

La lírica de Moratín y el ideal neoclásico

por Joaquín Arce (Universidad de Madrid)

Con rigurosa precisión cronológica, ciertamente no buscada, pero condicionada de hecho, se celebra en los mismos días esta conmemoración en Bolonia del 150 aniversario de la muerte de Moratín, y otra en Venecia¹, la del segundo centenario del nacimiento de Foscolo. Con arcana precisión asimismo Foscolo había muerto en 1827, en su exilio inglés, como al año siguiente lo haría, en su exilio francés, Leandro Fernández de Moratín.

No son un azar estos acontecimientos, ni por azar los traigo a colación. Me propongo simplemente encuadrar la producción lírica de Moratín hijo en una precisa parcela de la historia estética y artística, interpretándola en sus ideales literarios, que corresponden a los más depurados de su momento. Moratín, tanto sincrónica como diacrónicamente, se halla inserto en unas rigurosas coordenadas horizontales y verticales que le definen. Su mayor mérito, en mi opinión, reside en haber sido el máximo intérprete en castellano de la más refinada sensibilidad literaria de entonces en sus aspiraciones creativas de signo clásico. Intento, pues, no desaprovechar la coyuntura cultural e histórica que supone la inserción de un poeta en un estilo y en unos ideales dados, para enfocarlos según la luz que ese momento artístico proyecta sobre sus más sensibles creadores.

Hora puede ser ya de devolver al término y a la noción de Neoclasicismo, aplicado a los estudios de literatura española, la justa y precisa acepción que le corresponde. Dentro de la corriente racionalista y clasicista que cruza el siglo XVIII representa, en última instancia, la culminación y síntesis, en cuanto a la forma poética, de dicha corriente, que queda nítidamente delimitada frente al llamado fenómeno prerromántico, con el que coincide casi cronológicamente, aunque se prolonga más en el tiempo, al extenderse por los primeros decenios del siglo XIX.

No es ya el caso de recordar lo que significó en la historia de los estilos y del gusto el reencuentro con la belleza helénica divulgado tras los estudios y descubrimientos de Winckelmann; pero sí tengo que insistir

¹ *Ugo Foscolo ellenico e veneziano nelle rivoluzioni culturali e politiche*, Congreso Internazionale nel secondo centenario della nascita del poeta (26-28 ottobre 1978).

en que sólo fueron conocidos al final de la década de los años sesenta²; y debe insistirse también en el papel representado por personajes españoles en la formación de ese gusto que en rigor debemos llamar neoclásico. Es un momento de amplios contactos políticos entre España e Italia, y es Roma el centro de esta restauración de la cultura y el arte antiguo. En Roma trabajaban y se formaban artistas franceses, actitud que culminará en el pintor de la edad napoleónica, David; en Roma confluirán Winckelmann y Mengs, dos alemanes que en Italia ven la cuna de la antigüedad.

Y por lo que a España se refiere, no puede olvidarse, en este reencontro con la belleza antigua, el papel desarrollado por el futuro Carlos III, cuando estaba en Nápoles, como estimulador y patrocinador de las excavaciones de Herculano y Pompeya, que se deben principalmente al ingeniero aragonés Roque Joaquín de Alcubierre³. Por otra parte, el diplomático y literato español, José Nicolás de Azara, Caballero de la orden de Carlos III y ministro plenipotenciario ante la Santa Sede, fue no sólo teórico de la nueva escuela sino divulgador de la doctrina y de las obras de Anton Raphael Mengs (1728-1779), al publicarlas traducidas al castellano en 1780, con segunda edición de 1797. A Azara precisamente se le dedica en 1787 la reimpresión, hecha a su costa, de un curioso libro publicado en Parma, del abate aragonés Vicente Requeno, de título bien significativo: *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e Romani Pittori* (1784). En la dedicatoria, firmada por Giuseppe Molini, se dice abiertamente: « Voi a Roma in qualità di Primo Ministro servite un Re, a cui per la scoperta dell'Ercolano debbono piú le Antiche Arti che a nessun altro Monarca dell'Europa ».

En Roma vivió también, tras publicar en Madrid sus *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal*, en 1789, otro español, Esteban de Arteaga; y en la capital italiana se dedicó al estudio de los clásicos latinos que se editaron, también por intercesión de Azara, en la década de los noventa. El título del libro de Arteaga, la *Belleza ideal*, es una síntesis y un síntoma del nuevo clima estético que configura, con ese ideal de belleza y perfección, la suprema aspiración del arte neoclásico.

