

## La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de « El Viejo y la Niña »

por Mario Di Pinto (Universidad de Nápoles)

La primera comedia de Moratín, *El Viejo y la Niña*, ha venido creciendo en dos siglos y enriqueciéndose de nuevos significados, gracias a una vastísima literatura crítica que en torno a ella se ha multiplicado. Evidentemente, y como suele suceder, a cada propuesta de lectura no le falta un aliciente particular o una sugerencia útil a la comprensión puntual y total del texto, y todas ellas aportan validísimas contribuciones a la descodificación de cada posible mensaje en ella contenido. Podemos discutir y considerar esta o aquella hipótesis, pero no podemos negar que del conjunto variado y complejo de las interpretaciones, a menudo divergentes, surge la personalidad de don Leandro, ambigua y contradictoria, pero por eso mismo tanto más actual. Así por ejemplo, es difícil librarse de la atracción de ciertas lecturas, como aquella de quien quiere ver reflejada en el personaje de Juan una debilidad o moderación de carácter propia del mismo Moratín; o de quien subraya una situación legal de la fábula, casi pirandelliana; o de quien la restituye historicísticamente a la edad que fue suya, a través de una minuciosa profundización sociológica; o de quien sugiere una aguda lectura psicoanalítica, reconstruyendo posibles inspiraciones autobiográficas; etc. Es preciso decir que en el fondo todas complican inteligentemente el discutido nudo del desenlace, pero sin resolverlo. Porque ahí justamente, en mi opinión, es donde reside el fulcro de la interpretación, en el desenlace, con los problemas inquietantes que propone y que son de signo distinto y contradictorio: fidelidad, sentido del deber, individualismo, rebelión, dolorida conciencia moral o, ¿por qué no?, reivindicación feminista, parecen coincidir en el gesto valeroso de Isabel.

*El Viejo y la Niña* ha sido visto siempre en la óptica de la temática típica de Moratín, es decir aquella del matrimonio impuesto y del abuso de la patria potestad, pero no se ha pensado que se trataba sólo de un marco obligado, de una situación que él podía presenciar en la realidad cotidiana y en la ficción de tantas comedias de aquel mismo teatro « malo » que despreciaba o del melodrama italiano que había frecuentado pero no amaba, ya que juzgaba híbrida la mescolanza de palabras y música<sup>1</sup>. Creo en cam-

<sup>1</sup> Véase, a tal propósito, lo que escribía a Jovellanos el 28 agosto de 1787,

bio que, al menos en esta primera obra, al joven Leandro no le importase tanto la tesis del matrimonio desigual (que en efecto era considerado como antecedente descontado ya desde las primeras palabras del diálogo), cuanto la solución, el desenlace de tal tipo de coerción, la recuperación de la libertad. No la entrada, por tanto, sino la posible salida de las cadenas de una esclavitud legal. Y dado su carácter esquivo y hecho a la renuncia, la solución no podía ser sino renunciataria y solitaria, no teniendo él la carga vital ni la conciencia ideológica de su amigo Cabarrús, para proyectar soluciones más audaces, como el divorcio. Citaba abiertamente tales soluciones (se entiende, a su modo), pero sin sacar partido de ellas, el maltratado Comella, su enemigo, que era un ilustrado en retraso, o sea un romántico anticipado, precisamente por ser más ingenuamente extremista y populista. E incluso le robaba algún que otro tema, deformándolo obviamente en su monstruosa máquina de hacer comedias, pero logrando a veces estrenarlo antes que él, como es el caso de *La Jacoba*, que fue representada el año anterior por la «Tirana»<sup>2</sup>.

El desenlace pues es el eje en torno al cual giran todas las posibles lecturas de *El Viejo y la Niña* y al cual se conectan en algún modo todos los problemas críticos inherentes. La situación es archiconocida: dado el triángulo mujer joven, marido viejo y amante indeciso, las soluciones que se ofrecían a Moratín eran tres; o quizá cuatro si se incluye la del suicidio,

al darle constancia de que había terminado la zarzuela *El Barón*, encargádale por la «vieja garitera y loca» condesa de Benavente: «En cuanto al consabido encargo, puede Vmd. decir a esa señora que ya está concluida la tal Zarzuela, y saldrá como hecha por mí, y escrita con la mayor repugnancia y fastidio. Es género que no me gusta, y no sé quién será el valiente que podrá excusar la inverosimilitud continua que trae consigo. Si le he decir a Vmd. con frecuencia lo que siento (en la suposición de que esto no ha de saberlo nadie), mi opinión es que el arte de añadir por medio de la música energía y belleza a la declamación, sin perjuicio de la verisimilitud, todavía no se ha descubierto». Cf. *Epistolario* de L.F. de M., por R. Andioc, Madrid, 1973, *Carta 22*, p. 101. Cf., también, para la historia de dicha zarzuela, las *Cartas* n. 8 del 9 de abril y n. 14 del 18 de junio, con el mismo año y destinatario (*o.c.*, pp. 58 y 80). Sobre la «zarzuelilla en dos actos intitulada *El Barón*», luego convertida en la conocida comedia, cf. R. Andioc, *Une «zarzuela» retrouvée: «El Barón», de Moratín*, en «*Mélanges de la Casa de Velázquez*», I (1965) pp. 289-321.

Es de notar como don Leandro no debía de tener mucha afición a la música en general, si al escribir el *Discurso preliminar* a sus comedias, todavía se decía «perjudicado de que sería culpable el poeta dramático que no se propusiera otro fin en sus composiciones que el de entretener dos horas al pueblo sin enseñarle nada, reduciendo todo el interés de una pieza al que puede producir una sinfonía» (BAE, II, p. 320. El subrayado es nuestro).

<sup>2</sup> Efectivamente, y pese a la fecha de representación, no puede excluirse que Comella conociera el texto de *El Viejo* antes de componer su *Jacoba* (es más bien improbable lo contrario), ya que — como sabemos por el propio autor — Moratín la había leído a compañías e intentado representar su comedia varias veces a partir de 1786. Se sabe además que si se decidió a imprimir el texto el mismo año del estreno (1790), fue, entre otras razones, porque se habían «multiplicado las copias en demasía». Bien podría ser entonces que su antipatía hacia Comella y el áspero y exagerado

absolutamente impensable por los motivos que veremos. Es decir: el arrepentimiento, la fuga de los amantes o el castigo de la aspirante a adúltera. El elegirá para su Isabel otra completamente original, pero que corresponde (quizá involuntariamente) a ciertos fermentos de conciencia feminista que estaban operando en la sociedad de aquel último tercio del siglo: la de una orgullosa afirmación de libertad y autonomía. Una solución de la parte de las mujeres, que se diría hoy.

