

Centro di Studi sul Settecento Spagnolo

1

COLOQUIO INTERNACIONAL  
SOBRE  
LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

*Bolonia, 27 - 29 de octubre 1978*

PIOVAN EDITORE

---

Abano Terme 1980

Copyright 1981 by Piovani Editore Abano Terme  
Tutti i diritti riservati  
Stampato in Italia - Printed in Italy  
Arti Poligrafiche Editoriali Venete - Abano Terme

## INDICE

Prólogo . . . . .	pag. 5
Francisco Aguilar Piñal: <i>José de la Revilla, crítico de Moratín</i> . . . . .	» 9
Joaquín Arce: <i>La lírica de Moratín y el ideal neoclásico</i> . . . . .	» 23
José Miguel Caso González: <i>Las dos versiones de « La moji- gata »</i> . . . . .	» 37
Albert Dérozier: <i>El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín</i> . . . . .	» 61
Mario Di Pinto: <i>La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de « El viejo y la niña »</i> . . . . .	» 75
Lucienne Domergue: <i>Dos reformadores del teatro: Nifo y Mo- ratín</i> . . . . .	» 93
John Dowling: <i>Moratín y la polémica sobre el comercio de los huevos de Fuencarral</i> . . . . .	» 107
Maurizio Fabbri: <i>La oda « A la Virgen Nuestra Señora » y su significación en la lírica de Moratín</i> . . . . .	» 123
Rinaldo Frolidi: <i>El sentimiento como motivo literario en Mo- ratín</i> . . . . .	» 137
François Lopez: <i>Disquisiciones sobre Leandro Fernández de Moratín prosista</i> . . . . .	» 147
Guido Mancini: <i>Los orígenes del teatro español según Moratín</i> . . . . .	» 155
José - Antonio Maravall: <i>Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín</i> . . . . .	» 163
Julián Marías: <i>Moratín y la originalidad del siglo XVIII español</i> . . . . .	» 193
Piero Menarini: <i>Larra y Moratín: el teatro español en los comienzos del Romanticismo</i> . . . . .	» 201
Russell P. Sebold: <i>Autobiografía y realismo en « El sí de las niñas »</i> . . . . .	» 213
Belén Tejerina: <i>El manuscrito del « Viaje a Italia » de Leandro Fernández de Moratín: BNM ms. 5890</i> . . . . .	» 229
Apéndice:	
Livia Brunori: <i>Bibliografía de Leandro Fernández de Moratín</i> . . . . .	» 249

## PRESENTACION

*Reunidas en este volumen ofrecemos las ponencias presentadas al Coloquio Internacional que el «Centro di Studi sul Settecento Spagnolo», recientemente constituido en Bolonia, ha dedicado a Leandro Fernández de Moratín en conmemoración del 150 aniversario de su fallecimiento.*

*En el Coloquio, que ha tenido lugar en Bolonia los días 27, 28 y 29 de octubre 1978, con el alto patrocinio del Magnífico Rector de la Universidad de Bolonia Profesor Carlo Rizzoli y del Alcalde de la ciudad Profesor Renato Zangheri, ha participado un selecto grupo de conferenciantes y estudiantes provenientes de varias universidades italianas y extranjeras, demostrando el vivo interés que la figura y la obra del célebre poeta y dramaturgo sigue suscitando entre los hispanistas.*

*El Coloquio no hubiera sido posible sin la generosa ayuda ofrecida por la Dirección de la «Banca del Monte di Bolognae Ravenna» y por la «Cassa di Risparmio in Bologna» a las que agradecemos vivamente su colaboración.*

*Nuestro agradecimiento más sincero vaya también a todos aquellos que con sus interesantes comunicaciones y activa participación han permitido el pleno desarrollo del Coloquio.*

Mario Di Pinto

Maurizio Fabbri

Rinaldo Froldi

## José de la Revilla, crítico de Moratín

por Francisco Aguilar Piñal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid)

El día 10 de julio de 1832 se pudo leer en la *Gaceta de Madrid* la convocatoria de un concurso literario, patrocinado por la sevillana Academia de Buenas Letras, que ofrecía como premio al mejor estudio presentado una plaza de número en la corporación y las *Obras* de Moratín recién publicadas por la Academia. El tema obligado del concurso era un « Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, calificando su mérito y comparándolo con el del célebre Molière »<sup>1</sup>.

La Real Academia Sevillana de Buenas Letras, fundada durante el reinado de Fernando VI con fines de investigación humanística<sup>2</sup>, había sido restaurada en 1820, después de doce años de inactividad<sup>3</sup>. Tanto esta restauración, al comienzo del trienio liberal, como la iniciativa de los concursos anuales en 1832, fueron obra personal y meritísima del académico y presbítero don Manuel María del Mármol, poeta y catedrático de Lógica y Física experimental, unido con lazos de entrañable amistad con el grupo literario de sacerdotes liberales que convivieron en Sevilla a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, especialmente con Blanco, Lista, Reinoso y López Cepero. Con ellos dio vida a las inquietudes poéticas de la ciudad en la época de Carlos IV y reorganizó la Sociedad Económica de Sevilla en 1814, sufriendo en 1823 una depuración política que le tuvo alejado durante algunos años de toda actividad oficial<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ya Menéndez Pelayo llamó la atención sobre el pleonasma del título, al referirse a la obra del helenista Gómez de Hermsilla. (En *Historia de las ideas estéticas*, 1947, III p. 469).

<sup>2</sup> Véase: F. Aguilar Piñal, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid, 1966.

<sup>3</sup> Véase: F. Aguilar Piñal, *Don Manuel María del Mármol y la restauración de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1820*. Discurso de ingreso en dicha Academia, Sevilla, 1965.

<sup>4</sup> M. Ruiz Lagos, *Ilustrados y reformadores en la Baja Andalucía*, Madrid, 1974, pp. 316-324.

Al asumir por segunda vez la dirección de la Academia de Buenas Letras, el 11 de mayo de 1832, su principal preocupación fue la de fomentar los trabajos académicos y dar impulso al sistema de concursos públicos, el primero de los cuales — el indicado sobre Moratín — quedó aprobado por la Academia siete días después de su toma de posesión<sup>5</sup>. En el mes de diciembre se habían recibido ya los cuatro trabajos que competirían por el premio y que fueron analizados cuidadosamente durante varios días consecutivos por la comisión designada al efecto.

La propuesta de la comisión, aprobada por unanimidad en academia extraordinaria el día 20 de diciembre, hizo recaer el premio en la memoria presentada por don José de la Revilla, vecino de Madrid. El día 4 de enero del año siguiente, en sesión pública y solemne<sup>6</sup>, se leyó el trabajo premiado, tras un discurso del director y del acta de concesión, en la que se precisaba que la Academia, «deseosa de aumentar más y más el lustre de la Literatura española... [propuso el concurso] tanto por ser asunto nuevo, no desempeñado hasta el día, como por recaer el juicio sobre uno de nuestros poetas más célebres». Palabras que denotan ya, no sólo un juicio de valor sobre Moratín, sino también la conciencia de ser el primer estudio de conjunto sobre su obra dramática, a sólo cuatro años de su muerte.

Al mismo tiempo que se otorgaba el premio — sin la presencia del autor — se hacía público el acuerdo de conceder plaza de académico honorario a cada uno de los otros tres participantes en el concurso, a los que se daba un plazo de tres meses para hacer la reclamación. Pasado ese tiempo, se quemarían, sin abrir, las plicas correspondientes. Uno de ellos, presente en la sala, se dio a conocer, y después de la oportuna verificación, fue recibido como académico. Su nombre, Juan de Dios Gil de Lara, capitán de artillería y profesor de matemáticas. Además de la memoria presentada, era autor de una traducción castellana de *El Avaro* de Molière, de la que hizo entrega poco después a la Academia<sup>7</sup>.

Las dos memorias restantes, cuyas plicas fueron quemadas meses más tarde, quedando sus autores ignorados por la Academia, fueron obra del catalán Joaquín Roca y Cornet y del futuro catedrático José Amador de los Ríos. La primera fue publicada ese mismo año en Barcelona, bajo el seudónimo de «Inarco Cortejano», y la segunda hace poco tiempo, por

<sup>5</sup> Datos tomados de las actas, conservadas en el archivo de la Academia.

<sup>6</sup> La comisión estaba constituida por el propio Mármol y los académicos Conde de Cantillana, Manuel de Vos y Silva, Rodrigo Cañaverol, Francisco de Paula Alvarez y Rafael de Humara Salamanca. La sesión pública, a la que asistieron 23 académicos, se celebró en el salón de actos cedido por la Academia de Medicina. La de Buenas Letras, que había sido despojada de su sede en el Alcázar, se alojaba interinamente en el Hospital del Espíritu Santo.

<sup>7</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva el texto de Gil de Lara (Mss. 3710 y 19627) así como un *Elogio del rebuzno, o sea un apéndice a la Apología del asno*, del mismo autor, fechado en 1828 (Ms. 19481).

el hispanista francés Pierre Guenoun, que localizó el manuscrito casualmente « en los sótanos de la Universidad Central »<sup>8</sup>. Al creer el texto de 1848, no lo relaciona con el certamen de la Academia sevillana.

El autor premiado, que agradeció por carta el premio concedido, vióse, además, favorecido con el nombramiento de diputado permanente de la Academia en Madrid, en unión de José del Castillo y Félix José Reinoso. Su satisfacción quedó colmada cuando, en el mes de diciembre, recibió los primeros ejemplares impresos de su memoria<sup>9</sup>, que había sido costeada íntegramente por el propio director de la Academia. A la vista del éxito, los académicos de Buenas Letras repitieron la convocatoria en años sucesivos: en mayo de 1833 con el tema de « El Quijote y su influencia en la sociedad », y en septiembre de 1834, con un « Elogio histórico de Jove-llanos ».

De los escasos datos biográficos que conocemos de don José de la Revilla<sup>10</sup>, me interesa destacar su talante liberal, por el que sufrió persecución política; su nombramiento de académico de número de la Española en 1839 y sus lecciones de literatura española en el Ateneo madrileño durante el curso 1837-38, que le valieron el nombramiento de catedrático de esta disciplina en el Conservatorio de Música y Declamación en 1840. Desde su cargo oficial en la Dirección General de Estudios y después en la de Instrucción pública (1851) colaboró en el nuevo plan de estudios de Gil y Zárate y protegió a don Julián Sanz del Río, para el que creó una cátedra de Filosofía en la Facultad de Letras de Madrid. Caido en desgracia política en 1849, murió a los 63 años, el día de navidad de 1859. Fue padre del conocido crítico y también catedrático de literatura don Manuel de la Revilla.

A este olvidado escritor y académico, entusiasta activista del liberalismo político, debemos la más apasionada apología de la doctrina neoclásica en el siglo XIX, que no otra cosa es su *Juicio crítico* sobre el teatro

<sup>8</sup> P. Guenoun, *Un inédit de José Amador de los Ríos sur Leandro Fernández de Moratín*, en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, I, pp. 397-412) El manuscrito está fechado el 26 de septiembre de 1848 y fue utilizado por Amador de los Ríos para su licenciatura en la Universidad de Madrid.

<sup>9</sup> *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière: Memoria premiada por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Discurso que pronunció el Director de ella al dar principio a la sesión en que se adjudicó el premio: Y oda, con que dio fin el Vice-secretario*. Sevilla, Hidalgo, 1833.

<sup>10</sup> Nacido en Burgos, el 19 de marzo de 1796, quedó huérfano a temprana edad, bajo la tutela de un tío, con el que se trasladó a Madrid en 1809. Por estar al servicio del rey José, hubo de emigrar a Francia en 1814. En suma prueba, y dejado al cuidado de su tía, después de estudiar en los Reales Estudios de Madrid entre 1812 y 1814, obtuvo en 1815 una modesta plaza de escribiente en la Contaduría del Priorato de San Juan, hasta quedar cesante en 1822. Vivió después del periodismo y de la pintura, que había aprendido con José Madrazo. Su primera publicación fue la me-



de Moratín. Juicio que, prescindiendo de la anterior crítica periodística, es el primer estudio de conjunto que se publica de la obra del autor madrileño y el primero también que aparece en España de literatura comparada<sup>11</sup>, según ponen de manifiesto tanto la Academia como el autor premiado. Este estudio, sin embargo, es ignorado por la mayoría de los críticos posteriores, incluyendo la obra del francés Vézinet, dedicada especialmente a la comparación entre Moratín y Molière<sup>12</sup>.

Casi un siglo después de iniciada la polémica sobre el teatro español, y tras la reivindicación romántica del drama calderoniano, el *Juicio* de Revilla se inserta en la suma de elogios moratinianos de la época, debidos a la pluma de Lista (1821), Gómez Hermosilla (1825) o Pérez del Camino (1829) que representan los últimos aletazos de la doctrina neoclásica, condenada a morir a manos del ya irresistible romanticismo liberal<sup>13</sup>. En la obra de Revilla, la apoteosis moratiniana va precedida de un discreto rechazo del teatro antiguo, del que cita a Lope y Calderón, « que tantas veces se desviarón del sendero de la verdad, de la razón y del buen gusto » (p. 27), así como de « las farsas ridículas y desvergonzadas de Arlequín y Pantaleón » (p. 29). Para Revilla, como para todos los clasicistas, Moratín es « el reformador de nuestro teatro » (p. 34), aun reconociendo la primacía de *El señorito mimado*, de Iriarte, « primera composición cómica que se nos presenta arreglada a los preceptos del arte » (p. 31). Pero el ditirambo no se hace esperar, cuando exclama, llevado de su admiración incondicional: « Preséntase Moratín en la palestra cómica, y todos enmudecen » (p. 31).

La base de toda su argumentación en favor del teatro moratiniano es la didáctica moralizante de la Ilustración, de la que Revilla es hijo le-

moria sobre Moratín. En 1838 fue nombrado secretario del Real Conservatorio de Artes, y al año siguiente, jefe de sección en la Dirección General de Estudios. Contrajo matrimonio con doña Carmen Moreno Redondo, hija del secretario particular del rey consorte, D. Francisco de Asís, lo cual le valdría el nombramiento de secretario de Isabel II en 1846 y la concesión del título de Comendador de la Orden de Carlos III en 1848. Publicó, además, una obra sobre la *Vida artística de Isidoro Máiquez* y una *Reseña del estado de la instrucción pública en España* (1854). Colaboró en la prensa madrileña, escribió algunas poesías y dejó una comedia inédita, titulada *La madrastra de su hija*. Una breve necrología fue publicada por el periódico « La España » el 13 de mayo de 1860.

<sup>11</sup> Anterior a él recuerdo en este momento la disertación de Cándido María Trigueros, ante la misma Real Academia, titulada *Cotejo entre el Quijote y el Telémaco* (1762) inédita durante dos siglos. (Véase mi artículo *Un comentario inédito del Quijote en el siglo XVIII*, en « Anales cervantinos », VIII (1959-60), pp. 307-318). Esto, sin contar naturalmente, obras generales como la del P. Andrés.

<sup>12</sup> F. Vézinet, *Moratín et Molière*. Parte primera de la obra *Molière, Florian et la littérature espagnole*. Paris, 1909.

<sup>13</sup> Véase: M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, 1947, III, pp. 459-469. Todavía en 1845 ve la luz en París la obra póstuma de Gómez Hermosilla, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, en la que se hace una apasionada apología de Moratín.

gítimo, como lo fue toda la generación de afrancesados y liberales. « El teatro — afirma — había estado por espacio de dos siglos reducido al único objeto de entretener dos horas al público, sin beneficio de la moral ni de las costumbres públicas » (p. 36). Era de esperar que la reforma contase con numerosos adversarios, que amargaron la juventud creadora de Moratín. Pero, al fin, la historia ha dictaminado juicio favorable: « Pasó la época de sus adversarios; desaparecieron las críticas amargas, las sátiras, los sarcasmos; calló la cábala, cesó la intriga; y ya solamente se oyen los acentos de Moratín, celebrados y aplaudidos cuantas veces resuenan en nuestra escena » (p. 38).

El autor de la memoria se suma a las voces ilustradas que proclaman que « el fin primario de la poesía cómica consiste en corregir deleitando » (p. 39) para concluir que el único medio de cortar el desarreglo de nuestro antiguo teatro era « la estricta observancia de las reglas clásicas ». He aquí la primera virtud que José de la Revilla destaca en las comedias de Moratín, a la cual añade otras, como « la pintura de los caracteres » (p. 44), con su « lenguaje propio y peculiar »; la correcta exposición de las costumbres de su época, con « la censura de todos los hábitos, usos y costumbres que más abiertamente se oponen a la razón, a la sana moral y a los progresos de la civilización » (p. 60). En suma, « el interés dramático de las comedias de Moratín nace de la pintura de la sociedad, del contraste de los caracteres, de las situaciones cómicas a que estas dan lugar, y del diálogo sencillo, vehemente y conforme en todo a la índole particular de los interlocutores » (p. 67).

Aprueba, asimismo, la disposición y estructura de las comedias moratinianas, la división en tres actos, la pureza y corrección del lenguaje de sus personajes, la oportunidad de los modismos y la viveza y sencillez de sus « inimitables » diálogos: « Su mérito como hablista, esto es, como escritor castizo y correcto — escribe el crítico — no admite contradicción. Ninguno ha sabido hablar en la escena como él lo ha hecho, con un lenguaje tan puro, con un estilo tan sencillo, tan natural, y al mismo tiempo, tan elegante y expresivo » (p. 115).

Características todas ellas decantadas por Revilla con certera intuición, gracias a su profundo conocimiento de la producción moratiniana. Incluso acierta cuando descubre en la musa creadora del admirado autor cómico una insuficiencia natural para describir las reacciones de dos jóvenes enamorados, en los que el crítico advierte « afectación en el lenguaje y frialdad en los movimientos de la pasión » (p. 58). Es lo que, hace unos años, ha puesto de relieve Lázaro Carreter, al afirmar que « Moratín es un ejemplo insigne de poeta desamorado », ya que « en sus comedias abundan los enamorados fingidos más que los verdaderos »<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> F. Lázaro, *Moratín en su teatro*, Oviedo, 1961.

En cuanto a su comparación con Molière, para Revilla, el autor español aventaja al francés en varios aspectos. Por ejemplo, en la *sobriedad* de la acción, huyendo de lo meramente episódico, sin introducir, como Molière, escenas y personajes inútiles. En la *propiedad* de sus personajes, ajustados en todo a la verdad, mientras que el francés exagera los suyos, a veces con tales tintas que « más bien son caricaturas y monstruos quiméricos que imitaciones de la naturaleza » (p. 131). Moratín supera a Molière en la *verosimilitud* de las situaciones, que el dramaturgo francés ignora en ocasiones, « con el fin de dar a la ridiculez más fuerza de colorido » (p. 155). Lo mismo ocurre con la *naturalidad* del diálogo, que en manos de éste se transforma en largos monólogos, que no son sino un « almacén de sentencias filosóficas » (p. 158). Finalmente, Moratín aventaja a Molière en la *moralidad* de sus comedias: « Moratín — dice Revilla — supo pintar las pasiones dentro de los límites razonables señalados por la buena moral y el decoro escénico. Molière, menos delicado en este punto, o cediendo acaso al gusto dominante de su tiempo, las pintó en muchas ocasiones con demasiada libertad, traspasando sin reparo la línea de la decencia » (p. 144).

Del texto de Revilla se desprende, con meridiana claridad, que la cuestión de las unidades queda en un segundo plano, no reivindicado con excesivo entusiasmo. Lo que mayormente le importa es la confrontación moralidad - inmoralidad en el escenario. El teatro debe ser « escuela de costumbres », según la máxima ilustrada, que recoge el comentarista como « ley invariable de la escena »: que « sea la virtud premiada y el vicio castigado; y que cuando aquella sucumba, jamás quede impune su opresor » (p. 80). De aquí que, siguiendo la argumentación de su discurso, deduzca el crítico que « ni como filósofo, ni como poeta clásico, podía Moratín asociar su respetable nombre a esa nueva secta literaria, que comúnmente se denomina romanticismo, ya demasiado extendida en su tiempo »<sup>15</sup>.

Cuando Revilla trata de sistematizar los principios en que se funda la comedia moratiniana, que — afirma ingenuamente — « no serán jamás destruidos por el espíritu romancesco », no se acuerda de las reglas sino de los postulados morales: « La profunda penetración filosófica de Moratín — escribe — le hizo ver en el teatro una escuela de costumbres, de moral y de cultura pública y privada, la cual puede contribuir en parte a perfeccionar la educación que no todos reciben completamente en su infancia, a rectificar el juicio, y a desterrar del alma sentimientos falsos, fantásticos y exagerados, que no están conformes con la verdad de las cosas » (p. 84). Sin la obra cómica de Moratín, « el teatro llegaría a convertirse, como ya por desgracia estamos viendo, en una galería de crímenes horribles, que, lejos de ser nunca recordados, deberían borrarse para siempre de la historia del linaje humano » (p. 65).

<sup>15</sup> Es de notar la afirmación de Revilla, un contemporáneo del hecho que comenta, sobre la existencia de un romanticismo en tiempos de Moratín.

La moda romántica, para el autor de la memoria, amenazaba con destruir el teatro moral preconizado por la Ilustración española. « Solamente alzando de continuo la voz contra los delirios de los dramáticos ultramontanos — escribe — estimulando sin cesar a los buenos poetas de la creación, para que con piezas originales contengan el ímpetu del romanticismo, y teniendo siempre a la vista las máximas inmutables del buen gusto, conseguiremos quizás libertar a nuestro teatro de la ruina más inminente y completa... bien que no se alcance otra ventaja que la de contener el torrente impetuoso del mal entendido romanticismo, el cual amenaza transformar el siglo 19 en el de los monstruos y quimeras » (p. 168).

Recordemos que este texto se escribe en 1832. ¿A qué romanticismo se refiere? Ciertamente que ya se habían representado en Francia los primeros dramas plenamente románticos: en 1829, *Enrique III*, de Dumas, y la traducción de *Otelo*, por Vigny. Y que en España se tendría noticia de la batalla del *Hernani* en la tarde del 25 de febrero de 1830, y del escándalo. al año siguiente, del *Antony*, de Dumas. Pero también es cierto que estas obras no habían llegado todavía a los escenarios españoles. Según las carteleras conocidas de Madrid<sup>16</sup> y de Sevilla<sup>17</sup>, en los primeros treinta años del siglo se sigue representando el teatro antiguo, original o refundido, así como todas las comedias moratinianas. Francia estaba entonces representada por las traducciones que escritores como Bretón de los Herreros o Ventura de la Vega, hacían de los melodramas de Scribe, Ducange, Delavigne y otros dramaturgos secundarios, a cuyas obras, llenas de violencia y poco respetuosas con las normas sociales vigentes, hace referencia, sin duda, nuestro crítico. Este es el romanticismo dramático que se conocía en España antes de 1834.

En efecto: 1828, además de ser el año del « manifiesto romántico » de Durán, es también el del ruidoso estreno de la obra de Ducange *Treinta años o la vida de un jugador*. Sobre ella escribe Larra, en *El duende satírico del día*, que « hay una gran disputa sobre si se debe admitir esta nueva poesía y comedia irregular llamada romántica ». Y el « Diario de avisos », ante el éxito del drama, advierte que ha aparecido en la escena « un nuevo sistema literario llamado romanticismo ».

Pero los dramaturgos españoles aún no habían asimilado este « nuevo sistema ». Todos ellos eran, más o menos, discípulos de Moratín. Larra estrena en 1831 su comedia moratiniana *No más mostrador*. Patricio de la Escosura, la suya titulada *El amante novicio*. García Gutiérrez, *Una noche de baile*. Gil y Zárate, *Blanca de Borbón*. De 1833 son *Los celos infundados*, de Martínez de la Rosa, y del año siguiente, *Tanto vales cuanto tienes*, del duque de Rivas. Todavía el dominio de Moratín era perceptible

<sup>16</sup> Véase: *Cartelera teatral madrileña. 1830-1839*, Madrid, 1961.

<sup>17</sup> Véase: F. Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana. 1800-1836*, Madrid, 1968.

en estos escritores, que unos años más tarde pasarían a engrosar la nueva y denostada secta romántica, cuyo triunfo definitivo estaba ya a dos pasos, favorecido por el retorno de los exiliados políticos. Todas las ilusiones se desvanecen. Incluso la reforma teatral proyectada en 1833 por el ministro de la Gobernación, Javier de Burgos, y encomendada a una comisión de la que formaban parte Lista, Quintana y Martínez de la Rosa, quedó sepultada en el olvido hasta 1847, pasado ya el frenesí romántico.

No obstante estos presagios, el entusiasmo del recién premiado José de la Revilla, no cesa en su empeño combativo. A los dos meses de recibir el premio, envía a la Academia sevillana una disertación, cuyo título es un interrogante: « ¿Debe mirarse el romanticismo como una nueva escuela literaria, o como un extravío de la razón y una aberración del gusto, semejante al culteranismo o gongorismo? »<sup>18</sup>. Ni que decir tiene que se inclina por la segunda alternativa, calificando a los seguidores de la nueva escuela de « patéticos empalagosos, creadores de pasiones atroces y bárbaras, y de catástrofes espantosas e increíbles; su mundo es un mundo de horrores que estremece, y de soñadas virtudes, ya nulas, ya inútiles, ya nocivas ».

Llegados a este punto, hemos de volver la mirada al sevillano Alberto Lista, mentor indiscutido de los académicos hispalenses, y cuyas ideas hubieron de inspirar, sin duda, el tema del certamen. Sus elogios a Moratín eran bien conocidos por todos, ya que fueron expuestos con reiteración en la revista « El Censor », durante el trienio liberal<sup>19</sup>. En ella queda clara su defensa de una comedia moralizante, fustigadora del vicio, como meta del teatro ideal. Defensa que, con evidente entronque en la tradición ilustrada, hacen suya sus amigos y discípulos, en nuestro caso los académicos sevillanos y el liberal José de la Revilla. También en « El Censor » se hace eco Lista del movimiento romántico francés, que considera desatinado.

Pero el romanticismo de 1820 no es el mismo que aflora con ímpetu diez años más tarde. Su primera reacción concreta contra el romanticismo liberal aparece en un artículo de enero de 1834, publicado en « La Estrella », titulado « Sobre el estado de la literatura en Francia », donde habla ya del romanticismo decadente y perverso de Victor Hugo y Alejandro Dumas. Recordemos que Lista, residente en Bayona desde 1828, no vuelve a España hasta 1833, por lo que no había podido presenciar los estrenos de Madrid en estos años. Instalado ya en la capital de España, Alberto Lista volvía a romper lanzas contra el romanticismo en 1835, desde la tribuna del Ate-  
neó, con estas palabras: « El actual drama francés, llamado vulgarmente

<sup>18</sup> Fue publicada en el segundo tomo de « Memorias » de la Academia (Sevilla, 1843, pp. 1-24). La censura, a cargo de Mármol, leída en la Academia el 4 de abril de 1834, se conserva en sus archivos (25-1-21, fols. 6-22).

<sup>19</sup> Véase: J.M. de Cossio, *Don Alberto Lista, crítico teatral de « El Censor »*, en el « Boletín de la Real Academia Española », 1930, rep. en *El Romanticismo a la vista*, Madrid, 1942, pp. 81-169.

Romanticismo... falsea la moral universal civil y política del género humano, supone que el hombre no puede lidiar contra sus pasiones, y no le deja más opción que satisfacer sus deseos a cualquier costa o suicidarse ».

Conviene insertar en este contexto de crítica literaria la postura adoptada por el « Semanario pintoresco », cuyo primer número apareció en 1836. Precisamente es José de la Revilla uno de los fundadores y el redactor del primer editorial, en el que se proclama la imparcialidad de la revista, ya que « sus redactores no pertenecen a ninguna de las dos escuelas » en litigio<sup>20</sup>. Sin embargo, pronto abandonarían esta inestable neutralidad, al atacar violentamente al « romanticismo francés », al que califican de falso e inmoral. En cambio, se pronunciaron abiertamente por la escuela moratiniana, encabezada ahora por Bretón de los Herreros, que — dicen — « anuncia una nueva era de prosperidad al teatro español ». Para mayor precisión, en un artículo de 1837 se aconseja a los jóvenes libertad de imaginación, pero sin abandonar la verdadera filosofía, « la filosofía de la virtud » (II, p. 165). Y dos años más tarde reproducen un artículo de Lista, titulado *De lo que hoy se llama Romanticismo*, en el que se afirma que no hay nada más contrario a una sociedad cristiana que el Romanticismo, al menos en el teatro. En 1840, finalmente, el crítico « Abe-námar » (Santos López Pelegrín) en la « Revista de Madrid », se opone a las dos escuelas, acusando a la clásica de intolerancia, y a la romántica de inmoralidad.

Podríamos seguir citando textos de crítica dramática anti-romántica, pero me quiero limitar a la década de los años treinta, en los que España se despega definitivamente del absolutismo político y se hace eco, no sin contradicciones, del romanticismo liberal europeo, quedando en el centro mismo de la polémica el teatro de Leandro Fernández de Moratín.

Para comprender mejor estas contradicciones, habrá que hacer alguna referencia al momento político. Sabido es que, a partir de 1826, Fernando VII intenta suavizar su régimen absolutista, atrayéndose a los antiguos afrancesados y presentándose como augusto protector de las artes, sobre todo durante el ministerio de López Ballesteros<sup>21</sup>. En estas coordenadas hay que situar la edición de las *Obras completas* de Moratín por la Academia en 1830, autor liberal fallecido en el exilio, al que se quiere rescatar para cambiar la imagen del régimen absoluto. Son los años en que Lista y sus amigos liberales colaboran con Fernando VII, principalmente a través de la prensa, basándose en que la salvación de España sólo podía estribar en los principios tradicionales de monarquía legítima y respeto a la moral social, de base católica. En el *Prospecto* de la « Gaceta de Bayona », escribe

<sup>20</sup> Son colaboradores de la revista: Gil y Zárate, Eugenio de Ochoa, Antonio M<sup>a</sup> Segovia, Gil y Carrasco y el marqués de Molins, partidarios del « romanticismo histórico ».

<sup>21</sup> Véase: R. Carr, *España, 1808-1939*, Barcelona, 1966, p. 154.

Lista el 15 de septiembre de 1828: « No puede haber sociedad civil sin moral; no puede haber moral sin religión. El nuevo periódico será religioso y manifestará el más profundo respeto a la creencia y culto de España, y a sus ministros... Este periódico será monárquico y profesará que el trono, el rey y la monarquía legítima son la sola áncora que resta a la España para su salvación »<sup>22</sup>. Hagamos constar, además, que uno de los objetivos de la « Gaceta » era el « proclamar los principios monárquicos y antirrevolucionarios, y extirpar, en cuanto le sea dado, las semillas del liberalismo democrático y republicano ». Pero si este era un extremo, el otro lo constituyó, en 1833, el periódico « La Estrella », también fundado por Lista, para defender los derechos de Isabel II contra la extrema derecha, representada por el carlismo.

Si he insistido en las ideas de Alberto Lista, es porque sin ellas no se puede entender la actuación de la Academia sevillana ni su interés por la obra y la figura de Moratín. El magisterio, directo o indirecto, de Lista es evidente en los académicos sevillanos, y sobre todo en Mármol, amigo, colaborador y partidario incondicional de Lista. Sus directrices doctrinales y literarias son seguidas con fidelidad por sus paisanos académicos. En 1832, fecha del concurso, la Academia se componía de veintiseis miembros, ocho de los cuales eran sacerdotes de talante liberal moderado, precisamente los que ocupaban los cargos directivos. Y su labor hubo de ser desarrollada en medio de grandes tensiones y dificultades, en una ciudad como Sevilla, donde había una fuerte presión social en favor del integrismo carlista. Recordemos algunos sucesos notables: en 1830, al tiempo que se veneraban los restos del « Padre Verita » (el capuchino integrista Fr. Salvador Joaquín de Sevilla, sucesor en la predicación reaccionaria de Fr. Diego José de Cádiz) se celebraban con frialdad las fiestas programadas por el nacimiento de la futura Isabel II; en 1831 varios vecinos de Sevilla están complicados en la sublevación de Cádiz, uno de cuyos líderes, el coronel Bernardo Márquez, es ajusticiado al año siguiente en la plaza principal de Sevilla; en junio de 1834 son detenidos veinte franciscanos de la ciudad, acusados de conspiración en favor de D. Carlos; dos meses más tarde es allanada por el Gobernador Civil la morada del arzobispo de Sevilla, cardenal Cienfuegos, encontrando en ella proclamas carlistas y abundante munición; en abril de 1835 son apresados en la Cruz del Campó treinta y cinco conspiradores carlistas; en octubre del año siguiente es fusilado en Sevilla Sebastián Romero, por repartir propaganda en favor del pretendiente.

En este contexto político se publica en Sevilla el *Juicio crítico* sobre Moratín, dedicado precisamente a Fernando VII, del que se alaba, no su absolutismo, sino el honor que ha hecho al literato con la edición de sus obras. Es decir, se elogia al rey « protector de las artes y las letras »,

<sup>22</sup> Cit. por H. Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid, 1951, p. 135.

una versión modernizada del despotismo ilustrado. Moratín es un pretexto, pero es también un modelo literario para la sociedad que se intenta defender. Una sociedad basada en la moral, respetuosa con la religión y con la institución monárquica.

Porque este es, sin duda, el centro de la cuestión. El autor premiado, y cuantos respaldan su posición estética, lo hacen desde un punto de vista ético más que literario. Pese a su talante, no dudan en oponerse al romanticismo que, no sin cierta imprecisión, hemos dado en llamar liberal. Lo que no excluye que acepten el drama histórico<sup>23</sup>, aunque se aparte un poco de las reglas clásicas. Y la antigua condición de afrancesados, que algunos tuvieron, no les impide rechazar una moda literaria procedente de Francia, ni exaltar la figura de un literato español, poniéndola muy por encima de una de las glorias literarias del país vecino.

En la ya secular controversia sobre la licitud de las comedias, el movimiento ilustrado español se coloca decididamente del lado de la moral social y rechaza con idénticos argumentos el teatro antiguo y el más moderno. Para los ilustrados, en palabras de René Andioc, « el arte ocupa un lugar mucho menos importante que la moral, y que la moral social, en los argumentos esgrimidos contra los partidarios del teatro antiguo, y esto basta para mostrar que la polémica estética no es más que un aspecto de un conflicto ideológico más amplio »<sup>24</sup>. Palabras que se pueden aplicar igualmente a la postura de estos ilustrados tardíos, frente al teatro romántico francés del primer tercio del siglo XIX.

La Ilustración española, que sólo en casos muy contados hace frente al esquema político-social y religioso del antiguo régimen, se caracteriza por su respeto y aceptación de los postulados morales de la sociedad estamental. Este respeto, en unos autores que son, en su gran mayoría, católicos practicantes, se puede reconocer a lo largo de la centuria ilustrada, desde Feijoo y Mayans hasta Alberto Lista y sus amigos neoclásicos, pertenecientes, en gran porcentaje, al estamento eclesiástico. La razón, en España, no es absolutamente libre, ya que se detiene ante la religión, en contraste con lo que ocurre en el resto de Europa.

Si la poesía se permite algunas licencias morales, el teatro neoclásico es, fundamentalmente, una « escuela de costumbres ». Tanto la poesía como el teatro se oponen abiertamente a la literatura barroca, pero si aquélla se limita al estilo, éste insiste en el enfoque moral. Moratín, al enjuiciar el teatro antiguo, en su memorial a Godoy (1792), lo expresa con absoluta claridad: « En las comedias antiguas que se representan, parece que apu-

<sup>23</sup> Precisamente por las fechas en que se decidía el concurso, se lee en la Academia el drama histórico *El duque de Alba*, original de uno de sus miembros, Roca de Togores, futuro marqués de Molins, que no vería estrenada su obra en Madrid hasta 1845.

<sup>24</sup> R. Andioc, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976, p. 127.



raron nuestros autores la fuerza de su ingenio en pintar del modo más halagüeño todos los vicios, todos los delitos imaginables, presentándolos a los ojos del público con el nombre y apariencia de virtud »<sup>25</sup>. Parece que estamos oyendo a José de la Revilla, cuarenta años más tarde. Pero no refiriéndose al teatro antiguo español, sino al modernísimo teatro romántico importado de Francia.

Como bien ha visto Andioc<sup>26</sup>, los defensores de esta moralidad escénica no eran, precisamente, modelos de virtud, ni en su vida privada, ni en la abundante literatura erótica que producen, mucho más inmoral que las comedias de Calderón. Pero no pueden ser culpados de inconsecuencia, ya que la única moral defendida es la que protege al cuerpo social frente a las veleidades del individualismo romántico. Al ser el egocentrismo de los nuevos poetas un duro ataque al baluarte social del antiguo régimen, los neoclásicos, aun siendo liberales, defienden las estructuras básicas de la sociedad establecida, protegiéndola de este egoísmo sin esperanza, de este dolor depresivo, de esta rebeldía antisocial que se anuncia ya en la comedia lacrimosa de Kotzebue y Beaumarchais, incompatibles con la rígida moralidad del teatro moratiniano. Precisamente a obras como *La esposa delincuyente*, *La madre culpable* o *Misanropía y arrepentimiento* parece referirse José de la Revilla cuando habla de la « secta romántica » que se hacía notar ya a finales del siglo XVIII, coincidiendo con los estrenos de Moratín. Interesante visión del crítico Revilla, que abona la tesis del profesor Sebold, contraria a la hipótesis de una súbita « revolución romántica »<sup>27</sup>.

Que el fenómeno romántico se fue incubando en la nueva sensibilidad dieciochesca, fruto de la filosofía sensualista, creo que no admite discusión. Puede discutirse, sin embargo, la inconveniencia de llamar Romanticismo a tal fenómeno ideológico. « Epoca de la sensibilidad » la llama Sebold. « Emocionalismo » es el nombre propuesto por Juretschke<sup>28</sup>. Primer romanticismo o proto-romanticismo es la designación de otros críticos. En cualquier caso, hay un límite, un punto de inflexión que resulta inadmisibles para la mentalidad ilustrada: la transgresión de la moral social. Frente a la « filosofía de la conformidad »<sup>29</sup>, típicamente neoclásica, se alza la rebelión romántica del yo, que se atreve a saltar todas las barreras sociales, haciendo añicos el mundo cartesiano de la razón.

Pese a la ideología liberal de sus seguidores, la doctrina neoclásica predica una sociedad represiva, en aras del bien común. Es un liberalismo

<sup>25</sup> Idem, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1973, p. 141.

<sup>26</sup> Idem, *Teatro y Sociedad*, cit. p. 173.

<sup>27</sup> Véase: R. P. Sebold, *Cadalso, el primer romántico europeo de España*, Madrid, 1974.

<sup>28</sup> Véase: H. Juretschke, *Reflexiones en torno al bicentenario de A. Lista*, Madrid, 1977.

<sup>29</sup> R. Andioc, *op. cit.*, cap. IV.

de carácter moderado, anti-republicano y anti-democrático, pero también anti-absolutista. De aquí su oposición, por razones antagónicas, al romanticismo reaccionario defendido por el matrimonio Böhl de Faber, de origen alemán<sup>30</sup>, tanto como al romanticismo liberal de los dramaturgos franceses. En medio, Moratín, enarbolado como bandera de una precisa opción política, que se sirve de la literatura para modelar un tipo de sociedad que corresponde más al despotismo ilustrado que al nuevo régimen constitucional, que habría de generar una sociedad basada en los derechos individuales y en las libertades públicas.

<sup>30</sup> Véase: G. Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia, 1978.

# 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 Venecia<sup>1</sup>, 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

<sup>1</sup> *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 sesenta<sup>2</sup>; 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 Alcubierre<sup>3</sup>. 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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 »<sup>4</sup>; opinión contra la que se rebelaron tanto el mismo editor del *Juicio crítico*, Vicente Salvá, en el prólogo que le puso, como Juan Nicasio Gallego<sup>5</sup>. 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

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

<sup>5</sup> 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 »<sup>6</sup>, señalando que frecuentaron su amistad principalmente humanistas y dramáticos. Observación atinada. En la bifurcación de las corrientes poéticas de fines de siglo<sup>7</sup>, 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)<sup>8</sup>.

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 lírica<sup>9</sup>. Compararle con su padre, para considerarle inferior, como ha hecho Díaz-Plaja<sup>10</sup>, 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 Alborg<sup>11</sup>, 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

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

<sup>7</sup> 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 ».

<sup>8</sup> 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).

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

<sup>10</sup> G. Díaz-Plaja, *La poesía lírica española*, Barcelona, 1937.

<sup>11</sup> 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 »<sup>12</sup>. 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 »<sup>13</sup>.

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 hermoear todo lo que imitan, haciéndolo agradable »<sup>14</sup>. 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 »<sup>15</sup>.

Veámos 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 hermoearla ». Su epigrama es, sin embargo, un portentoso ejemplo de lo que debe

<sup>12</sup> L. F. Vivanco, *Moratín y la Ilustración mágica*, Madrid, 1972.

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

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

<sup>15</sup> 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 Góngora<sup>16</sup>, por encontrarse al principio del *Polifemo*:

<sup>16</sup> D. Alonso, *Estas que me dictó rimas sonoras...*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1970<sup>3</sup>, 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 »<sup>17</sup>.

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

<sup>17</sup> 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.



## Las dos versiones de « La Mojigata »

por José Miguel Caso González (Universidad de Oviedo)

Nos informa Moratín que *La mojigata* estaba « escrita y no corregida todavía a satisfacción del autor » en 1791, y que en ese mismo año empezaron a verse copias de ella<sup>1</sup>. La comedia debió escribirla entre 1787 y 1790, ya que a ella alude, como obra en la que piensa ocuparse pronto, en carta a Jovellanos del 9 de abril de 1787, cuando estaba en París como secretario de Cabarrús<sup>2</sup>. Poco después, el 18 de junio, declara también a Jovellanos: « Ahora voi a dar tras de *La mojigata*, en la firme inteligencia de que no ha de representarse ni imprimirse »<sup>3</sup>. Esta taxativa afirmación respecto de una obra todavía en proyecto, por muy pensada que la tuviera, debe retenerse, porque acaso ella nos sirva para aclarar después alguna cosa.

El 7 de mayo de 1792 sale Moratín de Madrid, camino de Francia, Inglaterra e Italia. Hasta el 9 de diciembre de 1794, ya en Bolonia, no volvemos a encontrar más noticias relacionadas con la comedia. Ese día escribe a Juan Antonio Melón: « Amolado me tienen ya con *La mojigata*; si algún virote me la copió, harán de ella lo que quieran; yo la desconoceré por hija; y si la representan, nunca será con mi aprobación »<sup>4</sup>. Y el 3 de marzo del año siguiente dirige a Melón este revelador párrafo: « Mucho me disgusta que ande *La mojigata* por ahí; no pierdas ocasión de decir que la desconoces en las copias, y que tanto por la alteración considerable que ha padecido en ellas, quanto porque yo mismo no he limado el original, jamás consentiré que se represente ni se imprima »<sup>5</sup>.

Surge inmediatamente una pregunta: ¿cómo fue posible que cualquier « virote », término que no es necesario interpretar más que como 'ocioso', copiara el original de una comedia que, antes de escribirse, estaba ya condenada a no representarse ni imprimirse, sobre la que todavía en 1795

<sup>1</sup> *Advertencia a La mojigata* en la ed. de París, 1825, reproducida en las *Obras*, ed. de la Real Academia de la Historia, Madrid, Aguado, 1830, II, p. 455.

<sup>2</sup> L. Fernández de Moratín, *Epistolario*, edición, introducción y notas de R. Andioc, Madrid, 1973, p. 59.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 81.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 183.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 187.

dice el autor que « jamás consentirá que se represente ni se imprima », y que en consecuencia Moratín parece que debiera haber celado escrupulosamente? Si las copias empezaron a circular en 1791, antes de iniciar Moratín su viaje por Europa, ¿cómo, estando él en España, se sacó la primera copia? ¿Hubo algún « virote » que se atrevió a robársela? <sup>6</sup>. Todo hace sospechar que fue un juego bien meditado, y que Moratín se tomaba por un lado la mayor cantidad posible de precauciones, mientras por el otro permitía de alguna forma que la comedia se copiara, que corriera manuscrita y hasta que se representara, siempre que no fuera en los teatros públicos de Madrid, para los que se hubiera supuesto el permiso del autor. De esta manera, ante posibles problemas, él siempre podría negar la paternidad y zafarse de responsabilidades. Y Melón, acaso inconscientemente, contribuyó a que así se creyera. Mientras tanto el autor podría ir tanteando el terreno y prever las posibles reacciones del público y de las autoridades inquisitoriales. Si fuera cierto lo que sospecho, el que la comedia no estuviera todavía corregida a satisfacción del autor no pasaría de ser una mera disculpa para explicar a los conocedores de la obra por qué había suprimido en la versión de 1804 algunos párrafos comprometedores y por qué había mejorado y modificado notablemente la comedia.

En la « Advertencia » ya citada cuenta Moratín: « La representaron en muchas casas particulares de la capital, y se celebró el acierto con que la desempeñaron varios aficionados en casa del abogado Pérez de Castro y en la de la marquesa de Santiago. Los cómicos de las provincias la incluyeron en su caudal, y la representaban frecuentemente: sólo mereció el autor a la estimación que le profesaban los actores de Madrid que se abstuviesen de darla al público, sabiendo que se proponía hacer en ella alteraciones muy esenciales, y que no podía serle agradable saber que la representaban sin su aprobación por manuscritos tan viciados y tan llenos de errores suyos y ajenos ». Este párrafo, a la vista de los anteriores, más parece una muestra de satisfacción que de disculpa.

El caso es que, efectivamente, Moratín corrige la comedia muy profundamente, la estrena oficialmente el 19 de mayo de 1804 y la publica el mismo año en Madrid. Los manuscritos de la primera versión es posible que estén viciados y llenos de errores, respecto del original, como dice Moratín; pero descartando los errores no atribuibles a él, propios de toda copia y más si es copia de copia, y que son fácilmente detectables, de todo lo demás el único responsable es el autor, y en consecuencia, la comparación con la segunda versión permite no sólo ver qué párrafos se supri-

<sup>6</sup> ¿Hizo Moratín más de una copia? Por lo pronto en su equipaje se llevó una, puesto que el 18 de mayo de 1794, en Bolonia, anota en el *Diario*: « Colegio [de España], ubi legi Mogigata ». Y si hizo más de una copia, ¿por qué, si no la consideraba todavía corregida a su satisfacción? El autor que, en la época, multiplica las copias, piensa siempre en que los demás lean y conozcan su obra.

mieron o se modificaron por razones extraliterarias, sino también determinar toda clase de correcciones.

De *La mojigata* conozco cinco manuscritos, aparte de otro que está en la Bibliothèque Nationale de París, Ms. Esp. 558, que no he visto. Los cuatro primeros, a los que voy a denominar con las letras *A*, *B*, *C* y *D*, están respectivamente en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 14.869 y ms. 15.999, y en la Academia de la Historia, signs. 9-4.733 y 9-7.033. Los cuatro son copias de la primera versión<sup>7</sup>.

A estos cuatro hay que añadir otro manuscrito (que denominaré *E*), adquirido hace unos años por el Centro de Estudios del siglo XVIII. Su registro es R.83. La portada reza así:

+ / *La Mojigata; Comedia / en Tres Actos / P. D. L. M. / Año de 1798.*

Consta de 1 h. en blanco y otra de portada, más 128 hs. numeradas de 1 a 128, más 1 h. de « resumen » de las escenas y otra en blanco. Son en total 264 págs. A la vuelta de la página de portada está la lista de « Personas ». El primer acto comienza en la hoja 1 r, el segundo en la 46 r y el tercero en la 82 v. El texto termina en la 128r. Es el único manuscrito fechado.

El manuscrito, que conserva una apreciable encuadernación de época en pasta española, con cantos en rojo, fue copiado por un buen pendolista, que cometió abundantes errores, en parte corregidos por él mismo. Errores tienen también los otros cuatro manuscritos, y en todos ellos está a veces incorrecta la partición de los versos. El ms. *E*, por su encuadernación y por su buena factura general, da la impresión de haber pertenecido a persona que estimaba mucho las obras de Moratín. Los ms. *C* y *D* parecen copias de teatro. El *C* pudo ser incluso ejemplar de apuntador, a juzgar por las anotaciones marginales de distinta letra, que sirven de recordatorio para anunciar a los actores que deben prepararse para la próxima salida a escena. Ambos manuscritos tienen señales de supresión de texto. En *C* se suprimen 9 versos del acto segundo y 136 del tercero. En *D*, un total de 165 versos pertenecientes a los tres actos. En algunos casos, para enlazar dos fragmentos, se ha corregido el comienzo del segundo. Varios de los párrafos suprimidos del tercer acto son los mismos en los dos manuscritos, y hasta coinciden varias correcciones de enlace, lo que puede indicar cierta

<sup>7</sup> En el texto enviado para ser leído en el Coloquio decía aquí: « Ignoro si todos ellos son de la primera versión, y la circunstancia de que esté escribiendo estas páginas en Berkeley y apurado por el tiempo, me impide hacer por el momento más indagaciones ». Efectivamente, había preparado mis notas sobre el manuscrito citado después y estaba esperando una ocasión para poder ver los manuscritos madrileños, ocasión que no se presentó. No disponía tampoco entonces de fotocopias. Ahora, con fotocopia de los cuatro, me confirmo en mis conclusiones, y por ello corrijo mi comunicación ampliándolas a los cinco manuscritos españoles.

relación entre ellos. Las supresiones se hicieron en ocasiones con poco respeto a la métrica. Si en algún caso se puede pensar en razones de censura o de autocensura, en otros sólo parece que haya privado la mera conveniencia de la representación, fundamentalmente en las últimas escenas, que tenían parlamentos demasiado largos.

Punto importante es el de conocer las relaciones que hay entre los cinco manuscritos. He confrontado detalladamente el acto 1º, y el resultado permite estas dos conclusiones.

1ª. Salvo errores de copia, los cinco manuscritos son coincidentes, por lo que podemos hablar de un solo texto fundamental, que representa la primera versión de la comedia.

2ª. Ahora bien, encontramos variantes de detalles en las que coinciden A, B, C y D frente a E. En bastantes casos la primera variante es la que está más cerca de la segunda versión. Así, en la escena III del acto 1º, E escribe: « si se va a casar con Cristo, / ¿a qué viene distraerla? », mientras que los otros cuatro manuscritos y la edición de 1806<sup>8</sup> dicen « vendrá ». En la escena V, donde Perico dice: « que la doña Clara os quiera », según E, los otros textos cambian el popular y poco respetuoso « la doña Clara » por el más cariñoso « doña Clarita », o donde E escribe « pronto », los demás dicen « presto ».

Esto me inclina a pensar que E representa el texto más primitivo, mientras que A, B, C y D reproducen un texto que ya ha sido ligeramente retocado. Con esta perspectiva, otra serie de variantes entre E y las otras copias, variantes que no pueden relacionarse con la segunda versión, serían ya correcciones al texto primitivo. De todas formas, sería ingenuo creer que la historia de la transmisión ha sido tan simple, porque la circulación de varios manuscritos simultáneos ha podido provocar entrecruces, y por lo mismo la fecha de las variantes, cuando éstas son debidas a correcciones del autor, pueden ser muy diversas y no coincidir en cada manuscrito.

En el manuscrito E el primer acto tiene 1.260 versos, 218 más que en la edición de 1806; el segundo tiene 1.016, 100 más que en el impreso, y el tercero tiene 1.274, 238 más que en el impreso. En total, la primera versión de la comedia, según el manuscrito E, llega a 3.550 versos, cifra prácticamente idéntica a la de los otros cuatro manuscritos, mientras que la segunda, en la edición de 1806 se reduce a 2.994. Moratín ha suprimido, por lo tanto, casi un 16% del texto primitivo. Esto no significa simple eliminación de contenido, porque con frecuencia lo que hace es sintetizar, en

<sup>8</sup> No tengo a mano la primera edición de 1804, por lo que utilizo la segunda: *La mogigata. / Comedia / en tres actos, / en verso. / Su autor / Inarco Celenio / P. A. / Malus, bonum ubi se simulat, tunc est pessimus. / Pub. Syr. / Madrid. / Imprenta de Villalpando. / MDCCCVI. Ejemplar en la Biblioteca del CES. XVIII, V-A-30. El texto, por lo que confronté hace algunos años, es idéntico al de 1804. La supuesta ed. de 1800, que cita Palau, nadie la ha visto.*

búsqueda de una expresión más concisa. Sirva como ejemplo este párrafo de la escena VIII del acto 2°. Dicen los manuscritos:

Ya has visto cómo don Claudio  
pasó de Ocaña a Toledo;  
su padre me le <sup>9</sup>envió  
para que tuviera <sup>10</sup>efecto  
la boda con Inesita.  
El vino, sin que primero  
me avisaran, de manera  
que no tuve más remedio  
que admitirle; de otro modo  
podiera haberse compuesto;  
pero, al fin, baste decirte  
que si el natural advierto  
de los dos, si he de juzgar  
por lo que presumo y veo,  
fuera darles un pesar  
el casarlos. Yo no niego  
que don Claudio es un muchacho  
honrado, de buen ingenio <sup>11</sup>;  
pero el carácter de Inés  
y el suyo son muy diversos <sup>12</sup>.  
Esto me da pesadumbre,  
porque si a Ocaña le vuelvo  
su padre lo sentirá...

Estos 23 versos se reducen en la segunda versión a 15:

Ya has visto cómo don Claudio  
pasó de Ocaña a Toledo,  
y habrás conocido bien,  
como todos, el objeto  
de esta venida, aunque a nadie  
se lo dije, previniendo  
lo que nos sucede ya.  
Inés no le quiere, y veo  
que el carácter de uno y otro  
son de tal modo diversos,  
que fuera temeridad

<sup>9</sup> lo *E*.

<sup>10</sup> tuviese *E*.

<sup>11</sup> genio *E*, que *hace verso corto*.

<sup>12</sup> opuestos *E*.

seguir adelante en ello.  
 Esto me da pesadumbre,  
 porque si a Ocaña le vuelvo  
 su padre lo sentirá...

En la segunda versión se eliminan detalles bien conocidos del espectador y, naturalmente, de Lucía, la criada de Clara, y al mismo tiempo se suprime el pobre argumento del viaje repentino de don Claudio. Esta misma escena VIII nos puede servir para analizar otro tipo de correcciones. Don Luis, que conoce de visu la entrevista nocturna de Claudio y Clara, pretende utilizar a la criada de ésta para concretar los detalles. He aquí el texto de las dos versiones:

*Primera versión*

LUIS                   Pensemos  
 en lo que importa: mi hermano  
 lo afirma con tal empeño  
 que casi me hace dudar;  
 pero en fin lo que he dispuesto   5  
 es lo mejor: la criada  
 podrá servir a mi intento;  
 la sorprenderé... No es cosa  
 antes de saber si es cierto,  
 de asustar a Inés... ¡Lucía!   10  
 Pero, si es verdad, ¡qué acerbo  
 dolor para mí! Si tantos  
 años, si tantos desvelos<sup>13</sup>  
 se han<sup>14</sup> malogrado... ¡Lucía!  
 ¡Cuál será mi sentimiento!   15  
 ¡Oh, juventud! ¡Oh, temible  
 juventud!... Disimulemos.  
 LUCIA Mande Vd., señor<sup>15</sup>.  
                           Te he mandado  
 venir aquí, porque tengo  
 . . . . .

*Segunda versión*

                          No puedo  
 tranquilizarme... Asegura  
 tanto mi hermano el suceso...  
 Sí, mejor es... La criada  
 podrá servir a mi intento;  
 la sorprenderé... No es cosa  
 antes de saber si es cierto...  
 Pero, si lo fuese, y tantos  
 años y tantos desvelos  
 se malograsen... ¡Lucía!  
 ¡Cuál será mi sentimiento!   15  
 ¡Oh, juventud!... ¡Oh, temible  
 juventud!... Disimulemos.  
 ¿Qué mandáis, señor?  
                           Te hago  
 salir aquí, porque tengo  
 . . . . .

Los antecedentes de las primeras palabras de don Luis se encuentran en la escena I del acto 2º (entrevista nocturna de Claudio y Clara), en la

<sup>13</sup> tanto desvelo ABC.

<sup>14</sup> ha A.

<sup>15</sup> ¿Y bien, señor? ABCD. En E primero se escribió «y bien», y sobre lo escrito se corrigió «mande» y sobre la línea «Vd.». Conservo esta lectura, a pesar de que hace verso largo, por su relación con la segunda versión.

escena II (aparición de Inés a causa del ruido de una silla), y en las escenas III y IV (salida de don Martín, Clara calumnia a Inés, don Martín cree que era ésta la que estaba con Claudio y amenaza con decirlo inmediatamente a don Luis). En la primera versión, supuesta cumplida la amenaza de don Martín, no duda don Luis de la inocencia de su hija, pero después (vs. 11-17) manifiesta su preocupación por la posibilidad de que sea cierto lo que su hermano le ha dicho. En la versión impresa desaparece el v. 5 («pero en fin lo que he dispuesto»), con lo que se consigue mayor concisión. El mismo efecto se logra con la desaparición de los vs. 10 y 11 y primera parte del 12. Es importante el tiempo de cambio verbal del v. 14 («malograsen» en vez de «han malogrado»): tratándose de una condicional con oración principal implícita, el pretérito perfecto de la versión manuscrita supone la realidad de la condición, lo que es incongruente con los primeros versos. En la versión impresa, el tiempo verbal expresa mejor el estado de duda.

El v. 18 merece también algún comentario. En los manuscritos A, B, C y D Lucía, al entrar, dice: «¿Y bien, señor?». El ms. E había escrito lo mismo, pero corrigió por encima de lo escrito: «Mande Vd., señor», lo que hace verso largo, que quedaría perfecto sin el «usted». ¿Por qué corrige el copista? Téngase en cuenta que en la segunda versión Moratín se sirve de la misma expresión, pero cambiando el pronombre, que va a ser el anticuado *vos*, que de todas formas se utilizaba ya en el parlamento siguiente de Lucía: «¡Oh, señor!, bien os podéis / fiar de mí». ¿Acaso el copista de E estaba utilizando un manuscrito que tenía correcciones posteriores al texto que reflejan los manuscritos A, B, C y D? Otras variantes no parecen demostrarlo. ¿Quizás, hecha la copia, tuvo a la vista un manuscrito del propio autor algo corregido? Pudiera ser, dado que se trata de una copia que sin duda su poseedor apreciaba; pero entonces habría que reconocer contaminación de correcciones, puesto que algunas variantes de A, B, C y D están más cerca de la segunda versión que las de E. Señalo el problema, sin atreverme ahora a ofrecer una solución convincente.

En la contestación de don Luis también hay una corrección que obedece a un fino matiz psicológico: frente a «te he mandado venir», que reitera el verbo *mandar*, ahora dice: «te hago salir». Se evita la reiteración, pero al mismo tiempo se suaviza la expresión, cosa importante cuando en realidad don Luis pretende, con el artificio de manifestarle su pensamiento como en secreto, arrancarle la verdad de lo sucedido.

En definitiva, esta escena VIII del acto 2º nos permite entender bien lo que don Leandro hizo con la primera versión de *La mojigata*. Las correcciones analizadas, que pertenecen al tipo más frecuente a lo largo de la comedia, ponen de relieve el profundo esfuerzo de revisión a que Moratín sometió su obra. No se trataba, pues, de errores, sino de que la comedia requería una corrección muy seria, no sólo en simples rasgos expre-

sivos, sino aun en el análisis de las situaciones psicológicas de los personajes. Lo que Moratín no modificó fue la estructura externa: se mantienen las mismas escenas, los personajes dicen y hacen prácticamente lo mismo, la marcha de la acción es la misma. Lo que hace Moratín es buscar la concisión, matizar al máximo los caracteres y mejorar la expresión. Y esto lo realiza tan a fondo que con las correcciones, que posiblemente recaen sobre más del 70% de los versos de la primera versión, hasta cambia algo el significado de la comedia.

Aribau, en su edición de la B.A.E., se había hecho cargo de diversos trozos suprimidos. Dice él:

« *La Mojigata* antes de salir al público se representó en casas particulares con arreglo a *copias viciadas, que luego enmendó el autor*. Estas copias sin embargo son todavía buscadas por los curiosos; *pues no todas las correcciones fueron hechas con el objeto de mejorar el lenguaje, sino con el de evitar en lo posible escrúpulos y susceptibilidades*, que ya no deben existir. La Academia de la Historia en su edición modificó algún pasaje. Nosotros, siguiendo diferente camino, damos fielmente el texto de Moratín a tenor de la edición de París; pero donde juzgamos que *el autor hizo alteraciones por motivos ajenos a la literatura*, ponemos por nota las variantes sacadas de *las más legítimas copias manuscritas* »<sup>16</sup>.

Es una lástima que no sepamos algo más de esas copias « más legítimas »; lo que sí puedo asegurar es que no se corresponden con ninguno de nuestros cinco manuscritos, ni aun en el supuesto de que el mismo Aribau hubiera introducido correcciones propias a las copias utilizadas. Por otro lado, la afirmación de que la representación en casas particulares se hizo « por copias viciadas, que luego enmendó el autor » no es cierta. Se hizo por copias de una primera versión, lo que no excluye la existencia de errores de copia en cada una de ellas. Y así, contra lo que se insinúa, la segunda versión no obedece a corrección de los errores de las copias, sino a una revisión total del texto por parte de Moratín.

Por ser ya conocidos los fragmentos de la primera versión que Aribau puso en nota a su edición de la B.A.E., voy a referirme especialmente a ellos. En apéndice ofrezco el texto crítico de la primera versión (excluidas las que me han parecido erratas evidentes) y en la segunda columna el texto de la ed. de 1806, de 10 de los textos anotados. Las once notas pertenecen a los siguientes actos y escenas: acto 1º, escenas VIII y IX; acto 2º, escena XI<sup>17</sup>, y acto 3º, escenas I, II, IV, VI, XI, XIV, XVI y XVII (no es posible dar la numeración de los versos).

<sup>16</sup> BAE, 2, p. 392 n. Los subrayados son míos.

<sup>17</sup> En el texto de la BAE, es decir, el de París, 1825, la escena IX, monólogo de don Luis, se ha subsumido en la VIII.



El texto de la primera nota (acto 1º, escena VIII) es prácticamente idéntico al de nuestros manuscritos. Moratín sostenía la tesis de que en todos los estados se puede servir igualmente a Dios y practicar la virtud. Era una idea peligrosa, ya que ponía en entredicho la vieja teoría de la mayor perfección del estado religioso. Probablemente por esto lo modificó don Leandro, cambiando de signo, pero añadiendo varios versos que completan el retrato de la hipócrita doña Clara.

El segundo texto (acto 1º, escena IX) es una sátira contra los médicos, bastante inocente y muy tópica, lo que en mi opinión explica su supresión en la segunda versión. Pero el texto de la B.A.E. coincide fundamentalmente con el de los manuscritos A, B, C y D, pero todos se diferencian del E en los siguientes versos:

*Aribau, A, B, C, D.*

Allí fue sacar retazos,  
vengan al caso o no vengan,  
de Hipócrates el divino,

Villacorta, Albini, Heredia,  
Santonini, Celso, Harbeo,  
y una infinita caterva...

*Ms. E.*

Allí fue sacar retazos,

de Hipócrates, de Avicena,  
de Galeno, (de) Sodalirio,  
Villacorta, Albini, Heredia,  
Santorini<sup>18</sup>, Celso, Harbeo,  
y una infinita caterva<sup>19</sup>...

Esta variante nos plantea el tema de las posibles correcciones intermedias, si el texto de E fuera, como parece, más antiguo.

El breve párrafo de la nota tercera (acto 2º, escena XI de los ms. y de la ed. de 1806, escena X de la B.A.E.) es idéntico en los seis textos. Las variantes abarcan, sin embargo, a toda la escena. Es un caso más de búsqueda de concisión y no de supresión propiamente dicha. El tema de la escena es el de la educación y la segunda versión mantiene las mismas ideas de la primera.

La nota cuarta (acto 3º, escena I) ofrece un texto idéntico al de los manuscritos; pero tampoco se trata de un texto suprimido, sino corregido en cuanto a la expresión, porque lo que en él se decía continuó íntegro en la versión de 1804<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Todos los manuscritos, salvo acaso el A, transcriben Santonini; pero ha de referirse al ilustre médico italiano Gian Domenico Santorini (1681-1737); Aribau corrige Antonini.

<sup>19</sup> Estos versos, como la mayor parte de los del parlamento (45 versos reducidos a 23), no están en la segunda versión, acaso porque eran un tanto pedantes.

<sup>20</sup> Por cierto que en la nota de Aribau hay tres curiosas variantes: el verso «siendo monja / negra, cenicienta o blanca», con el adjetivo *blanca* en todos los manuscritos y ediciones, se transforma en *parda* en el texto de la nota; el gerundio *mayando*, en el que coinciden los cinco manuscritos, se cambia en *maullando*, y *silicios*, acreditado incluso por la ed. de 1806, en *cilicios*.

El texto de la nota quinta (acto 3º, escena II) concide con el de los manuscritos, salvo en ligerísimos detalles. Se trata de contar un típico ejemplo de libros piadosos sobre los enredos del demonio. La verdad es que gracia tiene poca y que el resumen de la idea en la segunda versión mejora el texto, aunque suprime la sátira de los libros piadosos. Moratín pudo abreviar por razones estéticas; pero es preferible pensar que lo hizo para evitar problemas con la censura.

El texto sexto (acto 3º, escena IV) coincide también, salvo en leves diferencias, con el de nuestros manuscritos. Es indudable que en la primera versión de este texto hay, como en el primero, un duro ataque a la idea de la perfección del estado religioso y una defensa de la prioridad de las virtudes que inspiró naturaleza. Es un texto digno de atención para quien analice el pensamiento moratiniano. Pero don Leandro no se ha limitado a suprimir esas peligrosas expresiones, sino que ha remodelado la escena entera, con lo que gana la estructura de la comedia: el carácter de Clara se analiza más sutilmente, al hacer por un lado mucha confesión de piedad, de amor al claustro y de renuncia del mundo, y por otro estallar contra su prima Inés con una total falta de caridad, lo que se apuntaba sutilmente en la primera versión, pero no se desarrollaba.

El texto sexto se continúa con el séptimo (acto 3º, escena V). El parlamento inicial de don Luis fue sustituido por otro muy breve al final de la escena anterior. La supresión del primitivo tiene relación con la trama, ya que en él don Luis exponía sus planes, lo que en la segunda versión se transforma en una simple execración de Clara, sin aludir a lo que piensa hacer.

El texto octavo (acto 3º, escena XI) coincide igualmente, salvo en leves detalles, con el de nuestros manuscritos. Se trata de una supresión de 24 versos al final de la escena, pero no motivada por razones extraliterarias, sino simplemente porque es innecesario tratar de consolar a don Martín por la pérdida de la herencia de Clara, y porque acaso el tono moralizante no era el más adecuado.

En cuanto a los 10 versos del texto noveno (acto 3º, escena XIV) hay coincidencia total de Aribau con los cinco manuscritos. Ahora bien, la crítica de la nobleza que en ellos aparece era tan tópica, que no creo que éste haya sido el motivo de la corrección, que abarca bastantes más versos que los anotados por Aribau, sin que se puedan detectar otras razones que las de mejoramiento de la expresión.

El texto décimo (acto 3º, escena XVI) merece más largo comentario. En primer lugar entre el pasaje de Aribau y el de nuestros manuscritos hay algunas variantes importantes. Por otro lado, Moratín ha rehecho las escenas XV y XVI, dejando para el final de ésta la declaración de que es Inés quien hereda y no Clara, con lo cual el orgullo y la rebeldía de ésta se ponen más de relieve. En la primera versión se insistía más en la tiranía del padre; en la segunda este tema queda subyacente, para insistir en la conducta engañosa de Clara y su consiguiente castigo. De nuevo, pues, se

trata más de mejorar la estructura que de suprimir párrafos peligrosos. Por otro lado, el largo parlamento de don Luis era demasiado moralizante y equivalía a la moraleja de la comedia, expuesta antes de la última escena, imprescindible para llegar a los fines que Moratín persigue.

