

# La oda « A la Virgen Nuestra Señora » y su significación en la lírica de Moratín

por Maurizio Fabbri (Universidad de Bolonia)

En Lendinara, la entonces próspera ciudad véneta del extremo occidental de la República de San Marcos, debió ser donde Moratín compuso la primera redacción de la oda dedicada a « cierta Virgencilla del Estado Véneto »<sup>1</sup>, de la que da noticia a su amigo Juan Antonio Melón en enero de 1796. En esta ciudad residían sus huéspedes, el conde Giambattista Conti y su mujer Sabina.

No es mi propósito detenerme en la obra del poeta y traductor de Lendinara, tan inmerecidamente olvidado, ni de comprobar la exactitud de ciertas hipótesis presentadas por Melón<sup>2</sup>, y a las que hacen referencia Entrambasaguas<sup>3</sup>, Andioc<sup>4</sup> y Dowling<sup>5</sup>, y que veían en Sabina a la amada de Leandro y motivo inspirador del *Viejo y la Niña*. Añadiré únicamente un dato inédito: la boda de Sabina con su primo Giambattista Conti tuvo lugar efectivamente antes de la redacción de la comedia. Tal como se deduce del acta matrimonial que he localizado, la boda se celebró en Madrid el 4 de octubre de 1780<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, por R. Andioc, Madrid, 1973, p. 198.

<sup>2</sup> J. A. Melón, *Desordenadas y mal digeridas apuntaciones*, en *Obras póstumas de D. Leandro F. de Moratín*, Madrid, 1867 (1868), III, pp. 376-377.

<sup>3</sup> J. de Entrambasaguas, *El Madrid de Moratín*, Madrid, 1960, p. 20.

<sup>4</sup> Cf. *Epistolario*, cit., p. 86, nota 1; p. 236, nota 3, y también su *Diario*, mayo 1780 - marzo 1808, por R. y M. Andioc, Madrid, 1967, p. 28, nota 53.

<sup>5</sup> J. Dowling, *Leandro Fernández de Moratín*, New York, 1971, pp. 26-27.

<sup>6</sup> El acta matrimonial, en su parte esencial, recita: «En el nombre de Dios todo Poderoso amen: En la Villa de Madrid al quatro días del mes de octubre del año de mil seteciento y ochenta. Ante mi el ss.mo del Rey n.ro S.or y testigos parecieron de una parte los S.res Condes D.n Tulio Antonio Conti y D.a Isabel Bernascone su muger, con su hija la S.ra Sabina Conti, de Estado Onesto, mayor de diez y ocho años, vecinos de esta Corte, y de la otra el S.or Conde D.n Juan Bautista Conti, sobriño del citado S.or Conde D.n Tulio, natural de la Villa de Lendinara, Probinia del Polesine en el Estado veneciano al presente en esta Corte...». El documento es de propiedad del conde Andrea de Conti, último des-

En Lendinara, Moratín permaneció del 16 al 22 de septiembre de 1794. Tuvo así ocasión de asistir a los preparativos de la conmemoración del primer centenario de la coronación de la estatua de la « Madonna del Pila-strello », imagen sagrada que ya desde 1504 se veneraba en el santuario erigido en el mismo lugar de su milagroso hallazgo <sup>7</sup>.

Mientras las familias acomodadas competían en adornar el templo (y aquí pudo don Leandro admirar los últimos retoques que el anónimo « pintor » recordado en su *Diario* <sup>8</sup> — a mi entender el boloñés Flaminio Minozzi <sup>9</sup> — daba a los frescos de la capilla) los « ilustres ingenios » pertenecientes a la numerosa nobleza lugareña, estaban preparando un fervoroso homenaje poético dedicado a la Virgen.

El patrocinador del *certamen* debió ser el conde de Conti, que ya en un inspirado poemita publicado en 1763 se había acercado a este tema. No resulta difícil imaginar, por consiguiente, que Moratín se viera envuelto en la selecta tertulia de estos voluntariosos vates.

Mientras Conti trabajaba en el largo poema en cuatro cantos que abriría la colección de poesías (sonetos, epigramas, églogas, imnos y un *Madrigal Castellano* de Silvio Conti, quizá hermano de Sabina <sup>10</sup>) dirigidas todas ellas a exaltar a la Virgen <sup>11</sup>, Moratín componía las estrofas sáficas de la *Oda Castellana*, según el título que llevaba en la edición de la Imprenta del Seminario de Padua de 1795, que la atribuye a Sabina Conti.

cientiente de la noble familia, estrechamente emparentada con la real Casa de Borbón (Cf. A. Pasini - P. Frassoni, *Dizionario storico-araldico dell'antico Ducato di Ferrara*, Roma, 1914, p. 150) y que cuenta, entre sus antepasados, con el célebre viajero de Chioggia Nicolò de' Conti, émulo de Marco Polo. Manifiesto mi agradecimiento a Andrea de Conti también por las informaciones, numerosas y documentadas, que se ha dignado ofrecerme gentilmente sobre Tulio, tío paterno y suegro de Juan Bautista, Isabel Bernasconi y Sabina Conti. Esta última, antes de morir en Ferrara (1818), tuvo que lamentar la desaparición, repentina y prematura, de sus hijas, acaecida probablemente hacia 1793. Véase también la oda XIX de Pedro de Montengón (*Odas*, Madrid, 1794, pp. 101-102) quien, al dedicar la oda al « Conde Conti, traductor de los poetas españoles », lamentaba la infeliz suerte de tan íntimos amigos, que todavía lloraban la atroz pérdida.