Por supuesto la conclusión más obvia y tradicional hubiera sido la del arrepentimiento y reconciliación del matrimonio. Y era también aquella que los espectadores del tiempo esperaban y casi deseaban, acostumbrados a ella como a un lugar común reproducido en decenas de comedias « malas » y en la realidad de los comportamientos de las clases media y alta. El perdón del marido llegaría al final para restablecer el orden constituido, el sistema jerárquico e inamovible que se había visto amenazado por la fantasía de un amor fuera de la ley. Y también era como una preocupada afirmación del principio de patria potestad, en el cual podía reconocerse un símbolo del despotismo ilustrado, tanto que no parece atrevido leer entre líneas una exhortación gubernativa para soluciones de este tipo<sup>3</sup>. El perdón, del marido o del padre, sancionaba la vuelta a la normalidad y era la solución más a mano, incluso cuando algún comediógrafo atento a detectar novedades había embutido su comedia de tantas situaciones pseudo-progresistas, que al final ya no sabía cómo salir de ellas. Tal era el caso de Comella (que no era tan malo como se le suele pintar) en muchas de sus comedias, pero en particular en *El casamiento por razón de estado* y *El abuelo y la nieta*, ambas del '92. En ellas las dos protagonistas, tras haber defendido con palabras acérrimas su propio derecho a la independencia y la libertad, la una, y a sus convicciones « modernas » o a la moda, la otra, acaban por conformarse respectivamente con el despreciado marido o con el novio impuesto por la familia. Un final de este tipo le hubiera convenido también a Moratín, que era uno que amaba ver las cosas ordenadas alrededor suyo, en un sistema estático donde él fuese el úni-

castigo que le dió en *El Café*, nacieran del haber notado en *La Jacoba* cierto parecido con su comedia todavía inédita y, por supuesto, del gran éxito obtenido por su enemigo.

<sup>3</sup> El problema de la « patria potestad », que fue muy debatido en la prensa periódica de aquellos años, ocultaba otro, que era el verdadero nudo de la cuestión: la obediencia al soberano considerado como un *pater familias*: « El poder de los Reyes ha tenido su origen en el poder de los padres. Son con respecto a sus pueblos lo que los padres con respecto a sus hijos » (« Semanario de Salamanca », XI, 321, (1796) p. 21). Y « El Diario de Barcelona » del 25-4-1975: « ¿Qué se seguirá de no respetar a los ancianos o mayores? Ello significaría no reconocer la menor sujeción, sacudir el yugo de las leyes más justas; e introducir el horror y confusión, hasta profanar el sagrado de los Tronos ». Sobre este tema, cf. L. Dupuis, *Francia y lo francés en la prensa periódica española durante la Revolución Francesa*, en *La Literatura española del s. XVIII y sus fuentes extranjeras*, (v. pp. 115-117), Oviedo, 1968, pp. 95-127.

co móvil. Sobre decir que una idea tan jerárquica y « arreglada » de la sociedad, con la preocupación por lo « social » que suponía, era una derivación de los conceptos ilustrados, que por aquel entonces circulaban nueva aunque tardíamente. Moratín la compartía pues con sus contemporáneos. Pero sus antenas captaban al mismo tiempo cierto anhelo de libertad individual, que representaba el primero y todavía inconsciente anuncio del romanticismo o, si se prefiere, la radicalización de aquellos mismos temas ilustrados. Bajo este aspecto, el problema era también moral.

En efecto el matrimonio se había convertido, ya desde algún tiempo en una institución precaria. La moda de « petimetras » y « cortejos » suponía una hipócrita aquiescencia a las instituciones: el matrimonio servía para tapar con una cómoda apariencia formal las libertades de hecho. Como ejemplos de este tema, tomados de la realidad o de una literatura menor, que aquella realidad reflejaba con suficiente aproximación, podría formarse más de un tomo <sup>4</sup>. Citaré el caso de la comedia *Un loco hace ciento* de la moratiniana María Rosa Gálvez, que tuvo gran éxito una decena de años después del estreno del *Viejo*, donde se nos presenta a uno de esos jóvenes « desenfadados » al uso, que descaradamente propone a una doncella renitente un matrimonio de cómodo, diciendo:

« ¿Y qué importa la repugnancia para una bagatela como casarse? A bien que después de casados nos hemos de ver muy poco. Hoy nos casamos; pero esto no importa; Vm. será dueña de su voluntad y yo de la mía. Con tal de que Vm. se vista según mis instrucciones, se porte según la ciencia que yo he adquirido en mis viajes y tenga la bondad de aprender el idioma francés para que yo no tenga el desagrado de oír hablar en mi casa el español, seguiremos los mejores amigos del mundo » <sup>5</sup>.

Y nótese que « El Censor », en aquellos mismos años Ochenta, daba constancia del decaimiento de la institución en la realidad y en la ficción escénica:

« El santo matrimonio se hace ridículo y objeto de escarnio por unos que no parece sino que han conjurado para desterrar del mundo todo

<sup>4</sup> Al « Desprestigio del matrimonio » está dedicado todo un capítulo (pp. 116-141) del interesante libro « feminista » de C. Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, 1972. Sobre el tema existía ya toda una literatura crítica, que va del apasionado y esmerado trabajo de M. P. Oñate, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, 1938 a las noticias contenidas en *La vida española en el s. XVIII*, de F. Díaz Plaja, Barcelona, 1946, pasando — se entiende — por la retahíla de comedias, novelas, sátiras, epigramas y obras periódicas de la época, muy a menudo utilizados, por la crítica posterior, como documentos fehacientes, gracias a su evidencia descriptiva.

<sup>5</sup> M. R. Gálvez de Cabrera, *Un loco hace ciento*, Madrid, 1801. Cf. C. Martín Gaité, o.c. p. 116.

nacimiento legítimo, y hasta en el mismo teatro, *que había de ser la escuela de las costumbres*, se admiten y son aplaudidas estas necias y groseras burlas. [...] No se ve otra cosa que divorcios; la casa propia es un lugar de tormento para la mayor parte de los casados, reina la mala inteligencia y la discordia ejerce todos sus furores entre los que parecen mal unidos. ¿Provedrá esto de la naturaleza del matrimonio y le serán esenciales estas espinas? »<sup>6</sup>.

