

UNA SÁTIRA FILO-MORATINIANA  
DE VENTURA DE LA VEGA: *LA*  
*CRÍTICA DE «EL SÍ DE LAS NIÑAS»*

Ventura de la Vega estrenó *La crítica de «El sí de las niñas»* el 28 de junio de 1848, en el madrileño Teatro de la Cruz, a continuación de la representación de *El sí de las niñas*. En esos mismos días también se estaban poniendo en escena *El barón* y *El café* en el Teatro del Príncipe, y *La mogigata* en el del Instituto. Según la reseña aparecida al día siguiente en *El Heraldo de Madrid*, la comedia de Vega fue más aplaudida que la del mismo Moratín. Se repuso el 29 y 30 de junio, el 2 de julio y el 13 de septiembre. El 10 de marzo de 1853 se representó de nuevo — con la añadidura de unos versos finales — para celebrar el aniversario del nacimiento de Moratín. La última representación conocida se remonta al 10 de abril de 1854: en esta ocasión el autor cambió totalmente los versos de fin de fiesta <sup>1</sup>

Este acto único, articulado en 18 escenas, constituye uno de los más refinados ejemplos de sátira social y literaria, y no sólo, puesto que es uno de los casos más complejos de manipulación de los instrumentos humorísticos típicamente teatrales de todo el romanticismo español <sup>2</sup>. Es interesante señalar que la experiencia teatral de Vega

<sup>1</sup> La primera edición de la comedia vio la luz en 1866, póstuma, pero autorizada por el mismo Vega, el cual había dedicado bastante tiempo a corregir y ordenar los manuscritos de sus obras para su publicación. Ya en 1865 os había mandado a su editor en Francia, explicándole: «Poco a poco he ido recogiendo de aquí y de allí mis ispersos borrones, he pasado algo la lima sobre sus muchas asperezas y desigualdades» («Al Exc.mo Señor D. Joaquín José de Osma», en V. de la Vega, *Obras poéticas*, al cuidado de J.J. de Osma, Paris, J. Claye, 1866, p. 1). A pesar de la «mítica» pereza de Ventura, que nos desanima a imaginar variantes importantes o refundiciones, estas palabras parecen señalar que el texto de la comedia que conocemos podría ser algo diferente respecto al del estreno. De hecho ya existía el precedente del drama original *Don Quijote de la Mancha en Sierra Morena* (Teatro de la Cruz, 24.12.1832), refundido treinta años más tarde como *Don Quijote de la Mancha* (Teatro del Príncipe, 23.4.1861). Lo único cierto es que las notas explicativas que aparecen en el texto impreso se escribieron en 1865.

<sup>2</sup> A pesar de ello, esta obra de Vega se ha dejado casi siempre en el olvido o ha sido objeto de consideraciones marginales. El único que ha subrayado de manera inequívoca su calidad ha sido Juan Valera, que sostuvo el «mérito duradero» de *La crítica*, sea representada o leída, y la imposibilidad de separarla del modelo moratiniano: «siempre que diesen *El sí de las niñas*, quisiéramos que diesen *La crítica*, como su adecuado apéndice o complemento» (J. VALERA, *Don Ventura, de la Vega.*, en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, Madrid, 1881-82, I, pp. 274-276). En cualquier caso, véanse: J.K. LESLIE, *Ventura de la Vega and the Spanish Theater (1820-1865)*, Princeton, 1940; G. MANCINI, *Motivi vecchi e nuovi nel teatro di Ventura de la Vega*, en «Miscellanea di Studi ispanici», 1964, pp. 147-178; E. CALDERA, *La commedia*

— casi veinticinco años de actividad — consigue producir uno de sus mejores resultados justo cuando, en resumidas cuentas, tiene menos libertad, puesto que se trata de realizar una pieza de ocasión, muy probablemente de encargo, para los festejos madrileños de homenaje a Moratín. Parece, pues, que precisamente el tener que «competir» con el último gran maestro del teatro español es lo que estimula a Ventura a sacar a relucir toda su habilidad y genialidad, demasiado a menudo puestas al servicio del más remunerativo oficio de traductor<sup>3</sup>.

