

**NO MÁS MOSTRADOR Y LA COMEDIA MORATINIANA
DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX**

**NO MÁS MOSTRADOR AND THE MORATINIAN COMEDY
OF THE FIRST HALF OF THE SIXTH CENTURY**

David Félix FERNÁNDEZ DÍAZ

University of Virginia
dff9m@virginia.edu

Resumen: *No más mostrador* (1831) de Mariano José de Larra es considerada hoy día por un numeroso sector de la crítica como una comedia moratiniana. Esta clasificación, cuyo inicio data de principios del siglo XX, ha pasado a nuestra historia teatral como una categoría objetiva sin que haya sido cuestionada. Cotejar la crítica decimonónica de esta obra con la elaborada posteriormente revela una disparidad de percepciones que objeta esta validez. Este trabajo presenta un breve panorama sobre qué significa que una comedia sea moratiniana y qué principios debe seguir.

Abstract: Mariano José de Larra's *No más mostrador* (1831) is nowadays considered by many critics as a moratinian comedy. This classification, which started at the beginning of the XXth century, has been adopted by our history of theater as an objective category without being contested. After comparing *No más mostrador's* criticism of the XIXth century with that

other criticism created thereafter, it unveils great disparities of perceptions that calls into question its validity. This paper presents a brief panorama of what a moratinian comedy is and which principles should follow.

Palabras clave: Larra. *No más mostrador*. Moratín. Comedia. Moratiniana. Crítica.

Key words: Larra. *No más mostrador*. Moratín. Comedy. Moratinian. Criticism.

1. LA COMEDIA MORATINIANA

El teatro español de la primera mitad de siglo XIX presenta durante este período la vinculación más estrecha entre sociedad y creación artística que se puede apreciar hasta la fecha. Las producciones dramáticas del momento tienen plena asociación y sentido dentro de las coyunturas sociales y estéticas que gobiernan durante espacio temporal. La obra de teatro refleja la tesitura presente a la vez que esta se realimenta de la misma circunstancia que manifiesta la misma creación. Las creaciones se gestan en función del contexto así como de la interacción que experimentan sus creadores con las representaciones teatrales que se aquilatan durante el período.

Esta íntima comunión, normalmente esbozada entre autor y sociedad y en este orden, se desarrolla a su vez de modo parejo en la esfera literaria, tema que ocupará el grueso de esta investigación: la relación que existe entre la poética cómica moratiniana y la obra de Mariano José de Larra *No más mostrador* (1831) examinada bajo estos presupuestos.

Para el caso de Inarco Celenio, lo que podría concebirse como un proceso unidireccional, es decir, de particularidades de su obra que dimanen y sirven de sustento a posteriores secuelas cómicas, es una sucesión categórica que debe ser reconsiderada dada la metodología reduccionista que se ha venido aplicando al influjo que generó su poética. Antes de entrar en detalle sobre el significado y la cuantificación filológica del abolengo moratinesco, la condición que subyace a la plétora de obras catalogadas como ‘moratinianas’ es aquella que define la ‘influencia’ como un factor «which exists in the work of one author which could not have existed had he not read the work of a previous author» (Aldridge, 1963: 144). Tomando esta premisa como punto de partida, la primera obra moratiniana manifiesta sería una adaptación del mismo Luciano Comella, autor que en 1793 arremete contra el mismo Moratín con un fin de fiesta titulado *El violeto universal*. Independientemente del marbete que rubrique la obra de Comella en función de su

motivación o género, lo que sí se puede afirmar que *El violeto universal* sería la primera creación teatral de alcurnia o influencia moratiniana, una pieza que debe su configuración, si bien no causativa, a la preexistencia de *La comedia nueva*.