Tampoco debe olvidarse que una situación tan extremada traía sus orígenes ya desde mucho antes, si ya a mediados del siglo, en los años Sesenta, « El Pensador » daba constancia de matrimonios impuestos y malogrados, describiendo una esposa descontenta y desdichada, que bien pudiera ser modelo de la Isabel moratiniana. Por otro lado Moratín, al escribir su comedia, tenía a mano modelos aun más evidentes en el propio ambiente teatral que él bien conocía: así por ejemplo la « Tirana », la célebre actriz, la « Rosinda histrionisa » de su conocida oda, se sabe que vivía separada de su marido, con el cual sufría periódicas broncas, que habían llegado hasta un intento, aunque fracasado, de divorcio<sup>7</sup>.

Parece posible, cuando no probable, que Moratín, fuera de la moral convencional y consuetudinaria, no se quejaba ni se mostraba preocupado sólo por los matrimonios de interés entre personas de distinta condición edad y clase social, aunque supiese que incluso aquellos, en definitiva, aseguraban la estabilidad del orden constituido, sino también del matrimonio impuesto, el que no naciera de la libre elección de cada uno de los contrayentes. El ideal para él, y a pesar de su escepticismo, parece ser el matrimonio de amor. Lo que sí es cierto es que su más íntimo sentido moral se negaba, y hacía que su heroína se negara, a una rutinaria infelicidad, en nombre de los derechos del individuo a la libertad, la dignidad, el amor o — a falta de otros recursos — a la soledad. Pero no se daba cuenta de que en esto se anidaba un germen de rebeldía, la semilla de una revolución latente. Dicho de otro modo, aquel era un signo libertario, y en este signo, como es notorio, confluyen tanto los extremismos revolucionarios como los reaccionarios. El liberalismo de Moratín no define necesariamente una posición u otra, pero es ciertamente más individualista (¿o egoísta?) que su amigo Cabarrús, quien proponía el divorcio como correc-

<sup>6</sup> « El Censor », V, CXXXI, p. 127.

<sup>7</sup> Aunque de divorcio no se hablaba oficialmente, como nos dice Cabarrús, es cierto sin embargo que el tema se debatía libremente en las conversaciones y que el innegable feminismo del XVIII había llegado, cuando menos, a formas alternativas o similares. De todas maneras existe documentación de que Castellanos, marido de la *Tirana*, « entabló demanda de divorcio, que fue desestimada », lo cual demuestra que ya no se trataba de charlas y aspiraciones. Lo confirma la propia *Tirana* en un memorial de 1785, donde dice que Castellanos había introducido « contra la suplicante demanda de divorcio con la siniestra intención que es notoria ». Cf. E. Cotarelo Mori, *María del Rosario Fernández « La Tirana »*, Madrid, 1897, p. 105, y ss.

tivo social a la relajación de las costumbres. Ni que decir tiene que en la actitud reformadora de los ilustrados, por más que defendieran los derechos de la mujer, quedaba algún rastro de machismo. Era inevitable, debido a la mentalidad de la época (y no sólo de aquella) o al peso de siglos y siglos de tradición y cultura machista. Sería anacrónico lo contrario. Lo cierto es que aquella defensa de la libertad coincidía (aunque involuntariamente), con las primeras luchas de las feministas (o de las antepasadas del feminismo), que solicitaban la inclusión de la mujer en el trabajo, en la cultura, en la sociedad y constituían la otra cara de la medalla en un ambiente hipócrita y corrompido. Porque es un hecho que en aquellos años, y al lado de episodios negativos de superficialidad y caprichos a la moda, iba formándose también una conciencia femenina, que exigía la emancipación de la mujer y la definición de su lugar en la sociedad. Dan testimonio de ello la continua participación y aportación femenina en todos los campos que habían sido considerados como vedado de hombres, desde la creación artística a la prensa periódica, desde el pensamiento científico a las profesiones liberales. Asimismo es sintomática la reacción de varones, incluso los más abiertos y liberales, contra este crecimiento e intromisión de la mujer<sup>8</sup>. En conclusión, la sociedad estaba evolucionando y las novedades no eran tan malas como se las pintaba. El progreso estaba a la vista y podía apreciarse llanamente, cuando el viajero francés Alexandre de Laborde anotaba en los primeros años del Ochocientos que: « Los tiempos han cambiado mucho; hoy son (los maridos) menos suspicaces, más razonables y fáciles [...] las mujeres han adquirido una libertad de la cual tal vez abusan menos que cuando se confiaba su virtud a las rejas, a los barrotes y a una vigilancia con frecuencia infiel y corruptora »<sup>9</sup>.

Y sin embargo sigo creyendo que don Leandro poseía como una doble verdad. Quiero decir que a él al fin y al cabo la familia, en cuanto instituto, no debía de importarle mucho y más bien le produciría un innato fastidio y un sano terror. El resorte que le movía en sus comedias, en esta en particular, era el amor: pero no contemplado como pasión, sino como derecho del individuo a elegir libremente su propia vida. Incluso a cambiarla, cuando reconociese equivocada aquella elección. Y por eso

<sup>8</sup> Es el caso de Jovellanos y Cabarrús, que a pesar de sus ideas, caían en la extraña tentación de echar anatemas y argumentaciones contra la admisión de mujeres en las Sociedades Económicas de Amigos del País, provocando — como era de esperar — apasionadas polémicas en el campo adversario; como la larga *Carta al Sr. D. Francisco Cabarrús, Consejero de Su Majestad Católica, en respuesta al discurso que pronunció [...] contra la admisión de las Señoras mujeres en la Sociedad Literaria*, de M.me Levacher de Valincourt, publicada en los nn. 73 a 77, es decir del 17 de noviembre al 29 de diciembre de 1787, en « El Espíritu de los Mejores Diarios ». Los discursos pronunciados por Jovellanos y Cabarrús fueron publicados en « El Memorial Literario » de 1786.

