

## Disquisiciones sobre Leandro Fernández de Moratín prosista

por François Lopez (Universidad de Bordeaux - III)

Muy legítimamente ha llegado Moratín a ser un autor clásico. Estamos todos de acuerdo hoy día para ver en él al dramaturgo que mejor supo « nacionalizar » las reglas neoclásicas en España. Recibió pues el hombre de teatro el homenaje que le era debido, y no creo que se pueda al respecto añadir mucho a lo que han escrito sobre este punto René Andioc, Fernando Lázaro y otros estudiosos.

Por eso quisiera yo llamar la atención sobre otro aspecto menos estudiado de la obra moratiniana, haciendo algunas sugerencias que podrían ser útiles y quizás en parte nuevas. Hablaré de la prosa del escritor cuya memoria honramos estos días en Bolonia gracias a la generosa iniciativa de nuestros colegas y amigos italianos. Diré algunas palabras, en particular, de *La derrota de los pedantes* e intentaré mostrar a continuación que no se reduce la significación histórica de Moratín a las innovaciones dramáticas que logró plasmar como ningún español de su tiempo.

Si la historia, podríamos decir: la aventura de la prosa española en el siglo XVIII no ha suscitado hasta ahora todos los estudios que eran y son de esperar, todos los que nos hemos familiarizado con los escritos de esa época hemos podido apreciar los cambios que en la prosa se produjeron desde el principio hasta el final de la Ilustración, admirando la hazaña en este campo realizada por Feijoo y ponderando los méritos de Torres Villarroel y del P. Isla. Supongo, además, que todos hemos saboreado el estilo de Cadalso en sus *Cartas marruecas* y en su epistolario, así como el de Tomás de Iriarte en sus cartas y de José Marchena en sus obras de madurez. Ahora bien, de todos los prosistas del XVIII es indudablemente Moratín el joven el que se lleva la palma.

*La derrota de los pedantes*, de la que nos ha dado John Dowling una pulcra reedición hace unos años, el *Epistolario* reconstituido con admirable tesón y extraordinario discernimiento por René Andioc, varios escritos contenidos en las *Obras póstumas* de Moratín, nos están poniendo a la vista que ningún otro autor supo en esa centuria elaborar un lenguaje más suelto y ágil. Consideremos *La derrota de los pedantes*, compuesta en los años de 1780. ¿A qué género pertenece dicha obra? Es, según se ha dicho y repetido, una sátira de la que pueden verse claros antecedentes

en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes y la *República literaria* de Saavedra Fajardo. Se advirtió además que existe un indudable parentesco entre esta sátira y las *Exequias de la lengua castellana* de Forner. *La derrota de los pedantes* es una sátira en prosa, esto es evidente, y en ella encontramos parcialmente la ficción del tradicional viaje al Parnaso; pero si nos limitamos a esta somera definición, nos quedaremos con muy vagas indicaciones sobre el contenido de la obra y no diremos casi nada de sus características formales y genéricas. Conviene, pues, ser más preciso y señalar, enseñar en el escrito considerado rasgos definitorios, genéricos como ya he dicho, cosa que nadie, que yo sepa, ha hecho hasta ahora.