Y por Italia andaba, y eran frecuentes sus visitas a Arteaga y a Azara, nuestro Leandro Fernández de Moratín, el más puro poeta neoclásico español, que morirá en 1827, un año antes que el máximo representante del más alto lirismo neoclásico en la literatura italiana, Ugo Foscolo. Y no quiero recordar las fechas de las principales obras arquitectónicas, escultóricas

² Cf. J. Arce, *Jovellanos y la sensibilidad prerromántica*, en « Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo » 2 (1960); y *Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII*, en *El P. Feijoo y su siglo*, Oviedo, 1966, II, pp. 447-477.

³ F. Fernández Murga, *Roque Joaquín de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia*, en « Archivo Español de Arqueología », XXXV (1962), núms. 105-6.

y pictóricas del neoclasicismo de la Europa occidental (Juan de Villanueva en España, Canova en Italia, David en Francia) porque en la mente de todos está que desde muy a fines del XVIII nos adentramos abiertamente en el siglo XIX.

Si lográramos precisar que Moratín fue un poeta auténticamente neoclásico en sus mejores momentos, vibrando casi al unísono con Fóscolo, y si recordamos que la poesía de André Chénier, aunque muerto en 1794, no se publicó hasta 1819, y que Hölderlin, en Alemania, no murió hasta 1843, comprenderíamos que nuestro Leandro de Moratín no fue un retrasado poeta del XVIII español, ni un anticipo de vagas tonalidades románticas, sino un puro y fiel representante de este auténtico resurgir del gusto clásico que coincide, en su plenitud, con los albores del romanticismo.

El neoclasicismo *stricto sensu* no puede, pues, sentirse ajeno a alguna de las modalidades que caracterizan la sensibilidad romántica. El tema clave pudiera ser la nostalgia; y toda nostalgia arrastra consigo una enervante melancolía. Cuando el ideal de belleza clásico, imperturbable y sereno, incontaminado en relación con la diaria realidad, se arropa o se empapa en añoranza melancólica, que alterna lo que dice y lo que calla, utilizando silencios expresivos en pausas sugeridoras, y alterando el orden consabido de la secuencia verbal en busca de concisión, estamos en presencia del neoclasicismo lírico: y ésta es, creo, la máxima aportación de Moratín el Joven a la poesía castellana.

Lo típico del neoclasicismo no es un retorno a las formas de la clasicidad, sino una idealización de la misma como marco o ámbito propicio para la expresión de los sentimientos actuales y personales. Y es este nuevo y personal modo de sentir el que se pretende evidenciar en ritmos, cadencias y dicción — como entonces decían — que corresponden a esa pretensión de idealidad. Se trata de trascender, sin despreciarlas ni menospreciarlas, las personales reacciones emocionales, situándolas en una atmósfera idealizante y abstracta. La selección verbal y las referencias mitológicas, actuantes funcionales, no mero adorno, junto con el ritmo y el enlace de las cláusulas, logran crear esa aspiración lejana: pocos elementos expresivos y formales, pero suficientes para evocar la idea de perfección y de belleza. Existen sentimientos, pero contenidos, tamizados, envueltos en un aura mítica y soñadora. Las formas se purifican y ennoblecen, se reencuentran en un nuevo e interno equilibrio. Ciertas, a pesar de todo, las inevitables coincidencias con algunos temas o elementos del romanticismo: las ruinas, por ejemplo, más como recuerdo de pérdida y soñada grandeza constructiva, que como evocación del humano y natural consumirse en el tiempo; la añoranza, no de lugares primitivos, vírgenes o exóticos, sino de ese pasado antiguo idealizado; el ansia de lo infinito, que se carga en algunos momentos de aliento casi religioso. En Moratín más que la recreación de un ámbito espacial mítico, hay un clima, un tono: la melancolía del recuerdo y consecuente añoranza.

La falta de atención hacia el Moratín lírico deriva quizás de sus propias confesiones. En uno de sus sonetos, el dedicado a las musas, deja para el terceto final a la musa de la comedia: « Pinta vicios ridículos Talía »; y así declara, anteponiendo su quehacer teatral al lírico, que « ésta le inspira al español Inarco ». Asimismo, en su dedicatoria en verso al príncipe de la Paz (1804) para la comedia *La Mogigata*, repite sus limitaciones como poeta lírico: « ... que en vano aspiro / por otra senda a la difícil cumbre / subir del Pindo, en vano; y muchas veces / lloré burlado el atrevido intento »; y hasta afirma que intentó imitar el estilo de Meléndez. Todavía en un romance *A una dama que le pidió versos*, le pregunta si ella sabe lo malo que los hace y lo que le cuestan:

¿Sabéis que para hacer uno
suelo emporcar una resma,
y en escribirle y borrarle
gasto semanas enteras?