El homenaje a Moratín que Ventura construye es un complejo, irónico y satírico mosaico de elementos — que se cruzan, se superponen y aluden y se enlazan con otras obras — que sólo es posible analizar si se efectúa una descomposición de los varios niveles de comicidad que se constituyen. Intentemos esquematizarlos.

### *1<sup>er</sup> nivel: el homenaje a Moratín*

Para homenajear a Moratín, Vega decide componer un texto original, basado, sin embargo, en dos modelos moratinianos. Por una parte toma motivos y personajes de *El sí*

*romantica in Spagna*, Pisa, 1978 y M.J. SCHINASI, *The principal plays of Ventura de la Vega in their historical context*, Univ. of Washington, 1983.

<sup>3</sup> En realidad Vega se había encontrado en una situación parecida 13 años antes, en 1835, es decir, cuando todos los teatros de la capital decidieron entregar la recaudación de las funciones del 22 de octubre como ayuda a la guerra que la Monarquía estaba combatiendo en el norte contra las tropas carlistas. Precisamente para esa ocasión Ventura compuso, en colaboración con Manuel Bretón de los Herreros, uno de los sainetes más divertidos del siglo: *El plan de un drama o La conspiración* (Madrid, Repullés 1835) que terminaba con himnos liberal-isabelinos compuestos, aparte los dos autores, por Mariano Roca de Togores, Antonio Gil y Zárate y José de Espronceda. Pues bien, a pesar de las distintas circunstancias y finalidad, la «improvisación dramática» tiene varios puntos de contacto con *La crítica de <El sí de las niñas>*. La historia: dos dramaturgos se alojan en una habitación de alquiler para acabar el guión de un drama «político-mecánico-pirotecnico-epiléptico-tenebroso, dividido en cuadros y escrito en diferentes prosas y versos» titulado *La conspiración y la amnistía, o sea Ellos y nosotros*. Un celador de barrio y algunos miñones, alertados por una soplada sobre unos terroristas, escuchan escondidos tras la puerta, confundiendo la trama que los dos poetas formulan en voz alta con una conspiración carlista. Se procede con un sabroso juego de equívocos verbales y un agradable ritmo alternado entre dentro y fuera, hasta que la llegada de una patrulla de la Guardia Nacional, cuyo oficial conoce el patriotismo de ambos, no resuelve el equívoco. El celador y los miñones se habían equivocado dos veces: la primera, porque no estaban ante carlistas sino ante dos conocidos patriotas; la segunda, porque la casa donde estaban los verdaderos conspiradores era la de al lado, cuyo número había cambiado hacía tiempo. Lo interesante es notar cómo el teatro es también el protagonista de este sainete, en el cual, en síntesis, hay dos tramas insertadas entre sí que actúan modificándose mutuamente. Pero, sobre todo, la idea genial reside en el hecho de que los dos poetas en el escenario son los autores mismos, Vega y Bretón, y de hecho se llaman Ventura y Manuel, que están componiendo una obra política.

*de las niñas*, es decir, de la obra que, como él mismo afirma, «entre cuantas conozco [...], antiguas y modernas, [...] es en mi juicio la que más se acerca a la perfección»<sup>4</sup>; por otra recoge personajes y, sobre todo, el planteamiento teatral de *El café*. El primer efecto cómico consiste por lo tanto en que toda la acción y la mayor parte de los personajes son el resultado de la fusión de dos obras bien conocidas por el público. En efecto, el único acto está ambientado, como señala la primera acotación, en «el vestíbulo interior del Teatro de la Cruz [...] al concluirse la representación de *El sí de las niñas*». Una parte de los personajes volverá a vivir, actualizadas y corregidas, las vicisitudes de *El sí de las niñas* (Paquita, D. Carlos, D. Diego y D. Benigno, que sustituye a Doña Irene); la otra parte volverá a plantear las discusiones literarias de *El café* (D. Eleuterio, D. Hermógenes, D. Pedro, D. Antonio y D. Serapio). Una importante diferencia, que acentúa el efecto cómico, es que ahora el objeto de la discusión de los personajes moratinianos es Moratín mismo. Nos interesa por lo tanto señalar que: a) Vega homenajea a Moratín mediante Moratín mismo; b) tanto en la trama como en la realidad la crítica sigue a *El sí de las niñas*; c) el público verdadero ve en la escena el vestíbulo del teatro en el que realmente se encuentra.