¿Cuáles son estos rasgos? Durante mucho tiempo los historiadores de la literatura han sido incapaces de hablar con rigor y exactitud de toda una serie de obras de imposible clasificación al parecer, como las sátiras de Luciano y Séneca, muchos diálogos del siglo XVI, *La hora de todos* y los *Sueños* de Quevedo, *La barca de Aqueronte* y los quevedescos *Sueños* de Torres Villarroel, *La batalla de los libros* de Swift, *Le Temple du Goût* de Voltaire, y otras obras de las que sólo decían los críticos que eran ficciones o alegorías satíricas. Pero una novela es también una ficción y puede ser muy satírica. Ahora bien, aunque son ficciones satíricas, ni *La hora de todos*, ni *La derrota de los pedantes*, ni las *Exequias de la lengua castellana* pueden ser llamadas novelas. ¿Cómo, pues, según qué criterios, lograremos distinguir las sátiras que nos interesan de muchos cuentos y no pocas novelas? Hubo que esperar, para que quedase aclarada dicha cuestión de historia literaria, la publicación de un libro del soviético Mikhaïl Bakhtine y la difusión de sus teorías sobre la «visión carnavalesca del mundo», sobre la genealogía de la novela y sobre el género de la sátira menipea. Estas teorías se encuentran en el libro titulado *La poética de Dostoïevski* cuya traducción al francés es de 1970. Desde esta fecha, más de un hispanista ha sacado no poco provecho de las fecundas ideas de Bakhtine. Yo, por ejemplo, estudiando las *Exequias de la lengua castellana* de Forner, me he dejado seducir, o más bien convencer por esas teorías<sup>1</sup>. No voy a citar aquí, ya que los libros de Bakhtine son tan conocidos, las páginas admirables dedicadas por este autor al muy antiguo género de la sátira menipea. Sólo diré que *La derrota de los pedantes* es a todas luces, y aunque está escrita enteramente en prosa, una auténtica y ahora muy reconocible menipea, y recordaré además que ha mostrado Bakhtine de un modo para mí convincente las relaciones de lejano parentesco que existen entre la menipea y otros géneros como la novela. Sentado todo esto, consideremos lo que ocurrió en la España del siglo XVIII con la menipea y con la novela. La menipea, magníficamente ilustrada antaño por Quevedo

<sup>1</sup> En mi libro: *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bordeaux, 1976.

en sus *Sueños* y *La hora de todos*, se mantiene primero gracias a Torres Villarroel, y después la cultivan Moratín y Forner en *La derrota de los pedantes* y en las *Exequias de la lengua castellana*. En cuanto a la novela, género que en Francia e Inglaterra conoce un desarrollo inaudito, sabido es que padece en España un eclipse todavía inexplicado, que está casi totalmente abandonada por los autores importantes. El P. Isla nos brinda con su *Fray Gerundio* una novela satírica en la que Bakhtine hubiera reconocido inmediatamente lo que él llama « la visión carnavalesca del mundo » y rasgos resurgentes de la menipea. Montengón escribe más tarde la novela española en la que se aúnan las ideas y la nueva sensibilidad de la Ilustración en las postrimerías del siglo. Y eso es todo, al parecer. Podrían enumerarse, además de esas dos obras, unos treinta o cuarenta libros que son novelas o colecciones de novelas cortas y que se publican durante esa centuria. Comparada con los millares de novelas que salen a luz durante el mismo período en Francia y en Inglaterra, la cifra es realmente ínfima. Extraño fenómeno que nadie todavía ha sido capaz de explicar y que, tal vez, no puede recibir ninguna explicación plenamente satisfactoria. La novela ha sido menospreciada durante casi todo el siglo XVIII, eso lo sabe cualquiera. Pero a pesar de su mala fama, de lo que Marthe Robert ha llamado, hablando en términos muy generales, « la mauvaise conscience » de la novela, el género ha sido muy cultivado fuera de España, por ejemplo recordémoslo otra vez, en Francia y en Inglaterra. ¿Por qué, pues, fue tan distinta su fortuna en España, país que en las centurias anteriores había inventado propiamente la novela moderna? Y volviendo ahora a mi punto de partida, ¿por qué no se le ocurrió escribir novelas al mejor prosista del siglo, Moratín? ¿Porque le faltaba imaginación? ¿Porque le obligaba el ideario neoclásico a valorar la poesía y el teatro muchísimo más que la novela, género sin preceptiva? ¿Porque los Ilustrados, al parecer, sólo admiraron sin reserva una única novela: el *Quijote*? ¿Porque era del todo imposible rehacer el *Quijote* o librarse victoriosamente de la imitación de esa obra maestra, definitivamente insuperable? Cada una de esas hipótesis puede tener alguna plausibilidad. Pero siempre tendremos que levantar acta de este hecho: el más eminente prosista de la Ilustración no se dignó cultivar la novela<sup>2</sup>. Y como había de parecer bastante anti-