<sup>7</sup> Sobre el origen del culto reservado a la Virgen de Lendinara, consúltense: V. Boraso, *Cronaca*, manuscrito conservado en el « Archivio della Fabbrica di Santa Sofia » de Lendinara, y también A. Cappellini, *La basilica mariana di Lendinara*, Lendinara, 1927.

<sup>8</sup> L. Fernández de Moratín, *Diario...* cit., p. 134.

<sup>9</sup> A Mingozzi se refiere Juan Bautista Conti en las *Notizie* incluidas como apéndice de la edición separada de su poema *L'incoronazione dell'immagine di Maria Vergine di Lendinara seguita l'anno M.DC.XCV*, Padua, Stamperia del Seminario, 1795, p. LXII.

<sup>10</sup> Silvio Conti era, en aquel entonces, « teniente de nave en la Armada de S.M.C. ».

<sup>11</sup> Se trata de cuarenta y dos composiciones líricas recogidas en el volumen *Per la commemorazione votiva dopo anni cento della Incoronazione del Simulacro di Maria Vergine di Lendinara seguita l'anno MDCXCV, componimenti poetici d'autori lendinaresi e forestieri*, Padua, Stamperia del Seminario, 1795.

El haber permitido que otra persona se atribuyera la paternidad de un texto suyo, representa ciertamente un hecho insólito considerando incluso los reiterados plagios a los que se vio sometido<sup>12</sup>.

Es probable que la oda, nacida dentro de aquella atmósfera tan cargada de fervor y amistad poética, recogiera motivos e imágenes propias de este grupo, tal como lo atestiguan las semejanzas de formas y conceptos que hallamos entre las estrofas moratinianas y los endecasílabos del poema de Conti, que por otra parte eran recurrentes en los esquemas estilísticos del predominante gusto clasicista europeo.

Voy a exponer algunos ejemplos entre los muchos que podría aportar, en los que se pone de manifiesto la contiguidad de motivos inspiradores presentes en las dos composiciones poéticas. El comienzo moratiniano: « Ya los felices campos que corona / profundo el Po, y el Atesis fecunda »<sup>13</sup> sugiere el verso contiano: « Qui fra due gonfi, impetuosi fiumi / Veggo di bionde spiche adorno il piano »<sup>14</sup>. Los versos 34 - 37 de la *Oda*: « O ya la tierra con rumor confuso / Suene, y el fuego que su centro oculta / Haga los montes vacilar, cayendo los alcázares altos »<sup>15</sup> a los versos 166 - 168 del poema de Conti: « Il sotterraneo fulmin si disserra, / Che rompe, squarcia, sbarbica, dissolve, / E case e templi con fragor atterra »<sup>16</sup>, y por último véanse los versos 38 - 41 de Moratín: « O ya, sus alas sacudiendo negras / El austro aliento venenoso esparza, / Y a las naciones populosas lleve, / Desolación horrible »<sup>17</sup> y los versos 138 - 140 de Conti: « Misero l'uom cui l'alito il sen tocca! / Porta spasimo e morte ovunque spira, / Quel fiato reo che di venen trabocca »<sup>18</sup>.

Al permitir que doña Sabina presentara la oda, Moratín rindió homenaje a la dama madrileña, y sobre todo pretendió indirectamente demostrar su afecto a Conti, « amigo generoso » como él mismo lo llama y que tanta beneficiosa influencia había ejercido sobre su Musa (recordamos a este propósito la sincera emoción del soneto *Febo desde la tierna infancia mía...*<sup>19</sup> dedicado uno años antes al Conti que gozaba entonces de merecida fama como poeta e hispanista, incluso fuera de Italia, tal como lo confirman los admirados testimonios de estimación que le dirigieron algunos de los más insignes desterrados pertenecientes a la llamada « migración jesuitica », como Montengón, a quien mencionamos antes, y Masdeu<sup>20</sup>.

<sup>12</sup> Cf. la nota 5, pp. 613-614 de las *Obras de L. Fernández de Moratín*, BAE 2.

<sup>13</sup> *Oda Castellana*, en *Per la commemorazione...* cit., p. 62. La numeración de los versos es nuestra.

<sup>14</sup> *L'incoronazione...* cit., p. XI.

<sup>15</sup> *Oda Castellana...* cit., p. 63.

<sup>16</sup> *L'incoronazione...* cit., p. XXVII.

<sup>17</sup> *Oda Castellana...* cit., p. 64.

<sup>18</sup> *L'incoronazione...* cit., p. XIII.

