

# COMELLA vs MORATIN HISTORIA DE UNA CONTROVERSIA

por Mario Di Pinto (Universidad de Nápoles)

1. Don Pedro, el áspero e intransigente parroquiano del moratiniano *Café*, aparentaba no conocer al autor de « esa » comedia, ni quería saber nada de él: es decir del inocente Eleuterio Crispín de Andorra, sólo culpable de haber escrito una de las innumerables comedias heroicas que poblaban en aquel entonces tanto las tablas de la capital como las de provincias<sup>1</sup>. Pero sí le conocía Leandro Fernández (ficticiamente don Pedro), y pretendía que el público, tanto « la turbamulta de los chorizos »<sup>2</sup> como la minoría burguesa y medio culta, por distintas razones y con distintas reacciones, reconociera en don Luciano Francisco Comella el modelo que poco y mal se ocultaba tras el transparente personaje de don Eleuterio. Por más que lo negara Moratín, todas las alusiones y referencias apuntaban a aquel blanco<sup>3</sup>, ni era cierto, como advertía

<sup>1</sup> Como los teatros de Sevilla, Valencia, Barcelona, Cádiz, que eran (especialmente al último) verdaderas escuelas y viveros de actores, de donde procedían los más afamados y exitosos artistas de la capital. Cfr. de E. Cotarelo Mori, *La Tirana*, Madrid, 1897 e *Isidoro Matquez*, Madrid, 1902.

<sup>2</sup> Según escribía el propio Moratín en carta del 22 de febrero de 1792 a Juan Pablo Forner, contándole circunstanciadamente el estreno de *La comedia nueva o El Café*: « La turba multa de los Chorizos, los pedantes, los críticos de esquina, los autorcillos famélicos, y sus partidarios ocuparon una gran parte del patio y los extremos de las gradas... ». Cfr. *Epistolario de L.F. de M.*, edic. de R. Andioc, Madrid 1973: v. carta 29.

<sup>3</sup> Que Moratín aludiese efectivamente a Comella, lo indicaba ya en 1830 Juan de Dios Gil de Lara en sus *Apuntaciones para una disertación*

una y otra vez el autor, que: « ni en las personas 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 »<sup>4</sup>. No. Aunque la intención del autor fuera la de formar un don Eleuterio « de muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas », como más tarde declararía en el prólogo de la bodoniana edición de Parma de 1796 y remacharía en las estupendas notas a la comedia, que redactó con ánimo más sosegado en los últimos años de su vida<sup>5</sup>, no cabe duda alguna de que a quién se refería era al propio Comella. Don Leandro no hizo ningún esfuerzo para ocultar las señales que indicaban en Comella el prototipo de don Eleuterio, desde los orígenes catalanes a los datos familiares, así como el título mismo de la estrafalaria comedia « El gran cerco de Viena », que no podía no recordar al público *El sitio de Calés* estrenado por Comella en junio de 1790, con éxito de público aunque no de crítica, ya que la comedia había sido maltratada en el « Memorial Literario » de julio del mismo año<sup>6</sup>.

El malaventurado Comella, como se saca de la mentada carta de don Leandro a su amigo Forner, « presentó un pedimento al presidente » del Consejo y a cuantas autoridades pudiese (vg. al Corregidor, al Juez de imprentas, al Vicario), para impedir la representación y la impresión del « libelo infamatorio », amparándose en las leyes del Estado. En su solicitud se aprecia la patética sorpresa del postulante al verse inexplicable y un tanto cínicamente atacado no sólo en su oficio de literato sino también en su vida privada y familiar:

*sobre las Alusiones que se encuentran en varias obras de L. Leandro Moratín y sobre la vida de este escritor*, BNM ms. 3710/14 (tomo la referencia de R. Andioc, *op cit.*, p. 127 n. 13)

<sup>4</sup> Cfr. el prólogo a la edición príncipe (Madrid, 1792) de *La Comedia nueva*. Para la historia del estreno y las polémicas que lo acompañaron o surgieron a raíz de aquél, así como para la bibliografía relativa a toda la cuestión remitimos a la edición de John Dowling, Madrid, 1970.

<sup>5</sup> El prólogo a la edición de Parma (Bodoni) 1796 puede leerse hoy en la edic. cit. de Dowling. Las notas a la *Comedia* (ms. 61-94 de la B.N.) están publicadas en el t. I de las *Obras póstumas*, Madrid, 1867, pp. 89-155.

<sup>6</sup> « Memorial Literario », n. CXIII, julio de 1790, II parte, pp. 394-397.

« Señor: D. Luciano Francisco Comella, vecino de esta corte, con el mayor respeto hace presente a V.E. como por la compañía de Eusebio Ribera va a representarse una pequeña pieza en un acto (sic), intitulada *La comedia nueva*, su autor D. Leandro Moratín, en la que, entre las infinitas sátiras que contiene, hay la de las personalidades contra el suplicante, su mujer D.<sup>a</sup> María Teresa Beyermón, y su hija mayor, sacándolas en ridículo al teatro e injuriándolas en términos tan claros, que no falta otra cosa que nombrarles; pues pinta un poeta que actualmente escribe « que se casó con una criada del amo que sirvió » antes de escribir; « que tiene cuatro hijos », que la comedia que supone ha compuesto, se vende en « los puestos del Diario »; que a la hija, que desfigura con nombre de hermana, aunque dice la edad que tiene, « la da instrucción, la hace aprender o estudiar la gramática y que hace versos »; que para dar todavía mayor idea de que es el suplicante el poeta que se denigra y de que es catalán dice: « estupendo potaje para un ventorrillo de Cataluña », con otras particularidades injuriosas que trascienden al decoro de su mujer, siendo la una de ellas el decir « que estuvo en la comida tirando miguitas de pan a un tal D. Hermógenes », y otras calumnias que deben ser castigadas. Como también que el poeta « tiene intimidad con la dama de la compañía », y que en su casa hace las cosas « más bajas » que pueden imaginarse... »<sup>7</sup>.

No debieron parecerle del todo sin fundamento las ilaciones de Comella al Vicario eclesiástico, cuando dudó largamente en otorgar su aprobación a *La comedia nueva*, tardando en darla hasta la víspera del estreno. Aún mejor sabían de qué el asunto los dos censores encargados de leer e informar sobre la solicitud: Santos Gonzáles y Miguel de Manuel, ambos del partido de Moratín y adictos suyos, los cuales se empeñaron en demostrar la impertinencia de tales quejas, encima mofándose del malaventurado Comella

<sup>7</sup> El memorial de Comella, así como todo el expediente, con los informes de los censores etc., va reproducido en el exhaustivo estudio de Carlos Cambrero, *Comella*, publicado en la « Revista contemporánea », 1896, nn. CII, CIII y CIV (v. n. CIII, p. 45-47). Hoy puede leerse, con otros documentos, en la edic. cit. de Dowling.

y añadiendo por su parte más burlas e insolencias. Las argumentaciones de Santos Díez, de una pedantería imponente, en lugar de demostrar (como sería su cometido), que el ridículo poetaastro retratado en la *Comedia* no suponía referencia alguna a Comella, acababan por recargar irónicamente las injurias contra el suplificante, con una descarada dialéctica que no ocultaba sus malévolas intenciones<sup>8</sup>.