Aún más: en su autobiográfica declaración, en el prólogo a sus *Obras dramáticas y líricas*, de 1825, al resumir todo lo que condena — metáforas absurdas, apóstrofes, epítetos desatinados, « afectación intolerable de ternura, de filantropía y de filosofismo » —, añade que él « nunca aspiró a la gloria de poeta lírico, pero compuso algunas obras en este género, para desahogo de su imaginación y sus afectos ».

Como incluso tuvo a veces que corresponder en verso por agradecimiento u otras causas, cabe distinguir tres órdenes de composiciones moratinianas: las ocasionales, que nos interesan aquí muy secundariamente, las de creación imaginativa y las de expresión de su mundo afectivo.

Mal servicio hicieron a Moratín los desaforados elogios de Hermosilla, que escribió precisamente su *Juicio crítico* para condenar a Meléndez y exaltar a su ídolo, poniéndole en todo momento como ejemplo a la juventud estudiosa. Mal servicio le hizo el que le proclamara sin ton ni son « el más perfecto de todos nuestros poetas antiguos y modernos »⁴; opinión contra la que se rebelaron tanto el mismo editor del *Juicio crítico*, Vicente Salvá, en el prólogo que le puso, como Juan Nicasio Gallego⁵. No que éstos negaran méritos a nuestro poeta, pero no aceptaban tan descomunales elogios; y así se pasó de la exaltación máxima a la no beneficiosa definición moratiniana de Salvá, estimando que su mayor mérito fue « caer de defectos ».

Menéndez Pelayo tuvo que reconocer, con razón, que, « considerado

⁴ J. Gómez Hermosilla, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, París, 1840, I, p. 164.

⁵ J.N. Gallego, *Examen del juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, BAE, 67, pp. 426-441.

como lírico, Moratín es superior a su fama »⁶, señalando que frecuentaron su amistad principalmente humanistas y dramáticos. Observación atinada. En la bifurcación de las corrientes poéticas de fines de siglo⁷, el bando contrario formó auténtica escuela, dentro de un lenguaje y unos temas comunes. Moratín no; el que más puede acercársele es un poeta catalán nacido varios años después que él, Manuel Cabanyes (1808-1833)⁸.

Los críticos más recientes desconciertan en su valoración. Resulta más que sorprendente que Glendinning, en su historia literaria del siglo XVIII, ni siquiera le mencione en todo el capítulo dedicado a la lírica⁹. Compararle con su padre, para considerarle inferior, como ha hecho Díaz-Plaja¹⁰, es desenfocar la cuestión, porque son poetas dispares, de generaciones distintas, y tal confrontación resulta improcedente. Estudiar a padre e hijo, uno a continuación de otro, como se hace en la *Historia de la literatura* de Alborg¹¹, es asimismo equivocar la perspectiva crítica, ignorando las sustanciales diferencias entre ambos. El crítico moderno que mejor ha afrontado el problema lírico de Leandro, y lo ha tratado con más comprensión, ha sido Lázaro Carreter. Y Lázaro ha visto muy bien que Moratín « confía a sus versos latidos cordiales, acentos íntimos »; lo cual, y no me cansaré de reiterarlo, no sólo no es incompatible con un riguroso ideal neoclásico, sino que es uno de sus componentes esenciales. El cómo lo logra Moratín es lo que yo quisiera mostrar. Por eso no me resulta exagerado, aunque mi interpretación tenga un enfoque distinto, que Lázaro señale en Moratín una importante aportación a la literatura de su tiempo: la melancolía. Debe limitarse, por lo mismo, la opinión de Alborg, destacando como « las notas más personales y constantes » de Moratín, en su obra lírica, « la ironía y la sátira cerebral », con olvido de esa otra dimensión.

Por su parte, Luis Felipe Vivanco habla de los « pocos aciertos líricos de Moratín — aciertos marginales — ... ». Ya para explicarle como « poeta lírico marginal y discontinuo » analiza el prosaísmo precedente. No me parece que el lirismo de Leandro sea marginal, aunque sí puede aceptarse lo de discontinuo; y el precedente prosaísmo, más que justificar

⁶ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Ed. Nac., III, p. 429.