<sup>19</sup> El soneto *A don Juan Bautista Conti* (BAE 2, p. 597) es de 1781 (cf. *Diario...* cit., p. 44, nota n. 85).

<sup>20</sup> J. F. Masdeu, *Poesías de veinte i dos autores españoles del siglo décimo*

La *Oda Castellana*, si pasó prácticamente inadvertida en Italia<sup>21</sup>, pudo ser conocida en España apenas dos años después de la edición de Padua, gracias a la feliz iniciativa del editor Antonio de Ulloa que quiso incluirla, de nuevo adjudicándola a Sabina Conti, en el tomo IV de la *Miscelánea instructiva, curiosa y agradable o Anales de Literatura, Ciencias y Artes*<sup>22</sup> que desde algunos años publicaba en fascículos, con la intención de ofrecer a los lectores, como subrayó en la *Advertencia*, « lo mejor que se publica »<sup>23</sup> en Francia, Italia, Alemania, Inglaterra.

Un desconocido lector catalán de la *Miscelánea* es, probablemente, aquel « autor vergonzante »<sup>24</sup> al que se refiere don Leandro en las *Notas a las poesías sueltas*, que en mayo de 1799 publicó en el « Diario de Barcelona » la misma oda tergiversada en términos de devoción a la festividad del Corpus Christi y dedicada a la capital catalana.

La edición de París de 1825<sup>25</sup>, que el mismo Moratín había revisado y que la BAE<sup>26</sup> reproduce fielmente, difiere en varios pasajes de la edición de Padua de 1795 que mejor la definen ideológica y estilísticamente.

El nuevo título *A la Virgen Nuestra Señora*, sin el carácter genérico del precedente, nos recuerda la bella oda de Fray Luis de León de quien ejemplifica, fundidos en uno con elegante artificio, título y comienzo del primer verso<sup>27</sup>.

Las variaciones aportadas van dirigidas sobre todo a dos objetivos: a) simplificar ulteriormente la relación divinidad-hombre, proponiendo la figura de la Virgen como mediadora única y eficaz, y cargando además de connotaciones simbólicas activas la relación misma; b) eliminar del contexto poético vocablos y construcciones que a una atenta lectura resultaban de escaso lirismo, bien por su excesivo coloquialismo o por considerarlos filológicamente impropios. En este sentido, se explica — y aporto únicamente algún ejemplo — la sustitución en el verso 35 del verbo principal de la coordinada, considerado probablemente más propio del lenguaje militar. Así, el verso de la edición de Padua: « Haga los montes vacilar, y amague / Los alcázares altos », se cambia en la edición de París por « Haga los montes vacilar, cayendo / Los alcázares altos ». Igualmente, el pro-

sexto. *Poesie di ventidue autori spagnuoli del Cinquecento*, Roma, L. Peregò Salvioni, 1786. Véase la *Prefación*, pp. 21-23.

<sup>21</sup> Vittorio Cian, ya a finales del siglo pasado, manifestaba ... non aver potuto rintracciare la raccolta di poesie di autori lendinaresi... che sarebbe uscita nel 1795 » (*Italia e Spagna nel secolo XVIII. G. B. Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, 1896, p. 72, nota 22.

<sup>22</sup> *Miscelánea instructiva, curiosa y agradable o Anales de Literatura, Ciencias y Artes*, Alcalá, 1797, pp. 65-67.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 2-3.

<sup>24</sup> BAE 2, p. 614, nota 5.

<sup>25</sup> L. Fernández de Moratín, *Obras dramáticas y líricas*, París, 1825.

<sup>26</sup> BAE 2, pp. 586-587.

<sup>27</sup> León, Fray Luis de, *Obras completas castellanas*, Madrid, 1951, p. 1503.

saico verso 61: « Así te invoca, y tu su voz escucha » aparece como: « En él te invoca de esperanza llena », y por último, el tópico del verso 26: « cubierto de tiniebla eterna » referido a los infiernos, se transforma en: « cercado de tiniebla eterna » que procede directamente del sexto verso de la oda de Fray Luis que hemos citado.

La composición dedicada a la Virgen de Lendinara, surgida en circunstancias muy especiales, que bien podían condicionar léxico e inspiración poética, no contradice sino más bien confirma la compleja relación que se ha establecido dentro del mundo lírico moratiniano entre educación ilustrada y culto por lo clásico; reminiscencias petrarquistas y del renacimiento italiano y préstamos de Garcilaso, Fray Luis y Góngora con los cuales se entrecruzan sugerencias aportadas por las corrientes literarias europeas más avanzadas de la segunda mitad del Setecientos. Se origina de este modo una variada fusión de estilos y emociones, un sincretismo poético de gran vitalidad alimentado por el conocimiento directo de las más importantes realidades culturales europeas, por lo que resulta difícil llegar a obtener una definición unívoca de la producción lírica moratiniana y resulta todavía más dificultoso situarlo dentro de los módulos artísticos que la historiografía literaria, con demasiada apresuración, suele definir como « neo-clásicos ».