Sin embargo, y pese a todas las defensas de los censores y a todas las disculpas de Moratín, el blanco de la satírica agresión no era la ficticia comedia sino el propio Comella. *El cerco de Viena*, grande o pequeño que fuese, no debía importarle gran cosa a don Leandro: era sólo un pretexto para atacar cierto estilo de hacer espectáculo, que a él no le gustaba o que no comprendía. Y es una prueba el que ni Comella en sus quejas, ni los censores en sus informes, hablen de la comedia ficticia en relación con *El sitio de Calés*. El mismo Moratín, en sus notas póstumas, fue bastante imparcial, repartiendo citas y ejemplos entre muchos (Valladares, Zabala, Concha...), sin cargárselo todo y solamente en los hombros de Comella. Al cual, en la lista de las malas copias de la *Numancia destruida*, parece reconocer el mérito de una mayor prudencia o menor desatino con respecto a los demás. Y efectivamente, en el caso del *Sitio de Calés*, Comella tendría a mano la fácil defensa de que no se trataba de una « comedia nueva », sino de la traducción de una pieza francesa<sup>9</sup>, que por lo visto no debió tener una mala acogida. Por lo menos eso dice el « Memorial Literario » en la citada reseña del *Sitio*: « Mr. de Belloy

<sup>8</sup> Para dar una idea de sus sofismas, sacamos de su prolijo *Informe* (J. Dowling, *op. cit.*, pp. 269-272) este ejemplo: « ... tampoco hay motivo para que se queje; porque, o él se tiene por buen poeta, o por adocenado: si lo primero, no es él con quien habla Moratín; si lo segundo, enmiéndosese o abandone esa ocupación, y tome otra, como se representa haberlo ejecutado el dócil y amable don Eleuterio. Además de eso, ¿qué razón hay para que se queje un mal poeta de que le digan que lo es? Este no es un defecto moral, ni denigrativo del honor sólido de un ciudadano, que ni le mandan que sea poeta ni tiene obligación de serlo. Sea él un ciudadano honrado y amable como el D. Eleuterio de la comedia; que con eso nada perderá, aunque abandone la poesía por falta de talento para ella ».

<sup>9</sup> Era traducción de *Le Siège de Calats* (1765) de P. L. Buirette de Belloy; cfr. F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés* (1700-1835). I. *Bibliografía de impresos*, Barcelona 1983.

dió en París en 1765 una tragedia sobre este asunto. Nunca pieza dramática alguna tuvo mejor suceso, ni más alabanzas ». Pero curiosamente añade, acto seguido, que: « el Autor de la Española no ha querido aprovecharse de ella, acaso por la gloria de ser original. De ella no ha tomado más que los nombres; ha seguido otra trama, con bien pocas situaciones que valgan algo; ha querido dar parte en el valor, y en el consejo a las mugeres, y aun las ha hecho superiores: cosa bien estraña a la historia a la verosimilitud y a la misma Tragedia Francesa ». En resumidas cuentas se reprochaba a Comella el intento de originalidad y la valoración de la mujer: cosas, en cambio, que demuestran una sensibilidad moderna y una atención a un problema social, que justamente en aquel tiempo iba difundándose en España. En otras palabras, se le reprochaba el no querer ser solamente traductor o remedador de lo ajeno, como tantos autorcillos que abastecían el teatro de entonces, y pretender a un papel más autónomo.

2. Es posible que Moratín, como había declarado y como resulta de las notas, pretendiera castigar todo un género de teatro, creando el prototipo de « muchos escritores ignorantes »; pero no puede negarse que el ejemplo, tal como le salió, apuntaba, por inequívocas señales, únicamente a Comella. Y eso, no por lo que Comella copiosa y estrafulariamente iba escribiendo, ya que comedias « heroicas » tan prosopopeicas y multitudinarias se contaban por decenas y centenares. Ni las de Comella eran las peores: sus tres *Federicos* (*Federico II*; *Federico II en Glatz* y *Federico II en el campo de Torgau*) y su *Catalina II* se representaban, y se continuaron representando aún después de la sátira moratiniana, por mucho tiempo y con gran éxito de cómicos y de público, no sólo en España sino también en el extranjero. De la buena acogida que tuvieron en Italia el mismo Moratín es testigo (no sin una punta de envidia) en su *Viaje de Italia*. No se olvide además que, según noticia de Cotarelo, todavía en 1815, muerto ya Comella, el gran actor Isidoro Máiquez representaba el *Federico II* en el Príncipe: la comedia se representó durante siete días, del 1 al 7 de Febrero, siendo presenciada el día 7 por el propio rey Fernando VII<sup>10</sup>. Siempre en Abril de 1815 el mis-

<sup>10</sup> Cfr. E. Cotarelo Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*,

mo Máiquez repuso otra heroica de Comella, *Luis XIV el Grande*. Estrenada en Noviembre de 1789, la comedia gustó al público y a la crítica, obteniendo un excelente juicio del « Memorial Literario ». En ella, como en casi todas las suyas, se vislumbran los grandes temas de la Ilustración, ahora nuevamente propuestos pero en clave popular. También se destaca un buen conocimiento de las ideas políticas, junto a una oportunista utilización de ellas: en el personaje de *Luis XIV* Comella traza el retrato del perfecto monarca ilustrado, con la evidente intención encomiástica de rendir homenaje a Carlos IV, recién subido al trono<sup>11</sup>. Y era acaso esa radicalización de la temática ilustrada, que iba difundándose en muchos sectores de la española de la última década del siglo como antecedente de lo que se llamaría más tarde « romanticismo », lo que desconcertaba y molestaba al conservador Moratín.

Por lo que atañe a la comedia « lastimosa » (el otro aspecto de la producción comellana), algunas de ellas — como *La Jacoba* o *El Abuelo y la Nieta* — fueron recibidas tanto del público como de la crítica con gran favor y repuestas muchísimas veces, hasta bien entrado el siglo XIX, como piezas ya clásicas. Y hay que decir que era en este terreno donde Moratín acusaba la competencia de su rival, tanto por los temas tratados como por la técnica teatral, la cual — se diga lo que se diga — Comella poseía en grado sumo. En particular las dos obras que acabamos de mencionar trataban, como otras muchas de la época, el mismo asunto de matrimonios mal ajustados y niñas engañadas que Moratín repitió en todas sus comedias (menos en *El Café*), sin duda con un rigor neoclásico, un equilibrio y una perfección estilística que Comella ni se planteaba siquiera, pero también con menos

cit. pag. 377. Y añade graciosamente: « Comella no pudo asistir a este triunfo, pues había fallecido a fines de 1813 » (nunca impedimento fue más justificado!).

<sup>11</sup> Carlos IV había sucedido a su padre en diciembre de 1788. Es curioso notar a este propósito como, indicando — en una visión profética — a los futuros Borbones de España, la reina esposa de Luis XIV atribuyera sólo a los primeros tres el atributo que a cada uno parece convenirle (« Animoso », « Pacífico », « Justo »), dejando para el último (Carlos IV) el genérico y nada calificativo apodo de « Sabio Heredero ». Se conoce que en un año escaso de reino el nuevo soberano aun no había dado pie para una definición caracterial más personal.

movilidad y menos recursos escénicos de los que gustaban al patio. Por otro lado, nunca ha sido meritorio ni aconsejable despreciar al patio o prescindir de él, cuando se trata, al revés, no de someterse a su gusto, sino de implicarle en el espectáculo.