Finalmente, el texto undécimo de Aribau (acto 3º, escena XVII) ofrece variantes de consideración respecto de nuestros manuscritos. Por lo demás, también aquí se trata de una acertada corrección de Moratín y no de una supresión por razones extraliterarias.

En consecuencia, puede afirmarse que las supresiones por razones ajenas a la literatura son sólo, en cuanto a lo que Aribau presenta, las notas 1, 5 y 6, aunque algunas de ellas tengan bastante importancia respecto del pensamiento del autor. A la vista de nuestros manuscritos puede afirmarse que hay otras muchas supresiones, aunque ninguna parezca afectar a las ideas fundamentales de don Leandro. Hay también muchos párrafos corregidos, en los que a veces sí es posible detectar un intento de suavizar determinadas expresiones, si bien lo frecuente es que se trate ante todo de corregir la comedia.

En conclusión, no parece que quepa la menor duda sobre la existencia de dos versiones de *La mojjgata*, ambas de Moratín. La primera, puesta en circulación por él mismo (otra cosa me parece impensable), insistía más en el tema de la educación de las muchachas. La segunda pone el acento en el vicio de la hipocresía y en el orgullo y la rebeldía de la mujer dominada por su padre.

Considero, pues, que es necesario hacer, a la vista de los manuscritos existentes, una edición crítica de la primera versión, que pueda después compararse con la segunda, para establecer conclusiones definitivas.

Lo que conviene olvidar es la idea de las versiones viciadas (salvando, claro está, los errores de copia), y especialmente el que Moratín se haya dedicado en 1803 a corregir estas versiones, suprimiendo de paso algunos párrafos comprometedores, para poder estrenar su comedia. Al contrario, él es el responsable de las dos versiones, y lo que habrá que estudiar detalladamente, y una vez que se disponga de un texto crítico de la primera versión, es precisamente el ligero, pero significativo, cambio en el sentido de la comedia, al mismo tiempo que una detallada comparación de las dos versiones permitirá establecer los rigurosos criterios de corrección seguidos por Moratín.

## A P E N D I C E

### LAS ONCE NOTAS DE ARIBAU

*Texto crítico de los ms.*

*Texto de 1806.*

#### 1.

#### Acto 1º, escena VIII

*In.* ¿Quién ignora que una puede<sup>1</sup>  
estar vestida de jerga,

encerrada en un<sup>2</sup> rincón,  
y que en su rincón padezca  
las mismas debilidades  
que a las demás nos molestan?

*Cl.* Practicando la virtud...

*In.* Sí, la virtud; pero esa<sup>3</sup>  
virtud en todas las clases  
la hallarás, lo cual es prueba  
de que el hombre santifica  
el estado, no que sea  
el estado quien le dé  
las perfecciones que tenga.

*Cl.* ¿Dudas que en las religiones...

*In.* ¿Cómo es fácil que pudiera  
dudar eso<sup>4</sup>? Yo conozco  
religiosas muy perfectas,  
muchas, no todas, que tienen  
una virtud verdadera,  
que son, digámoslo así,  
ángeles acá en la tierra.  
Sí; pero también he visto  
en casadas y doncellas  
mucha religión, honor,  
recogimiento, prudencia,  
resignación y alegría  
en los males que nos cercan;  
en una palabra, he visto,  
para más confusión vuestra,  
que todos sirven a Dios,  
cuando servirle desean.

*Cl.* Pero, no me negarás  
que es vida menos expuesta  
la que yo elijo.

*In.* Sería,  
por lo menos, imprudencia  
querértelo persuadir<sup>5</sup>.  
Si tu inclinación es cierta,  
síguela, pero no juzgues  
que quien no te imita, yerra.  
No hay estado que se oponga  
a la moral más austera,  
y sólo es mejor aquel  
que se admitió sin violencia.  
Casada yo con un hombre  
a quien el amor me uniera,  
cumpliendo de esposa y madre  
obligaciones estrechas,  
puedo ser tan virtuosa

*Cl.* Practicando la virtud...

*In.* Practicándola, en cualquiera  
estado serás feliz.

*Cl.* Pero no dudes que aquella  
vida, penitente, humilde,  
es más pura y más perfecta.

*In.* Sí, pero lleva consigo  
obligaciones tan serias,  
que el empeño de cumplirlas  
hará temblar a cualquiera.  
Mucho de Dios necesita  
la que a tanto se resuelva,  
porque, si las cumple bien,  
prodigioso esfuerzo cuesta,  
y si no, después de amarga  
vida, ¡qué suerte la espera!

*Cl.* Eso sí, tú siempre... Vamos  
se conoce que no apruebas  
mi elección.

*In.* ¿No he de aprobarla?  
Sí, prima, y no te parezca  
que yo la repugne en ti,  
porque a mí no me convenga.  
Yo, que me conozco y veo  
mi débil naturaleza,  
llena de temor, elijo  
la menos difícil senda.  
Tú vas por otra, y vas bien,  
si tienes constancia y fuerzas  
y mucha virtud, que al fin  
la perfección está en ella.

<sup>1</sup> pueda B C, puede una *Aribau*.

<sup>2</sup> su *E*.

<sup>3</sup> esta *Aribau*.

<sup>4</sup> de esto *Aribau*.

<sup>5</sup> disuadir *E*.

como tú con tu<sup>6</sup> correa,  
tu escapulario, tus tocas  
y tus faldas de estameña.

*Cl.* Eso apetezco, esa es  
la felicidad que anhela  
mi corazón.

*In.* ¡Qué bien haces!

*Cl.* Allí viviré contenta.

*In.* y aun aquí no vives triste.

*Cl.* ¿Cómo?

*In.* Digo que no dejas  
de procurar distracciones...

*Cl.* ¿Qué quieres decir?

*In.* Honestas,  
se supone.

*Cl.* Pero...

*In.* Anoche,  
con aquel tiple y aquellas  
coplas. ¡Tal cual! Ello, sí,  
cantaron mil desvergüenzas;  
pero la sierva de Dios  
allí se estuvo muy quieta...  
Y hubo tosecilla y ...

*Cl.* Calla,  
no me apures la paciencia,  
mira que...

*In.* ¡La santa!

*Cl.* Calla,  
que te arrancaré la lengua.

## 2.

### Acto 1º, escena IX

*Pe.* Comenzaron a tratar  
de la dignidad excelsa  
del arte, su antigüedad,  
sus notorias preeminencias  
y blasones, despreciando  
bisturí, vendaje y tienta;  
todo se volvió dicterios,  
bramidos y citas griegas;  
pero cuando se acordaron  
del enfermo, allí fue ella,  
allí fue sacar retazos,  
vengan al caso o no vengan,  
de Hipócrates el divino<sup>7</sup>,  
Villacorta, Albino, Heredia,  
Santorini<sup>8</sup>, Celso, Harbeo,

*Pe.* Todo se volvió visajes,  
y polvos y citas griegas.  
Dale con el mesenterio,  
el píloro, las vertebrae,  
el tejido celular  
y la hemorroidal interna,  
y dale con si el clister  
fue invención de la cigüeña.  
En fin, viendo que el paciente  
no mejoraba por esas,  
le recetaron la unción,  
que para el alma es muy buena.

<sup>6</sup> la *Aribau*.

<sup>7</sup> de Hipócrates, de Avicena, / de Galeno, de Sodalirio E.

<sup>8</sup> Todos los ms. escriben Santonini, salvo acaso el A; pero ha de referirse al  
ilustre médico italiano Gian Domenico Santorini (1681-1737); en *Aribau* Antonini,  
que acaso sea corrección suya.

y una infinita caterva  
de homicidas, que trataron  
de cólicas verdinegras.  
Dale con el mesenterio,  
el píloro, las vertebras,  
el tejido celular  
y la hemorroidal interna,  
y dale con que si el clíster  
fue invención de la cigüeña;  
en fin, viendo que el paciente  
no mejoraba por<sup>9</sup> esas,  
le recetaron la unción,  
que para el alma es muy buena.

*Ma.* Pero, ¿no rompió?

*Pe.* ¿Romper?  
¡Sí, romper! En eso<sup>10</sup> piensa.  
¡Ay, señor!, ya no hay remedio.  
Es muy duro de cabeza,  
y si da en que no ha de ser  
se habrá de morir por tema.

*Ma.* ¡Qué desgracia!

*Ma.* ¡Qué desgracia!

3.

### Acto 2º, escena XI

Este texto, por su brevedad y por su intranscendencia, no merece la pena transcribirlo. Por otra parte, en realidad habría que copiar la escena completa, porque las correcciones abarcan a la totalidad, sin modificar su significado fundamental.

4.

### Acto 3º, escena I

Y no es mala circunstancia  
para ser bueno, estar bueno;  
ni pienso que Dios se enfada  
porque gastemos zapatos,  
o chinelas o alpargatas;  
además que, en<sup>11</sup> siendo monja,  
negra, cenicienta o blanca<sup>12</sup>,  
calzada y todo, veréis  
qué trabajitos se pasan.  
¿Es cosa de chirinola  
vivir siempre emparedada,  
la castidad, la obediencia,  
la pobreza voluntaria,  
y estar mayando<sup>13</sup> en latín  
de la noche a la mañana.

Y no es mala circunstancia  
para ser bueno, estar bueno.  
Ya probaréis lo que anda  
por allá, y en siendo monja,  
negra, cenicienta o blanca,  
calzada y todo, veréis  
qué trabajillos se pasan.  
¿Es cosa de chirinola,  
vivir siempre emparedada,  
sin una pizca de coche,  
sin un palmo de ventana?  
¿Comer en cifra y cenar  
acelgas y remolachas?  
¡Ahí es un grano de anís!  
Y si echáis la sobrecarga

<sup>9</sup> con *Aribau*.

<sup>10</sup> esto *Aribau*.

<sup>11</sup> *Falta en A E*.

<sup>12</sup> parda *Aribau*.

<sup>13</sup> maullando *Aribau*.

¡Ahí es una bagatela!  
Y si echáis la sobrecarga  
de más ayuno, más rezo,  
silicios<sup>14</sup> y zurribandas,  
no hay monja para dos días.

de más ayunos, más rezos,  
silicios y zurribandas,  
no hay monja para dos días.

5.

Acto 3º, escena II

*Cl.* ¡Ay, padre!, eso no, ¡qué horror!  
Si estoy atemorizada  
de un ejemplo que he leído  
muy espantoso.

*Ma.* Di, vaya,  
dí el ejemplo, si te acuerdas.

*Cl.* Pues dice que allá en Italia,  
en un convento de monjas,  
yo no sé si eran bernardas,  
en un pasillo tenían  
una gran cruz de Caravaca;  
y una monja muy devota,  
luego que se levantaba,  
iba a hacer tres reverencias  
a la cruz cada mañana.  
Una vez dejó de hacerlas,  
porque atravesó una gata  
con un pedazo de congrio  
en la boca; ella, irritada,  
ya se ve, no se acordó  
de que allí tal<sup>15</sup> cruz estaba,  
cogió un látigo y marchó,  
las faldas arremangadas,  
tras de la gata golosa;  
y aquella misma semana  
una leguita que había,  
de vida muy arreglada,  
oyó de<sup>16</sup> noche una voz,  
que dijo cómo se hallaba  
en duda la salvación  
de la madre sor fulana.  
Refirióselo a la otra,  
la cual, viendo la amenaza  
del cielo, se arrepintió  
de su culpa y murió santa.

*Ma.* Pues, ¿no te lo digo<sup>17</sup> yo?  
Es menester mucha maña,  
porque sino<sup>18</sup> el enemigo...

porque sino el enemigo...

<sup>14</sup> cilicios *Aribau*.

<sup>15</sup> la *E Aribau*.

<sup>16</sup> una *E*.

<sup>17</sup> dije *Aribau*.

<sup>18</sup> cuando *E*.

*Cl.* ¡Ay!, el enemigo <sup>19</sup>...  
*Ma.* Aguarda  
 la ocasión, y...  
*Cl.* Dios nos libre.

*Ma.* En hallando descuidada  
 a la pobre religiosa,  
 como él está siempre en arma,  
 la destruye... ¡Y cuántas veces,  
 viendo que su astucia es vana,  
 no pudiendo más, las pilla  
 del hábito, las arrastra  
 por la celda, las azota,  
 las muerde y luego las baja  
 a la huerta y las zambulle  
 de cabeza en una charca;  
 pues mil veces lo he leído  
 en los libros; no, no es chanza.

*Cl.* ¡Ay, papá!  
*Ma.* Pero estas cosas,  
 a quien de veras se aparta  
 del mundo, no deben darle  
 susto ni desconfianzas;  
 al contrario, ten valor,  
 que hallándote preparada  
 el diablo poco podrá  
 ofenderte.

*Cl.* ¡Dios lo haga!

*Cl.* ¡Ay, el enemigo!  
*Ma.* Aguarda  
 la ocasión, y...  
*Cl.* Dios nos libre.  
*Ma.* Lazos y redes nos arma.

*Cl.* Como el traidor sólo busca  
 la perdición de las almas,  
 la carne es frágil, y el siglo  
 todo engañosas y trampas...

*Cl.* ¡Ay, papá!  
*Ma.* Calla, hija mía,...  
 no te atemorices, calla,  
 ten resolución, que el diablo  
 se vuelve a puertas cerradas,  
 como dijo el otro.

*Cl.* Somos  
 tan débiles...

*Ma.* Vaya, vaya,  
 no más... ¡Qué diantre! No puede  
 uno decirle palabra  
 sin que... ¡Pobrecita!...

## 6.

### Acto 3º, escena IV

*Lu.* Si tu padre, por su rara  
 condición, te da temor,  
 ¿por qué a mí no me declaras  
 tus intenciones? ¿Soy yo  
 tu enemigo? ¡Qué!, ¿no bastan  
 el parentesco, la edad,  
 el amor, las circunstancias  
 que ocurren, para que dejes  
 conmigo de ser ingrata?  
 ¿No me dirás la verdad?

*Cl.* Yo, señor, no oculto nada.

*Lu.* Pero si la suerte hiciese <sup>20</sup>  
 que se te proporcionara  
 alguna colocación,  
 pudiera...

*Cl.* Pero, ¿quién os dice...

*Lu.* ¡Ingrata!

*Cl.* ¡Por cuántos medios procura  
 el enemigo que caiga  
 en el pecado! Pues, no,  
 no ha de rendir mi constancia,  
 que Dios...

*Lu.* Oye, niña, mira  
 que yo no gusto de maulas.  
 ¿A mí te vienes con frases  
 de misión? ¡Eh!, no me hagas  
 enfadar, ni así perdamos  
 el tiempo en locuras vanas.  
 Es menester, hija mía,  
 que tengas más confianza

<sup>19</sup> el enemigo, ¡ay! E.  
<sup>20</sup> hiciera E.



*Cl.* ¿Yo ser casada?

*Lu.* No, señor.  
ese estado? ¿Tanto aborreces

*Cl.* Soy muy mala,  
señor, soy muy pecadora<sup>21</sup>.  
Dejadme, que Dios me llama  
por esta senda, dejadme:  
allí el mérito se labra  
con la moritificación,  
allí viviré apartada  
del siglo, donde es peligro  
todo y ilusiones vanas.

*Lu.* Sí, donde todo es peligro  
y ilusión, y donde<sup>22</sup> tantas  
virtudes verás también,  
virtudes las más sagradas  
que inspiró<sup>23</sup> naturaleza;  
virtudes que al contemplarlas  
con atención, se ve en ellas  
la felicidad cifrada  
de los estados; virtudes  
no estériles, no encerradas  
en un sepulcro. ¿Qué orgullo  
es el nuestro, o qué ignorancia?  
Unos sólo ven error  
en el claustro, desgraciadas  
víctimas, celo imprudente,  
seducción, vana observancia,  
ambición, desobediencia  
al príncipe; otros se apartan  
del mundo, para lograr  
el derecho que buscaban  
de abominar de<sup>24</sup> los hombres.  
Nada es bueno, sino alcanza  
su aprobación; sólo en ellos<sup>25</sup>  
la virtud se ve extractada.  
¡Ah!, quién de veras la busque  
confesará que se halla  
en una y en otra parte,  
a pesar de cuanto claman  
la impiedad y el fanatismo.  
Verá cuán pura, cuán santa,  
cuán humilde es la virtud,  
y si en él, acaso, falta,  
verá a lo menos que debe  
conocerla y adorarla.

*Cl.* Ya sé que en cualquiera estado

de mí. Si te faltó yo,  
¿quién con mayor eficacia,  
con más cariño, sabrá  
defenderte de la extraña  
tenacidad de tu padre?  
¿Vencer su cólera, y cuantas  
ocasiones se presenten  
oportunas, emplearlas  
en tu favor? Éste empeño,  
nacido de su ignorancia,  
y el plan que has seguido, haciendo  
la gazmoña y la beata,  
te han reducido a tal punto,  
que no sé yo cómo salgas.  
Pero, al fin, es tiempo ya  
de que se acabe esta farsa;  
es tiempo de que conozca  
tu padre que no te agrada  
la vida contemplativa,  
que tu inclinación te llama  
a otro estado, en que podrás  
vivir contenta y honrada  
y servir a Dios sin tocas,  
sin hábitos ni alpagatas,  
como buena madre y buena  
esposa y buena cristiana.

*Cl.* ¡Yo! ¿qué decís?

*Lu.* Si no quiere  
entenderlo, si desbarra,  
como suele, en mí tendrás  
todo el apoyo que basta,  
y... Vamos, es menester  
no hacerse la mojigata,  
no mentir, no aparentar  
perfecciones que te faltan...  
Tenerlas, o no fingirlas.

*Cl.* Pero, señor...

*Lu.* Si llegaras  
a ocultar, que no es posible,  
toda la flaqueza humana,  
con diabólico artificio,  
que el vulgo ignorante aplauda,  
aunque seduzcas al mundo,  
¡infeliz!, a Dios no engañas.

*Cl.* Pero, ¿no sabré de dónde  
nace este error? ¿Qué malvada  
lengua os informa de mí?  
¿Quién me calumnia y me infama?

<sup>21</sup> soy muy mala, sí, señor *Aribau*.

<sup>22</sup> donde es peligro / e ilusión... *D.L.* Y donde *E*.

<sup>23</sup> inspira *Aribau*.

<sup>24</sup> dominar a *E*, abominar a *Aribau*.

<sup>25</sup> ellas *Aribau*.

que se examine, se hallan muchos siervos del señor: éste elegí, porque adapta más a mi genio.

*Lu.* Tu genio no es para ese <sup>26</sup> estado, Clara.

*Cl.* Pero, señor...

*Lu.* Te conozco bien; si estás determinada a fingir, a seducirme <sup>27</sup>, sobrina, en vano te cansas.

*Cl.* Pues, ¿qué motivos <sup>28</sup> he dado?

*Lu.* Vuelvo a decirte que nada conseguirás. Te conozco. Con una apariencia falsa de virtud, quieres burlarme, porque estás acostumbrada a hacerlo con los demás. Quien escuche tus palabras te abonará; quien atienda a tus obras, no se engaña.

*Cl.* ¿Tantas mis maldades son que puedan...

*Lu.* Eres tan mala, porque finges ser tan buena, porque eres disimulada e hipócrita, porque en ti la impostura se disfraza, la soberbia, el interés, el descaro, la venganza, con el nombre de humildad, de fe, de piedad cristiana. Hija, tal vez los malvados logran seducir la incauta credulidad, pero en breve tiempo la ilusión se acaba, porque nunca el que carece de bondad sabe imitarla.

*Cl.* Harto persuadida estoy de que no a todos agrada mi modo de proceder; ya sé que algunos me infaman; pero nunca presumí que en vos, señor, encontrara crédito su acusación. En fin, sufrí resignada hasta aquí; para alejarme de su vista, poco falta.

Pero, no... yo la perdono: es mi prima, y eso basta, y antes perderé la vida que ofenderla.

*Lu.* ¿Qué artimaña es esa? ¿A qué viene ahora mezclar a tu prima en nada?

*Cl.* Es muy diverso su modo de pensar; es muy contraria a su conducta, la mía. Cada acción, cada palabra que advierta en mí, pensará que es una censura amarga de sus deslices... ¡Qué mal me conoce! ¡Qué mal paga mi cariño!... Pues si somos frágil barro, ¿quién extraña que ceda a la tentación el más prevenido y caiga? Y cuando para sufrirla los vínculos no bastaran de la sangre, ¿olvidaría yo la caridad cristiana? ¿No sabré, si Dios me asiste, padecer y perdonarla?

*Lu.* Acabemos, lengüecita de víbora, que me falta ya el sufrimiento... Si quieres hacer el papel de santa bendita, con ese amor y esa caridad que gastas, vete, que en vez de engañarme cólera y tedio me causa... Mi amistad, mi protección te ofrezco, y todo se acaba, si quieres ser con tu tío humilde, sencilla y franca. Yo disiparé el peligro urgente que te amenaza; yo haré que ni la opinión pública te culpe en nada, ni tu padre se disguste a vista de tal mudanza. Jóvenes hay en Toledo de buena sangre, de honradas prendas, y alguno hallaremos para ti.

*Cl.* ¡Qué temeraria proposición!

*Lu.* ¿Cómo?

<sup>26</sup> este *Aribau*.

<sup>27</sup> alucinarme *E*.

<sup>28</sup> motivo *E*.

Cl. Yo,  
señor...  
Lu. Pues, ¿qué?  
Cl. ¿Yo casada?  
Lu. ¿Con que no?  
Cl. Conozco y huyo  
las vanidades mundanas...  
Tengo ya mejor esposo.  
Lu. Bien está.  
Cl. Que no se cansa  
de amar.  
Lu. Muy bien.  
Cl. Y con premios  
eternos, corona y paga  
los afanes de esta vida  
transitoria.  
Lu. Sí, pues, anda...  
Vete de aquí... Y nunca, nunca  
me vuelvas a hablar palabra...  
Cl. Bien, señor.  
Lu. Nunca, porque  
no sé si tendré templanza  
para sufrirte... ¡Embustera!  
¡Oh, virtud, cómo te ultrajan!

7.

Acto 3º, escena V

Lu. ¡Qué pérfida obstinación!  
Este silencio que guarda  
ya es un sistema<sup>29</sup>. D. Claudio  
debe salir sin tardanza;  
si se detiene, hay peligro...  
Fuera un absurdo casarla  
con él... ¡Oh, si yo pudiese  
hacer dilatar su entrada  
en el convento...! Esta herencia  
pudiera proporcionarla  
un partido ventajoso;  
pero su padre...

Pe. Deo gracias.  
Señor don Luis, ahí me han dado  
en la estafeta esa<sup>30</sup> carta  
para vos.

Pe. Allí he encontrado en la puerta  
a un mozo con esta carta,  
de parte de... ¿Cómo dijo?  
De..

8.

Acto 3º, escena XI

Lu. No por cierto.

Ma. No, señor.

¿Con que no?

*Suprimido.*

<sup>29</sup> es ya sistema E.

<sup>30</sup> esta *Aribau*.

*Ma.* Déjame, calla,  
déjame.

*Lu.* Pero, ¿no puedes  
gozar una descansada  
vez sin adquirir más?  
Luego que profese Clara  
quedas solo y lo que tienes  
¿para ti solo no basta?  
Si hay disculpa a la avaricia  
del hombre en su<sup>31</sup> edad anciana  
es sólo el amor paterno;  
pero si ya asegurada  
la fortuna de los hijos  
aun quiere más, aun se afana,  
y<sup>32</sup> a la orilla del sepulcro,  
cuando ya le desamparan  
todas las pasiones, sólo  
el vil interés le abrasa,  
muere aborrecido, y muere  
sobre su riqueza intacta<sup>33</sup>.

*Ma.* Dices bien, para morirme  
de sentimiento y de rabia  
no necesito dinero.

*Lu.* Respuesta muy<sup>34</sup> adecuada,  
por mi<sup>35</sup> vida.

9.

Acto 3º, escena XIV

*Lu.* ¿Para esto has venido a casa,  
Claudio? ¿Así nos correspondes?  
¿Qué acciones son tan villanas  
las tuyas, tan afrentosas  
en un hombre que se jacta  
de noble con tal empeño?  
¡Oh!, la nobleza se gana  
por obras, no por abuelos.  
¿Qué satisfacción preparas  
a mi hermano? ¿Así te burlas  
de todos?

*Lu.* ¿Para esto has venido a casa,  
Claudio? Nunca te creí  
inclinado a tan villanas  
acciones. El hospedaje,  
la amistad, la confianza,  
¿se pagan así?

10.

Acto 3º, escena XVI

*Cl.* ¡Inés!  
Voto va, muero de rabia.

*Lu.* Sí, que tal vez son visibles

*Cl.* ¡Desdichada!

*Lu.* ¿Qué te admira? Si engañaste

<sup>31</sup> la *E Aribau*.

<sup>32</sup> *Falta en E*.

<sup>33</sup> incauta *E*.

<sup>34</sup> más *Aribau*.

<sup>35</sup> tu *E Aribau*.

en la tierra las venganzas  
de un Dios ofendido, sí.  
¿Qué te admira, hija malvada,  
hipócrita? Si engañaste  
a tu padre, ¿qué esperabas,  
sino vivir infeliz?

*Cl.* El quiso<sup>36</sup> que le engañara:  
ya habéis visto qué oprimida  
me ha tenido, qué crianza  
me dio; nunca perdonó  
a la edad ni al sexo nada;  
fue mi tirano. Yo vi  
que en fingir aseguraba  
mi tranquilidad.

*Lu.* No sigas  
adelante; calla, calla,  
pérfida: para abonarte  
ninguna disculpa basta.  
Tu padre no te ha sabido  
dirigir; pero juzgaba  
hacer lo mejor. Tu padre  
te educó con ignorancia,  
pero te quiso, te quiso  
tanto, que su amor llegaba  
a fanatismo. Si fue  
en el principio extremada  
su<sup>37</sup> rigidez, te quería  
perfecta; se equivocaba<sup>38</sup>  
no en la intención, en el modo.  
Este yerro ha sido causa  
de tanto mal; pero tú  
le vendiste; ¡ahl, tú le matas,  
sí, tú le matas. ¿Por qué  
no opusiste la constancia  
a su rigor<sup>39</sup>? La humildad  
verdadera, no afectada,  
no sacríflega; la honesta  
sencillez, prenda que falta  
a vuestro sexo engañoso,  
éstas, éstas son<sup>40</sup> las armas  
con que deshace una hija  
la furia<sup>41</sup> más obstinada  
de un padre. Ya ves el premio  
de tu iniquidad; repara  
qué esposo te has elegido;  
mira qué vida te aguarda:

a tu padre, ¿qué esperabas  
sino vivir infeliz?

*Cl.* ¡Qué miseria nos aguarda!  
¡Qué afrentas! Inés, llegó  
el tiempo de tu venganza.

<sup>36</sup> él mismo quiso *E*, es justo *Aribau*.

<sup>37</sup> tu *E*.

<sup>38</sup> su rigidez, en el modo / no en la intención se engañaba *Aribau*, que sus-  
*tituye el verso siguiente por línea de puntos.*

<sup>39</sup> vigor *Aribau*.

<sup>40</sup> esas son todas *Aribau*.

<sup>41</sup> fuerza *E*.

la miseria, el abandono;  
los delitos acompañan  
tu consorcio.

11.

Acto 3º, escena XVII <sup>42</sup>

*Lu.* ¡Cómo te arrebatas  
el furor! No estás en ti.  
Si quieres desampararla  
de esa manera, ¡qué afrentas,  
qué abominación preparas  
a esta familia inocente!  
Ella quede <sup>43</sup> castigada;  
nosotros, no, ni al delito  
suyo, tu deshonra añadidas.  
El vulgo, siempre inclinado  
al que padece, no guarda  
término; mira el suceso  
y no examina la causa,  
juzga apresuradamente  
de todo, y aunque se engaña  
muchas veces, de su voz  
pende el honor y la fama.  
¿Qué dirán de mí si dejo  
perecer <sup>44</sup>, sin esperanza  
de consuelo, a esa infeliz?  
¿Qué dirán? Que la arrebatan  
su fortuna, que su prima  
es tan vil, tan inhumana,  
que, hallándose poseyendo  
riquezas que no esperaba,  
insensible a la piedad,  
su afrenta, su muerte causa.  
No, hermano, no ha de quedar  
así: lo que Inés acaba  
de proponer, debe hacerse;  
pero sin la circunstancia  
de firma ni obligación.  
Ella quedará encargada  
de asistirlos, de aliviar  
compasiva su desgracia.  
Esto podrá contenerlos <sup>45</sup>  
en su deber, y obligada  
Clara de la inevitable <sup>46</sup>  
necesidad de agradarla <sup>47</sup>,

*Lu.* ¡Cómo te arrebatas  
el furor!... Pero, conviene  
ceder a las circunstancias.  
Si la abandonas, ¿qué esperas  
de la lengua desatada  
del vulgo, que ve el suceso,  
y no examina la causa?  
¿Qué opinión vas a adquirir?  
Ella quede castigada;  
nosotros, no, ni a la culpa  
suya, tu deshonra añadidas.  
Hágase lo que propone  
Inés: con ella reparta  
sus bienes, yo lo consiento;  
pero ha de ser sin que haya  
ni firmas, ni obligación...  
Se lo ha prometido, y basta.  
Así podrá contenerlos  
en su deber, y obligada  
Clara de la inevitable  
necesidad de agradarla,  
sabrás arreglar su conducta,  
reprimir la extravagancia  
de su marido, y en fin,  
si en ella estímulos faltan  
de honor, hará el interés  
lo que la virtud no alcanza.  
Y tú, porque yo lo pido,  
por no dejar desairada  
a la pobre Inés, que está  
pendiente de tus palabras;  
perdónalos.

<sup>42</sup> *Transcribo la escena hasta el final, aunque Aribau prescinde de los 14 últimos versos.*

<sup>43</sup> queda E.

<sup>44</sup> padecer E.

<sup>45</sup> *Este y los nueve versos siguientes no aparecen en Aribau.*

<sup>46</sup> inestimable E.

<sup>47</sup> agradecerla E.

sabr  arreglar su conducta,  
reprimir la extravagancia  
de su marido, y en fin,  
si en ella est mos faltan  
de honor, har  el interés  
lo que la virtud no alcanza.  
Esto ha de ser: su soberbia  
harto quedar  humillada  
entonces. Inés no ignora  
que la justicia es la basa  
de las acciones honestas,  
y así<sup>48</sup> sabr  dispensarla,  
según ella<sup>49</sup> lo merezca,  
su protección, pues no basta  
ser compasiva; conviene  
saber en qué circunstancias,  
cómo y con quién lo ha de ser.  
Pienso que no resta nada  
que añadir. Este es el medio  
que a mi parecer ataja  
mil inconvenientes. Ceda  
tu rigor; no les añadas  
mayores penas, que al fin<sup>50</sup>  
lo habrás de sentir mañana.

*Ma.* Haz lo que quieras, que yo  
no s  qué decir... Es tanta  
mi angustia... mi confusión.  
 Ay, Inés, qué mal pensaba  
de ti!

*Lu.* Tales son los juicios  
de los hombres: se disfrazan  
los vicios con apariencias  
engañosas, se levantan  
hasta el cielo, los adoran,  
y la virtud siente y calla.

*Cl.* Doña Inés, yo de contento  
no acierto a decir palabra.

*Ma.* Picar n, mira.

*Lu.* No turbes  
con reprensiones amargas  
nuestro placer; se acabó  
todo, todo; sólo falta  
que hoy mismo, sin detención,  
para no volver se vayan  
esos criados. Ya ves,  
sobrina, qué dolor causas  
a tu padre, a mí y a cuantos  
con tu proceder agravias.  
Tu prima, la que ofendiste,  
la que ha sido calumniada

<sup>48</sup> aquí *Aribau*.

<sup>49</sup> ello *A*.

<sup>50</sup> más pena, pues ello al fin *E*.

y aborrecida, olvidando  
 sus ofensas, te levanta  
 de un precipicio. ¡Ah!, conoce  
 cuán digna es de ser amada  
 y que sólo serás buena  
 cuando llegues a imitarla.  
 Y tú, de hoy más, corrigiendo  
 las travesuras pasadas,  
 Claudio, concilia el afecto  
 de esta familia que ultrajas  
 con un atentado; sabe  
 guardar respeto a las canas  
 de mi hermano, y hazte digno  
 de todo el favor que alcanzas.  
 Sí, son tus hijos y esperan  
 a tus pies hallar tu gracia  
 y tu bendición.

*Ma.* Alzad,

alzad... ¡Inés!

*Lu.* Encargada

queda de ser protectora<sup>51</sup>  
 de su prima; la palabra  
 te doy de que cumplirá  
 una obligación tan grata  
 a un ánimo generoso.  
 ¡Oh, quiera el cielo colmarlas  
 de dichas, y en amistad  
 vivan verdadera<sup>52</sup> y larga

*In.* Sí, señor, sí, viviremos  
 siempre amigas, siempre hermanas.

*Lu.* Lo espero así. Tú, hija mía  
 no sabes, no, cuál se halla  
 mi corazón: al placer  
 que siento por ti no igualan  
 todas las felicidades  
 de la tierra, ni trocara  
 por las mayores fortunas  
 tu virtud sólida y rara<sup>53</sup>

*Ma.* Bien... alzad,

hijos... Y no me habléis nada,  
 no... Que es mucha la inquietud  
 que siento... ¡Qué mal pensaba  
 de ti...! ¡Bendita...! ¡Hija mía!  
 ¡Querida Inés!

*Lu.* Encargada

queda de ser protectora  
 de su prima, y de esta casa,  
 y amparo de tu vejez.

¡Oh, quiera el cielo colmarlas  
 de dichas, y en amistad  
 vivan, verdadera y larga!

*In.* Sí, señor, sí, viviremos  
 siempre amigas, siempre hermanas.

*Lu.* Lo espero así... Pero tú  
 no sabes cómo se halla  
 mi corazón. Al placer  
 que siento por ti, no igualan  
 todas las felicidades  
 de la tierra... Ni trocara  
 la dicha de ser tu padre  
 por el trono de un monarca.  
 ¡Ojalá fuese el ejemplo  
 público!... Si esto miraran  
 aquellos a quienes tanto  
 las apariencias arrastran,  
 distinguieran la virtud  
 verdadera de la falsa.

<sup>51</sup> que ha de ser la protectora E.

<sup>52</sup> duradera E.

<sup>53</sup> En D, después del último verso y de una rúbrica, pero con la misma letra se lee: Ojalá fuera el ejemplo / público, pues él mostrara / cuánto suelen engañarse / los hombres, en lo que llaman / santidad y devoción: / y viendo lo que aquí pasa, / distinguieran la virtud / verdadera de la falsa, versos que se relacionan con los seis últimos de la segunda versión.



# El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín

por Albert Dérozier (Universidad de Franche Comté, Besançon)

Hablar de las innumerables polémicas de los primeros decenios del siglo XIX en torno al teatro de Moratín parece querer refugiarse en lo anecdótico y meramente pasajero. He mencionado (en un proyecto inicial de título) a Pérez de Camino, a Mor de Fuentes, a Gómez Hermosilla, a Juan Nicasio Gallego. Pero se pueden añadir muchos más personajes, escritores o críticos literarios: por no mentar más que a tres de ellos, Martínez de la Rosa, Lista y Quintana, por ser ellos más prudentes e interesantes que la mayoría de los primeros. Lo esencial será tratar de distinguir el significado de aquellas polémicas y pasar del terreno de lo esporádico al terreno más amplio de la interpretación literaria, sociológica e histórica.

Y me propongo seguir por este camino, desde lo aparentemente fútil hasta lo que lo es mucho menos. Será, según creo, el mejor modo de mostrar que una polémica no es el fruto de unos antojos caprichosos y personales, de una moda episódica, sino el de un debate intenso en el cual está cifrada la esperanza de la nación. Puede parecer sencillo el método, pero este lenguaje tiene la ventaja de ser claro.

Todos recordamos las páginas que escribieron los comentadores, de la época o posteriores, a propósito de las dos famosas tertulias de Moratín y de Quintana. En su *Historia política de los afrancesados* por ejemplo, escribe Mario Méndez Bejarano: « El núcleo madrileño hallábase fraccionado en dos enemigas huestes que mutuamente se hostilizaban con los aceros de la crítica. Capitaneaban un bando los futuros afrancesados Moratín, Estala y Melón, trimurti literaria apodada el *Triumvirato* y escoltada por la fatuidad de Hermosilla y las intemperancias de Arriaza; mientras acaudillaba el otro Quintana, coreado por su tertulia, donde soplaban, igual que en la fracción opuesta, auras liberales y vehemencias de política reformista »<sup>1</sup>.

¿Y qué nos dice Menéndez Pelayo en sus *Discursos*, en los cuales escribe, en sentido más o menos opuesto a Méndez Bejarano: « La tertu-

<sup>1</sup> M. Méndez Bejarano, *Historia política de los afrancesados (con algunas cartas y documentos inéditos)*, Madrid, 1912, p. 72.

lia de Quintana era el club de los afiliados a la nueva secta»? Ya Alcalá Galiano había hablado también de dos bandos en sus *Recuerdos de un anciano*: el uno, patrocinado por el Príncipe de la Paz. Y el opuesto, cuyas ideas eran las de los filósofos franceses del siglo XVIII: a este segundo « bando » pertenecían Quintana, Cienfuegos y otros, todos « adictos a las doctrinas favorables al mayor ensanche de la libertad política y religiosa ». Y añadirá más tarde Gómez Imaz en *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia*, aludiendo a la misma tertulia: « ... No dejaba de murmurarse del Príncipe de la Paz y la Corte, ni de leerse y comentarse papeles extranjeros, principalmente franceses, impregnados de ideas revolucionarias que traspasaban la frontera, sin que la Inquisición, *barito mansa y poco temida* (la expresión es de Alcalá Galiano) lo impidiera »<sup>2</sup>.

Volvamos a Méndez Bejarano: « Por más enconos que emponzoñasen la rivalidad, por más que Melón, entonces juez de imprenta, no perdía ocasión de fustigar a los adversarios con toda la saña de su inferioridad, no pueden señalarse fronteras de principios que separasen a ambas huestes, fuera de las diferencias de temperamento personal que hacían, por ejemplo, de Quintana un idólatra de Herrera y de Moratín un apasionado del teatro francés. El único y deleznable motivo de escisión consistía en ser los primeros aduladores de Godoy y en no serlo los segundos ». Y añade como ilustración a su descripción que un poeta como Arriaza visitaba las dos tertulias a pesar de ser « empedernido adulator de Godoy », y por otra parte de tener que alternar en la otra tertulia con Capmany, Gallego, Tapia « y demás secuaces del de la imprenta ». De aquí subraya la decadencia del teatro, prisionero de la ópera, de caricaturas y de « detestables producciones » sobre las que volveremos a hablar, mientras que los ingenios habían producido hasta entonces « pocas flores de talento » (Moratín, Jovellanos, Quintana, Cienfuegos, Sánchez Barbero).

A lo largo de estos comentarios percibimos perfectamente las contradicciones, que vienen subrayadas más aún por este pasaje de Menéndez Pelayo que se refiere a la invasión de los franceses en sus *Discursos*: « Lógico hubiera sido pensar que Quintana, propagandista de todas las ideas de la filosofía francesa del siglo XVIII, enciclopedista resuelto e imperturbable... hubiera seguido al bando de los afrancesados, como lo siguieron su maestro Meléndez, Moratín, Lista y otros... ».

Si resumimos los temas esenciales de estos autores, vemos que Quintana y Moratín proclaman idéntico liberalismo y desos de reforma, que no hay « fronteras de principios » entre los dos. Y habría que admitir que Quintana se hubiera formado al contacto de la poesía española clásica y también la filosofía francesa del siglo XVIII, mientras que Moratín solamente se hubiera interesado por el teatro francés. Entonces cabe pregun-

<sup>2</sup> M. Gómez Imaz, *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid, 1910.

tarse por qué había tanta rivalidad por una parte, y por otra extrañarse ante una formación intelectual tan ecléctica. Si se trata de defender que existe una rivalidad de personas (que es lo anecdótico), esto puede valer lo que vale, pero es imposible afirmar disparates tan excesivos como los que hemos leído, a saber que los dos autores son perfectamente idénticos, aunque el uno ha leído a Herrera y a Voltaire, y el otro a Molière. Todos los intelectuales de la época (y esto es fácil de comprobar) tienen idéntica formación, poseen una cultura amplia y se portan ulteriormente de la misma manera, exceptuando las opciones políticas. Más provechoso entonces es plantear los problemas esenciales.

Si precisamente no hay (y no puede haber) « fronteras de principios », si Moratín (lo que igualmente es fácil comprobar) no desprecia su poesía nacional y sabe perfectamente lo que son los filósofos franceses, las dos tertulias son afrancesadas a su manera, pero indudablemente no ven de modo parecido el porvenir de la nación, al par que ésta es su preocupación esencial. Además afirmar, mirando la historia, que Moratín siguió a José I, mientras que Quintana se fue a Cádiz, a fin de justificar una enemistad y de evidenciar hechos en realidad más complejos, solamente es refugiarse en la facilidad y lo irrisorio. Cuando Menéndez Pelayo, a veces contradiciéndose, habla contra Quintana, sabemos por qué: sus comentarios sobre el autor de las *Poesías patrióticas* nos informan más sobre el propio Menéndez Pelayo que sobre Quintana.

Acudir a la posterior Guerra de la Independencia manifiesta límpidamente que los argumentos anteriores no significan nada. E incluso teniendo en cuenta la historia entre 1808 y 1814, queda por resolver si los unos son patriotas y los otros (en el conjunto de su vida y obra) nada más que traidores. O sea: ¿Es que sólo los primeros legaron alguna herencia a España? Yo no quiero dejar aparte la Guerra de la Independencia, sino situarla en su verdadero lugar y no entablar otra polémica artificial.

El propio Quintana, en la *Noticia histórica y literaria de Meléndez Valdés* (que se publicó en 1820 al frente de la edición que costó el Gobierno), llama a su antiguo maestro « infeliz », « desdichado », « infortunado ». Después de seis años, se han aplacado las contiendas. Pero subraya sobre todo su deseo de utilidad a la patria y no se cree autorizado a eliminar a un escritor digno de aprecio.

Lo esencial por lo tanto es recurrir a las ideas, a los ideales, a las ideologías: y en esto no erraron los comentadores sin parcialidad. Ellos, cuando existen, nos permiten adivinar alguna solución y descubrir una dinámica de la creación literaria, fuera de polémicas sin trascendencia. Es indudable que Moratín es un adalid. Lo mismo que Quintana sobre otro terreno. El problema fundamental es el de la fundación de la nación: éste da un significado a las polémicas. Miremos a Quintana. Aparece como uno de los que llamaron « padres de la patria » entre 1808 y 1814. Sin embargo, después de 1820, será criticado duramente como doceañista por los elementos más avanzados del liberalismo, porque no ha querido

dar un paso más. A partir de cierto momento, rechaza la historia y su dinámica propia. Con todo, su obra literaria y crítica es enorme. Y Moratín por su parte aparece como el restaurador del teatro español. Después de él, quedará una huella profunda, que seguirán muchos discípulos. Gracias a él surge de las tinieblas un género, al par que un público y una nación se reconocen en sus comedias.

El éxito que merecieron sus comedias, ya lo conocemos. El mismo lo indica en las advertencias y prólogos de cada una de ellas. No ignoramos que estas comedias figuran en todas las antologías de teatro del siglo XIX, lo que no procede de una casualidad. Juan Nicolás Böhl de Faber afirma que no sólo es un gran autor en su tiempo, pero que también, en 1830, domina la escena española con su talento. Sin venerarle, no vacila en admitir un hecho evidente. Y miremos, por tomar otro ejemplo, el ms. 3710 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Apuntaciones para una disertación sobre las alusiones que se encuentran en varias obras de d. Leandro Moratín, y sobre la vida de este escritor*, debidas en 1834 a la pluma de Gil de Lara. El, admirador, emplea las mismas palabras que Böhl de Faber. Añadiré en fin un detalle pintoresco: con el teatro universitario de Besançon, en 1964, ofrecimos al público *El sí de las niñas*. Yo, no muy contento con las traducciones que existían, traduje la comedia, naturalmente con cierta aprehensión en cuanto al resultado. Y el día de la representación, pude observar que la recibió el público con entusiasmo. Habían cambiado desde 1806 la sociedad y la nación; pero era una buena comedia, lo que era innegable.

Ahora merece la pena mirar hacia los coetáneos, a quienes adrede he escogido muy distintos entre sí. En efecto ellos vivieron las polémicas que evocaba hace poco y demostraron simpatía o antipatía, si acaso experimentaron cierto desasosiego, si tradujeron implícita o explícitamente los términos de un debate profundo, si superaron el nivel de las apariencias, nuestra indagación no puede ser más que provechosa.

El poco conocido Manuel Norberto Pérez de Camino publicó en Burdeos en 1829 su libro *Poética y sátiras*<sup>3</sup>, híbrida mezcla de los principios del neo-clasicismo según el estilo de *Las reglas del drama* de Quintana<sup>4</sup> y de una admiración inmensa por Moratín. Quizá carezca de talento, pero no de interés. Leopoldo Augusto de Cueto le llama « amigo y hasta cierto punto discípulo de Moratín », defensor de los « preceptistas franceses » (« Creía de buena fe que sin rígidos preceptos no hay literatura de alta ley ») y deseoso en su *Poética* de « escribir una obra nacional »<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Casa de Lawalle Sobrino, pp. 228.

<sup>4</sup> Publicado este « ensayo didáctico » en la ed. de 1821, y compuesto en 1791 para el concurso abierto por la Real Academia Española a los jóvenes poetas. Pérez de Camino confiesa haber terminado la composición de su libro en 1820, y pudo inspirarse en Quintana, o incluso haber leído algún ejemplar anterior.

<sup>5</sup> En *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, LXI. Ver el cap. XVII del *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*.

Estamos ante un libro que debe mucho a Boileau, al buen gusto, al estilo francés, pero que también traduce un profundo deseo « nacional ». Reconocemos aquí el paralelismo con Moratín. La preocupación didáctica es incesante, igual que la razón (« Gusto y razón en sabio ayuntamiento ») y la ilustración (« Siempre sería un servicio hecho a la gloria nacional el abrir a los jóvenes, con recursos propios, todos los caminos que conducen a la ilustración... »). Recibe la influencia de las « reglas » y también de « la época de Luis XIV » y de su esplendor, como lo nota José Luis Abellán en un excelente estudio<sup>6</sup>. Pero indiquemos que Pérez de Camino maneja con inteligencia la noción de preceptos, útiles o no al gusto actual. Si « Boileau ha escrito para un pueblo cuyo espíritu y costumbres son muy diferentes de las nuestras », entonces son « reglas inútiles para nosotros ». De aquí la conclusión: « El deseo de... ofrecer a la juventud española un código completo de elementos poéticos verdaderamente nacional es lo que me ha movido a componer este Poema ». Este « sentido patriótico », como dice J.L. Abellán al corregir los excesos de Menéndez Pelayo, expresa una noción de verdad o de necesidad en un tiempo.

En el *Canto Cuarto. Reglas generales de la poesía*, Pérez de Camino explica al lector lo que representa Moratín:

« Moratín vino luego, y si su rara  
Musa pudiera hallar imitadores,  
De tantas, otro tiempo, ilustres venas,  
Guardaría el teatro un nombre apenas ».

La comedia debe « enseñar » y su « instrucción » es el resultado de una formación amplia, necesaria para futuras realizaciones patrias<sup>7</sup>. El civismo del autor<sup>8</sup> le lleva a ver en Moratín el espíritu del siglo, el creador de un género esencial, en el cual España triunfó en otros tiempos:

« Brillante juventud, florido bando,  
Esperanza feliz del patrio suelo,  
Del teatro las leyes enseñando  
¡Qué campo tan inmenso abro a tu anhelo!  
Estudia mis preceptos, y montando  
La dramática lira, en noble celo

<sup>6</sup> M. N. Pérez de Camino, poeta y pensador, en « Bulletin hispanique », LXXV (1973), pp. 132-168.

<sup>7</sup> Por eso precisamente no hay que dejarse cegar por preceptos estrechos. Ver la nota 8: « No cortemos las alas al genio, cuando vuela con utilidad ».

<sup>8</sup> Así termina la *Poética*:

« Mientras que mi civismo siempre ardiente  
Calumniaban políticos insanos,  
De la gloria española el incremento  
Era del alma mía el pensamiento ».

Sigue de Ynarco el rumbo, y a su ejemplo  
De Talía esclarece el sacro templo »<sup>9</sup>.

Esta esperanza demuestra que Moratín es un modelo para el teatro y el representante de su siglo, lo que viene confirmado por la severa censura contra Zabala y Comella, « dos malos poetas cómicos de estos últimos tiempos ».

J.L. Abellán habla con mucha razón de « liberalismo profundamente optimista » unido a « la idea de progreso indefinido », para conducir a la « cima de perfección de la humanidad ». Y hay más aún: esto es el deseo de establecer y de perpetuarse. Es lo que encontró Pérez de Camino en Moratín, y no solamente el triunfo de la razón, del cual se derivaría la felicidad humana: en este sentido ha recibido la honda influencia de la Francia del siglo XVIII. Su *Poética*, lo mismo que la primera Sátira *A Don Leandro Fernández de Moratín enviándole mis dos primeras sátiras*<sup>10</sup>, propulsan la dinámica de una época, con los hombres que la simbolizan, entre los cuales ocupa un puesto singular Moratín. La importancia ideológica del hecho no puede desconocerse. Con esta *Poética*, se confunden literatura e historia en un mismo impulso.

El caso de José Mor de Fuentes es distinto. Me refiero al *Bosquejillo de su vida y escritos, delineado por él mismo*, publicado en 1836 en Barcelona. « Animo inquieto », « extraviada ambición », « atrabilario », « brusco, desabrido y sarcástico » dice de él L.A. de Cueto<sup>11</sup>. Y Salvá, en la *Introducción* de su *Gramática*, habla de « dureza insoportable ». Mor de Fuentes, que desprecia con furia exaltada a Moratín, resuelve el problema en estas líneas conocidas: « Ya que se ha mentado al teatro diremos dos palabras acerca de la dictadura entronizada en la calle de Fuencarral y casi retirada y comodísima del afamado Moratín, alias « Inarco Celenio ». Toda la concurrencia, recua, piara o como la apellide la avinagrada sátira, tributa rendido acatamiento a los partos, palabrillas sueltas y aun miste-

<sup>9</sup> Última octava del *Canto Cuarto*.

<sup>10</sup> Es una serie de tercetos que se termina por el consabido cuarteto:

« Dame tu sal, tu gusto peregrino,  
Digno del Parthenon, digno del Lacio;  
De tu clara Musa dame el son divino,  
Y la España también tendrá un Horacio ».

Añade la siguiente nota el autor: « Sensible a mi ruego, el ilustre Moratín se complacía en dispensarme sus consejos, sin los cuales estas sátiras ofrecerían más defectos. ¡Ay! este gran literato yace ahora helado por la muerte en el suelo extranjero. Ya no enriquecerá el teatro español con nuevas admirables producciones, ni guiará a los alumnos del Parnaso con lecciones sabías. Mas la Parca no nos le ha podido robar todo entero; nos queda su genio en sus obras inmortales. ¡O tú que te sientes animado por el sacro fuego de Apolo, consúltalas noche y día, y este sea el primer honor dispensado a la memoria del gran poeta, mientras que la España, mas cuidadosa de sus glorias, le alza monumentos dignos de su esclarecido nombre! ».

<sup>11</sup> Ver el *Bosquejo histórico-crítico...* mencionado *supra*, pp. CCXVIII-CCXIX.

rios recónditos del Ingenio de los Ingenios, pues todos los demás no veían a ser sino unos enanillos que no habían saludado las musas ni el castellano. Por mi parte, menospreciando semejantes exclusivas, siempre manifesté mi dictamen, reducido a que el mérito moratinesco se cifra en su sátira contra los vicios de la poesía castellana, y aun aquélla debiera estrecharse al tercio de su extensión. Sus comedias para mí carecen absolutamente de imaginación, siendo todas, y en especial *El Barón*, unos sainetes largos, salpicados de dichitos más o menos oportunos, que solía ir a recoger entre las verduleras, como lo he presenciado yo mismo. ¡Y éste es nuestro Molière! ¡Ojalá que lo fuera y que vinieran otros a echar, no la hoz, sino la guadaña en la inmensa campiña de mies que está a la vista y que se menosprecia por ir en pos de la irracionalidad romántica! »<sup>12</sup> Esta denigración sangrienta la aplica también, más o menos, a Martínez de la Rosa, Quintana, Gallego, Racine, Corneille y otros. Sin duda es un escritor « originalísimo », « un caso típico de profundo individualismo », según el juicio de Azorín<sup>13</sup>. Sin embargo es el ejemplo de quien no quiere comprender: por eso he escogido este extremo de la crítica del siglo XIX. Mor sueña con Molière y no estima que Moratín pueda compararse con él<sup>14</sup>. Es evidente que imagina un teatro ideal, lo mismo que una literatura ideal o una fontanería ideal. Sueña con la magnificencia de su país, persuadido de que es imposible alcanzarla, lo cual aumenta su saña frenética.

En cuanto a José Gómez Hermosilla, simboliza otro extremo, con testarudez poco fidedigna a veces. En su *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era (Obra póstuma)*, consagra más de un comentario a su amigo Moratín, sin contar el apéndice *Poesías sueltas de D. Leandro Fernández de Moratín*<sup>15</sup>. Aludiendo a la edición de Moratín en París (1825), Juan Tineo y Ramírez apunta entre otras cosas: « ¿Qué decir de las *Comedias*, tantas veces ya leídas, y vistas y aplaudidas? ». Y luego alude al « pedante Censor » de *La Mogigata*, es decir Quintana, para indicar que Moratín ha observado ciertas críticas formuladas por el editor de las « Variedades de Ciencias, Literatura y Artes », y ha mejorado su comedia: lo que demuestra que el dramaturgo no es tan obstinado como se suele afirmar; lo que demuestra asimismo que va en busca de la mayor « perfección » (la palabra es importante). En su comentario abrupto, Tineo da la razón a Quintana sin quererlo. Esto recuerda una vez más que hay que leer a los comentaradores de la época por un lado y por otro, lo que estoy tratando de hacer.

<sup>12</sup> *Bosquejillo*, Madrid, 1943, pp. 32-33.

<sup>13</sup> En *Lecturas españolas*, París, 1951.

<sup>14</sup> Mor de Fuentes escribió algunas comedias por ocasión. Moratín le menciona en su *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVII hasta la época presente*.

<sup>15</sup> Pp. 1-119 en la ed. París, Garnier Hermanos, 1855.

Y sigue así la carta de Juan Tineo: « Siempre serán lo mejor que se ha escrito entre nosotros, y más perfectas y estudiadas, y de más seguro ejemplo, así en cuanto al arte como en cuanto a la moral, que las del mismo Juan Bautista Poquelin de Molière, salvando el respeto debido por lo demás a este gran maestro ». El nombre de Molière evoca la formación, o el resurgimiento de un género. Y las nociones de « imitación » y « perfección » son la demostración de un arte en medio de una época, para la mayor gloria de España. Hermosilla va enumerando las mismas teorías, a propósito de la *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*: Moratín da « a sus fábulas un objeto moral o de instrucción » y repugna las comedias de magia, de santos y diablos, igual que los asuntos desencadenados. Hermosilla aprecia con severidad la comedia de Meléndez, *Las Bodas de Camacho*, « para que los jóvenes vean cuán peligroso es aventurarse a escribir en un género cuyas reglas no se han estudiado a fondo, en el cual no se ha ejercitado el escritor, y para el cual no tiene tal vez las disposiciones naturales que él exige »<sup>16</sup>.

Esta crítica de autores y encomios de Moratín los encontramos en los mismos términos en el *Arte de hablar en prosa y verso*<sup>17</sup>. No se propone hablar de los poetas contemporáneos, pero hace una excepción con un apasionado elogio de Moratín en el *Suplemento*. Es más interesante aún ver aquí cómo la comedia con su fin moral es la expresión de un arte « en su siglo y en su nación »<sup>18</sup>. Lo que falta en su comentario es que, al situar la comedia en su época, no infiere con claridad que debe contribuir a forjar un género, susceptible a la vez de imponer su sello en la época y de establecer reglas para el porvenir. Con un raciocinio más o menos consistente, lo presente. En cuanto al Editor, A. Lefevre, sitúa el problema sobre un terreno adecuado, más allá de las reglas, las unidades y la mera técnica teatral: « Molière, Racine y Corneille crearon una escuela nacional »<sup>19</sup>. Y estima personalmente que Moratín no lo ha hecho: « No me cabe duda en que dentro de cincuenta años no se representará ninguna de las de Moratín, a pesar de su regularidad, buen diálogo y castigado estilo; y que a lo más se echará una que otra vez *El Café*, que no es por cierto su mejor comedia ». Le perdona porque, como dice con resignación, no se encuentra « a cada esquina » un Ariosto ni un Shakespeare.

Dejemos aparte la severidad del Editor. No lleva toda la razón al afirmar que Moratín se ha sometido excesivamente a las reglas, cuando sabemos que al contrario conocía cumplidamente sus límites. Tampoco en

<sup>16</sup> Al final del libro, hablando de José María Roldán y de Francisco de Castro, declara en el mismo tono: « Su gusto no estaba bastante formado ni era tan seguro y severo como el de Moratín ».

<sup>17</sup> París, A. Lefevre, 1853, 2 vols.

<sup>18</sup> *Ibidem*, II, Sección Segunda, Libro 3º, Cap. II, *Comedia*.

<sup>19</sup> *Advertencia del Editor a los Apéndices y Suplemento que siguen*. Consultar p. 170.



suponer la falta próxima de éxito de Moratín. Pero sobre todo yerra en no apreciar este teatro con respecto al teatro anterior. Imprudente además es la afirmación que Moratín no ha creado una escuela nacional: tenemos más de un ejemplo que nos prueba el contrario. Pero quedan planteados los problemas: ¿En qué medida el teatro de Moratín es nacional? ¿Hasta qué punto? ¿Qué significa su « escuela »?. Y en fin: ¿En qué consiste este teatro en la época precisa de fines del siglo XVIII y de principios del XIX? <sup>20</sup>.

Creo poder afirmar que Gómez Hermosilla, con todas sus limitaciones, adivina confusamente en sus dos obras la transformación de una época de crisis. Detrás de su análisis del vocabulario de moda y de las ideas superficiales, hay una especie de predicción de los ejes predominantes de la sociedad y de la literatura. A los poetas de nuevo cuño no es posible rechazarlos a secas. Un Cienfuegos, un Quintana, con sus defectos, encierran su dinámica propia. Y Moratín — añadiré también: con sus defectos — encierra la suya, a pesar de la historia anecdótica.

No podemos esperar mucho de la contestación de Juan Nicasio Gallego, en su *Examen del Juicio crítico de los principales poetas de la última era, obra póstuma de Don José Hermosilla, y dada a luz por Don Vicente Salvá, en Valencia, año de 1840* <sup>21</sup>. Imagina Gallego un « Diálogo crítico » entre Hermosilla y Salvá, en el cual este último corrige « el elogio exagerado de Moratín » y se niega a ver en él « el poeta de los poetas y el modelo de los modelos ». Denuncia el « ciego espíritu de partido », el « ciego entusiasmo », los comentarios « parciales y exagerados » <sup>22</sup>. Gallego utiliza este artificio literario para concluir que Moratín, con todas sus cualidades, « no puede presentarse a la juventud como un modelo ». Pero el « Diálogo crítico » es de poco alcance, porque el autor no aprecia a Moratín como fenómeno teatral o literario, y no le sitúa dialécticamente dentro de su tiempo.

Estos cuatro ejemplos, en su diversidad, nos muestran que es muy difícil definir una dinámica cuando un espíritu de partido viene a desfigurar y pervertir la delicada interpretación de los hechos. Por eso, creo que es indispensable apelar a escritores más ecuanímenes para formular unas conclusiones.

Martínez de la Rosa, en la *Advertencia* que pone al frente de sus *Obras dramáticas* <sup>23</sup>, muestra la importancia del género teatral y la necesidad de cultivarlo. El hecho de subrayar que sus obras personales (tragedias, comedias, dramas) conocieron un éxito « debido a las circunstancias

<sup>20</sup> El *Suplemento* (p. 195) va consagrado enteramente a Moratín, a consecuencia de la publicación de sus poesías en París. Volvemos a encontrar los temas conocidos: reglas, buen gusto, etc.

<sup>21</sup> *Poetas líricos del siglo XVIII*, cit., LXVII, pp. 426-441.

<sup>22</sup> Exclama Salvá por ejemplo: « Yo conocí y traté a Moratín... y sé muy bien que la modestia no era su virtud dominante ».

<sup>23</sup> Madrid, Rivadeneyra, 1861, 3 vols.

de aquellos tiempos » es revelador de la búsqueda de un género nacional. En todas las *Advertencias* de sus obras, insiste sobre los mismos temas: el provecho de los jóvenes que se dedican al teatro<sup>24</sup>, la decadencia de este ramo en España<sup>25</sup>, su necesaria restauración<sup>26</sup> y la estrecha relación entre literatura y sociedad. Esta conclusión es capital. Veamos por ejemplo lo que escribe en la *Advertencia* de *Morayma*: « Una de las causas que, en mi concepto, han hecho tan popular en Inglaterra al célebre Shakespeare es el haber presentado en el teatro retazos de la historia de su país, leyendas comunes, tradiciones del pueblo; y éste es uno de los mejores medios que pudieran emplearse, si es que no me engaño, para que llegasen a poseer los españoles un teatro trágico nacional, y cesase la escasez y descrédito de que se resiente en ese punto su literatura ». Y le es fácil, a partir de esto, hablar del teatro clásico español, en sus *Apuntes sobre el drama histórico*: aquel teatro era grande porque pintaba a los españoles, y ellos eran grandes también, a la par que el talento de los dramaturgos era prodigioso. Entonces se realizaba un encuentro fecundo entre la nación y el género que la ilustraba, entre historia, sociedad y literatura: « La literatura de una nación (añade Martínez) es el reflejo de la sociedad ».

Interpreta con mucha esperanza « que se haya establecido en el Liceo de esta capital la Sección dramática dedicada al laudable propósito de resucitar las glorias del antiguo Teatro español y de fomentar el moderno... » (*La Boda y el duelo*). Y como dramaturgo y autor de comedias, recuerda gustoso: « el cumplido éxito que acababa de tener en aquel teatro la comedia titulada *El Café*, a pesar de haber cambiado tan notablemente los tiempos y las ideas, desde que se estrenó en las tablas ». Esta es una prueba de la perennidad de Moratín, a quien Martínez se propone imitar: « Concebí, pues, esperanzas de que pudiese agrandar una comedia *de la escuela de Moratín*, si así puede llamarse aun cuando no reúna las singulares dotes que recomiendan las de aquel célebre maestro... ». Todas las comedias de Martínez, lo sabemos, son de ambiente moratiniano. ¿Por qué? Porque el género le parece ser suficientemente evidente para merecer una gloria duradera. La comedia, afirma Martínez en su *Poética*<sup>27</sup>, « es un cuadro animado, propio, vivo de la vida civil... ». Comedia y sociedad: lo que no aparecía muy claro bajo la pluma de Pérez de Camino y de Gómez Hermosilla toma desde ahora la fuerza de una evidencia.

<sup>24</sup> « Ser de algún provecho a los jóvenes aplicados que se dediquen a la carrera trágica » (*La Viuda de Padilla*). Los términos son casi idénticos en *Morayma* y *Edipo*. « El anhelo de contribuir... a estimular el ánimo de los jóvenes, procurando encaminar sus pasos » (*Apuntes sobre el drama histórico*).

<sup>25</sup> « El pesar con que miro la decadencia y abandono en que yace el Teatro español » (*Apuntes sobre el drama histórico*).

<sup>26</sup> « La restauración del teatro español, que tanto lo había menester » (*Amor de padre*).

<sup>27</sup> En *Obras*, BAE, CXLIX, pp. 225-395. Ver el *Canto V. De la tragedia y comedia*.

Alberto Lista y Aragón añade una dimensión importante en sus *Ensayos literarios y críticos*, y es la de la relatividad a la que aludía anteriormente<sup>28</sup>. En su estudio *D. José Cañizares*, muestra cómo éste representó una prolongación sin gloria del teatro del Siglo de Oro, singularmente el de Calderón. En otro sobre *Zamora*, alude a las « monstruosidades estúpidas de Martínez y Camacho, de Moncín y de Rey, de Comella, Valladares y Zavala ». En otro en fin sobre *La escuela de Comella*, habla de las « composiciones estrambóticas de Zavala, Comella, Trigueros », de los « ensayos muy infelices » de Montiano (tragedia) y Moratín padre (comedia), y añade: « Comella, Zavala, Valladares, Rey, Martínez y consortes, sin instrucción, sin educación literaria, y lo que es peor sin genio ni disposición natural, nada podían hacer sino poner novelas o gacetas en diálogos fríos y sin animación; o cuando más, zurcir perversamente lances de comedias españolas o extranjeras. No hay que esperar en ellos sino caracteres atroces o necios pintados con almagre, situaciones de indignancia, sentimientos vulgares y falta absoluta de invención ».

Esta confusión total da su verdadera dimensión a Moratín: « Iriarte y Forner compusieron después algunas piezas, no más que tolerables, hasta que apareció en la escena Moratín el hijo, que llevó a su mayor perfección nuestra *comedia clásica...* ». El ensayo *De Moratín* le permite completar el análisis. Examina su prodigioso talento (lengua, arte de la contradicción, fuerza cómica, etc.). Para Lista que abomina « el chubasco del Romanticismo actual »<sup>29</sup>, pero que sabe que es una forma pasajera, Moratín es al contrario una forma duradera, porque ha sabido edificar en medio de la catástrofe nacional. Esta visión socio-histórica fortalece nuestra demostración.

Finalmente, y para concluir, Manuel José Quintana destaca el concepto de nación y de teatro nacional. Ya en 1804, a propósito de *La Mogigata* (« Nosotros sinceramente hemos aplaudido su triunfo »), le da la misma importancia en su tiempo que a Terencio y a Molière en el suyo<sup>30</sup>. El « feliz talento » de Moratín le permite descollar en « un género tan difícil ». Y si le hace Quintana algunas críticas, nacen ellas de: « nuestra estimación hacia él y el celo que nos anima por la gloria y progresos de nuestra literatura »<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Sevilla, 1844, 2 vols.

<sup>29</sup> T. II, *De la moral dramática, De las formas del teatro inglés y del español* (« El sí de las niñas es una pieza llena de movimiento, de situaciones y de interés dramático... etc. »).

<sup>30</sup> *La Mogigata. Comedia en tres actos y en verso. Su autor Inarco Celenio. Representada por la primera vez en el Coliseo de la Cruz el día 19 de Mayo de 1804.* Este estudio fue publicado en las « Variedades... » ya mencionadas, y luego en los *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, LXVII, pp. 191-194.