<sup>9</sup> A. Laborde, *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, París, 1809. (Tomamos la cita de C. Martín Gaité, o.c., p. 138).

creo que le hubiera gustado más reunir a los dos amantes, aunque fuera del matrimonio, y a despecho de don Roque. Pero aquella solución no era ni pensable en la España del despotismo ilustrado, sin romper con las reglas severísimas de las costumbres morales y civiles y sin incurrir en las sanciones de la censura. Sin contar con que le hubiera resultado raro, cuando no chocante, a la mayor parte del público. El fantasma del romanticismo aún no recorría España, aunque muchos juran haberlo visto. Para llegar a una solución de este tipo (pero siempre a condición de legitimar de algún modo la unión de los amantes) los comediógrafos de poca monta, los Eleuterios baratos, habían tenido que hacer una hecatombe de maridos. Aún era vigente la fórmula lopiana de que sólo los muertos no meten cuernos o, de otro modo, que con una viuda es posible casarse honradamente, con una separada no. En fin Comella, para dar este desenlace feliz a su *Jacoba* había debido recurrir a un mecanismo grotesco: y es que la protagonista, en una situación parecida a la de Isabel (ella también se había casado con otro por despecho) había restrasado la consumación del matrimonio, primero con una fingida enfermedad y luego con otros pretextos, hasta que logró reunirse con su amado Tolmín, injustamente calumniado (sobra decirlo) de olvido, traición e incuria epistolar. Pero no era admisible un recurso de este tipo en una obra tan tierna y lírica, tan equilibrada y perfecta como *El Viejo y la Niña*. Además Isabel posee tales cualidades innatas e inculcadas de fidelidad (pero diría mejor de finura y dignidad humana) que no podría permitirse un gesto tan definitivo en el ambiente en que vivía. Después ella es consciente de haber tomado voluntariamente una decisión que sólo ahora ha comprendido equivocada.

A este propósito y como conjetura, se podría observar que Isabel no era, en el momento del matrimonio, aquel instrumento totalmente pasivo, como suele creerse en virtud de la tesis de Moratín. Ella, por propia confesión, ha cedido únicamente porque le ha faltado la fe en su enamorado, porque ha creído (como la *Jacoba* de Comella) en el injustificado abandono o traición de él: es decir, por despecho o por celos. Es de suponer, por lo tanto, que si la situación hubiese sido otra, ella habría sabido rebelarse. Entonces la sumisión al destino, la disponibilidad a la renuncia — tan típica de los personajes moratinianos —, el mismo juego intercambiable de responsabilidades entre Isabel y Juan, parecen asumir un signo distinto, así como el magistral desenlace que gustaba tanto a Florian, pero mucho menos a Napoli Signorelli<sup>10</sup>. La solución elegida por

<sup>10</sup> Y quizá sea por aquel pequeño reparo por lo que Don Leandro no dudó ni un instante en atribuir a su amigo italiano la arbitrariedad de la traducción con aquel final a lo Kotzebue, en lugar de achacarlo — como era justo — a los pocos escrúpulos de un editor. Cf. A. Mariutti de Sánchez Rivero, *Un ejemplo de intercambio cultural hispano-italiano en el siglo XVIII: L.F. de M. y Pietro Napoli Signorelli*,

Isabel se presenta como un verdadero y auténtico acto de rebeldía a todo un orden preestablecido. Y es sólo suya: ni don Roque ni Juan pueden comprenderla, ni tanto menos compartirla, y quizá sólo Beatriz, en cuanto mujer, intuye las razones de su cuñada. Porque ellos representan los dos polos entre los cuales se debate Isabel, por lo tanto no son personajes, sino situaciones del único personaje que es Isabel. Las soluciones tradicionales, esperadas por el destinatario histórico, eran precisamente que ella eligiese uno u otro entre los dos, según el sistema de comportamientos al cual se quiera asociar la acción y según la serie de modelos en los que hubiese pretendido introducirse el Autor. Pero Moratín escoge una tercera, la del divorcio absoluto entre una y otra solución, es decir la de la mujer desengañada de ambos tipos de *partners*, porque entrambos no son sino el diverso aspecto de un mismo sistema que la quiere por esclava: uno, con los instrumentos despreciables, aún cuando involuntarios, de la imposición y el engaño; el otro por su indecisión, debilidad y aquiescencia, en una palabra por su incapacidad de corresponderla.

En esta perspectiva Isabel se muestra, quizá, más personal y consciente, sobre todo más mujer, que su futura y más afortunada reencarnación Paquita; a la cual todo le será resuelto por la providencial intervención de los demás, por la renuncia consciente de su tutor, cuando ella ya estaba dispuesta a obedecer. Es decir, Paquita no será llamada a elegir nada, mientras Isabel puede sentirse orgullosamente responsable de su error como de su rescate moral. Ella bien sabe que con su gesto se está castigando a sí misma por el error cometido, del cual son inocentes tanto el marido como el enamorado. Y tal vez no se equivocaba el pobre Munárriz, el « delicadísimo Aristarco (son palabras de Moratín) que con una mano de hierro y otra de lana dispensó a diestro y siniestro los arañazos y las cosquillas », cuando decía que el conflicto no nacía « de las edades » sino de la « antigua pasión de Isabel por don Juan »<sup>11</sup>. Por otra parte, el paralelo Isabel-Paquita no funciona ni siquiera a nivel de antecedentes, y es más bien una *disimilatio*, ya que la segunda ni ha sufrido aún la suerte de la primera, ni existen indicios de que deba sufrirla, aún en el caso que se celebre el disparatado matrimonio. El sufrimiento y la consiguiente *querelle*, en ambas situaciones, se produce por el hecho de que ambas tienen otro amor (o, si se prefiere, un amor *tout court*, ya que el esposo que tienen o van a tener, no es ni en apariencia un amor). Sin esta coincidencia, ni el todavía no decrépito don Diego, ni el « viejo » don Roque

en « Revista de la Universidad de Madrid », número dedicado a *Moratín y la Sociedad española de su tiempo*, IX, 35, (1960) pp. 763-808.

<sup>11</sup> Cf. las adiciones a las *Lecciones sobre la Retórica y Bellas Artes*, trad. por J. L. Munárriz, Madrid, 1798. Las palabras irónicas de Moratín aparecen en una carta dirigida a los Sres. D. Mariano y D. Pedro Nougés desde Burdeos, día 4 de agosto de 1824: v. *Obras Póstumas*, Madrid, 1868, III, Carta CCXXVII, pp. 11-14 (p. 13); ahora en *Epistolario*, cit., p. 590.



serían contestados por su edad, sino por el abuso de autoridad y por el plagio que ejercen sobre la voluntad ajena. Más bien por Roque, incluso de él, (envejecido hasta el límite del grotesco, o más allá, para justificar aquel desenlace) son criticados los absurdos celos y la vulgaridad, sin los cuales — y sin la desilusión amorosa — no tendría motivo para ser rechazado.