Y es que lo que Moratín llamaba retraso, desarreglo o vuelta a la escena barroca por parte de los autores « ramplones », no era sino un intento de renovación, un síntoma del romanticismo incipiente. No un retraso pues, sino una anticipación, la señal de que los tiempos estaban evolucionando. De la comedia « lastimosa » nacían la temática y el lenguaje de la comedia social, pero era la « heroica » con su trasfondo político, sus efectos escénicos y corales, la que preludiva a un teatro romántico y masivo, de concepción moderna, casi cinematográfica. Aquellos autores, los Zavalas, los Valladares, los Comellas, lejos de ser incultos y desarreglados, como los pintaban y siguen pintándolos los modernos censores, conocían muy bien su oficio y se planteaban críticamente el problema de un teatro-espectáculo distinto de un teatro-texto. Y diría que casi en términos modernos, ya que el fausto de sus espectáculos, las muchedumbres, los caballos, los ejércitos de los *Federicos*, de las *Catalinas* y de los tan incriminados « sitios », no tenían nada que ver con la ingenua maquinaria de la comedia de magia, que ya iba cediendo paso a una espectacularidad de otro tipo, mas eran funcionales de la acción escénica, el código semiológico con que comunicar al público un mensaje incluso político, pidiéndole la colaboración de su propia fantasía. Era, si se nos permite la comparación, la misma operación que al cabo de siglo y medio haría Cecil de Mille. La representación sustituía a la palabra y el mensaje, aunque inconscientemente, ocultaba un fin didáctico, que iba desarrollándose a la vista y con la complicidad de los expectadores<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Este mismo concepto se encuentra en J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, III. Desarrollando un ensayo de I. L. McClelland (*Comellan drama and the censor*, en « Bulletin of Hispanic Studies », XXX - 1953 -), en que se plantea el problema de que el grupo de « sub-literary scribblers » (Comellas and Zabalas) fuera realmente el que había visto la oportunidad de « dramatizing modern social problems » (p. 21), Alborg instituyó, con toda oportunidad, la comparación con la moderna técnica cinematográfica.

Y era exactamente el contrario del teatro neoclásico de Moratín, en el cual todo aparecía perfecto y verosímil, como ya conocido, y cada elemento, cada palabra, exquisita y congruente, soportaba el equilibrio de toda la comedia. Ambos eran hijos tardíos de la Ilustración, de la cual eran la deformación dialéctica, el significado y el significante separados y opuestos. No extrañará, por tanto, el que Moratín, desde lo alto de su conservadurismo y de su aristocracia intelectual, embistiera la roja muleta de este popularismo prerromántico.

3. Pero sin detenernos en el super conocido episodio del estreno de *La Comedia Nueva*, y de la polémica que a raíz de aquel estreno se armó, circunstanciada y documentadamente descrito por Cambronero, a finales del siglo pasado, y por los que de él lo tomaran, cabe preguntarse por qué don Leandro, el gran comediógrafo y mejor lírico que fue, se metió tan sañudamente con Comella. Y ¿por qué con Comella, que al fin y al cabo no era de los peores, y no por ejemplo con Concha, Moncín, Zabala o Valladadares? La cosa no es de extrañar si consideramos que Moratín iba persiguiendo la plaza de director de los teatros. Tanto para ajustar sus flacas finanzas como para intentar realizar el sueño de su vida, es decir la reforma teatral, cuyo plan tenía meticulosamente pensado en todos sus detalles. E iba declarándolo a diestro y siniestro en cartas, escritos, sugerencias y peticiones oficiales: a Floridablanca primero, a raíz del éxito de *La Comedia* (« en virtud del estudio formal que tengo hecho del teatro; de la experiencia que he adquirido... »), y a Godoy después, en una carta larguísima y muy interesante, o al mismísimo Carlos IV, insinuando la necesidad de una reforma y proponiéndose humildemente como director de la misma: « Si Vuestra Magestad le juzgase capaz de desempeñarla, él, por su parte, no dudará sacrificar todo su talento y estudio a un objeto de tal importancia »<sup>13</sup>. Eran, traducidas a un código cortesano y burocrático, las mismas intenciones que dejaba traslucir en *La Comedia*, poniendo en boca de don Pedro, ya desde el primer acto, unas declaraciones que eran al mismo tiempo su diseño programático y una justificación

<sup>13</sup> Cfr. R. Andioc, *Epistolario* de L. F. de M. (cit.) cartas 27, 28, 34, 35 (págs. 122-140) y otras.

de la poca operosidad de su grupo. Como esta: « lo que necesita [el teatro español] es una reforma fundamental en todas sus partes; y que mientras ésta no se verifique, los buenos ingenios que tiene la nación, o no harán nada, o harán lo que únicamente baste para manifestar que saben escribir con acierto, y que no quieren escribir ». Una huelga de escritores o, si se prefiere, un chantaje: si el gobierno no nos asegura el éxito con la fuerza, no escribiremos comedias. Y es interesante notar como este concepto debía alimentarle con particular regocijo, ya que venía caldeándolo desde algún tiempo, si en la *Derrota de los Pedantes* (del 89) exclamaba: « ¿que especie de fatalidad domina hoy en la literatura española? ¿Por qué los que debían escribir callan, cuando los que aún no saben leer escriben? ». Y veremos, más adelante, como este mismo silencio, o mejor dicho comedimiento, será un tema de la polémica de Comella, la acusación a los neoclásicos de poca fantasía o incapacidad creativa.

*La Comedia Nueva* parece escrita a propósito para conseguir aquel resultado. Era la forma más genial y mejor lograda de manifestar con un ejemplo evidente los defectos y las enfermedades supuestos de la escena contemporánea y sugerir al mismo tiempo las posibles panaceas para sanarla. Y para llevar a cabo la ambiciosa operación, Moratín se atrevía a jugar, como un malabarista, en el mismo terreno del adversario, desafiando al mismo público que solía apreciar y solicitar aquellos desatinados expectáculos. Por esto el blanco al que apuntar directa y francamente no podía ser otro sino el más alto y más exitoso representante de aquel teatro que él pretendía derrotar. Es cierto que el don Eleuterio del *Café* tenía que reunir en sí todos los defectos y los desarreglos de la escena contemporánea; que debía ser la suma — como Moratín predicaba — de todos los autores ramplones e ignorantes de la época: pero también es cierto que no podía de ninguna manera resultar abstracto so pena de no ser creíble. Con el enorme sentido del teatro que tenía, Moratín sabía teórica y prácticamente que para ridiculizar y corregir los vicios, la comedia debe imitar la naturaleza y crear personajes concretos. En este caso, la sátira debía personalizar, referirse a un nombre y a una persona reale, posiblemente al número uno, el más querido y aplaudido por su público: este era don Luciano Francisco Comella.

El propio Leandro Fernández, a diferencia de sus secuaces, no desconocía el mérito de su rival. Prueba de ello es la misma preocupación que siempre tuvo en negar cualquier parecido de éste con su ficticio personaje. Al menos oficialmente, ya que en privado se le escapaba la verdad y así, por ejemplo, cerraba el relato del estreno en la carta a Forner ya varias veces citada, con estas palabras en las que la ironía parece ceder el paso a un sí es no es de desengaño: « la gente bien intencionada piensa que una obra como ésta debía causar la reforma del teatro; pero yo creo que seguirá como hasta aquí, y Comella gozará en paz de su corona teatral ».

Comella en efecto siguió gozando de su corona. El éxito de la comedia por lo visto no debió ser tan clamoroso: despertó cierto interés los primeros días gracias a la curiosidad, la expectación, los chismes y las polémicas que se armaron; pero ni la tesis, quizás absorbente, ni la estructura metateatral, que forman hoy el gusto y el mérito de la obra, serían las más apropiadas para atraer la simpatía de un público acostumbrado a un tipo de fábula más enredoso y activo. La maniobra moratiniana no consiguió los resultados que se propusiera, pero sí fue eficaz a largo plazo: en el sentido que no logró hundir a Comella, que continuó escribiendo y representando con éxito para su público, pero le fastidió para siempre dejándole ridiculizado o haciendo que se borrara su nombre de toda la historiografía siguiente. Porque los historiadores del XIX (y del XX), salvo contadas excepciones, o por no leer efectivamente los textos o por no atreverse a modificar juicios o definiciones ya canonizadas, no supieron cambiar un veredicto tan autorizado como el de Moratín y prefirieron ignorar el nombre de Comella o, si hablaron de él, lo hicieron con malévola suficiencia, prolongando la leyenda del escribidor malo e inculco <sup>14</sup>. Lo cual Comella no era.