<sup>2</sup> En los escritos de Moratín escasean los juicios del autor sobre la novela como género o tal obra novelesca peculiar. En el « Fragmento de la vida de Moratín escrito por él mismo », leemos estas pocas palabras acerca de sus lecturas de juventud: « Allí [en su casa] veía los amigos de mi padre, oía sus conversaciones literarias, adquirí un desmedido amor al estudio, leía a *Don Quijote* y al *Lazarillo*, las *Guerras de Granada*, libro delicioso para mí... », cf. *Obras póstumas*, Madrid, 1867, III, p. 305. Muy bien debía de conocer Leandro la obra maestra de Cervantes, ya que fue capaz en alguna ocasión de advertir y mostrar una influencia cervantina en una escena de *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, cf. *Obras póstumas*, I, p. 71.

Puede tener también interés para nuestro objeto lo que dejó estampado Mora-

cuada a muchos buena parte de su teatro cuando el triunfo del romanticismo en España, todo nos lleva a pensar que no tuvo Moratín continuadores en el siglo XIX. Por eso Julián Marías, a quien debemos muy finas observaciones sobre el particular, pudo escribir estas líneas: « Con él (con Moratín) se fue, si no me engaño, la posibilidad de que la literatura española del siglo XIX hubiese sido plenamente auténtica, no aquejada por una enfermedad oculta que le impidió ser como la francesa o la inglesa, como había sido en el Siglo de Oro, como había de volver a ser desde el 98 »<sup>3</sup>. Por lo visto, Marías está hoy dispuesto a matizar esta afirmación y quiero rendirle homenaje diciendo que él fue el que mejor se percató de la importancia histórica de Moratín como prosista. Viniendo yo después de Julián Marías y beneficiándome así de la riqueza de sus observaciones, quisiera volver sobre esta cuestión proponiendo perspectivas un poco diferentes.

Empezaré con este objeto por una pregunta básica: ¿qué es lo que procuró Moratín desde que empezó a escribir? ¿Ser un gran poeta y el mejor dramaturgo de su tiempo, el « restaurador del buen gusto » en su patria? ¿ Es que anduvo buscando a tientas, como lo hace sospechar a veces la lectura de sus comedias, dos o tres fórmulas dramáticas, sencillas y eficaces? Sí, probablemente. Pero creo yo además que, conscientemente o no, buscó Moratín sobre todo, desde que hizo sus primeras armas, *un nuevo lenguaje*. Y este lenguaje había de encontrarlo al cabo de pocos años. Todos los que han hablado de dicho lenguaje, tanto los contemporáneos del propio Moratín como los estudiosos de hoy, usan para caracterizarlo palabras siempre idénticas o similares. Alberto Lista, por ejemplo, que era contemporáneo de Leandro aunque no exactamente coetáneo, escribía: « Algunos han censurado al padre de nuestra comedia clásica, de que toda su fuerza cómica está en el *lenguaje* y no en los *pensamientos*: todas sus gracias, dicen, consisten en los *oiga! pues ya...*, *y...* y otras expresiones familiares, de que están llenas sus comedias [...] Hay efectivamente, no un motivo, sino un pretexto para semejante acusación; y es la superioridad de Moratín en el manejo del idioma. Lo menos que podemos decir de él es que nadie le aventaja en las dotes del lenguaje, en la

tín de las obras y el estilo de Torres Villarroel (*ibidem*, III, p. 188), así como el « Prólogo para una nueva edición de Fray Gerundio », *ibidem*, III, pp. 200-210. Y sabido es, además, que pensó nuestro autor en reeditar el *Guzmán de Alfarache*, tachando sistemáticamente las famosas « digresiones », cuya enorme importancia no podía tal vez entender. Cf. Moratín, *Epistolario*, ed. R. Andioc, Madrid, 1973, p. 319, nota 4. Recordemos que incluso en el *Fray Gerundio* vió Moratín mucho que suprimir ya que, según decía, « una novela, como un drama, se alimenta de acción, y ésta pide sucesiva rapidez en el movimiento, para que excite con la novedad del interés ». Cf. *Obras póstumas*, III, p. 208.