<sup>31</sup> « No se persuada nadie por esto que tenemos la presunción de dar lecciones al autor en un arte que tan bien posee ». En cuanto a la pequeña polémica suscitada

Ahonda más aún en este problema a lo largo de las notas puestas en 1821 al ensayo *Las Reglas del drama* de 1791<sup>32</sup>, al hablar de tragedia y comedia. Fustiga a los autores nullos e ignorantes, en los mismos términos que Lista, lo que le permite alabar *La Comedia nueva*<sup>33</sup>, y afirma que el teatro es a la vez « político y moral »<sup>34</sup>, lo que asienta la relación público/autor: « Para que la tragedia pueda llamarse nacional, es preciso que sea popular... » (nota 9). Esto significa que un género no puede ser mera imitación y que debe relacionarse estrechamente con el espíritu de un pueblo. A través de esta dialéctica de la historia y de la literatura, es lícito hablar de « género nacional ». Moreto en un siglo, Moratín en otro son testimonios de la fusión: pueblo o nación/autor, la que comunica a un género en un tiempo dado su especificidad y su admirable grandeza<sup>35</sup>. Estos apuntes de Quintana proclaman todos la necesidad de un teatro nacional<sup>36</sup>.

Y no pueden sino confirmar lo que dice y demuestra el propio Moratín. No sólo ha bebido en las buenas fuentes francesas, sino en las españolas del Siglo de Oro (Alarcón y Tirso de Molina por ejemplo). Lo advierten Angel Valbuena Prat y otros. Además es el autor de los *Orígenes del teatro español*: conviene no olvidarlo. Censura agriamente a Luciano Francisco Comella y a otros muchos en *La Derrota de los pedantes*, libelo dirigido contra los malos poetas y autores dramáticos que reinaban en España. Y las *Advertencias* que acompañan sus comedias ponen de realce el « arte »

por un apologista sin restricción de Moratín, y publicada en dos números del periódico, no presenta interés sino de anécdota. En cambio, la carta de Moratín, un tanto mordaz, está por encima de la anécdota y evoca la perfección del arte teatral.

<sup>32</sup> M. J. Quintana, *Poesías*, Madrid, 1821<sup>3</sup>, II, pp. 183-228.

<sup>33</sup> Nota 2: « Una nube de autores miserables e ignorantes de quienes *La Comedia nueva* hizo una severa, bien que necesaria, justicia ». « Sus composiciones, inspidas o desatinadas, han desaparecido ya de la escena, y probablemente no resucitarán jamás ».

<sup>34</sup> Esto explica su admiración por Alfieri, que supo restaurar la tragedia en Italia.

<sup>35</sup> Nota 11, a propósito de *El Desdén con el desdén*: « Al cabo de siglo y medio todavía reina esta bella comedia en el teatro, y con un lustre tal que apenas hay otra alguna que la compita. Todo el mundo la sabe de memoria, todo el mundo va a oírla cuando hay actores capaces de desempeñarla; y al llegar la escena de la máscara, la suspensión y el silencio embargan el ánimo de los oyentes, manifiestan el interés profundo que los penetra, y proclaman el triunfo del poeta ».

<sup>36</sup> Los comentarios de historia y crítica literaria originales de la edición de las *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* (Madrid, 1830, 4 vols.) nos ofrecen un cuadro lisonjero de Moratín, desde su formación (« Formóse por sí mismo, y como a escondidas en el gusto de la poesía ») hasta sus primeros ensayos académicos (segundo premio de poesía en la Real Academia Española en 1779; segundo premio en 1782 con la *Lección poética*, « donde ya se veía al poeta manifestar el gusto clásico y puro y la facilidad y belleza de ejecución con que se distinguen sus obras ») y primeras comedias (« En el año de 1790 dio *El Viejo y la Niña*, comedia que se representó con muchísimo aplauso y que puso al autor en el lugar eminente de donde no se le ha visto descender después »; etc.). Concluye viendo en él a un « imitador feliz » de Molière.

(perfección) y la nacionalidad del género: « Obra original escrita con inteligencia del arte » (*El Viejo y la Niña*); « una comedia escrita con arte, capaz de producir efectos muy útiles en la reforma del teatro » (*La Comedia nueva*); « obra en que el autor se ha sujetado a los preceptos del arte »; « obra en la cual se observan, como en todas las obras del autor, los preceptos del arte y del buen gusto » (*El Barón*); « el arte en toda su perfección » (*La Mogigata*); « los que escriben comedias sin conocer el arte de escribirlas » (*El sí de las niñas*). Esta noción de arte, bajo la pluma de Moratín o de diversos comentadores, se repite sin cesar: es un punto de partida, un caminar y una razón de ser. Encierra tanta más fuerza que el teatro está en plena decadencia: « Una parte muy numerosa de la nación ve con dolor el abandono de nuestro teatro; desea que una mano poderosa remueva los obstáculos que impiden su adelantamiento; y no en vano se lisonjea de que, abierto el paso a las luces, los buenos ingenios se dedicarán a seguir una carrera tan nueva y tan gloriosa, para honor de la patria y utilidad común » (*La Comedia nueva*). Condenar « los vicios del teatro mismo » equivale a publicar que Moratín se propone preparar con el público lo que él mismo llama « una revolución feliz, que ya no puede mirar como distante ». Lo mismo que propender « al fomento y esplendor de la literatura y de las artes » (*El sí de las niñas*), señala la importancia del teatro entre los diferentes ramos de la literatura.

Si la comedia *El sí de las niñas* es la más representada en su época, es que es la demostración de un teatro que corresponde a la esperanza del público. Desde este punto de vista, el libro excelente de René Andioc es para nosotros un manantial fecundo<sup>37</sup>. La observancia relativa de las reglas establece la base de una moral social, de una mentalidad original, en tanto que una obra teatral es la ilustración de una moral<sup>38</sup>. Es el « enseñar deleitando » que toma en cuenta una sociedad en evolución, una historia en transformación. Este teatro, según Moratín, que penetra poderosamente en su tiempo es el vehículo privilegiado de una cultura de masa, por su contacto directo con el público. Muestra René Andioc cómo traduce clara y ampliamente una psicología social, para orientarla a su vez. Como afirma Moratín, no sólo corrige las costumbres y contribuye a estabilizar una sociedad, sino que además propende a « la ilustración y cultura nacional »<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, 1970. Ver en particular lo que escribe sobre el teatro pre-moratíniano, la permanencia de Calderón, las comedias de magia, los espectáculos impresionantes, los autos sacramentales, etc.

<sup>38</sup> Recordemos que la *Poética* de Ignacio de Luzán en 1837, prudente en cuanto a las unidades, no oculta su permanente preocupación por « el fin de la utilidad del teatro ».

<sup>39</sup> Cita Andioc la frase de Nifo: « Lo verosímil es aquello que se conforma con la opinión pública ».

Nadie puede negar que Moratín se haya entregado totalmente a la reforma del teatro nacional<sup>40</sup>. Manuel Silvela, en su *Vida de Don Leandro Fernández de Moratín*, trata prolijamente de esta « restauración »<sup>41</sup>. Un esfuerzo amplio de síntesis le simboliza: su estética dramática refleja una opción ideológica que no puede analizarse fuera de una sociedad<sup>42</sup>. El privilegio de Moratín es haberlo no barruntado, sino alcanzado plenamente. Estaba persuadido de que era un protagonista: inmodesto sin duda, pero lúcido. La abundancia de sus comedias, traducciones, estudios, catálogos es propia de un ingenio. Y los comentadores de la época lo expresaron, más o menos confusamente. Después se disimuló el verdadero problema bajo el velo de oposición de tertulias, de admiración o no al Príncipe de la Paz, de animosidad de personas o de formación intelectual: todo lo cual es un disfraz sociológico e ideológico<sup>43</sup>.

Lo que Pérez de Camino, Gómez Hermosilla, Mor de Fuentes, Gallego, Martínez de la Rosa, Lista, Quintana y otros muchos escriben desde luego sólo tiene un valor con respecto a ellos mismos. En Moratín miran lo que personalmente hacen, dicen y escriben. Por lo cual el significado de las polémicas es ante todo ideológico. Es verdad que para apreciar el teatro, hay que ser hombre de teatro, a fin de eliminar los argumentos arbitrarios y los apriorismos. Pero hemos podido comprobar que varios escritores, deseosos de ver a España brotar de la nada o de la vergüenza, o digámoslo de otra manera: de un hervidero de estulticias, no se contentan con un catálogo de buenas reglas y unidades; al contrario consideran esencialmente la relación que se debe establecer entre el público y el autor. Bajo este enfoque, Moratín — como hemos dicho — representa un fenómeno; Quintana otro; Martínez de la Rosa otro; Argüelles otro; etc. Sánchez Agesta, Cánovas, Jorge Campos<sup>44</sup> nos dicen hasta qué punto Moratín escribe para una clase media, inestable sin duda, pero ansiosa y curiosa por su propia inestabilidad y transformación profunda. Este público obedece a un ímpetu poderoso. Entonces, con el teatro de Moratín, un género toma su pleno significado, histórico y social y literario.

<sup>40</sup> « Disciple ingénieux de Molière, Moratín est le père de la comédie moderne en Espagne, sans avoir été un génie dramatique » (*La Grande Encyclopédie*, 31 vols.). Edouard Thierry es más lisonjero aún haciendo de él un reformador, como Goldoni en Italia (*Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, 17 vols.). Todas las *Encyclopedias* francesas se expresan en el mismo tono.

<sup>41</sup> L. Fernández de Moratín, *Obras póstumas, publicadas de orden y a expensas del Gobierno de S.M.*, Madrid, Rivadeneyra, 1867-1868, 3 vols. Ver t. I, pp. 1-58.

<sup>42</sup> Remitimos al lector interesado a la *Conclusión* del libro de R. Andioc.

<sup>43</sup> Incluso el maestro Augusto de Cueto publica una excesiva severidad, sin justificarla ni pasar de las futilidades.

<sup>44</sup> *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, 1969.

## 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 trabe 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 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. ¿Provendrá 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 lopianiana 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 trad. 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 pretensores 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.

## Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín

por Lucienne Domergue (Universidad de Toulouse - Le Mirail)

Algo provocador parecerá el pretender celebrar en tierras italianas el centenario del sin par Leandro equiparándole con Nifo, plumífero de padre italiano por cierto, todo lo polígrafo y polifacético que se quiera eso sí, pero tan mal afamado: Moratín, no cabe duda, quiso dejar a los tiempos venideros una imagen de sí opuesta a la de ese hombre de quien tanto se burlaron. Claro que aquí no hay tiempo para instruir de nuevo el proceso de Nifo a quien, copiando a Moratín, la Historia literaria conoce por el « famélico Nifo », el « pestilente Nifo » etc. No obstante que conste que tal historia sumamente valorativa y que juzga a adjectivaciones limpias (calificaciones habría que decir tomando la terminología inquisitorial), tal historia de cuño menendezpelayesco pues, directamente inspirada en las polémicas del mismo XVIII en que los que tales opiniones defendían eran juez y partida, resulta sospechosa *de vehementi* y *sapiens* sino *haeresim*, por lo menos harta parcialidad. La reivindicación del infeliz Nifo la empezó Enciso Recio<sup>1</sup>, la prosiguió en cierto modo otro historiador de la prensa, P. J. Guinard<sup>2</sup>. Seguiré por este camino llevando a cabo un proyecto que Enciso tenía planeado<sup>3</sup> y que no consiguió publicar (que yo sepa): hablaré de Nifo reformador del teatro. Concretamente me atenderé a su *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España* (1769).

Nifo tenía desde antiguo la experiencia del teatro ya que el mismo confiesa que se ha enfrentado con el problema desde hace treinta años. Joven todavía, sería uno de esos curiosos de las cosas del teatro y un familiar del mundillo de las compañías. Larga familiaridad que se trasluce en el citado plan. También escribiría para la escena, naturalmente, aunque las ediciones de sus propios partos sean posteriores, es decir de los años 1760 en adelante.

Ya en los años 50 empieza su temprana carrera de periodista, traductor, moralista, etc. En el decenio siguiente, sin aflojar lo más mínimo

<sup>1</sup> L.M. Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español*, Valladolid, 1956.

<sup>2</sup> P. J. Guinard, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, Paris, 1973.

<sup>3</sup> Enciso, *op. cit.*, p. 218, nota 78.



en estos tres sectores, se pone, se tira más bien, a « ingenio » y crítico de teatro.

En 1763 publica *Entusiasmo o saynete nuevo. El Tribunal de la poesía dramática*<sup>4</sup>. Del mismo título se deduce que el propio Nifo pretende sentar plaza de juez en el terreno dramático. El mismo aún traduce una ópera de Metastasio: da el drama heroico *Hipsípila Princesa de Lemnos* « acomodado al teatro español ». Sobretudo entonces es cuando tercia en la famosa polémica levantada por Clavijo en su « Pensador ». Salta Nifo al ruedo con su *Nación española defendida de los insultos del « Pensador » y sus secuaces*. Y él sigue así: « En este escrito se manifiesta con testimonios franceses (subrayado mío) que las comedias de España además de originales son las mejores de Europa », así se expresa el españolísimo y pro-español al mismo tiempo que algo afrancesado Nifo. Advirtamos otra vez, mal que les pese a Don Emilio Cotarelo y Don Marcelino, que entonces también los tradicionales resultaban afrancesados, lo mismo y quizás más que los llamados filósofos y enciclopedistas. En un *Discurso segundo*, Nifo lucía su erudición: « en el que se pintan con toda propiedad y exactitud los teatros de Grecia, Italia, Inglaterra, Francia ».

Cierto eclecticismo manifiesta ya nuestro autor, a un tiempo defensor de la comedia, traductor de la ópera italiana, y sainetero crítico de los sainetes, como lo va a ser al año siguiente en su *Entremés nuevo. La sátira castigada por los sainetes de moda* (1765), o *El juicio de la mujer hace discreto al marido, comedia en un acto, agregado un sainete crítico contra los sainetes de moda de cierto autor (sin fecha)*. En estas piezas contra Cruz<sup>5</sup>, Nifo intenta hacer lo que ha de lograr de modo estupendo en su *Comedia nueva* Leandro Moratín, es decir componer unos sainetes para burlarse de los autores de sainetes<sup>6</sup>.

Supongo que Nifo tendría en sus cajones mucho más borradores de piezas. Sobretudo empezaba a ser algo en el mundo del teatro. La célebre

<sup>4</sup> E. Cotarelo, *María Ladvenant y Quirante*, Madrid, 1896, p. 89 y sig., hace el resumen de dicho sainete alegórico y satírico escrito para la gran actriz y autora de compañía. En él, el Francés critica la comedia española. Le da la razón la Poesía ya que concluye ofreciendo, con ayuda del público, mejorar el teatro. Se nota que entonces la actriz valenciana parece inclinarse a la tendencia galo-clásica, advierte Cotarelo. También parece hacerlo Nifo, advierto yo, aunque al año siguiente critique duramente a Clavijo y sus secuaces.

<sup>5</sup> Véase E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, 1899.

<sup>6</sup> En las décadas siguientes sigue la actividad teatral de Nifo: en 1772 se publica *No hay en amor fineza más constante que dejar por amor su mismo amante. La Niteti*. Luego, *Introducción a la temporada de invierno* de 1781. En 1788 hay, según Coe, representaciones de su *Dios protege la inocencia. Elvira Reyna de Navarra*, mientras que en la *Colección de los mejores papeles poéticos y composiciones dramáticas de D. F. M. Nipho*, Madrid, Cano, 1805, aparece *La casta amante de Teruel*. Doña Isabel de Segura, así como la comedia *La Matilde. Nunca el hacer bien se pierde y Dios da ciento por uno*.

Ladvenant le encarga la ya citada introducción que ella representó cuando al empezar la temporada de invierno de 1763 pasó a actuar en el teatro del Príncipe con la famosa comedia calderoniana *Casa con dos puertas*. Para ella Nifo, como se ha visto, tradujo *La Hipsípila* que logró gran éxito<sup>7</sup>. En su folleto *Súplicas y muerte de Maria Ladvenant y Quirante*, diría que la actriz había hecho « lo que tarde o nunca se volvería a ver en España ».

En efecto, después de ser, según expresión de Cotarelo, el madrileño Dumarsais de esta nueva Adriana Lecouvreur<sup>8</sup>, Nifo fue uno de los muchos que en 1767 cantó el final cristiano y ejemplar de la incomparable, de la « divina » Mariquita y su opúsculo mencionado *supra*<sup>9</sup> es una de las fuentes de Cotarelo para la biografía de aquella mujer.

Si Nifo destacó a los ojos de la Ladvenant no fue sólo por su habilidad de « ingenio » en componer o traducir, creo que más bien se hizo señor importante entre las compañías por redactar cada semana en su nuevo periódico « Diario extranjero » una crónica teatral, cosa nunca vista en la España de entonces. Precisamente salió tal semanario en 1763. Primero con tal empresa había conseguido Nifo que renaciese la prensa literaria española desaparecida desde el « Diario de los literatos ». Inspirado en los periódicos parisinos (más bien l'« Avant-coureur » que el « Journal étranger », según opinión de Guinard<sup>10</sup>) consta el tal « Diario » de dos partes: *Noticias literarias* (traducción de reseñas de libros extranjeros) y sobretodo las llamadas *Noticias de moda*. Este segundo artículo es una crónica teatral de cuanto acaba de representarse en las escenas madrileñas (eco después de la representación y no antes como se estilaba en la prensa francesa, apunta Enciso).

Queda una parte más teórica en que aparecen las concepciones dramáticas de Nifo, como son los artículos: *Desabogo de la razón* (núm. 3) en que se critica la situación del teatro; *Reflexiones sobre la renovación del teatro*; *Principal motivo de la reformación del teatro*; *Obstáculos que se pueden hallar para la reforma del mismo*; *Las mujeres del teatro*<sup>11</sup>, etc. En estas generalidades a menudo se puede dudar de la originalidad de Nifo ya que, según confiesa el mismo, se contenta con traducir: en los números 10 a 16 vierte los cuatro primeros capítulos del libro de Louis Riccoboni, *De la Reformation du Théâtre*, publicado en 1743, añadiendo algún comentario<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Aquí no mencionaremos *A buena esposa mejor hija. La Necepsis*, tragedia tomada de una ópera italiana y, según Sempere, adaptada por Trigueros aunque Coe la da por obra de Nifo representada en 1787. En octubre de 1763 ya la había representado la Ladvenant.

<sup>8</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 89.

<sup>9</sup> Se trata de la obra titulada *Entusiasmo. El tribunal de la Poesía dramática*.

<sup>10</sup> P.J. Guinard, *op. cit.*, p. 139. Véase también Enciso, *op. cit.*, p. 228 y notas.

<sup>11</sup> Enciso, *op. cit.*, pp. 229-230.

<sup>12</sup> En 1767 en el *Bufón de la Corte* (atribuido a Nifo) núm. XV se leen unas reflexiones sobre el arte del cómico y defectos de los actores españoles.

Pero ejerciendo la crítica teatral a la moderna, dice Cotarelo<sup>13</sup>, fue dando cuenta con imparcialidad y buen juicio de las representaciones que veía. Más personal son pues las concretas reseñas de piezas, las de *También hay duelo en las damas* de Calderón con la Ladvenant (« Diario » núm. 2, 12 abril de 1763), o *Afectos de odio y amor*, de *El diablo predicador* de Belmonte, *La Señora Mari Pérez* de Cañizares, *Progné y Filomena* de Rojas Zorrilla.

Botones de muestra de tal crítica nos da Cotarelo, citando las impresiones de Nifo al salir de la representación de *No siempre lo peor es cierto* de Calderón con la Ladvenant, o de *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla. Nifo, siempre testigo presencial de todas estas representaciones, era admirador las más de veces de la actriz, menos cuando se le reprocha en una comedia palaciega de Calderón « sus aires de desenfadado y sus dejes de petimetra »<sup>14</sup>.

En 1763 la novedad de Nifo en esta empresa aparece tan grande que sus rivales hasta llegaron a reprocharle que se ocupaba demasiado de estos aspectos materiales y técnicos de la representación<sup>15</sup>.

Este Nifo pues es el perito que en el final de los años 60 se ve encargado por el Corregidor de Madrid de reflexionar e informar sobre la reforma de los teatros.

Durante el decenio transcurrido ya hubo varias providencias de las autoridades, las cuales vienen apuntadas en la Novísima Recopilación (unas referentes a la policía de los espectáculos en 1763 y la famosa pragmática sobre supresión de los autos sacramentales de 1765). Pero era necesario ir más allá: en varias partes del « Diario extranjero » Nifo anhelaba una reforma profunda, la cual se haría posible sólo cuando el Estado se hiciese dueño de los teatros: deseo de estatalización y funcionarización que por cierto no desdecía con la política cultural del despotismo ilustrado. Además en sus crónicas Nifo aparecía como un buen conocedor, hasta como un técnico en punto a teatro: advertencias originales sobre las representaciones, decoraciones o vestidos, sobre el juego de los actores, a veces indecente y efectista, otras monótono y frío. Por fin, el periodista no pertenecía claramente a ningún bando, ni al de los modernos ni al de los antiguos. Así criticaba los principios de la comedia, admirando a los grandes autores de comedias, Calderón, etc. Pero admiraba mucho más todavía a los clásicos franceses. Defendía el auto. Opiniones intermedias, medianas pues eran las suyas, aunque a veces resultaban apasionadas en la polémica. A pesar de su vehemencia eventual Nifo podía pasar plaza de prudente ya que por lo menos no carecía de contradicciones, de plasticidad en mudar de parecer, de oportunismo, dirían sus enemigos.

<sup>13</sup> Cotarelo, *María Ladvenant ...*, cit., p. 73.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 79-80.

<sup>15</sup> P.J. Guinard, *op. cit.*, p. 141, nota 84, menciona el « Hablador juicioso » de Langlet, n. 6, p. 25.

Aprovechando las conclusiones y el material que había juntado en diez años de reflexión sobre el teatro, Nifo redacta el informe y el 14 de octubre de 1769 pide al Consejo de Castilla licencia de impresión ya que, según dice, tiene precisión de repartir algunos ejemplares. No se sabe a ciencia cierta qué opinión le mereció al Corregidor de Madrid esta *Idea* en 78 folios, pero los señores del Gobierno del Consejo, donde Nifo no sería persona grata, contestaron con un *No ha lugar* a secas sin que haya precedido ni siquiera la menor censura y se archivó el manuscrito, por lo cual queda todavía sepultado e inédito (expediente 27 del legajo 5530 en la sección de *Consejos Suprimidos*). Quizás por estos tiempos inmediatos a las emociones políticas y religiosas de los años 1766-67, ya no se interesaban tanto las autoridades por unos problemas juzgados baladíes como a principios del decenio. Lo claro es que no se reformó el teatro por aquel entonces ni se publicó el plan de Nifo.

El informe consta de dos partes: un discurso de 70 folios, luego unas cifras, un presupuesto de seis páginas, con los gastos anuales del teatro y los productos, o sea las entradas; por fin, hay dos páginas tituladas por Nifo *Arbitrio asequible para proporcionar el efecto de esta idea*. La primera parte, la que se ha examinado aquí más a fondo, consta de ocho puntos (reforma del teatro; formación de los comediantes; dotación de los mismos y demás dependientes; vestidos de los comediantes, ornato y decoración del teatro; seminario para 24 jóvenes de uno y otro sexo; Academia Real de Poesía; cómo han de ser las obras que se han de ofrecer en el teatro; Dirección General del Teatro) más una conclusión, siendo los últimos muy someramente tratados y despachados harto pronto<sup>16</sup>.

Veamos el contenido de tal texto. El estado lamentable del teatro contemporáneo viene a ser el leitmotiv de todos los reformadores, críticos y autores dramáticos; también Nifo habla de esterilidad en el Parnaso y de abusos en la escena, por lo cual hace falta el cauterio, o sea remedio fuerte, como es «destruir hasta los cimientos nuestro actual teatro»<sup>17</sup>.

Insiste luego en la relación estrecha que hay entre los buenos poetas y los buenos actores: «Del país de los buenos poetas son oriundos los perfectos comediantes». Alude con nostalgia a los «primores que se nos dice ejecutaban aquellos famosos representantes que formaron la sabia fecundidad de Lope de Vega, la discreta elocuencia de Calderón, la picante agudeza de Moreto, la propiedad y el natural carácter de Hoz y las sales y discreciones de otros muchos talentos singulares que ilustraron con sus travesuras ingeniosas al Parnaso español y sirvieron de guía al extranjero».

<sup>16</sup> El punto 70 termina así: «Otras muchas partes tiene este artículo pero se dejan para el día en que salga el sol porque ahora está nublado, de modo que apenas se ven los dedos» (p. 69).

<sup>17</sup> *Idea*, p. 13. La numeración es mía.

ro ». Y concluye: « Del talento de los poetas nace como de legítimo origen la habilidad del comediante »<sup>18</sup>.

La causa pues de la decadencia de la declamación teatral será la siguiente: ya no hay poetas que sepan lo que escriben, y como faltan estos verdaderos intérpretes de las pasiones, no hay quien reprenda las faltas groseras de los comediantes.

### 1. *Dramaturgos y obras teatrales.*

« Confesando siempre que tiene admirables hermosuras » Nifo critica la tradicional comedia española<sup>19</sup>: los principales poetas del siglo pasado pretendiendo comprender en sus comedias lo maravilloso « alojaron con magnífica ignorancia lo ridículo », en ellas « la relajación va conducida por el desenfado »<sup>20</sup>. Según él, la razón siempre pide que haya separación de los tres géneros: tragedia, comedia y ópera ya que cada cual tiene un propósito definido. Con todo bien sabe que en España no puede haber tantos teatros como en París, pero fácilmente en un solo coliseo se pueden comprender los tres géneros, los cuales irán turnándose.

Nifo suele mentar, para lamentarlo, que aquí se ignoran los rígidos preceptos de la escena, « del Arte », e imperan los desórdenes de unas fantasías sin disciplina.

El magistrado, ya que permite las comedias, desea que sean (en invención en cuanto al poeta y en acción en cuanto al representante) lo más bien reguladas posible. La palabra reglas se ha de entender en un sentido amplio, y a menudo en un sentido moral porque para Nifo nada de reglas de las tres unidades a la francesa<sup>21</sup>.

En cuanto al teatro español contemporáneo, ya se ha visto que Nifo lo juzga duramente: pobreza de invención en los dramaturgos, todo el mérito de un poeta de nuestros días descansa comúnmente en la indecencia, Apolo está embriagado y las musas se han prostituído etc.<sup>22</sup>. En los saine-

<sup>18</sup> Sin embargo dice que eso pasa en todas partes menos en España donde « hay comedias preciosas en las expresiones y afectos y apenas vemos una ejecutada con verdadero talento cómico » (p. 20), mientras en el « Diario extranjero » aseguraba que de los abusos del juego escénico tiene la culpa un público soez ya que los actores españoles bien instruidos serían excelentes (P. Guinard, *op. cit.*, p. 141, nota 79). « Que el poeta hace al comediante es proposición casi tan cierta como lo es decir que la luz es hija del sol » (aduce como ejemplo a Molière y al famoso Baron). Véase p. 22 y sig.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>21</sup> Nifo, *La nación española defendida*, Madrid, 1764, p. 95 (citado por I. Mc. Clelland, *Spanish Drama of Pathos*, Liverpool, 1970, I, p. 68), escribe: « Yo no pretendo arruinar las reglas: sólo pretendo dar a entender que no es preciso adherirse y atarse a ellas con idolatría o superstición y que podemos sacrificarlas sin miedo cuando de su inobservancia pueden resultar bellezas más esenciales y exquisitas ».

<sup>22</sup> Véase *Idea*, p. 14.

tes modernos sobretodo brillan la impureza y fealdad. En nuestros días infelices, aunque con voces decentes, se enseñan las más abominables prácticas del vicio con la máscara de corregirle. Y se cita aunque sin dar títulos de piezas el ejemplo del cortejo: aquí unos sainetes han sido escuela abierta de la desenvoltura enseñando malicias que se ignoraban; a no haberlo visto en la comedia, jamás los hombres le hubieran hospedado en su casa. « Dígase me quién, pregunta, sino un pobre de talento sacaría a las tablas un tuerto, un ciego, un corcobado, un cojo, un mendigo, un viejo o una vieja para la burla si supiera que éstos por su edad piden de justicia el respeto y aquéllos por ley de naturaleza reconviene a la lástima? ». Ya que el poeta prodiga lo extravagante le toca al magistrado reprimir los libres ardores del ingenio <sup>23</sup>.

El general remedio propuesto por el reformador es la creación de una Academia Real de Poesía. Esta examinará todas las obras con la mayor rigidez respecto a las reglas del Arte y al decoro con que deben tratarse las costumbres. Luego las obras pasarán a la censura de la Real Academia de la Lengua para que las purifique y purgue de las irregularidades y faltas de propiedad « con cuyo correctivo conseguirá nuestro idioma volver a recobrar su antiguo vigor ». Y será de nuevo el teatro « la escuela donde insensiblemente aprenda el público a hablar con pureza y energía y pensar con menos desorden y preocupación de las cosas ».

Doble censura pues receta Nifo: una técnica, lingüística la otra, desempeñadas por una y otra Academia. Pero nada de censura eclesiástica aunque existía ésta entonces; el vicario de Madrid la mandaba hacer y en tiempos de Don Leandro habrá una doble revisión por parte de eclesiásticos: el censor nombrado por el vicario y otro censor religioso del convento de la Victoria <sup>24</sup>.

¿Qué será concretamente esta Academia Real de Poesía? Se sabe que ella proporcionará buenos poetas dramáticos <sup>25</sup>, los cuales han de ser primero gente culta. La Poesía, según Nifo, necesita tener estrecha amistad con todas las ciencias y artes, genios y costumbres. El poeta tendrá más

<sup>23</sup> « También encontramos una crítica vigorosa de la poesía actual donde no existen sino poetas de coplas y romances, no de teatro y menos épicos. Algunas excepciones quizás pero el verdadero poeta, ni le busca la protección ni él se querrá dar a conocer temiendo el desprecio. Desde el siglo pasado nada que desagrarie a nuestro Parnaso de las ofensas que nos hace el extranjero (*siempre la leyenda negra*). Zamora, Cañizares, Lobo tuvieron talento para el teatro pero iban con la corriente de los usos y sus piezas vienen escritas según el gusto dominante y no según las reglas que ellos mismos tendrían presentes » (p. 61).

<sup>24</sup> Lo recuerda Moratín en el ya citado memorial a Godoy.

<sup>25</sup> Contesta Nifo al argumento clásico « el poeta nace y no se hace »:

- 1) que « aunque nacieran tan abundantes como la grama en los prados, no serán ni medianos si no sacan recompensas, honor y gloria ».
- 2) Además, faltos de las reglas del Arte, no hemos visto « más que versos que en fuerza de un estro sobresaliente se pudieron hacer tolerables ».

que una tintura en las ciencias especulativas o de demostración para no cometer esos despropósitos de cronología, geografía, física en que incurrieron muchos de los más famosos ingenios del siglo pasado<sup>26</sup>. Por otra parte siendo el poeta intérprete de las pasiones ha de ser maestro de moralidad conociendo « muy a fondo el proceder justo o injusto del corazón humano para dar a conocer su mérito en cuanto a la virtud y su desprecio en cuanto a la relajación » (p. 63). Evitará pues todos esos tropiezos morales que los ilustrados no dejan de echarles en cara a los cultivadores de la vieja comedia.

Esta Academia será una mesa censoria, una comisión de doce censores: « veinticuatro ojos ven mucho »; estos revisores, además de tener conocimiento de las reglas de su arte, serán inteligentes en la lengua latina y en las principales de Europa (el muy español Nifo es un cosmópola), a lo menos la mitad de ellos. En un principio este cuerpo se habrá de formar de cualquier modo que se pueda.

Me parece que aquí oscila Nifo entre una mesa censoria y un colectivo de redacción o refundición de dramas<sup>27</sup>. Estos académicos examinan, tratan de acuerdo de un asunto y « su erudición los libra de la pobreza común de nuestros poetas y les da fuerzas para hacer obras con todo el rigor del arte y llenas de aquel fuego divino que sólo brilla en entendimientos sobresalientes » (p. 64). ¿Colectivo de poetas? ¿O meros correctores? Lo cierto es que después la Academia hace de director de teatro; será de su cargo el presenciar los ensayos, notar y corregir los defectos que se adviertan en los comediantes, dándoles una clara idea de los sentimientos y pasiones que haya en el papel que se represente: « lleno el comediante de los sentimientos que convenga al personaje se reviste más de ellos y le figura al público con más propiedad para introducir en la escena la ilusión ». Consejeros de los poetas serán los académicos, los cuales poetas serán a su vez consejeros de los comediantes, decoradores y sastres.

Así perfeccionada la obra, por fin le toca a la Academia « formar el argumento de las piezas » (será publicar el programa), luego imprimir papeles de convite y mandarlos para el estreno a las personas más distinguidas de la Corte, nueva mesa censoria ampliada que « evitará enojos a la modestia y desaires a la decencia cristiana ».

Por último la Academia imprimirá todas las obras nuevas con primor. Así se fomentará el arte del grabado y con el producto de las ediciones se podrá premiar el talento poético. En efecto los beneficios se re-

<sup>26</sup> Para las decoraciones de decencia y adorno han de estudiar los poetas « los monumentos antiguos y dar la idea necesaria al que corra con las demostraciones tanto de vestidos como de otros cualesquiera accidentes de teatro » (p. 65).

<sup>27</sup> A pesar de que aquí no dice nada de eso, en el « Diario extranjero » Nifo pedía que manos hábiles expurgasen las obras de Calderón de cuanto era inútil o perjudicial (P. J. Guinard, *op. cit.*, p. 140).

partirán entre los « ingenios ». Los estatutos de la Academia, concluye, se redactarán detalladamente más tarde.

Nifo no puede tratar de los dramaturgos sin tocar el punto de las mismas obras; en esto se muestra optimista y neoclásico a un tiempo: hoy reina el buen gusto (fuera, claro) y se cumplen mejor las reglas del arte en las obras grandes, como la tragedia que tiene aire de majestad — Corneille y Racine son unos modelos —, la comedia con Molière y Goldoni, la ópera con Metastasio, y en las piezas pequeñas, tal como la zarzuela, la cual puede guardar el decoro a pesar de lo duro de la sátira.

En un principio la Academia no podrá surtir el teatro ni dar obras dignas del público de la Corte. Pero se hará un llamamiento a los « ingenios »: se pondrán « edictos » (anuncios) en los papeles públicos. Y he aquí la « plausible novedad » que propone Nifo: para cualquier obra merecedora del teatro habrá premios de 50 doblones para las piezas y de 400 reales para los « intermedios » (loa, sainete, entremés, introducción etc.).

Al lado de estas reflexiones propiamente literarias se leen otras muchas dedicadas al juego dramático.

## 2. Actores y cosas del teatro.

Esta es la parte más personal y mejor desempeñada; Nifo parece tener más interés en estos aspectos que sus secuaces, Moratín inclusive, el cual es un dramaturgo, un escritor de teatro más que todo. Aquí pues Nifo va a teorizar lo que durante años había venido advirtiendo en la crónica teatral de su « Diario ».

Según él, la llaga principal del teatro es la falta de hábiles comediantes que declamen según los rígidos preceptos de la escena, no con groseros ademanes de hombres y mujeres sin crianza. Alude a menudo a su larga experiencia del teatro: « Hablo por experiencia y no por memoria », dice en la página 29. Puede asegurar (no creo que sea aquí un mero *laudator temporis acti* como en otros textos) que él mismo ha presenciado en este terreno patente decadencia: si el arte de la declamación se ignora completamente por nuestros actuales comediantes, poco antes « en algunos representantes de la escuela antigua de España, reliquias del siglo pasado que llegaron hasta la década antecedente a la en que vivimos, se vió alguna cosa que daba idea de aquellos primores » de antaño, asegura él. Sigue un panorama histórico, una reseña de los grandes y los grandes de la escena. La causa directa él la señala a continuación: igual que los más de los reformadores del siglo, entre ellos Moratín, piensa Nifo que hizo mal el magistrado en fiar la dirección del teatro y por consiguiente la del Parnaso a los autores cómicos (es decir autores de compañías), « gente verdaderamente popular y falta de delicadeza y cultura ». Ahora hace falta un Jefe o Director del Teatro, además de una Academia Real de Poesía (no



cejaba la manía académica) que fiscalice con severidad a los cómicos tanto en la representación formal como en los ensayos, además del Seminario para actores en que éstos se formen desde niños a la verdadera declamación, canto y baile.

La declamación teatral, diferente de la « lúbrica », ha sido honrada en todas las edades (aquí empieza la consabida galopada histórica hasta Grecia, Roma, la vieja España, el extranjero). Nifo elogia de pasada al mimo español Damián de Castro el cual « se atrevió a representar escenas exquisitas con simples acciones naturales y sin el socorro de las palabras ». En Italia, Francia, Inglaterra, los hombres como Baron o Garrick, los grandes actores gozaron de la protección del Estado. La poesía y el teatro también han de ser admirables en España siempre que estén bajo tutela (es decir bien dotados los comediantes y libres de los gastos excesivos de la escena), « no abandonados a la libertad y caprichos de hombres poco o mal instruidos » como son los autores de compañías. Antiguamente también en España los comediantes eran protegidos por los primeros personajes de la Corte; hoy no desde luego, ya que no lo merecen por su « lúbrica desenvoltura » y su ignorancia del oficio: ahora estudian como papagayos. Es más: un comediante hace mil papeles: « este beneficio se le debe a Guerrero porque él introdujo el bello estilo de que hicieron los galanes de graciosos, cosa que nunca se había visto en España » y que no deja de ser, según el informante, una novedad lamentable. El desea al contrario una estricta especialización de cada uno en lo serio o en lo festivo. Esta mezcolanza en los papeles no hace sino imitar los abusos de la monstruosa comedia española. Al contrario fuera, en Francia, Inglaterra, Italia y hasta en Alemania, las cosas son muy distintas. Siempre importará distinguir entre el actor cómico y el trágico: de lo contrario el pueblo juzgará mal a los héroes, le perderá el respeto al admirable personaje del príncipe cuando le vea que acto seguido hace de esportillero. Tópico es éste de la ortodoxia neo-clásica e ilustrada.

La reforma propuesta por Nifo requiere la educación de los representantes, primero con la imitación de los grandes comediantes (aunque en España han venido a escasear); hay que estudiar también de manera erudita los « monumentos antiguos » para evitar anacronismos y « aprender en ellos una cierta propiedad del tiempo y de vestidos que da a la misma acción del comediante un aire de majestad y grandeza. En la muda elocuencia de las pinturas y en el desmayado lenguaje de las estatuas se hallan juntas la gravedad de las aptitudes (¿actitudes?) y la nobleza del gesto en los semblantes ».

Pero más que todo es preciso el estudio de los originales por la observación. « El mundo es la escuela del comediante: teatro inmenso donde todas las pasiones, todos los estados y todos los genios hacen su papel pero como la mayor parte de estos modelos carecen de nobleza y corrección, el que los imite podrá fácilmente equivocarse al copiarlos,

si para la elección no lleva los ojos muy abiertos. Por esta razón no basta que un comediante pinte a la naturaleza, es preciso que su estudio desentrañe de los modelos las proporciones, sacando del dibujo principios para corregirlos ». En este párrafo aparece aplicada al arte del cómico la teoría clásica de la imitación, la cual nunca llega a confundirse con una copia mimética y servil de lo real.

Esto supone mucho trabajo, muchos desvelos, mucha reflexión, por consiguiente una vida de plena dedicación, una vida totalmente opuesta a la de los cómicos de entonces que apenas tenían ensayos porque duraba muy poco el espectáculo: a menudo no pasaba de tres o cuatro días para Calderón, siendo el récord absoluto la adaptación de Nifo, *La Niteti*, con 27 representaciones, más todavía que Moratín su rival cuyo *Si de las niñas* alcanzó sólo las 26.

Nifo propone que los actores se turnen, trabajando alternativamente ya que han de especializarse según los géneros (cómico, trágico u ópera); así tendrán tiempo para el estudio mientras que hoy en día « hacen a todo sin maestros ni modelos » y desde que comienzan no descansan.

Los comediantes tendrán dotación fija, en vez de lo que pasaba en aquel entonces en que tenían « partido constante y ración variable », y ésta sólo los días de trabajo. Dependerán por eso únicamente de la Dirección General del Teatro que los paga. Son funcionarios y hasta tienen la seguridad social con montepío, jubilación cuando viejos, etc. Hasta aquí tenían fama de desobedientes y desagradecidos, ahora confía Nifo en que « los veremos sumisos a su dueño el Magistrado, no obstante haber contraído muy malos resabios ».

En vez de recomendaciones, existirán unas oposiciones para todos los puestos del teatro con tribunal compuesto de facultativos distinguidos además de los grandes consejeros y señores de la Corte, los cuales elegirán con pluralidad de votos a los actores, antes de que pasen delante de otro juez: el público, que al fin y al cabo mantiene a la compañía.

Los comediantes aprenden con los de la Academia de Poesía, que les dan lecciones provechosas explicándoles las pasiones y la intención de los papeles. Pero además tendrán maestros particulares de declamación, baile y esgrima para evitar ciertos defectos materiales o técnicos (se recuerda aquí un « tic », una manía, que tenía el gran Guerrero), « los cuales hablan a los ojos y éstos hasta el más necio los lleva al teatro ». También los actores jubilados, en vez de quedarse inútiles, pasarán a ser maestros y maestras de los estudiantes respecto a las costumbres y modos teatrales.

En el Seminario de cómicos habrá 24 alumnos pertenecientes a dos clases: los hijos de los cómicos y unos niños sacados de las casas de desamparados y hospicios. Todos los niños han de aprender a coser vestidos con el sastre y bordador del Seminario y decorar el teatro con el pintor: 1) para hacer de ellos otros tantos oficiales que cosan, borden y pinten a fin de compensar su pensión y educación; 2) para darles oficio por si acaso

alguno se desgraciase o no saliese con el talento necesario para la escena. Así serían sastre, pintor de teatro, bordador, danzarín o músico, es decir unos vasallos del Rey útiles al Estado.

Existirán becas para ir al extranjero; si unos niños mostrasen talento señalado para el canto o el baile, se les ha de enviar respectivamente a Roma para que aprendan los principales papeles de la ópera italiana y tomen el verdadero estilo de la música, y a París para que tomen los aires y gracia de los bailarines franceses: sus maestros tendrán 8000 reales al mes para mantenerles decentemente.

Los jóvenes para compensar los gastos se producirán a veces en el teatro pero siempre con mucha moderación y discreción, y no se les sacará cada lunes y martes (porque lo que en esto interesa es la novedad); desde luego sólo tendrán unos papeles muy señalados y aprendidos con primor.

### 3. Nifo y Moratín.

Moratín escribió bastante detenidamente acerca de la reforma del teatro, particularmente en dos ocasiones: la primera en 1792 desde Londres en un famoso memorial a Godoy; la segunda en 1797 cuando informa favorablemente al mismo Godoy sobre el Plan de reforma de Santos Díez González, censor de teatros de la Corte. Son conocidísimos ambos textos. Por eso me limitaré a destacar, a modo de conclusión, los paralelismos, más evidentes que las desviaciones, de nuestros dos reformadores: Nifo y Moratín.

Su concepto de la escena primero:

« Nunca seré del parecer de los muchos que dicen que el teatro es escuela de las buenas costumbres, remunerador de la virtud y castigo del vicio », pretende Nifo mientras Moratín afirma que « el teatro es la escuela de las costumbres ». Sin embargo bien se ve que la frase de Nifo no es más que una introducción oratoria con un *aunque* delante, y que pronto va a decir casi lo contrario; ya se sabe que a menudo se le reprochó defender lo del « nègre blanc », o sea paradojas y contradicciones. Lo cierto es que Nifo como Moratín piensa que del teatro se sacará lección más bien de modo negativo y que lo que hace falta es evitar que el teatro cause grandes males ya que « un mal teatro (v.g. la comedia española) es capaz de perder las costumbres públicas y cuando estas llegan a corromperse es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante », escribe Moratín a Godoy en plena Convención.

Dirigismo absoluto exigen pues uno y otro puesto que tercián en la escena graves problemas morales y políticos. Mejor que cada uno se sirva a sí mismo, es decir que el Estado se defienda con una verdadera estatalización de la gente de teatro; de esta forma resultará controlada de antemano; una buena prevención vale más que cualquier remedio. « Proviene la

decadencia de no haber un Jefe o Director General del Teatro », repite Nifo. Y Moratín termina así su exposición: « Basta sólo que S.M. nombre un Director de los teatros españoles de Madrid ». Con tal medida naturalmente ha de desaparecer la « tiranía » de los autores de compañías: una sola pedía ya por los años 1760 Nifo; la Dirección General hará de autor de las dos compañías, proponen ahora Santos Díez y luego Moratín. También se les rebaja a los cómicos ya que ya no escogerán las piezas. Lo hacen, según Nifo la Academia de Poesía y mesa censoria, según Moratín el Director del Teatro. Los cómicos tendrán salarios fijos: Nifo quiere una dotación constante (pensionados por el Estado, gozarán igualmente de leyes sociales). También exige Díez, aprobado por Moratín, un salario fijo para los cómicos de Madrid como el que cobran los de Cádiz y Barcelona, y que sea superior al de ellos. Claro que esta gente paniaguada, bien cuidada, tendrá que trabajar mucho y bien: ensayar primero. Moratín le escribía a Forner en 1792 a propósito de la *Comedia Nueva*: « los amolé a ensayos ».

Hasta en los detalles se notarán en todos estos reformadores ilustrados unas opiniones parecidas: por ejemplo utilizan a los actores jubilados como maestros de declamación (Nifo), en el ramo de decoraciones o de cobradores (Santos Díez en su primer plan).

Otro ejemplo: Nifo les quita los nombres tradicionales a los actores (galán, figurón, gracioso, dama). También lo hace Santos Díez: en efecto en adelante la distribución de los papeles se ha de hacer según las aptitudes de los actores, no según el puesto que tienen en la jerarquía de la compañía. Al suprimir los papeles tradicionales con sus nombres (figurón, galán etc.), lo que se quiere es borrar el símbolo de la vieja comedia y su mentalidad caballeresca y arcaica.

En cuanto al dramaturgo, ya sabemos lo que opina Moratín de la comedia española. Lo que menos se ha subrayado es que también Nifo era un neoclásico, de esto no cabe duda.

Hay que estimular a los buenos « ingenios » con premio y eso urge. Sino ¿qué dirán los extranjeros? Primero se puede adaptar la vieja comedia, expurgándola. Importa pues censurar a los poetas estrechamente antes de cualquier representación. ¿Cómo se les pagará? En 1769, Nifo ofrecía una cantidad constante: 50 doblones o sea 3000 reales (sólo 400 a los autores de « intermedios »). Pero veinte años más tarde, Díez propone dejarse de gratificación fija (adviértase que entonces sólo cobraban los escritores 25 doblones) y dar 5% para una comedia nueva y 4% para una traducción. En su segundo Plan, el mismo ya no precisa: pide « un tanto por ciento » sobre las entradas durante 10 años y en todo el país. Supongo que fue por motivos conyunturales que cuando se aplicó la reforma a principios del siglo XIX el pobre del autor cobró tan sólo el 3%.

También lo mismo Nifo que Moratín quieren que el Estado imprima las buenas obras. Será la famosa colección iniciada a principios de siglo: *Nuevo Teatro Español* la llamaba Santos Díez.

Por fín, en cuanto a los decorados, vestidos etc., Nifo, Santos Díez y Moratín, que critican duramente lo indecente de la escena contemporánea, proponen en estos ramos medidas para alcanzar mejor gusto y mayor rentabilidad<sup>28</sup>; tales remedios resultan tan parecidos que lo mismo que R. Andioc se pregunta si Moratín no habrá leído los primeros planes de Santos Díez, censor de teatros al servicio del Corregimiento, yo pienso que bien puede ser que el tal don Santos haya visto entre los papeles del Ayuntamiento la *Idea* inédita de Nifo.

Es que todos estos reformadores no dejaban de tener tantos puntos comunes, siendo el primero su formación, cierto afrancesamiento (o un afrancesamiento cierto), cierto cosmopolitismo más bien. También se habían de parecer Nifo y los Moratines, a pesar de los perpetuos insultos y polémicas que ofuscan aquel ya lejano paisaje literario. Así Leandro Moratín odiaba a Nifo desde que nació: en 1764, cuando sólo tenía cuatro años estalló la homérica pelea: Teatro Hespáñol contra esos traidores de Clavijo y Moratín Padre. Entonces Nifo se alistó en el primer bando, más numeroso quizá y tan ruidoso. Pero ¿qué motivos oscuros le empujó al periodista a tirarse contra Clavijo, su brillante rival autor del « Pensador »? Después de tantos años, a ciencia cierta no sé qué contestar. Puede que sea por razones extra-teatrales, meramente personales. Lo cierto es que Nifo conocía bien el teatro y escribió muy bien sobre teatro. En eso de restauración de la escena aparece como un *pionnier* ya que queda cronológicamente el primero. Fue imitado eso sí, seguido (aunque perseguido), copiado quizá (aunque sea difícil probarlo) por los ilustrados arbitristas del teatro sus secuaces y los secuaces de sus secuaces, entre ellos Leandro Fernández de Moratín.

<sup>28</sup> Aunque Don Leandro no toque estos puntos en su memorial de 1792, a la hora de informar sobre las proposiciones de Díez, quien se detiene largamente en esto dedicando una parte de su plan a *Decoraciones*, aprueba todas las providencias ideadas: almacén para los decorados propios de la compañía (con plantilla fija compuesta de pintor, maquinistas, sastres, etc.) en vez de alquilarlos cada vez...

## Moratín y la polémica sobre el comercio de los huevos de Fuencarral

por John Dowling (Universidad de Georgia)

En unas llamadas *Desordenadas apuntaciones* para la biografía de Leandro Fernández de Moratín, su amigo Juan Antonio Melón escribe: «También salió en aquellos tiempos un folleto intitulado *Carta sobre el comercio de los nabos de Fuencarral*, sumamente gracioso, y que se creyó de Cabarrús, y que yo tuve por de Moratín, a lo menos en la redacción y adornos, por más que él no lo quiso jamás confesar»<sup>1</sup>. La época a que se refiere Melón es inmediatamente posterior a la vuelta del primer viaje de Moratín a Francia y antes de la persecución de su amo, Francisco de Cabarrús, o sea entre enero de 1788 y junio de 1790 cuando Cabarrús fue detenido.

Creo que el folleto a que se refiere Melón es un impreso de catorce páginas que se publicó en Madrid en 1788 sin nombre de impresor: *Carta de un vecino de Foncarral a un abogado de Madrid sobre el libre comercio de los huevos* (En Madrid: Año de MDCCLXXXVIII)<sup>2</sup>. El propósito del folleto es la defensa de la nueva política económica que regía desde 1778 en el comercio entre España y las Indias y entre las diferentes regiones de América. Las ideas expresadas en el impreso promovieron una breve polémica. El mismo año de 1788 y tampoco con nombre de impresor, se publicó una *Respuesta del Patán de Carabanchel a la carta del vecino de Foncarral sobre el libre comercio de los huevos* (En Madrid: Con las licencias necesarias, año de 1788), 31 págs. Esta *Respuesta* ataca el libre comercio en favor de la política mercantilista que tradicionalmente había gobernado el trato entre la metrópoli y las colonias. La *Respuesta*

<sup>1</sup> J. Antonio Melón, *Desordenadas y mal digeridas apuntaciones*, en L. Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1867-68, III, p. 380. Estas apuntaciones están incompletas. Los apuntes de Melón comprendidos en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional, Madrid, MS. 18666, N. 24, y Ms. 18668, N. 3, se publicaron completos en L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva*, ed. J. Dowling, Madrid, 1970, pp. 23-39.

<sup>2</sup> El ejemplar que manejo existe en una colección facticia, junto con los otros dos folletos que figuran en esta polémica. Pertenecen a la biblioteca particular de Don Antonio Rodríguez Moñino, quien me permitió copiarlos.

lleva al final una fecha exacta, 5 de julio de 1788, que nos permite precisar la publicación de la *Carta*, que Melón supone de Cabarrús o de Moratín, en la primera mitad del año 1788, o sea, poco después de que los dos regresaran de Francia. Más tarde, en el mismo año de 1788, se publicó un tercer folleto: *Carta al vecino de Fuencarral sobre el comercio que le escribió pocos días ha el Patán de Carabanchel* (Madrid: Año de MDCCLXXXVIII), 25 págs. De manera más lógica y comedida que el Patán, el autor combate también las ideas sobre el libre comercio expresadas en el primer folleto.

Un problema que hay que afrontar desde el principio es que Melón recuerda un folleto sobre el libre comercio de los nabos, y los títulos de estos folletos se refieren, alegóricamente por cierto, al libre comercio de los huevos. Ahora bien, Melón escribe después de la muerte de Moratín en 1828, o sea más de cuarenta años después del año de la polémica. Además, el pueblo de Fuencarral tenía fama de producir buenos nabos. En el *Diccionario geográfico* de Pascual Madoz se afirma que entre los productos agrícolas de Fuencarral se cuentan « cereales y hortalizas, uvas de todas clases, algún aceite, y sobre todo esquisitos nabos »<sup>3</sup>. En efecto, el autor del folleto habla no solo de huevos sino que menciona varias veces moscateles, nabos y demás hortalizas. A mayor abundamiento, hay un parecido fonético entre nabos y huevos: en estas dos bisílabas, los fonemas de las segundas sílabas son iguales. En vista de la fama de los nabos de Fuencarral y el parecido fonémico de las dos palabras, es bien plausible un fallo recordativo por parte de Melón cuarenta años después.

Cabe preguntar también por qué habría elegido el autor de la *Carta* precisamente los huevos y no algún otro producto. En primer lugar, los huevos han ocupado siempre un lugar substancial en la dieta peninsular, y en la década de los años 1780 había crisis del huevo por la vertiginosa subida del precio. En la primera mitad del XVIII el promedio del precio de los huevos había variado entre 60 maravedís y 70<sup>4</sup>. A partir de 1750 hay una lenta subida. En 1780 por segunda vez en el siglo la docena de huevos pasa la línea de los cien maravedís. El 28 de febrero de 1780 (en Cuaresma, cuando el huevo es alimento indispensable), Gas-

<sup>3</sup> P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1845-1850, VIII, p. 202. Un colega me sugiere que Melón pudiera equivocar « huevos » por « nabos », asociando inconscientemente los huevos (palabra usada para aludir a los testículos) con los nabos (nabo es pene popularmente). Esta idea encaja con el carácter del alegre sacerdote Juan Antonio Melón, que vivía y viajaba con su « sobrina », Luisa Gómez Carabaño, a quien llevaba treinta y cinco años.

<sup>4</sup> E. J. Hamilton, *War and Prices in Spain, 1651-1800* Cambridge, Mass., 1947, pp. 234-57. Es curioso observar que entre 1651 y 1700 era común un precio mayor de cien maravedís por docena, llegando hasta 187,2 en 1679. Al finalizar el XVII, sin embargo, el precio había vuelto a su cauce normal.

par Melchor de Jovellanos, íntimo amigo de Cabarrús y protector del joven Moratín, fecha su *Consulta al Consejo* [de Castilla] *sobre el abasto de huevos en Madrid*<sup>5</sup>. El precio de los huevos ha llegado a ser cuestión candente. Suben hasta 117 en 1781, pero entonces bajan a 90 y 80 en años posteriores, y la tranquilidad vuelve, provisionalmente, al estómago español.

Pero no por mucho tiempo. En 1784 empieza un alza repentina del huevo que lo lleva a 117,8 en el 86, y a 127,5 en el 87, de modo que al principiar el 88, el precio del huevo es un tema que el español siente visceralmente, y así comprendemos que la elección del tema y del título podría llamar mucho la atención. El hecho de que Jovellanos había tratado el asunto del abasto de huevos en una consulta — y había mencionado precisamente la puerta de Fuencarral en el primer párrafo — hubiera podido sugerir a sus amigos, los presuntos autores Cabarrús y Moratín, la idea de crear la alegoría en torno al comercio de los huevos de Fuencarral<sup>6</sup>.

Una lectura de los tres folletos revela que la polémica no tiene que ver ni con los huevos ni con su precio. Se trata del libre comercio entre España y las colonias. Los mismos folletos destacan dos fechas en la historia del comercio con las Indias en el XVIII y nos conviene comprender las referencias.

Hablan sus autores primero de la situación que existía desde hace sesenta y ocho años, o sea desde 1720<sup>7</sup>. Se trata de la reforma iniciada por el Proyecto de 1720, efectuado en el ministerio de Juan Guillermo, barón (y después duque) de Riperdá. El Proyecto representa un esfuerzo para restablecer el decadente comercio con América. Es un intento de renovación, pero está firmemente plantado en las teorías mercantilistas que dominaban en el pensamiento económico desde los albores de la época moderna, o sea desde el descubrimiento de América. El mercantilismo seguía prevaleciendo en la primera mitad del XVIII y por consiguiente en el Proyecto de 1720. Entre los economistas españoles de entonces se

<sup>5</sup> G. M. de Jovellanos, *Consulta al Consejo sobre el abasto de huevos en Madrid*, en *Obras*, ed. Cándido Nocedal, BAE, 50, II, pp. 436-37.

<sup>6</sup> La preocupación de Jovellanos, como Alcalde de Casa y Corte, es la suficiencia del abasto, y la consulta revela un comercio más bien estrechamente reglamentado que libre. Por eso, no distingo una comunidad de ideas entre la *Carta* y la *Consulta* sino sencillamente un punto de partida, o sea, los huevos. Es curioso observar que el huevo llega a su precio más alto del siglo en 1797 (130,5), 1798 (168,0), 1799 (150,3), y 1800 (138,0). Los años 1797 y 1798 coinciden con el fracasado ministerio de Jovellanos (Gracia y Justicia). Podemos preguntar si el precio del huevo no influiría en el descontento y la inestabilidad que resultó en su llamada al ministerio y después al fracaso de la caída.

El pensamiento económico de Jovellanos ha sido estudiado por J. H. R. Polt, *Jovellanos and his English Sources: Economic, Philosophical, and Political Writings*, Philadelphia, 1964, y por Prados Arrarte, *Jovellanos, economista*, Madrid, 1967.

<sup>7</sup> Ha estudiado esta época con todo detalle A. García-Baquero González, *Cádiz y el Atlántico, 1717-1778: El comercio español bajo el monopolio gaditano*, Sevilla, 1976, 2 tomos.



destaca Jerónimo de Uztáriz (1670-1732), cuya *Teórica y práctica de comercio y de marina* (ediciones de 1724, 1742, 1757) expone la postura económica de España para con sus colonias<sup>8</sup>. En el concepto mercantilista las colonias habrían de funcionar como mercados para los productos de la metrópoli, sirviendo además como fuentes de materias primas. Mientras el prestigio de Uztáriz en España seguía prestando gran influencia a las teorías mercantilistas, empezaban a ganar terreno, durante la segunda mitad del XVIII, las ideas de los nuevos fisiócratas. Partiendo de conceptos de Rousseau y de los filósofos del derecho natural, los economistas llegan a las dos ideas básicas de la fisiocracia: la importancia de la agricultura y el liberalismo económico basado en las leyes naturales. En la práctica, estas ideas tendían a fomentar la agricultura, que los mercantilistas solían subestimar, y a promover el libre comercio frente al monopolio favorecido por los mercantilistas<sup>9</sup>.

Asentados estos datos preliminares, vamos a explorar las ideas preconizadas y combatidas en la polémica para poder juzgar si son compatibles con las de Cabarrús y de sus contrarios, para después considerar la posición de Moratín y su posible intervención como autor anónimo del primer folleto. En el proceso vamos a tocar interesantes aspectos de la Ilustración española en este año último del reinado de Carlos III.

En la *Carta de un vecino de Foncarral...* el que escribe dice que es un hidalgo « a quien por buen o mal nombre llaman el Ricote » (pág. 1). En efecto, es muy rico porque desde hace sesenta y ocho años, o sea desde 1720 — año del Proyecto que renovó el comercio con América a base de prácticas mercantilistas — su padre primero y él después goza de un monopolio de varios « tratos y grangerías » — huevos, moscateles, nabos y demás hortalizas — en el comercio con Madrid. Ahora bien: en esta alegoría hay que leer España por Fuencarral, América por Madrid, y Cádiz por la casa del Ricote<sup>10</sup>. Este, que representa a los grandes mercaderes

<sup>8</sup> La segunda edición es el texto autorizado. Aunque se publicó después de morir Uztáriz, fue revisado por él: *Teórica y práctica de comercio y de marina...* Madrid, Antonio Sanz, 1742. La edición de 1757 no tiene nuevas materias. Hay una reimpresión facsímil con introducción de G. Franco, Madrid, 1968, lxxvi págs. más la reimpresión. Hay una traducción al inglés: *The Theory and Practice of Commerce and Maritime Affairs*, trad. J. Kippaz, Dublin, George Faulkner, 1752. La palabra mercantilismo se crea posteriormente a la dominación del sistema. La debemos a Adam Smith, quien, en su libro *The Wealth of Nations* (1776), habla del « sistema comercial y mercantil » que el combatía.

<sup>9</sup> M. Bitar Letayf, *Economistas españoles del siglo XVIII: sus ideas sobre la libertad del comercio con Indias*, prólogo de J. Maravall, Madrid, 1968, pp. 3-9.

<sup>10</sup> A. Ferrer del Río incluye el texto del folleto en las *Obras originales del Conde de Floridablanca y escritos referentes a su persona*, BAE, 59, Madrid, Rivadeneyra, 1867, pp. 277-79. Supone que es un escrito dirigido contra Floridablanca, afirmando en la introducción: « acre censura era del comercio libre entre España e Indias, y pobre alegato a favor del antiguo sistema » (p. xxxi). Creo que Ferrer del

de Cádiz, explica el origen del monopolio: « mi padre, hombre muy sagaz y advertido, apoyado por el Escribano [¿será Juan Guillermo, duque de Riperdá?] <sup>11</sup>, que era travieso como él solo y andaba siempre a la cuarta pregunta, consiguió un auto de los Alcaldes [serán los ministros de Felipe V], por el cual se mandó a todos los vecinos [o sea, los españoles] que vendiesen a mi padre y sus sucesores los huevos, nabos y demás frutos del término [o sea, España], para que éste por sí o sus comisionados los llevase exclusivamente a Madrid [o sea, América] » (pág. 2). Hubo protestas — nos dice el Ricote — pero su padre se salió con la suya « a pesar de los que seguían el partido de la libertad » (pág. 3).

El Ricote admite que los hueveros y los hortelanos han hecho lo posible « para huir de la mano nada blanda de mi padre » (pág. 3) y que ha habido una disminución del comercio. Por otra parte, puede darse por satisfecho porque « si no se ganaba poco en mucho, se ganaba mucho en poco, que para nuestros intereses era lo mismo » (pág. 4). En efecto, según él, « toda la sustancia del Pueblo vino a parar a mi casa » (pág. 4). Los foncarraleros (es decir, los españoles), apegados a la costumbre y aborreciendo la novedad, aceptaban la situación.

Río entendió mal la ironía del folleto. (Si hemos de juzgar por lo que José Zorrilla decía de él en los *Recuerdos del tiempo viejo*, Ferrer poseía una mentalidad demasiado literal para apreciar sutilidades irónicas). Su juicio se puede aplicar más bien a la *Respuesta del Patán de Carabanchel*.

En las notas que pone al folleto, Ferrer procura descifrar las máscaras. Dice, correctamente creo yo, que Fuencarral es Cádiz y que Madrid es Indias. Afirma que el abogado de Madrid, a quien va dirigida la carta, sería Floridablanca. No me atrevo a tanto. En el mundo del folleto, si Madrid representa América, el abogado sería un personaje que se encontrara allí o que tuviera relaciones con Indias, como un ministro del Consejo de Indias. Reconozco, por otra parte, que el punto de vista del autor es movedido y que a veces los nombres representan lo que son las cosas y las personas en su mismísima realidad.

Sospecho que las palabras de Ferrer del Río habrán influido en una referencia al folleto de F. Rousseau, *Règne de Charles III d'Espagne (1759-1788)*, París, 1907, II, p. 312. Después de hacer una relación de varios libelos que atacan a Floridablanca, sigue el autor: « ... contre [le ministre] courait une nouvelle satire, moins spirituelle que les précédentes, intitulée: *Lettre d'un coquetier de Fuencarral à un avocat de Madrid, sur le libre commerce des oeufs*. Ce pamphlet regrettait les facilités, octroyées aux armateurs pour commercer avec les Indes ». Es evidente que Rousseau no había leído o que no había entendido bien el folleto que califica de poco « spirituelle ». Creo que ha seguido sencillamente las palabras de Ferrer en la introducción citada.

<sup>11</sup> Ferrer del Río, *ob. cit.*, p. 277, nota 8, sugiere que el Escribano sería Don Miguel Fernández Durán, marqués de Tolosa. No tengo datos suficientes sobre esta persona para contradecir a Ferrer. Por otra parte, la descripción del Escribano (« que era travieso como él solo y andaba siempre a la cuarta pregunta ») se aplica acertadamente a Riperdá, quien fue ministro de Felipe V e Isabel Farnesio de 1719 a 1726.

No puedo sugerir quien fuera « el tío Machón, que a la sazón se hallaba de regidor, [y quien] hartó a mi padre de desvuergüenzas » (p. 2). Tampoco puedo sugerir un individuo detrás de la máscara del padre del Vecino, aunque creo que está claro que representa a los grandes mercaderes de Cádiz.

« Pero el Diablo, que no duerme, traxo a esta Villa, cosa de treinta años ha, un Hidalgo, hijo del Pueblo, que había sido soldado en las guerras de Italia; hiciéronle inmediatamente Alcalde... » (pág. 5). El Ricote se refiere evidentemente a Carlos III — hijo del pueblo que había sido soldado en Italia — que volvió de Nápoles a España en 1759 para ser rey<sup>12</sup>. Hay una referencia al decreto del 16 de octubre de 1765 que rompió el monopolio de Cádiz, permitiendo que otros puertos de la Península pudieran comerciar libremente con ciertas partes de América. Estas novedades, según el Ricote, causaron a su padre tanta pesadumbre que murió, aconsejando a su hijo que procurase llevarse bien con el Alcalde y los Escribanos de éste — o sea, con el Rey y sus ministros. También el moribundo recomienda que su hijo confié en un tal Cerote, que, según él, « tiene mucha mano [y] no es ingrato al pan que ha comido... » (pág. 7).

Cerote — nos dice el Ricote — se llamaba Francisco de Cerros y su padre se le había aficionado mucho por sus dotes comerciales. A pesar de sus esfuerzos, sin embargo, las cosas no les van bien, y el Ricote se dirige al Abogado de Madrid (que ahora será la corte) pidiendo su ayuda para que « las cosas vuelvan a arreglarse como antes » (pág. 14). Sigue fiándose de las mañas de Cerote, pero quiere asegurarse « porque no se me oculta que las marañas y hipocresías al cavo se descubren, y que aquel que sabe a las claras probar y persuadir la razón a los hombres de seso vale por quatro Cerotes, que sólo tienen partido entre las tías y los tontos » (pág. 14).

Así acaba el folleto de catorce páginas. Según las notas que puso Antonio Ferrer del Río al texto, Francisco de Cerros sería la máscara de Don Francisco de Montes, quien ocupó un importante lugar en el

<sup>12</sup> « El hombre — nos dice el Ricote — era benigno [...] y con lo mucho que había visto y oído por esos países [es decir que Carlos III es un monarca ilustrado], trahía no sé qué ideas, se persuadió a que la pobreza de Foncarral podría nacer de esto que él llamaba tiranía. Intentó quitarla; pero el Escribano [¿será una referencia a Julián de Arriaga y Rivero, ministro de Indias?] y Ayuntamiento, que estaban de nuestra parte, enredaron tanto que el Alcalde por no inquietar y disgustar a las gentes, cedió de su propósito, y sólo mandó que ya que no se hiciese novedad para el consumo de Madrid, se permitiese el trato libre con el Pardo, Chamartín y otros Pueblos inmediatos » (pp. 5-6).