#### 2º nivel: sátira de la ignorancia del público

Los espectadores que en la ficción han asistido a la representación de *El sí de las niñas* y la critican, constituyen en su mayor parte el grupo de personajes provenientes de *El café*, que Vega utiliza sin modificar ni su función ni su tipología; a éstos añade otros inventados que le sirven no sólo para dar un ulterior desarrollo a la acción sino para efectuar la necesaria actualización de su pieza (por ejemplo, el Vizconde o las otras dos mujeres, Casilda y la Marquesa). La tesis, sencilla pero desarrollada con viva ironía por Ventura, consiste en demostrar que quienes se consideran depositarios de la educación y de la cultura están en realidad tan llenos de ignorancia que no pueden entender a Moratín al no poseer los instrumentos y al estar llenos de prejuicios. En cambio, los verdaderos ignorantes, es decir la gente del pueblo, gracias a su sencillez y espontaneidad, sabe captar la belleza de Moratín aunque no sepa explicarla (véase el artesano Serafín). La brillante discusión evidencia la total ignorancia de casi todos sobre el mismo Moratín: unos creen que es un joven escritor de comedias y piden que suba al escenario al final de la representación; otros, pretendiendo burlarse de los anteriores, se equivocan en los más

<sup>4</sup> Excepto distinta indicación, todas las referencias a la comedia pertenecen a la siguiente edición: *Obras escogidas de Ventura de la Vega*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1894, I, pp. 207-234.

elementares datos biográficos. D. Serapio, por ejemplo, lo da por muerto en Madrid poco antes de 1848, lo cual provoca la defensa de su aliado anti-moratiniano D. Hermógenes que, intentando salvarlo del planchazo, afirma:

Usted ha dicho *Madrid* en vez de *París*, por precisar, por contraer, por localizar; como Horacio dice muchas veces el *mar Egeo* por cualquier mar..., el *bóreas* por cualquier viento. Así puede decirse *Madrid* por *París*, usando de una figura retórica que se llama *metonimia* y que consiste en tomar una cosa por otra (esc. VII).

Se puede notar la lucidez de Vega sobre el nivel cultural de sus contemporáneos: el diario *La España* decía el 13 de marzo de 1853: «Se ha celebrado el centenario de Moratín con la representación de *El sí de las niñas* y *La crítica de «El sí de las niñas»*, de V. de la Vega». Obviamente, en 1853, se trataba del 93 aniversario del nacimiento (el 10 de marzo de 1760). Casi un siglo después, Montero Alonso afirmará a su vez: «Cuando se cumple, en 1848, el centenario de Moratín»<sup>5</sup>.

En la contraposición que crea Vega, donde a favor de Moratín hay sustancialmente un solo personaje comedido y culto, D. Pedro, resulta que los adversarios del comediógrafo — los que clasifican a D. Leandro como perteneciente a la «vieja escuela» y a los que lo aprecian como personas «que se deleitan todavía con la *Egloga* de Batilo, la *Palomita* de Filis y *La Poética* de Luzán» — son al tiempo los defensores de la nueva escuela, la que poco a poco se identifica con los dramas *Lucrecia Borgia*, *El perro de Montargis*, *El verdugo de Amsterdam*, *Antony*<sup>6</sup>, así como a Moratín lo contraponen (esc. X) a Shakespeare, Balzac, Schiller, Goethe, Kotzebue y Halm, barón de di Billin-gansen (sic)<sup>7</sup>. Frente a estos genios y a sus obras, *El sí* revela toda la «pobreza de la contextura

<sup>5</sup> J. MONTERO ALONSO, *Ventura de la Vega. Su vida y su tiempo*, Madrid, 1951, p. 139-