Para ejemplificar esta riqueza de motivos y variantes estilístico-temáticas (que el mismo Moratín había anunciado ya en el *Discurso preliminar* a las *Comedias*: « Siguió en este ramo de la poesía los mejores ejemplos de la antigua y moderna literatura »<sup>28</sup>) señalaré, entre otros, *La toma de Granada*, tan rica en ecos de Ariosto y Tasso; la vena humorística y satírica de la epístola *A Andrés* o las odas *A los colegiales de San Clemente de Bolonia* y a *Los días*, que, siguiendo a ciertos críticos, llamaré « desenfadada » y que sin embargo encierra una sutil pero profunda turbación de ánimo; los efectos gongorinos en el soneto *A la Capilla del Pilar de Zaragoza*; las referencias mágicas y tenebrosas en los versos de *La sombra de Nelson*, que parecen revelar motivos shakespirianos y ossiánicos; y las desconsoladas alusiones, melancólicas y fúnebres, en las epístolas a Laso y Jovellanos, en la oda *A D. José Antonio Conde* y en la elegía *A las Musas*<sup>29</sup>, que demuestran sus inquietudes filosóficas, aspecto quizá menos conocido pero parte viva e integrante de la Ilustración.

Volviendo a la oda objeto de mi disertación, hay que subrayar la perfección formal de la composición que, como resulta de la utilización del metro sáfico, se sitúa dentro de una norma rigurosamente clasicista.

<sup>28</sup> BAE 2, p. 325

<sup>29</sup> Todas en BAE 2. Respectivamente: pp. 570-576; pp. 585-586; p. 589; pp. 590-591; pp. 596-597; pp. 609-610; pp. 580-581; pp. 581-582; pp. 592-593, p. 611. Las citas sucesivas provienen siempre de la citada edición.

Norma clasicista confirmada además por el gusto hacia la naturaleza transformada en jardín (« ya los felices campos que corona / Profundo el Po, y el Atesis fecunda . . . » vv. 1-2) y por la conseguida armonía arquitectónica, no por ello ajena a complacencias retóricas, que nos recuerdan a Winckelmann (« Mármoles y oro que su templo visten . . . » v. 10); por el recurso a las figuraciones alegóricas derivadas, sobretudo, de Horacio, y que le llevan, por ejemplo, a atribuir a María Virgen aquel completo dominio sobre los elementos que la simbología zodiacal de los antiguos y el poeta latino (Libro I, oda XII) asignaban a Castor y Polux<sup>30</sup>.

También el recurso — en forma puramente instrumental — a una terminología áulica y arcaizante del tipo numen, olimpo, simulacro, alcázar, aras, templos, y la utilización de asociaciones de formas nominales gratas al mundo clásico, utilizadas frecuentemente con valor metonímico, tales como mármol, oro, perlas, marfil, formas bellas.

Por último, en la estructura general, la oda repite una forma dialéctica, que se encuentra en ocasiones en las poesías líricas más graves de Moratín (*A la muerte de Carlos III*, *A la Marquesa de Villafranca*<sup>31</sup>, por ejemplo) que también deriva de Horacio (piénsese en que no es casualidad que don Leandro tradujera « Rectius vives, Licini . . . ») por lo que, después de una parte de amonestaciones en la que predominan las connotaciones negativas, se llega a la formulación de una intensa secuencia cargada de significados liberadores y tranquilizantes.

Pero lo que más sorprende, es la presencia de elementos nuevos, que anticipan una sensibilidad poética compleja y atenta.

Entre estos, recuerdo el motivo autobiográfico con que se concluye la oda, y la elección de un protagonista femenino como la Virgen, a la cual Moratín quiere atribuir significados realistas, maternos y fraternales, a través de la invocación directa mediante el uso de determinantes calificativos que, añadidos a sustantivos de uso común, constituyen nexos metafóricos sin duda gastados y convencionales, pero capaces de establecer un contacto emotivo con el lector y de humanizar la divinidad: así, la Virgen es la « tierna doncella » (v. 7) a cuyos pies yace el dragón — referencia directa al mito de Andrómaca que inspiró a Rubens un sensual cuadro que se conserva actualmente en el Museo del Prado — es « madre piadosa » (v. 17), « virgen hermosa » (v. 58) de mirada « cariñosa » (v. 21) y con la voz y el gesto reconfortante.

Algunas de las imágenes y lexemas presentes en la oda a la Virgen aparecen con frecuencia en el lenguaje lírico moratiniano y constituyen ejemplos de estereotipos conceptuales y lexicales.

<sup>30</sup> Cf. Oda VII, *A Augusto*, p. 595.

<sup>31</sup> Oda II, *A la muerte de Carlos III, y advenimiento de Carlos IV al trono*, pp. 587-588; Oda X, *A la marquesa de Villafranca, con motivo de la muerte de su hijo el conde de Niebla*, pp. 591-592.