Ferrer del Río, *ob. cit.*, p. 277, nota 11, se equivoca, creo yo, al colocar a Arriaga allá en la primera mitad del siglo, que es la época a que se refiere en el párrafo citado. Pero coincido con Ferrer, que en la p. 278, nota 2, sugiere que es Arriaga el que enredó en contra del libre comercio. Hay que reconocer, sin embargo, que sabemos poco de las ideas de Arriaga. Dice R. D. Hussey, *The Caracas Company, 1728-1784. A Study in the History of Spanish Monopolistic Trade*, Cambridge, Mass., 1934), p. 228: « As for the ministers of the Indies, the secrecy with which Grimaldi, the prime minister, shrouded his preparations for liberalization has so far blocked discovery of Arriaga's views. The latter was consulted on the basic changes, but various references indicate that he did not formulate them, was at best unconvinced of their wisdom, and was probably opposed to the program as a whole ».

comercio con América<sup>13</sup>. La sátira alcanza también a otro personaje que resulta ser nada menos que Don Pedro de Ceballos, antiguo gobernador de Buenos Aires, conquistador del Sacramento, y por fin virrey del Río de la Plata<sup>14</sup>. Creo que el « escribano alborotador » que tantos problemas causó al Ricote y a Cerote encubre la figura de Don José Gálvez, quien había ejercido importantes cargos en Méjico. Al suceder éste a Julián de Arriaga en el cargo de ministro universal de Indias en 1776, se inauguró una época en que se fomentaba el comercio libre con las colonias de manera que Cádiz iba perdiendo su monopolio. Al morir este supuesto enemigo del Ricote y de Cerote en 1786, fue nombrado ministro de Indias Don Antonio Valdés, quien llevaba en su cargo un año, más o menos, cuando se publicó el folleto. Observa el Ricote que el nuevo es « hombre honradísimo, juicioso y que desea lo mejor; quiere oír ambos partidos y enterarse... » (pág. 13). Inseguro el Ricote, sin embargo, de su influencia con este « escribano », ha decidido apelar al Abogado de Madrid.

La primera contestación a la carta del Vecino de Foncarral fue la del Patán de Carabanchel, fechada el 5 de julio de 1788. El Patán es una figura, digamos folklórica, en la literatura satírica y clandestina del XVIII<sup>15</sup>. No se muestra tan rústico como su máscara da a entender. Emprende la defensa de los principios mercantilistas, mofándose al par de los supuestos

<sup>13</sup> Francisco de Montes (hacia ¿1750?-1817) [San Mamés de Campos (Palencia)-Madrid]. De joven, en 1768, Montes sentó plaza de guardia marina en Cádiz, y por los años 1770 fue ascendiendo por los grados hasta llegar a ser teniente de navío. En 1782, durante la guerra con Inglaterra, fue ascendido a capitán de fragata. Si recordamos que en el servicio marítimo del XVIII, no eran siempre muy claras las distinciones entre el marino, el comerciante y, en épocas de guerra, hasta el pirata, los detalles del folleto podrían compaginar con el carácter y la carrera de este marino. Ferrer dice (*ob. cit.*, p. 278, nota 5), que fue primer tesorero de ejército, pero este dato no consta en la biografía inserta en el artículo, bastante largo, « Montes (Francisco de) », *Enciclopedia Universal Ilustrada*, 36: 594-95. La sátira más acerba del folleto se suelta contra « el Cerote ». Se enriqueció en el comercio con América burlando las reglas tributarias (« ninguno ha sido tan ducho en burlar las puertas de Madrid, y entrar y salir por ellas sin pagar un cuarto »); ha colocado a sus parientes en España y en América; y ostenta una desmedida devoción religiosa.

<sup>14</sup> Pedro de Ceballos Cortés y Calderón (1715-1778) [Cádiz-provincia de Córdoba], el coco de los niños portugueses de la colonia, según el Patán (pp. 7-9), murió de regreso hacia la corte en 1778 en un convento capuchino cerca de Córdoba, confiando al Obispo de Córdoba amplios poderes, y, al parecer, una donación para la construcción de una iglesia. Véase H. E. Gammalsson, *El virrey Cevallos*, Buenos Aires, 1976, p. 205. Ferrer, *ob. cit.*, p. 278, notas 10 y 11, explica que el « gran ladrón », difunto, a quien se refiere el Vecino de Foncarral, fue Cevallos (sin nombre de pila) y que la « nueva ermita » fue « Iglesia en Andalucía. La Compañía de Alcalá, hacienda que llaman de Jesús del Monte ».

<sup>15</sup> F. Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, 1972, N. 1159, p. 153; N. 1161, p. 154. I. Zavala, *Clandestinidad y literatura en el setecientos*, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », 24 (1975), p. 407. No sé si en esta polémica pudiera tener algún significado el hecho de que Francisco de Cabarrús poseía desde hace tiempo una fábrica de jabón en Carabanchel.

beneficios del comercio libre. Defiende la primacía de Cádiz y del sistema de protección que está fundado en una « ciencia » difícilmente adquirida a través de muchos años y ataca la introducción de « novedades » (págs. 23-24).

La segunda contestación es la *Carta al vecino de Foncarral sobre el comercio de los huevos, diferente, así en la substancia como en el modo, de la que escribió pocos días ha el Patán de Carabanchel*. Aunque el autor dice que no aprueba la alegoría del Vecino de Foncarral « por indecorosa a los altos personajes a que se refiere » (pág. 2), decide seguirla. Pero hace remontar su historia del comercio de América a la época de Carlos V. En el concepto de este escritor, el sistema comercial establecido iba sirviendo bien los intereses de América y de la madre patria desde hacía 250 años. La experiencia de los comerciantes gaditanos representaba un caudal importante que permitía que España pudiera competir con los contrabandistas extranjeros. Lamenta el decreto de 1778 que abrió el comercio con América a doce puertos españoles en perjuicio de Cádiz, y concluye con una elocuente llamada a la observancia de los principios mercantilistas.

Está claro que lo que llamo polémica forma parte de una discusión mucho más amplia que había empezado a principios del reinado de Carlos III y que continuaba después<sup>16</sup>. Por ahora, nos incumbe ver si es posible relacionarla con la ideología de Cabarrús y de ahí explicar y pesar la posible intervención de Moratín en la redacción del folleto que inició la discusión inmediata. Entre los primeros escritos de Cabarrús está su *Discurso sobre la libertad de comercio concedida por S. M. a la América meridional*, leído a la junta de la Sociedad Económica Matritense de los Amigos del País el 28 de febrero de 1778, cuando su autor tenía veintiséis años de edad<sup>17</sup>. El discurso tenía como motivo el apoyo del decreto de 2 de febrero de 1778 que el gobierno había enviado a la Sociedad. Este decreto añadió a Buenos Aires, Chile y el Perú a la zona de libre comercio. Después del discurso de Cabarrús se publicó el importante do-

<sup>16</sup> R. J. Shafer, *The Economic Societies in the Spanish World (1763-1821)*, Syracuse, N. Y., 1958, p. 109, nota 93, cita el estudio que Francisco Xavier Uriortúa dio a la Real Sociedad Económica de Madrid, *Informe sobre la libertad del comercio que, por particular comisión de la Real Sociedad Económica de esta corte, extendió Don Francisco Xavier de Uriortúa, en todo conforme a unas observaciones que presentó él mismo en una Junta creada por la Sociedad para aquel objeto*. E. Varela Hervías cita el *Informe en Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa, Madrid, 1787-1791*, Madrid, 1966, p. 62. Hay una ligera discrepancia en las citas de los dos investigadores. Aparece el *Informe* en los siguientes números de 1788: N. 147 (22 sept.), pp. 400-6; N. 148 (29 sept.), 416-24; N. 149 (6 oct.), 444-50; N. 150 (13 oct.), 465-70; N. 151 (20 oct.), 493-99; N. 152 (27 oct.), 513-21; N. 153 (3 nov.). Varela no incluye este número con las páginas.

<sup>17</sup> F. de Cabarrús, *Discurso sobre la libertad de comercio concedida por S. M. a la América meridional*. Leído en junta de 28 de Febrero de 1778, en « Memorias de la Sociedad Económica [Matritense], 3 (1787), pp. 282-94.

cumento *Reglamento y aranceles reales...* del 12 de octubre de 1778, una compilación de los decretos de años anteriores que además incluía a Guatemala y Nueva Granada en la zona de libre comercio<sup>18</sup> Es lícito suponer que el *Discurso* del joven Cabarrús influyera en la decisión del gobierno de afirmar el sistema de libre comercio. Cabarrús, como Jovellanos — quien iba a entrar en la Sociedad Matritense aquel mismo año — y como otros miembros de la Sociedad, estaba preocupado por los estorbos (palabra clave en el pensamiento de la época) que se oponen a la realización de la felicidad, o sea la prosperidad, común. Se alegra Cabarrús de que se haya realizado en poco tiempo una « revolución » contra las « tenebrosas huestes » dispuestas a « defender su imperio amenazado de ruina » (pág. 283).

Contra el monopolio de Cádiz, contra los contrarios al comercio libre, contra « el interés de pocos y la ignorancia de muchos », Cabarrús repasa los avances comerciales de los trece años a partir de 1765, señalando las mejoras económicas de la metrópoli y de las islas antillanas. Compara la situación actual con la historia del comercio con América, y es evidente que el Cabarrús de 1778 manejaba los mismos datos que figuran en la *Carta del Vecino* de Foncarral de dos lustros después. Su enemiga por los mercaderes de Cádiz se manifiesta tan fuerte como el encono que demostraba el Vecino. Al hablar de las riquezas de América dice: « Cádiz y Sevilla fueron comerciantes, pero lo restante de la España dexó de serlo. Aquel manantial que debía derramar en toda la monarquía la felicidad se estancó en manos de algunos comerciantes codiciosos... » (pág. 289).

Cabarrús encuentra propicio el momento para cambiar el sistema que había durado 250 años y para quebrar el monopolio gozado por Cádiz durante 58 años desde el Proyecto de 1720. « Tenemos [...] un monarca que se precia de ser hombre que no desprecia el consejo y la instrucción, que desea el bien, ama la verdadera gloria, y en cuya grande alma todos los proyectos útiles hallan abrigo y protección. ¡Qué ocasión más oportuna para dar el último golpe al monopolio! » (pág. 292). Así habla el joven ilustrado que quiere aprovecharse de la disposición del déspota ilustrado que era Carlos III para realizar sus proyectos ideales. Su nombre, dice Cabarrús, « será siempre precioso a la España [...] por haber sido el primero en derribar los estorvos con que el monopolio hacía inaccesibles nuestras colonias... » (pág. 293).

En los años posteriores a 1778 las ideas de Cabarrús contrarias al monopolio y favorables al comercio libre son consecuentes con las que expresaba en el discurso citado. Por ejemplo, en 1784 expone ideas parecidas a la Junta general de la Compañía de Caracas en una *Memoria sobre la unión del comercio de la América con el de Asia*, importante documento en que proyecta la fundación de la célebre Compañía de Filipinas<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> R. D. Hussey, *The Caracas Company*, cit., pp. 229-31.

<sup>19</sup> J. Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real, 1785-89, II, pp. 14-16.

Entretanto, en la práctica Cádiz no había sentido las perniciosas consecuencias que temía por las nuevas disposiciones de 1778. Al contrario, su situación geográfica entre el Mediterráneo y el Atlántico y la larga experiencia de sus mercaderes permitíale beneficiarse más que los otros puertos del importante aumento en el comercio con América. A pesar de la inseguridad ocasionada por la guerra con Inglaterra, crece el comercio. Entonces, después de la paz de Versalles de 1783 los mercaderes de la Península responden a una demanda reprimida y engrosan sus existencias sobradamente para suplirla. La oferta en América llega a ser desmesurada, hasta el punto de que en 1786 surge la catástrofe económica que obliga a las casas comerciales a malvender el excesivo surtido de mercancías<sup>20</sup>. Los gaditanos perdieron veinte millones de pesos en los dos años de 1786 y 1787. Olvidándose de la prosperidad de los años de 1778-1785, explican el desastre por el retiro del monopolio, y los mercaderes, como el Ricote, desean que « las cosas vuelvan a arreglarse como antes » (pág. 14). Esta crisis antecede inmediatamente a la polémica de los huevos de Fuencarral coincidiendo con el esfuerzo de los ilustrados para ensanchar la zona libre durante las postrimerías del reinado de Carlos III.

El *Elogio del excelentísimo señor conde de Gausa*, que pronunció Cabarrús en la Real Sociedad de Amigos del País el 24 de diciembre de 1785 y que se publicó el año siguiente, coincidió con los comienzos de esta crisis económica<sup>21</sup>. Sus palabras en alabanza del antiguo ministro de Hacienda causaron inquietud entre los mercaderes de Cádiz y al mismo tiempo despertaron las sospechas del nuevo ministro Pedro López de Lerena. Al morir el rey ilustrado en diciembre de 1788, la Sociedad Económica elige a Cabarrús para pronunciar el *Elogio de Carlos III*, que leyó el 25 de julio de 1789. Entre los muchos logros del reinado que enumera Cabarrús, no deja de incluir los decretos de 1765 y 1778 sobre la libertad de comercio con las Indias<sup>22</sup>. Tres años después, al escribir Cabarrús sus célebres *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, trasluce su postura libertaria en asuntos económicos<sup>23</sup>. En resumen, a través de los años se puede notar

<sup>20</sup> R. Solís, *El Cádiz de las Cortes. La vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, Madrid, 1958, pp. 119-25.

<sup>21</sup> F. de Cabarrús, *Elogio del conde de Gausa, leído en junta general celebrada por la Real Sociedad de Amigos del País de Madrid, 1785*. Publicado por acuerdo de la misma sociedad, Madrid, Ibarra, 1786, 97 pp.

<sup>22</sup> *Elogio de Carlos III, Rey de España y de las Indias, leído en la junta general de la Real sociedad Económica de 25 de julio de 1789 por el socio D. Francisco Cabarrús, del Consejo de S. M. en el de Hacienda*, Madrid, Antonio Sancha, 1789, p. xlii.

<sup>23</sup> No se publicaron las *Cartas* inmediatamente; salieron en primera edición en 1808. En el prólogo el autor escribe: « Como las escribí en 1792, así las publico ahora ». Cito por la edición de 1822: *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*. Escritas por el Conde de Cabarrús

una coincidencia entre las ideas expresadas en varias obras de Cabarrús y los conceptos que encontramos en la *Carta de un vecino de Foncarral*.

Podemos calificar de probable la intervención de Moratín en el asunto. A finales de 1786 Leandro aceptó, por recomendación de Jovellanos, el puesto de secretario de Cabarrús. Contra los deseos de su tío Miguel, en cuyo obrador trabajaba de joyero, abandonó el oficio porque el nuevo puesto le ofrecía la oportunidad de acompañar a Cabarrús en un largo viaje a Francia. En este viaje escribió una serie de cartas dirigidas a su familia y a sus amigos madrileños en las que manifiesta ciertas ideas ilustradas típicas de los años 1780<sup>24</sup>. Moratín, que cumple veintisiete años durante el viaje y acompaña a un Cabarrús que tiene treinta y cinco, escribe a hombres mayores como Jovellanos, Ceán Bermúdez y Eugenio Llaguno y Amírola, y a un coetáneo como Juan Pablo Forner, preciándose de expresar las ideas avanzadas de su día. Desde Montpellier elogia la Universidad francesa mientras desprecia la de Alcalá de Henares (pág. 43). Viaja de Tolosa a Narbona por el canal y escribe a Jovellanos: « en toda mi navegación no ha cesado mi admiración y mi envidia, ni se me ha podido quitar de la memoria el famoso canal de Campos, que se empezó, como todo lo bueno que se empieza en España, para no concluirse jamás » (pág. 100). A Ceán Bermúdez comenta: « en Nîmes se fabrican nueve mil pares de medias de seda cada día; inferirá [Vmd.] por consecuencia legítima que Nîmes vale algo más que Huete, con hidalgos y todo » (pág. 53). Reforma universitaria, la construcción de canales, el fomento de la producción — éstas son preocupaciones de Cabarrús y de los ilustrados; son cuidados que Moratín en años posteriores va abandonando pero que ahora le interesan por el empleo que tiene como secretario de Cabarrús.

Parece que Cabarrús le caía bien al joven literato. A Jovellanos escribe: « el trato de este hombre me ha hecho ver quanto debo agradecer a V. S. el habérmelo dado a conocer » (pág. 97). Y eso que Cabarrús se aprovechaba de los talentos literarios de Moratín. Por ejemplo, para dar gusto a la Condesa de Benavente, grande dama de la sociedad madrileña que poseía un teatrillo particular en su palacio, Cabarrús le hizo componer, durante el viaje, una zarzuela, *El barón*. Moratín protesta a Jovellanos que

al Sr. D. Gaspar de Jovellanos, y precedidas de otra al Príncipe de la Paz (Valencia, Idefonso Mompie, 1822).

<sup>24</sup> Estas cartas son las contenidas en el MS. 7769 de la Biblioteca Nacional, Madrid. Las publica R. Andioc en su excelente edición, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1973), pp. 38-109. Estas cartas, comprendidas entre las numeradas de 3-25 en la edición de Andioc, están fechadas en 1787-88. En varias notas Andioc duda que Moratín las escribiera en aquellos años sino mucho después, por los años 1820. En mi reseña del libro — « *Hispanic Review* », 44 (1976), pp. 294-97 — sugiero que Moratín seguía la práctica muy común en Europa en el XVIII de pulir las cartas con vistas a la publicación. Sigo creyendo que se trata de una revisión más bien estilística que ideológica.



es « dura y repugnante ocupación en la qual me metió el mejor amigo de V. S. » (pág. 97). Si Cabarrús prestaba los talentos literarios de su secretario en provecho de su noble amiga, ¿qué más natural que los pidiese a favor de sus propias ideas sobre el comercio libre?

La obra literaria de Moratín en esta década se caracteriza por el tono satírico. Dejando aparte las comedias que tenía sin estrenar, sus escritos notables son el poema *Lección poética* (1782) y la ficción en prosa *La derrota de los pedantes* (1789). Esta última obra es, en efecto, la más cercana cronológicamente a la *Carta de un vecino de Foncarral*. Sin entrar en un estudio científico del lenguaje, creo que es posible distinguir en lo que llamo la textura de la prosa una semejanza entre las dos obras. En los primeros párrafos de *La derrota de los pedantes* encontramos frases pintorescas como éstas: « Mercurio [...] dábase a Plutón, por no darse al diablo... ». El poeta Ercilla insiste en la prisa « sin andarse en aquí me la puse, ni en tú te la tienes, Pedro ». Mercurio quisiera estar en el Olimpo « jugando con Hebe a la pizpirigaña y al salta tú... »<sup>25</sup>. Una textura parecida la encontramos en la *Carta de un vecino de Foncarral*. El Escribano de 1720 « era trabieso como él solo » (pág. 2). El Ricote se refiere a « la mano nada blanda de mi padre » (pág. 2) y al « Diablo, que no duerme » (pág. 5). Dice que a su padre « se le iban los ojos tras de este mozo [el Cerote] » (págs. 8-9), aunque él sabe que los Cerotes de este mundo « solo tienen partido entre las tías y los tontos » (pág. 14).

Ahora bien: el lenguaje y la ficción de *La derrota* y de la *Carta* son ajenos al estilo y la textura de los escritos de Cabarrús. En sus discursos y memorias el financiero se muestra escueto y seco, y él mismo escribe en el prólogo a sus *Cartas* que cuidó « poco de los ornatos del estilo »<sup>26</sup>. Concluimos que mientras los conceptos de la *Carta de un vecino de Foncarral* encajan en la ideología de Cabarrús, el estilo no parece ser de él. Por otra parte, la textura del lenguaje tiene bastante en común con la *Derrota de los pedantes* de Moratín, obra que él redactó durante el año posterior a la publicación de la *Carta*. Por estas razones cabe pensar en una colaboración entre el amo y su secretario con el propósito de dar un golpe más a favor del comercio libre y al mismo tiempo atacar a Francisco de Montes, que sería uno entre los muchos enemigos de Cabarrús.

El debate sobre el libre comercio continuó en las páginas del *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*. El « Informe sobre la libertad del comercio » que escribió Francisco Xavier de Uriortúa para la Real Sociedad Económica, fue saliendo en siete números durante los meses de octubre y noviembre de 1788, o sea poco después de la polémica sobre los huevos de Fuencarral (cf. nota 16). El buen Alcalde,

<sup>25</sup> L. Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes. Lección poética*, ed. J. Dowling, Barcelona, 1973, pp. 51-52.

<sup>26</sup> F. de Cabarrús, *Prólogo*, en *Cartas sobre los obstáculos...*, [hoja 3].

Carlos III, murió el 14 de diciembre de 1788. Aun antes de que el nuevo gobierno pudiera caracterizarse, el largo proceso de liberalización, empezado desde 1765, se coronó con la real cédula de 28 de febrero de 1789 que extendió el sistema liberalizado a Nueva España, que había sido el último reducto del monopolio de Cádiz.

Sigamos un poco más al amo y a su secretario. Moratín continuaba en el empleo de Cabarrús durante el resto del año 1788, todo el 1789 y también durante los primeros meses de 1790, y vivía en la misma casa de Cabarrús. Había un plan para que el secretario acompañara a los hijos de su amo en un viaje a Francia e Inglaterra, pero se frustró por la condición inestable del país vecino a partir de los sucesos del 14 de julio de 1789<sup>27</sup>.

Entretanto, se pensó en el estreno, dos veces fracasado, de *El viejo y la niña*. Llegó a efectuarse el 22 de mayo de 1790. La escena es la casa de un rico y viejo mercader de Cádiz, puerto de mar que Moratín no conoció hasta varios años después. ¿Por qué Cádiz y no Madrid, por ejemplo, para esta tragedia urbana en que Moratín abrazaba los nuevos principios dramáticos del inglés Jorge Lillo y de los franceses Diderot y Beaumarchais? Podríamos argüir que por razones del argumento: el joven Don Juan, habiéndose perdido para siempre a su querida Isabel, se embarca para América desde el puerto de Cádiz; desde lejos se oye en la escena el cañonazo que significa la partida del barco, y empiezan a derramarse las lágrimas en la cazuela.

Por otra parte, es digno de notar que el mercader de Moratín no es un personaje simpático como el bueno Mr. Thoroughgood de *El comerciante de Londres* de Lillo. Al contrario, Don Roque es un antipático que conspiró con el tutor de Isabel para engañar a la joven. No sabemos si en las primitivas redacciones de *El viejo y la niña* — la primera hacia 1783 — fuera Cádiz todavía la escena elegida por su autor, pero cabe preguntar si no había en la elección de Moratín una manifestación del encono que sentían su amo y los ilustrados por los magnates del monopolio comercial de Cádiz.

Volvamos al testimonio de Melón: «salió en aquellos tiempos un folleto intitulado *Carta sobre el comercio de los nabos de Fuencarral*, sumamente gracioso, y que se creyó de Cabarrús, y que yo tuve por de Moratín, a lo menos en la redacción y adornos, por más que él no lo quiso jamás confesar» (cf. nota 1). Moratín era siempre celoso de su fama literaria. No quiso incluir en sus *Obras dramáticas y líricas* (París, 1825) el poema premiado por la Real Academia cuando tenía él dieciocho años, *La toma de Granada*; ni un romance, muy popular entre sus amigos, di-

<sup>27</sup> M. Núñez de Arenas, *Moratín y Cabarrús*, en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, París, 1963, pp. 348-49.

rigido al Conde de Floridablanca pidiéndole un beneficio, *Musa, mañana sin falta*...<sup>28</sup>. No volvió a castigar ni publicar *La derrota de los pedantes*<sup>29</sup>. Como su padre, sabía componer versos de repente, pero cuando la esposa de su amigo Manuel Silvela los copiaba al dictado, él insistía después en hacerlos añicos y quemarlos<sup>30</sup>. De modo que concluimos que era consecuente con el carácter de Moratín negarse a reconocer una obra como la *Carta de un vecino de Foncarral*.

Como se ha apuntado, el 22 de mayo de 1790 se estrenó en el Teatro del Príncipe de Madrid *El viejo y la niña*. Menos de un mes después, el 13 de junio, el Conde de Cabarrús, amo de Moratín, fue detenido por orden de Pedro López de Lerena, que había ocupado el puesto de Ministro de Hacienda cuando la muerte de Miguel de Múzquiz, conde de Gausa, en 1785. Lerena tuvo encarcelado a Cabarrús en el castillo de Batres (provincia de Madrid) catorce meses « sin decir el motivo, [...] sin haberle hecho proceso — nos dice el Conde de Fernán-Núñez — con escándalo de toda la España y aun de la Europa entera, que dice le juzgue y le ahorquen o le den libertad »<sup>31</sup>.

Según Melón, « Parece que el delito de Cabarrús para con Lerena era que aspiraba al ministerio, y que había publicado el elogio de Múzquiz, Conde de Gausa, Ministro anterior de Hacienda, escrito que incomodó mucho al dicho Lerena » (cf. nota 1). Es decir, Melón relaciona el elogio del Conde de Gausa, que leyó Cabarrús en 1785 y publicó el año siguiente, con la *Carta del vecino de Foncarral* y la lectura en la casa de la Condesa de Gálvez de un libro que satirizaba a la reina María Luisa. Según él, despertaron la ira de Lerena y produjeron la prisión de Cabarrús. Jovellanos, que se encontraba en Salamanca, volvió a Madrid en agosto para tratar de conseguir la libertad de su amigo. No consiguió más que el tajante mandato de salir de la corte inmediatamente a lo que resultó ser un destierro de siete años.

Melón nos dice que Moratín en esta ocasión sufrió « la pena negra ». Por lo pronto volvió a la casa de su tío Miguel. Miedoso como siempre era, y con su amo en la cárcel, implicado él mismo tal vez por escritos

<sup>28</sup> Para la historia bibliográfica de este romance, véase mi edición de *La derrota de los pedantes. Lección poética*, p. 157, nota 7.

<sup>29</sup> En mi introducción (p. 31) a la edición citada en la nota 25 sugiero por qué Moratín no quería pulir esta obra: «Es curioso especular que Moratín pudiera no volver sobre esta pequeña obra precisamente porque celebraba en ciertos párrafos la jura al trono de un príncipe quien más tarde le dio motivos para temerle, ya que el poeta pasó todo el reinado de Fernando VII en un destierro voluntario o en Barcelona o en Francia ».

<sup>30</sup> R. Andioc, *Broutilles moratiniennes*, en « Les Langues Néolatines », 172 (mars-avril, 1965), pp. 26-33).

<sup>31</sup> C. J. Gutiérrez de los Ríos y Rohan-Chabot, 6º Conde de Fernán-Núñez, *Vida de Carlos III*, Madrid, Fernando Fe, 1898, II, p. 25.

encargados, buscó la tranquilidad con sus parientes en la Alcarria. Allí, en Pastrana, escribió *La comedia nueva*.

Lerena consiguió el título de conde en 1791, y murió el año siguiente. Cabarrús salió de su prisión y redactó en 1792 sus *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*. Moratín estrenó *La comedia nueva* el 7 de febrero de 1792. En abril — cuando se reanuda su *Diario* después de una laguna de años causada por la pérdida de cuadernos — Moratín se ha arrimado al lado de los poderosos<sup>32</sup>. Está en el campo de Godoy, quien le va a obtener los beneficios que le permitan pasar cuatro años de viajes y *dolce far niente* por Europa, al cabo de lo cual el mismo Godoy le da el lucrativo puesto de secretario de la Interpretación de Lenguas.

Concluyo que podemos aceptar el juicio de Melón, que la *Carta de un vecino de Foncarral* es de Moratín, « a lo menos en la redacción y adornos... » Por ser una obra de encargo que además estaba relacionada con un período de disgustos, no quiso confesar su autoría. Debemos honrar la decisión de él, no incluyéndola en el catálogo de sus obras, pero podemos legítimamente admitirla en un apéndice, como documento que ilumina sus relaciones con hombres e ideas de su juventud.

<sup>32</sup> L. Fernández de Moratín, *Diario (Mayo 1780 - Marzo 1808)*, ed. R. y M. Andioc, Madrid, 1967, p. 77. El 7, 8 y 9 de abril de 1792, Moratín estaba en Aranjuez donde fue a visitar a don Manuel Godoy y al Conde de Aranda dos veces y a Don Eugenio de Llaguno y Amírola una vez.

# 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, Provincia 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. Perego 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*, Paris, 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 empobrezca 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 FRIA: 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.

## El sentimiento como motivo literario en Moratín

por Rinaldo Froldi (Universidad de Bolonia)

La interpretación de la obra literaria y teatral de Leandro Fernández de Moratín se ha basado durante mucho tiempo en prejuicios ideológicos y estéticos que han obtenido amplia difusión. Éstos resultan ya evidentes si consideramos que los dos adjetivos con los que habitualmente se le ha venido definiendo: « afrancesado » y « neoclásico » anquilosan su personalidad y su estilo. No es éste, sin embargo, el momento oportuno para detenernos en el examen de las causas de esta actitud, que perdura no sólo en la conciencia de la cultura media, sino también en ciertos ensayos críticos de ambiciones científicas.

Hoy, cuando reservas y definiciones han caído o van cayendo, y su adhesión al partido francés en el momento de la Guerra de la Independencia ya no se considera motivo de escándalo o de condena, es necesaria también una reconsideración de su obra desde el punto de vista literario. Esta reconsideración se extiende al concepto mismo de « neoclasicismo », que por largo tiempo se ha entendido de modo genérico y peyorativo, como movimiento o teoría ajenos a la esencia espiritual de la nación española. En la actualidad se investiga sobre él con especial atención a las causas históricas que en el siglo XVIII favorecieron la vuelta a los ideales formales clásicos y a los modelos del Quinientos.

En el caso concreto de Moratín, se comienza a dar mayor importancia a las motivaciones de su poética. Éstos son ya algunos resultados del proceso de revisión crítica de la cultura española del siglo XVIII, que se ha llevado a cabo durante los últimos lustros y de los que ya habían aparecido sus primeras muestras, con motivo de las conmemoraciones del bicentenario del nacimiento de Moratín en 1960<sup>1</sup>.

Si se quiere profundizar en rigor el significado y valor de la obra moratiniana, es necesario continuar por los cauces mencionados de revisión del Setecientos español, totalmente desembarazado de los obstáculos tradicionales y de las restrictivas clasificaciones, agudizando la aten-

<sup>1</sup> Destacan por importancia el volumen *Moratín y la sociedad española de su tiempo*, publicado por la « Revista de la Universidad de Madrid », IX (1960), pp. 567-809 y el n. 161 (1960) de « Insula ».

ción, de manera crítica y problemática, sobre la cultura propia y concreta de Moratín dentro de la general coetánea. Solamente de este modo podremos individualarlo en la realidad histórica, identificar sus ideas, conocer lo que se propuso realizar con su obra literaria y sobre todo teatral, y averiguar su significación en el gusto de la época y la influencia que ejerció sobre los autores dramáticos de comienzos del siglo XIX. Es decir, no será suficiente con afirmar que Moratín fue un neoclásico, sino que habrá que precisar el modo, los motivos y términos en los que se proyectó su clasicismo.

Tampoco nos parece suficiente definirlo como « ilustrado », si no se indica, una vez estudiada su formación filosófica y cultural, el sentido y modo específico del término. Sobre todo, será necesario, por encima de cualquier clasificación, estudiar los nexos que relacionan en Moratín el momento ideológico con el estético, para desentrañar la posible integridad de su personalidad psicológica, moral y estética.

En demasiadas ocasiones se ha evitado el problema de su personalidad, resolviéndolo con un impresionismo simplificador; en este sentido recuerdo que la adjetivación que todavía ampliamente se utiliza para definir a Moratín, lo representa como: frío, feble, tímido, cobarde, resentido, apocado, triste, contradictorio, resignado, fluctuante, asustadizo, receloso, irresoluto.

Pero podemos preguntarnos qué hay de cierto en la definición de estos rasgos de carácter y cuánto de erróneo, debido a las equivocadas interpretaciones de críticos que no han sabido situarlo en la debida circunstancia histórica, para estudiar su comportamiento y reacciones. En todo caso, nos parece que — antes de llegar a fórmulas resolutorias — hay que tener en cuenta por lo menos que Moratín en medio de las dificultades, mantuvo su coherencia en algunas ideas fundamentales, tanto en el campo ideológico como en el moral y estético, sin sustituirlas jamás por otras que quizá hubieran significado para él una vida más tranquila y un éxito más seguro.

Su vivir apartado, aunque relacionado con algunas motivaciones psicológicas bien determinables, ¿hasta qué punto es lícito considerarlo sólo receloso egoísmo? ¿No habrá sido resultado más bien de una necesaria aceptación de esa realidad que se había manifestado en contradicción con las aspiraciones juveniles, a las que nunca había renunciado, de un mundo regido por el principio de la virtud, condición — para él — necesaria para el desarrollo de una existencia ordenada y feliz?

En la línea de una profundización crítica que quiere verse libre de las amarras de consumados esquematismos, he intentado un acercamiento a un aspecto hasta ahora sustancialmente ignorado o bien implícitamente negado, de la personalidad artística de Moratín: el sentimiento<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Entiendo por 'sentimiento' el movimiento subjetivo interior que confiere

Lo aviso de antemano: no pretendo hacer un estudio psicológico sobre el Moratín-hombre, sino que me propongo dar algunas observaciones sobre su obra, que — por evidentes razones de economía de tiempo — limitaré exclusivamente a sus comedias y a lo relativo al sentimiento como tema teatral y a su utilización escénica como instrumento expresivo.

Aspecto — como decía — bien ignorado o ímplicitamente negado, ya que, en efecto, demasiadas veces nos hemos encontrado con referencias al arte cómico de Moratín en términos de « producción bajo el dominio absoluto de la razón », de « comedias construidas rigurosamente para la expresión de una tesis », y realizadas con frío respeto por las reglas, hasta el extremo de considerar al autor como « un mártir de la doctrina literaria »<sup>3</sup>.

La crítica reconoce la formación « ilustrada » de Moratín y su fundamental clasicismo literario. Es necesario advertir desde ahora, que esta última tendencia no significó de por sí una negación total de los valores de la fantasía y del sentimiento; además, la crítica ha superado ya algunas creencias difundidas durante cierto tiempo, que caracterizaban a la cultura ilustrada como culto absoluto de la razón. Por medio de estas creencias hasta se pretendía que esa cultura fuera 'naturalmente' incapaz de expresión poética. Con base en estas ideas preestablecidas nos explicamos por qué no se ha advertido en la obra de Moratín la presencia del sentimiento. En otros autores, en los que la misma era palpable por su intensidad y clara manifestación, la presencia del sentimiento se ha presentado como un hecho ajeno a la realidad cultural del momento y, consecuentemente como anticipación del gusto y modos propios de épocas sucesivas. De aquí ha surgido el equívoco del denominado 'prerromanticismo'<sup>4</sup>.

Lo cierto es que la Ilustración en España como en Europa conoció y apreció las facultades sensibles del hombre; es más, puede decirse que las fue descubriendo con creciente interés a medida que, partiendo del empirismo que había superado la abstracción racionalista, el sensismo se iba imponiendo en el campo gnoseológico y renovaba la psicología y la estética.

carácter afectivo a las sensaciones y a las representaciones de las ideas y que es el producto de la 'sensibilidad', facultad de sentir física y moralmente, que en la época de la Ilustración se identifica con la propensión natural del hombre a participar en las emociones, afectos y sentimientos de los seres humanos, favoreciendo el contacto con los demás y facilitando el obrar bien.

<sup>3</sup> M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en Obras Completas*, Madrid, 1904, VI, p. 125.

<sup>4</sup> Sobre la crítica al concepto de prerromanticismo, véase: R. Frolidi, *Un poeta iluminista: Meléndez Valdés*, Milano-Varese, 1967, pp. 89, 125 y 133 y, en particular, R. Frolidi, *¿Literatura 'prerromántica' o literatura 'ilustrada'?*, ponencia presentada en el "II° Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo", el día 5 de octubre de 1976 en Oviedo (*Actas en prensa*).

Al profundizar en el conocimiento de la naturaleza humana (porque 'naturaleza' es también el hombre) aumenta el interés por el detalle, por el individuo, por la realidad humana que también está hecha de sensibilidad la cual produce afectos y sentimientos; ya que la sensibilidad es el término dialéctico de la razón, y ambos pertenecen al orden de la naturaleza humana.

El filósofo no se detiene en el sentimiento entendido en su aspecto meramente emotivo y hedonístico, sino que lo considerará como un momento, un aspecto de la realidad humana, un elemento constitutivo de la fuerza ética que debe gobernar al hombre, es decir la condición mediante la cual el hombre se establece en libertad y puede llegar a operar también — dentro de la vida — la necesaria reforma de la sociedad. De esta manera podemos explicar el interés de los ilustrados por el hombre, el interés por sus costumbres, por su comportamiento; por ello explicamos también el intimismo de tanta literatura europea del Setecientos y el humanitarismo que se presenta como valor ético dominante. Claro está que entre sentimiento y razón debe darse un feliz equilibrio: el sentimiento nace del reflexionar de la razón sobre las emociones, a las que atribuye un significado y un valor. De este modo, también a través del sentimiento, el hombre entra en armonía con la naturaleza y la sociedad. El Romanticismo partirá de estas premisas pero pretenderá absolutizar el sentimiento: profunda diferencia que debemos tener siempre presente para no caer en equívocos.

Para la filosofía de la Ilustración el estudio del hombre es búsqueda de su felicidad y es convencimiento difundido también de que sólo en el ejercicio de la virtud el hombre la podrá alcanzar; no nos sorprende que estos motivos se conviertan en temas literarios casi obligados y, en el caso específico del teatro, se conviertan en fundamento del mismo y, de acuerdo con normas razonables de estructura y estilo, vengan a coincidir con una visión educadora y reformadora del espectáculo público.

Así, para Moratín (que había sido educado desde su juventud en los ideales morales y estéticos de la Ilustración), la comedia adquiere un concreto valor didascálico. De ella, definiendo el género, dirá que « resultan puestos en ridículo, los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud »<sup>5</sup>. Pero si de lo cómico se obtienen valores educativos, igualmente resulta de la « oportuna expresión de afectos y caracteres »<sup>6</sup>. Ya que, en definitiva, el autor debe saber hacer partícipe al público de la risa y del llanto; en su tiempo oportuno, naturalmente, y con la debida moderación.

Si se examina la primera comedia de Moratín, *El viejo y la niña*, pa-

<sup>5</sup> L. Fernández de Moratín, *Discurso preliminar*, BAE, 2, p. 320.

<sup>6</sup> *Ibid.*

rece estar constituida esencialmente por dos motivos: por una parte la patente tesis social de condena del matrimonio preparado en contra de la voluntad de la joven esposa y, por otra, la situación dramática que resulta del momento en que su ex-enamorado llega de huésped a la casa de la desigual pareja. Es una situación que tiene todas las características de la tragedia si bien no se llegue a ésta ya que el ímpetu de los sentimientos de los dos jóvenes está controlado por el autor en base a una superior conciencia moral y social. Es decir, Moratín sustituye el presumible final trágico por otro más bien « austero y melancólico »<sup>7</sup>, constituido por una doble renuncia al amor: con el retiro de doña Isabel al convento, y con la partida a América de su enamorado.

En la comedia la acción es escasa; se trata de un drama psicológico, en el que encuentra amplio espacio la representación de los « afectos y caracteres ». En otros términos, la tesis del autor se comunica al público al profundizar en los caracteres de los personajes con una intensa acentuación de los elementos sentimentales: no sólo porque se trata de un drama del sentimiento de amor, obstaculizado por la corrompida costumbre social y la maldad de los hombres, sino porque son patéticos los instrumentos puestos en acción por el autor para establecer el contacto con su público. La protagonista está constantemente caracterizada como « infeliz y triste » para que el público sufra por su drama, reconociéndola como víctima virtuosa de un mal uso de la autoridad, o mejor dicho: varias veces víctima. En primer lugar, del tutor; después del marido e incluso del mismo enamorado que, movido por la pasión, en ocasiones no la comprende y hasta llega a ofenderla.

Nos encontramos de frente al típico tema ilustrado de la virtud ofendida y no reconocida.

¡Oh virtud! ¡Oh dolorosa virtud!<sup>8</sup>,  
exclama Isabel en el acto II y, al final de la obra, confirmará:

... Mucho vale

la virtud, pues tanto cuesta<sup>9</sup>.

La virtud obstaculizada es subversión del orden de la naturaleza: únicamente la ausencia de felicidad podrá ser la consecuencia: la lección

<sup>7</sup> En la *Advertencia* que precede a la comedia (BAE, 2, p. 336). Moratín refiere que su comedia, traducida por Napoli-Signorelli, fue recibida con aplauso en Italia, aunque a « muchas ilustres damas » el desenlace apareciera demasiado « austero y melancólico y poco análogo a aquella flexible y cómoda moralidad que es ya peculiar de ciertas clases en los pueblos más civilizados de Europa ». Napoli-Signorelli, cediendo a esta nueva conciencia moral, fue persuadido a mudar el desenlace lo que pareció a Moratín grave culpa por la contradicción manifiesta existente entre el nuevo final feliz y la verdad interior de la pieza. Para él el traductor, queriendo dar una solución feliz a la comedia, « hubiera debido alterar toda la fábula ».

<sup>8</sup> *El viejo y la niña*, II, 11, BAE, 2, p. 349 a.

<sup>9</sup> *Ibid.*, III, 13, BAE, 2, p. 354 b.

moral deberá llegar al corazón de los espectadores a través de la participación sentimental, la « simpatía » por el drama de la desdichada joven. Por este motivo Moratín defendió, contra toda crítica y opinión dispar, un final triste y amargo, el único que le parecía coherente con la situación que había trazado y el único que juzgaba eficaz en el orden de la enseñanza moral.

También Isabel, la protagonista de *El barón*, es víctima. Pero ahora es la insensata ambición de la madre quien la oprime, si bien Moratín, al introducir la figura de don Pedro, tío bueno y prudente, abre el camino a un final feliz.

La comedia se desarrolla en el acto I mediante una agudización especialmente intensa de la situación sentimental de la protagonista — Isabel — quien tiene una « inclinación honesta »<sup>10</sup> hacia su coetáneo Fernando. El acto concluye con estas sentidas palabras de Isabel:

¡Yo, infeliz! ¿Qué he de saber?  
Llorar<sup>11</sup>.

La atmósfera de la comedia cambia a partir del acto II y, más concretamente, a partir de la escena 5 que es la que verdaderamente resuelve la trama: el encuentro entre don Pedro e Isabel. Domina la escena el motivo de la comprensión afectuosa del tío que obtiene la confianza total de su sobrina a través de una actitud henchida de « ternura » que llega a ser recompensada con « mimitos » y a hacer brotar las lágrimas del maduro protagonista:

¿No te he de querer? ¿No ves,  
que a mí también se me arrasan  
los ojos?<sup>12</sup>

A partir de esta escena, la comedia se desliza rápidamente hacia el alegre final: en contra de la ambición insensata de la madre, triunfa el verdadero y sano sentimiento de amor de los jóvenes para confirmar que:

donde no haya virtud, no hay felicidad<sup>13</sup>.

La escena final (III, 18) sirve de broche a la situación edificante, por medio de un cuadro, que aquí y en otras comedias, como ya ha sido oportunamente señalado<sup>14</sup>, asume un carácter casi ritual. Obsérvese esta acotación: « Isabel abraza con ternura a su madre. Don Pedro asiendo de la mano a Leonardo, le obliga a que se acerque: Isabel y Leonardo se arrojan a los pies de la tía Mónica<sup>15</sup>. Y, más adelante, refiriéndose a la tía Mónica: « Abrazando con ternura a Isabel y Leonardo » y: « Los dos

<sup>10</sup> *El barón*, I, 4, BAE, 2, p. 377 c.

<sup>11</sup> *Ibid.*, I, 13, BAE, 2, p. 382 c.

<sup>12</sup> *Ibid.*, II, 5, BAE, 2, p. 385 a.

<sup>13</sup> *Ibid.*, II, 6, BAE, 2, p. 386 b.

<sup>14</sup> N. Glendinning, *Rito y verdad en el teatro de Moratín*, en « Insula », 161 (1960), p. 6.

<sup>15</sup> *El barón*, III, 18, BAE, 2, p. 391 c.

besan las manos a la tía Mónica, se levantan y abrazan a don Pedro » y por último: « Se levanta y se acerca a don Pedro, que asiéndola de ambas manos, la recibe y habla cariñosamente »<sup>16</sup>.

Moratín pretendía componer un auténtico cuadro, consciente de la eficacia ilusoria y psicológicamente arrebatadora de la escena; también a través de la vista se podía llegar al corazón.

En *La mojigata* aparece de nuevo como tema dominante el de autoridad que se desorbita en violencia e injusticia. De ésta proviene la rebelión de la joven Clara:

Harto he sufrido. Ya es tiempo  
de romper estas cadenas,  
de vengarse y de vivir<sup>17</sup>.

Pero no serán los propósitos de venganza o las astucias y falsedades los que logren triunfar, sino, como dice don Luis (que encarna el acostumbrado papel de personaje bueno y prudente), la « conciencia segura » y la « inocente virtud »<sup>18</sup>.

Si al principio don Luis no obtiene nada por medio de su noble y honesto propósito de persuadir a Clara, hipócrita a fuerza de una equivocada pero — por desgracia — enraizada educación (observemos el doloroso grito de don Luis: ¡Oh virtud, como te ultrajan!<sup>19</sup>), los hechos acabarán poco a poco confluyendo hacia el triunfo de la inocencia de Inés. A la inocencia acompaña la bondad y ambas se manifiestan en sentimientos de gentileza y generosidad de ánimo: Inés se conmueve ante las desgracias de su prima y es bien consciente de que

... la virtud consiste  
en acciones, no en palabras<sup>20</sup>;

divide la herencia con su prima ya que  
... no quiero riquezas  
si no he de saber usarlas  
en amparar infelices<sup>21</sup>.

En este momento la emoción invade a todos y aparece en las acotaciones moratinianas el término « ternura » como caracterizante de la actitud psicológica de los protagonistas que se reúnen en un conmovedor cuadro final:

« Don Claudio se acerca; él y doña Clara se abrazan » y por último don Luis « asiendo de las manos a doña Inés con expresión de ternura »<sup>22</sup>

<sup>16</sup> *Ibid.*, III, 18, BAE, 2, p. 391 c.

<sup>17</sup> *La mojigata*, I, 7, BAE, 2, p. 398 b.

<sup>18</sup> *Ibid.*, II, 11, BAE, 2, p. 405 b.

<sup>19</sup> *Ibid.*, III, 4, BAE, 2, p. 410 c.

<sup>20</sup> *Ibid.*, III, 17, BAE, 2, p. 416 b.

<sup>21</sup> *Ibid.*, III, 17, BAE, 2, p. 416 b.

<sup>22</sup> *Ibid.*, III, 17, BAE, 2, p. 417 b, c.



introduce la « moraleja final » sobre la necesaria distinción entre « virtud verdadera » con respecto a la « falsa », expresando además el sentimiento de felicidad que le colma el corazón:

... Pero tu  
no sabes como se halla  
mi corazón...<sup>23</sup>.

*El sí de las niñas*, por unánime reconocimiento de la crítica, es la más equilibrada de las comedias moratinianas, especialmente en la definición psicológica de los caracteres. Después de que en el primero y segundo acto y en la primera parte del tercero se ha preparado el enredo y definido a los personajes, la acción se desencadena únicamente en la escena octava del tercer acto, con motivo del patético encuentro entre don Diego y doña Francisca.

De nuevo, otra vez, corresponderá a la figura del hombre maduro, bueno y prudente, resolver la situación, pero en este momento con un enredo más estimulante y sugestivo desde un punto de vista tanto psicológico como teatral, al encontrarse implicado él directamente en el casamiento desigual.

Don Diego que se ha dado cuenta de la « situación dolorosa » de la jovencita, se le acerca como amigo e intenta ganar su confianza con el fin de establecer una relación sincera basada en la lealtad. Su actitud, ya desde el comienzo, testimonia que se prepara para una dolorosa pero definitiva renuncia.

Precisamente por el camino del sentimiento, la mente puede comprender y resolver el problema, a través de una emocionada actitud frente a la « tristeza profunda » de la joven, con quien sufre su dificultad en « desahogar el corazón »<sup>24</sup>. Reconocido el drama de la joven, como víctima de una equivocada educación y una mala costumbre social, don Diego decide renunciar a su soñada felicidad a cambio de la concreta de doña Francisca. El público se ve implicado sentimentalmente gracias a una precisa humanización de don Diego:

¡Qué dolorosa impresión me deja en el alma  
el esfuerzo que acabo de hacer! Porque, al  
fin, soy hombre miserable y débil<sup>25</sup>.

Una conclusión cargada de tonos sentimentales en el acostumbrado cuadro edificante, pone fin a la comedia: abrazos, genuflexiones, expresiones de ternura, besos en las manos.

Vosotros seréis la delicia de mi corazón<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *Ibid.*, III, 17, BAE, 2, p. 417 c.

<sup>24</sup> *El sí de las niñas*, III, 8, BAE, 2, p. 436 b.

<sup>25</sup> *Ibid.*, III, 13, BAE, 2, p. 441 b.

<sup>26</sup> *Ibid.*, III, 13, BAE, 2, p. 441 b.

dice don Diego pensando en el premio a sus propias buenas acciones que consistirá en el aliento que obtendrá del nacimiento de un nietecito:

el primer fruto de vuestro amor...

sí, hijos, aquél... no hay remedio, aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos, podré decir: a mi debe su existencia este niño inocente.

Si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa <sup>27</sup>.

La temática eminentemente literaria y polémica de *La comedia nueva* parecería la menos apropiada a concesiones de titubeos sentimentales. Sin embargo, también en esta comedia, entre la lúcida exposición de ideas y el garboso alternarse de las situaciones cómicas, hay un final donde no sólo se afirma la compleja integridad del hombre-autor, cuando Moratín pone en boca del protagonista, a propósito de las comedias:

si han de ser buenas, se necesita toda la vida de un hombre, un ingenio muy sobresaliente, un estudio infatigable, observación continua, sensibilidad, juicio exquisito <sup>28</sup>,

sino que hay también una situación típicamente sentimental y humanitaria conexas con el final feliz. Cuando don Pedro se entera de que don Eleuterio tiene que mantener a cuatro hijos y que, después del fracaso teatral, se encuentra sin trabajo ni esperanza de beneficios, se conmueve y decide emplearlo como escribano y proteger a su familia:

yo soy rico, muy rico y no acompaño con lágrimas estériles las desgracias de mis semejantes  
soi algo áspero en mi carácter pero tengo el corazón muy compasivo <sup>29</sup>.

En la rápida reseña de las comedias originales de Moratín que acabo de concluir, me he limitado a resaltar los momentos más evidentes y determinantes de la estructura teatral, en el área de lo patético, campo no suficientemente estudiado y valorado por la crítica y que por otra parte era el que más revelaba la adhesión de Moratín a las solicitudes del pensamiento y gusto de la época. Es evidente que el sentimiento no es sólo lo que entenece al corazón y hace brotar lágrimas, sino también lo que suscita sonrisas que la escena cómica o bien satírica e irónica proporcionan. Aspectos estos últimos más conocidos y estudiados en el teatro de Moratín y que, por lo tanto, no requerían mayores precisiones.

<sup>27</sup> *Ibid.*, III, 13, BAE, 2, p. 441 b.

<sup>28</sup> *La comedia nueva*, III, 8, BAE, 2, p. 371 b.

<sup>29</sup> *Ibid.*, III, 8, BAE, 2, p. 372 a.

La misma noción de virtud que en la nueva conciencia social sustituye, transforma al antiguo concepto del honor, asume carácter y valor de sentimiento.

Moratín tenía plena conciencia de su labor y, en el *Discurso preliminar* a la colección de sus comedias decía:

En su representación se apasionan los espectadores,  
lloran o rien, según el autor quiso que hiciesen <sup>30</sup>

y aceptaba como propia la observación de Nasarre:

El (autor) cómico escita alternativamente mil pasiones  
en el alma; hácelas servir de introductores de la filosofía <sup>31</sup>.

Teatro por lo tanto que tiene que basarse en la investigación psicológica, en el estudio de la naturaleza humana, para atraer la participación de un público que tenía que ser educado, tal como dice el mismo Moratín: « en beneficio de la ilustración y la moral » <sup>32</sup>.

En esta perspectiva, también el respeto a las tantas veces discutidas 'reglas' adquiere un significado concreto, necesario incluso, en el ámbito de la norma moral y estética que rige su teatro, tan atento y sensible a los valores humanos.

Por esta vía, el poeta Moratín, en algunos momentos dichosos logró superar los mismos límites de su época <sup>33</sup>.

<sup>30</sup> *Discurso preliminar*, BAE, 2, p. 324.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>33</sup> Sobre el tema de la sensibilidad dieciochesca y los principios ideológicos relativos a la misma, han salido dos trabajos muy significativos de J. A. Maravall, mientras este volumen de *Actas* estaba en prensa. Los señalo a continuación: *Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española*, en « *Hispanic Review* », 47 (1979), pp. 291-325; *La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, Madrid, 1979.

## Disquisiciones sobre Leandro Fernández de Moratín prosista

por François Lopez (Universidad de Bordeaux - III)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# Los orígenes del teatro español según Moratín

por Guido Mancini (Universidad de Pisa)

Como es sabido, Moratín consideraba su última creación *Los orígenes del teatro español*<sup>1</sup> como un libro de importancia relevante: « una obra tan necesaria a nuestra literatura en que he ocupado la mayor parte de mi vida y que me ha costado tantas diligencias, meditación y estudio »<sup>2</sup>.

Y así es, puesto que en esta obra la investigación historicista y la más esencialmente filológica, se aúnan en una necesidad de rigor lógico, encuadrándose perfectamente dentro de la ideología moratiniana, sin las sollicitaciones que podría haber brindado una crisis de sabor romántico. Incluso las numerosas notas que acompañan al *Discurso histórico* no están añadidas sólo con el fin de ratificar las afirmaciones del *Discurso*, sino más bien para ampliar el razonamiento en campos esencialmente históricos y sociales.

La obra no se ocupa del teatro barroco, y dicha exclusión se justifica por la gran dificultad que presentaría el intentar ordenar y sistematizar un enorme y heterogéneo material; pero es evidente que la postura negativa respecto a la producción del siglo XVII, explícitamente declarada en las últimas páginas del *Discurso*, limita la consideración del Seiscientos a un mero hecho de deletérea decadencia. La verdad es que Moratín considera toda la historia del teatro español, desde sus orígenes románicos hasta su triste conclusión barroca y, consecuentemente, uno acaba preguntándose por qué la obra habrá sido titulada *Los orígenes del teatro español*. Evidentemente, aquí, la palabra « orígenes » no especifica una limitación cronológica. ¿Qué significación se le puede atribuir? « Orígenes » denota un proceso que empieza y que, especialmente dentro de la vida del teatro español, se repite por lo menos dos veces: una al pasar de la civilización romana a la neolatina; otra, durante el tránsito de la Edad Media a la época moderna. Son como dos parábolas que acaban cada una de ellas en una decadencia que preconiza una reviviscencia o, más exactamente, un nuevo origen. Si la época moderna se concluye con la

<sup>1</sup> Ed. R. Academia de la Historia, Madrid, 1830. A esta edición me refiero en las citas que haré a continuación.

<sup>2</sup> *Carta a D. J. A. Melón*, en *Obras Póstumas*, Madrid, 1868, III, p. 120.

ruinosa caída barroca, ¿no se debe esperar el tercer origen, o sea, el del teatro contemporáneo?

Al concluir su *Discurso*, Moratín confía a otros autores la tarea de documentar « los esfuerzos que se hicieron para su reforma » (se entiende, naturalmente, del teatro) e ilustrar esta parte de nuestra literatura « que tanto puede influir en los progresos del entendimiento, y en la corrección y decoro de las costumbres privadas y públicas » (p. 56). Y todo esto, no es sólo la afirmación de un principio, sino también la demostración de la auténtica convicción de una nueva e importante reviviscencia.

A continuación resumo rápidamente las posturas que tomó Moratín en su historia del teatro español, todas ellas sugestivamente salpicadas de las nuevas aprehensiones iluministas, y que constituyen, en conclusión, la más exacta corroboración de su propia producción teatral.

Moratín empieza su *Discurso* afirmando categóricamente que « el origen de los teatros modernos debe considerarse posterior a la formación de las lenguas que hoy existen en Europa » (p. 1). Establece, por lo tanto, (e inmediatamente después lo confirmará) que el paso del teatro latino al románico está esencialmente marcado por un hecho lingüístico. Excluye también la posibilidad de hallar en las literaturas árabe o provenzal las huellas de un nuevo teatro. Obsérvese, además, aunque sólo sea al margen, que en la definición de « poemas activos que pide la escena » se expresa el concepto de un lenguaje teatral según el cual es necesario no considerar como teatro formas que puedan tener sólo una parte o un aspecto de la obra dramática. Por otro lado, Moratín demuestra repetidas veces en su *Discurso* poseer una exacta conciencia del género teatral, y una clara y neta distinción de éste respecto a los demás géneros literarios.

Moratín prosigue en su exposición histórica del proceso dramático sosteniendo que en la Italia de los siglos XII y XIII tuvo lugar un nuevo florecimiento artístico, gracias al mejoramiento de las condiciones de vida de entonces. Esta revivificación, coincidió con una revivificación de la actividad teatral. « Entonces empezaron a renovarse (si del todo se habían perdido) las ficciones dramáticas, imitando a la naturaleza en farsas groseras con figuras ridículas, disfraces y acciones que remedaban las costumbres de aquella edad » (p. 8). Establece, pues, una continuidad entre el teatro en latín y en vulgar. Más aún, incluso afirma que el clero, no logrando oponerse a la propagación de los espectáculos, intentó « dar al pueblo con más honestidad en el santuario los mismos placeres que disfrutaba en los paseos y plazas públicas » (p. 9).

Siguiendo el camino trazado por Muratori, Tiraboschi, Quadrio, Napoli Signorelli etc., Moratín admite que el teatro espontáneo del pueblo es absorbido por la institución religiosa y formalizado en un espectáculo decoroso y educativo. Pero también esta forma, tras alcanzar su mayor florecimiento, se corrompe y acaba. Sin embargo, como ya había sucedido en tiempos pasados, no se verifica una neta interrupción y una

reviviscencia igualmente clara entre teatro medieval y moderno, sino más bien una continuidad lógicamente marcada por las diferencias debidas al cambio que las condiciones de vida y de las nuevas directrices del pensamiento aportaban.

En la España de los Reyes Católicos empezó « una época más feliz para la monarquía. La autoridad real, única, vigilante y justa aseguró la paz interior del Estado, ya reprimiendo las violencias de tantos ilustres tiranos, que le tenían sacrificado a su ambición y a sus venganzas, ya reduciendo a moderados los límites de la libertad del pueblo, que sólo es feliz en la obediencia de las leyes » (p. 25). En esta época, surge Encina y por fin « estas privadas diversiones y otras hechas a su imitación pasaron al pueblo » (p. 26). Así pues, esta vez el proceso se ha invertido: la institución genera un teatro de cultura que luego cederá al pueblo.

Debido a las guerras en Italia « la comunicación con los italianos propagó, mejoró y amenizó nuestros estudios » (p. 28). Cisneros « ayudado de la instrucción que había adquirido en sus viajes y de la extraordinaria fortaleza de su carácter, prenda necesaria para ilustrar y gobernar a los hombres » (p. 28) favoreció el renacimiento hispánico, y así en teatro hubo autores como Villalobos, Naharro, Díaz Tanco, Castillejo y Pérez de Oliva.

La lista de nombres es significativa por sí misma: Moratín habla con énfasis del teatro de cultura humanístico-renacentista, es decir, la producción de una burguesía intelectual resucitada. Y si bien el hecho podría ser considerado como la eterna alternativa entre el elemento apolíneo y el dionisíaco, con la victoria del primero en la época de Moratín, el fenómeno adquiere un gusto más específico ante la necesidad, sentida de manera absoluta y urgente, de afirmar el valor del hecho social y cultural. Sociedad y cultura, estrechamente unidas en el pensamiento de Moratín, le dan la pauta para la afirmación de una teoría literaria que justifica un cierto tipo de producción iluminadamente burguesa y eficazmente actuante en la promoción intelectual de un país. El proceso aclara una postura que habrá de ser casi programáticamente adoptada cada vez que se presenten las condiciones que la hagan posible: condiciones que deberán de ser favorecidas e incluso provocadas por quien participe inteligentemente en la vida de una sociedad.

Examinar de nuevo la historia del teatro moderno significa para Moratín el tener la confirmación de todo esto.

Por lo que al teatro del siglo XVI se refiere, observa atinadamente que su producción puede abarcar dos períodos netamente diferentes: el italianizante y culto y el de corrupción, que empezaría a partir de 1540. El porqué de esta fecha no está justificado, pero quizá podría rastreadse en las culpas atribuidas a la época de Carlos V. Las causas de esta decadencia, Moratín las individúa en la poca atención que los poderosos prestaban al teatro, en la difusión de los libros de caballería

que habitúan a excesos de fantasía, en una mal entendida devoción y en los abusos de la censura.

A nadie le pasa desapercibido que todo ello se articula con las precedentes afirmaciones de Moratín, e incluso, que todo ello contribuye también a racionalizar un proceso considerado irreversible. No se apela al absolutismo de Felipe II ni siquiera para justificar los excesos de religiosidad o de censura. Más aún, halla una justificación, cuyo sonido extraña pronunciado por Moratín, enemigo acérrimo de la Inquisición y de las limitaciones de la censura. El peligro de herejía causó « precauciones extraordinarias que quizás no se hubieran tomado sin esta causa... La autoridad sacrificó lo útil a lo necesario y contuvo los vuelos a la ilustración en obsequio de la paz y tranquilidad del reino » (p. 40).

Una vez salvada, al menos en parte, la autoridad constituida, pero apuntadas las causas reales de la decadencia, Moratín encuentra en Lope de Rueda un ejemplo genial, si bien aislado, de un primer acercamiento, eficaz, del teatro a la realidad. La prosa familiar se aplica al teatro; los personajes se limitan a tres o cuatro « con una acción muy sencilla, caracteres naturales, lenguaje castizo, diálogo chistoso y popular » (p. 42).

Es la fantasía la que no halla y no puede hallar aceptación alguna por parte de Moratín: la fantasía que es una fuga de la realidad, alienante abandono a un juego formal, arabesco institucionalizado. Esta fantasía presenta « ficciones brillantes y maravillosas, otro orden físico y moral diferente de todo lo que existe, otro universo y otros hombres » (p. 36). No fue ciertamente Lope de Vega quien por primera vez se dejó llevar por la fantasía. Dicho autor « ya lo halló establecido en los teatros de su nación... nada hizo de nuevo, repitió solamente lo que halló practicado ya, lo que el pueblo había visto y aplaudido por espacio de muchos años » (p. 55) y que se remontaba hasta las manifestaciones más remotas del teatro mismo: la manifestación negativa que, obstinadamente, se alternaba con la positiva.

Si aún podemos preguntarnos qué sentido tiene el análisis de los dos orígenes del teatro y el anuncio de un tercero, hay que poner especial acento en la relación existente entre institución y sociedad. Según Moratín, entre condiciones sociales y producción literaria, existe un vínculo tan estrecho que determina incluso la función de la institución en el campo de la cultura. La institución ha de atraer hacia sí, inevitablemente, aquellas fuerzas que, si se dejan en libertad, podrían constituir un elemento de subversión. Esta absorción general engendra la posibilidad de la disciplina y de la mejor producción que el elemento social más educado puede, en segunda instancia, otorgar al pueblo. El hombre culto forma entonces un lenguaje propio y particular, cuya comprensión más íntima y completa está reservada a pocos, pero que puede ser entendido, en una acepción suya más inmediata y simple, incluso por una masa que no esté específicamente preparada y sea susceptible de educación. Es el lenguaje mediador y ambivalente que ofrece, al mismo tiempo, al docto el gozo

de una elevación espiritual, y al pueblo una fruición quizá más modesta, pero bien finalizada. Englobado en un sistema que posee incluso una rigidez propia (la perfecta observación de la ley y el respeto a la autoridad constituida) dicho lenguaje sirve, en conclusión, para expresar esencialmente la institución en su validez eficiente y en su capacidad direccional. Moratín insiste en ello repetidas veces. He aquí un ejemplo de la estrecha conexión entre política y literatura, del consecuente tipo de expresión literaria y de la intervención de la institución:

« Los males políticos siguieron aumentándose durante los últimos años de Enrique IV y una de las consecuencias que produjeron fue la ignorancia que se extendió a todas las clases del estado. Entre el corto número de escritores que florecieron en aquella edad funesta a las letras, se distinguió Rodrigo Cota, autor del *Diálogo entre el amor y un viejo*, pieza representable, escrita con gracia y elegancia; también compuso un diálogo pastoril entre Mingo Revulgo y Gil Arribato en que pintó con una alegoría bien sostenida los desórdenes y calamidades de su tiempo... » Luego continúa: « Los eclesiásticos vivían en la más crasa ignorancia y en la corrupción de costumbres más escandalosa... ». El Concilio de Aranda « intentó mejorar la disciplina y los estudios del clero español... » Fueron prohibidas algunas manifestaciones en las iglesias « permitiendo no obstante que continuasen las representaciones sagradas y honestas, que fuesen a propósito para excitar la devoción de los fieles... » (pp. 23-24).

Dicho de otra manera, es el poder político centralizado el que absorbe y dirige la cultura ofrecida por la sociedad. El dramaturgo se coloca en una postura intermedia entre clase burguesa culta y pueblo ignorante, sirviéndose de su idiolecto para ser entendido por ambos.

Durante el siglo XVIII y principios del XIX, Moratín constata que el fenómeno se repite, pero la nueva realidad social permite una asimilación mucho mayor, es decir, la de la burguesía, que ya se había ido difundiendo. No existe ya, por tanto, la necesidad de un filtro lingüístico-tópico literario, sino la situación ejemplar y educadora. El teatro pasa de su antigua espontaneidad de las formas románicas y del enredo formal e ingenioso del teatro barroco, al análisis de la situación como microcosmos de la realidad social. De aquí el estereotipo deseado y buscado. También de aquí nace la sencillez de la acción, el escaso número de personajes, la inmovilidad de la escena, o sea, todos aquellos elementos que, habiendo sido atribuidos inmediatamente a las reglas de una poética clasicista, hallan una justificación más adecuada, dentro de una norma más genérica y esencial, que incluso podría no verse ratificada por una tratadística porque nace directamente de la exigencia de referencia a lo que sea posible, y sobre todo, a lo que sea gozable.

Excluyendo *El Café* desde *El Barón* hasta *El sí de las niñas* Moratín repite siempre el mismo esquema que es, en definitiva, el famoso triángulo del drama burgués, elemento esencial de una estereotipada realidad,



y alrededor del cual gravitan todas las posibles variantes accidentales, que no alteran, sino que por el contrario, a veces confirman la situación de hecho.

La rica documentación con que Andioc<sup>3</sup> ha demostrado la actualidad de los problemas a los que se acercó Moratín, su correspondencia con específicas motivaciones de la época, puede servir ahora para demostrar que Moratín, asertor convencido de los problemas con que se enfrentaba, no se limitaba a mostrar en sus obras candentes problemas de educación o difíciles relaciones entre algunos elementos de la sociedad contemporánea, sino una realidad que, precisamente por ser llevada al teatro y adquirir un interés poético y literario, necesitaba ser vista en su ejemplaridad y había de constituir un pequeño mundo válido de por sí y eficazmente poético, delimitado por un lenguaje que no era ni exaltante ni deformante, sino casero, íntimo y cálido.