Paralelamente y considerando esta noción de ‘influencia’ como condición estrictamente *sine qua non*, *La comedia nueva* de Moratín sería a su vez un texto el cual emerge parcialmente de la comelliana *El sitio de Calés*, obra estrenada en 1790 y dos años antes de la archiconocida sátira. En otros términos, la que fue posteriormente tenida por una de las comedias más picantes de la historia del teatro español aplicables a cualquier edad y contexto, encontraría su germen, y parte al menos de su influencia, en aquel adversario contra el cual bregó frontalmente (Galdós, 1924: 21). Sea cual fuere la recíproca relación que nutrió sendas obras, lo que parece inocular en la historia del teatro español a partir de 1790 es la creación de un autor, que a pesar de su reducida producción teatral, ha llegado a designarse como el dramaturgo más *influyente* de la literatura española después del «Fénix de los ingenios» (Dowling, 1971: 23).

Es en este sentido y a este nivel creacional en concreto que surge lo que típicamente se ha venido llamando *comedia moratiniana*: piezas teatrales que supuestamente hayan su influencia en el legado teatral de Moratín y que incorporan, en mayor o menor grado, elementos de sus principios teatrales. Ahora bien, ¿cuáles son estos elementos fundacionales que deben incluir esta serie de obras para que puedan ser consideradas ‘moratinianas’? El mismo Don Leandro es aquel que nos explica exactamente en qué consiste una comedia desde el punto de vista arquitectónico:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud (Fernández de Moratín, 1825: 30).

Es decir, una presentación crítica que suele moldear la acción dramática mediante una serie de procedimientos estilísticos particulares del mismo Moratín. Dos cuestiones se desprenden de este sucinto prolegómeno acerca de la relación que arraiga entre las obras de Don Leandro y aquellas clasificadas comúnmente como ‘moratinianas’: ¿es la influencia un estado *a priori* el cual brindaría fundamentalmente una mera condición de existencia a determinadas piezas de, pongamos, Bretón de los Herreros o Francisco

Martínez de la Rosa? O bien, ¿deben contener las comedias etiquetadas como ‘moratinianas’ ciertos elementos de este breve compendio poético? Si es así, cuántos ¿Todos? Partamos de este segundo planteamiento.

David T. Gies, por ejemplo, nota que *La niña en casa y la madre en la máscara* (1821) es moratiniana porque «ansía mantener los conceptos y estructuras del teatro neoclásico, a saber: el ‘útil dulce’, las tres unidades y el carácter didáctico» (1994: 93). Las preguntas que suscita esta aseveración son las siguientes: ¿son solo estas tres características aquellas que definen lo moratiniano? ¿qué sucede si solo observa alguna de estas propiedades? Reformulando este planteamiento, ¿podría un proyecto dramático henchido de esta simplicidad seguir evocando representaciones y continuas lecturas en diferentes contextos estéticos durante buena parte del siglo XIX? Si los mencionados renglones de su poética son aquellos que han definido la comedia moratiniana arquetípica, se ha soslayado una serie de observaciones de índole diversa que apostillan este boceto estructural:

Debe pues ceñirse la buena comedia a presentar aquellos frecuentes extravíos que nacen de la índole y particular disposición de los hombres, de la absoluta ignorancia, de los errores adquiridos en la educación o en el trato, de la multitud de las leyes contradictorias, feroces, inútiles o absurdas, del abuso de la autoridad doméstica y de las falsas máximas que la dirigen, de las preocupaciones vulgares o religiosas, del espíritu de corporación, de clase o paisanaje, de la costumbre, de la pereza, del orgullo, del ejemplo, del interés personal (Fernández de Moratín, 1825: 30).