<sup>6</sup> Los dramas citados por Vega son versiones o adaptaciones de las siguientes obras: *Lu-crèce Borgia*, de V. HUGO, traducido por P. de Gorostiza en 1835; *Le chien de Montargis ou le forêt de Bondy*, de G. DE PIXÉRÉCOURT, traducido por un anónimo en 1816; *Polder ou le bourreau d'Amsterdam*, de V. DUCANGE y G. DE PIXÉRÉCOURT, traducido por N.J. Gallego en 1830; *Antony*, de A. DUMAS, traducido por E. de Ochoa en 1836 (existe también una versión titulada *Zelmiro*, imitación de J.A. de Covert-Spring, editada en 1835 y al parecer nunca representada).

<sup>7</sup> Es curiosa la elección de los nombres, probablemente entre los menos representativos del teatro efectivamente representado en España durante el Romanticismo, quizá con la única excepción de Kotzebue. La omisión de Ducange, Hugo y Dumas se debe probablemente al hecho que, habiendo ya citado sus obras, los nombres quedan implícitos. En cualquier caso hay que señalar que, si bien Vega ridiculiza a los pedantes, él mismo comete errores: Friedrich Halm era en efecto barón de Bellinghausen, y no de *Billin-gansen*, lo cual no tendría importancia alguna si no hubiera puesto una nota al texto aclarando que «se pronuncia tal como está escrito»; ¡lástima que esté mal escrito!

de su fábula [...] y lo raquítrico y mezquino de sus tendencias sociales y filosóficas» (esc. X), sin contar, como afirma D. Hermógenes, que se trata de una «comedia homeopática: un globulito de acción disuelto en tres cuartillos de agua» (esc. VIII).

En este nivel de comicidad es cuando Vega, identificándose con el moderado D. Pedro, abandona para siempre la posición equidistante entre las dos escuelas que había marcado no sólo su producción original, sino también sus traducciones y adaptaciones. Ahora él expresa un decidido rechazo del Romanticismo, al que, por otra parte, años atrás ya había definido *secta*<sup>8</sup>. La sátira de la ignorancia acaba siendo por lo tanto ridiculización de la prosopopea intelectualoide romántica y afrancesada que durante casi quince años había amenazado a «los eternos principios del buen gusto»<sup>9</sup>, que es, precisamente, lo que representa Moratín.

### *3<sup>er</sup> nivel: sátira de las costumbres del público*

La inmoralidad, el cinismo y el egoísmo, además de la ignorancia y de la presunción, que caracterizan a la sociedad española son el fruto de la nueva escuela, cuyo principal rasgo es el rechazo de todo lo que sirve para construir una moral. Este nivel está asignado fundamentalmente al grupo de personajes que vienen de *El sí*, los cuales van al teatro no para ver una representación y eventualmente aprender algo, sino porque es el lugar donde se dan citas y se tejen galanteos. Para ellos el teatro es una coartada, un paseo. Estos personajes, que viven situaciones semejantes a las de sus homónimos moratinianos, en realidad no crean una parodia de *El sí*, aunque tal parezca formalmente, sino que dan paso a una representación de cuánto se han corrompido las costumbres sociales precisamente por el descrédito en que ha caído la mentalidad neoclásica por obra de las nuevas modas; de ahí el desprecio y la burla de todo teatro con finalidad moral, como el de Moratín.

La Paquita de Vega, por ejemplo, se distingue netamente de la Francisca de Moratín por su libertad de costumbres, por su egoísmo, por la ofensiva arrogancia de sus palabras con el padre y con el anciano «novio» D. Diego, por su hipocresía y por su espíritu de mentira convertidos en modelos de vida. Por su parte, D. Carlos se ha transformado en un desvergonzado galán que coquetea con tres mujeres a la vez en el Teatro de la Cruz y que, cuando se rompe el equilibrio y no consigue estar al paso, afirma cínicamente:

<sup>8</sup> Cfr. el *Discurso que leyó Don Ventura de la Vega al tomar asiento en la Academia Española*, en *Memorias de la Academia Española*, Madrid, Rivadeneyra, 1870, tomo II.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Ja, ja, ja! ¿Pensarán las tontas que no tengo tropas de reserva! En el Príncipe está Rosario, y Petra en el Instituto. Voy a traerme una de ellas [...]. La entro del brazo a las butacas, y hago que las tres se desesperen (esc. XVII).