En los *Orígenes* todo esto aparece exclusivamente bajo el aspecto técnico, informando el juicio sobre los diferentes autores u obras específicas. De Torres Naharro, por ejemplo, se dice «... dio a sus comedias mayor interés y extensión, aumentó el número de los personajes, y pintó en ellos caracteres y afectos convenientes a la fábula, adelantó el artificio de la composición, y sujetó algunas de sus piezas a las unidades de acción, lugar y tiempo...» (pp. 29-30). O bien, de Cristóbal de Castillejo se alaba la «fecunda imaginación, conocimiento de costumbres, recto juicio, agudeza satírica, expresión clara, versificación suave...» (p. 30).

El «diálogo en prosa con buen estilo animado y gracioso» o la «ficción sencillísima» o bien «el motivo cómico muy gracioso sostenido con buen diálogo en prosa» o «las situaciones y afectos, enredo, solución y moralidad» etc. (enucleo del *Catálogo*) son los elementos más sobresalientes en los que se puntualiza, tanto en los *Orígenes* como en las comedias, el lenguaje teatral moratiniano. Y todo, técnica y teoría, queda extremadamente lúcido y coherente.

Nacerá pronto la inquieta crítica del Romanticismo, polémico pero también inevitablemente relacionado con su procedencia iluminista. Y aquí me place recordar a un hombre — casi una imagen — que sintió particularmente este tránsito, Ventura de la Vega, con su elegancia e ironía de «hombre de mundo», el cual dentro de la nostalgia de un tiempo pasado acogía ya e intentaba comprender las exigencias de la nueva sensibilidad. Moratín se mantuvo ajeno a todo intento de comprensión o, como dice Luis Felipe Vivanco, se quedó en el umbral de la transición entre el «racionalismo de la Ilustración y la magia del Romanticismo». Por ello, concluye Vivanco, «lo que falla en España, tal vez por culpa de la invasión francesa, es el momento de los nuevos planteamientos de la cultura, y eso es también lo que falla en Moratín. Por eso

<sup>3</sup> R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de L.F. de M.*, Tarbes, 1970.

resulta tal vez el autor español más representativo de su época »<sup>4</sup>. Pero ¿puede considerarse esto como un límite o más bien constituye, contrariamente, el presupuesto más necesario para que surjan de su sólida claridad las nuevas solicitaciones, inclusive las más vivamente antagónicas?

No es mi intención ahora la de adentrarme en problemas excesivamente complicados, sino que me limito a recordar cuántos son los puntos comunes, o mejor dicho, los motivos problemáticos comunes de los *Orígenes* con la producción teatral de Moratín. Si se consideran exclusivamente dichos motivos, puede observarse que los *Orígenes* son una obra de auténtica síntesis, y no tanto por los documentos y nociones, cuanto por una teoría racional y lógica que ha ido delineando y en la que ha tenido fe durante toda una vida.

<sup>4</sup> L.F. Vivanco, *Moratín y la ilustración mágica*, Madrid, 1972, p. 216.

## Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín

por José-Antonio Maravall (Universidad Complutense)

Cuando se habla de Moratín y de su obra, se ha hecho habitual centrar el estudio en el marco de la Ilustración, tal como este movimiento de la sociedad y de la conciencia europeas se dio en España. No cabe duda de que en gran parte así es y resulta perfectamente justificado incluir su figura junto a las de los demás ilustrados de la última fase. Moratín ve destacarse su personalidad entre un grupo de amigos ilustrados y en unos años a los que corresponde la etapa de plenitud de la cultura ilustrada. El tema de Moratín y la sociedad del siglo XVIII fue enfocado por Domínguez Ortiz<sup>1</sup> hace algunos años y hace unos meses ha venido a ser la materia más extensamente estudiada en el último libro de R. Andioc<sup>2</sup>.

Si observamos el léxico moratiniano — para lo cual sólo en escasa medida nos podemos servir del « Vocabulario » reunido por Ruiz Morcuende<sup>3</sup> —, nos encontraremos con que todos los términos que se entretajan a lo largo de la mentalidad dieciochesca de tinte ilustrado, aparecen en las obras, cartas, diario, de Moratín (humanidad, sociabilidad, nación, patriota, felicidad, prosperidad, utilidad, economía, bienestar, civilización, sensibilidad, virtud, etc.), y se revelan impregnados — esto es lo que no resulta suficientemente atendido en el « Vocabulario » que he citado — con los nuevos valores hacia los cuales la sociedad culta del siglo XVIII desplaza su contenido semántico, en el caso de que fueran ya vocablos conocidos y usados de antes.

Vamos a ver, en este madrileño que pasa la mayor parte de su vida en un inquieto exilio, algunos de estos temas del XVIII. Coincidiendo con el programa de quienes más representativamente expusieron la ideología ilustrada, Moratín, apoyado en los valores básicos de la mentalidad en la que sin duda está inserto, despliega en sus escritos extensamente el tema de la *educación* y liga a él el del *teatro*; que este último adquiera en

<sup>1</sup> *Don Leandro Fernández de Moratín y la sociedad española de su tiempo*, en « Revista de la Universidad de Madrid », IX (1960), pp. 607-642.

<sup>2</sup> *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976.

<sup>3</sup> *Vocabulario de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1945, 2 vols.

él una atracción obsesiva, puede ser un dato anecdótico en su biografía, pero es relevante al trazar la significación histórica de su figura, en su amplia coincidencia con Luzán, Forner, Iriarte, Foronda, aunque su afición personal dependiera de las limitadas condiciones de existencia a que quedó personalmente reducido — pero esto último es lo que no nos interesa al hacer historia —. Este tema de la educación e instrumentalmente el del teatro —, como en Iriarte o en Jovellanos, aunque en estos se manifieste en un conjunto más amplio —, se proyecta en dos planos:

a) en tanto que vía para alcanzar socialmente los valores de la tabla que el espíritu burgués de la Ilustración enuncia como paradigma de la sociedad (« l'esprit de société » prima en el solitario Moratín, muy al modo de tantos de sus coetáneos).

b) en tanto que factor de configuración de unos modos de vida y, correlativamente, de unas pautas de comportamiento que promueven eficazmente la transformación de la imagen de la convivencia.

Añadiré que, junto a lo anterior, Moratín sabrá estudiar, no solo los aspectos de contenido y fines de la educación, sino también la relevancia de los aspectos de método, coincidiendo con Rousseau y Condorcet, transmitiéndonos ecos de la polémica de Juan Bautista Muñoz con el abate Pozzi, recogiendo el testimonio de la introducción de Pestalozzi en España y de las primeras noticias de las escuelas lancasterianas. Un claro punto de coincidencia con la Ilustración es esa pregunta que se contiene en *La derrota de los pedantes*: « ¿Llegará el día en que se aprenda por principios? »<sup>4</sup>.

No menos es un hombre de la cultura de la Ilustración, Moratín, en un aspecto parcial y derivado del anterior. Efectivamente, coincide, empujado por honda preocupación, con los ilustrados (apartándose, como ellos, de la imagen de « Sophie », la mujer destinada al « Emile » rousseauniano), en dedicar especial atención al tema de la educación y del papel de la mujer, reconociéndole mayor iniciativa y más amplia proyección social, en comparación del estrecho horizonte en que Rousseau encierra a aquélla. Planteado con la mayor novedad por Feijoo, llevado al terreno de la integración económica y laboral de la sociedad por Campomanes, discutido entre Jovellanos y Cabarrús, sobre el fondo del debate abierto por las Sociedades Económicas, reproducido con energía en una de las cartas de V. de Foronda, llevado al teatro por Iriarte, hemos de reconocer que, por su parte, Moratín concede un importante protagonismo a la *mujer* — en su teatro, como en su epistolario —, y ello le da ocasión de señalar toda la importancia de cambiar los modos y los modelos de la educación femenina, como parte decisiva del problema social general.

Esto mismo nos dice que, en definitiva, Moratín hace suyo, una vez

<sup>4</sup> Ed. de John Dowling, Barcelona, 1973, p. 79.

más, el programa de los ilustrados: trabajar en todos los campos para la reforma de las costumbres, realizando una previa labor de crítica de las mismas. En neto ambiente de ideología ilustrada, esos problemas de atención al hombre, de educación, de reforma, de bienestar, se plantean, para Moratín, dentro del marco de una forma, en gran parte nueva, de comunidad política: la nación. Y de ahí que la connotación del adjetivo « nacional » acompañe con frecuencia sus temas de máxima preocupación: la *cultura nacional*, la *literatura nacional*, el *teatro nacional*, la *Historia de nuestra nación*, etc. etc.<sup>5</sup>. Ello le hace participar en la empresa de depurar y enaltecer el sentimiento que deriva — el « nombre santo de patriotismo » escribe alguna vez Moratín —, pero también de vigilar la posible desmesura y desnaturalización a que se le puede arrastrar a este sentimiento, el cual vendrá a expresarse con una palabra que nuestro autor es de los primeros en usar: « nacionalismo »<sup>6</sup>. Pienso que este matiz de su pensamiento nos da una clara idea del principio de ponderación que inspira a Moratín.

Sin embargo, quisiera hacer tres observaciones que matizan esa coincidencia de Moratín con los representantes de la Ilustración. Primeramente,

<sup>5</sup> La alusión a la « nación », como la versión — con inspiración volterriana — de una comunidad popular de condición culta, aparece en p. 84, etc. En *La derrota de los pedantes*, esta voz, en un sentido socio-cultural, aparece en pp. 54, 69, 72, 73, 80, 83, etc., ed. de Dowling, Barcelona, 1973. A veces, y con un innegable eco herderiano — que estoy seguro no depende de lectura, ni siquiera de conocimiento indirecto de Herder, sino de unos condicionantes sociales que están en la época —, la nación aparece en Moratín como centro de imputación de un modo de vida y de carácter. Por ejemplo, cuando lamenta que Zamora, pese a sus intentos, no lograra en su teatro « una feliz pintura de costumbres nacionales », o cuando, por encima de cuanto les separa, elogia en el sainetero Ramón de la Cruz, que « supo sustituir en ellos en sus piezas breves al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo », (en *Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español*, BAE, II). En cambio, señala que Lope fue quien como ningún otro pintó « las costumbres nacionales » (*Epistolario*, Carta de 1806 a Pietro Napoli Signorelli, p. 257), y quien fijó « el gusto nacional » (*Epist.*, p. 622). Tanto el *Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español*, como el *Discurso preliminar*, al frente de sus *Comedias*, ofrecen un planteamiento *nacional* en la reforma del teatro, como medio de educación, y, consiguientemente, de renovación de la sociedad. Por eso, él se empeña en tal tarea, porque, como dice el personaje que habla con sus ideas en *La Comedia nueva o El Café*, « yo soy muy español » un interesante testimonio a añadir a la revisión del tema del afrancesamiento). (Véase ed. de J. Dowling, Madrid, 1969, p. 117). Literatura y nación, van siempre enlazadas y por eso puede proclamar « cuanto interesan a una nación los progresos de la literatura » (*La Comedia nueva*, p. 76).

<sup>6</sup> La mención del patriotismo, en *La derrota de los pedantes*, ed. de J. Dowling, ya citada, p. 73; la de « nacionalismo », en *Epistolario*, ed. de R. Andicó, Madrid, 1973, *Carta a M. García de Prada*, Burdeos, 1825, p. 613. Hay entre las dos referencias que hemos recogido una distancia de muchos años críticos, en los que ha avanzado la difusión del pensamiento y del léxico revolucionario. El pensamiento conservador no acogió la voz nacionalismo hasta varias décadas más tarde, con valoración positiva. El pensamiento reaccionario la condenó por boca del Abate Barruel.

estos ilustrados, bajo el nombre de « filósofos », se ocupan de un campo de saberes que van preferentemente de la moral a la economía, a la ciencia natural (la cual, en una primera fase, seguirá el modelo matemático de los cartesianos; en una segunda fase, el modelo físico newtoniano; en una tercera, el modelo químico y biológico de Buffon). Desde luego, nunca falta en los ilustrados un gran interés por las letras, y no deja de reconocerse el papel de ellas en la reforma de los conocimientos y de la sociedad. Pero, en Moratín, en quien no faltan referencias a esas otras ramas del saber (por ej., cuando en carta a Jovellanos se pregunta: « ¿cuándo se educará España? », quiere decir ¿cuando se difundirá convenientemente el estudio de la economía política?<sup>7</sup>; en Moratín, digo, hay un claro desplazamiento hacia otros temas: él es el literato, el « homme de lettres », en una versión más especializada de la que hizo circular Voltaire, y lo que le importa son los modos de expresión literarios y la crítica de las obras de la literatura. Le vemos coincidir con Feijoo, casi textualmente, en la manera de enunciar el programa a realizar: combatir vicios y errores — sólo que en Feijoo se hace referencia a falsas ideas y supersticiones sobre fenómenos naturales (y sobrenaturales), y Moratín se refiere a usos y gustos en la poesía y en el teatro. Voy a citar un pasaje que, de un lado, nos reflejará el tópico motivo científico en la pluma de Moratín, y a la vez, nos pondrá de manifiesto el planteamiento de crítica contra los « ídola », en cuyo combate ya se empeñaron Feijoo, Piquer, Mayans, etc. Moratín batallará en el campo educativo del teatro: « Enseña la verdad cuando apoyada su doctrina en los conocimientos de la física, en el exacto raciocinio de la filosofía que preside a las ciencias, en los sucesos que eterniza la historia, en la crítica y buen gusto de la literatura y de las artes, rectifica los errores adquiridos »<sup>8</sup>. Con innegable sentido, o mejor aún, con plena congruencia, Moratín hará el elogio de Feijoo — el escritor de la « Crítica » por excelencia —, porque juzga que la obra de éste « facilitaba el camino de un modo indirecto a los autores dramáticos para exponer a la risa pública las prácticas supersticiosas, las opiniones funestas que había autorizado la falsa filosofía, la equivocada política, la credulidad y la costumbre »<sup>9</sup>. Aunque se proyecten sobre planos diferentes, Moratín

<sup>7</sup> *Carta a Jovellanos* desde Narbona, agosto, 1787, en *Epistolario*, p. 100. Otra mención de la « economía política » y de la « estadística », bien que exentas de relieve, en *Carta a Ana Fernández de Moratín*, del mismo año, en *Epistolario* p. 55.

<sup>8</sup> *Discurso preliminar* a la ed. de las *Comedias* (es el llamado *Prólogo* en ediciones anteriores, con algunos añadidos), Madrid, 1830, BAE, II, p. 322. Con la verdad literaria que puede proyectarse — o puede torpemente ocultarse — en cualquier campo, la difusión y final imperio de la verdad quedan aseguradas. Es la doctrina frecuente sobre el valor del teatro en la campaña a favor de las « Luces » (véase R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, 1970).

<sup>9</sup> *Discurso*, cit., p. 309.

advierte el parentesco íntimo de su pensamiento con la « Crítica » — esa actitud que, con la nueva acepción dada a tal palabra, define un aspecto fundamental del empeño de los ilustrados, en torno a la cual se hubo de suscitar una polémica que Flórez<sup>10</sup> y Piquer<sup>11</sup> recogen. Pero Moratín se orienta más al terreno de ideas y usos sociales, a las costumbres introducidas en ciertos grupos, al estado intelectual de algunas profesiones o dignidades, a las doctrinas literarias y artísticas, etc. Por eso para él, dado cómo orienta su labor, resulta tan idóneo medio de acción el teatro: en la comedia « resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud »<sup>12</sup>. Hay que señalar que Moratín, en el párrafo anteriormente citado, ha hecho esa condenatoria referencia a la « falsa filosofía », no claro está, en el sentido hacia el que dirige su ataque el sector reaccionario, el P. Zaballos por ejemplo, sino en un sentido contra la escolástica, en la que ve, no tan sólo una línea de pensamiento a arrumbar, sino el producto de una deformación humana y de un modo de vida que hay que desterrar. (En la ficción fabulística de *La derrota de los pedantes* habla de los insolentes escritorzuolos que intentaron asaltar la morada de Apolo y se lanzaban como armas arrojadas « tomos gigantescos de filosofía, esparciendo el hedor del ya vacilante peripato »)<sup>13</sup>. Sin embargo, lo que quiero resaltar es que más que una finalidad de corrección científica e intelectual, a Moratín lo que le interesa es la *reforma socio-cultural* del hombre, y, por tanto, de los modos de convivencia. Claro que, en Inglaterra con Ferguson, en Francia con Diderot, este matiz diferenciador en el enfoque final se daba ya desde 1750 aproximadamente, pero en España creo que hay que esperar a que empiece el último cuarto de la centuria y aún algo más tarde. Por eso, quizá, las señales de una nueva sociedad se acentuarán en los últimos ilustrados (me atrevería a señalar aquí un cierto parentesco con V. Alfieri, descontando lo que los separa: la procedencia de medios sociales tan distintos).

<sup>10</sup> *Clave Historial*, Madrid, 1743.

<sup>11</sup> *Lógica moderna o Arte de ballar la verdad y perfeccionar la Razón*, Valencia, 1747, p. 164: muchos abominan de la Crítica y sin duda cabe hacer mal uso de ella, pero es parte esencial de la Lógica y « tan necesaria que sin ella ninguno hará grandes progresos en las letras ».

<sup>12</sup> *Discurso* cit. p. 320.

<sup>13</sup> Ed. de Dowling, ya citada, p. 90. Moratín liga el penoso estado de la enseñanza de la filosofía y de las ciencias, con la despreciable manera vigente de cultivar la comedia, y ambas cosas, a la vez, identificadas entre sí, con la situación de incultura y miseria en la sociedad: a pesar, dice, de los esfuerzos de Luzán, Montiano, Trigueros, Laguno, « la corrupción era general. En las aulas y escuelas públicas se enseñaban sutilezas y vanidades a la juventud, no verdades útiles; lejos de cultivar y perfeccionar el entendimiento de los discípulos, se les pervertía inhabilitándolos para adquirir los conocimientos sólidos de las ciencias » (Véase *Discurso preliminar* a sus *Comedias*, BAE, II, p. 316).

Segunda observación: prácticamente, Moratín está ausente de las Sociedades Económicas. Ni su amistad con Jovellanos, ni su amistad y dependencia respecto a Cabarrús, le llevan a ellas. ¿Se trata de que éstas habían entrado ya en un período de decadencia cuando alcanzaría a conocerlas mejor Moratín y no podían resultarle ya atractivas? <sup>14</sup>. Creo que no. Y me parece, en cambio, que se puede observar una manera de orientar su actividad y de establecer sus relaciones sociales, por parte de Moratín, muy diferente de aquéllas que definen el tipo del socio o « amigo del país ». Por ej., creo que es reveladora la diferencia en lo que respeta al exiguo volumen que ocupan en su obra, de una parte, y a pesar de todo, el interés por la ciencia; de otra parte, y, sobre todo, la materia de la economía civil — o economía política, como él, en forma más moderna, escribe —. Si se me apura, diré que tampoco se apasiona directa y plenamente por la filosofía, ni aun entendida según la manera trivializada del XVIII: autores recientes — llega Moratín a protestar de ello — presentan « una afectación intolerable de ternura, de filantropía y de filosofismo » que rechaza sin salvedades <sup>15</sup>. Habla con cierta ironía — atribuyendo su frecuente y desafortunada redacción a los pedantes, a quienes ridiculiza —, « de tantas eruditas disertaciones sobre el lujo, sobre la inoculación, sobre hacer feliz al reino con una hipótesis, dos ilaciones y un cálculo, sobre la excelente moral de los caribes y hotentotes, sobre hacer pan de avellanas en los años malos, sobre la mejor de las repúblicas posibles, sobre aumentar prodigiosamente la agricultura a fuerza de ruedas, tubos, émbolos, piñones y cilindros; sobre la tolerancia, sobre la tortura, sobre el patriotismo, sobre los chinches » <sup>16</sup>.

Ciertamente que Moratín, llegado el caso, condena desatender las enseñanzas de verdades útiles y hacerse así incapaces de los « conocimientos sólidos de las ciencias », y se manifiesta contra los que desdennan la conexión entre materias científicas y ejercicios útiles <sup>17</sup>. Ya he dicho lo que cuenta para él la *utilidad*, en el sentido de ventajas materiales que la ciencia aplicada trae consigo: con ella — claro está, muy prioritariamente con la química, dadas las fechas en que escribe Moratín — « habría industria, fábricas, artes y todo lo que nos falta, que no es poco » <sup>18</sup>. Recordando a Barcelona y a los catalanes, escribirá, comparando su estado con el del Rosellón, lo atrasado que se encuentra este último « en com-

<sup>14</sup> Hay un comentario crítico más bien adverso de ellas, en *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, cuaderno I-X, en *Obras Póstumas*, Madrid, 1867, I, pp. 169-171. Es., por tanto, muy posterior al expediente iniciado por R.O. de 1786 encargando al Consejo de Castilla reanimar estos cuerpos patrióticos. Véase J. y P. de Demerson, *La decadencia de las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País*, Oviedo, 1978.

<sup>15</sup> *Discurso*, cit., p. 324.

<sup>16</sup> *La derrota de los pedantes*, cit., p. 73.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>18</sup> *Carta a Ceán Bermúdez*, desde Montpellier, 1787, en *Epistolario*, cit., p. 42.



paración de la agricultora, industriosa y comerciante Cataluña »<sup>19</sup>. Y ya en fecha avanzada — 1817 — será más explícito aún en admirar la laboriosidad de aquéllos: « Física, matemáticas, geografía, botánica, medicina, economía política, artes y oficios, de eso entienden y de eso estudian; y dígoté, acá para entre los dos, que no van muy descaminados »<sup>20</sup>. Semejantemente, en París admirará « el grado de perfección a que han llegado aquí las artes mercantiles ». No menos admira el desarrollo técnico e industrial y juzga muy favorablemente el alto nivel de riqueza que con su trabajo haya alcanzado un país (por ej. Inglaterra, de cuyo próspero estado habla en algunos pasajes de sus *Apuntamientos*). Le interesan o por lo menos tiene ojos para ver y curiosidad para anotar la existencia de fábricas, máquinas, aparatos: una curiosa carta a su prima María Fernández de Moratín, contiene este párrafo: « Si me pongo a explicarte el manejo de la cámara oscura, perderé el tiempo que gaste en ello, te quedarás en ayunas y la máquina perecerá en tus manos. Lo más breve sería que don Francisco de Goya se tomara la molestia de explicartelo »<sup>21</sup>. Está claro el interés que siente por los objetos científicos que la novedad y la moda difundían y es interesante el dato de que ese interés y conocimiento de los mismos lo compartía Goya, con quien le vemos relacionado en amistad familiar.

Tiene muy en cuenta aspectos económicos de la vida social e individual en su cotidianidad (no es economista, pero es un buen ecónomo). Y si aplicamos el esquema de Sombart (en la mentalidad burguesa, los ingresos gobiernan los gastos; en la mentalidad señorial, los gastos se imponen sobre los ingresos), no cabe duda de que referencias íntimas de su *Epistolario* y de su *Diario*, nos hace ver el « aburguesamiento » del modo de vida de Moratín.

Pero esto no es lo suyo — aunque podrían ampliarse referencias curiosas (no en balde es hijo de su época) —. Para comprender lo que quiero decir lo interesante es comprobar que falte en él el programa económico de los ilustrados, tal como el de B. Ward, de Campomanes, de Olavide, de Jovellanos, de Alcalá Galiano, de Foronda. Programa que es tan decisivo en los hombres del XVIII que en Cienfuegos, Iriarte, Forner o M. Valdés, se filtra, de algún modo, a través incluso de sus poesías. También hay algún barrunto de ello en Moratín, más según el modelo del post-colbertismo, que según fisiócratas o smithianos; pero es escaso su volumen.

Tercera observación (que solo puede tener significación ligada a lo que hasta aquí he dicho): escasa presencia de Moratín en la Prensa ilustrada. No sé más que de alguna ocasional y rara colaboración — respues-

<sup>19</sup> *Ibidem*, loc. cit.

<sup>20</sup> *Carta a Francisca Muñoz*, desde París, 1818; en *Epistolario*, cit., p. 396.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 370 — la carta es de fecha 1817, junio, desde Barcelona.

ta a alguna crítica adversa — o de alguna ironía en sus cartas sobre Cladera. Sin embargo (y ello no deja de ser curioso) cuando Blanco White le invite ya tarde a colaborar en un periódico que va a dirigir en Londres, aunque ponga condiciones — sobre todo, de tipo económico —, en principio acepta y más adelante se interesa en saber qué hay del proyecto, sobre lo que no recibirá respuesta.

No deja de ser significativo que A. Elorza, cuando escribió su obra *La ideología liberal de la Ilustración*<sup>22</sup>, no tomara en cuenta a Moratín. ¿Tal vez porque Moratín no era propiamente un « liberal »? Luego hablaré de esto, pero es obvio que Elorza necesitó hablar y habló efectivamente, no solo de liberales, « avant la lettre », sino de reaccionarios que contribuyeron también a calificar la atmósfera intelectual política del momento (Zevallos, Peñalosa, fray Diego de Cádiz, etc.). Tampoco figura, ni mencionado al paso, en la bien informada obra de R. Herr, *España y la revolución del siglo XVIII*.

Pienso que ha de haber una razón y que ésta tiene que ser otra<sup>23</sup>. Con esto llego al punto central de mi interpretación de Moratín. Para mí, Moratín está y no está ya en la Ilustración y tal vez lo que de mayor interés tiene que decirnos — muy lejos de la repetida cuestión de su neoclasicismo — esté fuera del área de aquélla. Es incuestionable que él respira y se forma en la atmósfera ilustrada. Pero sin dejar de ser criatura de la Ilustración, ni poder ni querer desprenderse de su herencia cultural, hay un momento en el que Moratín se perfila definitivamente bajo otra imagen más compleja y aparece ya entre los que entreabren la etapa subsiguiente de la Historia, en los países del Occidente europeo.

La zona de fechas de su biografía, en que esta definitiva transformación se produce, se emplaza entre sus 30 y sus 40 años. Hay unas fechas clave de la Historia europea que le cogen en medio del escenario: verano de 1792, en Burdeos y en París. Escenas de violencia revolucionaria, prisión del rey, instauración de la República, decapitación de la familia real, comienzo del Terror. Al acercarse el otoño consigue refugiarse en Inglaterra, pasará después a través de un nuevo viaje que nos presenta como instructivo, a Bolonia, y nos deja — dentro de una parquedad difícil de explicar — algún vislumbre de sus sentimientos (que no son sólo de horror, como se ha dicho). De momento, fijémonos en que, en carta a Godoy, en una carta de escasas líneas, muy sobriamente — pero se puede medir, por ello mismo, la relevancia que confiere al hecho — le da cuenta de la importancia de las experiencias por las que ha pasado. Lo suyo no será un olímpismo goethiano; habla con horror de los espectáculos presenciados y de los peligros que ha corrido. Habla así, en esa carta a Godoy, de sep-

<sup>22</sup> Madrid, 1970.

<sup>23</sup> Son numerosas las citas a Moratín, en cambio, en la obra de J. Sarrailh, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle* París, 1954.

tiembre 1793: « me alegré de haberlos visto por mis ojos; la lección fue breve y terrible, pero tan útil, tan docta, que aprehendí más verdades en los pocos días que viví en París que cuantas se encierran en las obras más celebradas de los Políticos »<sup>24</sup>.

Hay muchos europeos, relevantes en la Historia del pensamiento, que vivieron apasionadamente la Revolución: un Burke, un Fichte, etc. etc. Otros se hallaban tan encallecidos que sólo fueron capaces de un rechazo externo, como una bola de billar que choca con otra: Metternich. Y hubo otros — probablemente, los de menos aparatosa reacción — que, por circunstancias personales y de ambiente, para ellos no fue la Revolución un problema de asimilar o rechazar unas ideas, sino ocasión de sufrir una fuerte sacudida interna, más o menos registrable hacia fuera, pero que alteró su instalación en la vida y, más tarde, ello repercutirá en su manera de enfocar los acontecimientos que presencien. Son individuos, a los que, en la medida en que nos han dejado testimonio de su vida, los encontramos en los años siguientes a la Revolución, desencajados sus goznes, salidos de quicio, y lo más probable es que en adelante no puedan seguir en la línea en que estaban, ni embarcados ya sin alterarse en la nave de su existencia tal como habían intentado construirse. Un caso típico es el de Beaumarchais, conforme se nos revela en *La mère coupable*, tan otro de la imagen con que se presentara en *Le mariage de Figaro*. Entre nosotros, tal sería el caso de Moratín.

Desde esa experiencia se va a agudizar cada vez más una interna tensión de nuestro escritor: su desasosiego, su inquietud, su ir y venir. Moratín, un hombre hecho para la biblioteca, el despacho, la casa propia, el acomodo fijo y ordenado, cada vez más irremediamente verá transcurrir su existencia sin lograr asiento, en busca de su propia y segura posesión de sí mismo, sin acertar en una nueva manera de relacionarse con los demás. Dice a un amigo, en sus versos:

« Entra, amigo, en tí mismo, o si te place  
huye dentro de tí... »<sup>25</sup>.

Le aceptación, como secretario del conde de Cabarrús, de su primer viaje a Francia en 1787, respondía a la concepción formativa, educativa, del « grand tour », entre los ilustrados. A Jovellanos le dirá en los versos fríos de una epístola, refiriéndose a sus viajes por el extranjero:

« Pueblos, naciones visité distintas;  
Útil ciencia adquirí, que nunca enseñé  
Docta lección en retirada estancia,  
Que allí no ves la diferencia suma

<sup>24</sup> *Epistolario*, cit., p. 159.

<sup>25</sup> BAE, II, p. 585.

Que el clima, el culto, la opinión, las artes,  
Las leyes causan. Hallarásla solo  
Si al hombre estudias en el hombre mismo »<sup>26</sup>.

Su segunda salida, al empezar la primavera de 1792, es presentada por él, en carta a Jovellanos, así como, posteriormente, en un largo informe-petición dirigido a Godoy, bajo la misma idea. Explica su permanencia en el extranjero sujetándose al mismo patrón y quiere hacer valer los resultados obtenidos. Su estado de ánimo, sin embargo, después del verano de este año, es muy otro. Todavía, con evidente esfuerzo, regresará a Madrid y hasta en los tiempos del Rey José, se esforzará por reorganizar y hacer más eficaces los servicios de la Interpretación de lenguas, cuya secretaría ocupa. Se explica que un cierto temor a la reacción popular le haga abandonar Madrid, tras la derrota francesa; que deje luego Valencia, tras su choque con Elío, por motivos semejantes, a pesar de lo gratamente que allí se encontraba; resulta menos claro que también abandone Barcelona. Menos claro todavía que la vuelva a abandonar, más adelante, en otra ocasión: tras haberse vuelto a « disimular » (esta sería la palabra) en ella, al comienzo del Trienio constitucional, en 1821, y no se queda en ella a pesar de lo mucho que le satisfacen los catalanes. Tal vez va buscando, con un ansia que no se atreve a confesar en toda su profundidad, algo que pasa a ser un bien esencial para los individuos en las nuevas sociedades europeas: la libertad personal, íntima, más bien que interna (la cual es otra cosa, y de distinta transcendencia social).

La discrepancia respecto a la situación española viene de antes de la persecución como afrancesado y también su incontenible apartamiento de la patria. En la *Advertencia* de *El sí de las niñas*, declara: « Un ministro, cuya principal obligación era la de favorecer los buenos estudios, hablaba el lenguaje de los fanáticos más feroces, y anunciaba la ruina del autor de *El sí de las niñas* como la de un delincuente merecedor de grave castigo. Tales son los obstáculos que han impedido frecuentemente en España el progreso rápido de las luces y esta oposición poderosa han debido temer los que han dedicado en ella su aplicación y su talento a la indagación de verdades útiles y al fomento y esplendor de la literatura y de las artes »<sup>27</sup>. Por tanto, siendo este dato tan anterior, reconozcamos que el aspecto de su afrancesamiento no puede explicar para nada esas evasiones. En el « Trienio » no sufrió peligro alguno; en la « Ominosa década », el Rey le nombra miembro de la Academia nacional recién creada. Da las gracias por esta distinción, pero no se incorpora. No nos satisface la explicación a que el propio interesado acude alguna vez: gusta — quiere hacernos creer — de no saber qué será de él al día siguiente, esto

<sup>26</sup> BAE, II, p. 581.

<sup>27</sup> En *Advertencia* a *El sí de las niñas*, ed. de R. Andioc, Madrid, 1969, p. 162.

es, gusta de la libertad del pájaro. En carta a J.A. Melón, escribe: « y esta incertidumbre me anuncia a cada paso la libertad de que gozo » (desde Turín, 1795)<sup>28</sup>. Esto no es convincente y no casa con una figura como él, con alguien que rezuma formación de ilustrado. Lo cierto es que por debajo de lo que dice, en frases sueltas, adivinamos su escozor: por ejemplo, cuando quiere hacer creer que del « patriotismo » piensa él que es un sentimiento de gato casero, o cuando alude dramáticamente a la « difunta España ». ¿Acaso, ya en carta a Jovellanos — comienzos del 92 — no le confesaba: « yo soy demasiado sensible para llevar en paciencia muchas cosas que suceden aquí »?<sup>29</sup> Moratín se va al extranjero por discrepancia invencible, vital. Y claro está, con el transcurso de los años, con la crisis profunda en la Península, con la acumulación de cosas que le disgustan y de otras que no entiende, se hace más irreparable el apartamiento. Tiene interés recordar algunos pasajes, como testimonio del estado de ánimo de un escritor (podría decir ya de un « intelectual ») en el último decenio del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX, una época en la que Moratín comenzara años atrás hablando de hacer navegables los ríos por medio de canales (como ese canal del Languedoc, que él ha recorrido embarcado), o de la libertad comercial de la que muchas veces le oíría comentar a su jefe Cabarrús, una época en la que habían acontecido tan graves cambios. Y ahora se encuentra ese mismo escritor enfrentado a experiencias revolucioinarias o contrarrevolucionarias que no hubiera imaginado. Moratín, desde Barcelona — 1820 — le confiesa a J.A. Melón: « para mí no ha quedado de mi patria más que las paredes »; y cuatro años después, le mana de la pluma, en Burdeos, el amargor de estas palabras: « el alto olvido de la difunta España »; y otros tres años más tarde le habla a Vicente Salvá, de que aquella tierra « que conocí en mis primeros años se me hundió y ya no existe ni en el globo ni en el mapa »; finalmente, pocos meses antes de su muerte, en carta a García de Prada, desde París, dirige su recuerdo a « mi desventurada nación »<sup>30</sup>.

Moratín mismo procura dar una explicación razonada, fundada en motivos intelectuales, quizá mejor, *ideológicos*: él está contra uno y otro de los extremos que, conforme a su tesis, se enfrentan con violencia, sin dejar espacio a nada más, en la Península. Esta actitud, siguiendo la desviación que sugieren, más o menos adrede, algunos pasajes suyos, ha sido entendida como *apoliticismo*. Cuando su primer viaje a París — 1787 —, al escribir a Jovellanos, deja de lado noticias políticas que no le atraen, y pregunta a su amigo por novedades de poetas, académicos, memorialistas, periodistas, etc., y poco después, desde Avignon, de lo que le habla es de recuerdos de Petrarca, Laura, Valclusa (Vaucluse) etc.<sup>31</sup>. En un « ro-

<sup>28</sup> *Epistolario*, cit., p. 190.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 414, 602, 694, 696.

<sup>31</sup> *Ibidem* pp. 59-60 y 65-66.

mance a un ministro », se niega a escribir sobre temas de política, a la que ignora, que « ni he de practicar ni quiero »<sup>32</sup>. Frente a estos datos, sabemos que durante años pretendió un puesto tan político — en el programa de gobierno de la época — como era la Dirección de Teatros. Es más, una carta a J.A. Melón, 1792, desde Londres — posterior, pues, a la Revolución francesa, en momentos álgidos —, nos revela una noticia curiosa: « he enviado al Dux (Godoy) un discurso sobre la instrucción del Príncipe », en el cual refiere que encomia la necesidad de que se le eduque cuidadosamente y se le forme una selecta biblioteca en consonancia con ese plan<sup>33</sup>. Alguna vez, pues, sí le interesaron estas cuestiones. Es cierto que, cuando más tarde le ofrecen la Dirección que tanto había anhelado y que había pedido de más joven a Floridablanca, ahora se siente viejo y renuncia. Y en 1821, en una de tantas cartas a J.A. Melón — criticando un periódico liberal, « El Universal », y opúsculos de B.J. Gallardo — podrá afirmar: « yo no sé si en los tales papelones se aprende política; sólo sé que la política es ciencia que yo no estudiaré jamás, porque ni hago ánimo de disertar acerca de ella, ni de gobernar hombres »<sup>34</sup>. Esta carta está escrita en Barcelona, en 1821, poco antes de abandonar para siempre su país. Creo que en ellas, más que un testimonio de sincera vocación, había la resignación de una renuncia, por no entender ni aceptar el proceso histórico en que se hallaba inmerso. Sin embargo, numerosas declaraciones tuyas bien explícitas — aunque puedan no ser más que breves, pero claras alusiones en cartas familiares —, hacen pensar que ni fuera solamente eso, ya que en ellas se contiene una reiterada toma de postura política.

Yo creo que a él le tocó vivir — no formulándola sistemáticamente en su significado, pero sí señalándola con claridad —, una experiencia vital que va a convertirse en un episodio común a múltiples individuos en el marco de la Historia de las mentalidades, en la Europa de su tiempo. Podría enunciarse, a mi entender, así: « Moratín o la experiencia personal de una mentalidad moderada », (digo « mentalidad » para que, sin negar lo que puede haber de conjunto organizado, quede por delante una imprecisión creencial del contenido, lo cual puede fundar una actitud, pero no formular una doctrina). No hago referencia a una calificación moral, sino a un concepto histórico, a una tercera línea que prestará su esquema a una ideología conservadora, la cual va a desarrollarse tomando como base las palabras « moderación » y « moderado »: en ellas llegará a dar expresión a lo que, conforme a la terminología ulterior de G. Mosca, sería su « fórmula política ».

Es sabido que la Revolución francesa trajo consigo un replanteamiento de las actitudes políticas. Llegará a más, llegará a transformar éstas en

<sup>32</sup> BAE, II, p. 600.

<sup>33</sup> *Epistolario*, cit., p. 137.

<sup>34</sup> *Ibidem* p. 445.

*partidos*, y con los partidos, las corrientes ideológicas de la Europa contemporánea nacen de esa crisis. Concretamente, así sucede con la ideología que acabará llamándose, para en adelante, conservadora. Manheim la ha estudiado, sobre unos supuestos semejantes, respecto a Alemania: Hobhouse, en relación a Inglaterra; Pierre Reboul en Francia, con su interesante libro *Chateaubriand et Le Conservateur*. La fecha de 1818 señala probablemente la invención de este neologismo político.

Sin que la afirmación que sigue entrañe ninguna estimación valorativa, conservadurismo no tiene nada que ver, o muy poco que ver, con reaccionarismo. Ya antes de esa fecha que acabo de citar, había o reacción o reforma. Conservadurismo no es un poco menos o un mucho menos de reformismo, no es un menos de reaccionarismo. Es otra cosa. Supone poner el acento en la selección (reducida, eso sí) de reformas y en la manera de hacerlas y defenderlas. Moratín era un conservador. Se le diría próximo a Jovellanos, si bien éste se atiene más al patrón dieciochesco, en su fórmula de constitucionalismo de vía media, cuando esa problemática a la que he hecho mención aún no se ha introducido. Chateaubriand, en algún pasaje de las *Memoires d'outretombe* escribió que «Le Conservateur» había salido para poner las fuerzas subsistentes de la feudalidad — que han logrado atravesar la crisis revolucionaria — al servicio de la libertad de expresión. Pues bien, Moratín opta por la primacía, en cierto modo, de la misma libertad, y esta constituye para él la cuestión política clave: pero, no hallando posibilidad alguna de apoyarla en fuerzas tradicionales, o mejor, tal vez, rechazando decididamente enlazar con ellas (asombra el alejamiento de Moratín respecto a la nobleza, a pesar de que alguna obra suya, en versión juvenil, se estrenara en el palacio de un grande), Moratín piensa, o mejor dicho, no ve en su panorama otra base, para cimentar una libertad, que un grupo social al cual él es de los primeros en llamar con una terminología nueva: *clase media*. Tal vez, el deterioro de la insana estructura social jerarquizada que la prolongada pervivencia del régimen estamental y, al mismo tiempo, su inviabilidad (ambas cosas juntas), habían provocado sobre la sociedad española, daban lugar a que un hombre inteligente e infundido de independencia personal, no pudiera divisar otras costas ante su vista. Esto le llevaría — dando mayor interés a su obra — hasta reonocer, a través de vetustas e inservibles supervivencias, una nueva estructura que empezaba a cuajar.

Sánchez Agesta, al llamar la atención sobre el alejamiento desde el cual expresamente escribe Moratín, respecto a los dos extremos de la estratificación social<sup>35</sup>, nos hizo ver cuál era el área a que se extendían sus propósitos de reforma. Ni nobleza, ni plebe; su atención se dirige hacia ese grupo intermedio que desde algún tiempo atrás, desde la crisis so-

<sup>35</sup> *Moratín y el pensamiento político del despotismo ilustrado* en «Revista de la Univ. de Madrid», IX (1960) pp. 567-590.

cial del XVII muy especialmente, se esforzaba por insertarse con caracteres propios en la estratificación social, bajo el nombre de los « medianos » o las « medianías »<sup>36</sup> a quienes Moratín, contemplándolos ya como un grupo definido, da el nombre con el que se iba a hacer presente en un primer plano de la historia del siglo XIX. La observación de Sánchez Agesta me parece válida, básicamente; pero pienso que hoy es necesario matizarla, porque, al tratar de este aspecto, tan fundamental para entender a Moratín, se han introducido algunas confusiones — no quisiera decir, algunas incomprensiones — que obligan a replantear la cuestión. Considero que es un punto que conviene aclarar con la mayor precisión. Y al acercarnos a él para observarlo en sus matices con la posible mayor nitidez, encuentro que se impone la conclusión de que en Moratín el análisis espectral de la sociedad que refleja nos da una mayor variedad de componentes.

Coincidiendo con cuantos se comprenden en el marco de la Ilustración, desde Voltaire y Feijoo a Rousseau o a Jovellanos, Moratín parte de una distinción, heredada, con ligeras variantes, desde el siglo XVI, entre el « vulgo » o « plebe » y el « pueblo », grupo de artesanos, de labradores, de afanosos comerciantes, animados de la virtud. La virtud, para el ilustrado, es tanto como el trabajo: uno y otra, que en definitiva se confunden, aportan la utilidad individual y pública, objetivo del escritor esclarecido por las « Luces ». Esa distinción entre « vulgo » y pueblo es frecuente — e imprescindible de tener en cuenta al estudiarlos — entre nuestros ilustrados: precedentemente paralelamente a Moratín, se encuentra en la *Poética* de Ignacio de Luzán<sup>37</sup>. Más tarde, Manuel de Aguirre, representante por antonomasia del tipo de « amigos del país », no oculta una profunda repugnancia (que en nada contradice las tendencias predemocráticas que busca imprimir en las Sociedades Económicas) hacia « la plebe de todas clases », el « necio vulgo », que a su vez nada tiene que ver con el pueblo trabajador y virtuoso<sup>38</sup>. Por otra parte, hay que recordar que Voltaire<sup>39</sup> distinguía siempre a las personas cultas que piensan, del pueblo que no está hecho para pensar y debe seguir a los que saben más que él — de cuya distinción parte, como semejantemente lo hacía también Le Chalotais, para poner, y en ello coincidían ambos escritores, rigurosos y estrechos límites a la educación y enseñanza del pueblo<sup>40</sup>. También nuestros escritores, como es obvio, no dejaban de señalar límites

<sup>36</sup> Véase mi obra *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, 1979.

<sup>37</sup> Ed. de R. P. Sebold, Barcelona, 1977.

<sup>38</sup> *Cartas y Discurso del militar ingenuo al Correo de los Ciegos de Madrid*, ed. de A. Elorza, San Sebastián, 1974, p. 83.

<sup>39</sup> Son muchos los pasajes de obras de Voltaire que coinciden en una estimación semejante. Véase, como ejemplo, *Lettres philosophiques*, XIII<sup>a</sup>, ed. de R. Naves, París, 1964, pp. 68-69.

<sup>40</sup> Véase G. Livet, *Introduction a une sociologie des Lumières*, en el vol. de varios autores, *Utopie et institutions au XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, 1963, p. 268.



al programa de educación popular y pienso que en todos los demás países europeos sería fácil descubrir criterios equivalentes, que se fundan en el patente mantenimiento de estructuras estamentales, las cuales no van a desaparecer hasta la consolidación de la sociedad liberal burguesa. Hay que tener en cuenta para mejor comprender este tema, que tal criterio limitativo no se enuncia solo en relación al pueblo no distinguido, sino también, por el otro extremo, respecto a la clase de los caballeros, porque en la mentalidad de la época (y en esto el reformador ilustrado sólo se aparta parcialmente de la línea tradicional), se parte de que educación y función social van conexas; en consecuencia, a quienes tienen predominantemente atribuida una función, se corresponde — no ya, al modo tradicional, por ley, pero sí por libre competencia social — un determinado patrón educativo. En tal sentido, mi opinión es que ni en las sociedades evolucionadas de nuestros días, ni bajo la pretendida fórmula de sociedad de mercado libre, esas limitaciones han desaparecido: es absurdo, pues, querer hacer ver que en el XVIII sólo se mantuvieron en mentes de tipo cerradamente conservador y que pudo haber países en los que se había superado ese planteamiento.

En la sociedad estamental tradicional, dejando aparte el grupo de los eclesiásticos, quedaban dos grandes estratos: el de los señores, el del pueblo (el segundo, claro está, mucho más numeroso que el primero). Sometiéndose, como todos los aspectos socio-culturales de la vida, a ese esquema, la preceptiva literaria asignaba la tragedia a la esfera de los nobles y la comedia a la clase baja. Todavía en esta materia, la *Poética* de Luzán se basa en tal distribución, si bien aparece en ella una referencia que no deja de tener su valor. Aparte de que desaparece la relación entre comedia y trama de unas acciones que muevan a risa, se incluye, un aspecto nuevo: junto a la mención del « pueblo » como mundo de la comedia, la de « los hombres particulares ». Me pregunto quienes son estos « hombres particulares » y creo poder resolver la duda que suscita la expresión en el sentido de que se alude a los individuos que se mueven en el plano de la « vida privada » (la cual, desde luego, no es lo mismo que doméstica); esto es, los individuos que se mueven en la esfera de la sociedad burguesa<sup>41</sup>. En cualquier caso, lo que se advierte en general es que ha aparecido y se halla ya solidificado entre los elementos de la vida social, un grupo nuevo, que reclama su puesto y su caracterización en la literatura, como en la economía, en la cultura, etc. Para dar expresión a la problemática de las costumbres y estimaciones de los individuos de ese grupo, Beaumarchais se sirve de un término, con el cual designa en el teatro todo un tipo nuevo de obra, entre los tipos tradicionales de la tragedia y la comedia: el *drama*<sup>42</sup>. Moratín prefiere seguir manteniendo la dualidad referida,

<sup>41</sup> Ed. cit., libro II, capt. II, pp. 193-194.

<sup>42</sup> Califica con este término, su obra *La Mère coupable*: en el drama se tratará

sólo que dignifica altamente la comedia (lo mismo que hará Iriarte, en quien Sebold ve un antecedente de la « alta comedia »<sup>43</sup>. Pero a la vez Moratín atribuye ahora explícitamente la comedia a un sector social que no pertenece a la consabida dicotomía tradicional, sino que coincide con ese grupo de los burgueses (una vez más, no me parece propio decir burguesía) del que acabo de hacer mención. Me atrevería a sostener que el plan de renovación teatral moratíniano — lo que va conexo a toda una manera de entender la sociedad — supone: convertir en materia de la comedia las acciones de la « clase media » y atribuir a ésta el protagonismo de la nueva especie de obras, en las cuales ella se podrá contemplar, y, de esa manera, corregirse a sí misma; pero también servirá como « espejo » para educación y corrección del pueblo, señalándole el término feliz de sus aspiraciones: elevarse a un nivel de bien instruida, trabajadora y virtuosa clase media, alejándose de aquella disparatada alternativa de ennoblecimiento que la absurda comedia barroca le proponía. La más alta estimación de Moratín, y también de Iriarte<sup>44</sup>, va hacia la clase media, a la par que hacia el pueblo va también la preocupación de uno y otro, más aún de Moratín, en quien la educación del mismo constituye un tema central<sup>45</sup>: en *La comedia nueva*, el pueblo aparece como una instancia esperanzadora a la que se apela, cuya colaboración en el programa reformador se espera y se desea, en cuyo afán de educarse cabe buscar apoyo<sup>46</sup>. Ello, de un lado, nos hace ver la importancia que el mundo social con ella relacionado, adquiere en Moratín, pero también nos descubre que, en su concepción entre clase media y pueblo hay una innegable distinción, aunque no una neta separación; más bien se da una continuidad, lo cual vendría a resultar perfectamente coherente con las condiciones de un menor desarrollo económico y socio-estructural en la población de la Península, considerablemente por debajo de los niveles de Francia o de Inglaterra. De todos modos, nos revelaría un paso decisivo en la aceptación del esquema del mundo de una primera burguesía.

Por eso mismo de que Moratín diferencia al pueblo de la clase media, pero no introduce un corte entre ambos, tiene especial empeño en apar-

« qu' il peigne a grands traits l'homme vivant en société, son état, ses passions, ses vices, ses vertus, ses fautes et ses maieurs, avec la verité frapante que l'exageration même, qui fait briller les autres genres, ne permet pas toujours de rendre aussi fidèlement: touchés, intéressés, instruits, nous ne disont plus que le *drame* est un genre décoloré » — en el espejo del drama se refleja el tipo de una nueva clase, íntima, sensible e instruida (nota preliminar a la obra citada).

<sup>43</sup> En su edición de dos comedias de este autor, *El señorito mimado y La señorita malcriada*, Madrid, 1979.

<sup>44</sup> En *La señorita malcriada* — ed. de Sebold — puede verse una significativa mención del honor del negociante.

<sup>45</sup> Véase E. F. Helman, *Moratín, y Goya: actitudes ante el pueblo en la Ilustración española*, en « Revista de la Universidad de Madrid », IX (1960) pp. 591 y ss.

<sup>46</sup> Ed. de J. Dowling, ya citada, p. 115.

tar de aquél — y, claro está, mucho más, específicamente, del grupo de los burgueses o su equivalente — a una excrecencia que la vida ciudadana ha producido insanamente. Moratín tiene enérgica pretensión de aislar de esos otros grupos que tanto le interesan, a esa otra especie de detrito urbano, la clase ínfima cultural y socialmente de los corros de holgazanes, maleantes, matones, cobijada en los bajos fondos de la ciudad, tal vez aparentando ser otra cosa, pero incapaz de superar el nivel de « populacho », de « chusma », — la « canalla » de los motines populares — instrumento de todos los enemigos de la reforma y de la educación, utilizado por clérigos groseros, ignorantes, oscurantistas — aunque puedan hallarse ocasionalmente en puestos altos a los que tan decididamente detesta. Para comprender esta actitud bastaría con tener en cuenta el lazo de Moratín con la Ilustración — recuérdense los testimonios que antes han sido citados contra el « vulgo » y que podrían multiplicarse —; pero además, Moratín, que en su vida personal tanto interés prestó al teatro y tantas esperanzas puso en su eficacia reformadora, ve entre ese populacho a los individuos de las pandas de « mosqueteros » y « polacos » que en los teatros de Madrid imponían brutalmente sus gestos de la más baja incultura, mediante la fuerza de sus amenazas y violencias, gustos tan ajenos al buen teatro — conforme a la estimación de los reformadores —, como fieles a la corrompida y corruptora tradición de autos sacramentales, comedias de magia, de santos y milagros, de capa y espada, de sorprendentes y embaucadores ejemplos de ennoblecimiento de gentes ínfimas. Creo que es en los fomentadores del gusto por estos falsos espectáculos de villanos convertidos en señores, de arrepentidos santos, de ignorantes sabedores de fórmulas mágicas para satisfacer imposibles aspiraciones, en donde hay que ver a quienes, de parte de los poderosos, se ocupaban todavía de mantener adormecido y bestializado a sectores del pueblo, de los que, llegado el caso se servían para neutralizar o perseguir a los ilustrados y reformadores.

Para Moratín — oficial de orfebre en temprana edad (conviene que no lo olvidemos) — pueblo es la amplia capa de población urbana, ocupada en oficios urbanos, de carácter económico y lucrativo, de tipo artesanal o de un primer nivel manufacturero, que él cree poder incorporar a la empresa de la reforma educativa. La ausencia del elemento campesino es reveladora. Iniciada ya claramente siglos antes, la oposición ciudad-campo se acentúa y adquiere su pleno significado histórico en el siglo XVIII (antes de que los regímenes liberales del XIX la planteen en términos de política electoral). En ese XVIII, los « castizos » que apelan a lo peculiar y tradicional para oponerse, en tanto que reaccionarios, a la mentalidad reformista, se apoyarán en una imagen (« ideológicamente » montada) del campesinado. En nuestras letras de ese tiempo tenemos un ejemplo bien claro: un sainete de don Ramón de la Cruz, *La civilización*, en el que criados al servicio de los aristócratas y campesinos se unen contra los « civilizantes » o ilustrados reformadores y los expulsan<sup>47</sup>. La imagen del campesino, sapiente por naturaleza, aferrado a la moral tradicional, ha-

condoso como hormiga, es un modelo del pensamiento reaccionario y no obsta a ello que coincida en ciertos aspectos con otros modelos de inspiración rousseauiana (también Rousseau había sido influido por la mentalidad de un calvinismo ginebrino de carácter inmovilista y de « tradicionalismo económico »)<sup>48</sup>. Nada de esto hay en Moratín. En ningún momento de su obra — de cualquier género que sea — predomina la corriente naturalista, campestre, ruralista, del XVIII, sino que mostrará siempre una especial inclinación hacia la vida urbana con sus posibilidades de educación y cultura, con sus placeres, con sus modalidades, con su mayor riqueza<sup>49</sup>. No se puede decir de él que extreme un entusiasmo idealizador por una pretendida superioridad moral de los lugareños, pero es enteramente gratuito afirmar que pretenda con ello fingir « dar una compensación verbal e ilusoria a su inferioridad social verdadera » y añadir que esta concepción, de carácter demagógico y conservador, cobra todo su sentido si recordamos el desprecio de Moratín por los patanes de Pastrana, en donde a principios del XIX poseía una casa de campo<sup>50</sup>. Ni encuentro, en el siempre comedido Moratín, expresiones demagógicas; ni el pensamiento conservador — que no es lo mismo que tradicionalista — manifiesta una preferencia idealizadora constante hacia la esfera rural; ni — esto deja la cuestión bien clara — la referencia a los de Pastrana, en el caso que se ha señalado, puede en ningún momento presentarse como muestra de una actitud general moratiniana contra el « pueblo ». Esos « patanes » de Pastrana no son el pueblo. El mismo Andioc puso a nuestra disposición, en otro de sus trabajos, un dato definitivo en su significación: en carta a J.A. Melón, recomendándole que no se le ocurra retirarse a esa villa, le recuerda cuando aquella « gente bestial » les salió a buscar « con podones y trancas, a fin de capturarlos y ganar la suma que se ofrecía a quienes los entregaran vivos o muertos »<sup>51</sup>. Se comprende ante este incidente que, años después, a Francisca Muñoz, su pariente, quien le había comunicado también su deseo de instalarse en Pastrana, le contestara procurando quitárselo de la cabeza: « no ha conocido Vd. bien lo que son

<sup>47</sup> Véase mi estudio *La palabra «civilización» y su sentido en el siglo XVIII*, en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux, 1974), Bordeaux, 1977, I, pp. 79 y ss.

<sup>48</sup> M. Launay, *Jean Jacques Rousseau, écrivain politique*, Grenoble, 1971.

<sup>49</sup> Le habla de su proyectado verano en Baguère, a Manuel García de Prado, en carta de 1823: « entre los placeres que allí se disfrutan debe contarse el de tener un teatro (circunstancia esencialísima para mí), lectura de todos los periódicos, biblioteca con buenos libros, reunión de gentes cultas y estimables, baile, paseos muy hermosos, unos hechos por el arte, otros formados por la naturaleza, abundancia de comestibles, pastores, ganados, danzas rústicas, zampoñas y canciones » (*Epist.*, p. 573) ¿Y no es cierto que sacamos la impresión de que los atractivos para él válidos son los de la primera mitad del este párrafo y no los que con buen humor añade al final?).

<sup>50</sup> R. Andioc, *op. cit.*, n. 2, p. 189.

<sup>51</sup> *Epistolario*, p. 345.

los lugareños y los lugares »<sup>52</sup>. Se revela ahí el recuerdo personal difícil de olvidar, de un angustioso episodio vivido por el autor y que, evidentemente, tenía que haberle dejado duradera impresión.

La tesis — utilizada hoy por algún autor para probar el carácter antipopular de algún ilustrado como Moratín — que, según se nos dice, esgrimen los « reformadores » dieciochescos, acerca de que con las creencias supersticiosas, milagreras, mágicas, sobrenaturales o extranaturales, expandidas por el teatro populachero que se usa, repleto de invenciones de pésimo gusto, no se consigue más que soliviantar al vulgo, abusar de él, empujándolo a la insubordinación y atacando la tranquilidad pública, no se tiene en pie. No tiene, de ningún modo el alcance que se le pretende atribuir: no es más que aplicación de la tesis, utilizada por los ilustrados al objeto de captarse la voluntad real, frente a los elementos tradicionalistas (laicos y eclesiásticos), doctrina según la cual un pueblo educado y culto es más fácil de gobernar. Andioc relaciona las imputaciones de ilustrados contra el teatro tradicional, con un pasaje de Moratín — en sus *Notas sobre Inglaterra* — en el cual se afirma « la disposición que ofrece la bestial ignorancia del populacho al interés o al fanático celo de los que le agitan o conducen »<sup>53</sup>. Pero fijémonos bien: no cabe duda, de que los medios usados en Inglaterra o en Francia para atraerse a la más baja plebe no eran autos sacramentales ni comedias barrocas, ni nada que guardara parentesco con recursos tales; además, ni en Madrid ni en otra parte, hubo motines, insurrecciones, o disturbios con carácter de levantamiento antiautoritario bajo la invocación de nombres como los de Calderón, Coello, Zamora, Comellas, etc., ni menos tras la representación de autos sacramentales. Seguramente los ilustrados lo sabían bien, y sabían más: que la infame calidad de ese teatro barroco y sagrado, estaba en relación con el autoritarismo de épocas represivas (y así se observa en pasajes de la *Historia de los orígenes del teatro* que escribe Moratín). Si alguna vez, sin embargo, se empleó el argumento de que pudiera amenazar a la autoridad, fue para utilizar cerca de ésta (siempre recelosa y siempre crédula — por mucho que se diga lo contrario — ante cualquier denuncia contra los innovadores un argumento más para lograr suprimir de una vez la vieja escuela tan detestada. Finalmente, y esto es lo que importa — volvamos a insistir en ello —: ese populacho en el concepto del ilustrado y en su programa de reforma política, nada tiene que ver con el pueblo: frente a éste, el populacho es una muchedumbre sometida, aliada siempre de los más rancios « señores » (cosa con la que los reaccionarios han contado más de una vez), y, salvo en ocasionales manifestaciones en sacudidas sangrientas y epilépticas, es una turba sin voluntad y sin reivindicaciones.

Andioc cita una frase de Argenti — « todos quieren ser más y nin-

<sup>52</sup> *Epistolario*, p. 415 — escrita desde Barcelona, en 1820.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 100.

guno menos que su vecino » — y otra de Clavijo — « ninguno está contento con su suerte »<sup>54</sup> y ve en esas declaraciones una oposición de los escritores de mentalidad ilustrada contra el afán ascendente de las clases inferiores, con la que puede parangonarse la actitud definida por Moratín, en alguna obra suya. Aprovecharé estas interesantes referencias — la presencia de las cuales y de tantas otras parecidas no se debe dejar de lado en el XVIII —, para matizar la interpretación que me parece corresponder al grado de supervivencia de la sociedad tradicional en la época. Por de pronto, en cualquier país y en cualquier tiempo que se encuentren ante condiciones reducidas respecto de la de movilidad social y de la aglomeración urbana, que se mantengan dentro de tasas que no superen las de tipo tradicional, se descubrirán actitudes semejantes, que se dan abundantemente en la Francia de las « Luces ». Incluso, aunque empiecen a superar tales tasas, porque ello no elimina los tópicos de la situación social precedente. Desde luego, las pautas cuya enunciación recoge Argenti son en todas partes muy representativas y muy típicas de la sociedad estamental que, por lo menos hasta 1789, domina en todo el Occidente europeo. Ya antes mencioné a Voltaire y Le Chalotais que podrían ser ejemplo de esto, lo mismo que Montesquieu o Rousseau. Entre nosotros, Arriquirar quiere evitar un tipo de industria demasiado desarrollado « en cuanto distrae y aparta a la gente de su debido destino y ocupación útil »<sup>55</sup>. Meléndez Valdés orienta la educación a mantener gustosamente a cada uno en su puesto<sup>56</sup>. Todavía esta concepción estamentalista de la sociedad, vigente en el ámbito europeo, si bien pareció sufrir un eclipse y en el fondo efectivamente sufrió duro golpe durante los años de la Revolución francesa — en el sentido más restringido cronológicamente de este proceso —, después reaparece, para irse hundiendo paulatinamente en las décadas de la Restauración subsiguiente al largo episodio napoleónico. Dentro, pues, de esta concepción jerárquica y de lento ritmo de movilidad, se inserta la política de declaración de carácter hereditario de los oficios sobre la cual se discute y que los ilustrados entendidos en la materia — cualquiera que sea hoy el juicio que sobre su error formemos — defendieron ahincadamente, como manera de afianzar la seguridad en el empleo. Se puede comprobar su presencia en reformadores economistas tales como Campomanes, y en tantos otros economistas — lectores, algunos de ellos, incluso más o menos someramente, de A. Smith —. Me limitaré a citar tres nombres: Romá y Rosell, Lázaro Dou, A. de Capmany, todos los tres catalanes, esto es, procedentes de aquella parte de la Península y de la Monarquía

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 192.

<sup>55</sup> *Recreación política. Reflexiones sobre el Amigo de los Hombres en su tratado de población*, Vitoria, 1779, I, p. 59.

<sup>56</sup> *Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de jácaras y romances vulgares, y de sustituirlos con canciones nacionales*, en *Discursos forenses*, Madrid, 1821, p. 176.

hispanica en que mayor crecimiento industrial se había alcanzado. Es natural que Moratín ofrezca ecos de esta manera de entender el problema.

De todos modos, en el plano real e ideológico, los escritores que aún se mantienen parcialmente en el marco de la ordenación estamental de los grupos sociales, al modo que sucede con Moratín, observamos que de la misma manera aceptan el hecho de la movilidad social, aunque sea dentro de los índices de la sociedad tradicional y claro está, con el más amplio margen de extensión compatible. Por eso, sí, recogen el inerte tópico contra el afán de cambiar de puesto y contra la pretensión de ascender que impulsa a las gentes; pero esas advertencias van siempre sometidas a unas dimensiones que estiman prudentes y que nunca cierran las esclusas a una fecundante corriente de cambios. Siempre, claro está, que esa corriente no transtorne el paulatino curso de las reformas que estimen eficaces para alcanzar mejoras generales y, sobre todo, permanentes. De ello, es resultado el papel que la nobleza, y correlativamente, las otras clases, jugarán; responde a una relativa ampliación del margen efectivo de movilidad (que antes de la revolución industrial, del colonialismo y del desarrollo financiero del capitalismo, está lejos siempre de superar tasas normales); responde también al mayor índice de urbanización en la distribución demográfica del país; responde finalmente al incremento de la tendencia a la emulación y ostentación que en el marco de la vida urbana se produce, etc., etc. (En este último punto, el ilustrado quisiera eliminar todo resto de una emulación barroca — por ejemplo, en lo que respecta a títulos y honores —, reemplazándola por un compartido entusiasmo hacia la educación y la riqueza).

La tesis de Moratín — coincidente con la de tantos otros — en *El barón*, es ésta:

« ... cada cual  
en la clase en que se halla  
debe procurar ser más »

lo cual constituye una clara síntesis de la estimación dualista que acabamos de exponer: de un lado, franco estímulo al movimiento ascensional y aceptación de la actitud de competencia, típica de la sociedad urbana; de otro lado, reconocimiento de un flexible marco en el que ésta se contiene y recomendación de que no se rompan los límites de ese marco. En rigor, esta actitud, desde uno y otro lado, procedía de los siglos XVI y XVII y en este último conoció amenazadoras manifestaciones de irregularidad — la usurpación de símbolos de clase superior (Mousnier), la inflación de honores (L. Stone) — en lugar de buscar la elevación por vías que asegurasen resultados positivos y de general utilidad. A esto último es a lo que atiende y lo que quiere evitar el ilustrado, convencido de las desdichas de un desmedro en aparentar cambios que no son más que vana hinchazón social. El ilustrado, en todas partes, después de la experiencia barroca de « marchar fuera del orden natural » que, desde comienzos del

XVII, denunciaba Cellorigo, mantiene esa doble actitud de fomento y precaución, que asegurará ventajas positivas. Después de aquella centuria precedente, desviada y alucinante, la situación social de que se partía era la de que precisamente el « pueblo » (objeto de la campaña de reforma o de « mejoras », como en algún caso se dice, que ilusionara a los escritores), las clases laboriosas mismas — lamentablemente contagiadas — no habían tratado de avanzar más que por vías sin salida, se habían utilizado medios inservibles y perjudiciales, de los que no cabía esperar otra cosa que modos aberrantes de comportamiento. El ilustrado advierte, con más claridad que los críticos del XVII todavía, que la mera pretensión de medro y ascensión (cuya desviación revelaba patentemente la picaresca), no podía llevarse a cabo, en ningún caso, por vías mágicas, ni tampoco por dejarse alucinar ante la torpe presentación — entre otros medios, en el teatro barroco — de una protección divina que toda persona juiciosa está obligada a no contar con ella. Lo contrario era lo que propagara un siglo antes la cultura del Barroco, una cultura con objetivos inmovilistas, represivos y adormecedores. Pero ese esquema del Barroco que ya he presentado, no es, en manera alguna, un esquema de interpretación aplicable al despotismo ilustrado y a la Ilustración. Para el XVIII, sólo cabe sabiamente ordenar la conducta, con eficacia y economía, mesurándola, haciéndola razonable, adaptándola, pues, a las posibilidades de cada uno, esto es, al trabajo útil y bien reglado que cada uno puede ejecutar en sus circunstancias.

Lo que Moratín y con él tantos otros ilustrados — y antes ya, economistas del XVII — combaten en ciertos libros, en ciertas comedias y novelas, es la presentación, ante un público incauto, desprevenido, fácil de engañar, de ejemplos falsos de individuos que se entregan a procedimientos y caminos impropios para lograr un mejoramiento social, haciéndole creer al vulgo que llegará a alcanzar tales metas por esos medios irracionales, antieconómicos. Tal manera de proceder produce en las gentes una alucinación, bajo cuyos efectos una buena parte de individuos útiles para producir se hunde. ¿No reconocía el ministro Campillo que una de las cosas que faltaban en España era « realidad »? <sup>57</sup>. He ahí un ejemplo de ello. Las consecuencias morales, intelectuales, económicas, en una palabra, sociales, no podían ser más penosas.