⁷ M. J. Quintana, a quien ya me referí en los estudios señalados en la nota 2, al hablar de las dos facciones poéticas a fines del XVIII, se refiere a Moratín, sin nombrarlo, entre los que prefirieron « la imitación italiana », contraponiéndolo a Jovellanos, Meléndez y Cienfuegos que habían introducido un « gusto extraño, que parece tomado del francés, del alemán y del inglés ».

⁸ Con el título *Cultura clásica y lírica neoclásica (Moratín y Cabanyes)*, presenté una ponencia en el II Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Madrid, noviembre de 1978).

⁹ N. Glendinning, *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, Barcelona, 1973.

¹⁰ G. Díaz-Plaja, *La poesía lírica española*, Barcelona, 1937.

¹¹ J. L. Alborg, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, III, 1972.

esa marginalidad, hace resaltar sus indiscutibles aciertos. También cree Vivanco que « la falta de lirismo » la suplía Moratín con su sentido de la sátira, sin considerar que ésta y cierta gracia costumbrista son simple homenaje convencional a su tiempo, encuadrables en su afición al contraste cómico. Y en efecto, el propio Vivanco señala acertadamente que algunos romancillos moratinianos son « composiciones deliciosas y casi representables, o al menos recitables en una reunión de sociedad »; pero no podemos lamentar, por infundado, « que Moratín no haya llegado a ser un auténtico poeta lírico »¹². Por el contrario, M. Di Pinto, situándose en la línea de Lázaro, acerca a Moratín, por un lado, al « *linguaggio essenziale della lirica moderna* », y por otro, en algunas odas y sonetos, « al nostro miglior Foscolo »¹³.

En el estudio de la poesía de Moratín el Joven voy a fijarme exclusivamente en aquellas composiciones o fragmentos que mejor pueden caracterizar este momento depuradamente neoclásico, no como mera ejemplificación de una modalidad literaria, sino porque creo descubrir en ellos su voz más auténtica y personal como lírico. Empecemos por un precepto básico de la poética del momento, según Esteban de Arteaga, el principio de imitación y su diferencia con la copia. Imitar, que es el fin inmediato de las artes, « es representar los objetos físicos, intelectuales o morales del universo con un determinado instrumento, que en la poesía es el metro... ». La diferencia con la copia reside en que ésta reproduce el objeto con la exactitud y semejanza posible, mientras la imitación no opera con semejanza absoluta sino con la que es capaz el instrumento. Las artes imitan la naturaleza bella, ya que « su fin es hermostrar todo lo que imitan, haciéndolo agradable »¹⁴. Cuando el erudito y biógrafo setecentista Sempere y Guarinos juzga la poesía del simpático fraile Francisco Gregorio de Salas, le reconoce que « ha estudiado la naturaleza en sí misma », pero sin esa elegancia que consiste en escoger lo más hermoso quitando « las imperfecciones que chocan al sentido »¹⁵.

Véamos cómo Moratín hace suyos y actuantes estos principios en el maravilloso epigrama — en el sentido etimológico de breve inscripción en verso — *Para el sepulcro de don Francisco Gregorio de Salas*, que murió en 1808. En una nota le elogia humanamente (« su persona valía más que sus escritos ») y precisa, como teórico que ha aprendido la lección, que « copió en sus obras a la naturaleza; pero no la imitó, no supo hermostrarla ». Su epigrama es, sin embargo, un portentoso ejemplo de lo que debe

¹² L. F. Vivanco, *Moratín y la Ilustración mágica*, Madrid, 1972.

¹³ M. Di Pinto - R. Rossi, *La Letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Florencia, 1974, pp. 145-151.

¹⁴ E. de Arteaga, *La belleza ideal*, Madrid, 1943, pp. 13, 14 y 18.

¹⁵ J. Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1789, V, p. 72.

ser la imitación embellecedora: sólo trece endecasílabos libres, pausados, sin elementos inertes o inexpresivos, rematados en un verso en que el híperbaton traslada al final, como una aposición que va a dominar expresivamente el conjunto, a la divina musa Euterpe. Los endecasílabos se equilibran unas veces, se encabalgan otras, variando rítmicamente este modelo de concentración, de auténtico sentimiento frenado, según la perfección neoclásica:

En esta veneranda tumba, humilde,
Yace Salicio: el ánima celeste,
Roto el nudo mortal, descansa y goza
Eterno galardón. Vivió en la tierra
Pastor sencillo, de ambición remoto,
A el trato fácil y á la honesta risa,
Y del pudor y la inocencia amigo.
Ni envidia conoció, ni orgullo insano.
Su corazón, como su lengua, puro
Amaba la virtud, amó las selvas.
Dióle su plectro, y de olorosas flores
Guirnalda le ciñó, la que preside
Al canto pastoril, divina Euterpe.