George de Gentil señala que, hacia 1817, la influencia ejercida por Moratín sobre Bretón de los Herreros «fut plus heureuse et décisive. On lui accordait le goût de la mesure, le sentiment des nuances, on le félicitait, chez nos voisins, de représenter l’harmonie des qualités moyennes, de laisser des œuvres achevées, de réagir utilement contre l’abus des improvisations incorrectes» (1909: 61). Se puede advertir que el concepto de *influencia* en este caso no parece residir exclusivamente en el andamiaje estilístico de la pieza, sino en un nuevo modo de elaborar la confección teatral y en conferir una nueva dimensión humanística a Talía. Esta nueva distinción de la armonía, la medida o la apreciación del matiz, parece ser un nuevo tipo de influencia y manifestación literaria que no estriba de manera exclusiva en las cualidades tipificadas que se atribuyen a las comedias comúnmente categorizadas como ‘moratinianas’. No es empresa aquí dilucidar qué se entiende por la voz ‘influencia’ sobre la cual los comparatistas se han afanado en delimitar y donde se han expuesto ya numerosas

revisiones, sino ver qué particularidades tienen las obras que han sido etiquetadas como ‘moratinianas’ en la historia literaria de la primera mitad del siglo y esclarecer qué ligazón, en caso de que exista, las unifica con las creaciones originales.

Teóricamente, una comedia de alcurnia moratiniana debería retener y articular cada una de las características anteriormente mencionadas o bien, presentar un reajuste o adaptación tangible de las mismas para que pueda ser designada como tal. Estas alteraciones se tendrían que dar sin que esto eclipsara completamente la presencia y principios del dramaturgo referente para que podamos hablar de comedia moratiniana. Esta propuesta es la que Ihab H. Hassan formuló de modo genérico en 1955 de la siguiente manera: «When we say that *A* has influenced *B*, we mean that after literary or aesthetic analysis we can discern a number of significant similarities between the works of *A* and *B*» (1955: 68).

Para el caso de la comedia moratiniana, John C. Dowling aportó unas útiles y siempre acertadas interpretaciones sobre los atributos de esta ‘simple’ fórmula, calificación con la cual él mismo la presentaba. Nos recordaba el erudito hispanista que «imitation is a prime tenet of Moratín’s neoclassicism» y que en su creación literaria «the poet is seeking verisimilitude, is the observer of nature, especially human nature» (1971: 24). La verosimilitud era para el hispanista norteamericano el núcleo que alberga la esencia y la clave para la comprensión de este tipo de teatro:

Leandro Fernández de Moratín’s approach to playwriting was simple and direct. He sought verisimilitude, which is the key to an understanding of his theater. [...] The cult of verisimilitude resulted in a theater in which the naturalness of every entrance, every exit, every movement, every reaction conceals the deft art of the structure (1971: 25).

Según estas apreciaciones, una obra que no fuera verosímil quedaría automáticamente descartada del conjunto.

La crítica moderna ha empleado un molde deficiente a la hora de sopesar la relevancia de las obras neoclásicas, evaluar su importancia e indicar dónde se encuentra la huella o influencia del creador de *El sí de las niñas*, circunstancia motivada en parte por el hecho de que son escasas las características que definen la arquitectura del patrón neoclásico. Esta particularidad ha dado pie a que una obra, que observe de alguna manera las unidades o que tenga un fin que se considere más o menos moralizante, se proceda a

etiquetarla sin más como moratiniana. Este reduccionismo ha afectado a muchos de los que cultivaron el mismo sistema quizás en parte por ese conciso listado de propiedades que muchos quisieron ver en ciertas producciones no canónicas del siglo XIX y que precisaban de algún tipo de taxonomía en las historias de la literatura.

Si María José Rodríguez Sánchez de León estipula que es a partir de 1790 cuando la «comedia moratiniana de costumbres se convirtió en el modelo cómico nacional» (1999: 243), Ermanno Caldera sitúa la base de la propagación de este paradigma un poco más tarde, en 1806, a raíz del estreno de su obra maestra (2001: 28). Según Caldera, habría que esperar al estreno de su obra maestra para que Don Leandro se consagrara y se convirtiera en una referencia caracterizada como ‘imprescindible’ (2001: 28). Donald L. Shaw retrasa lo que sería la implementación de este paradigma ligado a los criterios establecidos por Moratín hasta 1812, fecha que coincide con el estreno de *Lo que puede un empleo* de Martínez de la Rosa, pieza normalmente clasificada dentro del grupo de obras moratinianas (1986: 123). Encontramos por lo tanto visiones concomitantes y ciertamente complementarias a las dos que presentaba sobre la ‘influencia’: la obra como un estadio que precede la subsecuente creación y por otra, la diseminación en clave teatral de ciertas propiedades del artefacto literario adoptadas posteriormente por generaciones futuras de dramaturgos.