Al fin y al cabo, para los nuevos intelectuales esto es lo justo, puesto que los tiempos han cambiado, y ello constituye una prueba evidente del anacronismo de *El sí*: «Los personajes de Moratín son retratos de circunstancias que murieron» (esc. XVIII), sentencia D. Hermógenes.

La defensa de las costumbres la hace, como siempre, D. Pedro, que ataca a los tres pedantes acusándoles de la decadencia moral de España por su estupidez:

Los tontos no son españoles, ni franceses, ni ingleses, ni nada. ¡Son tontos!.

La frase sería graciosa y plenamente actual si no tuviera una coletilla que expresa un desagradable *topos* romántico:

[Los tontos] son, como los hebreos, una gente sin patria, esparcida por el mundo para tormento de sus semejantes (*ibidem*).

#### *4º nivel: el teatro en el teatro*

Desde un punto de vista teatral, quizá lo mejor de la pieza de Vega es el magnífico juego de teatro en el teatro, complicado por una serie de expansiones, casi de contraposición de espejos, que aumentan la sabia construcción de la obra y la comicidad de los efectos. Como ya se había indicado, la escena representa *el foyer* de un teatro en el que está acabando la representación de *El sí*; pero también indicábamos que el teatro en escena es el mismo en que en la realidad se representa *La crítica de «El sí»*. Ello provoca una dilatación que desorienta e implica a los espectadores reales, los cuales tienen delante no el escenario de una acción ficticia o ideal, sino un espacio del mismo edificio en el que efectivamente están. Además, en ese escenario se discute sobre algo a lo que el público (real) acaba de asistir y de lo que quizá ha discutido durante el intermedio. Dicho de otra manera, la comedia de Ventura simula y representa en el escenario, casi sin solución de continuidad temporal, las posibles reacciones de los verdaderos espectadores, poniéndolos en la escena como personajes teatrales. De esta forma, se produce la fusión de realidad y ficción.

Sin embargo, la complicación más interesante dentro del juego del teatro en el teatro se produce al darnos cuenta de que los nuevos personajes que entran en escena, es decir los de Vega, son los mismos que los de la comedia de Moratín, la que en la realidad se acaba de representar. Por tanto, la primera impresión que el autor pretende construir es que los personajes, de hecho, no han salido cuando debían

sino que se han quedado en el escenario y están representando de manera chapucera una reposición en la cual funden y confunden con escasa habilidad tres guiones distintos: el archiconocido de *El sí*, el menos familiar de *El café* y el aún desconocido de Vega.

*5ª nivel: la reinención de las tramas*

El elemento burlesco y cómico del *collage* tiene, por otra parte, una correspondencia cómico-satírica dentro del texto mismo. En efecto, en cuatro momentos diferentes las tramas moratinianas, y en especial la de *El sí*, se modifican, se rein-ventan o se describen de manera original. El primero que da, involuntariamente, una versión personal de *El sí* es D. Carlos. El joven — contestando a la amante Casilda que le pregunta cómo termina la comedia, pues no lo ha visto en la sala — afirma que al final Doña Francisca y D. Diego se casan (esc. VIII). En efecto, él se había apartado a escondidas con Paquita y no puede pues saber cuál es un final al que no ha asistido, y obviamente no sabía nada de la comedia antes de ese momento. A pesar del planchazo, D. Carlos insiste sobre «su» versión de *El sí* y poco después afirma, con moraleja incluida:

[...] hoy se ama con otra vehemencia. Hoy no habría un amante que se marchara dejando que casaran a su amada con un viejo (esc. VIII).

Y con Casilda que le acusa de ser un infame, se justifica con galantería diciendo que probablemente estaba distraído puesto que la estaba contemplando.