He mencionado antes el tema de las ruinas, que toca también Moratín. Y lo hace cuando desde Roma envía una epístola, la II, en verso suelto también, *A don Gaspar de Jovellanos*. Es decir, no se trata de alarde de cultura aprendida, sino de algo vivido y contemplado. La añoranza melancólica, que por su envoltura en oscuridad y silencio pudiera llamarse prerromántica, se encuadra en visión monumental que evoca nostálgicamente la grandeza romana. Ruinas neoclásicas aunque no exentas, una vez más, de melancolía. Y el nombre de la « ínclita Roma », trasladado aquí también al final, en posición dominante:

Estos desmoronados edificios,
Informes masas que el arado rompe,
Circos un tiempo, alcázares, teatros,
Termas, soberbios arcos y sepulcros,
Donde (fama es común) tal vez se escucha
En el silencio de la sombra triste
Lamento funeral, la gloria acuerdan
Del pueblo ilustre de Quirino, y solo
Esto conserva á las futuras gentes
La señora del mundo, ínclita Roma.

Los versos conclusivos de la misma epístola — en la que aspira a una « áurea medianía », a ser « a nadie superior, de nadie esclavo » —, constituyen uno de esos escasos momentos, pero bien significativos, en que se da ese impulso ascensional a una dimensión de tiempo y espacio

sin límites. Tras las horas que huyen para no volver, conduciendo a su fin el caduco esplendor de los imperios,

sólo el oculto
Numen que anima el universo, eterno
vive, y él sólo es poderoso y grande.

Motivo este, el de la eternidad, que unido ahora al personal sentimiento de la muerte, se recoge en otro final de epístola, la I, que me complace mencionar aquí, como dirigida *A don Simón Rodrigo de Laso, rector del Colegio de San Clemente de Bolonia*. No recuerdo que hayan sido considerados por nadie estos versos en los que sin embargo, alienta Foscolo, el Foscolo de los espacios infinitos, de las noches y las tumbas, el predestinado por el hado a una « illacrimata sepoltura », mientras Moratín anhela que unas lágrimas humedezcan su sepulcro:

Y cuando
llegue el silencio de la noche eterna,
descansaré, sombra feliz, si algunas
lágrimas tristes mi sepulcro bañan.

La tonalidad sentimental del sentimiento de añoranza, consustancial con el puro neoclasicismo posrevolucionario, sin necesidad de considerarlo contaminado con pretendidos influjos románticos, va a dar lugar a una de las más perfectas composiciones neoclásicas de la poesía española, la *Elegía a las Musas*. Título altamente significativo: nos traslada inmediatamente a la atmósfera clásica, pero en forma nostálgica, elegíaca. Es una dolorosa despedida de la patria por parte del poeta exiliado y ya próximo a la muerte. Pero el dolor no es desesperación, es contenida tristeza y autodomínio sentimental. Empieza devolviendo a las « sacras Musas » lo que de ellas recibió:

Esta corona, adorno de mi frente,
esta sonante lira y flautas de oro
y máscaras alegres...

La revolución y la guerra de la Independencia han turbado el ánimo del poeta que ha tenido que abandonar la patria, por lo que pide a las « Musas celestes », ante el presentido final de su vida, que oculten sus cenizas en las márgenes clásicamente idealizadas del extranjero río Garona:

... Así agitaron
los tardos años mi existencia, y pudo
solo en región extraña el oprimido
ánimo hallar dulce descanso y vida.

.....
Y donde a las del mar sus aguas mezcla
el Garona opulento, en silencioso

bosque de lauros y menudos mirtos,
ocultad entre flores mis cenizas.