<sup>3</sup> J. Marías, *España y Europa en Moratín*, en *Los Españoles*, Madrid, 1963<sup>2</sup>, p. 107.

pureza, en la elegancia, en la corrección de la frase, en la sobriedad de los adornos. Así no es mucho que se haya fijado la atención sobre el excelente uso que supo hacer de las expresiones familiares del habla castellana, y desconocido la fuerza de sus combinaciones cómicas, que es la prenda principal en el género que cultivó [...] Pero la perfección con que Moratín escribió el castellano, no es motivo para desconocer en él cualidades más elevadas que las de un mero hablista. El juego dramático de sus comedias está lleno de vigor; y basta para demostrarlo la inevitable risa que bien representadas arrancan al espectador, el cual no se ríe seguramente por los monosílabos arriba citados, ni por los demás donaires del lenguaje. Estos pueden contribuir a la viveza de la expresión; pero si el pensamiento no es cómico, todos los chistes del idioma no lo harán capaz de excitar la risa »<sup>4</sup>. Hasta aquí la cita de Alberto Lista, a quien dejaremos la responsabilidad de operar esa dicotomía entre lenguaje y pensamiento. Otro contemporáneo opinaba de muy diverso modo, aunque coincidiendo en lo que decía Lista del lenguaje moratiniano. Se trata de Antonio Alcalá Galiano que estampaba estas frases: « Las comedias de Moratín tienen un encanto que compensa sobradamente todas sus deficiencias: el diálogo vivaz y natural. En muchas otras obras teatrales los personajes parecen expresarse como en un libro; en las de Moratín hablan siguiendo el impulso del momento. El estilo idiomático de la conversación española, salpicada de frecuentes proverbios, está fiel y vívidamente reproducido en sus comedias; y esta facilidad y soltura, tan difíciles de lograr, es su mérito principal, no confinado por otra parte a sus obras en prosa »<sup>5</sup>. Trasladándonos ahora a nuestra época, recordemos lo que decía recientemente Juan Luis Alborg, que hablaba, a propósito del *Viaje de Italia* de Moratín de tantas páginas « rebosantes siempre de gracia, de agilidad, de intencionada agudeza, de humor, escritas con una prosa suelta y casticísima, tan moderna de ritmo y de vocabulario que no sólo parece imposible en su siglo, sino que es modelo vivo donde podrían aprender mucho nuestros periodistas contemporáneos »<sup>6</sup>. Hasta aquí la cita de Alborg.

Después de esta serie de textos cuya convergencia salta a la vista a pesar del siglo y medio que separa el más antiguo del más reciente, volvamos a la opinión de Julián Marías, a la que ya nos referimos, y citemos otra vez esta frase tan estimulante: « Con él (con Moratín) se fue, si no me engaño, la posibilidad de que la literatura española del siglo XIX hubiese sido plenamente auténtica, no aquejada por una enfermedad oculta que le impidió ser como la francesa o la inglesa, como había sido en el Siglo de Oro, como había de volver a ser desde el 98 ». No sabía yo si

<sup>4</sup> A. Lista, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, II, p. 228.

<sup>5</sup> A. Alcalá Galiano, *Literatura española siglo XIX*, Madrid, 1969, p. 80.

<sup>6</sup> J. L. Alborg, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, 1972,