La imagen, de violencia bíblica, del fuego, endógeno o celeste, que conmueve la tierra y derrumba cimas y palacios, expresada en los versos : « O ya la tierra con rumor confuso / Suene, y el fuego que su centro oculta / Haga los montes vacilar, cayendo / Los alcázares altos » (vv. 33 - 36), reaparece, casi en los mismos términos, por ejemplo en la epístola VII, *A un ministro, sobre la utilidad de la historia*<sup>32</sup>, en *La toma de Granada* y en la traducción de Horacio *A Licino*, ya citadas, y constituye el aspecto más positivo del descenso apocalíptico del dios de venganza y de justicia que nuestro poeta evoca en el cuarteto inicial del soneto *La resurrección de la carne*, que dice: « Cuando al sonido del clarín llamado / El hombre salga de su tumba fría, supremo Juez en al tremendo día / Descenderá de incendios rodeados »<sup>33</sup>.

Así, la elección de nombres y epítetos revela el esfuerzo cognoscitivo llevado a cabo por la mente que procede a la selección de parejas de sustantivo-adjetivo, o sustantivo-verbo, consideradas adecuadas para expresar el concepto o la función deseadas, que a continuación traslada a los archivos de la memoria poética, recuperándolas cada vez que sea necesario, con un funcionamiento, que se prolonga en el tiempo, y que repite el proceso tipográfico de la utilización de las matrices.

Propondré algunos ejemplos: el término con el que Moratín acostumbra a señalar en sus poesías a la divinidad, cristiana o pagana, es con absoluta preferencia el lexema *numen*, normalmente acompañado por el adjetivo *alto*. Los edificios en los que residen los poderosos, están invariablemente representados por *alcázares*, en general seguidos de *altos*; la facultad poética se expresa con el metonímico *verso*, adjetivado preferentemente, cuando se refiere a su misma poesía con *rudo* o *humilde* o *malo*; la imagen plástica de la divinidad se expresa, normalmente, con la palabra *simulacro*, a menudo acompañada por *venerado* o *santo*, y la de la tierra con la palabra *orbe*, mientras que las agrupaciones preferidas son las de *campos* y *riberas* con *felices*, *olas* con *crespas*, *mar* con *hondo*. A los ríos se les atribuye la función de *fecundar*, al *centro* de *ocultar*, al *eco* de *repetir*, mientras que los sustantivos *Fe* y *Religión* constituyen un binomio reiteradamente experimentado<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> Pp. 584-585.

<sup>33</sup> Soneto XXI, p. 599, vv. 1-4

<sup>34</sup> Propongo una ejemplificación de frecuencias, con unas variantes, indicando, por brevedad y cuando posible, las composiciones poéticas según las agrupaciones y su número progresivo. La numeración de los versos es nuestra, aun en este caso. NUMEN / ALTO / SANTO: *Lección poética*: vv. 165, 262, 437, 597; Epístola II: vv. 45, 92; Epístola III: v. 10; Epístola IV: v. 56; Epístola VII: v. 168; Epístola VIII: v. 45; *Oda Castellana*: v. 10; Oda I: v. 10; Oda II: vv. 34, 142; Oda IV: v. 8; Oda VII: v. 73; Oda XI: v. 10; Oda XII: v. 58; Romance VIII: v. 19; Composiciones diversas. *Cántico á nombre de unas niñas españolas...*: v. 9; Composiciones diversas. *La sombra de Nelson*: v. 64.

Para representar con inmediato realismo el concepto de destrucción y derrota — en general consecuencia del castigo divino, y con menos frecuencia debido a la acción demolidora del tiempo y de la furia de los elementos — Moratín recurre a menudo al paradigma verbal de *caer* (o a sus sustantivos derivados) que avoca a la rebelión de Lucifer y se conecta con la idea de pecado como caída. De este modo, si por el terremoto o la violencia de la tormenta caen los « alcázares altos », mencionados en la oda de Lendinara (vv. 35 - 36) o las « torres levandatas » de la oda *A Licino* (vv. 12 - 14), es a causa de la divina voluntad de justicia por la que « cayó la gran ciudad » de Roma y « caduco es el esplendor de los altos imperios » (*A don Gaspar de Jovellanos*, vv. 48 y 90 - 91), así como « cayó el poder de España » ante la Media Luna (*A la muerte de don José Antonio Conde*, vv. 73 - 78) y Grecia, Babilonia, Palestina, Arabia, Egipto « en servidumbre dura cayeron y opresión » (*A un ministro, sobre la utilidad de la historia*, vv. 126 - 132).

Como consecuencia directa, Moratín llega a plasmar la máxima expresión del imperio y del triunfo recurriendo a una imagen en la que la divinidad o el magnate se yerguen sobre el vencido que yace confuso y atorado.

Las expresiones *a sus pies*, *a sus plantas*, repetidas con harta frecuencia, reflejan con claridad los conceptos, complementarios entre sí, de victoria y vasallaje. Propongo algunos ejemplos, elegidos entre la variedad

ALCAZAR / ALTO: *Lección poética*: v. 339; Epístola I: v. 14; Epístola II: v. 63; Epístola IV: v. 90; Epístola VII: v. 84; *Oda Castellana*: vv. 35-36; Oda I: vv. 35-36; Oda IV: v. 5; Oda IX: v. 45; Traducciones de Horacio III: v. 13; Traducciones... IV: v. 10; Traducciones... IX: v. 6.