<sup>14</sup> Más divertida resultaba la saña crítica de los censores, cuando para mejor castigar a nuestro pobre comediógrafo, digno por lo visto de toda execración, le achacaban culpas diametralmente opuestas. Es el caso del romántico Agustín Durán, quien juzgaba que la inferioridad de esos autores menores de XVIII (y ponía a Comella en compañía de Cañizares, Añorbe, Moncín, Valladares y Zavala) estribara en su obsequio a las reglas neo-clásicas y a la escuela francesa. Manuel Silvela, medio siglo después, le

4. Podrá parecer exagerado llamar a don Luciano Comella « el dramaturgo más inspirado e inteligente de su generación », como le definió Subirá Puig en un valioso ensayo de 1953<sup>15</sup>; pero lo que no puede negarse es que fue el más prolífico comediógrafo de su tiempo con sus cientocincuenta y pasa títulos entre tragedias, comedias, prólogos, entremeses y fines de fiesta, sin contar las tonadillas. Todas estas piezas siguen esperando todavía a que alguien las lea sistemáticamente y en su conjunto, que estudie sin prejuicios la temática tan abundante y variada, y la ideología que de ella se infiere, y sobre todo que analice con método el sistema de signos tanto escénicos como lingüísticos. La empresa aportaría incluso otro interés más amplio, representando un elemento inexcusable en el mapa posible del lenguaje generacional de aquellas últimas décadas del XVIII mucho más útil para el conocimiento de la cultura y los gustos del destinatario-comitente que no los datos meramente económicos. Quien esto se propusiese, debería partir del estudio de Cambroneró: el cual tuvo el no pequeño mérito de averiguar los datos biográficos todavía inciertos y de clasificar y fechar por primera vez el esuberante material existente en la Biblioteca Municipal de Madrid, pero sin salir de una mera descripción de la fábula de cada pieza y de la anecdótica de su representación, ni atreverse a modificar sustancialmente el juicio de Moratín. Y sin embargo tanto él como, más tarde y más decididamente, Subirá Puig en varios estudios

reprochaba el error contrario, adscribiéndole a la escuela nacional. Quien, como a Ticknor, casi le avergonzaba confesar haber leído con gusto treinta comedias de Comella; quien le hacía inculto e ignorante de literatura extranjera (francesa en particular) y quien le mofaba por su ingenua dependencia de los textos franceses.

Cfr. A. Durán, *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid 1828; M. Silvela, *De la influencia ejercida en el idioma y en el teatro español por la escuela clásica, que floreció desde mediados del postrer siglo. Discurso leído ante la R. Academia Española el día 25 de marzo de 1871*; G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, Londres, 1849 (ed. Castellana, con notas de P. de Gayangos, Madrid, 1851-56).

<sup>15</sup> J. Subirá, *Un vate filarmónico: don Luciano Comella. Discurso leído el día 22 de marzo de 1953, en su recepción pública en la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1953.

suyos<sup>16</sup>, dejaron constancia de la injusticia histórica perpetrada en daño de Comella y de la necesidad de replantearse ex novo el problema de su valor literario.

Para empezar habrá que despejar el terreno de los falsos juicios que, de pura pereza y con el transcurso del tiempo, han venido encostrándose alrededor del tema. Comella no fue solamente el famélico comediógrafo (no interesa ahora si bueno o malo) trasplantado a la Corte desde su nativa Cataluña, muy conocedor de su oficio y capaz de hilvanar de prisa y corriendo una comedia nueva si alguien se la encargaba o de estrenar muchas en un mismo año. El era también un literato y compartió con sus contemporáneos una cultura que, en aquel entonces, es decir en los años noventa, no tenía ya nada o muy poco que ver con lo barroco ni con sus epígonos, mas iba desarrollando (y por consecuencia modificando y poniendo al día) los temas y la doctrina de la Ilustración de hacía medio siglo. Y que Comella en efecto estuviera fuertemente imbuido de cultura ilustrada lo demuestra toda su obra teatral de los *Federicos*, *Catalinas*, *Luis Catorce* a *La Jacoba*, el *Abuelo* y *la nieta*, *El alcalde proyectista*, *El violeto universal*, del que vamos a ocuparnos, y muchas otras. Pero puede comprobarse también en la obra no teatral, en los artículos por ejemplo que con varios seudónimos ('El impertinente', 'El abogado de los pedantes' y otros) iba publicando en « El Diario de las Musas », que él mismo fundó con Lorenzo de Burgos y mantuvo en vida desde el primer de Diciembre de 1790 al 24 de Febrero de 1791. En ese « Diario », además, rindió un afectuoso homenaje a la memoria del malogrado coronel y gran poeta Joseph Cadalso, de quien por lo visto fue admirador, reproduciendo en los números 20 y 21 dos de sus odas (*Al Amor* y *A Venus*).

La publicación periódica tuvo el honor de tener una censura muy favorable nada menos que de Meléndez Valdés, quien tuvo trato con los proponentes, o por lo menos habló con ellos, como se infiere del siguiente juicio que entresacamos de dicho informe:

<sup>16</sup> Cfr. J. Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1930, *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid, 1932.

« ... el plan de este periódico me ha parecido juicioso y bien meditado y de no poca utilidad al público por la variedad de objetos que debe abrazar, unos de instrucción y filosofía, y otros de amenidad y honesto entretenimiento. Los autores se me han mostrado llenos del mejor deseo de trabajar por sí, y solicitar por todos los medios que les sea posible auxilio de otros literatos para llevarle cada vez a mayor perfección; y los números que he examinado, no conteniendo nada opuesto a la religión ni a las leyes, están por otra parte escritos con pureza y llenos de buenos y juiciosos pensamientos... »<sup>17</sup>.

De « los otros literatos » solicitados y que no desdeñaron publicar en dicho folio, hemos reconocido unos epigramas de Iglesias y traducciones, farsas y diálogos filosóficos de Juan Pablo Forner<sup>18</sup>.

Lo que destaca tanto en las palabras de Batilo como en la solicitud y en el « Prospecto » o programa antepuesto al primer número, es el substrato ilustrado de aquella cultura, que se adivina tras las ideas, el intento social y — ¿cómo no? — el estilo mismo. Por otra parte es comprensible que los supuestos herederos de aquel legado, cincuenta años después, al recoger aquellos conceptos con espíritu filológico y comportamental, los proyectaran sobre una distinta dimensión política, prerromántica y populista, a pesar y en contra de la resistencia neoclásica. Moratín, que escribía a posteriori, en la segunda década del Ochocientos y en Francia, después de ilusiones y desengaños, intuía esas cosas, como el agudo crítico que era, pero no podía aceptarlas, como el conservador que también era.

No se olvide además que Comella (como Zavala y otros) según noticia de Cotarelo y más tarde de McClelland, figuraba en la tertulia de la Fonda de San Sebastián: la cual, por decaída que

<sup>17</sup> La censura de Meléndez Valdés, como la solicitud de los diaristas, ambas de 1789, pueden leerse en G. Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, Madrid, 1971, I, pp. 248-250. Más recientemente, L. Domergue, en su *Censure et lumières dans l'Espagne de Charles III*, Paris, 1982, pp. 164-165, ofrece un circunstanciado informe del expediente y de sus tropiezos con la censura.