La elegante distribución hiperbática y la depurada selección léxica dan solemne dignidad clásica al reprimido dolor, en esos cadenciosos y hábilmente engarzados versos libres, que nada tienen que ver con el endecasílabo suelto de la poesía ilustrada químicamente pura. Por una vez, el pedante y meticuloso Hermosilla había visto con justeza que el sentimiento no es incompatible con los auténticos valores clásicos de la poesía, que él reconocía, antes que en ningún otro, en Moratín hijo. Por eso dice de ésta elegía: « La mejor en su línea que tiene el Parnaso español. No hay en ella una sola palabra que no saliese del corazón. Esta es la verdadera sensibilidad, éste el verdadero tono de la tristeza ». Y no, sigue diciendo, el abusar de *ay me, cuitado* « y las demás alharacas con que los llamados *poetas sentimentales* procuran aparentar y remedar las pasiones que no sienten » (*ob. cit.*).

Baste mencionar por último en la *Elegía*, y muy brevemente, el desazonado encabalgarse de sustantivos y adjetivos, o viceversa, entre verso y verso (« de mis manos / trémulas recibid... »; « ... el oprimido / ánimo... ») y la audaz pausa fuerte a sólo dos sílabas del final endecasílabico:

llevar al fin mi atrevimiento. Solo
pudo bastar...

Dado que una de las cualidades del estilo clásico es la perspicuidad, la transparencia de la expresión, podría estimarse la alteración del orden de palabras como un artificioso barroquizante. No es así, sin embargo, al menos en un autor tan vigilante de su uso lingüístico como Moratín.

Una de estas formas de transposición mereció un comentario, no precisamente benévolo, de Juan Nicasio Gallego en su *Examen* ya citado. El cual no pretende atacar al poeta, sino poner orden en las quisquillosas e injustas consideraciones de Hermosilla, sea en sus ataques a Meléndez, sea en sus desmesurados elogios a la lírica moratiniana. Gallego hace ver a Hermosilla que su tipo de crítica cicatera y mezquina es también aplicable a su ídolo. Y así, entre los poetas que « han solido divorciar las indicadas voces [se refiere a las transposiciones de artículos, demostrativos y numerales no separables en castellano de su sustantivo], intercalando otras palabras y aun frases enteras », estaba precisamente Moratín (p. 436).

El recurso formal que destaca Gallego iba a ser estudiado por Dámaso Alonso en relación con Góngora¹⁶, por encontrarse al principio del *Polifemo*:

¹⁶ D. Alonso, *Estas que me dictó rimas sonoras...*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1970³, pp. 311-323.

Estas que me dictó rimas sonoras...

La separación del demostrativo de su sustantivo, por la intercalación de una oración de relativo que precede a su antecedente, es típica pero no consustancial con la sintaxis gongorina. Ejemplos de esta fórmula, que ya se encuentra en poetas latinos como Propertio y Catulo, y en italianos como Benedetto Varchi, se documentan también en España; en primer lugar, en Francisco de Medrano: será después frecuente en Quevedo, y se plasmará en otros dos versos iniciales famosos, los de la *Canción a las ruinas de Itálica*, de Rodrigo Caro, quizás de 1614:

Estos, Fabio, ¡ay, dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado...

Interesa esta última referencia porque hubiera resultado altamente sorprendente que un recurso formal que Moratín utiliza en cinco ocasiones proviniera del execrado autor del *Polifemo* y las *Soledades*. No es así: a los antecedentes latino — italianos de la construcción lingüística se une el encabezamiento de esa obra clásica de las ruinas, como es la canción de Rodrigo Caro. Y se justifica su empleo además porque, como muy bien ha intuido Dámaso Alonso, la fórmula tiene valor demostrativo, es decir, que acompaña a verbos de visión y abre poemas de carácter culto, arqueológico. Por eso se explica su restauración en un ámbito de poesía que se propone evocar la cultura antigua. Precisamente la epístola a Jovellanos, ya mencionada, donde presenta Moratín un haz de monumentos en ruinas, empieza así:

Estos, Fabio, ¡ay, dolor!, que ves ahora
no castigados de tu docta lima,
fáciles versos, la verdad te anuncien
de mi constante fe...

El mismo recurso hiperbático se halla al principio de la epístola IV, dedicada *Al príncipe de la Paz*, y en el interior de la III, dirigida *A la marquesa de Villafranca*:

Esta que me inspiró fácil Talía
moral ficción...

.....

Ese que aduermes en ebúrnea cuna,
pequeño infante...

Y aún reaparece el cliché en dos de los 22 sonetos, lo que es indicio de una nueva concepción en el esquema fijo de esta forma. Uno es el que empieza « Estos que levantó de mármol duro / sacros altares, la ciudad famosa », del que Moratín dice en carta a Ceán Bermúdez, remitiéndoselo en marzo de 1787: « no las tengo todas conmigo, porque sé cuán difícil es hacer un soneto que pueda llamarse bueno »¹⁷.