Este matiz psicológico era quizá más evidente y convincente en la segunda edición, la de 1795, que se declaraba « más conforme al original del autor » y es la que se supone se representó en el mayo de 1790 (pero sería necesario consultar también la primera de 1790)<sup>12</sup>. En ella el carácter de Juan se presenta más indeciso y menos noble que en la edición última de 1825, que es también la más conocida. No se trata sólo de detalles más o menos importantes, de alguna que otra palabra o de ciertas prolijas digresiones, después oportunamente sustituidas o suprimidas en función del equilibrio escénico; sino también de más amplias y puntuales informaciones sobre el antecedente, capaces de ilustrar en un cierto sentido negativo el carácter de Juan. Así por ejemplo, cuando éste en la escena IV del primer acto confesaba a su criado el episodio de ciertas tratativas llevadas a cabo por su tío para casarle con una señorita « muy hacendosa » y a las que él no había sabido oponerse; al contrario « ocultando el amor que profesaba a Isabel, ni repliqué, ni le quise dar palabra ». Pues entonces, la desconfianza de Isabel hacia su enamorado no había sido, al fin y al cabo, tan desatinada como parece.

En 1825 Moratín corrige según criterios estilísticos la obra, a la que siempre había guardado un afecto particular, soñando hasta en los mínimos detalles con una edición de lujo que nunca llegó a realizarse. Le interesan ahora más las líneas de una estructura rigurosa, casi geométrica, que los sentimientos, de los cuales — ya viejo — es quizá más ajeno e indiferente. Corta, cambia y simplifica la acción teatral, a la búsqueda de aquella perfección aséptica que será admirada, a pesar suyo, por Menéndez Pelayo. De la revisión resultan en algún modo alterados los caracteres de los dos personajes, que aparecen ahora más concisos y más conscientes y por lo tanto más creíbles en sus sentimientos.

Pero puede leerse esta reflexión tardía en clave freudiana. Admitiendo el punto de arranque autobiográfico, tanto aquel más vago documentado por Melón (las cartas de amor de una Lícoris, que él enseñaba a sus amigos), como aquel convincente y fascinantemente hipotizado por Dowling (el malogrado idilio con Sabina, casada después con su amigo Conti)<sup>13</sup>, es evidente que en la primera redacción juvenil (con la impresión de lo vivido)

<sup>12</sup> Cf. L.F. de M., *Teatro completo*, ed. de F. Lázaro Carreter, Barcelona, 1970, I, p. 49.

<sup>13</sup> J. Dowling, *La génesis de «El Viejo y la Niña» de Moratín*, en «Hispanic Review», 44, n. 2, (1976), pp. 113-125.

se vislumbra la nostalgia del bien perdido (y conociendo a Moratín, su idiosincrasia al matrimonio y su gusto por la libertad, bien se puede opinar que aquella nostalgia fuese tanto más real cuanto menos peligrosa, dada la irreversibilidad de la situación) y con ella el remordimiento de no haber sabido resolver la cuestión en provecho propio, la condenación de su propia incertidumbre, pero también la necesidad de disimular los datos reconocibles de aquel episodio autobiográfico, ocultándolos tras una codificación algo prolija y amanerada. Jugaba en esto, se comprende, también la inexperiencia de la edad que lo llevaba, a pesar suyo, a imitar los modelos, aunque malos o medianos, que tenía a la vista. Remeditando el texto a la distancia de una vida, con la madurez y la autoridad de la experiencia, el episodio se decanta y la nostalgia de la juventud reencuentra en los protagonistas de entonces sólo las sencillas razones del sentimiento. Quiero decir que el interés de la tesis que aparecía preponderante en aquella primera redacción, se atenua ahora por una sombra de responsabilidad que proyecta sobre Isabel la recobrada inocencia de su amante y que es lo que justamente le reprocha don Roque (« y como / entonces que conviniera / hablarnos a todos claro, / callaste como una muerta? »). Restituídos a la pureza de su pasión, los dos jóvenes se quedan solos con este amor eternamente imposible, incluso cuando los obstáculos han caído después de cuarenta años y siguen siéndolo hoy, para nosotros, después de dos siglos. No hay duda de que el texto ha sufrido un proceso de romanticización que, contradictoriamente, nace de una más rigurosa concisión del estilo como de los sentimientos. La extraña reacción de los dos elementos heterogéneos, neoclásico y romántico, imprime a la obra una delicada pátina de ambigüedad lírica, que tiene más sabor a decadentismo que a romanticismo.

De todas formas, ya que de una obra teatral se trata y por ello más condicionada a los comportamientos de una época y a los gustos de un destinatario bien individuado, es evidente que la que cuenta y nos interesa es la primera redacción. No sólo pues por precisión filológica, sino por coherencia de interpretación, bien ha hecho Lázaro Carreter en seguirla para establecer el texto de su edición.

Debido al desenlace, que suele juzgarse atípico, se ha insistido mucho sobre un supuesto significado trágico o dramático de *El Viejo y la Niña*<sup>14</sup>,

<sup>14</sup> Esta anomalía, en lo que al género atañe, ha sido notada, entre otros, por P. Merimée, *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, pp. 729-761 del núm. cit. de la « Revista de la Universidad de Madrid », dedicado a Moratín (v. pp. 738-39). Es interesante y parece acertada la opinión del Sr. Merimée de que la primera comedia moratíniana « cabe perfectamente en el marco de la tragedia burguesa, entonces llamada generalmente comedia lacrimosa ». Conviene añadir, sin embargo, que de la « lacrimosa » le falta el recurso típico de la *suspence*, a la cual no se había sustraído ni el Jovellanos del *Delincuente honrado*. En este aspecto *El Viejo*, como más tarde *El sí*, me parece más bien anticipador de la comedia intimista y burguesa de nuestros días.

sin tener en cuenta que esto desmentiría la « regularidad » de Moratín, el cual define su obra « comedia » y como tal la desarrolla, y nunca hubiera admitido la posibilidad de un desenlace trágico para una acción cómica. Como el propio autor explicó largamente, en sus *Notas*, a cierto « crítico poco atinado », la comedia, que « debe instruir deleitando », puede también incluir situaciones mezcladas de cómico y serio, de risa y llanto, puede llamarse a veces tragicomedia o comedia trágica, como él mismo definió *El delincuente honrado* de Jovellanos, que era una comedia lastimosa o *larmoyante*, pero en ningún caso puede tener un desenlace trágico. Como, por otra parte, no lo tuvieron ni *El delincuente* ni *El Duque de Visco* de Quintana, ni ninguna otra <sup>15</sup>. Y de su propia comedia decía que el desenlace era acaso un poco triste, pero no trágico.