<sup>18</sup> ¿Será por eso (o también por eso) que Moratín dirigiéndose a Forner habla de « tu cliente » o de « tu Comella »?

estuviese con respecto a la primitiva, como sugería Cotarelo<sup>19</sup>, se-  
guía siendo sin embargo un círculo de literatos donde se agitaban  
temas nacionales y extranjeros. Dichos literatos puede que no  
fuesen todo lo revolucionarios que pretende McClelland<sup>20</sup>, pero sí  
es cierto que a menudo se hacían sospechosos a la censura por  
sus ideas sociales. Así, por ejemplo, el sólito Díez González con-  
cluía su censura a *El Hombre Agradecido* de Comella con estas  
preocupadas palabras:

« ... A la puerta del héroe de este drama fija el poeta un  
escudo con este lema: *Casa de la Beneficencia en favor de  
la Humanidad* y con este motivo hace el poeta su crítica de  
la vanidad de los escudos de armas..., y se deja caer contra  
la profusión de caudales que practican los poderosos. Su-  
pongo que la moral sea sana, y que en este drama nos mues-  
tre en poeta algunas verdades políticas. Pero dudo si el  
teatro sea lugar propio para representarlas en unos tiem-  
pos en que el mundo malicia demasiado y se halla confuso  
y aturdido por una revolución de opiniones »<sup>21</sup>.

De la información que Comella tuvo de la cultura europea,  
como de su afán de conocimiento, existen varios testimonios. Uno  
de ellos puede ser la solicitud del 27 de diciembre de 1789 di-  
rigida al Corregidor Armona pidiendo una « gratificación que fue-

<sup>19</sup> Cfr. E. Cotarelo Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, p. 127:  
« La tertulia de San Sebastián fue perdiendo importancia cuando se intro-  
dujeron en ella elementos de menos valía; sin embargo a fines del siglo  
aun duraba pero eran sus concurrentes habituales Don Pedro Salanova,  
*Lucas Alemán* (D. Manuel Casal), Antonio Cacea (el P. Cayetano Cano),  
*El Militar ingenuo* (D. Manuel Aguirre), Don Alvaro María Guerrero,  
Comella, Zavala y otros, apoderados ya de aquel templo antiguo de la eru-  
dición y del buen gusto ».

<sup>20</sup> I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool,  
1970, I, p. 188. La tesis de McClelland es muy interesante; después de  
convenir con Cotarelo que « the cultural tone must have fallen », añade:  
« But we hope to show that these so-called contemptibles were not unin-  
telligent readers of the French or the French in traslation that they often  
developed ideas unperceived by their betters, and that much of their un-  
kemptness was due to the fact that they were overworked progressives...  
They tried to be progressive in times when progressive ideas were viewed  
with more suspicion than they had been in Arandan days... ».

<sup>21</sup> I. L. McClelland, « *Comellan* » drama and the Censor, en « Bulletin  
of Hispanic Studies », XXXI (1953), pp. 20-31: v. p. 22.

re de su agrado » para el pago de « un surtido de los mejores modelos extranjeros y otras obras metódicas » que « el suplicante » había encargado con el deseo de « perfeccionar cada día más sus producciones », y cita como méritos « los dos *Federicos*, las dos *Cecilias*, *Luis catorce*, *El pueblo feliz*, *La Jacoba* y otros, mereciendo en estos dramas el aplauso de algunos sabios y de la mayor parte del vulgo ». El expediente pasó como de costumbre a Díez González y sobra decir cómo éste se chupase los dedos, no dejándose escapar la ocasión de maltratar al pobre poeta, y proponiendo al final, con malévolamente ironía, que se le diera algo no por su talento sino por su indigencia<sup>22</sup>. Otra posible prueba de lo documentado y actualizado que era don Luciano al escribir sus comedias históricas, creo pueda deducirse de una nota del « Memorial Literario » de 1789, la reseña de un libro sobre *Las guerras de Federico II el Grande, en veinte y seis planos, que comprenden las batallas campales, etc.* recién traducido del Alemán y del Francés aquel mismo año. La coincidencia no deja de ser curiosa y no parece imposible que fuese ésa, puede que en su edición francesa, la fuente de la escena y el ambiente histórico de los dos *Federicos* hasta entonces compuestos<sup>23</sup>.

Amén del sinfín de comedias y de otras fruslerías teatrales de las de pane lucrando, entre las cuales sin embargo no deben ser incluidas las tonadillas, que según la autorizada opinión del musicólogo Subirá eran de tomar muy en serio; y amén de la colaboración al « Diario de las Musas », que debió de ser copiosa, aunque hoy resulte difícil averiguar quién es quien tras el disfraz de tanto seudónimo; conocemos tre obritas literarias de Comella. La primera es un poemita intitulado *Letrilla a un paxarillo*,

<sup>22</sup> Cfr. C. Cambronero, *op. cit.*, en « Rev. Contemp. », CII (1896), pp. 577-582.

<sup>23</sup> Cfr. « Memorial Literario », Noviembre de 1789, I parte, n. XCVII, p. 333. La referencia completa es la siguiente: « Colección de las Guerras de Federico Segundo el Grande, en veinte y seis planos, que comprenden las batallas campales y grandes acciones ocurridas en las tres guerras de Silesia, con la sucinta explicación de cada una. Dada a luz en Alemán y Francés por D. Luis Maller, teniente de Ingenieros al servicio de Prusia, y traducida por D. Francisco Paternó, Capitán del Regimiento de Infantería de Milán, vol. en 4º de 239 pág. en Málaga: en la Imprenta de los herederos de D. Francisco Martínez, año de 1789 ».

al estilo de Meléndez y de Iglesias parecido a tantos como entonces corrían, ni bueno ni malo. Más que de letrilla, se trata de un romancillo (ya que no lleva algún estribillo) de 17 cuartetas hexasilábicas de asonancia llana en los pares. Fue publicado en el « Memorial Literario » de 1789, al igual de las otras dos composiciones, que son un cuentecito moral (*El papelista embrollón y el vano escarmentado*) y una extraña fantasía, entre filológica y costumbrista, en forma narrativa, intitulada *Viage aereo desde el Prado de Madrid hasta el Valle de Cangas de Tineo*<sup>24</sup>. Pero es de suponer que haya escrito más cosas, posiblemente esparcidas en varios periódicos, quizá ocultándose, como entonces estilaba, tras uno o más seudónimos, que hoy nadie conoce ni vale la pena sacar del olvido. En todo caso no se trata (no se trataría) de lo mejor suyo.

El verdadero asunto es el de recobrar una posible y verosímil imagen de Comella; reconocer que lejos de « carecer de cultivo », según expresión de Díez González, era (como dice Subirá) « también un hombre culto e ilustrado, conocedor de la Mitología y la Historia, versado en idiomas extranjeros así como en música ». Por algo, añadimos nosotros, era digno de ser el adversario de Moratín.

5. No es pensable que entre Comella y Moratín (o será mejor decir entre uno y otro bando, de los cuales ellos eran los campeones) se rompieran las hostilidades ex abrupto, con el estreno de *El Café*. Hay más de un indicio para pensar que aquello fuera solamente el momento cumbre, la arremetida más sensacional, de una lucha que duraba desde hacía unos años. Hojeando por ejemplo las anualidades del « Memorial Literario », se nota como el mismo Comella elogiado y mimado (por revista, fíjese bien, rigurosamente regularista) y admitido como colaborador hasta el año 89 (el año feliz de don Luciano), repentinamente se convierte, en 1790, en el blanco de todas las críticas. La cosa se pone todavía más sospechosa al advertir que el mismo cambio — y en el mismo año —

<sup>24</sup> Aparecieron en el « Memorial Literario » de 1789 en este orden: *El Papelista embrollón* ... en Octubre, n. XCV, pp. 235-240; el *Viage aereo* ... en Noviembre, n. XCVII, pp. 381-388; y la *Letrilla* en el mismo Noviembre, n. XCVIII, pp. 478-480.

se produce también en el censor Díez González, quien al suceder a Ignacio López de Ayala en 1788, había seguido tratando a Comella hasta entonces con suficiente aprecio<sup>25</sup>. Más aún: ¿por qué justamente aquel año Comella, al cerrársele las puertas del « Memorial », siente la necesidad de tener una tribuna particular, « El Diario », donde atacar y defenderse? ¿De quién? Parece más que legítimo inferir que algo gordo debe haber pasado aquel año. Pero ¿qué? y ¿quién tiró la primera piedra? Este es el dilema.