VERSO HUMILDE / RUDO / MALO: *Oda Castellana*: vv. 58-59; Oda I: vv. 58-59; Oda IV: vv. 2, 9; *La toma de Granada*: v. 93; Epístola V: v. 103; Romance III: v. 106; Romance IV: v. 3.

SIMULACRO / VENERADO / SANTO: *Oda Castellana*: v. 13; Oda I: v. 13; Oda V: v. 54; Soneto I: v. 11.

CAMPOS / RIBERAS FELICES: Epístola VII: vv. 3-4; *Oda Castellana*: v. 1; Oda I: v. 1; Oda II: v. 142; Oda IX: v. 1; Soneto XIX: v. 10.

OLAS CRESPAS: *Oda Castellana*: v. 31; Oda I: v. 31; Composiciones diversas. *La sombra de Nelson*: v. 46.

ORBE: *La toma de Granada*: v. 60; Epístola I: v. 50; Epístola III: v. 10; Epístola VII: v. 119; *Oda Castellana*: v. 43; Oda II: vv. 89, 169, 198; Traducciones... VII: v. 18; Soneto X: v. 3; Epigrama II: v. 1; Composiciones diversas. *Alocución con que anunció su beneficio Francisco Giner, primer galán...*: v. 23.

MAR HONDO: *Lección poética*: v. 377; *Oda Castellana*: vv. 29-30; Oda I: vv. 29-30.

FECUNDAR: Epístola V: v. 10; *Oda Castellana*: v. 2; Oda I: v. 2; Oda IV: v. 3.

OCULTAR: *Oda Castellana*: v. 34; Oda I: v. 34; Composiciones diversas *La sombra de Nelson*: v. 50.

REPETIR: Epístola VII: v. 77; *Oda Castellana*: v. 4; Oda I: v. 4; Oda IV: v. 27

FE Y RELIGION: *La toma de Granada*: v. 589; *Oda Castellana*: v. 47; Soneto I: vv. 9-10.



que los textos ofrecen: en ambas versiones de la oda de Lendinara, la « tierna Doncella », « á cuya planta / Yace el dragón temido » (vv. 7 - 8) triunfa sobre el demonio y, desde el trono celeste, puede « á sus piés ve[r] las estrellas » (vv. 41 - 42); en *Anunciación* (vv. 59 - 61) el coro exalta a la Virgen que oprimió « con tierna planta / ... la garganta / De la sierpe aborrecida ». En el romance *La toma de Granada*, el rey Don Fernando, al incitar a sus milicias para el último asalto, recuerda que Dios da fuerzas a las armas cristianas porque « ... ganando su sepulcro santo / Se mira el Asia á nuestro pié cautiva » (vv. 279 - 289), y, una vez obtenida la victoria, recibe a Boabdil, quien « á sus piés se humilla » (v. 570).

En la oda *A la marquesa de Villafranca*, el generoso espíritu del Conde de Niebla puede deleitarse con la visión del universo que se extiende « debajo de sus piés » (v. 78), y Hermán Cortés, en la oda *Al príncipe de la Paz*, puede contemplar « á sus plantas / El cetro occidental ». Don Leandro mismo, como el resto de la nación española, se postra ante la estatua de Carlos IV: « ... á sus plantas / Me postro humilde en pasmo reverente » (*A la muerte de Carlos III ...*, vv. 70 y 139 - 140); o bien en medio del cortejo alegre de los « colegiales de San Clemente », se arrodilla a los pies de Cupido (*A los colegiales de San Clemente de Bolonia*, vv. 57 - 59). El vasallaje amoroso se realiza con las mismas expresiones, tal y como puede observarse también en las estrofas de las odas *A Nisida* (vv. 10 - 12) y de *A Rosinda, bistrionisa* (vv. 61 - 64).

Podríamos seguir ofreciendo ejemplos, pero los presentados, que tienen como referencia principal la oda a la Virgen, son suficientes para señalar la existencia de numerosos estereotipos en la lírica moratiniana y pasar a intentar una interpretación.

Queda fuera de duda que la utilización de tales agrupaciones, nada tiene que ver con los prosaísmos o con la pobreza de expresión.

Moratón, acostumbrado a la lectura de los clásicos, traductor de Horacio, buen conocedor de lenguas y literaturas extranjeras, estaba en posesión de instrumentos expresivos de altísima calidad: el recurso frecuente a segmentos lingüísticos se explica bajo el doble plano de la elección formal y la disposición expresiva.

La elección de sujetos y predicados expresa bien la operación analítica de la mente — lo que es válido para toda la lírica de Moratón — que predispone sus elecciones en la línea de criterios sugeridos por un « buen gusto » fundamentalmente tradicional y experimentado. Estas agrupaciones se realizan poniendo la máxima atención en dar vida a paralelismos que susciten en el lector asociaciones de ideas simples y usuales. Se trata de señales poéticas que vienen acogidas automáticamente, ya que encuentran inmediata correspondencia en imágenes sentimentales y conceptuales enraizadas desde largo tiempo en la conciencia de los destinatarios del mensaje poético.