Julían Marías ya no mantenía esta opinión, e iba a decir que discrepaba respetuosamente de este modo de ver, mostrándome menos pesimista. Estoy persuadido en efecto que en cuanto al lenguaje literario, fue recogida la herencia de Moratín por un excelso escritor español del siglo pasado, quizás el más importante de todos, que se anticipó bastante al 98: Benito Pérez Galdós. Pero antes de echar un puente, con demasiada osadía tal vez, entre el mejor prosista del siglo XVIII y el autor más fecundo del XIX, quisiera precisar un poco mis ideas sobre el lenguaje de Moratín. Es éste un tema amplio, y tengo ahora que ser muy breve. No me queda pues más remedio que ser muy esquemático, sentando esta afirmación: ha sido Moratín el fundador de una *escritura*, y conviene dar aquí a esta palabra el sentido particular que le ha asignado Roland Barthes en un libro pionero: *Le degré zéro de l'écriture* (1953). Para Barthes, es la escritura algo totalmente distinto de la lengua, ya que ésta es la propiedad indivisa de todos los hombres de un determinado país, y no únicamente de los escritores. La escritura, por otra parte, no puede confundirse con el estilo, el cual está constituido por unas « imágenes, una cadencia, un léxico » que « nacen del cuerpo y del pasado del escritor y llegan a ser paulatinamente los propios automatismos de su arte ». ¿Qué es, pues, la escritura? Es, según Barthes, una función, « es la relación entre la creación y la sociedad, es el lenguaje literario transformado por su destinación social, es la forma captada en su intención humana y así ligada a las grandes crisis de la Historia ». Hablando ahora con palabras mías, diré que la escritura no supone tan sólo a un autor en la soledad de su estilo, sino que implica un área social en que deliberadamente se sitúa tal autor y en que escoge deliberadamente al destinatario colectivo de sus escritos, eso que se llama un público, respecto del cual manifiesta una solidaridad cuando menos parcial, aunque implícita. ¿Qué es lo que caracteriza la escritura de Moratín y le da su significación histórica? El hecho de que él escogió hablar de la clase media, desde la clase media y para la clase media. Ahora bien, en el siglo XIX otro escritor se asignó el mismo proyecto de hablar de la clase media, desde la clase media y para la clase media: Pérez Galdós. Recuérdese que este gigante de la novela, que casi nunca emitió opiniones sobre el género que ilustró como ningún otro español de su tiempo, se limitó a preconizar en un ensayo titulado *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (no recogido en las mal llamadas *Obras completas*) el estudio de la clase media, gran modelo y fuente inagotable, según decía, de observaciones. Recuérdese también que Galdós, que muy poco escribió sobre los escritores españoles del pasado, tributó a Moratín un homenaje sin par en una de sus obras más tempranas: *La Corte de Carlos IV*, episodio nacional escrito y publicado en 1873. En dicho « episodio nacional » se nos cuenta cómo Gabriel, que ha entrado a servir a una actriz del teatro del Príncipe, Pepita González, reacciona durante ese acontecimiento histórico, nacional, que fue el estreno de *El sí de las niñas*. Y no podemos dejar de notar que Gabriel, el personaje, es a las

claras el portavoz de Galdós en los juicios que formula sobre la comedia: « [...] Por mi parte ponía gran atención al diálogo, porque en verdad, con perdón sea dicho del poeta mi amigo, la comedia me parecía muy buena, sin que yo acertara a explicarme entonces en qué consistían sus bellezas.

La obstinación de aquella doña Irene, empeñada en que su hija debía casarse con don Diego, porque así cuadraba a su interés, y la torpeza con que cerraba los ojos a la evidencia, creyendo que el consentimiento de su hija era sincero, sin más garantía que la educación de las monjas; el buen sentido de don Diego que no las tenía todas consigo respecto a la muchacha, y desconfiaba de su remilgada sumisión; la apasionada cortezanía de don Carlos, la travesura de Calamocha, todos los incidentes de la obra, lo mismo los fundamentales que los accesorios, me cautivaban, y al mismo tiempo descubría vagamente en el centro de aquella trama un pensamiento, una intención moral, a cuyo desarrollo estaban sujetos todos los movimientos de los personajes ». Más lejos añade Gabriel: « El segundo acto pasó como el primero, entre las manifestaciones de uno y otro lado [...] Fácil era comprender que la comedia gustaba al público imparcial, y que su buen éxito era seguro, a pesar de las indignas cábalas en las cuales tenía yo parte. El tercer acto fue, sin disputa, el mejor de los tres; yo le oí con religioso respeto [...] Hay en el dicho acto tres escenas de una belleza incomparable. Una es aquélla donde doña Paquita descubre ante el buen don Diego las luchas entre su corazón y el deber impuesto por una hipócrita conformidad con superiores voluntades; otra es aquélla en que intervienen don Carlos y don Diego, y se desata, merced a nobles explicaciones el nudo de la fábula; y la tercera es la que sostienen del modo más gracioso don Diego y doña Irene, aquél deseando dar por terminado el asunto del matrimonio, y ésta interrumpiéndole a cada paso con sus importunas observaciones.