El primer ataque debió de ser el del joven Moratín, con *La Derrota de los Pedantes*, publicada a finales del 89 (probablemente octubre o noviembre)<sup>26</sup>, en la cual, metiéndose con toda la mala literatura del tiempo, parece aludir directamente a Comella por lo menos en dos puntos. En uno habla genéricamente de « una pestilente multitud de tonadillas modernas, bien frías, bien necias, bien escandalosas y despreciables »: ahora, conociendo la poca afición que siempre tuvo Moratín a la música y el desprecio que profesaba al melodrama italiano<sup>27</sup>, y considerando que Comella era a la fecha el más popular y experto tonadillero, no es difícil comprender a qué ventana está tirando. Aún más diáfana es la alusión en el segundo punto en que dice de « un poetilla ridículo, autor de siete comedias góticas, todas aplaudidas en el teatro, todas detestables a no poder más y todas impresas por sus-

<sup>25</sup> De *La Jacoba* dice haberla « hallado bien arreglada, de trama fácil y natural, el todo de la Fábula de bastante interés etc. ». Más elogioso fue el juicio del « Memorial », así como para el segundo de los *Federico*. Cfr. la corta monografía de A. V. Ebersole, *Santos Díez González Censor*, Valencia, 1982, bastante útil aun cuando poco aprovechada.

<sup>26</sup> Ya que la reseña del « Memorial Literario » es de Noviembre de 1789, n. XCVIII, p. 430: « El Autor de este escrito, conocido por sus bellas producciones poéticas, intenta en él hacer ver varios disparatados poemas, romances, sonetos ecc. que produxeron, o el atrevimiento, o el interés, motejándolos con gracia su insulsez, para lo que figura llega una caterva de Pedantes al Palacio de Apolo, a donde un comisionado queriendo hacer patentes sus méritos para entrar en él con los Cervantes, Ercillas, Garcilaso, Argensolas ecc. es despreciado y reprendido de aquél. Entre los varios pasajes chistosos en que no se dexa de entender quienes son los sugetos a que se dirige la sátira, hace la descripción de un salon, en donde se hallan colocadas las artes y ciencias con maestría y gravedad ».

<sup>27</sup> Cfr. nota 1 p. 75 de nuestro trabajo: M. Di Pinto, *La tesis feminista de Moratín*, in *Coloquio internacional sobre L. F. de M.*, Abano Terme, 1980.

cripción, con dedicatorias y prólogo »<sup>28</sup>. A parte que aquel apodo respectivo (« poetilla ridículo »), especialmente por el adjetivo, parece referirse a los éxitos populares que don Luciano había obsonaje de don Eleuterio; y que lo de « aplaudidas en el teatro » parece referirse a los éxitos populares que don Luciano había obtenido aquel año; la clave del enigma parece estar en el número siete referido a las comedias, para más inri góticas<sup>29</sup>, que no puede señalar a otro sino al mismísimo Comella. Y esto, tanto como si el siete represente un número indeterminado, para decir muchas, como que indique un número determinado: ya que efectivamente las comedias estrenadas por Comella, y con aplauso, antes de la publicación de la *Derrota* son siete. A saber: *La buena esposa* (Julio de 81); *La Cecilia* (Junio de 86); *Cromvel* (Diciembre de 86); *Federico II emperador* (Dic. de 88); *Federico II en Glatz*; *La Jacoba* y *El pueblo feliz* (las tres de 1789, respectivamente de Junio, Julio, Septiembre); excluyendo de la cuenta el *Luis Catorce* y el *Federico II en Torgau* (Noviembre y Diciembre de 89) porque posteriores a la sátira moratiniana.

Es posible que Moratín estuviese molesto por el gran éxito de público y de crítica que había tocado a *La Jacoba*, mientras su viejo y su niña, tan pensados y meditados desde hacía casi tres años, aguardaban en un cajón el placet de las autoridades y de los cómicos. Sea como sea, la reacción del adversario no se hizo esperar: en las Navidades del mismo año 1789 estrenó Comella el fin de fiesta *El Premio* en el cual, con una estructura metateatral que utilizó después en otros prólogos y fines de fiestas, hizo que los actores actuasen como tales y con sus nombres reales. Era una defensa del teatro tal y como gustaba al público y a los cómicos, y debía contener un ataque contra los severos dicámenes de los neoclásicos, con alusiones posiblemente pesadas

<sup>28</sup> Cfr. ediz. J. Dowling, Barcelona, 1973, pp. 91 e 89.

<sup>29</sup> Comedia gótica no tiene el significado específico que más tarde se dió a un género particular de teatro. Moratín utiliza aquí el adjetivo con el sentido que F. Ruiz Morcuende recoge en su *Vocabulario de don L. F. de M.* (Madrid, 1945, I, p. 758, 4ª y 5ª acc. de la voz: *gótico*) de « afectado, recargado de metáforas y adornos » o, mejor aún, de « escritor que escribía con estilo afectado y recargado », como en el *romance IV* « A una dama que le pidió versos » (BAE, 2, p. 601-2): « ... en ambos corrales - la ruda plebe merienda - del *gótico* don Fermín - las mal cocidas menestras ».

a hechos y personas de la escasa escena neoclásica. La cosa sin embargo no pasa de ser una hipótesis, aunque legítima, ya que entonces y por primera vez, las iras del censor Santos Díez, « el desabrido catón dramático » como le apodó Cotarelo, se abatieron sobre el malaventurado autor, arrancándole los últimos folios, que él tuvo que substituir apresuradamente al último momento con nueve páginas nuevas. Una intención discretamente polémica, si se quiere, se aprecia en el mismo título y en la moraleja final: el « premio » de los actores y del autor es el aplauso del público.

Sobre el asunto de los pedantes, más o menos derrotados por Moratín, volvió Comella desde las páginas del « Diario de las Musas », su púlpito, con un artículo *La pedantería*, aparecido en el n. 39 del 8 de enero de 1791 y firmado con el significativo seudónimo de 'El abogado de los pedantes'. El asunto del breve ensayo se compendia en la frase final: « ... si se averigua a fondo, tienen menor pedantería los Pedantes de profesión que no éstos ». Y éstos, como ha vendido describiéndolos, son los mismos personajes (diría máscaras) que aparecerán más tarde en *El Violeto Universal*: un militar monótono, un letrado maniático, un novelero fanfarón, un Poeta presumido, etc. Este último ya es un erudito a la violeta: « Un Poeta que va de casa en casa, de tienda en tienda, de café en café, encajando a todos los sonetos que ha hecho, las églogas que ha compuesto y saca a relucir hasta con los más idiotas a Melpómene, el Pindo, Elicona, la Mitología y cita a Horacio a quien no le conoce ¿no es un Pedante? ». Adivina quién.

Este « Diario » merecería ser estudiado a fondo, porque me parece — habiéndolo algo más que hojeado — que esté hecho con bastante mala intención por su autor, con continuas alusiones a los reformadores (neoclásicos) del teatro, a cierto tipo de crítica aplastante, hasta llegar a un artículo de abierta denuncia (*Los falsos críticos*), aparecido en dos tandas el 12 y el 21 de febrero: el 24 le cerraron el diario y cualquier intento de hacerle revivir fue infructuoso.