En efecto, ¿ de qué otro modo se pueden presentar, improvisadamente a la fantasía, la imagen de un mar sino es *bondo*, de las olas sino son *crespas*, de una madre que no se muestre *piadosa* y *cariñosa*, de un sepulcro que no resulte *frío* <sup>35</sup>?

Desde otro punto de vista, más íntimamente poético, se podrá plantear el problema si queriendo confrontar la receptividad del lector, Moratín no empobrecía demasiado su lenguaje, hasta hacernos pensar en una carencia suya en el plano de la lengua y de la fantasía.

Pero no se puede caer en el error de juzgar la poesía de Moratín según una poética y un gusto a él ajenos; debemos interpretarlo en su propia realidad histórica, en su necesidad de reaccionar ante la tradición barroca en armonía con las profundas exigencias de orden, simplicidad y didactismo que lo guiaban. Creo que ya no es tiempo de dudar de los valores poéticos de la lírica moratiniana.

Como hemos visto, la oda compuesta en Lendinara está dedicada a la Virgen. Si no tuviéramos otras, permanecería aislada en el ámbito de una poesía ocasional, y convencional, resultando extemporáneo homenaje a la divinidad protectora de un lugar grato y hospitalario. Pero el motivo mariano, sugerido en diversos textos de la lírica moratiniana, reaparece como tema dominante en otras dos composiciones suyas: el soneto *A la Capilla del Pilar de Zaragoza* <sup>36</sup> y en el cántico *Anunciación* <sup>37</sup>, donde María viene nuevamente señalada con apelativos densos de dulce humanidad, como madre, esposa, virgen, que acentúan la intensa antropomorfización.

La elección de este tema, acompañado de otras poesías de argumento sagrado, como *Los Padres del Limbo*, *La Muerte*, el *Cántico a nombre de unas niñas españolas* o *La resurrección de la carne* <sup>38</sup>, suscita no poco interés ante la casi inexistente producción lírica religiosa del tiempo, que a menudo como señaló el mismo D. Leandro, aparecía « chabacana y ridícula » <sup>39</sup>.

Moratín advirtió la necesidad, nos encontramos ya en 1825, de motivar sus lejanas elecciones, y en las *Notas a las poesías sueltas*, polemizando con aquellos críticos que se negaban tajantemente a tomar en consideración la poesía sacra, se muestra partidario de la libertad de inspiración y señala en determinados aspectos del cristianismo — aspectos que él define « históricos » en oposición a otros « meramente dogmáticos » <sup>40</sup> y por lo tanto estériles, piénsese en toda la polémica ilustrada contra el mismo teologismo

<sup>35</sup> TUMBA FRÍA: Epístola VIII: vv. 139-140; Oda III: v. 15; Oda X: v. 23; Oda XII: v. 4; Soneto XXI: v. 2.

<sup>36</sup> Pp. 596-597.

<sup>37</sup> P. 607.

<sup>38</sup> En orden: pp. 606-607; p. 599; p. 608; p. 599.

<sup>39</sup> P. 616, nota 20.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

de los auto sacramentales — situaciones y momentos de denso lirismo capaces de suscitar el estro poético. Tales son, escribe Moratín, « La Anunciación, el Nacimiento de Jesucristo, la Descensión al Limbo, La Ascensión, el Juicio final », a los que pueden añadirse « el infierno y el serafín rebelde; el cielo, morada de los justos; el inefable Numen; los ángeles »<sup>41</sup>.

Pero una figura, por encima de cualquier otra, debe ser según Moratín digna de atención para todo poeta; esta figura, y vuelvo a citar, es « tan poderosa, tan bella, tan pura, tan merecedora de reverencia y el amor de los hombres »: se trata de la Virgen que D. Leandro define como: « una mujer, la más perfecta de las criaturas, la más inmediata al trono de Dios, medianera entre él y la naturaleza humana; madre amorosa, amparo y esperanza nuestra »<sup>42</sup>.

Esto parece demostrar suficientemente que la poesía sacra de Moratín, y en especial la dedicada a la Virgen, no son efecto de una fulgurante conversión y ni siquiera de una religiosidad asumida. No podemos sin embargo negar que la atención poética de D. Leandro estaba particularmente atraída por el aspecto exterior de la religión, por el fasto y magnificencias de los ritos, en sus propias palabras « religiosa pompa de sus misterios y sacrificios »<sup>43</sup>, pero de todos modos nunca alcanzaron la prioridad sobre un elemento que en la religión católica ya se había mitizado y gozaba de una amplia y difundida tradición artística.

Moratín advertía la fascinación por los santuarios, plenos de testimonios de fe popular, también advertía la tensión mística de la masa de fieles en epifánica espera, admiraba la riqueza de trajes y ornamentos.