Y ya que estamos con los sonetos, conviene señalar que constituyen, como en el caso de Foscolo, un campo válido para aislar algunos de los mejores momentos de la lírica moratiniana. Poco recordados son por los críticos recientes; sin embargo, cuatro o cinco de ellos representan uno de esos núcleos que estoy tratando de seleccionar en el más puro estilo de Moratín. Esta forma métrica le preocupaba: ya hemos visto una declaración suya y no es la única.

Escribe por ejemplo en carta a Juan Antonio Melón sobre el soneto dedicado *A la memoria de Don Juan Meléndez Valdés*, de 1817: « Envío... un soneto, con sus catorce versos de a once sílabas cada uno, según y como acostumbró a hacerlos Messer Francesco Petrarca ». Sorprende, en tan tardía fecha, esta casi justificación, remontándose a la más pura fuente italiana. Moratín, sin embargo, que, aunque mesuradamente, logra abrir la cerrada arquitectura del soneto petrarquista, variando sus pausas y engarces versales, tuvo a menudo presente al toscano. Todavía en 1822 confiesa seguir leyendo a Petrarca en Burdeos; y a Petrarca menciona otras veces, sea recordando en carta de 1787 lo bien que Jovellanos le conocía (« cuyos excelentes versos sabe usted de memoria »), sea señalando en nota a una oda a su padre, que don Nicolás « en sus composiciones amorosas imitó con maestría al Petrarca ».

Y ampliamente habla de la misma forma soneto en otra nota al dedicado *A Flérida, poetisa*, de la que extracto lo esencial: « El soneto se ha considerado siempre como la más difícil de las composiciones cortas. Boileau siguió esta opinión, asegurando que apenas entre mil sonetos franceses se hallarían dos o tres dignos de estimación. Lo mismo puede decirse de los que se han escrito hasta ahora en Italia y España: pocos hay que puedan contarse por excelentes, entre la multitud innumerable de ellos... Los buenos sonetos, vencida la dificultad que se ofrece al hacerlos, premian sobradamente la fatiga de su autor ». Reconoce que en castellano hay « algunos millares de sonetos conocidamente malos », pero también que « una porción de ellos... pueden competir con los mejores de Italia ».

Como alarde de dificultad vencida se nos presenta el soneto IV, *Las Musas*. En los catorce versos hay que encerrar a las nueve deidades, cada una con sus dones. Léase el vario, rítmico y asimétrico modo de clausular

¹⁷ Del otro soneto que se abre con el endecasílabo « Esa que veis llegar máquina lenta », merece destacarse un curioso error de interpretación semántica, que demuestra que la sensibilidad de Moratín iba más allá que la de sus comentaristas. En efecto, tras decir Hermosilla de ese soneto, *A Clori, bistrionisa*, que « no le hay igual en los mismos italianos », le señala como defecto « el epíteto *opulenta* dado a la máquina, porque los coches simones de aquel tiempo no eran *opulentos* a la verdad ». Gallego no rectifica a Hermosilla en este pasaje: « ¿Es idea grandiosa llamar a un sucio coche simón de los tiempos pasados, *máquina opulenta*? » En cambio, una inédita nota autógrafa de Menéndez Pelayo, en un ejemplar de su biblioteca, precisa el justo valor del adjetivo: « Esta observación no es exacta; Moratín quiso decir que el coche iba *opulento* porque llevaba a Clori ».

en el primer terceto, que comprende tres musas mientras en el final sólo aparecerá Talía:

Calíope, victorias; danzas guía
Tersícole gentil; Erato en rosas
cubre las flechas del amor y el arco.

El soneto XII, a la muerte en tierra extranjera de Meléndez Valdés, significa otro lamento más contra la patria ingrata, que, negando un monumento a las cenizas del poeta, « feroz ignora la opinión que pierde ». El conjunto, más tradicional en su estructura, no alcanza total emoción, como si ésta fuera la que rompe los esquemas consavidos. La lira de Meléndez, ya intacta y muda, cuelga del lauro que desnudó la « cipria diosa ». Es, una vez más, la selección léxica y el lejano recuerdo lo que contribuye a la peculiar atmósfera clásica, que refuerza su sentido de la estaticidad en el plano semántico, dado que Batilo en la ribera del Tormes, con su arte, « el curso de las ondas detenía ».