No pude disimular el gusto que me causó esta escena, que me parecía el colmo de la naturalidad, de la gracia y del interés cómico ». Hasta aquí el texto de Galdós, que he citado largamente por ser uno de los poquísimos trozos en que habló el novelista de sus predecesores en el dominio idiomático y literario. Lo que dice Galdós del lenguaje de Moratín, en el que ve « el colmo de la naturalidad, de la gracia y del interés cómico », podría aplicarse literalmente a muchísimos diálogos del propio Galdós y generalmente a toda su prosa que lleva el indeleble sello del gracejo, el donaire y la festividad castiza. Lo que escribió Galdós de Moratín, creo que es algo que Galdós hubiera deseado que se dijese de su propio lenguaje.

Así pues, contemplando desde el punto más elevado el panorama histórico de la prosa española, yo quisiera que Moratín no quedara confinado en la época en que le tocó nacer y escribir. Propondría elevarlo como prosista a la altura de Cervantes y de Galdós. No creo que este homenaje tributado a Moratín sea exorbitante. Ya decía Alborg, hace poco, que los editores de las *Obras póstumas* de Moratín habían estampado un elogio « que dista mucho de ser una frase convencional o apasionada, y que está

exigiendo un detenido y bien razonado comentario »<sup>7</sup>. Este elogio es el siguiente: « Para saborear en castellano gracejo fácil, decente y sobre todo comprensible, hay que pasar de Cervantes a Moratín »<sup>8</sup>. Esto se estampaba en el siglo pasado, y podemos refrendarlo hoy día como casi se atreve a hacerlo Alborg. En la historia de la prosa española, veo yo tres obras cimeras: las de Cervantes, Moratín y Pérez Galdós. Un nombre por siglo. Es poco, pero es suficiente para que quepa hablar de cierto clasicismo español, genuinamente español y no limitado a una determinada época. Que hay huellas cervantinas en Galdós, además, es algo que no han dejado de advertir varios críticos cuya opinión hago plenamente mía. No sé si el « moratinismo » de Galdós ha sido observado ya.

Quisiera para terminar aclarar con mucha cautela un punto preciso: entre Moratín y Galdós veo, como ya he dicho, *una comunidad de escritura*, ya que ambos han hablado de la clase media, desde la clase media y para la clase media española de su tiempo. No me atreveré a decir que Cervantes adoptó ya la misma escritura, aunque a veces no me han faltado incitaciones para pensarlo. Tengo conciencia de que eso sería reducir, alterar pues, la significación histórica de la obra cervantina, significación que ha analizado con su erudición y su agudeza acostumbradas José Antonio Maravall<sup>9</sup>. Me limitaré pues, con saludable prudencia, a formular la proposición siguiente: contrajeron Moratín y Galdós una deuda respecto de Cervantes; algo supieron tomar de su tono irónico, de su humor, de su estilo ágil y festivo. Cervantes, aunque parece en ciertos aspectos anunciarla, no fundó la escritura de la clase media. Su fundador había de ser Moratín. Pero entre Cervantes, Moratín y Galdós hay cierto parentesco estilístico, y los dos últimos, a la par que estudiaban autores extranjeros, quisieron y lograron ser fieles a una tradición nacional, pensando seguramente que debían todos los españoles compartir a Cervantes como se comparte el pan entre hermanos.

Considerado desde esta perspectiva, alcanza Moratín una altura que jamás podrá ser suya si le dejamos encarcelado en su época. ¿No les parece que ha padecido bastante el infeliz Leandro en ese purgatorio? ¿No será lícito considerarle, como decía Julián Marías, no ya como a un neoclásico, sino, lo que es bastante más, como un clásico?

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 421.

<sup>8</sup> Moratín, *Obras póstumas*, I, p. VII.

<sup>9</sup> J. A. Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Madrid, 1976.