Este ambiente podía muy bien satisfacer las exigencias estéticas de un *ethos* elegante y refinado, y podía suscitar en su ánimo, al mismo tiempo, fuertes consonancias con el mundo clásico y pagano. Las notas del *Diario*, así como las del *Viaje de Italia* o de las *Cartas* nos muestran como le gustaba estar presente en las ceremonias religiosas que atraían grandes muchedumbres y que invariablemente hallaban en la procesión el momento de devoción más solemne y de intensidad emotiva más profunda. Nos lo encontramos asistiendo a las pruebas y desarrollo, por ejemplo, de las solemnes procesiones con motivo de la bajada a Bolonia de la « Madonna di San Luca »<sup>44</sup>, o en honor de San José<sup>45</sup>, San Luis<sup>46</sup>, San Martín<sup>47</sup>, San Sebastián<sup>48</sup>, del Corpus Christi<sup>49</sup>.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Diario...* cit., p. 127 y p. 148; *Viaje de Italia*, en *Obras póstumas...* cit., I, p. 438.

<sup>45</sup> *Diario...* cit., pp. 324, 340.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>49</sup> *Viaje de Italia...* cit., p. 438.

Lo encontramos también como observador de los ritos henchidos de sensaciones graves y misteriosas tales como las que tenían lugar en ocasión de los funerales en honor de personajes célebres<sup>50</sup>.

En las grandes manifestaciones religiosas — durante las cuales nada escapaba al atento ojo del hombre de teatro que estaba acostumbrado a valorar dirección y escenografía — Moratín encontraba unidos en la misma ceremonia los signos de la piedad cristiana junto al folklore popular y a los restos de antiquísimos cultos.

Y los ritos en honor de la Virgen, que la fantasía y la devoción de las gentes mediterráneas expresaba de manera numerosa y variada, exaltaba de modo especial este sincretismo y continuidad de formas que permiten a Moratín la recuperación en el plano poético de un patrimonio de sentimientos que el rigor filosófico hubiera podido sofocar.

La predilección mostrada por Moratín hacia la Virgen María, cuya figura podía confundirse en la psicología del poeta con la de su tan querida madre<sup>51</sup>, o identificarse incluso con la amada patria tan dura e inconstante con algunos de sus hijos<sup>52</sup>, muestra en amplitud la existencia de una especie de sustrato de resonancias sacras — quizá debilmente advertido por don Leandro — y que sin embargo palpitaba a las puertas de su conciencia, turbando la « paz en el alma »<sup>53</sup>, aquella serenidad espiritual que para Moratín llevaba a la felicidad y a cuya conservación dedicaba los más intensos cuidados.

También en esto hijo de su tiempo, Moratín se muestra sensibilizado por el tema de la felicidad; la felicidad o lo que como tal consideraba Moratín, está compuesta de elementos variados e identificables que él mismo señala en diversos lugares de sus poesías y que toman el nombre de « prudente moderación » y « áurea medianía »<sup>54</sup>, « virtud modesta, ruborosa »<sup>55</sup>, « pura amistad » y « deliciosa quietud »<sup>56</sup>, a las que se añaden los dulces afectos, que moderados por la razón, caldean el corazón y alegran el espíritu<sup>57</sup>.

Para nuestro poeta, la felicidad se traducía en *tranquilidad interior*, que sólo se podía conseguir evitando el enfrentamiento con el mundo y tratando con paciente moderación de adaptarse a las situaciones. Esta actitud está así expresada en los versos finales (85-92) del romance *Juicio del año de 1813*:

<sup>50</sup> *Diario...* cit., pp. 305, 339.

<sup>51</sup> Cf. J. A. Melón, *Desordenadas...* cit., III, p. 378.

<sup>52</sup> Cf. los sonetos XII, p. 598, y XIII, p. 598. Véase también la *Elegía a las Musas*, p. 611

<sup>53</sup> Epístola V, p. 582, v. 5

<sup>54</sup> Epístola I, p. 581, v. 44.

<sup>55</sup> Oda XIII, p. 592, vv. 21-22.

<sup>56</sup> Epístola II, p. 581, vv. 1, 10.

<sup>57</sup> Particularmente significativas, en este sentido, la Epístola I, ya citada, y la Oda V, p. 589.

Y en esta pequeña bola  
Llena de ignorancia y mal,  
Parada incómoda y triste  
Que debemos habitar,  
Tratemos de ser felices,  
Pues la prudencia nos da  
El secreto de sufrir  
Y los medios de gozar.

Si la « prudencia » permitía alcanzar la serenidad interior, único medio para vivir felices, era absolutamente necesario impedir que pudiese ser turbado el frágil equilibrio de la conciencia apaciguada.

Las alabanzas dirigidas a la Virgen, expresadas en odas como la compuesta en Lendinara, podían tal vez, más que el propio teatro, actuar de « escape » psíquico, capaz de aplacar la obscura inquietud religiosa que en ocasiones invadía el ánimo del ilustrado Moratín, permitiéndole además sustraerse al encuentro con un *Numen* severo e inaccesible, y evitar la turbadora visión del Cristo Crucificado.