Si la conciencia de un modelo o un género asociado a sus comedias asoma con anterioridad, el derivado genérico o voz ‘moratiniana’ no aparece hasta 1854 cuando Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, tras un moratiniano pseudónimo, «Pipi», reseña *La archiduquesita* (1854) de Hartzenbusch diciendo que «algunas de las escenas más notables, bien que todas estén escritas en la índole moratiniana, con esa difícil facilidad reservada al talento y al estudio» (*La España*: 1854). A pesar de la introducción del neologismo, tendremos que esperar hasta 1867 para ver un estudio que versee, al menos en lo que atañe al *incipit* del estudio, sobre la influencia de Moratín en el teatro español: «La influencia de Leandro Fernández de Moratín en el teatro español» (Fernández González, 1867: 41). Aun así, el apartado que dedica Francisco Fernández González consiste, más que en un estudio sobre la huella ulterior del excelso comediógrafo, en un breve panorama de su obra con alguna que otra inexacta afirmación¹. No encontramos lo que se esperaría de

¹ Entre las inexactitudes que encontramos, vemos la siguiente: «*El café*, drama satírico, no pudo representarse durante la vida de Comella, a causa de la poderosa influencia de este dramaturgo» (1867: 42).

un título que parece anunciar un análisis detallado sobre qué obras, y en qué medida, fueron talladas a imagen y semejanza de sus comedias originales.

Parece pues darse una notable divergencia en lo que respecta a los inicios de esa llamada escuela moratiniana: cuánto más reciente sea el análisis, existe una tendencia sensible a sincronizar los orígenes de esa influencia simultáneamente con la primeras representaciones o bien durante la época contemporánea a Moratín; por el contrario, si nos ceñimos a la crítica de la segunda mitad del siglo XIX y posterior, este modelo parece ser que no se configura como ‘escuela’ hasta aproximadamente la segunda mitad. No obstante, las lindes cronológicas parecen no ser la única fuente de disidencia entre la filología decimonónica y la del siglo posterior.

Una propensión tendenciosa parece haberse apoderado sobre qué incorpora, o debe incorporar, lo llamado *influencia moratiniana* y de qué elementos debe anexionar para merecer tal denominación. Lo que en nuestros días se ha contraído en una anquilosada y trillada «reflexión sobre las costumbres, con una finalidad siempre didáctica y presentada mediante sencillas tramas que respetan la verosimilitud» (Rubio Jiménez, 1983: 35), se presenta en el siglo XIX como un paradigma dotado de alcance y profundidad que poco o nada tiene que ver con la simplicidad comúnmente atribuida.

2. NO MÁS MOSTRADOR A TRAVÉS DEL PRISMA MORATINIANO

Uno de los ejemplos que ilustra mejor esta desemejanza es cotejar la crítica decimonónica de la comedia de Larra *No más mostrador* estrenada en Madrid, en 1831, en el Teatro de la Cruz con aquella que se elaboró posteriormente y donde el consenso de categorizar de manera taxativa esta creación como moratiniana, parece no admitir discusión. Francisco Aguilar Piñal asevera en su estudio sobre José de la Revilla que Larra «estrena en 1831 su comedia moratiniana *No más mostrador*» (1980: 15). Aunque sí es cierto que esta alusión tiene lugar en un estudio cuyo objeto fundamental no es clasificar obras que hayan recibido el troquel neoclásico, el parentesco que señala Aguilar Piñal entre estas dos obras formulado así, es insuficiente. Feliciano Páez-Camino en un estudio de Larra nota que «El 29 de abril de 1831 nuestro autor estrenó en el madrileño teatro de la Cruz su comedia