Quien prepara una auténtica «pepitoria con el [...] *Café* y el *Barón* y la *Mojigata*» (son palabras de D. Hermógenes, esc. X), es el Vizconde, el cual, habiendo pasado por los tres teatros de Madrid, describe la función de la siguiente manera:

Yo fui primero al Príncipe...: vi el primer acto... ¡Ps!..., pesadillo... Sale allí un don Eleuterio... un poetastro muy hambriento... leyendo un drama. [...] Luego fui a dar un vistazo al Instituto. Después volví al Príncipe, y estuve un rato. Un poetastro se finge barón y engaña a una vieja. Allí ladra un perro, y tiran un pistoletazo. También sale un don Claudio..., un hidalgo muy estúpido, que echa yescas y enciende un cigarro (esc. X).

Esta versión, que junta tres comedias en una, tiene muy buena acogida por parte de los pedantes Serapio y Hermógenes, que le sacan partido para demostrar cómo todos los personajes de Moratín son iguales, y al Vizconde se le elogia por su sátira, tan ingeniosa cuanto involuntaria (aunque él afirma que se ha expresado «con toda intención»).

La tercera modificación, esta vez intencionalmente «correctiva», procede del dramaturgo D. Eleuterio, autor de un todavía no representado «drama en veinti-

cuatro cuadros y dos actos» (esc. XI). El admite que Moratín es «hombre de alguna chispa... ¡Pero qué lastimosamente desperdiciadas!» y sostiene que el argumento de *El sí* se podría fácilmente transformar de comedia en drama, según los cánones contemporáneos, efectuando tan sólo algunas pequeñas añadiduras:

un par de actos siquiera en el convento donde se educa doña Paquita, y allí la figura siniestra de una monja..., de la madre Cincunciación, por ejemplo..., que sorprendiera a la niña hablando a media noche con su amante por la ventana del corral, y la monja se enamora del oficial... y encerrara a la niña en el subterráneo, y el oficial, impaciente, escalara el convento... y la monja se lo llevara a su celda... [...] Luego un acto en el subterráneo, donde bajara el amante a liberar a su amada, ayudado de Calamocha; y allí su escena en *quintillas*. En fin, [...] podía haber un episodio fantástico, en que doña Irene viera en sueños la sombra del obispo electo de Mechoacán, que murió en el mar, y las de sus tres maridos (esc. XI).

¿Y por qué no, añade D. Antonio, también «la [sombra] del chico que se murió de alfombrilla»?

La última reinvención, motivada tanto por su ausencia de la sala como por su índole de actriz dramática casera, nos la ofrece Paquita en este magnífico diálogo de la esc. XIV:

PAQUITA. Vamos, lo que esa Paquita consiente que hagan con ella es ridículo, es inverosímil.  
¡Casarla con el viejo!

D. BENIGNO. No, hija mía: si no la casan al fin.

PAQUITA. ¿Cómo que no la casan? ¿Conque el amante no la abandona?

D. BENIGNO. Al fin del segundo acto; pero vuelve en el tercero...

PAQUITA. ¡Ah! ¿Vuelve en el tercero?

D. BENIGNO. ¿Pues no te acuerdas? Y tiene aquella escena violenta con el tío...

PAQUITA. Sí, sí... en que lo desafía y lo mata...

D. BENIGNO. No, hija. Si el tío lo perdona, y lo casa, y...

PAQUITA. Sí, sí: yo me trabuco...

D. ELEUTERIO. La imaginación poética de Paquita está supliendo lo que debía haber en la comedia.

La finalidad de estas refundiciones es evidente: por una parte Vega quiere ironizar sobre el hecho de que los responsables de la decadencia teatral son la ignorancia y el desinterés de un sector del público — que considera el teatro como un lugar donde no pensar o donde dedicarse al galanteo y a las actividades mundanas —; por otra parte, la afectación y estupidez de los defensores del drama (término que usa como sinónimo de Romanticismo) que, anclados en fórmulas ya vacías y repetitivas, querrían cambiar también el pasado.