Frente a esto — lo repito para que quede clara en sus términos la fórmula dieciochesca — lo que el ilustrado pretende es una efectiva remoción de la gente que facilite la circulación por los canales de ascensión. Aunque, eso sí, con dos condiciones que todas las sociedades europeas anteriores a 1789, se esfuerzan por mantener: 1) conservación, adecuada a las circunstancias del marco de la sociedad jerárquica, si bien flexibilizado; 2) mantenimiento de tasas de movilidad compatibles con las

<sup>57</sup> *Lo que hay de más y de menos en España*, ed. de A. Elorza, Madrid, 1969, p. 107.



proporciones de la sociedad tradicional de « órdenes ». Junto a esto, el ilustrado pretende sacar de la pobreza a los que la sufren, asistiendo a los indigentes e incapaces y proporcionando un empleo remunerador a cada individuo utilizable, mediante la creación de puestos de trabajo. Recuérdese el entusiasmo de Moratín por las ciudades con animada actividad económica y trabajadora, por el buen orden ciudadano a estos respectos y su repugnancia por algún país que cubre la miseria<sup>58</sup>. Por otra parte, se procura incrementar en la mayor medida posible el número de propietarios medios, y aún de pequeños, pero estos últimos dotados siempre con medios suficientes de subsistencia decorosa. La misma comedia. *El barón* es testimonio de esas ideas y con ellas se corresponden igualmente las estimaciones de ciertos lugares y países por parte de Moratín<sup>59</sup>; en ello coincide, sin duda, con el programa más general de cuantos participan con sus informes en el Expediente de Ley Agraria. Finalmente, el programa se completa con la formación y potenciamiento de una nueva clase de ricos propietarios o propietarios acaudalados, dotados de una nueva mentalidad y que echan sobre sí el encargo de civilizar a las gentes, mientras se eclipsaría el grupo inútil, pernicioso, de los ricos nobles desocupados, titulares de propiedades privilegiadas y estancadas. Es sabido que la enérgica opinión contra vinculaciones, mayorazgos, beneficios eclesiásticos, etc., etc., alcanza gran difusión y Moratín es uno de los que participan en ella.

No es, sin duda, la imagen de una sociedad nacida de una revolución proletaria, la que nos transmite Moratín — y no hay porqué sentirse defraudado ante ello, por muy ingenuo que sea el esquema marxista que un historiador maneje —; tampoco es el de una sociedad tradicional plenamente, aunque se mantenga en pie relativamente su caparazón, porque siempre es fácil observar los cambios de emplazamiento de sus elementos que por dentro se producen. Los ilustrados no quieren ni la pretensión de ennoblecimiento, ni la agitación revolucionaria; ni tampoco que las gentes se conformen evasivamente con una apariencia de movilidad. Lo que quieren es eliminar el afán por el ennoblecimiento, de parte de las clases burguesas o de la pequeña burguesía — agraria o artesanal (labradores o artesanos o comerciantes) —, porque lleva al engaño, y porque ellos en

<sup>58</sup> *Epistolario, Carta a J. A. Melón*, desde Montpellier, 1817, p. 380.

<sup>59</sup> Me refiero a sus elogios de Bilbao, de Valencia, Burdeos, etc. — en *Epistolario*, pp. 103, 280, 461, respectivamente. Bilbao es — le dice a Ceán (1787-?) — « villa muy alegre, limpia, bien poblada, donde hay actividad, tráfico, dinero, sociedad amable muy inclinada a merendar, a beber y a reír ». A María Ortiz (1813), le escribe que Valencia es « una gran ciudad. Iglesias magníficas, multitud de tiendas de todos géneros, una plaza atestada de gente por las mañanas, con tantas frutas, verduras, pescados fritos y crudos, calabazas asadas al horno, rábanos como el brazo, quesos, longanizas, chufas, palmitos, altramuces, y ¿que se yo qué más?. Las calles con mucha gente, que va y viene, siempre de prisa ». Elogio de Burdeos (1821): « los teatros, los paseos, el hermoso río, las calles, las tiendas, el concurso de gentes y una infinidad de cosas ».

cambio tienen programas de ascensión, más útiles y más valiosos. Al mismo tiempo, critican duramente y con imputaciones reales, comprobables, no meramente tópicas y aparentes, a la nobleza del tiempo, y se empeñan en la política de limitar o suprimir sus privilegios y principalmente la base de ellos — a saber, la propiedad privilegiada de la tierra — ¿Cómo compaginar una y otra cosa? ¿cómo superar lo que hay aquí de antinómico? La pretensión era ofrecer un camino eficaz para mejorar, que no fuera según la vanidad del fiero noble. Se trata, sí, de potenciar una nueva clase, integrada desde nobles que aceptan un nuevo modo de comportamiento económico y social, basado en el estudio y en el cálculo, hasta labradores, fabricantes, comerciantes, que con su trabajo *virtuoso* o *industrioso* (conforme al nuevo sentido de esta voz, semejante al que recogió Sombart en un texto protestante) se alzan a la riqueza: esa clase de los ricos hacendados, que han olvidado o no han poseído ni les preocupan honras nobiliarias y de pura ostentación; ellos, en ese momento, vienen a ser — con múltiples niveles internos — la nueva *clase media*.

No dejemos de tener en cuenta que si Moratín, en esa misma comedia de *El barón*, critica y ridiculiza al que quiere ennoblecerse, lo hace desde las dos caras de la cuestión. Nos hace ver la triste figura del que se deja llevar de ambiciones tan vanas. Pero el acento, en fin de cuentas, se viene a poner en esto último: en la crítica feroz, como algo estúpido y despreciable, de una nobleza, ejemplo del peor estado social (actitud que coincide con la *Sátira a Arnesto* de Jovellanos, en una parte, porque en otra parte va más allá, y estaría en línea más radical, a lo Cabarrús<sup>60</sup> y otros autores tardíos). En definitiva, si Moratín condena la tendencia al ennoblecimiento, es, en primer lugar, por el mal modelo que se elige. En Moratín, la nobleza, en las escasas ocasiones en que se presenta, es observada siempre por su lado negativo, es decir, por el de los vicios, errores, defectos que de ella señala reiteradamente en su teatro y en su poesía, llevado de una crítica que tanto señala la ausencia de ocupación en actividades económicas como la carencia de una educación, en perjuicio, en ambos casos, de la utilidad pública. Desde muy pronto, ya en carta a Jovellanos de 1797, le dice que familiares suyos le han escrito pidiéndole les haga saber si los Moratín tenían condición de hidalgos, y él confiesa a su amigo: «yo no quiero ejecutorías, ni pergaminos, ni sellos rodados»<sup>61</sup>. Y a su prima, desde Barcelona, en 1816, le anuncia que le envía una serie de papeles familiares por la información que contienen y que a ella tal vez le puede interesar, en lugar de «rasgarla con los demás papeles inútiles»;

<sup>60</sup> *La Satyre de Jovellanos contre la mauvaise éducation de la noblesse* ed. de A. Morel-Fatio, Burdeos - París, 1899. De Cabarrús me refiero a la cuarta de sus *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, Vitoria, 1808.

<sup>61</sup> *Epistolario*, p. 221.

envío que acompaña de agria ironía sobre la « alta y generosa estirpe » de los suyos<sup>62</sup>.

En Moratín, en cuyo léxico no he hallado ciertamente términos tales como artesano, jornalero u obrero, aparecen en cambio con frecuencia otros muchos que se corresponden con ellos muy específicamente en el primer estadio manufacturero o que en esa nueva fase industrial subsisten en pleno uso. Así se observa, por de pronto, en la misma correspondencia de industria-fábrica, frecuente en él<sup>63</sup>. Alguna vez abarca su mirada « todas las clases del Estado »<sup>64</sup>, aunque no se encuentre en una referencia favorable. Sus escritos testimonian suficientemente que Moratín, tiene presente y próximo al elemento humano, e incluso técnico, de las operaciones económicas, de las « artes industriales », como alguna vez las llama; el fabricante, el industrial, el comerciante, el asalariado, el trabajador, el oficial ¿Acaso como antes he recordado, no pasó Moratín por una experiencia de trabajo lucrativo e industrial, con su oficio de orfebre?

Moratín declara expresamente que « el poeta dramático escribe para todas las clases de la sociedad, reunidas en el teatro ». Reconoce que cada uno, según su nivel y su profesión, juzgará con mejor criterio de unas incidencias que de otras, pero Moratín no niega su participación activa, en cierto modo igualada, a todos y a cada uno de esos grupos: « del voto común resulta el aplauso »<sup>65</sup> - casi se diría que, aplicada al teatro, es una frase de Sièyes, en su buen momento.

Con la tesis anterior hay que relacionar otras afirmaciones suyas. Recordando, en *El sí de la niña*, su inicial programa feijoniano al que empecé refiriéndome, Moratín denuncia a « los que no quieren ver descubiertos en la escena vicios y errores, tan funestos a la sociedad como favorables a sus intereses »<sup>66</sup>, lo que nos revela a nuestro autor enfrentado con oligarquías opresoras y dando un alcance social a sus propósitos de reforma a través del teatro, que hoy nos son difíciles de comprender. En *El viejo y la niña*, aconseja reducirse a tomar en cuenta « la pintura de los vicios y errores vigentes »<sup>67</sup>, con lo que también, por ese lado, observamos su propósito de atacar tan sólo aquello que tenga una proyección real en la sociedad, y que la tenga actualmente, en su tiempo y su mundo. Con

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>63</sup> Véase O.P., I, pp. 170, 577. También es interesante observar el empleo de la palabra « máquina », no en el sentido del XVII, que tan frecuente la hace en la literatura barroca, sino en el sentido de « artefacto mecánico », esas « máquinas hidráulicas », por ejemplo, de que nos habla en su *Viaje a Italia* (O.P., I, pp. 211 y 542). Véase mi estudio *Dos términos de la vida económica: las palabras « industria » y « fábrica »* en « Cuadernos Hispano-Americanos », 280-282 (1973) pp. 632-661.

<sup>64</sup> *Discurso histórico sobre los orígenes del teatro español*, BAE, II, p. 156.

<sup>65</sup> Notas a *El viejo y la niña*, en O.P., I, pp. 68-69.

<sup>66</sup> *Advertencia* que precede a *El sí de las niñas*, ed. de R. Andioc, ya citada, p. 161.

<sup>67</sup> *Advertencia* que precede *El Viejo y la Niña*, BAE, II, p. 356.

terminología de ilustrado que corresponde a su actitud reformadora del mismo tipo, pero abriéndose a un tiempo nuevo que le hace contemplar la sociedad en toda la amplitud de sus elementos, contando con la activa y eficaz presencia de todos ellos en la vida social que conoce, observará que « los vicios y errores que pinta la comedia deben ser comunes, porque no siéndolo, ninguna utilidad producirá su imitación »<sup>68</sup>, — es decir, su presentación por vía de lo que los preceptistas neoclásicos llaman imitación —, a fin de darlos llamativamente a conocer para su corrección. Y este programa afecta a todos, por lo menos a todos aquellos por quienes se interesa positivamente Moratín.

Es bien visible que en la obra moratiniana hay una renovadora aproximación de los grupos sociales — principales para el autor —, en la estratificación. He insistido bastante en los aspectos de subsistencia de la sociedad estamental, para que pueda añadir ahora que tampoco hay que olvidar, de un lado, la corrosión que se ha producido en las líneas tradicionales de diferenciación y, de otro lado, la consiguientemente mayor y más flexible aproximación que entre unos grupos y otros se da. Desaparecen casi por completo los nobles, se quisiera eliminar al populacho — del cual es expresión esa chusma mosqueteril, terror en los teatros de todo autor que pretenda escribir con dignidad —, y queda la imagen de una sociedad integrada por una serie de distinciones escalonadas, que, sin duda en buena medida utiliza símbolos, tópicos, fórmulas de procedencia estamental — las utilizamos todavía hoy —, pero en cuyo interior las diferentes capas o estratos están mucho más próximos, circula entre ellos una relativamente eficaz corriente de movilidad, y todo el conjunto se basa en el protagonismo de la clase media.

Si aproximamos dos pasajes del *Discurso preliminar* a la edición de sus comedias, tendremos la versión más fiel y más completa de lo que Moratín vino a significar en el paso de la Ilustración al siglo XIX. En primer lugar, nos dice: « La comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica, y de estos acaecimientos, de estos individuos y de estos privados intereses forma una fábula verosímil, instructiva y agradable »<sup>69</sup>. Su ámbito es, pues, el mundo de los intereses privados, no de las ostentosas y abrumadoramente gesticulantes acciones de los grandes y poderosos, de las altas autoridades del Estado; el mundo, digo, de las relaciones particulares, individuales, de sus costumbres, tal como se dan en la vida civil (costumbres « nacionales », las llama Moratín, por oposición a públicas o « estatales »). Es, sencillamente, el mundo de la « sociedad ». Tal vez la presencia de ésta como esfera de relaciones fuera de la órbita del poder político, llegara a ser el mayor y más eficaz descubri-

<sup>68</sup> *Discurso preliminar* a la ed. de las *Comedias*, en BAE, II, p. 322.

<sup>69</sup> BAE, II, p. 320.

miento de la Ilustración, en la historia de la libertad. A ese mundo de la que Ferguson, Jovellanos, Humboldt y tantos más, llamaron la « sociedad civil », es al que se dirige Moratín y en ese mundo es en el que precisamente quiere implantar su presencia y alcanzar, en libre juego, su predominio, la clase media. Por eso, añadirá Moratín que la comedia ha de desenvolverse « *entre personas particulares* ». Como el poeta cómico se propone por objeto de instrucción común, ofreciendo a la vista del público pinturas verosímiles de lo que sucede ordinariamente en la *vida civil*, para apoyar con el ejemplo la doctrina y las máximas que trata de imprimir en el ánimo de los oyentes, debe apartarse de todos los extremos de sublimidad, de honor, de maravilla y de bajeza. Busque en la *clase media* de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlos »<sup>70</sup>. Obsérvese que, en el contexto del párrafo citado, la expresión « personas particulares » se corresponde exactamente con otra similar que antes comenté, de Ignacio de Luzán. Del estudio de Sebold sobre las comedias de Iriarte, recojo este pasaje del « Memorial literario » (octubre de 1788 — anterior, por tanto, al escrito moratiniano) en el que se critica en estos términos *El señorito mimado*: « el asunto de esta comedia ni es encumbrado como muchas de las muestras, ni es tan bajo como otras que pudieran pasar por entremeses: es medio, tomado de la *vida civil*, propia de las comedias »<sup>71</sup>. Tenemos, pues, aquí una correlación completa enunciada algunos años antes: comedia, clases medias, vida civil (o entre particulares: sociedad civil). Es el mismo esquema de Moratín que este formulará poco tiempo después y, por eso mismo quizá, con mayor claridad. Es toda una visión de la sociedad y de las relaciones interindividuales la que viene a revelárenos, por debajo de un planteamiento literario.

Subsisten en Moratín, como en cuantos, ya en el siglo XVII y todavía en el XVIII, se esforzaron por lograr una redistribución de papeles en el seno de la estratificación social y trabajaron para ayudar y consolidar el nuevo régimen de clases medias, unos restos de procedencia estoica que no dejaron de inspirar tal vez, en parte, la mentalidad europea. Moratín escribe en una epístola al rector del Colegio de San Clemente de Bolonia, don Simón Rodríguez Laso, unos versos, no demasiado valiosos literariamente, pero interesantes como muestra de supervivencia de elementos doctrinales, superestructurales, de fuente « antigua », en la mentalidad dieciochesca:

Feliz aquel que en áurea medianía,  
Ambos extremos evitando, abraza  
Ignorada quietud »

<sup>70</sup> BAE, II, p. 322 (el subrayado es mío).

<sup>71</sup> Ed. de las comedias de Iriarte, ya citada en la nota 43, p. 115.

y en esa misma epístola añade esta significativa definición

« ... la prudente  
moderación es la virtud del sabio »<sup>72</sup>.

En rigor, tal como los dos conceptos — « medianía », « moderación » — aparecen en este texto, no tienen más que un alcance personal. Sin embargo, el prestigio que los acompañaba como herencia doctrinal moral de la Antigüedad, podía ser utilizada como un elemento más para legitimar la elevación y hasta el predominio de las clases medias.

Este cambio que desposeía, a la vez, de su carácter heterónimo y transcendente, a la moral, y la inclinaba, más bien, desde el plano de la conducta individual al de la convivencia ciudadana, dándole un carácter de convención interna del grupo, supuso un apoyo definitivo a la instalación sociológica de la nueva clase. « Cada clase y grado de civilización, — escribía por los mismos años Ramón Campos —, tiene las costumbres morales que le son propias »<sup>73</sup>. Y pensándolo así, Moratín, que contribuyó en su plano a relativizar tantas cosas de la herencia sociocultural recibida, se felicitaba de « aquella flexible y cómoda moralidad que es ya peculiar de ciertas clases en los pueblos más civilizados de Europa »<sup>74</sup>. Una moral social que orientaba su principal fachada a ese lado que se contemplaba desde la convivencia con los demás. Una convivencia fundada en utilidad social de carácter económico, sensibilidad moral y cultivo del gusto, cultura en ciencias y letras recíprocamente comunicada<sup>75</sup>. No en balde el burgués ha sido el personaje sociable por excelencia. Por esa razón, — y es necesario juntar este pasaje con el anterior para acabar de entender la cuestión —, Moratín le escribía a Francisca Muñoz que se hallaba en Pastрана: « vivir sin freno, sin decoro, sin la honestidad y el honor que a

<sup>72</sup> Edición de *Obras de Moratín* por la Real Academia de la Historia, IV, p. 137.

<sup>73</sup> *De la desigualdad personal en la sociedad civil*, 1799 — reed, de Barcelona, 1838, p. 145.

<sup>74</sup> BAE, II, p. 336.

<sup>75</sup> Moratín piensa que los saberes del ilustrado, « instruido », « moderan la natural ferocidad del corazón humano para que a su vista conozca cuánto es más dichosa una nación por ellas que por el temido honor de sus armas, por los estragos de sus victorias — mal necesario tal vez y siempre funesto a los vencidos y a los vencedores ». (*La derrota de los pedantes*, ed. cit., p. 82). Esta frase incorpora la referencia al tejido de relaciones pacíficas que acabo de enunciar en el texto y que constituyen la noción ilustrada de « sociedad civil » y de acuerdo con ello refieren su desenvolvimiento al cultivo de la « sensibilidad ». Pero, a la vez, esa afirmación de la « ferocidad natural » del corazón humano y la sospecha apuntada al final de que tal vez no sea superable de raíz, nos hacen divisar el planteamiento de otra época, de otra mentalidad transformada por el golpe de la experiencia revolucionaria y de la experiencia bélica — de un nuevo tipo de guerra entre pueblos, subsiguiente a la primera y lanzada sobre Europa por las invasiones napoleónicas. (Véanse mis estudios *El espíritu burgués y el principio del interés personal en la Ilustración*, « Hispanic Review » 1979; y *La estimación de la sociabilidad en la cultura de la Ilustración*, publicaciones del « Instituto de España », Madrid, 1979).

cada estado corresponde, y conservar al mismo tiempo la estimación de las gentes honradas, no puede ser »<sup>76</sup>. Y a su prima María Fernández de Moratín, le insistía sobre lo imprescindible que es una conducta exterior « arreglada »<sup>77</sup>. Esta preocupación ético-social moratiniana es perfectamente congruente con la noción y el papel del « decoro » — de la « propriety » —, en la ética de Adam Smith. A su vez se ofrece, a mi modo de ver, en perfecta coherencia con la significación social del completo testimonio moratiniano sobre la nueva burguesía.

En la primera mitad del siglo XIX, la conexión entre la actitud del político « moderato » y del personaje representativo de la clase media va a tener una gran repercusión: inspirará la formación de partidos políticos, la reforma de Constituciones y modos de gobierno y de la gestión de negocios públicos, etc., más o menos discutibles. Esa nueva imagen tendrá sus escritores que, en la época siguiente, la plasmen ante su público: un Bretón de los Herreros, o, en muy otro sentido, un Francisco de Pacheco. Pero creo que hay que reconocer en Moratín el testimonio de la pretensión, por parte de la clase media — en un sentido nuevo de esta expresión —, de alcanzar el protagonismo social — y por tanto, económico, político, cultural, etc. —, hasta el punto de producir un claro corte entre dos épocas: la sociedad de Antiguo Régimen y la Sociedad civil, a la que la traducción de un pasaje hegeliano nos habituará a llamar « sociedad burguesa ».

No pretendo, en modo alguno, presentar en estas páginas a nuestro autor como un *pensador político*, porque Moratín no lo es, a diferencia de cómo lo fueran un Burke o un Humboldt. Moratín *no es un escritor político*; pero, en cambio, a mi modo de ver, y por su misma limitación, tal vez más valioso en este otro papel, sí es un *testimonio político*.

Moratín ha visto la Revolución (hay que añadir que la ha visto muy vulgarmente, mejor, con penosa miopía) y no le gusta la Revolución. Pero ha conocido la libertad personal y esa sí la quiere. No acierta a saber cómo se consigue, se organiza, o se defiende esa libertad. Confiesa que no entiende de ello. Tenemos la seguridad de que oculta la verdad a Godoy cuando le escribe que en su estancia en Inglaterra ha estudiado sus leyes, sus costumbres, su gobierno. En escrito a Godoy, abril 1793, solicita le sea otorgada una ayuda para su viaje instructivo por Europa y con mayor detenimiento en Italia, en donde estudiará, le dice, con sus Antigüedades, Arte, Literatura, Teatro, etc., sus Cortes diferentes y en ellas « las formas particulares de su gobierno ». Obtenida la subvención, le escribe más tarde sobre su pasada estancia en Inglaterra, donde le asegura que ha estudiado « las costumbres de aquella nación, sus leyes, su cultura, sus artes... »<sup>78</sup>. Creo que no fue así en lo que respecta a leyes, gobierno, cos-

<sup>76</sup> *Epistolario*, cit., p. 254.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 159.

tumbres. Deja resignadamente a otros ocuparse de estos temas; él procura organizar su vida de manera que pueda, no obstante, gozar de esa libertad. Pero, eso sí, no deja de pensar constantemente en este tema.

No voy a ocuparme de los aspectos más directamente políticos. Los dejaré quizá para otra ocasión — algunas de sus observaciones son interesantes por el momento en que están hechas y sería sugestivo estudiarlas.

Por algunos — y ya que se ha tomado como presupuesto su encuadramiento en la Ilustración —, su ideario, como era de esperar, se ha insertado en el Despotismo ilustrado (aunque ambas cosas no coincidan exactamente). Sin embargo, Moratín no emplea nunca ninguna expresión similar — como sí la emplearon Romá y Rossel, Cabarrús y otros. Sólo una vez he encontrado la voz «despotismo» en su obra y la refiere (*Notas sobre Inglaterra*) a la esfera de la dominación colonial. Nunca he hallado la voz «absolutismo» — que tampoco Ruiz Morcuende registra —. Hace, sí, la exaltación del poder único, eficaz y justo de los Reyes Católicos. Los RR.CC. fueron, para los ilustrados españoles — ejemplo Cadalso —, el modelo a imitar, como Luis XIV lo fue para los franceses. Ese sistema político, para Moratín, consistía en que el pueblo obedecía a las leyes. Es un pasaje equivalente a aquel de Mercier de la Rivière que le ha llevado a hablar a un historiador francés de una fórmula de Despotismo legal. En el fondo, creo que viene a ser lo mismo. En cualquier caso, ese despotismo suponía garantizar al ciudadano un margen de seguridad y de libertad mayores que los que había ofrecido la Monarquía absoluta del Renacimiento y del Barroco. En el sistema del XVII, el límite se encuentra en la libertad de comercio, en la libertad profesional, en la libertad — llegado el caso — contra los poderes de la Iglesia romana, etc. — Pero la libertad, en Moratín, positiva y negativamente, está más próxima de la libertad propiamente política, aunque le espante su origen revolucionario y se aleje de él todo lo posible.

Pero en esto no voy a entrar. Dejémoslo por hoy en que una de las razones de su preferencia por Bolonia estaba en considerarla como una de las ciudades más libres del mundo, tanto que con algo más que se potenciaran sus resortes ciudadanos podría alcanzar a ser república<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 209.



## Moratín y la originalidad del siglo XVIII español

por Julián Marías (Real Academia Española)

El siglo XVIII español va emergiendo de las sombras, como las sucesivas Troyas de Schliemann. ¿Cómo es posible que época tan cercana hubiera sido de tal modo olvidada? En los dos últimos decenios se ha avanzado prodigiosamente en el conocimiento de lo que fue en España el siglo XVIII; dentro de poco, costará trabajo ver cuánto se ignoraba hace unos cuantos años. Lentamente, van apareciendo las formas del Continente sumergido, se descubren nuevos paisajes, se llenan huecos inexplicables, se va reconstruyendo la estructura. Son innumerables los *hechos* que se incorporan a nuestro conocimiento, pero no se trata solo ni principalmente de hechos, sino de su significación, de la *configuración* de la época entera.

Y va apareciendo ante nuestros ojos lo que más se negaba, lo que parecía excluido por principio: la *originalidad*. Se solía despachar el Setecientos con una sola palabra: *afrancesamiento*; España, desde el advenimiento de la Casa de Borbón en 1700, se convertía en reflejo de Francia. Poco importa que Claudio Coello pintara en el Escorial a los cortesanos de Carlos II ya con trajes « franceses » en pleno siglo XVII; que la influencia italiana fuese enorme en la España del XVIII, posiblemente mayor que la francesa; que lo decisivo fuese la influencia  *europea*  en su conjunto, la presencia de Europa como una totalidad unitaria, que permitía decir a Antonio de Capmany en 1773: « Europa es una escuela general de civilización »<sup>1</sup>. Si no se espera la originalidad, es imposible verla; si se supone que no puede existir, se la tiene delante y se la pasa por alto.

Creo que el olvido del siglo XVIII ha sido *culpable*, aunque no estrictamente voluntario. Cuando, a comienzos del XIX, se produce la primera discordia profunda, cuando se puede hablar — por primera vez en nuestra historia — de « las dos Españas »<sup>2</sup>, *el siglo XVIII estorba*. Para los reaccionarios, es el siglo de las luces, de la Ilustración, de la crítica, de la renovación, el siglo « revolucionario ». Para los « avanzados », « pro-

<sup>1</sup> Bajo el seudónimo « Pedro Fernández », en el manuscrito editado por mí en *La España posible en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1963 (reimpreso en *Obras*, VII, p. 409).

<sup>2</sup> Véase mi ensayo: *Jovellanos: concordia y discordia de España*, en *Los Españoles*, Madrid, 1963, pp. 23-71 (reimpreso en *Obras*, VII).

gresistas », « exaltados », la moderación del XVIII es un reproche: ese siglo *blanco*, sin sangre, sin violencias, sin persecuciones, sin destierros — salvo el de los jesuitas, lo cual descompone aún más el cuadro — que construye más iglesias que ningún otro, fiel a la Monarquía y partidario del regalismo, no es revolucionario. Nadie lo quiere recoger como un antepasado; su herencia queda abandonada. Se le vuelve la espalda, y sobre él se acumulan toneladas de desvío y olvido, de tópicos; al cabo de unos cuantos decenios, de pura y simple ignorancia.

En toda Europa, en el siglo XVIII predomina más aún de lo usual la interpretación *visual* del conocimiento. Ya lo muestran los nombres que esta época se da a sí misma: Ilustración, *Illuminismo*, *Enlightenment*, *Aufklärung*, *les Lumières*, el siglo de las luces. Probablemente con mengua de todo lo demás. Por ejemplo, del oído, por el cual viene la fe (*fides ex auditu*). También se olvida la relación del saber con el *sabor* (*sapiens* es el que entiende de sabores y los distingue; *sapientia*). Quizá por esto un siglo tan luminoso resulta algo insípido. Toda la época tiende a la negación o eliminación de lo misterioso (recuérdese el libro de Toland: *Christianity Not Mysterious*); pero podría decirse también: *chassez le mystérieux; il revient au galop*. El siglo XVIII es un siglo de brujería, de sociedades secretas; y a veces ese gusto por lo misterioso se combina con la ciencia: el « mesmerismo », tan asociado con el magnetismo científico; podría verse un símbolo de ello en el triángulo de la masonería: la *raison* y la iniciación en los misterios.

Hay que ver claramente que la innovación del siglo XVIII es más *social* que intelectual. El XVII fue creador; el XVIII, receptor, heredero, difusor, educador. Lo vio con claridad admirable el P. Juan Andrés<sup>3</sup>. Se logra entonces la incorporación de grandes minorías, y aun de considerables masas, a la vida de la cultura, a las « ideas ». Lo decisivo del siglo XVIII es la *creencia en las ideas*. Estas alcanzan lo que rara vez habían tenido: fuerza social. Las ideas no son más agudas, ni más rigurosas, ni más originales, ni más verdaderas, sino más « fuertes » (curioso adjetivo para aplicarse a las ideas). La autoridad de los ilustrados se convierte en un *poder espiritual* comparable al de la Iglesia.

Se dirá que no había más que *minorías* ilustradas, rodeadas de una masa que no lo era; pero esto, que es verdad, hay que entenderlo al revés de lo que sugiere (debilidad e insuficiencia de las minorías ilustradas, superadas por una masa bien distinta), porque antes no había habido *minorías* intelectuales, sino simplemente *individuos*. Por primera vez son una realidad *social*. Y todavía más: se generalizan a toda Europa — no sólo a unos cuantos países privilegiados —, y en buena medida a América. Y

<sup>3</sup> *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, 1785, II, pp. 349-352. Pueden verse las citas en *La España posible en tiempo de Carlos III* (Obras, VII, pp. 353 ss.).

comprenden un número de mujeres mucho mayor que en cualquier época anterior.

El gran descubrimiento del siglo XVII había sido la *razón* como facultad capital del hombre, con la cual se identifica; esto llevó pronto al *racionalismo* (el hombre de este tiempo no se contentó con ser racional, sino que fue racionalista, y por ello *menos racional*). Esto llevó en el siglo siguiente a una confianza ilimitada y no siempre crítica en la posibilidad de *comunicación*, y esto condujo a una pasión por la *unificación* que desembocó en una tendencia a la *homogeneización*, bien característica del XVIII, hasta en el aspecto exterior del mundo y de los hombres. El modelo de la ciencia gravitó pesadamente sobre todo el conocimiento; los maravillosos resultados de la matematización en las ciencias de la naturaleza llevaron a lo cuantitativo y mecánico.

Pero esto tuvo consecuencias devastadoras para lo humano (una forma extrema puede ser La Mettrie, pero es la tendencia general). Predomina el pensamiento abstracto, que lleva a la vez al absolutismo y el revolucionarismo. De ahí la tendencia a la politización, el utopismo, el pensamiento desiderativo o *wishful thinking*, la magia, la irresponsabilidad intelectual, en suma, que corroe el siglo XVIII y no ha acabado de curarse. El progresismo indefinido y automático es buena muestra de ello: se produce la *evacuatio* de cada época en nombre de la *siguiente* (y, como no hay motivo alguno para detenerse, esto quiere decir, inexorablemente, de ninguna).

El siglo XVIII se caracteriza por su *voluntad de innovación*. Se dirá que esta se había dado igualmente en otras épocas, y de manera eminente en el Renacimiento. No exactamente: el hombre renacentista es ciertamente innovador, pero lo disimula como « redescubrimiento » de los antiguos, como *re-nacimiento*. En el siglo XVIII, en cambio, la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*<sup>4</sup> da por resuelta la cuestión de antemano a favor de los modernos: los antiguos, para ser modelos, tienen que ser « indiscutibles »; en cuando se los somete a indagación y examen, han perdido esa función, y con ella su valor de modelos. Y esto lleva a una pérdida del pasado, a una descapitalización de Europa. Es lo que permitió a fines del siglo, la irrupción incontinida del *radicalismo*, que muy pronto dominó la Revolución francesa. Ahora bien, el radicalismo es el freno de la historia, como veía muy bien Jovellanos<sup>5</sup>, e hizo que Francia tardase, increíblemente, cuarenta y un años en tener alguna libertad política (desde el comienzo de la Revolución en 1789 hasta el reinado de Luis Felipe en 1830).

<sup>4</sup> Véase el excelente libro de J.A. Maravall: *Antiguos y modernos*, Madrid, 1966.

<sup>5</sup> Véase la famosa carta al cónsul inglés Jardine, del 3 de junio de 1794 (citada en *Los Españoles* (Obras, VII, pp. 41-42). Sobre este tema véase también la introducción a mi libro de 1960: *Ortega. Circunstancia y vocación*, Madrid, 1973.

*El siglo XVIII español no es muy creador* (pero hemos visto que el siglo en general tampoco lo es); y es proporcionalmente más *educador* que ninguno. La distancia que media entre Carlos II y Carlos III es mucho mayor que la que hay entre Luis XIV y Luis XVI. Cuando se piensa que se vendieron aproximadamente 400.000 volúmenes de Feijoo — ensayista, autor de escritos de pensamiento — en un país de poco más de 10 millones de habitantes, con una enorme mayoría rural, con pocas ciudades grandes, y no muy grandes, cambian las ideas generalmente admitidas sobre lo que fue en España el siglo XVIII. Si se pudieran hacer mediciones precisas, se vería la elevación del nivel *medio* del español desde mediados del reinado de Felipe V.

Los ilustrados españoles están sometidos al fuerte peso de la tradición y de presiones sociales; pero esto tiene una contrapartida: no pudieron olvidar la realidad; no fueron ni utópicos ni extremistas. No inventaron mucho — tampoco, si se aprietan las cosas, en los demás países, salvo figuras como Kant o Goethe, que exceden con mucho del marco de la Ilustración —, pero *erraron menos*, y salvaron gran parte del pasado válido. Cuando leemos a los escritores españoles del siglo XVIII, nos sorprende su *responsabilidad*, que con tanta frecuencia falta en la obra de los *philosophes*. Feijoo, Jovellanos, el P. Andrés, son mucho menos anticuados, mucho más actuales que los enciclopedistas; sus escritos se leen sin sentir la irritación que provocan con tanta frecuencia los franceses — sin duda más hábiles y mejor dotados — del mismo tiempo. Los tres autores que acabo de nombrar, y algunos más — Mayans, Antonio Tavera, Piquer — parecen cristianos « postconciliares »; nos sentimos más cerca de ellos que de ningún otro autor de su época, y de la inmensa mayoría de los posteriores.

Jovellanos se opone perspicazmente a la Revolución francesa, pero no en nombre del *ancien régime* ni de la reacción, sino de la libertad y el avance social, que los revolucionarios comprometieron por más de cuatro decenios; y con la máxima energía condenaba la violencia y la guerra civil, que se iniciaron hacia 1790 e iban a ensangrentar Europa durante la primera mitad del siglo XIX.

En cuanto a las Cortes de Cádiz, influidas sin duda por la Revolución francesa, que tienen presente su Constitución de 1791 para redactar la española de 1812, recogen también — yo diría principalmente — la tradición de las Cortes medievales de Castilla y Aragón. Se ha supuesto que esto no era sincero, simplemente una manera de disimular con antecedentes históricos la innovación revolucionaria inspirada en Francia; creo que esta interpretación es profundamente errónea y no advierte lo que había de sincero en la apelación a las antiguas Cortes, la admiración que por ellas sentían los constitucionales de Cádiz; baste recordar la predilección que sienten por las de Aragón, con las cuales se sienten en especial afinidad. Intentan las Cortes de Cádiz lo que había querido hacer el siglo XVIII — y se perderá en el siguiente —: la *renovación sin ruptura*, esa

vieja actitud española que ha producido en diversas épocas lo que D. Ramón Menéndez Pidal llamaba « los frutos tardíos ». Y esta actitud, a un tiempo innovadora e historicista, llevó a la gran creación de la época romántica, a la *invención del liberalismo*.

Pero no es esto sólo. Uno de los rasgos más originales de España en el siglo XVIII es la existencia, al lado y enfrente de la Ilustración, del *popularismo*. La dinámica creadora de las dos actitudes es lo que define la vida española de todo el siglo, pero muy en particular de su segunda mitad. Faltan en Europa equivalentes de Cadalso, de D. Ramón de la Cruz, sobre todo de Goya. La afirmación de lo popular como tal, como forma de vida llena de gracia y atractivo, fuesen cualesquiera sus deficiencias económicas o sociales, la adhesión del pueblo a su *condición* — a lo que *era*, a sus *formas* — aunque estuviese descontento de su *situación* — de cómo estaba, de cómo *le iba* —, la admiración que por esas formas populares sienten las clases superiores, incluso la aristocracia y las personas reales, la sensibilidad para su atractivo que experimentan los ilustrados que, en nombre de principios que les parecen superiores, las combaten, todo eso constituye un fenómeno único, originalísimo y que probablemente es la clave del siglo y, en buena medida, de la historia ulterior de la sociedad española.

Creo que sería iluminador estudiar desde esta perspectiva el arte y la literatura de la América hispánica. La arquitectura, el urbanismo, la pintura de la Escuela Cuzqueña serían difíciles de comprender sin tener presente esa dualidad ilustración-popularismo, que en América se complica con la dualidad entre el criollo y el indio (o el negro). Y esta sería la explicación — no tan obvia como parece suponerse — de que el español se use *creadoramente* en América, donde no es una lengua « recibida », pasivamente hablada y escrita, sino *propia*, hablada y escrita desde dentro, con modelos literarios *vivos* y desde un repertorio de formas populares igualmente creadoras, en las que el hablante y el escritor están instalados.

En este contexto adquiere toda su significación la figura de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Con ocasión del segundo centenario de su nacimiento escribí sobre él en 1960, cuando su obra — y sobre todo la parte de ella más interesante, los escritos póstumos — todavía estaba muy desatendida<sup>6</sup>. Pero ya dos años antes me había ocupado del prólogo que Moratín había escrito para una edición de *Fray Gerundio de Campazas*, del P. Isla<sup>7</sup>; y mucho antes, en 1953, había comentado una carta de Moratín a Juan Pablo Forner<sup>8</sup>, cuya autenticidad considera dudosa el eruditísimo moratiniano René Andioc, que tanto ha hecho por el cono-

<sup>6</sup> *España y Europa en Moratín*, incluido en *Los Españoles*, cit., pp. 79-119 (reimpreso en *Obras*, VII).

<sup>7</sup> « Isla y Moratín » (*ibidem*).

<sup>8</sup> *Una historia no escrita*, en *Ensayos de convivencia* (reimpreso en *Obras*, III).

cimiento de sus obras, aunque en este caso sus argumentos no me parecen concluyentes<sup>9</sup>. Mi interés por Moratín es, pues, antiguo: se remonta a más de un cuarto de siglo, y no ha hecho sino aumentar a medida que ha ido pasando el tiempo y he ido conociendo un poco mejor sus escritos y la época en que vivió.

Moratín pertenecía — si mis cálculos no son erróneos, si la escala que he propuesto para España y, probablemente, para toda Europa occidental, es válida, a la *generación de 1766*, es decir, la de los nacidos entre 1760 y 1773. « Si lo miramos como escritor neoclásico, Moratín está en efecto muy lejos; pero si atendemos a su realidad total, nos aparece inespereadamente más cercano; si no me equivoco, con él empieza *históricamente* la época romántica. Según mis cuentas, era de los más viejos de la generación de 1766; y esta es, sin duda, la primera del Romanticismo, aquella que realmente lo inicia originalmente, la que inventa sus temas, la que alcanza esa nueva manera de instalación en el mundo que define a una época, antes de que el mismo mundo como tal la haya adoptado. Es la generación de Walter Scott y los *lakistas*; de Fichte, Hegel, Schleiermacher, los Schlegel, Novalis, Tieck, Beethoven; de Napoleón, Maine de Biran, Chateaubriand, Senancour, Benjamin Constant. ¿Se quiere más puro e intenso Romanticismo? Pero — se dirá — ¿y en España? También, también. Algunos de los hombres de ese tiempo parecen « muy siglo XVIII »; pero a poco que se les quite el mármol — o la escayola — que los recubre, aparece una realidad que late románticamente: Quintana y Marchena, por supuesto; pero además el Conde de Noroña, Cienfuegos, Arriaza, Arjona, Dionisio Solís, Mor de Fuentes, traductor del Werther ».

Moratín comienza esa generación; está en la frontera entre la anterior, de 1751 (Goya, Jovellanos, Masdeu, Iriarte, Comella, Martínez Marina, Meléndez Valdés, Forner) plenamente « ilustrada », y la siguiente, la de 1783, inequívocamente romántica. Representa Moratín la *fase final* de esta Ilustración española, original y con raíces populares, que he tratado de describir brevemente.

Pero en su vida hay dos crisis, dos terribles decepciones. La primera, la Revolución francesa: la irrupción de la violencia, la crueldad, el radicalismo. Moratín — como tantos otros ilustrados españoles — tiene la impresión de que hay algo sucio escondido debajo de la carta por la que habían apostado, a la cual habían puesto sus vidas. La segunda, la discordia española desde la Guerra de la Independencia. Moratín ve — sin capacidad de alcoholizarse y engañarse — que renace el fanatismo que parecía extinguido y estaba sólo soterrado: *dos impulsos reaccionarios* sofocan la innovación germinante del siglo XVIII, la razón con raíces y no abstracta, la razón enraizada en lo popular. El mérito principal de Moratín

<sup>9</sup> R. Andioc: *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1973, Introducción.

está, a mi juicio, en que supo reconocer el carácter reaccionario de *ambos* extremismos, que no fue capaz de identificarse con uno de ellos en vista de que el otro le parecía lamentable o se movilizaba contra él personalmente.

Moratín no ve que la razón rija el mundo. La confianza de su juventud, la que todavía sentía en Inglaterra hacia 1795, a pesar de lo que había visto en Francia, ya no puede sostenerse. Y empieza la serie melancólica de sus renunciaciones — lo más discutible, aunque bien comprensible, de la figura del Moratín maduro —. Al final se contentará con ir al teatro todos los días y tomar chocolate.

Pero es un hombre del siglo XVIII, un ilustrado escarmentado, vencido, escéptico, pero que no se rinde del todo: aunque ya no espere el triunfo de la razón, *no puede renunciar a tener razón*.

Y cuando Italia le devuelva el entusiasmo, se encontrará, como un don inesperado, con lo que va a ser la faceta complementaria de su personalidad: lo que va a ser *el temple del Romanticismo*. Y entonces hará su más original innovación, aquella por la cual Moratín pasará verdaderamente a la historia — cuando la historia española se haga bien —: un *estilo literario* que anticipa lo que será la mejor literatura española del siglo siguiente, con jalones en Bécquer, Valera, *El sombrero de tres picos* y el 98. Moratín va a ser *un castizo ilustrado*. Sin casticismo como actitud, y verdaderamente ilustrado. Lo malo es que casi nadie ha leído a *ese* Moratín, al de las *Obras póstumas* — diarios, notas de viaje, cartas —. Ha permanecido casi oculto, no ha influido como debiera, ha hecho que nuestra literatura tenga que descubrir poco a poco, a lo largo de un siglo, lo que estaba ya descubierto.

Recuerdo que Ortega dijo una vez: « El chulito madrileño, pasado por Kant, no está nada mal. ¡Pero hay que pasarlo por Kant! » Leandro Fernández de Moratín fue un castizo madrileño pasado por Shakespeare y Molière, por Goya, Cadalso, Jovellanos, Goldoni, por París y Burdeos, por Londres y Flandes y Alemania y Suiza, por Barcelona y, sobre todo, por Italia: Roma, Turín, Milán, Venecia, Nápoles, Bolonia.

## Larra y Moratín: el teatro español en los comienzos del Romanticismo

por Piero Menarini (Universidad de Bolonia)

A la muerte de Moratín, en 1828, en los escenarios españoles y en especial en los de la capital, se representaban ya obras que pertenecían a un gusto nuevo, es decir a una nueva forma de desarrollo cultural y por tanto a una manera distinta de hacer teatro. Estas obras consistían, en su mayoría, en traducciones y arreglos de dramas franceses que obviamente se adaptaban al transformado destinatario.

Aunque oficialmente haya que esperar al famoso 1834 para asistir al comienzo del teatro romántico nacional (año del estreno de *La Conjuración de Venecia* — que como es notorio había sido escrita y editada en 1830 —), en realidad el Romanticismo estaba ya presente en la escena española. Sin embargo, por los años Treinta asistimos a un resurgimiento bastante considerable de las representaciones de las comedias de Moratín, lo que se debía en parte a que los decretos de la censura contra algunas de éstas ya no estaban vigentes (*La mogigata* y *El sí de las niñas* pudieron volver a la escena únicamente a partir de 1834) y en parte se debió también al hecho de que en esta fase de transición, y no sólo durante ella, el teatro de Moratín correspondía a un gusto lejano todavía a su extinción que poseía, en definitiva, su razón de existir y de figurar por lo tanto en cartelera.

Nuestra intervención, encuadrada en una investigación de conjunto actualmente en curso sobre el teatro romántico español, tiene por objeto resaltar el interés de este período de transición hasta ahora apenas tenido en cuenta en el que es posible la coexistencia de lenguajes y formas teatrales aparentemente antagónicas. Y es que en aquella determinada realidad histórica las categorías del gusto existentes y las conocidas dotes especuladoras de los empresarios no habían aún determinado netos confines y drásticas exclusiones.

A nuestro parecer es esta convivencia de géneros diversos, y en especial la permanencia del teatro de Moratín en los escenarios, la que obligó,



por decirlo así, al teatro romántico español a encauzarse y dirigirse por caminos bien determinados.

Es más, nos parece la causa de que ciertas directrices teatrales permanecieran todavía por largos años subordinadas a la producción moratiniana.

Nos estamos refiriendo al hecho evidente de que, contrariamente a cuanto sucedió por ejemplo en Francia, en España el teatro romántico consistió durante largo tiempo, casi exclusivamente, en drama histórico, mientras que en la comedia la « nueva » producción permaneció estrechamente ligada a los criterios de comicidad fijados por Moratín. Quizá haya que esperar al surgimiento del hoy extrañamente olvidado Tomás Rodríguez Rubí, — precursor con sus *comedias de costumbres actuales* y *comedias históricas* de la llamada *alta comedia* — para que el género comedia llegue a obtener en España rasgos verdaderamente nuevos e independientes de un pasado próximo y esplendoroso.

Así se explica que precisamente durante los años Cuarenta, en los que Rubí se impuso como uno de los autores más representados (y en algunas temporadas *el más* representado), las comedias de Moratín dejaran en gran medida de interesar al público y desaparecieron casi por completo de las tablas madrileñas. *El viejo y la niña* no fue representada entre 1838 y 1848; *El café*, en escena por última vez en enero de 1833, no volverá a aparecer hasta los años Cincuenta; *El Barón*, que como la precedente había sido poco representada, a partir de una única representación en 1838 desapareció de la escena por más de diez años; *La mogigata* estuvo en cartel tres veces en 1838 y una en 1848; por último, *El sí de las niñas* fue la única comedia de Moratín que después del « triunfo » del '34 gozó de cierta regularidad a partir de los Treinta, si bien hay que observar que en los años 1842 - 43 y 1847 no figuró en escena, haciéndolo en el período 1844 - 46 únicamente en tres ocasiones <sup>1</sup>.

Por lo que se refiere al decenio 1830 - 1840, durante el cual la presencia de Moratín en escena fue relevante cuantitativamente y con especial influjo en el aspecto teórico - normativo, hay que señalar que, exceptuando algunas traducciones del francés (sobre todo del farragoso Scribe), que a duras penas hacen entrever nuevas posibilidades de desarrollo de la comedia, ésta no consigue, y ni siquiera lo intenta, salir de los cánones moratinianos.

Generalizando quizá excesivamente, podemos definir como « moratiniana » la producción cómica de estos años. Moratinianas son muchas de

<sup>1</sup> Datos obtenidos de Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, *Cartelera teatral madrileña. I: años 1830-1839*, Madrid, C.S.I.C. (« Cuadernos Bibliográficos », III), 1961 y F. Herrero Salgado, *Cartelera teatral madrileña. II: 1840-1849*, Madrid, C.S.I.C. (« Cuadernos Bibliográficos », IX), 1963.

las comedias de Gorostiza y Bretón, como lo es la producción de la nube de « menores », y pertenecen a esta misma denominación las de algunos de los creadores y sostenedores del drama romántico como lo son Martínez de la Rosa o Gil y Zárate. Esto significa y demuestra, en primer lugar, que a la distinción de géneros (*comedia* y *drama histórico*) en España, en los primeros momentos del Romanticismo, corresponde una especie de dualidad cultural; en segundo lugar, cuando se habla de teatro romántico español es necesario hacerlo con cautela ya que este fenómeno tiene en relación al resto de Europa un transcurso especial, que muy frecuentemente se resuelve con el término « retraso ».

En definitiva, la llamada « tempestad » romántica del teatro español no se desencadenó como quisieran muchas historias de la literatura para « reaccionar ante el gusto precedente » o para acabar de una vez con todo ello. Por el contrario el Romanticismo en el teatro elaboró gradualmente un ámbito propio y determinado en tiempos y géneros (el drama histórico), que en principio no excluyó en absoluto la comedia « de o a la Moratín », sino que la admitía y apreciaba como ejemplo e incluso como norma.

Para llegar a ilustrar estas afirmaciones, necesariamente esquemáticas, creemos que Mariano José de Larra — cuya actividad como crítico se desarrolla de 1828 a 1837 — es quien mejor puede ayudarnos a comprender la complejidad de esta fase evolutiva y formativa. Se nos podría preguntar: ¿ por qué Larra precisamente? Las respuestas, aparte de la tautológica que diría « porque Larra es Larra », son al menos tres.

1º) Larra inició su actividad periodística en 1828, es decir en el mismo año en que Moratín murió: no hay pues diferencia alguna de tiempo.  
2º) Larra fue autor cómico y dramático, traductor y adaptador de comedias francesas (Scribe, Delavigne, Lockroy, Dupin), pero sobre todo crítico militante y puntual censor en importantes periódicos de esta época.  
3º) Larra encuadra cronológica y culturalmente en el período de transición de un tipo de teatro, con sus géneros bien codificados, a otro, con géneros todavía por codificar, hecho al que él contribuyó en cierta medida aunque con considerables limitaciones.

En una investigación que revise la mecánica de la llegada del Romanticismo y de los conflictos con el llamado Neoclasicismo, Larra constituye un factor indispensable por su característica de signo de los tiempos. Por una parte cedió a menudo a la tentación de teorizar, es decir de organizar en una teoría los géneros teatrales « posibles » (implicando directamente a Moratín, a cuya autoridad indiscutible en el campo de la comedia siempre recurre); por otra, Larra fue con su *Macías* uno de los instauradores del drama romántico español, a pesar de que se mostrara siempre bastante hostil con todo lo que sonara a romántico: hostilidad que le impedía a menudo comprender las novedades que tenía ante sí<sup>2</sup>, como bien se deduce de sus apasionantes y pasionales recensiones de los estrenos de *La conjuración*

de Venecia o *El trovador*, sin olvidar las dedicadas a traducciones o adaptaciones de dramas de Hugo y Dumas. Larra nos resulta útil, en definitiva, por la contradicción que expresa, que no es meramente individual, sino índice de una bulliciosa condición general de la cultura española de los años Treinta.

Obviamente la posición de Larra desde 1828 a 1837, muestra algunas variaciones interesantes. Si bien se mantuvo siempre contrario a todo lo que podía ser calificado de romántico (lo que para él eran excesos y alejamientos de las buenas reglas), sus recensiones y exposiciones teóricas se hicieron cada vez más tolerantes. De un primer momento en el que utilizó las reglas establecidas por Moratín para la comedia para negar incluso la validez del drama romántico francés<sup>3</sup>, Larra pasó gradualmente a una especie de tolerancia irónica del mismo, limitándose a señalar la ausencia de originalidad en cuanto no veía en él sino una recuperación de los módulos del *drama antiguo* de Lope y Calderón, que estimaba bastante poco, y en el cual ya encontraba el caos que emerge de las denominadas « novedades »<sup>4</sup>.

Únicamente a partir de *La Conjuración de Venecia* (1834), primer producto del drama romántico español, empezará a distinguir Larra el tipo de planteamiento crítico aplicable en relación a los géneros que para él en aquel momento eran sólo dos: comedia, con sus normas fijas (moratinianas) y drama histórico, que consiste en la natural actualización de la *tragedia clásica*, que resultaba ya inconcebible e irrealizable<sup>5</sup>. Pero también en esta ocasión, en la que se encuentra de frente a algo realmente nuevo y original, afirma que en España siempre se había escrito drama histórico, en oposición a la que él llama *comedia de costumbres y carácter* (Alarcón, Lope, Moreto).

En el fundamental artículo *Una primera representación* (1835), violentamente antiromántico, encontramos una formulación teórica más articulada e incluso más avanzada de los géneros teatrales, que Larra distingue de este modo: 1) *comedia antigua*, que es la anterior a Comella; 2) *drama o melodrama*, traducido del francés (*La porte Saint Martin* (sic), *El valle del torrente*, *El mundo de Arpenas*); 3) *drama sentimental y terrorífico*, también traducido del francés, al igual que *La huérfana de Bruselas* de V. Ducange; 4) *comedia clásica* de Moratín y Molière; 5) *tragedia clásica*, en verso, traducida u original; 6) *piececita de costumbres*, que, siendo generalmente traducción del francés, resulta al final « sin costumbres »; 7) *dra-*

<sup>2</sup> J. Casaldueiro, *Estudios sobre teatro español*, Madrid, 1967, pp. 221-222.

<sup>3</sup> Cf. la reseña de *Treinta años o la vida de un jugador* de V. Ducange, en M. J. de Larra, *Obras*, BAE 127, pp. 16-22. De ahora en adelante en las citas referentes a los tomos de la BAE (127, 128) se indicarán sólo el tomo y la página.

<sup>4</sup> Cf. Larra, I, pp. 17 y 206.

<sup>5</sup> Larra, I, pp. 383-384.

ma histórico, crónica en verso o prosa poética, con trajes de época; 8) *drama romántico*, irónicamente definido como « nuevo, original, cosa nunca hecha ni oída [ . . . ], descubrimiento escondido a todos los siglos y reservado a los Colones del siglo XIX »<sup>6</sup>.

A pesar de todas estas distinciones, se puede decir sin embargo, que Larra reivindica en manera tradicional la « legalidad » de tres géneros: la tragedia, la comedia y el drama, el primero de los cuales está bastante en desuso, mientras que los otros dos están a su vez divididos en subgéneros.

Así, en la recensión de *Aben-Humeya* (1836) de Martínez de la Rosa, vuelve de nuevo a considerar los dos géneros más difundidos: la comedia y el drama, y define el drama romántico, como así lo denominaba, en términos de subproducto cultural, « verdadero género bastardo », que al estar en desarmonía con « lo bueno y lo bello » que únicamente provienen de la naturaleza, pertenece por ello al reino de la gratuidad, de la fantasía, de la imaginación, del capricho y no al de la verdad histórica y de la verosimilitud<sup>7</sup>. Afirmaciones análogas se leen en la posterior recensión de *Antony* de A. Dumas, en la que el crítico carga las tintas contra la nocividad ejemplar del drama romántico, al que define como « desorden sacrílego » e « inversión de las leyes de la Naturaleza »<sup>8</sup>.

En conclusión, Larra acaba distinguiendo, bastante capciosamente, entre *drama romántico* y *drama histórico*, sin darse cuenta que esta distinción, para España, era puramente académica, ya que la expresión romántica del drama constituye precisamente el drama histórico. Pero de este modo consigue apreciar *La conjuración de Venecia*, *El trovador*, *Los amantes de Teruel*, es decir sin incluirlos en el nuevo género romántico — de quien sostiene que Francia tiene la exclusiva y la responsabilidad —, sino en la tradición española de la tragedia.

Pero quizá lo que más nos interesa aquí, ya que revela la medida en la que Larra permanecerá más ligado a criterios moratinianos que a los propiamente románticos, sea analizar el tipo de crítica, es decir los instrumentos concretos que él utiliza para abordar el problema de las « novedades ». Comencemos por los dramas. Tanto las virtudes como los defectos que encuentra en los citados fundamentos del Romanticismo nacional y en las traducciones de textos franceses advertimos un tipo de las reglas moratinianas de la comedia.

La primera recensión que conocemos de Larra es la publicada en el « Duende satírico del día » el 31-3-1828 relativa a *Treinta años o la vida de un jugador* de Victor Ducange, autor además de *La huérfana de Bruselas* que constituye sin duda la obra de teatro más representada de todo

<sup>6</sup> Larra, II, p. 69.

<sup>7</sup> Larra, II, p. 225.

<sup>8</sup> Larra, II pp. 246-247.

el ventenio 1830-1850. Este drama que Larra llama «pieza melodramática», «poesía romántica», etc., es el primero que recibe del crítico una valoración catastrófica. Si la pieza y el género al que pertenece resultan insostenibles, es debido, según Larra, a la completa ignorancia de las reglas postuladas por Moratín en su *Café*, de acuerdo a las cuales resulta inconcebible el que de un acto a otro pasen varios años, rompiéndose pues la unidad de tiempo: «lo que ya no alcanzó Moratín fue eso de llegarse usted al café inmediato, acabada la primera jornada, a tomar un tente-en-pie, volver a los seis minutos, y hallarse con quince años transcurridos»<sup>9</sup>.

Seis años más tarde conseguirá sin embargo apreciar *La conjuración de Venecia* y sólo porque a fin de cuentas posee un «plan superiormente concebido», ya que recurre a «medios sencillos, verosímiles, indispensables»<sup>10</sup>. (Moratín hubiera dicho «sin exageración, verosímiles, útiles»). En el *Trovador* le desespera la falta de naturalidad en la inverosimilitud de muchas escenas y acusa al plan de la obra de duplicidad (dos pasiones y dos acciones dramáticas), si bien reconoce que están tan «perfectamente enclavijadas» que son dignas de admiración. «En el teatro — concluye con una concesión — sólo así daremos siempre carta blanca a los defectos» (al defecto, en suma, de no haber respetado la unidad de acción, por no hablar de las de tiempo y lugar)<sup>11</sup>.

El mayor defecto de *Aben-Humeya* está en la ausencia de una lección moral o política, y esto es lo que constituye su fracaso desde la perspectiva de la única presunta finalidad del teatro *in toto*: la educación. Y si Larra mismo en varias ocasiones había atribuido en exclusiva esta función a la comedia, en el drama *Antony* no sólo lamenta la falta de tal función sino que además, moralmente indignado, manifiesta que esta obra es socialmente nociva por el ejemplo que ofrece a las mujeres.

La norma para la aceptación de una obra teatral se funda pues en el criterio del buen o mal ejemplo que propone, y ello, independientemente del género al que pertenece. Posterior confirmación de esta postura se tiene en la recensión de *Margarita de Borgoña*, traducción de *La tour de Nesle* de Dumas, en la que Larra declara: «El deber [...] del poeta no es el de separar estos o aquellos asuntos, sino escoger el que mejor le parezca, y ése presentarle con verdad. Los medios, los verosímiles, y nosotros sólo los recusaremos la inverosimilitud»<sup>12</sup>.

Larra lee pues el drama a través de los esquemas moratinianos de la comedia y quisiera descifrarlo mediante una confrontación teórica con componentes que en realidad no le son ni necesaria ni inmediatamente

<sup>9</sup> Larra, I, pp. 18-19.

<sup>10</sup> Larra, I, p. 385.

<sup>11</sup> Larra, II, p. 169.

<sup>12</sup> Larra, II, p. 277.

propios: imitación de la naturaleza o verosimilitud; sencillez, es decir unidad de acción; lenguaje apropiado a los caracteres, al estado social, a las situaciones; ejemplo de moralidad, etc. Vale la pena señalar que un esquema semejante se aplica también a la crítica de tragedias, como en el caso de *García de Castilla* o *El triunfo del amor filial* de Fernando Corradi, de la que Larra comenta, al analizar el protagonista: « El tipo de este carácter no existe en la naturaleza [. . .]. *Clásicos y Románticos* han convenido igualmente que el ser más odioso que puede presentarse en la escena ha menester alguna virtud para interesar, alguna afección tierna que sirva de contraste a sus errores »<sup>13</sup>. Las mismas observaciones atribuidas al personaje de Aben-Humeya.

Este acudir de Larra a Moratín no es como pudiera pensarse el reflejo de una herencia cultural innata y por tanto inconsciente, sino que se trata de una elección muy concreta como lo demuestra el hecho de que el nombre del comediógrafo madrileño aparezca en sus escritos con una frecuencia verdaderamente insólita.

Si esta es la actitud de Larra en relación al drama del primer Romanticismo, podríamos suponer un excesivo rigor al plantear la crítica de las nuevas comedias. Sin embargo, contrariamente a lo que se podría esperar, la demolidora pluma de Larra, que tantas veces contribuyó al fracaso de los dramas, se vuelve más blanda y bonachona, incluso sumisa, cuando se trata de comentar ciertas comedias. La explicación resulta de todos modos bastante sencilla ya que es el mismo Larra quien nos la ofrece de manera transparente.

Larra tiene una visión de la función y manera de hacer teatro que se corresponde plenamente con la de Moratín; a esta visión corresponde lógicamente el patrón crítico que aplica en sus reseñas. El hecho de que estadísticamente la comedia de los años Treinta (original o en traducciones) resulte, a través de las páginas de Larra, más positiva que el drama, depende exclusivamente del hecho de que generalmente la comedia no ofrece, hasta muy cerca de los años Cuarenta, grandes novedades con respecto al modelo moratiniano. La convicción, presunta o no, de educar y dirigir la opinión pública de las masas y el respeto de las tres unidades representan dos tópicos a los cuales la comedia que flanquea el naciente drama romántico raramente renuncia. Es evidente, que dada su intransigente búsqueda de estos requisitos, en raras ocasiones se verá Larra en la perspectiva de denunciar su ausencia, como por el contrario ocurrirá para cualquier drama romántico. En definitiva, independientemente de la calidad de los propios productos — valorada por Larra en base a criterios de novedad, originalidad, interés, eficacia del diálogo, caracterización de los personajes, etc. — la comedia se prefigura todavía con el objetivo

<sup>13</sup> Larra, II, p. 137.

de ser un ejemplo verosímil para la corrección de un vicio, o si se quiere, defecto u error social. En este sentido, las condenas *in toto* de Larra son mucho menos numerosas dentro de este género, ya que, repetimos, en la mayoría de los casos responde a los requisitos preliminares exigidos por el crítico, cumpliendo además los propios del género en su formulación neoclásica-moratiniana.

Extrañamente resulta el que las recensiones de Larra, que habían echado por tierra dramas considerados rápidamente como obras maestras innovadoras, se muestran tolerantes e incluso complacientes con comedias rutinarias y decadentes. En efecto, no sólo comedias de autores tales como Ventura de la Vega, Bretón, Martínez de la Rosa, Gorostiza, el Duque de Rivas, etc., son alabadas por el crítico, sino que incluso llega a recuperar trabajos de muy poca calidad, siempre que no se salgan de las normas.

Por esta razón, comedias como *Coquetismo y presunción* de Flores y Arenas, *Luisa o el desagravio*, adaptación de Scribe, *Cristina o El triunfo del talento*, *Ni el tío ni el sobrino* de Espronceda y Ros de Olano, etc., resultan aceptables por encima de toda crítica, ya que Larra reconoce, quizá *in extremis*, que «hay algo bueno en el fondo», o bien «con alguna meditación acaso se hubiera podido sacar partido más aventajado de la idea principal»<sup>14</sup>.

De hecho, la postura de Larra en favor de Moratín y del planteamiento que éste da a la *comedia clásica* resulta, por repetida y constante, monocorde. Así, si en la consideración del drama romántico, aunque se muestra negativo, presenta sin embargo progresos en su evolución, por lo que a la comedia se refiere nunca variará sus posiciones iniciales. Paralelamente, Moratín figurará siempre en sus escritos como modelo ejemplar de «hombre extraordinario» que supo imprimir a todo el teatro español — y no a un sólo género — un cambio decisivo o, como Larra dice sin ambigüedades, una «revolución»<sup>15</sup>. Por este motivo alabará con entusiasmo la iniciativa tomada por el gobierno de publicar las obras del comediógrafo (1830 - 1831), a las que considera instrumento necesario para que la «opinión pública» pueda «encaminarse hacia el bien»<sup>16</sup>.

Ya desde el tercer artículo de su prolija actividad periodística, intervino Larra en la polémica entre *clásicos* y *románticos*, defendiendo a los primeros y satirizando a los segundos: el motivo de escándalo es el abandono de las unidades, mientras que objeto de defensa son las normas introducidas en España por Moratín<sup>17</sup>. Normas que Larra no defiende como ley indiscutible, sino porque en su visión funcionalista del teatro

<sup>14</sup> Larra, I, p. 388.

<sup>15</sup> Larra, I, p. 124.

<sup>16</sup> Larra, I, p. 92.

<sup>17</sup> Larra, I, pp. 16-22.

considerado como «diversión indispensable [...] que dirige la opinión pública»<sup>18</sup>, resultan insustituibles y menos aún por los ejemplos caóticos que el público aplaude en «dramas execrables»<sup>19</sup>. En una perspectiva aún completamente ilustrada, el teatro es un instrumento social indispensable, es más: «los teatros son el termómetro de la civilización de las naciones»<sup>20</sup>.

En la recensión de *Los celos infundados* de Martínez de la Rosa, Larra se muestra todavía más explícito en su vinculación al camino abierto por Moratín en el género cómico. «En pos de Moratín — escribe — y a más o menos distancia de éste coloso drámatico [...] honran y no poco nuestras tablas» comedias de autores como Bretón, Gorostiza, Flores, y Arenas, Gil y Zárate, Tapia, Ventura de la Vega, Larra mismo (de quien autocita el «arreglo» *No más mostrador*) y el comentado Martínez de la Rosa. Todos ellos son presentados como autores de *buenas y verdaderas* comedias en cuanto se han preocupado por la «corrección de pasiones»<sup>21</sup>. Con motivo de la nueva puesta en escena de *La mogigata*<sup>22</sup>, Larra aprovecha la oportunidad para repetir lo que ya había dicho en las *Reflexiones*: que Moratín es un «reformador», y no un genio aislado, de lo que podemos deducir que los escritores posteriores debían comportarse como *reformados* y seguir el camino que él había emprendido. Así, pocos días después, con ocasión de la reposición de *El sí de las niñas*, Larra vuelve a mantener esta idea al definir a la comedia en cuestión como «documento histórico» (ya que «han desaparecido muchos de los vicios radicales de la educación» contra los que se dirige la obra), y también como «modelo literario»<sup>23</sup>. Con lo que viene a decir que la sociedad cambia, los vicios también, pero inmutable permanece la función correctora que sobre estos ejerce la comedia.

Este planteamiento lo encontramos de nuevo en la crítica a *La niña en casa y la madre en la máscara* de Martínez de la Rosa: «uno es el objeto del poeta cómico: la corrección del vicio que se propone por asunto de su obra [...]. Para esto basta con que el poeta (adopte el camino que quiera) presente siempre la verdad y no transija un punto con la inverosimilitud. Este principio general [está dictado por] la misma naturaleza y [...] sancionado por el simple sentido común»<sup>24</sup>.

El primero en dar ejemplo de estos imperativos ha sido lógicamente Moratín: *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas* son citados por Larra

<sup>18</sup> Larra, I, p. 123.

<sup>19</sup> Larra, I, p. 123.

<sup>20</sup> Larra, I, p. 163.

<sup>21</sup> Larra, I, pp. 179-180.

<sup>22</sup> Larra, I, p. 342.

<sup>23</sup> Larra, I, p. 345.

<sup>24</sup> Larra, I, p. 371.



como los modelos sobre que se basa Martínez de la Rosa. Aparte de estas afirmaciones de base, tiene razón Larra al considerar moratiniana la comedia de quien 11 días después estrenará *La Conjuración de Venecia*.

Ejemplos y citas podrían aumentarse ampliamente. Sin embargo, nos parece que los materiales expuestos sirvan para demostrar dos cosas: 1º) que Moratín representa para Larra el punto de referencia *sine qua non* para cualquier valoración del género cómico, aunque también lo sea para los restantes géneros; 2º) que, independientemente de las opiniones de Larra — que hemos elegido, lo repetimos, no como pertenecientes a un individuo sino como índice de una situación más general —, Moratín fue realmente la referencia obligada para la mayor parte de los comediógrafos en el período de los años Treinta, mientras otro tanto obligada lo era en el drama la referencia a Ducange, Dumas, Delavigne, Hugo, etc.