Sabemos que esto no fue así y que lo que sucedió fue que Moratín declaró, ante la posibilidad de que fuera condenado por libelo, de que Comella no era la persona que figuraba en su comedia.

moratiniana *No más mostrador*, inicio de una relación bastante asidua —sobre todo como comentarista de obras ajenas— con el teatro» (2009: 5). Como si se tratara de un calco crítico, no se ofrecen datos adicionales sobre esta posible analogía. María Teresa Cattaneo, aludiendo a una reposición de la obra de Larra nota lo siguiente:

Nieva tuvo que medirse así con una comedia no original (es la adaptación de un Acto único de Scribe, Les adieux au comptoir), pero dotada de una organización vivaz y de un elegante estilo moratiniano, que él aprecia como lo que hubiera debido ser la comedia burguesa del romanticismo (1996: 73).

Phillys Zatin, citando a Hazel Cazorla, señala: «reminds us that Larra, as a playwright, had only one successful original work, *Macías*, and that of his fourteen translations from French, his only hit was *No más mostrador*, a comedy reminiscent of Moratín» (2008: 293). María del Carmen Meléndez de Alonzo clasifica la producción cómica larriana «al estilo de las de Moratín (*No más mostrador*)» (1999: 5). La nota más clarificativa, sea tal vez la que publica H. Chonon Berkowitz, quien ratifica, quizás motivado por el centenario de la muerte de Don Leandro en 1828 y tras el ligero interés que despertó su obra en esta fecha, que:

*As for his several comedias de costumbres, of which *No más mostrador* is perhaps the best, it is quite likely that Larra wrote them largely as a means of earning a livelihood. They are for the most part of the ingenuous type inspired by the younger Moratín, only slightly original, and very markedly influenced by the French (1928: 503).*

Después de que la obra fuera acusada de plagio por «El amigo de la verdad», el joven Larra tuvo que salir en defensa de la originalidad de su texto y como consecuencia, disertar aunque fuera de manera indirecta sobre las fuentes de inspiración de su ópera prima. La pluma de un Larra más comedido que el que asoma en sus artículos de crítica manifestaba lo siguiente:

*Deseando probar mis fuerzas en el arte dramático hace algunos años, y a la sazón que buscaba asunto para una comedia, cayó en mis manos aquel vaudeville en un acto de Scribe. Presumiendo por mis limitados conocimientos que no podría ser de ningún efecto en los teatros de Madrid, apodéreme de la idea, y haciéndola mía por derecho de conquista, escribí el *No más mostrador*, en cinco actos largos; hice más, habiendo encontrado en Scribe*

dos o tres escenas que desconfié escribir mejor, las aproveché, llevado también de la poca importancia que en mi cuadro iban a tener. Yo no sé si esto se puede hacer, lo que sé es que yo lo he hecho (Gassin, 2001: 228).

Ni rastro de Moratín ni referencia a su poética, una figura que no tendría fundamento ocultar después de la frecuente alusión y encomio que le brinda a lo largo de su trayectoria como articulista y crítico. Según Hartzenbusch, Larra se sustentó en tres ingenios al confeccionar el texto, a saber: por una parte, Eugène Scribe (recoge de *Les adieux* su principal inspiración); por otra, Dieulafoy (concretamente de su obra *Le portrait de Michel Cervantes*) y finalmente la agudeza del mismo Don Mariano (Hartzenbusch, 1866: 15). Posteriormente, Carmen de Burgos y Seguí reduce esta nómina de posibles influencias al «*Adieux ou comptoir*, de Scribe y Leguve, y esto hizo que se la creyese traducida» (1919: 78). Moratín no asoma tampoco como fuente de inspiración de esta obra teatral en esta adenda que amplía el testimonio del joven Larra.