Aquella interpretación, por lo visto, procedía de una falsa identificación clausura-suicidio o muerte, que suena anacrónica, y del apuntar la atención, en las últimas escenas, sólo sobre Isabel, sin fijarse en los demás personajes. Hay que puntualizar, en cambio, que la rebeldía de Isabel es instrumental, y por eso mismo no trágica, en tanto sirve para castigar y dejar ridiculizado a su marido, que ya venía siendo preparado a tal castigo en la psicología del público a lo largo de toda la comedia. Aquel desenlace entonces atañe particularmente a don Roque, intencionalmente dibujado como un verdadero « figurón », para que su derrota y desengaño, amén de ser instructivo para los fines que la tesis se propone, resulte también cómico en sus efectos. Esto entendió muy bien Fulgencio del Soto, alias Cladera, cuando a raíz del estreno de *El Viejo* publicó una extensa carta-censura en el « Correo de Madrid », en la que, entre otras cosas intrascendentes, figuraba la siguiente observación:

« ... la acción es de pernicioso ejemplo, pues lejos de ser don Roque quien en vista de su agravio tomara la prudente y *usada* resolución de apartarse de su mujer, y ésta viéndose culpada y convencida se humillara y reconociera, se cambian los frenos, ella confiesa con mucho orgullo su pasión a don Juan, culpa el zelo de su marido y se separa de su compañía para siempre; y él llora, se aflige, la ruega, y busca intercesores para que no tenga efecto la separación » <sup>16</sup>.

<sup>15</sup> L.F. de M., *Advertencia y notas a la comedia intitulada El Viejo y la Niña*, en *Obras Póstumas*, cit., I, pp. 59-87. Bien es verdad, y esto confirma la tesis de Merimée, que las ideas de Moratín en la época de su primera comedia parecen más próximas a la estética del teatro nacional que a la de Luzán. Pero en esto reside la novedad de la comedia neoclásica, que se coloca en un lugar intermedio entre el rigor de la tragedia y la comicidad de la farsa (cf. R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de L.F. de Moratín*, Tarbes, 1970 y ahora *Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII*, Madrid, 1976).

<sup>16</sup> La carta de Fulgencio del Soto, pseudónimo del abate Cristóbal Cladera, enemigo que fue de Moratín y director del periódico « El Espíritu de los Mejores Diarios » (cit.), apareció en el núm. 371, pp. 148-151, del « Correo de Madrid » del 19 de

Es evidente, pues, que a Cladera no le importaba tanto, o no sólo, la cuestión del género, sino los problemas morales y sociales que aquel desenlace suponía. Hay que notar sin embargo que la « prudente resolución » de apartarse el marido de la mujer, y no el contrario, a la que el abate se refería como a una ley consuetudinaria, ya no debía de ser tan « usada » en la sociedad del tiempo. En efecto la idea de una posible autodecisión de la mujer empezaba a circular en comedias y sátiras, como una norma aunque censurable. En *El matrimonio por razón de estado* de Comella, que se representó dos años después, en 1792, hay una escena entre dos recién casados, que parece parodiar el desenlace de *El Viejo*. La mujer, Eusebia, tras múltiples broncas, manifiesta al marido su desamor, proponiéndole separarse:

EUSEBIA. [...] Cree usted  
que nació de la ternura  
el sí que le di? pobre hombre!  
Ah! Le pronunció la lengua,  
no el corazón. Está usted,  
Don Claudio, en la inteligencia  
de que no le quiero nada,  
nada; y para que la hoguera  
de la discordia en la casa  
más discusiones no encienda,  
abrazemos el partido  
de separarnos. [...]

Y al marido que se muestra dudoso por lo que dirá la gente, aunque aprueba la idea, le dice bruscamente:

EUSEBIA. No quiere usted separarse  
por bien? pues será por fuerza.  
CLAUDIO. Muy bien, y en tanto encerrada  
me estará usted en una celda.  
EUSEBIA. Convento a mí? [...]  
Ponerme en pretina piensa  
eh? Soy yo mucha mujer. [...]

Como se ve la temática que Comella y sus iguales repetían mecánicamente, era la misma que manejaba Moratín. Sólo que aquellos personajes que en el teatro « malo » no pasaban de ser títeres sin consistencia, se convertían

junio de 1790. El lector actual puede leerla en la carta-respuesta de Moratín (n. 26, pp. 109-121 del *Epistolario*, cit.), publicada en el mismo año y en el mismo periódico (núm. 375 y 376 del 3 y del 7 de julio), en la que don Leandro reproduce el texto de Cladera mano a mano que va confutándolo.

ahora y por primera vez en personas verisímiles, con sus problemas, contradicciones y pesares. Tenía pues razón don Leandro para enfadarse. Y lo hacía contra Comella, porque éste era el mejor entre los comediógrafos baratos, el que más público atraía y mejor sabía captar en el aire ideas y gustos del momento.

A Cladera le contestó Moratín con muchos pormenores y apasionadamente, explicándole finalmente que:

« [...] si la culpa está en él, ¿a quién de los dos se deberá castigar? ¿qué desenlace corresponde a una comedia en que se pinta un casamiento de esta especie? ¿qué otra conclusión debería tener *El Viejo y la Niña*? No hay otra que la separación; pero separación en que quede castigado el que tuvo la culpa, que éste llore, se aflija, ruegue, busque intercesores y no los halle; sin esta conclusión nada se probaría, y con la que anuncia el Crítico se cometería una inconsecuencia absurda y ridícula ».

El culpable merecedor de ser castigado y puesto en la picota, como es oficio de la comedia, era pues el « viejo » don Roque y no Isabel, que de él era la víctima. El destino de la desdichada « niña » era de compadecer por el « antes » y no por el « después », es decir por lo vivido, por el error y la superchería de una sociedad que, en lugar de protegerla, la había condenado a un infierno injusto e insoportable, y no por la solución liberadora que ella elige al final.

Como se aprecia en la respuesta, lo que a Moratín importaba más y que él mismo destacaba en su comedia era la demostración de una tesis, como acertadamente señala Mancini en una de las páginas más agudas sobre este tema<sup>17</sup>. Aún censurándola y viéndola negativamente, Cladera entendía la novedad que planteaba la obra. Su crítica, al fin y al cabo, era un timbre de alarma del sistema que se veía amenazado por aquella solución, que bien se podría llamar feminista. Este era el nudo de la cuestión, y lo demuestra el que también otros críticos, como el del « Memorial Literario » del mismo año, coincidían en que « Isabel no podía retirarse no queriéndolo su marido ». Oportunamente hace constar Ándioc que en realidad Isabel no omite pedir el permiso al marido<sup>18</sup>. Y es justo, pero no se olvide que la que usa Isabel para el caso no pasa de ser una mera fórmula de cortesía, un lugar común, un « perdona la molestia » mientras está encargándole a su marido una diligencia: « Vos señor haced que sea, / si fuera posible hoy mismo ». También precisa puntualizar que la única frase al propósito (« No, no Señor; es fuerza / que esta merced me otorgueis »), y

<sup>17</sup> G. Mancini, *Perfil de L.F. de M.*, en *Dos estudios de literatura española*, Barcelona, 1970, pp. 254-262.