6° nivel los personajes en los personajes

El nivel cómico-teatral más refinado, y que de cierta manera anticipa tímidamente algunas temáticas teatrales de primeros del XX, es el que se refiere a la posibilidad de los personajes de la comedia de Vega de tener conciencia de serlo. El autor nos deja, diríamos voluntariamente, con la duda. En sentido estricto, ninguno de ellos admite ser un personaje traspasado de una comedia a otra; sin embargo, algunos de ellos no pierden la ocasión de aclarar su mayor o menor relación de dependencia con los modelos moratinianos. Esto parece implicar una especie de *conciencia, sobre el* hecho de que no poseen una personalidad autónoma puesto que se define sólo a través de la confrontación. En este sentido es significativa la actitud de Paquita, cuando reconoce e inmediatamente rechaza su origen: «Esa Paquita... ¡y siento que tenga mi nombre!» (esc. XIV). Respecto del viejo pretendiente y del padre, a los que desprecia como muñecos impersonales, afirmará en cambio: «¡Aquí llevo a mi don Diego y a mi doña Irene» (idem), indicando así que D. Benigno es la encarnación de la madre de *El sí*.

Pero es en la última escena donde el juego parece estar a punto de descubrirse. Refiriéndose a los personajes de *El sí*, D. Hermógenes exclama:

[...] sostengo que los personajes de Moratín son retratos de circunstancias que murieron, y no tipos eternos, como los de Moliere. ¿Quién es hoy don Eleuterio? ¿Quién es don Serapio? ¿Quién es don Hermógenes? (esc. XVIII).

Le toca a D. Pedro dar esa respuesta que, si bien demuestra que precisamente esos tres nombres aluden a tipos humanos y sociales de cualquier época y tiempo — equiparables por tanto a los de Moliere —, indica también su inconfundible esencia de personajes:

¿Quién es don Eleuterio? El señor que habla mal de la comedia, porque no ponen en escena la suya. ¿Quién es don Serapio? El señor que repite como un eco lo que les oye a ustedes... ¿Quién es don Hermógenes? ¡Usted! (idem).

No cabe alternativa: los personajes que en *La crítica* se burlan de Moratín y exaltan los dramas románticos, son los mismos que en *El café* se burlaban de las reglas del buen gusto y exaltaban a Cornelia y seguidores. Pues bien, estos personajes, al contrario de los de Pirandello, no están *in cerca d'autore* y menos aún de intérpretes: ya tienen por lo menos dos autores (Moratín y Vega) y miles de intérpretes en cada época.

Pero ¿hay algo más que Vega quiere sugerirnos con esta serie de juego de espejos que muchas veces nos impide establecer cuál es la realidad y cuál el reflejo? Quizá decirnos que estos tipos — que en cualquier época piensan, hablan y pontifican de la

misma manera — no son tanto ejemplo de comportamiento humano cuanto más bien figuras calcadas de un guión ya escrito. Pero sin moralismo pedantesco, puesto que la comedia de Vega recorre los caminos de una comicidad ya puesta a prueba<sup>10</sup>, brillante y variada, que abarca desde la ironía a la sátira, desde la parodia a la burla: al fin y al cabo, la mejor manera de replicar a la irracionalidad de la arrogancia es mostrar la sonrisa de la razón.

PIEROMENARINI  
*Universidad de Parma*

<sup>10</sup> En 1848, cuando compuso *La crítica*, Vega tenía ya a sus espaldas 80 de las 104 comedias que se le pueden atribuir con certeza (véase a este propósito el pormenorizado catálogo preparado por A. UNI, *Il teatro di Ventura de la Vega*, Tesi di Laurea, Università di Parma, Facoltà di Magistero, a.a. 1990-1991, director P. Menarini: la autora se ocupa por extenso de *La crítica de «El sí de las niñas»*, analizándola en las pp. 120-208). Como dato curioso puedo señalar que 1848 es el 3º en el *ranking* con 8 estrenos; el 1º es 1842 con 22 estrenos, el 2º es 1841 con 15 (cfr. *ibidem*, pp. 221-227).