La trivialidad y fundamentalmente el enredo de casualidades que alimenta esta pieza disparó la ira de aquel sector de la dramaturgia contemporánea que secundaba y defendía un teatro sustentado en premisas clásicas y racionalistas. Huelga subrayar que si bien la obra de Moratín recibió en ocasiones el azote crítico, jamás fue debido a planteamiento estructural donde la mesura, desarrollo de la representación y la naturalidad de los diálogos, fueron cualidades enaltecidas desde sus primeros estrenos y de modo prácticamente unánime. Una pieza como *No más mostrador*, vista por los ojos de la crítica más reciente como un texto moratiniano o con reminiscencias de este, recibió en su momento la siguiente recensión por parte de Bretón de los Herreros, el principal continuador del teatro de Don Leandro:

No más mostrador la titula, y más mostrador quisiera yo en ella. Desde el Acto III hasta el V progresa la intriga en muchas escenas con demasiada independencia de la idea capital que dicho título parece anunciar; y no sé si convendría más a la pieza el de Al mostrador me atengo, u otro equivalente que estuviera más acorde con el desenlace. El carácter de Doña Bibiana me parece exagerado en algunas ocasiones. Creo que no es muy natural la afición que manifiesta a las deudas y a los desafíos, porque el ánimo del poeta no haya sido casarla hasta tal punto de la órbita de su sexo, porque la oye de su hija, y porque no necesitaba mostrarse insensible y viciosa para ser vana y extravagante. La vergonzosa cobardía del conde tampoco nos parece muy verosímil. Se conoce que el autor se valió de este expediente, a despecho suyo para desembarazarse de un personaje que le estorbaba. Hay algu-

nas escenas que no están bien ligadas entre sí, sobre todo en el acto quinto, donde los interlocutores entran y salen con poco fundamento, y se buscan sin encontrarse dentro de una casa en donde hay demasiados sirvientes que pudieran ahorrarles tan ímproba fatiga. El escondite del conde para que pueda saber que otro le ha suplantado centra en el número de los tristes recurosos, y con más razón el olvido de su cartera, que no se justifica, y aun justificado podría parecer repugnante (1965: 49).

Bretón de los Herreros, prescindiendo de la conflictiva relación que mediaba entre estos dos autores, no fue el único que cargó las tintas contra una creación que se apartaba del 'buen gusto' y los principios de un teatro ordenado, aunque este mismo escrito acabase ensalzando una cierta agudeza del diálogo y una buena ejecución de la obra. El mismo Larra admitió que su trabajo llegó a admitir que «los defectos de su plan, de su estilo, de sus caracteres, me son conocidos, y creo que si pudo agrandar al público, lo debió en gran parte a habérsela considerado como primera producción de un principiante» (Burgos y Seguí, 1919: 79). Posteriormente, Julio Nombela Campos enfatiza cómo esta comedia larriana adolece de un aspecto que cualquier comedia que meritara a tal denominación debiera contener: la verosimilitud, característica que como mencionaba anteriormente sería ineludible a la hora de elaborar un corpus de obras moratinianas. Además de la indefinición de género que le atribuye, Nombela Campos presentaba el siguiente apunte en 1906:

Es esta obra una especie de vaudeville o sainetón, que abunda en situaciones chuscas traídas por los cabellos, una pieza de enredo compuesta de equivocaciones fundadas en casualidades harto peregrinas; pero que en medio de sus inverosimilitudes contiene intencionados ataques dirigidos contra la necia vanidad de la burguesía adinerada, deseosa de salirse de su esfera y de hacer gran papel en el mundo, así como contra los aristócratas degradados que cubren con la capa de la elegancia los desórdenes de una mala vida (1906: 58).