<sup>18</sup> Cf. R. Ándioc, *Teatro y sociedad*, cit., p. 503, n. 28.

que me parece extraño pudiese escapárseles a los críticos contemporáneos, no suena propiamente como una sumisa petición de merced, viniendo muy al final y detrás de haber comunicado ya su decisión, y pidiéndolo, como lo pide, « por fuerza » y con dos rotundas negaciones.

Resulta pues bastante claro que la idea de Cladera y los demás acerca de la comedia y su desenlace, no era nada equivocada. La de Isabel aparece a todas luces una « rebeldía dentro de la legalidad », según la acertada fórmula de Andioc. Y era además la única solución posible, ya que el desenlace propuesto por Cladera hubiera sido, por injusto y persecutorio, aun más dramático, sólo equivalente al suicidio. El cual no era posible en comedia por razones estéticas, tanto que tampoco Díez González, que se lo había planteado al tratar el mismo tema, pudo llevarlo hasta el final<sup>19</sup>. De esta forma la comedia responde a los cánones estéticos de su género, incluso a la luz de las teorías más modernas, no muy distintas — al fin y al cabo — de las de la preceptiva neoclásica. Recuérdese, a este propósito, la atractiva definición de Northrop Frye: la solución trágica cierra con la muerte todas las fábulas y con ellas las esperanzas de futuro; mientras la comedia, que puede compararse con la primavera, celebra la no-muerte, el triunfo de la sociedad del joven que suplanta a la del *senex* usurpador, restableciendo una edad de oro que éste había desterrado<sup>20</sup>. Queda libre de tal manera la fantasía del espectador, que participa en el rito, imaginando un « después » fuera del espacio ficticio. ¿Y qué otra cosa hace Isabel, sino plantear un posible futuro fuera de toda imposición? En este sentido aquel final es optimista y alegre. Y también — ¿cómo no? — orgulloso en su franca afirmación de libertad. Es, como dijera Palacio Atard, « un anuncio auroral de un mañana revolucionario y romántico »<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> S. Díez González, *El casamiento por fuerza*, 1795. La solución propuesta por Díez González, amiguísimo de Moratín y censor acérrimo de Comella, a un tema *grosso modo* parecido al de *La Jacoba* o al de *El Viejo* (o a una mezcla de las dos comedias) parece haber sido en un primer momento la del suicidio de la protagonista, frente a la imposibilidad de cambiar su situación. Si tal intento no llegó a convertirse en desenlace y quedó en lo que era, un mero intento rápidamente desarrollado en una escena no muy importante (una escena parecida figuraba también en *La Jacoba*), no se debe — o no solamente — al miedo a la censura y/o a la opinión del público, sino a la más fuerte censura que procedía, en su fuero interior, de sus propias ideas estéticas, de las rigurosas « reglas » neoclásicas que no admitían que una comedia terminara con un suicidio, es decir en tragedia. Pero no se daba cuenta, el buen don Santos, que la solución de la sumisión forzada a las leyes del sistema resultaría más trágica que la propia tragedia, por lo menos según nuestra sensibilidad actual.

<sup>20</sup> N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, 1957 (he utilizado la traduc. italiana, Milán, 1969).

<sup>21</sup> V. Palacio Atard, *Los Españoles de la Ilustración*, Madrid, 1964, p. 267. Cf. cap. VIII: *La educación de la mujer en Moratín*, pp. 243-267.

El problema que está a la base de todo esto es exquisitamente estético y estructural. No resuelve nada sacar la cuestión de su cauce natural. La comedia neoclásica de Moratín en general, y esta del *Viejo* en particular, no sólo cabía perfectamente, como diría Cotarelo, « en aquel lecho de Procusto a que llamaban patrón clásico »<sup>22</sup>, sino que trascendía las « reglas » para realizar una estructura de tipo moderno. Era como la sección vertical de una acción problemática, magistralmente presentada en el momento conclusivo y unitario en que todas las fábulas o sub-fábulas se reanudan. En este sentido, la excesiva extensión de la prótasis, denunciada por Cladera como un error<sup>23</sup>, es en cambio el gran invento de Moratín. Y es mucho más que un recurso entre otros para realizar la unidad de tiempo (como lo es el haber situado la escena en Cádiz). La continua referencia al antecedente va mucho más allá del primer acto y llega hasta el desenlace, mezclándose puntualmente a la acción. Y esta técnica del *flash-back*, por decirlo en términos cinematográficos, no le sirve para dar noticia de los acontecimientos anteriores, sino para crear en el espectador la necesaria participación, cargándole de responsabilidades, implicándole. Los mismos hechos, narrados analíticamente *in praesentiam*, hubieran quedado estáticos y fríos fuera de la conciencia del destinatario.

Por las mismas razones me resisto a compartir la hipótesis, por sugerente que sea, de que *El Viejo* siga de alguna manera el patrón de la comedia *larmoyante*, aunque aparentemente coincida con la temática propia del género<sup>24</sup>. Le falta, para que tal semejanza sea probable, la segmentación de la fábula en múltiples arcos narrativos y el repetido recurso a la *suspense*; que es el cánón imprescindible al cual, no se olvide, se sometió hasta Jovellanos al escribir *El delincuente honrado*.

En el fondo, y a pesar de su tesis intencional, *El Viejo y la Niña* está construido sobre la fórmula molieriana de un personaje único y negativo (padre severo, avaro, misántropo o hipócrita), a cuyo alrededor los demás personajes no son sino coprotagonistas, meros pretextos o catalizadores. También nuestro « viejo » es un personaje negativo, y toda la acción se desarrolla en torno a él, sea para ridiculizar su carácter sea para celebrar su derrota final. Y quizá sea por esto por lo que Moratín insiste en subrayar el carácter cómico de aquel desenlace, en el cual lo más destacable para él es el castigo que recibe don Roque. Sólo que aquí (y puede que a pesar de su propio autor, como opinaba Munárriz y no del todo desatinadamente) el personaje Isabel, aunque convencional y poco enfocado a lo largo de la comedia, tiene su salto final y suplanta al « viejo » en

<sup>22</sup> E. Cotarelo Mori, *o.c.*, p. 2.

<sup>23</sup> Más recientemente se ha unido a esta interpretación el japonés Hidehito Higashitani, *El teatro de L.F. de M.*, Madrid, 1973.