Más directamente alusivo a Moratín, ya después de « La comedia nueva », fue Comella en varias suyas, aunque siempre atento para eludir el acecho de la prevenida censura de don Santos. Así en julio de 1792 estrenó *El Abuelo y la Nieta*, una comedia de música sobre la educación de las chicas, mezclando va-

rios temas ilustrados desde el mito del buen salvaje, en persona de un pretendiente americano, a la armonía del buen gobierno, despótico pero con filosofía. El concepto de educación que defiende Comella, sigue muy de cerca el modelo rousseauiano, a lo mejor deducido o refrescado en el *Eusebio* de Montengón aparecido poco antes, pero con algún motivo no sé si más ingenuo o irónico (como este: « mandé que comiera aquello — que quisiese; si cevollas — cevollas, si verros, verros »). La figura que se contrapone al novio americano, sano en sus principios naturales, y que parece corresponder intencionalmente a Moratín (a pesar de la opinión contraria de Silvela) es la del Abate. Aunque éste sea el personaje negativo, es sin embargo el pernio a cuyo alrededor rueda toda la acción, el verdadero soporte de la comedia. En él se apiñan todos los vicios y los defectos de una educación ciudadana, fatua presumida y vacua. He aquí como le describe, por ejemplo, el aya doña Mónica: « Un tuno, que habiendo sido — inútil para las Letras — y las Artes, se vistió — de Abate, y con esta treta — se introdujo en los estrados, — en *los cafes*, y las tiendas — de Madrid, donde ha logrado — porque canta, representa — y bayla, que *por el hombre — más erudito le tengan — y civilizado*; ahora, — según él dice, se emplea — y se fatiga en sacar — del seno de la baxeza — y la barbarie a las Damas — Españolas... ».

Debajo del disfraz de erudito a la violeta, al fin y al cabo el sólido cliché cadalsiano, hecho para despistar a la censura, la clave para reconocer a Moratín en el ridículo personaje, creo deba verse en ser « abate » oportunista (beneficio que don Leandro había solicitado y obtenido), en los *cafés* (siempre el *café*), en la presunción y en ese feminismo ante literam, que parece referirse al original desenlace de *El viejo y la niña*<sup>30</sup>.

Una vez indicado cual es el blanco de sus indirectas, Comella no se detiene en cargarle con demasiadas señas personales (en esto resultando más discreto que su adversario), mas se complace en ridiculizarle para tomar su propia venganza. Y debió de saltar de contento cuando, amén de todas las demás ridiculeces, el abate

<sup>30</sup> Cfr. M. Di Pinto, *op. cit.*, pp. 75-91.

le salió hasta impotente (« Los Abates — para amigos somos buenos — pero no para maridos ». La opinión, ingenuamente machista no cabe duda, de una supuesta poca virilidad de Inarco Celenio, parece bien firme y radicada en Comella, si también en la tonadilla *El Pedante* hace que un personaje diga del motejado erudito: « ¡Ay, que el sabio es Don Marica! ». Ni se olvide, a este propósito, que uno de los pinchazos clavados a don Eleuterio para que lo sintiera don Luciano (como diz que hacen las brujas brasileñas con sus fantoches de cera) era la alusión a su intimidad con la dama de la compañía, en cuya casa hacían « las cosas más bajas que puedan imaginarse », refiriéndose con trasparente envidia a la posible relación de Comella con la Tirana. Lo más divertido es que el mismo Comella, al protestar en su solicitud, no desmiente la cosa, sino que la cita como uno de los elementos que puedan identificarle.

La tonadilla *El Pedante*, estrenada el 1 de Agosto del mismo 92, según Subirá que la publicó en 1930, parece tenga méritos musicales, que desde luego exceden de mis facultades auditivas. De todas formas la música es de Laserna, músico en boga entonces. Por lo que atañe al texto en sí, no me parece una gran cosa<sup>31</sup>. Es más bien un material de escombros, residuo sobrante de *El Abuelo y la Nieta* y anticipación de *El Violeto universal*. Esto mismo y el ser — son palabras de Subirá — « aguda sátira contra los moratinistas enamorados de lo extranjero y despreciadores de lo nacional », parece resolver a favor de Comella la duda de la atribución, aunque no sea un gran regalo que se le haga. Parece aludir a Moratín, anticipando *El Violeto*, al decir: « fuese a correr cortes — y vuelve a ilustrarnos », o cuando le preguntan: « Y acerca del teatro — ¿cuál es vuestro parecer? » y contesta el Pedante: « Mi carácter me prohíbe — que hable del español bien », y más aún al ser definido « un crítico de café » (siempre el café, ya convertido en manía para el pobre de don Luciano), que le

<sup>31</sup> El texto en J. Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, 1930, III p. 121 sg. Cfr. también Idem, *Tonadillas teatrales inéditas*, Madrid, 1932, p. 307: « 1792 . . . Estrena Moratín *La comedia nueva*, que censura acremente el género tonadillesco, y Laserna pone música a la tonadilla *El Pedante* (¿letra de Comella?) aguda sátira contra los moratinistas enamorados de lo extranjero y despreciadores de lo nacional ».

reanuda al don Pedro del *Café* moratiniano y es modelo, como vamos a ver, del otro *Café* comellano. Se le aconseja también, aquí como allí, « hablar menos y hacer más » y termina con una evidente referencia a las pésimas uvas de don Leandro: « Voy a desacreditaros, — de improperios a llenaros, — en un escrito moderno — que yo voy a publicar », mas le contestan en seguida los otros, y es la llamada de Comella a « su » público: « Norabuena, norabuena, — que el pueblo decidirá; — que de necios y de sabios, — sabe el mérito apreciar ». ¿Adivínese de quién se habla?

6. Pero la real y directa contestación de Comella a *El Café* es el 'fin de fiesta' *El Violeto Universal o Café*. Directa es un decir ya que siempre esas cosas se hacían por filo de ironía o, si se prefiere, el juego era por tabla y el público era la barandilla donde rebotada la bola. Sin la inteligencia del espectador, el guiñar del ojo no es una alusión sino un tic. Por esto decíamos antes que la ironía de Moratín nos parece más pesada, demasiado cargado don Eleuterio con señas personales más que alusiones, lo cual no deja de extrañar en un autor por costumbre tan agudo e irónico. Podría explicarse psicológicamente con que, escribiendo poco y estrenando menos, aún no tenía alcanzada una popularidad como el otro, aún le faltaba un público « suyo » con quien dialogar. La técnica alusiva de Comella, en cambio, tenía experimentado un código puntual que el público debía de conocer bien, cazando al vuelo las mínimas señas. Nótese, por ejemplo, como casi siempre que en una comedia él introduzca alguna alusión a Moratín (sea una escena satírica o un personaje ridículo) lo anuncie ya desde el título, imitando o falsificando uno correspondiente de su adversario, venga o no al caso. Así mientras *El Pedante* parece responder directamente a *La Derrota de los pedantes*, *El Abuelo y la Nieta* no tiene nada que ver con la fábula de *El Viejo y la Niña*, pero sí contiene un personaje en que aparece ridiculizado Moratín. Más emblemático es el caso de *El Violeto Universal o Café*, donde el primer título se refiere a las anteriores comedias en que el personaje que actúa como contrafigura de Moratín es justamente un erudito a la violeta, y el segundo reanuda con la incriminada comedia omónima, de la cual quiere ser una contestación directa. Más señas no podía dar.