Contemporáneo a Nombela Campos, Mariano Roca de Togores subrayaba, por otra parte, que esta obra seguía una línea más parecida a Beaumarchais que a la de Moratín (1883: 79), siendo este testimonio crítico otra muestra añadida a las diferencias entre aquellos que califican esta pieza como descendiente de su legado cómico de esos otros que la ubican fuera de este modelo. La pregunta sigue todavía ahí: ¿cómo es que una obra que fundamentalmente es lo que expresa Bretón de los Herreros en esta crónica recibe hoy día el marbete de moratiniano? ¿se trata de una plaga transversal

que se ha inoculado la crítica de la recepción y se ha ido reproduciendo sin cuestionamiento? Una vez más, Moratín no consta ni como referente secundario en estos comentarios del siglo XIX. ¿De dónde procede esta diversidad en lo que atañe a la influencia moratiniana entre la crítica decimonónica y la de nuestros días? Reformulando esta última cuestión, ¿a qué se debe que los homólogos decimonónicos quebranten esta inalterable calificación que estipula la crítica actual la cual ve un impreciso moratinismo que dudosamente existe?

La obra sigue la observancia de la unidad de lugar y tiempo y ciertamente tiene un marcado propósito de enseñar deleitando al público a pesar del agravado carácter bufonesco y disparatado. Estructuralmente, podemos trazar tenues paralelismos, aunque hay que subrayar que estos no se prestan a un parangón estructural preciso. Por ejemplo, el devenir temporal en Moratín está plenamente delimitado con referencias explícitas al transcurso cronológico. En *No más mostrador*, deducimos que han pasado unas ‘pocas horas’ a través de una declamación de Julia en el Acto V, dando así un peso más liviano y menos trascendente a esta unidad.

En lo que respecta a los personajes, diez en total (dos femeninos y ocho masculinos) tejen la acción teatral escrita en prosa, abundante en prolijos parlamentos y copiosos apartes que van trenzando los múltiples equívocos que se van solapando en los cinco actos que la forman. El personaje de Julia sí que presenta rasgos concomitantes al de la Doña Francisca moratiniana en referencia a la obediencia materna, aunque el resto de caracteres presente más disimilitudes que coincidencias. Doña Bibiana, quien evoca ligeramente a la Doña Irene de *El sí de las niñas*, muestra asimismo una postura indeterminada, causando así un distanciamiento entre la que sería su homóloga: por una parte, sí que anhela pertenecer a una clase que contempla desde la barrera, pero a su vez, aunque sea de manera fugaz, respeta también la inclinación sentimental de su hija Julia y desea su ‘plena libertad’.

No más mostrador indaga, como su propia raíz indica, sobre aquello que se ‘muestra’ o la imagen que construimos y paseamos por la sociedad. El mismo título cifra y coincide en buena medida, con la enseñanza que se va urdiendo durante las escenas y que culmina al final de la obra con un mensaje didascálico que podríamos decodificar como un ‘no más apariencias’. El mensaje, de cariz fundamentalmente social, exalta la honradez del trabajo, la vida laboriosa e insta a hacer gala de la posición de uno en la sociedad cuando esta sea honrosa.

El ‘estilo moratiniano’ que presuntamente encontramos en *No más mostrador*, dando por sentado que este sea uno de los pilares básicos que sostienen la denominación que se le dispensa, no es comparable al virtuosismo desplegado por Moratín *hijo*. La viveza y naturalidad del diálogo que revisitan las piezas de Don Leandro son ahora, en muchas ocasiones, sostenidos extensos soliloquios esquejados con innumerables ‘apartes’ que apuntalan un armazón dramático saturado de casualidades harto peregrinas. Se rompe así el principio fundamental acerca de lo que es una comedia vista por Moratín, ‘imitación en diálogo’, para dar paso a una acentuada ‘expresión de intenciones o pensamientos’ a través de la cual accedemos atropelladamente a los personajes.