<sup>24</sup> A esta interpretación parecen inclinarse algunos de los más autorizados estudiosos del tema, como P. Merimée y G. Mancini, *oo.c.c.*

su papel de protagonista, hasta conquistarse el derecho de aparecer en el título.

En la solución encontrada por Isabel no hay compromiso ni conservación del orden constituído, como hubiera ocurrido de regresar al matrimonio o aventurarse en la relación amorosa. Ambos casos hubieran encontrado una precisa catalogación en la estructura social a la que los dos institutos, « marido » o « amante », pertenecen legítimamente. Los dos se ponen como posibles y pretendidos dueños del objeto « mujer », según los casos defendido o codiciado. La sola posibilidad para Isabel de no ser reificada, de afirmar su propia condición de ser autónomo, es la que ella elige voluntariamente, fuera de todo sistema. Y proponerse la escapatoria convencional del convento (pero ella habla de soledad), no es sino una manera de declararse fuera del juego, orgullosa y absolutamente indisponible.

Y es, a todas luces, una fórmula alternativa o substitutiva del divorcio, ya que don Leandro, por su educación, por obsequio a la moral oficial, o quizá por sus convicciones ideológicas, no se atrevía a proponerlo abiertamente. Como, por otro lado, ningún otro de los comediógrafos de su tiempo. Y sin embargo debieron ejercer cierto atractivo sobre él las ideas liberales de Cabarrús. No tengo noticia de que existan referencias a este propósito (lo cual no quiere decir que no las haya), pero es de suponer que no le faltarían ocasiones para debatir con su amigo y superior el problema del divorcio y del papel femenino en el matrimonio. También es posible suponer que debió compartir, en cierta medida, las ideas y la sensibilidad de aquél sobre este tema.

Cabarrús había hablado de divorcio, como él mismo orgullosamente declara, cuatro años antes de que fuese instituido en Francia<sup>25</sup>, defendiendo la racionalidad de tal institución contra la hipocresía de las relaciones ilícitas, que entonces, por lo visto, abundaban. Pero no es este el punto. Quiero referirme, en particular, a otro pasaje de la misma carta quinta (« Sobre la sanidad pública ») donde se imagina, con ironía no exenta de emoción lírica, la oración mental de una novia en el día de su boda. Allí el discurso se hace más amplio, no considerando Cabarrús el divorcio ya sólo como liberación de una unión insostenible por imposición ajena o por diferencia de edad o de estado social entre los cónyuges; sino también — y especialmente — como libre y personal facultad de contradecirse, de cambiar o renovar el amor. En una palabra, se trata del concepto de la caducidad o provisionalidad del amor, nada menos. Y otra

<sup>25</sup> « [...] Vmd. sabe que cuatro años antes que la Francia hubiese destruido este funesto error [la indisolubilidad del matrimonio], me había atrevido a denunciarlo aquí en mi escrito periódico: tal es la repugnancia que siempre me ha causado », cf. F. Cabarrús, *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Vitoria, 1808. Cito de la edición de Madrid, 1973, con prólogo de J.A. Maravall.



cosa: por primera vez el divorcio es mirado de la parte de la mujer, como defensa del más débil, no como arbitrio del más fuerte <sup>26</sup>.

A tanto no podía llegar Moratín, debido a su posición ideológica que era menos abierta y liberal que la de Cabarrús. Y sin embargo nos persigue la sensación de una extraña analogía entre los dos personajes, Isabel con su noble rebeldía y la novia posible con su emocionante plegaria. Lo cual no quiere decir que exista alguna relación de dependencia entre uno y otro texto, que sería absolutamente impensable, dada la segura anterioridad de la comedia respecto a las *Cartas* <sup>27</sup>. Pero sí que los dos coinciden en un substrato común, una sensibilidad muy de la época. Estamos, no se olvide, a finales del XVIII, cuando las ideas ilustradas se han difundido suficientemente y van radicalizándose, pasando de una conciencia minoritaria a una más amplia y abierta, que incluye — entre otras cosas — también el reconocimiento de los derechos de la mujer y de las luchas del naciente feminismo. Y feminista era la tesis de *El Viejo y la Niña*, que lo quiera o no su autor. Nos confirma en esta hipótesis la autorizada opinión de una feminista de verdad, Pilar Oñate, la cual así concluye sus páginas sobre Moratín: « Quien con tanta elocuencia pedía libertad para el alma femenina, bien puede ser contado entre los feministas de antaño » <sup>28</sup>.

<sup>26</sup> F. Cabarrús, *o.c.*, pp. 234-35. Merece la pena reproducir el texto: « Muchos años ha que asistiendo a una boda, y que contemplando al pie del altar los dos esposos pronunciando el irrevocable *Sí*, se me figuraba oír al más joven, y por consiguiente al más imprudente de los dos, dirigir a Dios esta oración: « Señor, me hicisteis débil e inconstante, expuesta a mil accidentes, sujeta a mil impresiones fugitivas; pero presumiendo yo reformar con mi voluntad vuestras leyes, vengo a jurar a vuestros pies que las he de contradecir mientras viva. Cediendo por una vez, y sin ejemplar, a ellas, amé a este joven; y este amor, que hicisteis pasajero, yo lo eternizaré: haré más, lo haré durar cuando cesen todas las causas que lo excitaron, y cuando se hayan remplazado con las que en mi naturaleza (obra vuestra) deben precisamente excitar el tedio y el aborrecimiento. [...] Si por ventura otro hombre, por su presencia, por sus virtudes, por sus talentos, y por aquella simpatía oculta que habla tanto con las almas, me hiciese sentir las ilusiones de mi primera elección, y la necesidad imperiosa de mejorarla, preferiré a los halagos del uno, los insultos y desprecios del otro: venceré la naturaleza que me inspira ser felice mi corazón, que necesita serlo: os venceré a Vos mismo, autor de mi ser y de todas mis inclinaciones [...] ».

<sup>27</sup> *El Viejo y la Niña*, como es sabido, estaba ya del todo compuesto antes del viaje a Francia (1787); mientras las *Cartas* cit. de Cabarrús fueron redactadas, según parece, en 1792, en la cárcel, aunque se publicaron sólo en 1808. Cf. J. Sarrailh, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1954 (trad. esp., México, 1957, p. 20); A. Elorza, *La ideología liberal en la Ilustración española*. Madrid, 1970 (cap. VII: *Capitalismo y reforma política en Cabarrús*, pp. 139-163). Es curioso sin embargo el error (sí lo es) de J. Cejador (*Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, Madrid, 1917, VI, p. 235) quien las fecha en 1783.

<sup>28</sup> M.P. Oñate, *o.c.*, p. 188.