Un párrafo del tantas veces citado artículo *Reflexiones*, nos parece de extraordinario interés para enriquecer, precisar y concluir el tema hasta aquí desarrollado. Escribe Larra: « Un público indiferente a las bellezas, heredero de una educación general mal entendida e instruído superficialmente, es el primer eslabón de esta miserable cadena. Cuando los poetas ven al público aplaudir dramas execrables [...] no tardan en sucumbir y en repetir con Lope de Vega: Puesto que el vulgo es quien las paga, es justo / Hablarle en necio para darle gusto »<sup>25</sup>. De este paso podemos deducir una serie de consideraciones que sirven nuevamente de prueba a cuanto venimos diciendo desde el comienzo de nuestra investigación.

El público español de los años Treinta está fuertemente atraído por el drama, lo que afecta negativamente a la comedia. Sin embargo, esta desventaja no se manifiesta en la producción de comedias «nuevas», sino en una degradante situación de rutina, repetitividad y falta de evolución en el género, que debía corresponder a cierta pasividad en el público, quien no exigía al género más de lo que éste le ofrecía. Como prueba tenemos el hecho de que durante esta primera fase la producción cómica española es preponderante, mientras que la drámatica, en su mayor parte, es de importación francesa.

En los años Cuarenta asistimos en cambio a un impresionante aumento del porcentaje de dramas (*dramas históricos*) nacionales. La comedia seguirá obviamente representándose, pero con sensibles transformaciones en relación a la de los primeros años Treinta. En este estado de cosas era poco probable, como deseaba Larra, que los autores se tomaran la obligación de inculcar el « buen gusto » y de corregir al público contribuyendo con las propias obras a la « instrucción general »; más

<sup>25</sup> Larra, I, p. 123.

fácil resultaba secundar el « mal gusto », que por lo que parece, el público recompensaba acudiendo al teatro.

Que lo viejo y lo nuevo coexistan por cierto tiempo es perfectamente natural. Lo que Larra no llegó a entender en absoluto es que, en tiempos de afirmación de grandes novedades, insistir en la persistencia y mejora de modelos que debían consumir la propia función de actualidad equivalía a hacer cada vez más insalvable la distancia entre el género favorito, el drama, y el que resultaba sólo coyunturalmente menos favorecido, la comedia.

En esta situación de *impasse* tenemos sustancialmente tres categorías de autores: 1) un gran pelotón de comediógrafos, poco más que de oficio, que no entreveen siquiera la *querelle* y no se plantean por ello el problema de intentar renovar el género. Estos permanecen ligados a la comedia tradicional, y no consiguen sino volver a proponer, a duras penas, los esquemas moratinianos. 2) Un restringido número de autores que eligen conscientemente la comedia como su género propio y que se dirigen a Moratín, no para desembarazarse de él y superarlo, sino para actualizar sus preceptos: Gorostiza y Bretón representan el ejemplo más evidente y completo. 3) Un considerable número de autores que componen tanto comedias como dramas, y si en estos son románticos en aquellas no se apartan de los cánones de la *comedia clásica*. Entre éstos recordemos a Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, Gil y Zárate, Espronceda, Patricio de la Escosura, etc.

En esta perspectiva, volvemos a considerar nuestra afirmación inicial acerca del papel determinante mantenido por Moratín en la comedia durante la primera fase de penetración del Romanticismo en el teatro español. Efectivamente Moratín vinculó el desarrollo del teatro romántico en España impidiéndole ver alternativas a su tipo de comedia y permitiéndole inicialmente desarrollarse en una sola dirección: el género dramático. Instrumentos fundamentales de este proceso fueron también personajes contradictorios como Larra, quien contribuyó no poco a sostener y sobretodo a divulgar, tanto en el aspecto teórico como en el práctico, los dictámenes moratinianos, induciendo por largo tiempo a los mediocres a ser epígonos y a los sobresalientes a ser continuadores.

## Autobiografía y realismo en « El sí de las niñas »

por Russell P. Sebold (Universidad de Pennsylvania)

Para mi propósito, la importancia relativa de los términos literarios que figuran en mi título es la inversa de la que pudiera sugerirse por el orden en que se hallan usados. En otro tiempo, cuando el método biográfico gozaba de la aprobación general, la crítica tendía a mirar la obra maestra de Moratín, no como el « documento histórico », representativo de su época y las costumbres de ésta, que Larra tenía cierta razón en ver en ella<sup>1</sup>, sino como un mero testimonio para la iluminación de la vida de su autor. Yo, en cambio, usaré los nexos existentes entre la vida de Inarco Celenio y *El sí de las niñas* para tratar de esclarecer el alcance del realismo en la obra.

La comedia clásica y neoclásica es desde el principio un género fundamentalmente realista: no otra cosa significan las palabras de Horacio cuando aconseja a los comediógrafos que se guíen por la observación del « exemplar vitae morumque », procurando « veras hinc ducere voces », o sea que atiendan al « modelo... de la humana vida y moral trato », buscando « la expresión más verdadera y propia », según traduce Tomás de Iriarte<sup>2</sup>. Incluso los proponentes de la crítica biográfica parecen haber vislumbrado que el verdadero mérito de *El sí de las niñas* radica en ser un ejemplo máximo de ese clásico realismo horaciano, y quizá algo más. Hacia el principio del artículo *Moratín en su vida íntima* (1877), Patricio de la Escosura hace una pregunta reveladora: « ¿Por qué y cómo Moratín... se muestra en *El sí de las niñas*, sin abandonar en las formas nunca el estilo cómico, en la esencia tan tierno, tan exquisita y noblemente sentido?... Pues bien — responde el mismo Escosura —; todo ello se explica y aclara hasta la evidencia con sola una brevísima frase: *El sí de las niñas* es la verdad, una verdad que, sentida y padecida por un hombre de honrado corazón y superior inteligencia, pasó al teatro »<sup>3</sup>. Los buscadores de fuen-

<sup>1</sup> M. J. de Larra, *Artículos completos*, ed. Melchor de Almagro San Martín, Madrid, 1944, p. 384.

<sup>2</sup> Horacio, *Ars poetica*, v. 317; T. de Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta Real, 1805, IV, p. 44.

<sup>3</sup> En « La Ilustración Española y Americana », año XXI, núm. 3, Madrid, 22 de enero de 1877, p. 47.

tes literarias para *El sí de las niñas* tampoco logran soslayar la conclusión de que la visión realista de Moratín es mucho más importante para su arte que cualquier deuda literaria. Así, José Francisco Gatti, que descubrió la principal fuente literaria del tema y el argumento de *El sí de las niñas*, la comedia *L'École des mères* (1732) de Marivaux, concluye comentando la unicidad de la comedia de Moratín: « a pesar de la serie de paralelos que hemos establecido, hay algo que la separa de *L'École des mères* de una manera profunda... El mundo dramático de Marivaux... es irreal, esplendoroso, brillante... Mundo alejado de la vida común y vulgar... [por lo contrario] el mundo dramático de Moratín... está profundamente enraizado en la tierra, se forma de la agrupación de múltiples detalles triviales, cotidianos, sencillos »<sup>4</sup>.

Siendo todo esto así, ¿por qué nos interesa aquí el elemento autobiográfico de *El sí de las niñas*? Al responder a esta pregunta, también quisiera tomar en cuenta ciertas líneas de Azorín sobre la técnica de Inarco Celenio. (La innovación que Martínez Ruíz atribuye a Moratín probablemente pertenece en realidad a Torres Villarroel o al padre Isla; mas, fuera de esto, el juicio que voy a leer es exacto). « Moratín es un realista — dice Azorín —. La precisión, el orden, la lógica entran por primera vez con él en la literatura española moderna... Superficial e incongruente era el teatro... y la novela. Ni en uno ni en otro género vemos observación justa y real de la vida y de los hombres. Moratín es el primero que lleva al arte literario la observancia lógica, coherente y exacta... Para juzgar... de las comedias moratinianas, es preciso ir observando, examinando, recogiendo todas estas gradaciones y matices esparcidos acá y allá... Es preciso leer detenidamente a Moratín... [fijándose en] estos detalles, al parecer insignificantes, inocentes »<sup>5</sup>.

Ahora bien: para este trabajo he intentado realizar la lectura detenida propuesta por Azorín con el fin de aclarar en lo posible los orígenes del realismo que muchos han creído ver en Moratín, pero que nadie hasta ahora ha explicado. Afirmar que un escritor determinado sea realista requiere el estudio de la relación entre los modelos reales que ese escritor haya imitado y las efigies literarias que les corresponden. Así la investigación de los elementos autobiográficos contenidos en *El sí de las niñas* podrá ser útil en la medida en que nos lleve a documentar los modelos reales de Moratín y así a suplir materiales para la reconstrucción de la trayectoria desde la realidad hasta la simulación de una realidad semejante en el texto moratiniano. Si existieran otros documentos para el estudio de los originales de los personajes de *El sí de las niñas* tan completos como el *Diario* y el *Epistolario* moratinianos, nos acogeríamos a ellos con igual

<sup>4</sup> J. F. Gatti, *Moratín y Marivaux*, en « Revista de Filología Hispánica », III, (1941), pp. 148-149.

<sup>5</sup> Azorín, *Leyendo a los poetas*, Zaragoza, 1929, pp. 100-103.

frecuencia. (Recurriendo a la deducción, la analogía y las alusiones de literatos contemporáneos, será posible, eso sí, medio documentar algún detalle no verificado por el *Diario* ni el *Epistolario*).

Los modelos reales que hemos podido documentar más completamente son los psicológicos, pues Moratín no reconoce mérito alguno en « el poeta que no haya estudiado el corazón del hombre, que no haya observado de qué manera influyen en el carácter particular de cada individuo el temperamento, la edad, la educación, el interés, la legislación, las preocupaciones y costumbres públicas ». Inarco insiste a la vez en la importancia de « aquella sensibilidad con que un buen poeta sabe revestirse de los mismos afectos que finge, e identificarse con los caracteres que copia de la naturaleza »<sup>6</sup>. Y en efecto: en *El sí de las niñas*, Moratín se ha identificado con doña Irene, se ha identificado con doña Francisca, se ha identificado con don Carlos, y se ha identificado con la criada Rita, porque todos estos personajes tienen modelos reales que él ha tratado; pero sobre todo se ha identificado con don Diego, para el que él mismo ha servido como modelo.

Lo sorprendente es que el paralelo del que en años recientes se ha dudado más es justamente el de Moratín-don Diego, y de allí se ha pasado a poner en duda la validez de todo el paralelo autobiográfico-dramático alegando que como Leandro leyó ya *El sí de las niñas* a un grupo de amigos el 12 de julio de 1801, que como una noche de enero de 1806 llevó a doña Francisca Muñoz y doña María Ortiz — « Paquita and Mother », según escribe él mismo — a una de las primeras representaciones de *El sí de las niñas*, y que como la doña Francisca real no se casó con su militar hasta muchos años después — aun las consultas sobre otras posibles bodas de la Muñoz con Moratín u otro fueron posteriores al estreno de la comedia<sup>7</sup> —, no puede admitirse la posibilidad de una relación significativa entre los personajes de la vida del dramaturgo y los de su drama cómico. En relación con doña María Ortiz viendo a doña Irene en la escena, no hay que olvidar los versos de Boileau: « L'avare, des premiers, rit du tableau fidèle / D'un avare souvent tracé sur son modèle » (*L'Art poétique*, chant III, vv. 355-356).

<sup>6</sup> Ediciones de *La comedia nueva* anteriores a 1825, en *La comedia nueva*, ed. John Dowling, Madrid, 1970, p. 142, n. 79.

<sup>7</sup> Véanse L. Fernández de Moratín, *Diario* (mayo 1780 - marzo 1808), ed. R. y M. Andioc, Madrid, 1967, pp. 259 (12 de julio de 1801), 335 (27 de enero de 1806); y L. Fernández de Moratín, *Epistolario*, ed. R. Andioc, Madrid, 1973, sobre el casamiento posterior de doña Francisca Muñoz con don Francisco Valverde, p. 322 (carta de 16 de diciembre de 1815) y passim. Citaré el *Diario* y el *Epistolario* siempre por estas ediciones, y desde aquí en adelante la mayoría de las veces indicaré las referencias a sus páginas entre paréntesis en el texto. Ejemplo de los estudios que buscan en datos como los citados en el texto objeciones al por otra parte evidente autobiografismo de *El sí de las niñas*, es el de J. de Dios Mendoza, *Una leyenda en torno a Moratín*, en « Razón y Fe », CLXII (jul. - dic. 1960), pp. 183-192, 447-456.

Además, nadie pretende ya hallar una correspondencia exacta entre las peripecias vitales de Moratín y el argumento de *El sí de las niñas*; mas de lo que no cabe duda es que el parecido fue suficiente para que el tímido y sensible Leandro lo notara y así se inspirara para copiar ciertos caracteres de la realidad. En la vida lo mismo que en la comedia la influencia de la madre fue un factor determinante en la relación entre la chica y el « novio » de edad propecta: de las 123 ocasiones en que Moratín menciona en su *Diario* haber visto a Paquita Muñoz, en 101 estuvo presente también doña María Ortiz, o sea que durante más del 82 por ciento del tiempo que pasó con su « novia », les acompañó la madre de ésta <sup>8</sup>. El padre de doña Francisca, don Santiago, era militar — en carta a Paquita años después Moratín tiene motivo de recordarle que su madre sabe « por experiencia » lo que es la vida militar (*Epistolario*, pág. 397) —, y lo más probable es que durante los tres primeros años de la amistad entre Leandro y Paquita (1798 a 1801), por razones profesionales o sociales, pasase por el domicilio de don Santiago algún joven militar, como suele suceder en tales casas, quien de camino atrajese la atención de la ninfa. Poco más hacía falta para que Moratín imaginase el posible desenlace, sobre todo estando sugestionado por el ejemplo literario de *L'École des mères*, en cuyo galán viejo debió de reconocerse, así como por cierto rasgo psicológico muy suyo que ha sido investigado por Lázaro Carreter en relación con las dificultades políticas de Leandro en años posteriores: quiero decir, la « resignación presuntiva » de Moratín, por la cual ni luchaba contra la adversidad, ni aun la esperaba, sino que se sometía anticipadamente, sintiéndose seguro del fracaso ante cualquier presagio de oposición <sup>9</sup>.

La temprana fecha del primer borrador de *El sí de las niñas* — 1801 — tampoco obsta para que todavía se reflejara en la obra alguna posterior irresolución amorosa de Moratín: « No se olvide — escribe René Andioc —... que entre 1801 y finales de 1805, fecha de la edición príncipe de *El sí de las niñas* median más de cuatro años, y el autor bien pudo modificar el texto primitivo... hasta ahora no ha parecido ningún manuscrito de la obra maestra de Inarco » <sup>10</sup>. En todo caso, como lo psicológico interesa mucho más que lo episódico para el estudio de los personajes realistas de *El sí de las niñas*, disponemos de abundantes materiales utilizables, pues cuando se trata de la influencia de esas características psicoló-

<sup>8</sup> Sobre la timidez de Moratín con las mujeres respetables y su pudor al usar lenguas extranjeras para apuntar sus tampoco frecuentes aventuras con las prostitutas, véase mi reseña de la edición del *Diario* de los Andioc, en la « *Hispanic Review* », 39 (1971), pp. 106-110, especialmente 109-110.

<sup>9</sup> Véase F. Lázaro Carreter, *Moratín resignado*, en « *Insula* », 161 (abril 1960), pp. 1, 12.

<sup>10</sup> *Estudio sobre « El sí de las niñas »*, en L. Fernández de Moratín, *La comedia nueva / El sí de las niñas*, ed. J. Dowling y R. Andioc, Madrid, 1968, p. 140.

gicas que son permanentes en los modelos reales, también es lícito consultar documentos posteriores a la composición de la obra.

La casquivana, egoísta, regañona y locuaz cincuentona de doña Irene pertenece por desgracia a un tipo humano tan universal, que todos la reconocemos. Moratín también conocía a más de un ejemplar vivo: ahí está doña María Ortiz, pero a la vez viene a la memoria la descripción moratíniana de la mujer del poeta Meléndez Valdés: « La más sardesca, cavilosa, pesada, impertinente, maliciosa, insufrible y corruptente vieja que he conocido jamás » (*Epistolario*, pág. 392); y con ésta doña Irene también comparte varias características. Así no es imposible que Moratín haya tomado en cuenta más de un modelo para este personaje recurriendo a la más usada de todas las técnicas miméticas, que él analiza en la forma siguiente: « El que imite de la naturaleza universal, con el debido acierto, los caracteres y las acciones que pone en el teatro, hará sospechar muchas veces a las gentes de poca instrucción que retrata individualmente »<sup>11</sup>. Pero en *El sí de las niñas*, más que en cualquier otra obra, Moratín ha tendido a retratar individualmente. No por eso desde luego se ha de creer que él haya abrazado nunca el concepto vulgar de la literatura como copia exacta de la realidad extraliteraria; pues afirma en sentido general, en el Prólogo a sus comedias, que « el poeta observador de la naturaleza... compone un todo que es ... semejante al original, pero idéntico nunca »<sup>12</sup>.

¿Cuáles son entonces las « semejanzas » entre doña Irene y su principal modelo de carne y hueso, doña María Ortiz? Hasta ahora los especialistas no han señalado sino dos: (1) al creer que don Diego la abandona a ella y a su hija, doña Irene le amenaza con los mojicones que le habría dado su « último difunto » (ac. III, esc. 11), y se sabe que don Santiago, marido de doña María Ortiz, de hecho hartaba de mojicones algunas veces a su señora e hija<sup>13</sup>; y (2) doña Irene se enorgullece de haber tenido un importante pariente, que era obispo de Michoacán, y doña María Ortiz tenía en efecto un pariente que era obispo en América<sup>14</sup>. Lo que, en cambio, no se ha hecho notar en conexión con estas « semejanzas » es que algún detalle relativo a la profesión y carácter de don Santiago Muñoz está atribuido a los « difuntos » de doña Irene.

Esta señora menciona como ejemplo de las proezas de su tercer

<sup>11</sup> En *Comentarios de Moratín a « La comedia nueva »*, en *La comedia nueva*, ed. Dowling, p. 180.

<sup>12</sup> *Obras de D. N. y D. L. Fernández de Moratín*, en BAE II, Madrid, Rivadeneyra, 1848, p. 320.

<sup>13</sup> Véanse *El sí de las niñas*, ed. F. Ruiz Morcuende, Madrid, 1955, p. 210n; y *Diario*, ed. Andioc, pp. 307 y 314. Compárese también *Epistolario*, ed. Andioc, p. 535; ejemplo que no se ha aducido anteriormente.

<sup>14</sup> Véanse *El sí de las niñas*, ed. Ruiz Morcuende, p. 102n; y *Epistolario*, ed. Andioc, p. 526.

marido que en cierta ocasión dio de mojicones a un « comisario ordenador » (ac. III, esc. 11), que era entonces una especie de funcionario en la burocracia militar. ¿Era militar el « último difunto » de doña Irene, como el esposo de doña María Ortiz? El primer marido de doña Irene era un hombre que difícil era hallarle « más divertido y decidor » (ac. I, esc. 4); rasgos tan frecuentes como la irascibilidad en quien es devoto del « Dios de Nisa », o sea alcohólico, como lo era don Santiago Muñoz, según confirmación de Moratín en su *Epistolario* (pág. 367). Otras alusiones epistolares también nos presentan a un don Santiago tan « divertido y decidor » como la fugaz sombra que se conserva de él en *El sí de las niñas*: « Mucho me alegro de las noticias... de la [buena salud] de don Santiago y de su buena conducta. ¿Quién sabe si acompañándose con gente decente y honrada se contendrá? (pág. 308)... Dé vm. mis finas expresiones... a don Santiago... encargándole que no se apoltrone, que ande y se divierta, y acuda a todas las fiestas y entretenimientos que no cuesten dinero » (pág. 359). Creo oportuno mencionar aquí estas características de figuras que en realidad no aparecen en escena, no solamente porque son testimonios del realismo autobiográfico de los más pequeños detalles de la obra, sino porque habiendo vivido doña María Ortiz y su trasunto cómico con borrachos de genio alternamente irascible y divertido, y además militares, lo cual significa ausencias inquietantes, se entiende que una y otra sean susceptibles, nerviosas, volubles, ilógicas, dadas a repetir las cosas y, en una palabra, un tanto chifladas, creyéndose a la vez víctimas de un injusto abandono.

Para la caracterización de doña Irene, personaje tan convincente por estar modelado sobre la realidad, lo más curioso del detalle del pariente obispo es que lo mismo doña María Ortiz que doña Irene introducían ese tema en las conversaciones del modo más inconexo, no cansándose nunca ninguna de ellas de repetirlo con sus pelos y señales. En la comedia (ac. I, esc. 3), doña Irene se refiere por primera vez a su obispo, fray Serapión de San Juan Crisóstomo, al estar hablando de la buena educación de su hija, donde escasamente viene a cuento. Se ve la delectación con que la buena señora vuelve una y otra vez a tratar este tema, pues es uno de aquellos de que se aprovechará la criada Rita para entretenerla y así darles a doña Francisca y don Carlos la oportunidad de hablar: « Yo me quedaré con la señora mayor — dice Rita —, le hablaré de todos sus maridos y de sus concuñados, y del obispo que murió en el mar » (ac. I, esc. 9).

Al final de sus días, la doña Irene real, doña María Ortiz, también sigue contando la historia de su eclesiástico americano, según se ve por una referencia jocosa a ella en carta de Moratín de 8 de noviembre de 1822 a la doña Francisca real: « la exhorto a que cuente a su yerno el viaje del Guárico y el de Vera Cruz y aquello del obispo que tomó el brebaje del indio y cagó los Kiries, y el precio a que se vendían los zapotes y los patos grandes. Todo esto es necesario que lo repita; y a Cabezas no le vendría mal oírlo de nuevo, porque con su larga ausencia y



sus ocupaciones, se le habrá olvidado » (*Epistolario*, pág. 526). (Lo de los patos y los zapotes también lo repetía con frecuencia doña María Ortiz, según se ve por otras cartas [*Epistolario*, págs. 510, 539]). Abundaron, en efecto, las ocasiones para que Moratín observara en esta dama la psicología de las repetidoras chifladas. El epíteto que Inarco aplica a la madre de la Paquita real en otra carta tiene trazas de ser una descripción impertinente que repetiría la « señora mayor » siempre que pronunciaba el nombre de su pueblo natal: « Dé vm. memorias... a su madre de vm., María Ortiz, natural de Rin, un lugarcito que se destruyó años hace, y estaba a la orilla de los Templarios, en tierra de Campos, cerca de Galicia » (*Epistolario*, pág. 261).

El vertiginoso nerviosismo de doña Irene parece estar inspirado en el mismo modelo vivo. En diferentes cartas a Paquita Muñoz Moratín incluye consejos para doña María Ortiz: « Dé vm. expresiones a su madre, y que se cuide y coma, y no se sofoque, y viva despacio... A doña María... que se pasee, que no haga nada y que de nada se fastidie » (*Epistolario*, págs. 255, 367). ¿No sería esta misma doña María, sofocada y fastidiada, la primera en haber emitido las siguientes quejas que Moratín pone en boca de su personaje doña Irene?: « Cualquiera cosa así, repentina, me remueve toda y me... Desde el último mal parto que tuve quedé tan sumamente delicada de los nervios... y va ya para diecinueve años, si no son veinte, pero desde entonces cualquiera friolera me trastorna... » (ac. III, esc. 11).

Cuando don Diego quiere explicarle a doña Irene por qué él no quiere ya casarse con doña Francisca, la bendita señora se convence sin más ni más de que la quiere abandonar del todo, no quiere escuchar y empieza a llorar — « ¡Pobre de mí!... sola y sin medios... soy una pobre viuda » — hasta tal punto que el caballero tiene que increparla: « luego que usted sepa lo que hay, llore, gima y grite y diga cuanto quiera... Pero, entre tanto, no me apure usted el sufrimiento, por amor de Dios » (ac. III, esc. 11). Doña Irene es en esta ocasión tan exasperante y tan irrisoria porque esta escena también reproduce numerosas reales que Moratín observó en casa de los Muñoz. En carta de 22 de marzo de 1817 a Francisca Muñoz, Moratín apunta lo siguiente sobre la propensión llorosa de « Paquita and Mother »: « en mi vida he visto mujeres más plañideras, y es una liorna lo que se llora en esa casa, sin que nadie sepa dar razón por qué » (*Epistolario*, pág. 361). Si de hecho se introdujeron algunos cambios en el texto de *El sí de las niñas* después de 1801, según hipotiza Andioc, muy posible es que el tono de la riña entre doña Irene y don Diego se inspirara concretamente en lo que pasó entre Moratín y doña María Ortiz en 17 de agosto de 1802: « magna cum Mother disputatio super voyage » — según se resume en la abigarrada jerigonza del *Diario* (pág. 276).

Hay numerosos detalles referentes a doña Irene que no es posible documentar, pero que son tan consecuentes con los ya notados, que cuesta trabajo convencerse de que no se hayan observado en el mismo modelo.

Sobre la *verdad* de tales detalles Moratín sin duda hubiera podido decir algo semejante a lo que Galdós escribe sobre la sinceridad de lo contado en ciertos capítulos de *El amigo Manso*: «pongo mi deber de historiador por delante de todo, y así se apreciará por esta franqueza la sinceridad de las demás partes de mi narración» (cap. XXI). Me refiero ahora a pormenores relativos a doña Irene como el colmar ella a un indefenso tordo de atenciones pegajosas (mecanismo de compensación psicológica para probarse a sí misma que no es en realidad egoísta); el gozarse en hablar de los muertos y las monjas; el rezar el tordo el «Gloria Patri» y la oración del Santo Sudario, lo cual subraya la hipocresía de su ama; el poder dormir ésta a pierna suelta, pese a su supuesto insomnio, mientras gritan ante su misma puerta y tiran objetos por las ventanas, por creerse ya heredera en vida de don Diego.

A la inversa, el *Epistolario* contiene algún detalle referente a doña María Ortiz no incorporado a *El sí de las niñas*, pero que si se hubiese utilizado se compaginaría maravillosamente con el carácter de doña Irene; por ejemplo, la contrafigura real de ésta, en sus cartas, escribe, según Moratín, «con unas letras de cartel de toros... la letra que vm. gasta — sigue diciendo a la interesada —, vm. misma se la inventó?» (pág. 284). En fin, los procesos mentales de doña Irene (y su modelo) recuerdan lo dicho por Galdós sobre los de doña Paca en *Misericordia*: «las ideas... zumbaban en su cabeza como las moscas cuando se estrellan contra un cristal, queriendo atravesarlo para pasar de la oscuridad a la luz» (cap. XXXIV).

Santiago Melón ha estudiado el problema de la introversión y la extraversion en Inarco Celenio, así como el de la timidez del gran neoclásico, y concluye que como compensación psicológica «en Moratín era inevitable el exponer su persona como objeto de contemplación»<sup>15</sup>. Don Diego es un autorretrato realista en que Moratín ha podido contemplarse; el personaje es otro «pajarraco huérfano, sin pollos», según Leandro se describiría a sí mismo años más tarde (*Epistolario*, pág. 539). En sus relaciones sociales don Diego es tan tímido, tan retirado como Moratín. Sus compañeros predilectos son los clérigos. Hablando con doña Irene, don Diego explica su tardanza en volver de un paseo: «Apenas salí tropecé con el rector de Málaga [eds. de 1805 y 1806: el padre Guardián de San Diego] y el doctor Padilla, y hasta que me han hartado bien de chocolate y bollos no me han querido soltar» (ac. II, esc. 5). A partir de 1798, Moratín, que estaba ordenado de primera tonsura y gozaba de beneficios eclesiásticos, apunta frecuentemente en su *Diario*: «Scola Pia; cum Padre Juan, chocolate»; y podrían citarse otras amistades clericales chocolateras de Inarco.

Don Diego y Moratín parecen compartir las mismas ideas ingenuas

<sup>15</sup> S. Melón R. de Gordejuela, *Moratín por dentro*, Oviedo, 1964, p. 44.

sobre las diversiones favoritas de las muchachas respetables de edad núbil. De las del personaje doña Francisca don Diego dice: « Bordar, coser, leer libros devotos, oír misa, y correr por la huerta detrás de las mariposas, y echar agua en los agujeros de las hormigas, éstas han sido su ocupación y sus diversiones » (ac. I, esc. 1). En una carta de 1826 Moratín le recuerda a la Paquita real sus regocijados juegos de la época en que se componía *El sí de las niñas*: « a principios de este siglo andaba vm. muy bien... y corría de una parte a otra, iba al prado, veía las procesiones y corría detrás de los ahorcados, y volvía a su casa » (*Epistolario*, pág. 671). Moratín, que era tímido con las chicas respetables y no parece haberse permitido nunca ninguna forma de intimidad sexual salvo con las ramerías, manifiesta a lo largo de su amistad con Paquita Muñoz casi el mismo concepto inocentón de los gustos de las jóvenes burguesas: a lo más que se atreve con ella es a regalarle un abanico o unos pendientes, a comprarle un refresco en el paseo, a aceptar de ella el regalo de una botella de vino, o a robarle un besito delante de los otros, según se ve repetidamente por el *Diario*.

En la inclinación al retiro que se acusa en el personaje don Diego se refleja la parecida tendencia de Moratín. En la primerísima escena de la comedia se halla el siguiente trozo de diálogo entre Simón y su amo, don Diego, que casi parece avergonzarse de sus cercanas nupcias: « SIMÓN. — Ello también ha sido extraña determinación la de estarse usted dos días enteros sin salir de la posada... DON DIEGO. — Ha sido conveniente el hacerlo así. Aquí me conocen todos, y no he querido que nadie me vea ». En un típico pasaje del *Epistolario*, el propio Moratín dice: « Vivo tranquilo, oscuro ... gozando de aquella honesta libertad que sólo se adquiere en la moderación de los deseos » (pág. 593).

A don Diego y a Moratín, típicos solterones por lo puntillosos y perfeccionistas, les gusta que en su casa todo esté en su sitio y en perfecto estado de manutención. Sobre la casa de don Diego, doña Irene exclama: « ¡Y qué casa tiene! Como un ascua de oro la tiene... Es mucho aquello. ¡Qué ropa blanca, qué batería de cocina y qué despensa, llena de cuanto Dios crió! ». (ac. II, esc. 4). De una de sus muchas casas nuevas, Moratín escribe: « Hasta ahora no tengo adornado más que el cuarto chiquitito... Tengo mi buena cama de caoba, un jergón, un buen colchón, sábanas y manta de algodón, todo nuevo. Cuatro sillas, un sillón grande, una mesa de escribir, todo igualmente de caoba. Está muy bonito el cuarto » (*Epistolario*, pág. 396).

El carácter de tales hombres los lleva inevitablemente a reñir con las amas. « Siempre lidiando con amas — dice don Diego —, que si una es mala, otra es peor, regalonas, entremetidas, habladoras, llenas de histérico, viejas, feas como demonios » (ac. I, esc. 1). De un ama que tuvo en Barcelona Inarco se queja así: « En cuanto a la asistencia doméstica, de cada vez va peor. La tía María se está en la cama hasta las once de la mañana ». (*Epistolario*, pág. 350). Dicho sea entre paréntesis que al mismo tiempo que Moratín se fastidiaba con estas sirvientas, se gozaba en la obser-

vación de sus pintorescas costumbres, en las que encontraba materiales para la caracterización de personajes plebeyos, por ejemplo, el desparpajo de la criada Rita en *El sí de las niñas* y sus « dichitos » populares, que según Mor de Fuentes Leandro también recogía sistemáticamente entre las verduleras <sup>16</sup>.

El odio a las amas y el creer entender cabalmente de la economía doméstica parecen constituir juntos uno de los motivos por los que don Diego ha considerado la posibilidad del matrimonio. Don Diego hace una significativa pregunta retórica a su criado: « ¿Y sabes tú lo que es una mujer aprovechada, hacendosa, que sepa cuidar de la casa, economizar, estar en todo? » (ac. I, esc. 1). Al propio Moratín también le fascinan todos los arreglos caseros, según se ve por lo que escribe a Paquita Muñoz sobre los « trapos » que él dejó tras sí al salir desterrado de Madrid: « hagan vms. de ellos lo que les dé la gana... De la casaca negra puede hacerse la Mariquita una basquiña; de la de color de clavo hágase vm. un chal y unos botines, y de los calzones y el chaleco (cosiéndolo uno con otro) puede hacerse doña María una buena mantilla para el día de Corpus. Y no hablemos más de la materia » (*Epistolario*, pág. 307). El tono de Moratín es aquí casi de ama de casa, y casi casi parece que sabe coser.

Cierto amor a los niños, más teórico que práctico, también impulsa a don Diego a pensar en el matrimonio; y una vez más el original psicológico del personaje lo tiene Moratín en sí mismo. Don Diego se entristece al « ver rodeados de hijos a muchos que carecen del talento, de la experiencia y de la virtud que son necesarios para dirigir su educación » (ac. I, esc. 4). Pero luego le parece entrar cierto miedo al casi sesentón de don Diego al saber que al primer marido de doña Irene le nació póstumo su añorado hijo porque el padre murió a los cincuenta y seis años después de sólo siete meses de vida conyugal con una mujer de menos de veinte años » (loc. cit.).

El don Diego real, se decir, Moratín, está encantado con los juegos de los niños cuando se comportan bien. « La casa de Arnao — escribe en el *Epistolario* — es la única que frecuento: sus chiquillos me quieren, y allí me paso las horas viendo sus dibujos, oyendo su música, y hablándoles en su lenguaje pueril » (pág. 406). Un parlamento del personaje don Diego parece una glosa anticipada de las palabras de Moratín sobre sus visitas a los niños de Arnao: « Un embeleso el verlos jugar — dice el personaje —, y acariciarlos, y merecer sus fiestecillas inocentes » (ac. I, esc. 4). Mas el don Diego de carne y hueso siente un hondo horror ante la gente menuda cuando se desmandan: « ... los chiquillos, / canalla descreída, / — se queja Moratín en un poema jocoso — Me aturden con sus golpes, / Llantos y chilladiza »; y en el mismo lugar confiesa: « Yo ... del matri-

<sup>16</sup> *Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes*, ed. M. Alvar, Granada, 1952, pp. 77-78.

monio / Renuncié las delicias, / Por no verme comido / De tales sabandijas » (*Los días*, BAE, t. II, pág. 591a).

La tensión y la incomodidad que caracterizan a la actitud de don Diego a lo largo de buena parte de la obra, desaparecen cuando resulta que es su sobrino, y no él mismo, quien se ha de casar. Tanto don Diego como Moratín parecen haber querido disfrutar de las ventajas y los consuelos de la vida en familia sin arriesgarse, sin embargo, en los escollos del matrimonio y la paternidad. Así se explica la ternura y entusiasmo de don Diego en su último parlamento y el que termine esta vez una comedia neoclásica, no con la usual máxima moral, sino con la traslación de una auténtica actitud humana directamente observada y por esto especialmente conmovedora: « Paquita hermosa — dice —, recibe los primeros abrazos de tu nuevo padre... No temo ya la soledad terrible que amenazaba a mi vejez... Vosotros seréis la delicia de mi corazón; y el primer fruto de vuestro amor... sí, hijos, aquél... no hay remedio, aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos podré decir: 'A mí me debe su existencia este niño inocente; si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa' ». (ac. III, esc. 13).

Sin correr ningún riesgo, Leandro, igual que Diego, quería, en su familia, « estar en todo » como esas esposas modelo que él admiraba. Contestando una carta de la Paquita real, Moratín escribe: « me habla ym. de sus cosas y de su familia, y de sus proyectos y sus planes, y todo ello me interesa como cosa mía » (*Epistolario*, pág. 414). Tan violenta transacción entre las inclinaciones personales y las normas matrimoniales y familiares aprobadas por la sociedad no podía menos de llevar en Moratín (y su personaje) a cierta insatisfacción parcial con la propia suerte; y así se explica, según creo, esa melancolía que se siente por toda la obra; melancolía que a las veces no ha dejado de interpretarse muy incorrectamente. Mas con la confrontación de fuentes y textos que acabamos de realizar, se demuestra una vez más la exactitud de la siguiente observación de Francisco Ruíz Ramón sobre la tonalidad de *El sí de las niñas*: « En cuanto a la melancolía que los críticos han destacado siempre, resultado de la sutil fusión de ironía y ternura, más que anuncio de romanticismo es para mí cabal revelación de la personalidad básica del hombre Moratín »<sup>17</sup>.

En otros trabajos he hablado de las influencias filosóficas y técnicas que se combinan para dar nacimiento al moderno realismo literario durante el siglo XVIII. Entre los ejemplos de la práctica de tal realismo predecimonónico (en lo social y literario el siglo XVIII se extiende por lo menos hasta 1808) — la *Vida* de Torres Villarroel, el *Fray Gerundio* del padre Isla, el *Eusebio* de Pedro Montengón, las comedias de Tomás de Iriarte, etc. —, *El sí de las niñas* es sin duda el caso más concluyente,

<sup>17</sup> F. Ruíz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, 1971, I, p. 359.

porque sus enlaces con la realidad extraliteraria son los más concretamente documentables, a lo menos en lo que se refiere a los dos personajes principales. Más arriba aludí de pasada a los modelos reales para la sirvienta Rita; y ahora para concluir, quisiera sugerir solamente cuáles puedan ser los orígenes reales de otro de los personajes secundarios, así como de la ambientación de la comedia. Aunque no desprovistos de su interés como figuras realistas, Simón, Calamocha y doña Francisca tienen por una u otra razón fundamentos reales menos documentables (por ejemplo, en el caso de doña Francisca hay muchas cartas de Moratín dirigidas a Paquita Muñoz en las que se habla de doña María Ortiz, pero pocas dirigidas a ésta en las que se describa a aquélla).

Por lo tanto, me limitaré a glosar los acertados apuntes de René Andioc sobre el amante de doña Francisca, don Carlos. Andioc explica la actitud sumisa y dócil del militar don Carlos ante su tío y rival en el amor, la decisión del sobrino de no recurrir al duelo aun antes de saber quién sea su rival, y el contraste entre la docilidad del joven teniente coronel y la bravuconería de héroe cómico tradicional que su criado Calamocha espera de él, observando que el carácter del galán joven, lejos de incidir en la cobardía, representa el respeto de los « ilustrados » por la autoridad y el orden públicos y privados<sup>18</sup>. Sin embargo, interesa señalar que aquí no se trata únicamente de la expresión de unas ideas sociales que pudiera abrazar cualquier « ilustrado », sino de un intento de pintar de la realidad la figura y personalidad de un típico racionalista y caballero de la Ilustración.

En la primera escena de la comedia, se alude al hecho de que don Carlos ha estudiado y ahora enseña las matemáticas, sin duda en alguna academia militar; y las matemáticas, recuérdese, eran uno de los principales fundamentos del racionalismo y el pensamiento modernos a partir de la época de Descartes, así como el criterio por el cual se juzgaba de la perfección de cualquier actividad o producto intelectual: por ejemplo, para el conde de Campomanes el estilo de las obras de Feijoo era « fluido y armonioso, y el método de tratar las materias ordenado y geométrico »<sup>19</sup>. Incluso en boca del jactancioso ordenanza Calamocha se pone alguna alusión a la ciencia « ilustrada » de la que él debió de oír hablar a su amo. Se trata de la mención de un museo fundado por Carlos III, pues sobre la habitación que les ha tocado en la posada Calamocha comenta: « Colección de bichos más abundante, no la tiene el Gabinete de Historia Natural » (ac. I, esc. 7). Es sabido que los caballeros del setecientos eran muy dados a las ciencias naturales y a coleccionar las cosas. Tomás de Iriarte ya había

<sup>18</sup> *Estudio sobre « El sí de las niñas »*, en *La comedia nueva / El sí de las niñas*, ed. Dowling-Andioc, pp. 147-151.

<sup>19</sup> *Noticia de la vida y obras del M. I. y R. P. D. Fr. Benito Jerónimo Feijoo*, en *Teatro crítico universal*, Madrid, Ibarra, 1769, I, p. XVI. El subrayado es mío.

copiado este tipo de la realidad en *El don de gentes* (1790); en cuya comedia el barón de Sotobello habla entusiasmado de sus pasatiempos: « La botánica, la historia / natural ... Hablando de esto, / vea usted qué mariposas / he adquirido ayer. ¡Perfectos / matices!... / ... Yo de todo formo / colección; flujo que tengo. / Gabinete, biblioteca, / monetario, camafeos, / máquinas, cuadros, estatuas, / todo lo compro »<sup>20</sup>.

No sorprende que un oficial y matemático ilustrado como don Carlos, al considerar la solución del duelo que se habría dado a la rivalidad amorosa en una comedia de capa y espada o drama romántico, razone en la siguiente forma sensata y altruista: « Si me dejase llevar de mi pasión y de lo que esos ojos me inspiran, una temeridad... Pero tiempo hay... Él también será hombre de honor, y no es justo insultarle porque quiere bien a una mujer tan digna de ser querida » (ac. II, esc. 7). Este pasaje, que no ha sido evaluado por los moratinistas, no sólo parece poner en duda la tesis de un tenue romanticismo en *El sí de las niñas*, sino que contiene a la vez el último ejemplo de « documento histórico » — según el decir de Larra — que vamos a mirar en nuestro análisis de este retrato realista de un caballero « ilustrado ».

El aspecto del último pasaje citado al que me refiero es el altruismo que un hombre de honor mostraba entonces hacia los otros hombres de honor o de bien. En mi libro sobre Cadalso, he estudiado con cierta extensión el papel de los « hombres de bien », una *élite* de filósofos prácticos en quienes se buscaba la solución del problema de España<sup>21</sup>. El término *hombre de bien* aparece usado varias veces en *El sí de las niñas*, por ejemplo, cuando don Diego advierte a su sobrino que habría que « portarse como hombre de bien » (ac. II, esc. 12), y hay materiales en la comedia para un examen pormenorizado del uso moratiniano de este modelo de época; pero bastará aclarar la relación entre la ideología del hombre de bien y la actitud comprensiva, generosa y abierta de don Carlos hacia su todavía desconocido rival. Para Cadalso los hombres de bien « tienen la lengua unísona con el corazón »<sup>22</sup>; y don Diego, que ha sido el mentor de don Carlos en la hombría de bien, profesa así su honradez: « Yo soy ingenuo; mi corazón y mi lengua no se contradicen jamás » (ac. II, esc. 5).

Evidentemente, los originales del hombre de bien don Carlos son de índole autobiográfica sólo en la medida en que lo es buena parte del contenido de esas autobiografías extendidas que se llaman memorias o diarios y en los que se trata a menudo de cosas directamente observadas por quien escribe, pero que no guardan relación con su vida. El autobiografismo de la ambientación realista de *El sí de las niñas* es de tipo intermedio

<sup>20</sup> Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa*, ed. cit., VIII, p. 132.

<sup>21</sup> Véase R. P. Sebold, *El primer romántico « europeo » de España*, Madrid, 1974, pp. 203-213.

<sup>22</sup> J. Cadalso, *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, p. 24. Véase también Sebold, *El primer romántico...*, p. 209.

entre el de los personajes principales y el de don Carlos, por cuanto se unen en él lo meramente observado y lo vivido.

La breve descripción que Simón da de la posada en que él y don Diego están hospedados nos sitúa en un mundo real que había sido descrito anteriormente por otro realista dieciochesco, cuya técnica, según propia declaración, se basaba en sacar apuntes sobre la realidad: quiero decir, el padre Isla, en su *Fray Gerundio*, novela para la que Moratín escribió un nuevo Prólogo. El viejo criado Simón se queja de que « cansa la mugre del cuarto, las sillas desvencijadas, las estampas del Hijo Pródigo, el ruido de campanillas y cascabeles y la conversación ronca de carromateros y patanes, que no permiten un instante de quietud » (ac. I, esc. 1). Se oye una y otra vez en el *Fray Gerundio* la ronca conversación de los patanes — son los parientes y vecinos del predicadorzuelo —, y el cuarto de don Diego y la sala de la casa del frailecillo parecen haberse adaptado del mismo original, según se ve por este trozo de la descripción de Isla: « Eran los muebles de la sala seis cuadros [por *estampas*]... que representaban un San Jorge, una Santa Bárbara, un Santiago a caballo, un San Roque, una Nuestra Señora del Carmen y un San Antonio Abad con su cochinito al canto. Había... dos sillas de tijera... otra que al parecer había sido de vaqueta, como las que se usan ahora, pero sólo tenía el respaldar, y en el asiento no había más que la armazón »<sup>23</sup>.

Pero — un último detalle que forma como un resumen en miniatura de la enorme modernidad del realismo moratiniano —, ¿cuándo antes en la literatura se ha sabido el número de la habitación de un huésped de posada? Calamocha, al quejarse del cuarto que le ha caído en suerte, dice repitiéndose tres veces para ser bien entendido por el público: « ¿Conque ha de ser el número tres? Vaya en gracia... Ya, ya conocemos el tal número tres... Y gracias a que los caballitos dijeron: no podemos más, que si no, por esta vez no veía yo el número tres, ni las plagas de Faraón que tiene dentro » (ac. I, esc. 7). En las acotaciones a la cabeza de la obra se nos dice que la decoración la forman en parte « cuatro puertas de habitaciones para huéspedes, numeradas todas ». Estos pormenores, tan vulgares pero a la vez tan encantadores por su novedad entonces, se hacen posibles no sólo por la nueva importancia del detalle para el hombre observador a lo dieciochesco, sino por la costumbre personal de Moratín de apuntar en sus diarios de viaje los números de las habitaciones en que se hospedaba: por ejemplo, de su estancia en cierto establecimiento de Francfort en 1793, escribe: « Excelente posada; yo estuve alojado en el núm. sesenta »<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> J. F. de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, ed. R. P. Sebold, Madrid, 1960-1964, I, pp. 66-67. Sobre los apuntes que el padre Isla tomó como preparación para su novela, véase la *Introducción* a esta edición, I, especialmente, pp. LXXVI-LXXXIX.

<sup>24</sup> L. Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1867-1868, I, p. 286.



Mas por si todo esto fuera poco, ¿cuándo antes en la literatura se ha sabido la dirección permanente de unos personajes ficticios? A Rita le molesta la falta de tranquilidad en la posada, y añorando la paz de la casa de sus amas, dice: «Hasta que lleguemos a nuestra calle del Lobo [ahora de Echegaray], número siete, cuarto segundo, no hay que pensar en dormir» (ac. II, esc. 14). Calle del Lobo, núm. 7, cuarto 2º; se les podría mandar una postal a las apreciables damas que hemos conocido en *El sí de las niñas*. Tendrían que pasar más de sesenta años y tendrían que aparecer escritores como Pereda y Galdós — el romanticismo es desde cierto punto de vista un retroceso — antes que se hiciera corriente comunicar las señas de los personajes a los lectores.

La extraordinaria modernidad del realismo moratiniano en *El sí de las niñas* estriba en la abundancia y vulgaridad de los pormenores psicológicos y ambientales. Moratín se ha anticipado en ciento veinte años a lo que el ya citado Azorín aconsejaría a un joven escritor que le escribió hacia 1925 preguntando qué procedimiento debía emplear en la novela que escribiría. «En una tarjeta de visita — dice Azorín — he puesto únicamente estas palabras: *Pormenores, pormenores y pormenores*. Y nada más»<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Azorín, *El artista y el estilo*, Madrid, 1969, p. 271.

# El manuscrito del « Viaje a Italia » de Leandro Fernández de Moratín: BNM ms. 5890

por Belén Tejerina (Universidad de Calabria)

En el presente trabajo vamos a tratar exclusivamente de los manuscritos del *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín, dejando aparte todos los aspectos del resto de sus obras.

Los recuerdos de los viajes que realizó Moratín por Europa de 1792 a 1796 sobre los cuales nos vamos a detener son el *Viaje a Italia*, las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* y, de su *Diario íntimo*<sup>1</sup>, los años correspondientes a estos viajes. Los apuntes del *Diario*, como ya hemos dicho en otra parte<sup>2</sup>, son la clave esclarecedora de los viajes y ha sido el telar donde se han ido tejiendo los apuntes de los viajes, como se puede ver claramente en los fragmentos de su viaje de Algeciras a Madrid (BNM. ms. 12963 11 (1-9),<sup>3</sup>.

Moratín muere en 1828, deja inéditas sus memorias de viajes que no se publican hasta 1867 en la edición de las *Obras Póstumas*<sup>4</sup> del dramaturgo que realizó Hartzbusch.

En el *Viaje a Italia*<sup>5</sup> y en las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*<sup>6</sup>, Inarco Celenio ilustra su *Diario*<sup>7</sup> íntimo. El *Viaje* principalmente es el resultado de las conversaciones con las personas que aparecen en el *Diario*. Moratín a pesar de dirigirse a un lector, en esta fase escribía para sí mismo, quizá con la intención de redactar a su vuelta a España un viaje eru-

<sup>1</sup> Para la descripción de estos manuscritos véase el Apéndice, núms. 1, 2 y 3 respectivamente.

<sup>2</sup> *L'importance du Diario de Leandro Fernández de Moratín pour la rédaction de son Viaje a Italia*, comunicación presentada en el « Colloque sur le journal de Voyage » celebrado en Grenoble del 14 al 17 de junio de 1978 (en curso de publicación en las Actas del Congreso).

<sup>3</sup> Para la descripción del ms. véase el Apéndice, núm. 4.

<sup>4</sup> *Obras Póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín, publicadas por orden y a expensas del Gobierno de S. M.*, Madrid, 1867-68 [Citaré O. P.].

<sup>5</sup> *Viaje a Italia* en O. P., I, pp. 273-587 y II, pp. 1-5, 23-53.

<sup>6</sup> *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* en O. P., I, pp. 161-269; III, pp. 335-43.

<sup>7</sup> *Diario* en O. P., III, pp. 229-300; publicado por R. y M. Andioc, *Diario (Mayo 1780 - marzo 1808)*. Edición anotada por... Madrid, 1967 [Citaré *Diario*].

dito del tipo del de La Lande<sup>8</sup> o del de Ponz<sup>9</sup> o simplemente porque quería conservar sus recuerdos. Anota todas las cosas que le llamaban la atención a su mente de madrileño provinciano, las sensaciones que le producían la contemplación de algunos monumentos y paisajes, las críticas y observaciones que le sugerían el modo de vivir y comportarse de las gentes de los países por donde pasaba, los diferentes modos de gobernar y el estado de la economía.

Es indudable que este viaje tuvo que influir en manera determinante en su mentalidad, que se refleja en su prosa. Es quizá una suerte que el autor no lo publicara durante su vida porque con su manía de perfección no hubiéramos podido disfrutar de sus descuidadas pero penetrantes descripciones, a veces hasta con errores sintácticos y ortográficos — incluso están casi en su totalidad carentes de puntuación —; por el contrario, como dice Julián Marías, si el *Viaje* y las *Apuntaciones* se hubieran publicado la literatura española del s. XIX hubiera podido llegar a ser lo que fue con la generación del 98:

Escribe Marías:

« Con él [*Viaje*] se fue, si no me engaño, la posibilidad de que la literatura española del siglo XIX hubiese sido plenamente auténtica, no aquejada por una enfermedad oculta que le impidió ser como la francesa o la inglesa, como había de volver a ser desde el 98 »<sup>10</sup>.

La primera vez que se publica, como acabamos de decir, el *Viaje* es en 1867 en las *Obras Póstumas*; quizá esto haya impedido su difusión y que no figure en casi ninguna bibliografía de viajes<sup>11</sup> dando lugar a que la crítica no le haya dado la importancia que se merecía a pesar de ser el mejor relato de viajes de la literatura española de todo el siglo XVIII.

Hartzenbusch en la edición de las *Obras Póstumas*, al igual que hizo con el *Epistolario*<sup>12</sup> y el *Diario*, suprimió algunos fragmentos<sup>13</sup> por no parecerle lo suficientemente moralistas, como por ejemplo:

<sup>8</sup> J. J. La Lande, *Voyage d'un françois en Italie dans les années 1765-66*, 7 vols y un atlas, Genève, 1790 [1ª ed. Paris 1769].

<sup>9</sup> A. Ponz, *Viaje de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ellas*, 18 vols., Madrid, 1787-99 [Reproducción anastática, Madrid, 1972] y también *Viage fuera de España*, 2 vols., Madrid, 1785 [Reproducción anastática, Madrid, 1972].

<sup>10</sup> J. Marías, *España y Europa en Moratín* en *Los españoles*, Madrid, 1962, p. 107.

<sup>11</sup> Por ejemplo, ni siquiera aparece en la completa obra de L. Schdut, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*, Wien-München 1959.

<sup>12</sup> *Cartas de don Leandro Fernández de Moratín* en *O. P.*, II, pp. 73-493, III, pp. 1-126; publicadas recientemente por R. Andioc, *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*. Edición, introducción y notas de..., Madrid, 1973 [Citaré *Epistolario*].

<sup>13</sup> Los publicamos en la edición del *Viaje* que hemos preparado para Clásicos Castellanos.

Al hablar de la posada donde se hospedó en Verona:

« En el cuarto inmediato al mío se alojaba una moza bonita y petulante, vestida de hombre, que parecía un caponcillo y cantaba en compañía de uno que no tenía nada de capón; nos dividía una puerta desvencijada. Las cosas que oí no son ciertamente para oídos castos; yo entretanto leía las *Noches* de Yung y me encomendaba a las ánimas benditas »<sup>14</sup>.

y también

« El gran objeto de un Pontífice, es el de enriquezer a sus parientes, ilustrar su casa y como ésto si se ha de hazer debe hazerse pronto no puede verificarse si no por medios injustos, violentos, contrarios al bien común. De aquí nazen las usurpaciones, los monopolios, el aborrecido nepotismo que produciendo todos los días fortunas rápidas y escandalosas aumenta la desigualdad funesta, la opresión y miseria del pueblo y el insolente orgullo de sus tiranos. Todo es eclesiástico y religioso en esta corte del orbe cristiano [...]. La tonsura es la única senda que conduce a la fortuna y al honor »<sup>15</sup>.

Los manuscritos autógrafos del *Viaje* y de las *Apuntaciones* se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid ms. 5890 y ms. 5891, respectivamente. Antes que estos manuscritos llegaran a la Biblioteca tacharon buena parte de ellos con cuidado tal que, a pesar de haber recurrido a la lámpara Wood y haber hecho fotografías con infrarojos<sup>16</sup>, los resultados han sido negativos por tratarse de tintas de igual composición y color, hechas con pocos años de distancia.

A juzgar por los fragmentos que hemos logrado leer<sup>17</sup> y por el contexto en que están colocados corresponden a críticas sobre la religión, el gobierno pontificio y la nobleza.

He aquí un fragmento que hemos logrado leer con la ayuda de la lámpara de Wood:

Al hablar de la cartuja de Ferrara Inarco Celenio escribe:

« Hay varios modos de servicio a Dios, quien le sirve en celdas consagradas y claustros magníficos, hartándose de tortas y quien lemo-seando tortillas en un camisón(?) sucio, más sucio que estrecho, unos

<sup>14</sup> *Viaje*, (ms. 5890), fol. 119r.

<sup>15</sup> *Ibidem*, fols. 101r. y 102v.

<sup>16</sup> Hemos utilizado una película Kodak ektachrome infrared, Aero Fil, type 8443, 35mm.

<sup>17</sup> Los publicamos en nuestra edición del *Viaje*.

vestidos de blanco, otros de negro, unos afeitados, otros con barba, todos le sirven y eso basta para nuestra consolación »<sup>18</sup>.

Al hablar de la concurrencia del teatro Alibert de Roma, Moratín escribe:

« Debajo de aquellas figuras extravagantes se ocultan las columnas de la Iglesia Católica, los graves Monseñores, los Prelados, el Eminentísimo Colegio Apostólico; cuanto hay de más sagrado y reverendo en esta capital del orbe cristiano; otro tanto se desfigura y se esconde en aquella profana confusión. Si a un silbido desaparecieran todos los disfraces, se verían los hombres convertidos en mujeres, los pulchinelas en candatarios y auditores, los pantalones en prelados domésticos, los hermitaños en putas y en cardenales, [en] priores y obispos, los molineros y arlequines »<sup>19</sup>.

En una copia de las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (BNM. ms. 6409), aparecen copiados una serie de textos que hemos descubierto que corresponden a determinadas partes del *Viaje a Italia* que en el manuscrito autógrafa no resultan legibles<sup>20</sup> o incluso hemos constatado que los folios correspondientes han sido arrancados como consecuencia de esta labor de censura<sup>21</sup>.

He aquí un fragmento de estos folios:

« No se puede regular lo que cuesta una causa de canonización, la de Palafox hubiera bastado para hacer a una provincia feliz con las sumas enormes que ha consumido [...] Si el Santo ha pleiteado por pobre, cuesta nueve mil duros, a lo menos [...] si el Santo no está declarado ser pobre y tiene con que pagar, en tal caso le cuesta cien mil duros sin admitir rebaja de un maravedí. La única economía que cabe en esto, consiste en que lleguen a juntarse tres o cuatro santos, una sola fiesta sirve para todos, y entonces contribuyen con la casabidez de cien mil duros, pagando cada cual de ellos la porción que les toca »<sup>22</sup>.

o también

« Pregunté de que servían en Roma los Auditores de Rota españoles,

<sup>18</sup> *Viaje*, (ms. 5890) fols. 117r.

<sup>19</sup> *Ibidem*, fol. 222v.

<sup>20</sup> Aparecerán en nuestra edición del *Viaje*.

<sup>21</sup> Los folios que han arrancado en el ms. del *Viaje* estaban entre los fols. 215v y 216r.

<sup>22</sup> *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, (ms. 6409), fols. 91r y v.

de que servían los dos Hospitalarios de Monserrate y Santiago, por qué tenía pensión de España la Princesa de Santa Cruz, por qué la tenían varios caballeros, monseñores, prelados y otras gentes mientras los jesuitas se mueren de hambre y cuanto me respondieron sobre este asunto sirvió sólo para irritarme y quitarme el deseo de saber más »<sup>23</sup>.

Examinemos en primer lugar la historia de los manuscritos de Inarco Celenio y las copias de los viajes de que tenemos noticia.

En 1824 Don Leandro Fernández de Moratín vende a su amigo Vicente González Arnao<sup>24</sup> los manuscritos del teatro y sus poesías por 5.500 francos<sup>25</sup>; a éstos hay que añadir su última voluntad testamentaria:

« Un manuscrito que contiene una adición al prólogo de mis obras, y algunas poesías sueltas que procuraré recoger, por si con ellas quiere aumentar la edición de mis obras, que deseo salga mas correcta que las anteriores »<sup>26</sup>.

Al morir don Leandro en París (21-6-1828) deja los *Orígenes del teatro*, sus papeles personales y libros a Manuel Silvela García de Aragón<sup>27</sup> (Valladolid 31-8-1781 - París 9-5-1832) con el que vivía desde 1821. Silvela hizo un detallado inventario de todos los documentos que había recibido<sup>28</sup>, en este inventario aparece a menudo en apostillas la opinión del « tío Melón », para poder identificar algunos de ellos de dudosa interpretación.

Aquí aparecen, en el legajo 11, los manuscritos de las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (ms. 5891) y del *Viaje a Italia*<sup>29</sup> (ms. 5890) que to-

<sup>23</sup> *Ibidem*, fol. 91r.

<sup>24</sup> Vicente González Arnao (Madrid 1776-1845), Presidente de la Academia de Legislación y miembro de la de la Historia y de la Lengua.

<sup>25</sup> BNM., ms. 18666<sup>14</sup>, *Cuentas, cartas y recibos referentes a obras de D. Leandro Fernández de Moratín*. (Madrid 17 de enero 1809 - 16 oct. 1824). Orig. autogr. más de 10 h. en varios tamaños.

<sup>26</sup> Testamento de Moratín, redactado en Burdeos el 12.8.1827, BNM ms. 18666<sup>19</sup> (Cop. de 2 h. en fol.) Otra cop. en ms. 18666<sup>31</sup>; publicado en *O. P.*, III, pp. 307-10.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> BNM. ms. 12963<sup>56</sup> (Sig. ant. P. V. 4º C3, 35<sup>56</sup>) *Examen de los papeles del Sr. [Fernández de] Moratín y apuntes* [sigue un prospecto de las *Obras Póstumas* de éste y del compendio de la Historia Romana por Silvela]. Autógrafo de 8h., út. let mod.

<sup>29</sup> Leg. 11: « *Viaje a Italia*, Londres, la Suiza, con varios impresos y otros apuntes sueltos », *Ibidem*. En el « leg. núm. 2 con título de *Apuntaciones sueltas* al parecer traducciones de varios pasages de tragedias inglesas », *Ibidem*.

avía estaban sin publicar, pero no figura ninguna copia de dichos manuscritos, lo que nos demuestra su inexistencia entre los papeles de Moratín, de lo contrario, no cabe la menor duda de que estarían registrados, como todos los documentos que tenía Inarco Celenio aunque fueran de escaso valor.

En esta época, Silvela tenía el proyecto de publicar las obras inéditas de su amigo: el *Epistolario*, los *Viajes* y los *Orígenes del teatro*<sup>30</sup>, la idea, no sabemos por qué, no se llevó a cabo, pero en 1830 la Academia de la Historia publica una edición de las obras moratinianas<sup>31</sup> en la que se incluyen los *Orígenes del teatro*<sup>32</sup> que al parecer debió vender Silvela<sup>33</sup>.

A la muerte de Silvela (París 1832) su hijo Francisco Agustín Silvela Blanco<sup>34</sup> (1797-1857) hereda los papeles moratinianos y se traslada a vivir definitivamente con toda la familia a Madrid donde fue diputado en Cortes y magistrado de la Audiencia de Galicia.

Los papeles seguían perteneciendo a la familia Silvela según se desprende del testimonio de Buenaventura Carlos Aribau en la vida de Moratín que escribió en la BAE:

Escribe Aribau:

« A más de los escritos sueltos y recopilados existen otros trabajos suyos [de Moratín] ahora de propiedad particular, entre ellos las observaciones hechas en sus primeros viajes y una voluminosa correspondencia literaria »<sup>36</sup>.

El Estado español los adquiere a la familia Silvela<sup>37</sup> y por Real Orden del Ministerio de Fomento del 10 de marzo de 1866 se confirió a la Biblio-

<sup>30</sup> A este propósito véanse las cartas que desde Madrid Manuel García de la Prada escribió a Manuel Silvela, a París, O. P., III, pp. 372-76.

<sup>31</sup> *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín, dadas a la luz por la Real Academia de la Historia*, 4 vols., Madrid, 1830-31.

<sup>32</sup> *Ibidem*, I, pp. I-VIII y 1-744.

<sup>33</sup> En la *Noticia de la vida y escritos de D. Leandro Fernández de Moratín* publicada en las *Obras de la R. A. de la Historia*, op. cit., I, p. XXVII se dice: « Fijó [Moratín] su estancia en Burdeos con don Manuel Silvela. Desde entonces no pensó ya en hacer de nuevo obra alguna, ocupandose sólo en concluir y perfeccionar la de los *Orígenes del Teatro español* que dejó manuscrita a Silvela, y que compró a éste S. M. deseoso de que bajos sus auspicios viese cuanto antes la luz pública ».

<sup>34</sup> En el Archivo Histórico Universitario de la Universidad Complutense de Madrid se conservan los expedientes de los hijos de Agustín Silvela Blanco, Luis y Manuel Silvela y de Le Villeuze de donde se pueden sacar algunos datos sobre el padre pero no figura la fecha de nacimiento, *Expedientes Antiguos, Derecho*, leg. 495, núms. 35 y 36.

<sup>35</sup> *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín* BAE., 2, Madrid, 1944 [La 1ª ed. es de 1846] [Citaré BAE].

<sup>36</sup> B. C. Aribau, *Vida de don Leandro Fernández de Moratín*, en BAE, p. XXXVIII.

<sup>37</sup> Quién sostuvo la correspondencia con Hartzenbusch fue Manuel Silvela y de Le Villeuze (París 1830 - Madrid 1892) hijo de Francisco Agustín y nieto de Manuel.

teca Nacional el encargo de hacer una edición en homenaje del dramaturgo <sup>38</sup>.

Juan Eugenio Hartzenbusch, el entonces director de la Biblioteca Nacional, fue el encargado de seleccionar todos los documentos interesantes que aún estaban inéditos <sup>39</sup>, publicándose en tres volúmenes en 1867 con el título de *Obras Póstumas*. Entre estos documentos seleccionados estaban los apuntes de sus viajes: *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (ms. 5891) y el *Viaje a Italia* (ms. 5890).

De la entrada de estos papeles y de su adquisición no ha quedado constancia en la Biblioteca por haberse empezado el registro algunos años más tarde; lo que sí sabemos es que cuando llegaron los autógrafos de los viajes presentaban todos ellos grandes fragmentos tachados intencionalmente de modo que fueran totalmente ilegibles; algunos pasajes estaban arreglados para que pudieran encajar las palabras; además el *Viaje a Italia*, entre los folios 215v y 216r, como acabamos de decir, presenta rastros de haber sido arrancadas dos hojas, hecho con tal cuidado que casi es imposible descubrirlo si no es observándolo con gran atención.

De este manuscrito del *Viaje a Italia* (ms. 5890), han llegado a nosotros dos copias incompletas: ms. 6409 y el ms. 7778 <sup>40</sup>, que se conservan también en la Biblioteca Nacional de Madrid y de las que trataremos más adelante.

Teniendo presente el estado de este manuscrito, el primer problema que nos planteamos es si los manuscritos que han llegado a nuestras manos están tal y como los dejó don Leandro a su muerte, o ha habido una mano que los ha retocado por parecerle demasiado atrevidos algunos juicios del autor en vista de una próxima publicación. Tenemos grandes dudas sobre si ha sido el propio Moratín el autor de las tachaduras u otra persona.

Silvela, en la vida que escribió de don Leandro <sup>41</sup>, al hablar de sus viajes a Inglaterra y a Italia pone de relieve el interés de tales apuntes todavía inéditos, tanto que ha creído oportuno incluirlos en la publicación de las obras <sup>42</sup>. Juan Antonio Melón, amigo de toda la vida de Inarco Celenio, que se debía encontrar en París a la muerte de Moratín en sus *Desordenadas y mal digeridas apuntaciones* <sup>43</sup>, que escribió para que Silvela redactara la biografía de Moratín nos dice:

<sup>38</sup> O. P. I, p. V.

<sup>39</sup> *Ibidem*, I, pp. V-VIII.

<sup>40</sup> Para la descripción de estos manuscritos véase el Apéndice, núms. 5 y 6 respectivamente.

<sup>41</sup> M. Silvela, *Vida de don Leandro Fernández de Moratín*, en O. P., I, pp. 1-58.

<sup>42</sup> *Ibidem*, I, pp. 24-25.

<sup>43</sup> J. A. Melón, *Apuntes y notas que han servido para la vida de D. Leandro Fernández de Moratín que escribió don Manuel Silvela*, publicados en J. Dow-



« Visitó las principales ciudades de Italia: Florencia, Milán, Roma, Nápoles, etc. Escribió un *Viaje* muy curioso, del que *borró después muchas páginas* <sup>44</sup> que me había leído » <sup>45</sup>.

¿Podemos dar crédito a Melón? ¿A qué se debe este gran interés de que sepamos que fue el mismo Moratín quién lo borró después de haberse-lo leído? ¿Por qué Moratín iba a borrar una cosa que no pensaba publicar y que quizá hasta se había olvidado de su existencia, como sucedió con el *Optimismo* <sup>46</sup>, y que dormiría en un cajón como recuerdo de unos felices años vividos en medio de tantos contratiempos y amarguras? <sup>47</sup>.

