGENES, DON ELEUTERIO,
 DON ANTONIO, DON PEDRO, PIPÍ

DON HERMÓGENES. Buenas tardes, señores.

DON PEDRO. A la orden de usted. (*Don Pedro se acerca a la mesa en que está el diario; lee para sí y a veces presta atención a lo que hablan los demás.*)

DON ANTONIO. Felicísimas,⁹⁶ amigo don Hermógenes.

DON ELEUTERIO. Digo, me parece que el señor don Hermógenes será juez muy abonado para decidir la cuestión que se

de un público poco cultivado hacia tales protagonistas, poniéndolos, al menos lingüísticamente, a su nivel.⁹

⁹⁴ La crítica, desde época muy temprana, ha identificado la figura de Don Hermógenes con Cristóbal Cladera, canónigo mallorquín que utilizó el seudónimo de Fulgencio de Soto y publicó algunas críticas contra Moratín. Cladera fue redactor del periódico *Espíritu de los mejores diarios*, que a su manera persiguió a Moratín a lo largo de los años, escribiendo contra *El viejo y la niña* y contra la traducción moratiniana de *Hamlet*. Moratín, sin embargo, insistió, también en este caso, en que no había tenido un solo modelo real. La sociedad madrileña de la época, ciertamente, ofrecía numerosos ejemplares

semejantes: gente con algunos estudios, desprovista de un empleo fijo, que pretendía obtener un puesto en la Administración, o en casas de notables con alcurnia, zumbando alrededor de revistas periódicas, tertulias en plena degradación y mentideros donde ostentar lo mucho que ignoraban y ocultar lo mal que sobrevivían. En él confluyen, asimismo, aspectos de diferentes personajes de Molière.⁹

⁹⁵ Se ha señalado cierto parentesco entre esta escena y Molière.⁹

⁹⁶ Modo poco usual de responder al «Buenas tardes». Sin embargo, el tono irónico de Don Antonio hace suponer que en su fuero interno ya intuye lo que se avecina con la presencia del pedante y la de su amigo Don Pedro.