*El Violeto* fue escrito a finales de 1793: la censura de Santos Díez es del 23 de Noviembre, del 26 el permiso del mismo para la representación y del 27 la aprobación (« apruévase y representase ») de Morales « mediante a que de mi orden se han arrancado de esta Pieza las ojas atajadas por el censor don Santos Díez González ». Sin embargo no se publicó nunca, que sepamos, ni en sueltas ni en colecciones de teatro. Fue representada el día 5 de Diciembre de 1793 por la compañía de Manuel Martínez en el Coliseo de la Cruz actuando « La Tirana », Robles y Huerta, según informe de Cotarelo<sup>32</sup>, utilizado (aunque sin citar la fuente) por Subirá, quien añade que la pieza estrenada juntamente con *El Asdrúbal* y *Los Esclavos Felices* « en el mismo día otoñal (?)... sólo duró ocho días »<sup>33</sup>. La noticia parece confirmada por un recibo de 2100 reales de vellón por la pieza trágica *El Violeto Universal*, firmado por Comella el 28 de Noviembre de 1793 a nombre de Martínez, es decir al día siguiente de haber recibido la aprobación<sup>34</sup>. De todas formas no hay ninguna reseña de la obra en los periódicos de la época cotejados por Ada Coe; y el « Memorial Literario », que publica en enero de 94 una larga crítica de las primeras dos<sup>35</sup> desconoce por completo *El Violeto*: lo cual se puede comprender, dado el poder casi absoluto ejercido sobre la prensa del momento por el grupo neoclásico.

Además la mutilación operada por Santos Díez, que mandó arrancar cuatro páginas que fueron substituídas con pocas palabras de diálogo, para salvar lo salvable de la continuidad escénica, le quitaba interés, si no salero, a la pieza al quitarle las más directas alusiones a Moratín<sup>36</sup>. Afortunadamente conocemos parte

<sup>32</sup> E. Cotarelo Mori, *Isidoro Máiquez*, Madrid, 1902, p. 577 (Apéndice).

<sup>33</sup> J. Subirá, *Un vate filarmónico*, cit., pp. 30 y 31. Pero así no fue, porque como se deduce de las listas publicadas en el apéndice del libro de Cotarelo apenas citado, las primeras dos fueron representadas el 26 de noviembre con otra pieza corta del mismo Comella « Perico el de los Palotes », se conoce que substituída al último momento porque la aprobación del censor llegó sólo el 27, mientras el día 5 de diciembre *El Violeto* substituyó al *Asdrúbal*, que no debió de encontrar éxito.

<sup>34</sup> B. N. Madrid: Papeles de Barbieri « 14076 », 1793 (123).

<sup>35</sup> Cfr. « Continuación del Memorial Literario », Enero de 1794, III, pp. 73-80.

<sup>36</sup> Son los folios 7 y 11 (recto y verso ambos) del ms. 1-152-10 de la

del diálogo prohibido hasta en sus versos originales, gracias a la censura de don Santos, que vamos a reproducir en parte, porque también da un resumen del argumento:

He examinado el adjunto sainete titulado *El Violeto Universal*, siendo el lugar de la scena un *Café*, lo mismo que el de la comedia tituada la *Comedia Nueva*; hace el poeta salir a la dicha scena varios sujetos de cabeza ligera con sus respectivas manías; y entre ellos un crítico reformador de Theatros, que ha ido a correr cortes con ese fin, y ha formado un Plan de Reforma, en el qual dice: *Se pone allí un Director*; a lo que le pregunta otro: *Sin duda Usted quiere serlo? — Porque Porque el fin primario — de todo el que da proyectos — es el de tener en él — el empleo de más sueldo*. Y así va siguiendo hasta decir la expresión equívoca: *El Café es un veneno*. De manera que es menester mui poca sutileza para penetrar el fondo de esta Sátira.

Sí, el *Café* era un veneno: Comella lo había experimentado y lo recordaba el público que percibiría la alusión directa. Pero lo que Díez no calculaba era que la sátira no residía en esos pocos versos, sino en todo el ambiente, en el lenguaje mímico, en la intención alusiva que el autor comunicaba discretamente a su público con un gufiar de palabras. El *Café* aparecía en el mismo título, al lado del *Violeto* que lo propinara, y esto era suficiente para que el público entendiese de qué iba el asunto. Por otra parte don Benito, la contrafigura de Moratín, es decir el actor que hiciese tal personaje, dispondría para hacerlo también de otros recursos expresivos que no fuera la mera palabra, inclusive los que le proporcionaba el propio censor. Veámoslo con un ejemplo: cuando don Benito dice (fol. 15r): « ... Siéntese Usted, — y le enseñaré un proyecto famoso para el teatro », el censor borraba « el teatro » y ponía « los Foros », que no encajaba con el

Bibl. Municipal de Madrid, substituídos con 11 renglones (7 versos y medio) y una breve acotación, la primera, y con 17 renglones (16 versos) y una acotación la segunda, que corresponderían mediamente a unos setenta versos o poco menos. Están escritos con letra del mismo Comella nerviosa y apresuradamente.

contexto. Pero no se daba cuenta de que si uno está hablando de teatros y de repente dice «Foros», pronunciándolo de algún modo particular, el público no sólo comprende la alusión, mas se percata también del esfuerzo de la censura para ocultarla. También olvidaba don Santos que Comella solía utilizar también otros motivos satíricos, tan ingeniosos (o groseros) como eficaces, contra su rival. Obsérvese esta secuencia: una Petimetra entra en el café, se sienta a la mesa de don Benito, pide un café, el camarero pregunta quién va a pagarlo y ella: «Pagaré este Cavallero»; Benito contesta: «Yo? Y por qué carga de agua?» — «Porque goza el privilegio — de ser Macho», y... zas, aquí llega el golpe, porque Benito repone con rápida chanza: «Pues Señora — yo soy hembra y de esos fueros — nunca gozé». La petimetra, obviamente, recoge el significado más evidente y externo y contesta: «Qué tacaño!». Pero la interpretación queda ambigua, y la imagen (visto no visto) que don Luciano quiere dar del otro, hablando por encima de la censura, es bien clara, y es la misma que en *El Pedante* y en *El Abuelo*: poca virilidad, tacañería, esnobismo etc.

El pre-texto del *Violeto Universal* es exquisitamente literario y venía a Comella de su atenta lectura de las obras de Cadalso, cuyos influjos no cesan de notarse en la temática ilustrada esparcida por todo su teatro. En particular, parece haber influído en el diálogo del *Violeto* (hasta en el título) la sátira de Cadalso *Los eruditos a la violeta*, de 1772, y el Suplemento a dicha obra, publicado el mismo año, que Comella debió de conocer muy bien, ya que algún trozo del *Violeto* parece la puesta en escena de la quinta y última de las cartas ficticias añadidas al *Suplemento*, la «de un Viajante a la violeta a su Cathedrático». Por otro lado, hay que decir que el neologismo de «violeto», con el adjetivo «universal», no le quedaba mal a Moratín, picándole justamente en su orgullo, un tanto vanidoso, de literato profesional.

Se trataba pues de una operación de transcodificación: de la sátira literaria, en su forma didáctica e incluso epistolar, a una estructura teatral. La personificación de una idea, o de un rencor si se quiere, sumiéndolo en el mismo ambiente en el que el

otro le había ridiculizado: el *Café*. Sólo que no tuvo, ni podía tener, el mismo éxito, porque mientras Moratín, para desafiarle, le había sacado al campo de los destinatarios, más asequible para el público, él dejaba su sátira en el terreno culto y minoritario de los emisores de mensajes, de los autores y de su chismografía, con una referencia a un libro de veinte años antes, que era improbable el gran público conociera, y por lo tanto no podía disfrutar con el debido regocijo aquellas alusiones cultas.

Aquel referente funcionaba en cambio a nivel de Moratín y sus amigos: del censor Santor Díez, por ejemplo, que por eso mismo dificultaba la representación de la pieza, no viendo que en este modo, reconociendo a su amigo detrás de las deformaciones al fin y al cabo genéricas de Comella, mostraba compartir aquel juicio despectivo. ¡De los amigos te guarde Dios!