Recogiendo la idea de Nombela y Campos, y que también nota no sin cierta socarronería Bretón de los Herreros, los incidentes que se apelmazan en el desarrollo hacen que la obra adolezca de una marcada inverosimilitud alejándose así de unos de los pilares o características básicas de la comedia moratiniana. Es llamativo el hecho de que esta propiedad, que Larra encomia en sus artículos y que confiere coherencia y lógica, sea tal vez la principal carencia de esta comedia. Quizás, lo más sorprendente es que a pesar de esta serie de disparidades entre estos textos y formas de gestar comedias, se siga atribuyendo a esta pieza un emblema del cual sí participa, lo hace de una manera lánguida e inconsistente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1980). «José de la Revilla, crítico de Moratín». En *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, 9-23. Bolonia: Abano Terme: Piovan Editore.
- BERKOWITZ, H. Chonon (1928). «*No más mostrador* by Mariano José de Larra. Patricio Gimeno y Kenneth C. Kaufman (eds.)». Reseña en *The Modern Language Journal* 12. 6, 502-505.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1965). *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*, Juan Manuel Díez Taboada y Juan Manuel Rozas (eds.). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- BURGOS Y SEGUÍ, Carmen (1919). *Fígaro*. Epílogo de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Imprenta de «Alrededor del Mundo».
- CALDERA, Ermanno (2001). *El teatro en la época romántica*. Madrid: Castalia.

- CATTANEO, María Teresa (1996). «Del costumbrismo de Larra a la ‘visión alucinada’ de Nieva: *Sombra y quimera de Larra*». En *Actas del VI Congreso*, Nápoles, 27-30 de marzo de 1996, Joaquín Álvarez Barrientos y Giuseppe Bellini (eds.), 71-80. Roma: Bulzoni.
- DE GENTIL, Georges (1909). *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris: Hachette.
- DENGLER GASSIN, Roberto (2008) «*No más mostrador* de Eugène Scribe, en la traducción de Mariano José de Larra (1831)». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (también en <http://goo.gl/SpSjT>).
- DOWLING, John C. (1971). *Leandro Fernández de Moratín*. Boston: Twayne.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1825). *Obras dramáticas y líricas*, vol. I. Paris: Augusto Bobée.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Francisco (1867). *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven*. Madrid: Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenebro.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1866). *Obras escogidas*. Prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Rivadeneira.
- GIES, David T. (1994). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HASSAN, Ihab H. (1955). «The Problem of Influence in Literary History: Notes towards a Definition». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 14. 1, 66-76.
- La España*. «Revista dramática». Año VII. Núm. 2028. Madrid, domingo 12 de noviembre de 1854.
- LARRA, Mariano José (2009). *Macías; No más mostrador*. Gregorio Torres Nebrera (ed.). Madrid: Cátedra.
- MELÉNDEZ DE ALONZO, María del Carmen (1999). *Artículos de costumbres. Lo mejor de Mariano José de Larra*. Guatemala: Piedra Santa.
- NOMBELA CAMPOS, Julio (1906). *Larra (Fígaro)*. Madrid: La Última Moda.
- OWEN ALDRIDGE, Anna Balakian; GUILLÉN, Claudio y FLEISCHMANN, Wolfgang Bernard (1963). «The Concept of Influence in Comparative Literature: A Symposium». *Comparative Literature Studies, Special Advance Number*, 143-152.
- PÁEZ-CAMINO, Feliciano (2009). «El tiempo y la huella de Larra (1809-1837)». *Cuadernos Umer* 56, 1-21.

- PÉREZ GALDÓS, Benito (1923). *Nuestro teatro. Obras inéditas*. Alberto Ghirardo (ed.), vol. V. Madrid: Renacimiento.
- ROCA TOGORES, Mariano (1833). *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*. Madrid: M. Tello.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1999). *La crítica dramática en España*. Madrid: CSIC.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1983). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor.
- SHAW, Donald L. (1986). *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel.
- ZATLIN, Phillys (2008). «Lingering Ghosts from the Nineteenth Century». En *Estrenado con gran aplauso. Teatro español 1844-1936*, Marsha Swislocki y Miguel Valladares (eds.), 289-305. Madrid: Iberoamericana.

Recibido el 5 de mayo de 2013.

Aceptado el 19 de septiembre de 2013.