A otros dos sonetos de tema histórico voy a referirme, uno de historia medieval española, otro de antigua historia romana. No es, pues, cuestión de temas la adscripción de un poeta a una u otra modalidad literaria. El de tema nacional se titula *La noche de Montiel*. (De otro, titulado *Rodrigo*, baste la sola mención). El infante de Trastámara no está nombrado; sí, Pedro, « ese feroz tirano de Castilla », según el infante; también Beltrán que « trueca a los hados el temido instante ». La conclusión es desesperanzada pero contenida. No puede esperar premios « la inocente virtud » (y sigue presente la virtud ilustrada), « ... si da la muerte / por un delito atroz, una corona ».

Mucho más significativo es el otro soneto, *Junio Bruto*. Se refiere, en efecto, a Lucio Junio Bruto, el primer cónsul romano enemigo de los Tarquinos, que no vaciló en condenar a sus propios hijos a muerte, por haber conspirado en favor de aquellos. En el riguroso espacio asignado al soneto se asiste al momento de la ejecución, al tumulto de la gente que corre, al espectáculo del foro, con las fasces de los cónsules, y al senado en el « sublime asiento » (todavía en su sentido etimológico y arcaico, como en Parini: « sublimi cocchi »); arde el incienso y el lictor, ante la señal de Valerio, ejecuta a los jóvenes. Ante el mudo terror de los presentes sólo se oye la voz de Bruto agradeciendo a Júpiter el que Roma, con la muerte de sus hijos traidores, sea ya libre. En el soneto hay movimiento, masas, acción y descripción, horror y muerte y canto a la libertad de la patria con el sacrificio del amor paterno. El primer verso se prolonga hasta la mitad del segundo. El segundo cuarteto se abre con un endecasílabo cortado en su mitad, con pausa fuerte. También el del primer terceto. Y así, entre pausas y silencios, el lector añade imaginativamente más elementos escenográficos y de acción. Esta es la nueva andadura que Leandro introduce en algunos de sus mejores sonetos:

Suena confuso y mísero lamento
por la ciudad; corre la plebe al foro,
y entre las fasces que le dan decoro
ve al gran senado en el sublime asiento.

Los cónsules allí. Ya el instrumento
de Marte llama la atención sonoro;
arde el incienso en los altares de oro,
y leve el humo se difunde al viento.

Valerio alza la diestra; en ese instante
al uno y otro jóven infelice
hiere el lictor, y sus cabezas toma.
Mudo terror al vulgo circunstante
ocupa. Bruto se levanta, y dice:
« Gracias, Jove inmortal: ya es libre Roma ».

Y, finalmente, veamos el soneto XIII *La despedida*, tan visceralmente autobiográfico: se habla del propio nacer, se sitúa a la madre en un orden ético de valores, se nombran las dotes que le llevaron a la creación literaria, se refiere a las preocupaciones del padre por su educación (meta, la Virtud, y sigue la palabra emblemática de los ilustrados); se mencionan los esfuerzos, el estudio constante, los méritos alcanzados y reconocidos, incluso los éxitos en el teatro, la fama alcanzada. Al enumerar las cualidades personales de veracidad, de buen comportamiento con los demás, sin ser correspondido, de su afición por la lírica y el arte, de su sentido del honor, se contrapone la ingratitud de los suyos, que consideran culpas lo que él estimó méritos: así, sólo cabe el adiós definitivo a la patria.

Nací de honesta madre; díome el cielo
fácil ingenio en gracias aflüente,
dirigir supo el ánimo inocente
a la virtud paternal desvelo.

Con sabio estudio, infatigable anhelo,
pude adquirir coronas a mi frente:
la corva escena resonó en frecuente
aplausos, alcanzado de mi nombre el vuelo.

Dócil, veraz, de muchos ofendido,
de ninguno ofensor, las Musas bellas
Mi pasión fueron, el honor mi guía.

Pero si así las leyes atropellas,
si para tí los méritos han sido
culpas; adiós, ingrata patria mía.

Hágase un experimento: inténtese quitar un verso, un hemistiquio, una sola palabra: no es posible, todo es fundamental, necesario: no hay adorno ni fingimiento de afectos. Se dice exclusivamente lo que hay que

decir. Y la novedad está en la concentrada síntesis, en el modo de pausar, de distribuir las secuencias.

Selección y condensación, añoranza y melancolía, ansia de infinitud y pureza formal: éste es el auténtico lirismo neoclásico, el de Fóscolo y, en diversa medida, el de nuestro mejor Leandro Fernández de Moratín.