¿Fue efectivamente Moratín quien borró los pasajes en el manuscrito, como dice Melón? ¿fueron sus amigos Manuel Silvela y Juan Antonio Melón, después de la muerte del poeta, por encontrar en ellos cosas que podían dañar la fama y reputación del dramaturgo ante la posteridad, o porque simplemente los querían publicar y juzgaban oportuno que no se conocieran ciertos juicios demasiado atrevidos?

En el ms. 5890, fol 66r renglón 29 vemos cómo la persona que borró el manuscrito ha escrito encima de una tachadura con la misma tinta las palabras « uniendo el placer al », para que pudiese encajar el texto; igual sucede unos folios más adelante fol. 74r renglón 6, en que escribió al final de un renglón « se ig- ». Nos parece ver en estas escasas, pero válidas palabras, que la caligrafía con la misma tinta de las tachaduras, no es la de Moratín, como tendría que ser, sino la de Melón que es la misma que la del ms. 12963 <sup>52</sup>, totalmente diferente <sup>48</sup> de la de Hartzenbusch del ms. 12972 <sup>74</sup>.

Las primeras noticias que poseemos de la existencia de las dos copias (ms. 6409 y ms. 7778) son:

1º Un papel pegado en la primera página del ms. 5890, que dice:

ling, *Leandro Fernández de Moratín. La Comedia Nueva. Edición con introducción, notas y documentos de...*, Madrid, 1970, pp. 23-39.

<sup>44</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>45</sup> J. A. Melón, *Apuntes y notas ...*, cit., pp. 32-33.

<sup>46</sup> *Candido o el optimismo* [de Voltaire] traducido por Moratín, Cádiz, 1838.

<sup>47</sup> En el *Encabezamiento para una copia de las Apuntaciones de d. Leandro Fernández de Moratín en sus viajes*, BNM. ms 12963<sup>21</sup> se dice: « Junto con la traducción del *Optimismo que precede* se ha encontrado una copia (aunque no completa) de las Apuntaciones sueltas que hizo el Sr. Moratín en sus primeros viajes, a sacada al mismo tiempo y por la misma mano que la anterior. Estas apuntaciones están hechas con descuido y sin más objeto al parecer que conservar el Sr. Moratín la memoria de lo que veía y oía que fuese digno de ella, no obstante de que alguna vez habla con el curioso lector, pero no las publico y acaso las tuvo perdidas como el *Optimismo* ».

<sup>48</sup> J. A. Melón, BNM. ms. 12963<sup>52</sup> (sig. ant. P. V. 4º, C. 5 C. 35 núm. 52.) *Notas acerca de algunos particulares de la vida de D. Leandro Fernández de Moratín relacionadas con sus obras.* Orig. aut. de 1 h.

« *Nota*, acompañan las copias en limpio de 6 cuadernos »<sup>49</sup>; la nota sin ninguna duda hace alusión al ms. 7778, caracterizado por los trozos en blanco correspondientes a las tachaduras del ms. 5890; entró en la Biblioteca junto con los manuscritos y quizá es la que estaba preparando Silvela para la edición póstuma de Moratín que no llevó a cabo como acabamos de decir.

En nuestro trabajo este manuscrito no lo hemos tenido en consideración porque no aporta nada nuevo excepto algunas correcciones a lápiz que según parece pertenecen a Hartzenbusch<sup>50</sup>.

2º En 1867, cuando en las advertencias de las *Obras Póstumas*, se da las gracias a don Pascual Asensio porque « ha prestado una buena copia del *Viaje a Inglaterra*, donde subsisten largos trozos que borró Moratín en su original, mucho después de haber sido hecha la copia » y a don Ramón de Mesonero Romanos, que « ha regalado una segunda copia del propio *Viaje*, algunas poesías y otros varios papeles »<sup>51</sup>.

Pascual Asensio podría ser el mismo que en 1872 regala a la BNM una versión castellana, en octavas de 43 de las novelas galantes de J.B. Casti. En el tomo 1º, ms. 4083, al principio hay una carta suya autógrafa del 31 de enero de 1872 dirigida a Hartzenbusch, en que dice que perteneció a su cuñado don Alberto Royo; muestra ser persona enterada en materia literaria y que domina el italiano. Habla de algo que le había dicho su amigo Dionisio Solís « por el año 1821 » sobre la traducción de *Gli animali parlanti* del mismo Casti. La carta, escrita en papel con timbre en seco, lleva su nombre y dirección, que no se acierta a leer bien, algo así como « Mostenses Beatos 18 ».

Podría identificarse con el Pascual Asensio — cuyo segundo apellido se desconoce — que según el artículo del *Diccionario Espasa*<sup>52</sup> nació en Valencia en 1797 y murió en Madrid en 1874. Ahora bien, éste fue agrónomo, catedrático de agricultura, miembro de la R.A. de Ciencias y Jardínero Mayor del Botánico, las fechas concuerdan para que esta identificación sea posible.

La figura de Mesonero Romanos nos es de sobra conocida; en la carta que escribió a Hartzenbusch, ofreciendo los papeles que podía ceder para la edición de las *Obras Póstumas* de Moratín figura entre otras muchas cosas « la redacción del viaje por Francia, Inglaterra, Italia copiado por su amanuense »<sup>53</sup>, nos demuestra que la copia del *Viaje*, que Mesonero Romanos podía poner a disposición de la Biblioteca Nacional era el ms.

<sup>49</sup> Véase Apéndice, núm. 1.

<sup>50</sup> Véase Apéndice, núm. 6.

<sup>51</sup> O. P., I, p. VIII.

<sup>52</sup> Pascual Asensio, *Diccionario Espasa*, VI, p. 618.

<sup>53</sup> R. de Mesonero Romanos, *Papeles de Hartzenbusch*, BNM. ms. 20807<sup>554</sup>; hay alusiones en el ms. 20807<sup>570</sup> y en el 20807<sup>629</sup>.

6409 que es la copia de las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (ms. 5891), y una parte del *Viaje a Italia* (ms. 5890).

Sin lugar a dudas es ésta la copia; además de estar constatado en la nota a pie de página al romance dedicado al Conde de Floridablanca *Musa mañana sin falta*<sup>54</sup> en las *Obras Póstumas* subrayan en algunas ocasiones<sup>55</sup>, que Mesonero Romanos *ha regalado una copia*. En efecto este texto del romance coincide con el ms. 6409.

Nos inclinamos a pensar que las dos copias, de las que tenemos noticia, de las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* — la de Mesonero Romanos y la de Pascual Asensio — sean exactamente iguales. En la Advertencia de las *Obras Póstumas*<sup>56</sup>, especifican que la copia de Pascual Asensio era en la que estaban copiados los fragmentos tachados del ms. 5890; en las varias notas de las *Obras Póstumas* en que se habla de las copias del ms. 5890 no podemos sacar ningún dato esclarecedor; por ejemplo, en el apéndice I del t. III se incluyen los trozos borrados del cuaderno I<sup>o</sup> de las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*<sup>57</sup>, y se repite que las copias pertenecían a don Ramón de Mesonero Romanos y a don Pascual Asensio, sin especificar quién era el propietario de cada una de ellas, pareciendo dar a entender que se trataba del mismo texto<sup>58</sup>. J. E. Hartzenbusch, en el llamamiento que hizo para saber si alguien poseía el *Discurso sobre la instrucción que se debe dar al Príncipe*, del que habla Moratín en una carta y que no aparecía entre los manuscritos: dice:

« Y si quiere facilitárnoslo, a ejemplo de los Sres. D. Ramón de Mesonero Romanos y D. Pascual Asensio, mis antiguos amigos, que han puesto generosamente a nuestra disposición dos copias del *Viaje* de Moratín, que contienen trozos importantes, borrados posteriormente por él en su autógrafo »<sup>59</sup>.

Nos preguntamos cuándo y por medio de quién fueron a parar las copias de las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* a Pascual Asensio y a Ramón de Mesonero Romanos.

Sabemos demasiado poco de Pascual Asensio para poder hacer alguna hipótesis; Ramón de Mesonero Romanos pudo haber obtenido la copia

<sup>54</sup> O. P., III, p. 212: *Romance* impreso en el tomo II de la BAE. « Reimprímese con arreglo a una copia, mejor y más completa, que regaló a la Biblioteca Nacional el Sr. D. Ramón de Mesonero Romanos ».

<sup>55</sup> *Ibidem*, III, p. 335.

<sup>56</sup> *Ibidem*, I, p. VIII.

<sup>57</sup> *Ibidem*, III, pp. 335-43.

<sup>58</sup> *Ibidem*, III, p. 335 dice así: « En el primer cuaderno de *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* borró Moratín varios trozos, los cuales quedaron ilegibles en el Original. Pero anteriormente se habían sacado de él copias íntegras, y paraban en poder de los Sres D. Ramón de Mesonero Romanos y D. Pascual Asensio ».

<sup>59</sup> *Ibidem*, III, p. 414.

en dos ocasiones: 1º cuando estuvo en París en 1832, y Melón, al que conocía desde niño<sup>60</sup>, le llevó a visitar a Manuel Godoy<sup>61</sup>; 2º pudo ser en Madrid a su vuelta de París de lo que podemos deducir su presencia habitual en la tertulia en la casa de la calle de Relatores de Vicente Ganzález Arnao, el heredero de parte de los papeles moratinianos<sup>62</sup>. Tanto es así que al leer *Los recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*<sup>63</sup> percibimos claros ecos moratinianos en sus observaciones viajeras; es indudable que Mesonero Romanos, al tener noticia de la existencia de las memorias de los viajes de Inarco Celenio, bien durante su estancia en París o bien en la tertulia madrileña, se interesara vivamente en ellos.

Nos preguntamos si fue esta lectura la que le animó a escribir sus propias experiencias de viaje o estando escribiéndolas ya no desaprovechó la ocasión que le brindaban los viajes de Moratín, todavía inéditos.

¿Con qué criterio hicieron las tachaduras de que acabamos de hablar? Nos parece necesario relevar que el ms. 6409, fue elaborado directamente sobre el texto autógrafo (ms. 5890), puesto que en él están copiados al pie de la letra todo el cuaderno 1º, el principio del 2º y todo el 8º, excepto la parte que se refiere a los teatros, sin duda por considerarla menos importante.

El que aparezcan los resúmenes de cada uno de los cuadernos incluidos en el ms. 6409, demuestra que la persona que lo hizo o bien que lo mandó hacer, tuvo que tener presente el texto de todo el ms. 5890. Por lo tanto no era una persona ajena a los papeles de Moratín.

Hemos visto ya cómo las dos personas que pudieron intervenir en esta labor fueron Silvela y Melón. De Silvela sabemos que murió en París en 1832; de Melón no conocemos la fecha exacta de la muerte<sup>64</sup>, pero sí sabemos que en este año vivía en París por el testimonio de Mesonero Romanos, y Godoy en sus memorias lo constata<sup>65</sup>. Luego es innegable que estas tachaduras tuvieron que realizarlas antes de dicha fecha.

<sup>60</sup> A este propósito Mesonero Romanos en las *Memorias de un setentón en Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*, BAE, 203, p. 9, recuerda un episodio de la tertulia de casa de sus padres en la que solían recitar: «Aunque vengan los Melones / Estalas y Moratines, / y se aprieten los botines, / no llegan a mis tacones. / Y lo más chistoso del caso era que entre los que le escuchaban solíanse hallar el mismo abate don Juan Antonio Melón [...] y un anciano apellidado Fernández de Moratín, que debía ser a lo que infiero, don Manuel, tío del insigne don Leandro».

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>62</sup> C. Seco Serrano, *Estudio preliminar a las Obras de don R. de Mesonero Romanos*, op. cit., BAE. 199, p. XLV.

<sup>63</sup> R. Mesonero Romanos, *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841 en Obras de don R. de Mesonero Romanos op. cit.*, BAE. 203, pp. 249-393.

<sup>64</sup> Para los datos biográficos de Melón cfr. *Epistolario*, pp. 135-36 n. 1.

<sup>65</sup> C. Seco Serrano en la *Introducción a las Memorias del Príncipe de la Paz*, BAE. 88, I, p. IX n. 6; Godoy habla de Melón en las pp. 205-06.

Tenemos elementos suficientes para si no afirmar sí sospechar que dicha causa fue realizada de una forma sistemática, simultáneamente en la totalidad de los papeles de Moratín en manos de Silvela. En esta línea encajarán las lagunas e incorrecciones que ha visto Andioc en el *Epistolario*<sup>66</sup>.

Creo que hemos sacado a relucir todo lo que se podía de los documentos de Moratín conocidos hasta ahora. Queda solamente abierta una incógnita: si efectivamente las dos copias de las *Apuntaciones*, es decir la que pertenecía a Pascual Asensio y la de Mesonero Romanos, eran exactamente iguales como parece deducirse de las notas de las *Obras Póstumas*; nos intriga la causa y el modo de la realización de estas copias, ambas sacadas por el amanuense de Moratín. Cabe preguntarse entonces sobre la posible existencia de otras copias.

## APENDICE

### Descripción de los manuscritos

#### 1 *Viaje a Italia*

B.N. de Madrid, ms. 5890 (sig. ant. P. supl. 296).

El autógrafo del *Viaje a Italia* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con el n. 5890, está foliado, con numeración seguida moderna a lápiz del 1 al 224 en el margen superior derecho de los rectos y otra parcial, según el orden de escritura, en el ángulo superior izquierdo de los rectos y vueltos. Así tenemos, que en los vueltos existe un número y en los rectos dos, uno de los cuales está tachado. La numeración parcial va desde el fol. 4v (=18) al 112v (=196), *explicit* del cuaderno 5°.

El ms. presenta frecuentes y extensas tachaduras en tinta negra.

El ms. 5890 está formado por nueve cuadernos cada uno de los cuales tiene una estructura y medidas diferentes que describimos a continuación:

*Cuaderno 1°*. Compuesto por 20 fols. (190 x 115 mm.), numerados en el recto del 1 al 20 y parcialmente en el vuelto de la siguiente forma: el fol. 4v, está numerado 18, el 5v, está numerado 19 y así sucesivamente hasta el 20v numerado 34.

<sup>66</sup> *Epistolario*, p. 21.

Título: (fol. 1r): « Viage a Italia 1° / Dover, Ostende, Bruxelas, Colonia, Francfort, Fribourg, Schaffausem, Zurich ».

A continuación hay una hoja pegada que dice: « N. 2 (Inédito) de Letra de Moratín. Su viaje a Italia. Son 10 cuadernos de letra de Moratín, comprenden Dover, Ostende, Bruxelas, Colonia, Francfort, Friburg [sic], Schaffausen, Zurich, Lucerna, Lugano, Milán, Parma, Bolonia, Florencia, Roma, Nápoles, Ferrara, Verona, Viscenza [sic], Padua, Venecia, Génova, Turín, Milán, Mantua, Niza y Mahón. Son 440 pág.

Acompanion [sic] las copias en limpio de 6 cuadernos. 2ª Nota. Los cuadernos del legajo n. 1 y los de éste pueden formar un tomo regular ».

*Inc.* (fol. 3r): « De Londres a Dover ».

*Expl.* (fol. 19v (=33)): « beneplacito y fiat de mi lector ».

El texto presenta el siguiente desarrollo: desde el comienzo escribe en los rectos hasta el 19r en que vuelve al fol. 4v(=18) continuando en los vueltos de los folios hasta el final.

Los fols. 1v, 2, 3v, 20v(=34) están ocupados por notas marginales diversas y apuntes para su *Diario*.

En blanco el fol. 20r.

*Cuaderno 2º.* Compuesto por 24 fols. (190 x 130 mm.) numerados en el recto del 21 al 44 y parcialmente en el vuelto de la siguiente forma: el fol. 25v(=56), el 26v(=58) y así sucesivamente hasta el fol. 43v numerado 74.

Título (fol. 21r): « 2 / Viage a Italia 2° / Lucerna, Lugano, Milán, Parma, Bolonia, Florencia ».

*Inc.* (fol. 22r): « 30 Salgo a las quatro ».

*Expl.* (fol. 43v(=74)): « de noche en las Ces ».

El texto presenta el siguiente desarrollo: desde el comienzo escribe en los rectos hasta el 43r, en que vuelve al fol. 25v (=56) continuando en los vueltos de los folios hasta el final.

Los fols. 22v, 23v y 24v están ocupados por apuntes para su *Diario*; los fols. 23v 25v(=56), 35v(=66), 38v(=69) con notas para integrar en el texto de los rectos de los fols. 23, 26, 36, 39 respectivamente; los fols. 21v / 44 r y v con notas diversas.

*Cuaderno 3º.* Compuesto por 24 fols. (190 x 125 mm.), numerados en el recto del 45 al 58 y parcialmente en el vuelto de la siguiente forma: el fol. 46v(=94) y el 47v(=95) y así sucesivamente hasta el fol. 67v numerado 115; el fol. 68v sin numerar.

Título (fol. 45r): « 3 / Viage a Italia 3 v 4º Roma, Nápoles ».

*Inc.* (fol. 46r): « 13. Salimos en posta ».

*Expl.* (fol. 67v(=115)): « aunque más an- ».

El texto presenta el siguiente desarrollo: desde el comienzo escribe en los rectos hasta el 67r, en que vuelve al fol. 46v(=94) continuando en los vueltos hasta el 67v(=115) para después continuar en el cuaderno 4º.

El fol. 45v, sin numeración parcial, está ocupado por las notas para el *Diario* y en el fol. 51v (=99) una nota para integrar en el texto del fol. 52r. En blanco el fol. 68.

*Cuaderno 4º*. Compuesto por 25 fols. (190 x 125 mm.), numerados en el recto del 69 al 93 y parcialmente en el vuelto de la siguiente forma: el fol. 70v (=138) y el 71v (=139) y así sucesivamente hasta el fol. 92v numerado 159.

Título (fol. 69r): « 4 / *Viage a Italia 4º* / Nápoles ».

*Inc.* (fol. 70r): « -gosto por la parte de tierra ».

*Expl.* (fol. 92v (=159)): « y en medio del golfo ».

El texto presenta el siguiente desarrollo: continúa escribiendo en los rectos desde el fol. 70r hasta el 92r., en que vuelve al fol. 70v (=138) continuando en los vueltos hasta el final.

El fol. 76 en papel azulado, de diferente calidad, dibujo a pluma de « Pulcinella Cedrullo », el vuelto en blanco sin numerar; no forma parte de la numeración parcial, así tenemos el fol. 75v (=143) y el 77v (=144). En el fol. 87v (=154) nota para integrar en el fol. 88r.

En blanco los fols. 69v y 93r y v.

*Cuaderno 5º*. Compuesto por 20 fols. (190 x 130 mm.), numerados en el recto del 94 al 113 y parcialmente en el vuelto de la siguiente forma: el fol. 95v (=179) y el 96v (=180) y así sucesivamente hasta el fol. 112v numerado 196.

Título (fol. 94r): « 5 / *Viage a Italia 5º* / Nápoles. Roma, Florencia, Bolonia ».

*Inc.* (fol. 95r): « La Academia de Ciencias y Bellas Letras ».

*Expl.* (fol. 112v (=196)): « de los theatros de Bolonia ».

El texto presenta el siguiente desarrollo: desde el comienzo escribe en los rectos hasta el 113r en que vuelve al 95v (=179) continuando en los vueltos de los folios hasta el final.

En el fol. 107v (=191) nota para completar lo escrito en el fol. 108r.

En blanco los fols. 94v y 113v.

*Cuaderno 6º* Compuesto por 24 fols. (175 x 115 mm.) numerados en el recto del 114 al 137.

Título (fol. 114r): « 6 / *Viage de Italia. 6* / Ferrara, Verona, Vicenza, Padua y / Venecia ».

*Inc.* (fol. 115r): « Sptbre, 17. Salgo de Bolonia ».

*Expl.* (fol. 137r): « las escucha con admiración y deleyte ».

El texto no presenta ninguna anomalía en su desarrollo; escrito normalmente recto y vuelto consecutivamente.

En blanco los fols. 114 v y 137v.

*Cuaderno 7º*. Compuesto por 36 fols. (190 x 120 mm.), numerados en el recto del 138 al 173.

Título (fol. 138r): « 7 / *Viage a Italia*. 7 / Venecia, Ferrara, Bolonia, / Niza, Mahón ».

*Inc.* (fol. 139r): « S. Gio. Crisostomo ».

*Expl.* (fol. 173r): « exceder a toda ponderación ».

El texto no presenta ninguna anomalía en su desarrollo escrito normalmente recto y vuelto consecutivamente.

En el folio 167r un papelillo pegado (10 x 3 mm.) de diferente calidad con la siguiente nota: « Adiciones al cuaderno n. 2 pa. Bolonia y Módena ». En el texto: « Puede añadirse a lo que se dice ».

En blanco los fols. 138v y 173v.

*Cuaderno* 8<sup>1</sup>. Compuesto por 40 fols. (115 x 130 mm.), numerados en el recto del 174 al 213.

Título (fol. 174r): « 8 / *Viage de Italia*. 8.1º/Génova, Turín, Milán, Mantua, / Florencia, Roma ».

*Inc.* (fol. 175r): « 26 de marzo de 95. Salgo de Bolonia ».

*Expl.* (fol. 212v): « no existe tal ciencia en Roma ».

El texto no presenta ninguna anomalía en su desarrollo; escrito normalmente recto y vuelto consecutivamente.

En blanco los fols. 174v y 213r y v.

*Cuaderno* 8<sup>2</sup>. Compuesto por 11 fols. (197 x 130 mm.) numerados en el recto del 214 al 224.

Título (fol. 214r): « 9 / *Viage de Italia* 8. 2º / Roma ».

*Inc.* (fol. 215r): « En el año de 1795, había ».

*Expl.* (fol. 224r): « Carlos famoso ».

El texto no presenta ninguna anomalía en su desarrollo, escrito normalmente recto y vuelto consecutivamente.

En blanco los fols. 214v y 224v.

La encuadernación realizada probablemente a principios del S. XX (210 x 140 mm.) es en parte jaspeada con una greca dorada en las pastas; en el lomo, con cinco nervios, se lee: MORATIN / VIAJE / A ITALIA ».

## 2 *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*

B.N. de Madrid, ms. 5891 (sig. ant. P. supl. 297).

Título: *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*

Compuesto por 100 fols. (200 x 125 mm.) está foliado, con numeración seguida moderna del 1 al 91 en el margen superior derecho de los rectos y otra parcial, solamente en el cuaderno 3º, según el orden de escritura en el margen superior izquierdo de los vueltos.

En un papel pegado (120 x 130 mm) « N. 1 (inédito) De letra de « Moratín. *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*. Los cuadernos de [borrado, se acierta todavía a leer: « letra de Moratín, copiados en limpio »] son 263 pág.



Nota Acompañan [sic] la copia en limpio de los 4 cuadernos » [ms. 6409] ».

Entre los fols. 91r y 92r un trozo de papel (115 x 26 mm.) con apuntes: « Londres más de dos leguas de largo, media de ancho, su circunferencia unas siete leguas » en el vuelto: « zapatos regulares ... 40; sombrero regular ... 80; común de Oporto blla 12½ la libra ».

El ms. 5891 está formado por cuatro cuadernos cada uno de los cuales tiene una estructura y medidas diferentes que describimos a continuación:

*Cuaderno 1º* Compuesto por 25 fols. (195 x 125 mm.) numerados en el recto del 2 al 25.

Entre los fols. 13 y 15 se ven restos de folios cortados con tijeras.

*Inc.* (fol. 3r): « Encontronos por las calles ».

*Expl.* (fol. 25v): « nuestra poca actividad e industria ».

En blanco los fols. 1r y v, y 25v.

En el fol. 1v el sumario del contenido del cuaderno.

*Cuaderno 2º.* Compuesto por 24 fols. (195 x 125 mm.) numerados en el recto del 26 al 49.

*Inc.* (fol. 27r): « Parte de una carta dirigida ».

*Expl.* (fol. 49r): « profana estos lugares de horror ».

En blanco el fol. 49v; dibujos a plumilla en los fols. 34v y 36v.

En el fol. 26v el sumario del contenido del cuaderno.

*Cuaderno 3º.* Compuesto por 36 fols. (180 x 117 mm.), numerándose en el recto del 50 al 86, y parcialmente según el orden de escritura que empieza en el fol. 51r(=1), el 52r(=2) y así sucesivamente hasta el 67n(=17) en que vuelve al 50v(=18), 51v(=19) hasta el fol. 85v numerado 33 *explicit* del cuaderno.

*Inc.* (fol. 50v): « Theatro Inglés. Extracto ».

*Expl.* (fol. 85v): « progress of the english stage 1752 ».

En blanco los fols. 49v y 68r.

En el fol. 50v, el sumario del contenido del cuaderno.

El papel de diferente calidad que el resto del ms. tiene cuatro rayas verticales en rojo como si perteneciera a un libro de cuentas.

*Cuaderno 4º.* Compuesto por 6 fols. (187 x 110 mm.) numerados en el recto del 86 al 91.

*Inc.* (fol. 87r): « En una de las principales calles ».

*Expl.* (fol. 91v): « otras naciones oye su nombre ».

En blanco el fol. 85r, desde el fol. 91 hasta el *explicit*, en blanco sin numerar.

En el fol. 86v el sumario del contenido del cuaderno.

Encuadernado modernamente en (205 x 130 mm.) pasta jaspeada, en las tapas una greca de cadena dorada; en el lomo, con cinco nervios, se lee: MORATIN / Apuntaciones / de / Inglaterra.

### 3 *Diario*

B.N. de Madrid, ms. 5617 (sig. ant. P. supl. 282).

Título: *Diario de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín.*

Compuesto por 130 fols. (210 x 160 mm. excepto el fol. 119 que mide 210 x 190 mm.) numerados en el recto y en el vuelto del 1 al 119.

*Inc.* (fol. 2<sup>a</sup>) « Enr de 1778 ».

*Expl.* (fol. 118v) « vid. King ».

El *Diario* de don Nicolás escrito en abreviaturas castellanas y latinas, desde el 1 de enero de 1778 al 4 de mayo de 1780.

*Inc.* (fol. 2<sup>a</sup>) « Enr de 1778 ».

*Expl.* (fol. 9rb) « 4 Ascnsn ».

En este último folio (9rb) y columna el 11 de mayo anota don Leandro « Obiit Pater » prosiguiendo él las entradas sin solución de continuidad. Utiliza abreviaturas castellanas, latinas, francesas, inglesas e italianas; va desde el 11 de mayo de 1780 al 24 de marzo de 1808. Faltan los años 1783 al 6 de abril de 1792 (fols. 17-20).

En blanco el fol. 1v; del fol. 120 al 128 en blanco sin numerar; los fols. 17 a 20 en papel de diferente calidad.

En el fol. 1r (de letra de don Leandro) Apnts of m. Father and mines 2 ».

En el fol. 119r unos apuntes de Manuel Silvela que seguramente corresponden a los primeros cinco días del mes de julio de 1797 \*.

Encuadernado en tafilete morado (225 x 160 mm) con hierros dorados y en la tapa anterior en letras doradas se lee « DIARIO / DE D. NICOLAS Y D. LEANDRO / FERNANDEZ MORATIN ».

\* Sobre este particular véase la edición de los Andioc del *Diario*, pp. 15-16.

### 4 *Apuntes sueltos de viajes*

B.N. de Madrid, ms. 12963 <sup>11</sup> (1-9) (sig. ant. P.V. 4<sup>o</sup>, C. 35 <sup>1</sup>).

Título: *Apuntes sueltos de viajes.*

Compuesto por 8 hojas de diferentes colores, calidades y medidas más un cuadernillo formado por 3 fols. Numerados del 1 al 9.

Los 5 primeros papelillos corresponden a sus viajes anteriores por Francia y España, del 6 al 9 corresponden a su viaje de Algeciras a Madrid; cada uno de los cuales tiene una estructura y medidas diferentes que escribimos a continuación:

(6) Cuadernillo formado por 3 bifolios, el primero de los cuales (270 x 200 mm.) sirve de cubierta, en blanco: el segundo (270 x 200 mm.) está escrito en el recto y en el vuelto, continúa en el tercer bifolio

(240 x 190 mm.); queda en blanco el final del vuelto y el principio del siguiente, el cual continúa en el segundo bifolio ocupado por apuntes de inglés.

*Inc.* (fol. 2r): « Algeciras es un gran ».

*Expl.* (fol. 4v): « la gran muralla construida ».

(7) Un bifolio (300 x 210 mm.) aprovechado de un sobre de cartas: « Para el Sr. Dn. Leandro Fernández de Moratín ». Escrito en lápiz y en tinta está repartido en 8 columnas.

*Inc.* (col. 8): « 10 ç biera Ces ».

*Expl.* (col. 6): está junto a la Inquisición ».

El texto presenta el siguiente desarrollo: empieza a escribir en la col. 8 y continúa en la 2ª hasta la 6ª. La col. 1ª está ocupada por apuntes de la ruta de Cádiz a Sevilla y una cuenta que se refiere probablemente al gasto de los postillones.

La col. 7ª en blanco.

(8) Un bifolio aprovechado de un sobre de cartas: « A los Sres Viuda de Pérez / Sierra e hijo / calle de S. Isidro / Sevilla ».

Escrito en tinta y con algunos rastros ilegibles de una primera redacción a lápiz. Está repartido en 8 columnas.

*Inc.* (col. 2): « es una 22 Ces ch. Asistnte ».

*Expl.* (col. 5): « aficionados a estas cosas ».

El texto presenta el siguiente desarrollo: empieza a escribir en la 2ª col. y continúa en la 6ª hasta la 8ª en que vuelve a la 1ª, continuando después en la 5ª.

En la 1ª col. unos apuntes sobre dinero: « debo dar al calesero en Córdoba 30 duros » y « Di a Cta en Sevilla 8 duros ».

La 4ª col. y parte de la 5ª en blanco.

(9) Un bifolio (320 x 220 mm.) aprovechando una esquila que dice: « Carpio: El S. a. Antonio de Herrera admor de los Sres Duque / Villa del Río don Juan Orozco Ramos. Admor. / de Correos a dichos Sres. suplica atiendan al Sr, dn Lean/dro Fernd de Moratín / del cons. de S. M. más / qe a su misma perso/na, su revdo y alto capn/ q. S.M.B. / Pedro Barcia / y Camacho / Enero 31 1797 ».

Escrito en lápiz y en tinta. Está repartido en 8 columnas.

*Inc.*, (col. 4): « 21 str a 5 ç Pepe ».

*Expl.* (col. 6): « Stria Stat. vid. Germán ».

El texto presenta el siguiente desarrollo: empieza a escribir en la col. 4ª y continúa regularmente hasta la 6ª. La 2ª col. está ocupada por el texto de la esquila.

Las col. 1ª, 3ª, 7ª y 8 en blanco.

### 5 Copia de escritos suyos

B.N. de Madrid, ms. 6409 (sig. ant. R. 330).

Título: *Copia de escritos suyos*

Compuesto por 102 fols. (265 x 200 mm.), numerados modernamente en los rectos del 1 al 98.

*Inc.* (fol. 1r): « Musa mañana sin falta ».

*Expl.* (fol. 98r): « de maravilla y entusiasmo ».

Una cuartilla (205 x 150 mm.) al principio del ms. de distinta caligrafía que el texto se lee: « El siguiente Romance es uno de los primeros ensayos del Sr. Moratín, y no se halla en ninguna de las ediciones de sus obras. Se imprimió en el *Correo Literario y Mercantil* de Madrid del 8 de diciembre de 1830, pero defectuoso, incorrecto y suprimida una estrofa, por lo cual nos ha parecido incluirle en esta colección ».

En un papelillo (140 x 100 mm.) al final del ms. se lee: « Aquí interrumpió el copiante su trabajo por falta de tiempo y nos privó de la continuación del viage [sic] del Sr. Moratín desde Lucerna a Italia cuya descripción sin duda preparó el fragmento que sigue ».

En blanco los fols. 5v, 6r y v, 62v, 63r y v, 98v; sin numerar y en blanco los fols. 99-102.

Dibujos a lápiz en los fols. 46v y 48v.

El manuscrito contiene lo siguiente:

- 1) [Romance octósilabo al Conde de Floridablanca].

Compuesto por 5 fols., numerados en el recto.

*Inc.* (fol. 1r.): « Musa, mañana sin falta ».

*Expl.* (fol. 5r): « o me degüello, o me caso ».

- 2) [Apuntes sobre Inglaterra].

Título (fol. 7r): *Copia de las apuntes de Inglaterra* [ms. 5891].

Compuesto por 55 fols., numerados en el recto del 55 al 62.

*Inc.* (fol. 7r): « Encontrones por las calles ».

*Expl.* (fol. 62r): « estos lugares de horror ».

En blanco los fols. 62v y 63r, y v.

- 3) [Viaje de Inglaterra a Italia].

Título (fol. 64r.): [*Copia incompleta del Viaje a Italia*] [ms. 5890].

Compuesto por 34 fols., numerados en el recto del 64 al 98.

*Inc.* (fol. 64r): « De Londres a Dowers ».

*Expl.* (fol. 98r): « de maravilla y entusiasmo ».

Encuadernado modernamente en pasta holandesa (275 x 210 mm.), con el lomo en tafilete vino.

### 6 *Copia en limpio de los seis primeros cuadernos del Viaje a Italia*

B. N. de Madrid, ms. 7778 (sig. ant. T. 416).

Título: *Copia en limpio de los 6 primeros cuadernos del Viaje a Italia de Leandro Fernández de Moratín* [=ms. 5890].

Compuesto por 166 fols. (los primeros 162 fols. miden 310 x 210 mm. y los fols. 163-166 miden 310 x 215 mm.); numerados modernamen-

te en los rectos del 1 al 166. La numeración antigua es independiente en cada cuaderno en el margen superior izquierdo de los rectos.

*Inc.* (fol. 3r): « De Londres a Dover ».

*Expl.* (fol. 166r) « con admiración y deleite ».

El ms. está cotejado con el autógrafo (ms. 5890) por una tercera persona como se ve en las numerosas correcciones.

En los fols. 57r y 123v un signo indescifrable que podría ser el anagrama del copista. En el fol. 49 apostilla marginal izquierda a lápiz: « procure no manchar este original que hay que devolver ».

Con grandes probabilidades se trata de la grafía de Hartzzenbusch así como también las correcciones a lápiz sobre las siguientes palabras: fol. 104r: [Testiculos] *virilidad*; [Capone] *castrao*; [Capón... corregio] *soprano...*; [otro capón llamado Falcucci] *otro llamado Falcucci*.

Fol. 104v: [caponcillos] *sopranitos*; [escróto] *barbo*; [preñez] *maternidad*; [capones] *castrados*; [capón] *soprano*; [Argos un capón] *Argos un soprano*.

En todo el manuscrito se observan cuatro grafías diferentes: 1ª: fols. 1r-123v; 2ª: fols. 124r-149r; 3ª: fols., 149r-159r; 4ª: fols., 159r-166r.

En el fol. 1r la ruta de viaje del fol. 1 del *Viaje a Italia* [ms. 5890].

En el fol. 125r: « Viaje a Italia 5, Nápoles, Roma, Florencia, Bolonia / Copia del 5, y parte del 6º, faltan por copiar 7º, 8¹, y 8² ».

En todo el ms. han dejado espacios en blanco correspondientes a las tachaduras del autógrafo.

Encuadernado modernamente en pasta holandesa (310 x 215 mm.) en el lomo, en tafilete marrón, se lee en letras doradas: MORATIN / VIAJE de Italia.

## Apéndice

Nos ha parecido oportuno presentar como conclusión de este volumen, para mayor comodidad de los estudiosos, un repertorio bibliográfico de las obras de Leandro Fernández de Moratín y de la crítica relativa a las mismas. Sin pretender ser exhaustivo, abarca las obras cuya existencia hemos comprobado con seguridad, y lo proponemos como un trabajo que tendrá que ser completado, también por parte de los amables lectores que quieran señalar nos posibles errores y lagunas, a quienes agradecemos ya desde ahora su colaboración.

## Bibliografía de Leandro Fernández de Moratín

por Livia Brunori (Universidad de Bolonia)

### Ediciones colectivas

*Obras dramáticas de D. Leandro Fernández de Moratín (El café. El médico a palos. El sí de las niñas. La mogigata. El barón)*, London, E. Justins, 1820 (Tomo IV de « El Teatro español o Colección de dramas escogidos »).

*Comedias de Moratín, publicadas con el nombre de Inarco Celenio*, Madrid, 1821.

*Comedias de Moratín, publicadas con el nombre de Inarco Celenio. Segunda edición, corregida y aumentada con una comedia (El sí de las niñas. La comedia nueva. El viejo y la niña. El barón. La mogigata. El médico a palos)*, Paris, Baudry, 1821, 2 vols.

*Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín entre los Arcades de Roma, Inarco Celenio. Única edición reconocida por el autor (El viejo y la niña. La comedia nueva. El barón. La mogigata. El sí de las niñas. La escuela de los maridos. El médico a palos. Hamlet. Poesías sueltas)*, Paris, A. Bobée, 1825, 3 vols.

*Obras dramáticas y líricas, segunda edición en todo conforme a la única reconocida por el autor*, Paris, A. Coniam, 1826, 3 vols.

*Comedias de Moratín*, Paris, Baudry, 1826, 3 vols.

*Obras de D. Leandro Fernández de Moratín dadas a luz por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Aguado, 1830-1831, 4 vols.

*Obras dramáticas y líricas*, Barcelona, A. Bergnes, 1834.

*Obras dramáticas y líricas*, Barcelona, A. y F. Oliva, 1834, 6 vols.

*Obras de Moratín*, Barcelona, Baudry, 1835.

*Comedias de don Leandro Fernández de Moratín (El viejo y la niña. La comedia nueva. El barón. La mogigata. El sí de las niñas. La escuela de los maridos. El médico a palos)*, Paris, Baudry, 1837.

*Comedias de don Leandro Fernández de Moratín*, con el prólogo y las noticias de la Real Academia de la Historia, Paris, Baudry, 1838.

*Obras dramáticas y líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades Inarco Celenio*, Madrid, Oficina del Establecimiento Central, 1840-1841, 6 vols.

*Obras dramáticas y líricas*, nueva edición, Madrid, F. de P. Mellado, 1844, 2 vols.

*Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra, 1846, BAE 2 (Reed: 1848, 1850, 1857, 1871, 1898, 1909, 1918 y 1946).

*Obras dramáticas y líricas*, Paris, 1852, 2 vols.

*Obras*, Madrid, 1859.

*La escuela de los maridos. El sí de las niñas. El médico a palos. El viejo y la niña. La comedia nueva o El café. El barón*, en « Museo Dramático Ilustrado », Barcelona, 1863.

*Comedias de Moratín. El viejo y la niña. La comedia nueva, o El café. El barón. La mogigata. El sí de las niñas*, Paris, Drammard-Baudry, 1866.

*Obras póstumas de D. Leandro Fernández de Moratín*, publicadas de orden y a expensas del Gobierno de S. M., Madrid, Rivadeneyra, 1867-1868, 3 vols.

*Obras*, Madrid, Ginesta, 1874.

*Comedias de Don Leandro Fernández de Moratín*, con el prólogo y las noticias de la Real Academia de la Historia (*El viejo y la niña. La comedia nueva. El barón. La mogigata. El sí de las niñas. La escuela de los maridos. El médico a palos*), Paris, Drammard-Baudry, 1876.

*Comedias de D. Leandro Fernández de Moratín*, con una reseña histórica sobre el estado del Teatro español y la literatura dramática en el siglo XVIII. Edición aumentada con notas literarias y un juicio crítico sobre cada comedia, arreglada por P. Hernández (*El viejo y la niña. La comedia nueva. El barón. La mogigata. El sí de las niñas. La escuela de los maridos. El médico a palos*), Paris, Garnier, 1881.

*Poesías sueltas y obras en prosa*, seguidas de las obras poéticas y dramáticas de Nicolás Fernández de Moratín, Paris, Garnier, 1882.

*Comedias escogidas*, con el discurso preliminar del mismo autor y un prólogo por J. Yxart (*La comedia nueva. El sí de las niñas. La escuela de los maridos. El médico a palos*), Barcelona, Cortezo, 1884.



*Comedias*, Paris, Garnier, 1892.

*El sí de las niñas. El barón. La comedia nueva*. Barcelona, Cisne, 1940.

*Comedias. La comedia nueva. El sí de las niñas. La escuela de los maridos. El médico a palos*, Buenos Aires, Molino, 1943.

*Teatro completo*, nota preliminar de F.S.R., Madrid, Aguilar, 1944 (reed.: 1955).

*Teatro de Leandro Fernández de Moratín*, ed., prólogo y notas de J. Saura Falomir, Madrid, Castilla, 1952.

*Comedias completas*, Barcelona, Iberia, 1957.

*Teatro*, introducción y análisis dramático de A. Lefebvre, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1958.

*Sus mejores obras al alcance de los niños. El barón. El médico a palos. La escuela de los maridos. El sí de las niñas. La mogigata*, por J. Ugarte, Madrid, Estudio, s.a.

*Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1963.

*Teatro completo*, estudio preliminar y bibliografía seleccionada por A. Cardona de Gibert y E. Rodríguez Vilanova, Barcelona, Bruguera, 1967.

*El sí de las niñas. La comedia nueva o El café. Poesías*, Madrid, J. Pérez de Hoyo, 1972.

*Teatro completo*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1973.

*Teatro completo*, por. M. Fernández Nieto, Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols.

*La comedia nueva o El café. El sí de las niñas. El médico a palos*, Madrid, Escobar, 1977.

#### Traducciones

#### Francés:

*Chefs-d'oeuvre du théâtre espagnol. Moratín ( La oui des jeunes filles. Le vieillard et la jeune fille. La comédie nouvelle, ou le café. Le baron)*, par R.T. Chatelain, Paris, Ladvocat, 1822.

*Théâtre espagnol. Les comédies de D. Leandro Fernández de Moratín traduites pour la première fois d'une manière complète par E. Hollander*, Paris, Fermin-Didot frères, 1855.

Ediciones dobles (teatro)

- La comedia nueva. El sí de las niñas*, en « Teatro español escogido, o colección de las mejores comedias antiguas y modernas » ...con anotaciones... por C. F. Franceson, T. I, Leipsique, 1851.
- La comedia nueva. El sí de las niñas*, Madrid, Aribau, 1877.
- La comedia nueva o el café et El sí de las niñas*, introduction et étude littéraire, notice et notes, par F. Oroz, Paris, Garnier, 1900.
- La comedia nueva. El sí de las niñas*, Madrid, Hernando, 1900 (reed.: 1917, 1921, 1924).
- La comedia nueva. El sí de las niñas*, Madrid, Perlado, Paez y Suc. de Hernando, 1905.
- El sí de las niñas. El café*, Barcelona, A. López, 1906.
- Teatro (La comedia nueva. El sí de las niñas)*, prólogo y notas de F. Ruiz Morcuende, Madrid, La Lectura, 1924 (reed. en « Clásicos Castellanos », 1933 y 1949).
- La comedia nueva. El sí de las niñas*, por F. Carrillo Guerrero, Madrid, C.I.A.P., 1927.
- La comedia nueva. El sí de las niñas*, ed. with introduction, notes and vocabulary by G. W. Umphrey and W. E. Wilson, New York/London, The Century Co., 1930.
- La comedia nueva. El sí de las niñas*, Burgos/Madrid, Razón y Fe, 1932.
- La comedia nueva o El café. El sí de las niñas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- La comedia nueva o El café y El médico a palos*, por J. M. Alda, Zaragoza, Ebro, 1953 (reed.: 1957, 1962, 1968).
- El sí de las niñas y La comedia nueva*, ed., estudio y notas de J. Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Zig.Zag, 1954.
- El sí de las niñas y La comedia nueva o El café*, introducción y notas por J. F. Gatti, Buenos Aires, Troquel, 1958.
- El sí de las niñas. La comedia nueva*, por F. Donahue, Buenos Aires, Plus Ultra, 1968.
- La comedia nueva. El sí de las niñas*, ediciones, introducciones y notas de J. Dowling y R. Andioc, Madrid, Castalia, 1969.
- Teatro completo, I (El viejo y la niña. El sí de las niñas)*, ed. F. Lázaro Carreter, Barcelona, Labor, 1970.

*La comedia nueva o El café. El sí de las niñas*, Madrid, Libra, 1971.  
*La comedia nueva. El sí de las niñas*, Madrid, Castalia, 1976.

Traducciones

Francés:

*La comédie nouvelle. Le oui des jeunes filles*, Paris, 1822.

*La comédie nouvelle. Le oui des jeunes filles*, en *Pièces choisies du Théâtre espagnol*, traduction nouvelle avec notices biographiques et littéraires et notes, Paris, Garnier, 1899.

Italiano:

*Il « sí » delle ragazze. La santocchia*, int. e traduzione a cura di C. Berra, Torino, UTET, 1940 (reed.: 1953).

#### Ediciones sueltas

*El viejo y la niña, Comedia en tres actos. En verso*, Madrid, B. Cano, 1790.

*El viejo y la niña*, Madrid, Viuda de Quiroga, s.a.

*Comedia. El viejo y la niña, en tres actos*, Madrid, s.i., 1795.

*El viejo y la niña. Comedia en tres actos, corregida en esta impresión por su autor Inarco Celenio P.A.*, Madrid, Imprenta Real, 1795.

*El viejo y la niña. Comedia en tres actos en verso*, Cádiz, M. Ximénez Carreno, s.a.

*El viejo y la niña*, Madrid, J. P. González, 1802.

*El viejo y la niña*, Barcelona, J. F. Piferrer, s.a.

*El viejo y la niña*, Barcelona, Viuda de Piferrer, s.a.

*El viejo y la niña*, Valencia, J. Ferrer de Orga, 1815.

*El viejo y la niña, comedia en tres actos. Su autor, Moratín, P. A. con el nombre de Inarco Celenio*, Paris, Baudry, 1820.

*El viejo y la niña. Comedia*, Valencia, J. Ferrer de Orga, 1820.

*El viejo y la niña*, Barcelona, Gaspar y Co., s.a.

*El viejo y la niña*, Barcelona, Vidal, 1864.

*El viejo y la niña*, ed. with introduction, notes and bibliography by L. Bannister Walton, Manchester, University Press, 1921.

## Traducciones

### Italiano:

*Il vecchio e la giovane, di Don Leandro Fernández de Moratín.* Traduzione inedita del dottor Pietro Napoli-Signorelli, Venezia, A. Rosa, 1805.

*Il vecchio e la fanciulla,* traduzione e introduzione di E. Smergani, Palermo, Antica Libreria Italiana, 1928.

*Il vecchio e la ragazza,* traduzione di A. Gasparetti, Catania, Edizioni Paoline, 1968.

*La comedia nueva o El café,* s.l., s.i., s.a. (Madrid, Biblioteca Nacional, T/7528).

*La comedia nueva o El café,* s.l., s.i., s.a. (Madrid, Biblioteca Nacional, T/14783-18).

*La comedia nueva o El café,* s.l., s.i., s.a. (Madrid, Biblioteca Municipal, 95-3).

*La comedia nueva. Comedia en dos actos, en prosa, representada en el Coliseo del Príncipe el 7 de febrero de 1792,* Madrid, B. Cano, 1792.

*La comedia nueva. Comedia en dos actos, en prosa. Su autor, Inarco Celonio Poeta Arcade,* Parma, J. B. Bodoni, 1796.

*La comedia nueva o El café,* texto castellano y traducción alemana por Manuel Ojamar [anagrama de Manuel Ramajo], Dresden, Henríquez Gerlach, 1800.

*La comedia nueva o el café,* Madrid, Villalpando, 1802.

*La comedia nueva* (en francés y castellano), Paris, 1803.

*La comedia nueva o el café,* Valencia, J. Ferrer de Orga, 1811.

*La comedia nueva, comedia en dos actos, en prosa, por D. Leandro Fernández de Moratín,* Madrid/Paris, T. Barrois hijo, 1820.

*La comedia nueva o el café,* Paris, Baudry, 1820.

*La comedia nueva o el café,* Valencia, I. Mompié, 1822.

*La comedia nueva o el café,* Barcelona, J. F. Piferrer, 1830.

*La comedia nueva, en dos actos, en prosa,* Barcelona, A. Roca, s.a.

*La comedia nueva o el café,* Barcelona, N. Ramírez, 1864.

- La comedia nueva o el café*, Barcelona, 1867.
- La comedia nueva o el café*, Barcelona, Manero, 1870.
- Teatro. La comedia nueva*, comedia, por D. Leandro Fernández de Moratín, Paris, Garnier, 1892.
- La comedia nueva*, Madrid, « La Ultima Moda », 1909.
- La comedia nueva o el café*, with introduction, notes and vocabulary by H.O.L. Balshaw, London, Methuen, 1921.
- La comedia nueva*, Wien, Bibliotheca Rhombus, 1922.
- La comedia nueva (El café)*, Santiago de Chile, Imprenta Gutemberg, 1922.
- La comedia nueva*, Madrid, Sucs. de Hernando, 1924.
- La comedia nueva*, por D. Leandro Fernández de Moratín, con las notas póstumas del autor, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1926.
- La comedia nueva o El café*, ed. with introduction, notes and vocabulary by G.W. Umphrey and W. E. Wilson, New York & London, The Century Co., 1930.
- La comedia nueva o el café*, intr. e commento di C. Palumbo, Palermo, A. Trimarchi, 1936.
- La comedia nueva*, México, 1960.
- La comedia nueva*, por R. Ferreres, Madrid, Aguilar, 1963.
- La comedia nueva o El café*, por A. Tarruela, Buenos Aires, 1966.
- La comedia nueva en dos actos estrenada en el Teatro del Príncipe, de Madrid, 7 de febrero de 1792*, edición, introducción, notas y documentos de J. Dowling, Madrid, Castalia, 1970.
- La comedia nueva*, Madrid, Editorial Libra, 1971.
- La comedia nueva*, Barcelona, Escuela de Artes aplicadas y Oficios artísticos, 1972.
- La comedia nueva*, en *Teatro español del siglo XVIII*, por J. L. Johnson, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972, pp. 821-889.
- La comedia nueva*, ed. J. Domínguez Caparrós, Madrid, S.G.E.L., 1976.
- La comedia nueva o El café*, Madrid, Escolar, 1977.

## Traducciones

### Alemán:

*Die neue Komödie.* Lutspiel in zwei aufstügen nach L. Fernández de Moratín von A. Schumacher, Wien, Tauer und Son, 1843.

### Francés:

*La comedie nouvelle*, Paris, 1803.

*La comédie nouvelle ou « Le café »*, en « Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangères », Paris, s.i., 1822.

*Le nouveau genre, ou le Café d'un théâtre*, comédie critique en 1 acte en vers, imitée de Leandro Moratín, commencée par Gerard de Nerval y terminée par Arthus Fleury, Paris, J. Barbré, 1860.

### Italiano:

*La commedia nuova.* Commedia in due atti in prosa. Tradotta dallo spagnuolo da P. Napoli-Signorelli, in *Opuscoli vari*, Napoli, 1795, IV, pp. 1-54.

*El barón, comedia en dos actos, en verso. Su autor, Inarco Celenio*, Madrid, Villalpando, 1803.

*El barón*, Valencia, J. Ferrer de Orga, 1810.

*El barón*, Madrid, Imprenta que fue de García, 1817.

*El barón. Comedia en dos actos*, Valencia, Domingo y Mompié, 1820.

*El barón, comedia en dos actos*, en verso. Su autor, Moratín, P. A. con el nombre de Inarco Celenio, Paris, Baudry, 1820.

*El barón. Comedia en dos actos*, Valencia, I. Mompié, 1822.

*El barón. Comedia en dos actos, en verso.* Su autor, Inarco Celenio, Barcelona, A. Roca, s.a.

*El barón*, Barcelona, Vidal y Co., 1864.

*El barón*, notice et notes par J. F. Juge, Paris, C. Delagrave, 1909.

*El barón*, par L. Dubois et E. Marin, Toulouse, E. Privat, 1909.

## Traducciones

### Inglés:

*The baron: a comedy in two acts, translated* by F. Holcroft, London, 1805.

*Italiano:*

*Il Barone.* Commedia di Leandro Fernández de Moratín, traduzione inedita del Dottor Pietro Napoli-Signorelli, Venezia, A. Rosa, 1806.

*La mogigata, comedia en tres actos en verso, por Inarco Celenio.* Madrid, Villalpando, 1804.

*La mogigata.* Su autor, Inarco Celenio, Madrid, Villalpando, 1806.

*La mogigata,* Valencia, J. Ferrer de Orga, 1810.

*La mogigata,* Madrid, Imprenta que fue de García, 1817.

*La mogigata,* Valencia, J. Ferrer de Orga, 1820.

*La mogigata,* comedia en tres actos, en verso. Su autor, Moratín, P. A. con el nombre de Inarco Celenio, Paris, Baudry, 1820.

*La mogigata,* Valencia, J. Mompié, 1822.

*La mogigata,* s.l., J. Smith, s.a.

Traducciones

*Italiano:*

*La bacchettona.* Commedia di Leandro Fernández de Moratín, Traduzione inedita di Pietro Napoli-Signorelli, Venezia, A. Rosa, 1806.

*Ruso:*

*Svyatosha,* trad. por I. Shafarenko, Leningrad/Moscow, Iskusstvo, 1960.

*El sí de las niñas. Comedia en tres actos en prosa. Su autor Inarco Celenio, Poeta Arcade,* Madrid, Villalpando, 1805.

*El sí de las niñas. Comedia en tres actos en prosa. Su autor Inarco Celenio, Poeta Arcade,* Madrid, Villalpando, 1806.

*El sí de las niñas. Comedia,* Barcelona, J. F. Piferrer, (principios siglo XIX).

*El sí de las niñas,* Valencia, J. Ferrer de Orga, 1810.

*El sí de las niñas,* Madrid, García, 1817.

*El sí de las niñas,* Madrid, s.i., 1818.

*El sí de las niñas*, París, Baudry, 1820.

*El sí de las niñas*, Madrid y París, T. Barrois hijo, 1820.

*El sí de las niñas*, Valencia, J. Ferrer de Orga, 1820.

*El sí de las niñas*, Valencia, Domingo y Mompié, 1821.

*El sí de las niñas*, Barcelona, A. Roca, s.a.

*El sí de las niñas, comedia en tres actos, en prosa, por L. F. de Moratín*, nueva edición, con la vida del autor y numerosas notas para facilitar el estudio de la lengua española, por A. C. Albites, París, Truchy, 1836.

*El sí de las niñas, comedia en tres actos, en prosa, por D. Leandro Fernández de Moratín*, ilustrada con noticias biográficas y notas gramaticales en alemán, por H. M. Melford, Brunsvico, E. Leibrock, 1839.

*El sí de las niñas*, Boston, Munroe and Co., 1846.

*El sí de las niñas*, París, C. Deuné Schmitz, 1854.

*El sí de las niñas*, Barcelona, Manero, 1867.

*El sí de las niñas, comedia en tres actos, en prosa, por L. F. de Moratín*, con la vida del autor y numerosas notas para facilitar el estudio de la lengua española, por A. C. Albites. Nueva edición, aumentada con nuevas notas sobre la gramática y los idiotismos, por J. M. López, París, Truchy, 1867.

*El sí de las niñas*, Barcelona, Librería Mayol, hoy Viuda Bartomeus, 1875.

*El sí de las niñas, comedia en tres actos y en prosa, por L. Fernández de Moratín*, Valencia, Terraza y Aliena, 1877 (reed.: 1883).

*El sí de las niñas. Comedia*, Barcelona, Seix, 1893.

*El sí de las niñas*, ed. with a biographical notice, explanatory notes and vocabulary, by E. Tolrá y Fornés, London, 1897.

*El sí de las niñas, comedia en tres actos y en prosa, por Leandro Fernández de Moratín*, with introduction and notes by J. D. M. Ford, Boston, Ginn, 1899.

*El sí de las niñas*, en *Tesoro del teatro español desde su origen hasta nuestros días*, por E. de Ochoa, París, Garnier Hnos, 1899, Tomo V, pp. 507-536.

*El sí de las niñas, comedia en tres actos, por Leandro Fernández de Moratín*, with introduction, notes and vocabulary by J. Geddes jr. and F. M. Josselyn jr., New York, American Book, 1903.



*El sí de las niñas*, Leipzig, 1904.

*El sí de las niñas*, texte espagnol publié avec une notice biographique, une introduction, des notes et commentaires par J. Guadalupe, Paris, Hachette, 1904.

*El sí de las niñas. A Comedy in Three Acts*, ed. with a biographical notice by E. Tolrá y Fornés, New York, Appleton Co., 1906.

*El sí de las niñas. Comedia en tres actos*, Madrid, La Ultima Moda, 1908.

*El sí de las niñas, comedia en tres actos*, texte espagnol commenté par A. Abadie, Paris, Gigord, 1910.

*El sí de las niñas*, Barcelona, F. Costa, 1913.

*El sí de las niñas*, Madrid, Patronato Social de Buenas Lecturas, 1914.

*El sí de las niñas; comedia en tres actos y en prosa por Leandro Fernández de Moratín*, ed. with introduction and notes by J. D. M. Ford, Boston/New York, Ginn & Co., 1916.

*El sí de las niñas; comedia en tres actos, por Don Leandro Fernández de Moratín*, with notes vocabulary and exercises by P. B. Burnet, New York, Henry Holt Co., 1918.

*El sí de las niñas, comedia en tres actos*, mit einleitung und anmerkungen, herausgegeben von R. Ruppert y Ujaravii, Heidelberg, J. Gross, 1923.

*El sí de las niñas*, ed. by E. Alec Wolf, London, 1923.

*El sí de las niñas*, Wien, Bibliotheca Rhombus, 1923.

*El sí de las niñas*, Madrid/Buenos Aires, Imp. y Editora Internacional, 1924.

*El sí de las niñas*, introduzione e note a cura di A. Giannini, Firenze, Sansoni, 1926.

*El sí de las niñas*, ed. de C. Pitolllet, Paris, Hatier, 1928 (reed.: 1932).

*El sí de las niñas*, Madrid, Dédalo, s.a.

*El sí de las niñas*, por J. Ixart, Buenos Aires, Sopena (1940?).

*El sí de las niñas*, ed., estudio y notas por J. M. Alda Tesán, Zaragoza, Ebro, 1941 (reed.: 1945, 1949, 1952, 1955, 1960, 1964, 1967, 1970, 1972 y 1974).

*El sí de las niñas*, ed. bilingüe Aubier-Montaigne, Paris, 1944.

*El sí de las niñas*, prólogo de C. Pitolllet, Paris, 1948.

*El sí de las niñas*, ed. M. Morrison Couper, London, Bell & Sons, 1950.  
*El sí de las niñas*, por M. Sastre, Buenos Aires, 1951.  
*El sí de las niñas*, Buenos Aires, Losada, 1953.  
*El sí de las niñas*, por F. Estrella Gutiérrez, Barcelona, Kapelusz, 1957.  
*El sí de las niñas*, anoté par L. Dubois, Toulouse, Privat, 1958.

*El sí de las niñas*, en *Veinticinco siglos de teatro*, por E. Ortenbach, Barcelona, Mateu, 1959, pp. 1053-1115.

*El sí de las niñas*, ed. G. Díaz Plaja, Barcelona, La Espiga, 1961.

*El sí de las niñas*, prólogo, edición y notas de J. Montero Padilla, Madrid/Salamanca, Anaya, 1965.

*El sí de las niñas*, Barcelona, Sopena, 1966.

*El sí de las niñas*, por M. H. Lacau, Buenos Aires, Kapelusz, 1968.

*El sí de las niñas*, Madrid, Editora Nacional, 1969.

*El sí de las niñas*, en *Teatro español del siglo XVIII*, introducción y notas por E. Catena, Madrid, La Muralla, 1969, pp. 125-268.

*El sí de las niñas*, Madrid, Cátedra, 1975.

*El sí de las niñas*, por J. Villegas, Valparaíso, 1976.

*El sí de las niñas*, Barcelona, Vosgós, 1978.

#### Traducciones

##### *Esperanto:*

*La jeso de Knabinoj*. Triakta proza Komedio, originale de Leandro Fernández de Moratín. Esperantigita de N. MacLean, Valencia, 1906.

##### *Francés:*

*Le oui des jeunes filles*, comédie-vaudeville en 1 acte, imitée de l'espagnol (de L. Fernández de Moratín), par M. M. Depeuty, de Villeneuve et Jousselin de La Salle, Paris, Pollet, 1824.

*La « Oui » des jeunes filles*, comédie espagnole traduite et annotée par G. A. Mortagne, Paris, Librairie française et étrangère, 1859.

*Le oui des jeunes filles*, traduction et préface de J. Babelon, Paris, Montaigne, 1944.

*Gaélico:*

*Grad na b-óige*. Greann-drama tri ngiom. Padraig O Buacalla do cuir i nGaedilg, Oifig an tSolatair: Baile Ata Cliat, 1948.

*Inglés:*

*Paquita's Assent: a Comedy in Three Acts.*, rendered and arranged in the spirit of the original, with a few omissions and additions, by C. Barton, Brighton, Vm. J. Smith, 1902.

*El sí de las niñas*. A prose comedy in three acts., translated into english by P. T. de Roche, New York, (1927?).

*Fanny's Consent: a Comedy, by Moratín*, translated from the spanish by A. E. Bagstad, Boston, 1929.

*A Daughter's Consent (El sí de las niñas)*. A comedy in three acts, translated from the original spanish by F. Villamiqel y Hardin, Leicester, The Minerva Books, 1938.

*When a Girl Says Yes*, translated by W. Davis, in *Spanish Drama*, ed. Angel Flores, New York, Bantam, 1962.

*When a Girl Says Yes*, ed. R. O' Brien, New York, Las Américas, 1964.

*Italiano:*

*Il sí delle fanciulle*. Commedia in tre atti in prosa di Leandro Fernández de Moratín. Versione dallo spagnolo di L. Monteggia, Marsiglia, 1830.

*Il sí delle ragazze*, tr. di D. E. Govean, Milano, P. M. Visaj, 1830.

*Il sí delle ragazze*, en *Il teatro contemporaneo italiano e straniero*, prefazione di Luigi Carrer, vol. VIII, Venezia, 1838.

*Si col labbro e no col cuore, o sia il consentimento delle ragazze*, trad. di C. Varese, Milano, Vedova Stella, 1841.

*Il sí delle fanciulle*, en *Teatro scelto spagnolo antico e moderno*, trad. di G. La Cecilia, Torino, 1857, vol. VIII, pp. 221-280.

*Quando una ragazza dice sí*, en Vittorini, E., *Teatro spagnolo*, Milano, Bompiani, 1941, v. 2912, pp. 527-597.

*La toma de Granada por los Reyes Católicos D. Fernando y D. Isabel. Romance endecasílabo impreso por la Real Academia Española por ser entre todos los presentados el que más se acerca al que ganó el premio. Su autor, D. Efrén Lardnax y Morante*, Madrid, J. Ibarra, 1779.

*Lección poética. Sátira contro los vicios introducidos en la poesía castellana impresa por la Real Academia Española por ser entre las presentadas la que más se acerca a la que ganó el premio. Su autor Don Melitón Fernández*, Madrid, J. Ibarra, 1782.

*Carta al vecino de Foncarral sobre el comercio de los huevos diferente así en la substancia como en el modo, de la que escribió pocos días ha el Patán de Carabancel, Madrid, s.i., 1788.*

*La derrota de los pedantes*, Madrid, B. Cano, 1789.

*La derrota de los pedantes. Poesías*, Paris, Michaud, s.a.

*La derrota de los pedantes. Poesías sueltas*, Madrid, Hernando, 1903 (reed.: 1932).

*La derrota de los pedantes*, Madrid, La Ultima Moda, 1908.

*La derrota de los pedantes y Poesías*, Paris, 1911.

*La derrota de los pedantes*, Madrid, J. Pueyo, 1918.

*La derrota de los pedantes*, Madrid, Librería Bibliófilos Españoles, 1922.

*La derrota de los pedantes, Sátiras. Epístolas. Traducciones de Oracio. Romances. Odas. Epigramas*, Paris, Bouret, 1951.

*La derrota de los pedantes. Lección poética*, edición, introducción, notas y glosario por J. Dowling, Barcelona, Labor, 1973.

Traducciones

Francés:

*La défaite des pedants*, de Leandro Fernández de Moratín, traduite... par P. L. de Bie, Bruxelles, J. Lebeque, 1949.

*La sombra de Nelson. Poema*, Madrid, Villalpando, 1805.

*La sombra de Nelson. Poema*, Barcelona, por la Viuda de Aguasvivas, y los consortes Garriaga, 1805.

*La sombra de Nelson*, Cádiz, Carreño, 1805.

*La sombra de Nelson*. Por Inarco Celenio, Valencia, J. Estevan, 1806.

*Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610 siendo Inquisidor General el Cardenal Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Sandobal y Rojas. Ilustrada con notas por el Bachiller Ginés de Posadilla, natural de Yébenes*. Madrid, Imp. Real, 1811.

*Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño...* Cádiz, Tormentaria, 1812.

- Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño...* Mallorca, Imp. Real, 1813.
- Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño...* Madrid, Collado, 1820.
- Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño...* Barcelona, Verdaguier, 1836.

*Orígenes del Teatro español, seguidos de una colección escogida de pie-  
español en el siglo XVIII y principios del XIX*, Paris, Garnier, 1883.

*Orígenes del Teatro español, con una reseña histórica sobre el Teatro  
español en el siglo XVIII y principios del XIX*, Paris, Garnier, 1883.

*Orígenes del Teatro español*, Paris, Garnier, 1888.

*Orígenes del Teatro español*, Garnier Hnos, (hacia 1900).

*Orígenes del Teatro español*, Paris, Garnier, 1913.

*Orígenes del Teatro español*, Buenos Aires, Schepire (Mascagno), 1946.

#### Traducciones

##### Italiano:

*Discorso storico sull'origine del teatro spagnolo*, en *Teatro scelto spa-  
gnolo antico e moderno*. Raccolta dei migliori drammi, commedie e tra-  
gedie. Versione italiana di Giovanni La Cecilia, con discorsi preliminari  
di Angelo Brofferio (*Discorso*, I, pp. 7-12), Etienne Arago (*Coup d'oeil  
sur le théâtre espagnol*, I, pp. 13-38) e L. Fernández de Moratín (*Di-  
scorso storico...*, I, pp. 39-60), Torino, 1857.

*Fragmento de la vida de Moratín, escrito por él mismo*, en *Obras póstu-  
mas*, Madrid, Rivadeneyra, 1868, III, pp. 301-306.

*Epistolario*, prólogo por R. López Barroso, Madrid, C.I.A.P., 1924 (reed.:  
1929).

*Epistolario*, Madrid, Pérez de Hoyo, 1970.

*Epistolario*, por R. Andíoc, Madrid, Castalia, 1973.

*Diario (Mayo 1780 - Marzo 1808)*, ed. anotada por R. y M. Andíoc, Ma-  
drid, Castalia, 1968.

*Viaggio attraverso l'Italia*, pagine scelte con introduzione e note di G. Foresta, Firenze, 1953.

### Poesías

*Oda . . . en la solemne proclamación del Sr. D. Carlos III, por Rey de las Españas*, Madrid, B. Cano, 1789.

*Canto . . .* Por Inarco Celenio, s.l., s.i., s.a., (Madrid, 1797?).

*Canto en lenguaje y verso antiguo castellano . . . al Príncipe de la Paz*, s.l., s.i., (al final está escrito 1835, pero no es verdad).

*Obras líricas de D. Leandro Fernández de Moratín, entre los Arcades de Roma* Inarco Celenio, London, M. Calero, 1825.

*Poesías escogidas de Leandro y Nicolás Fernández de Moratín*, Valencia, J. Ferrer de Orga, 1830.

*Poesías de Moratín, padre e hijo*, Madrid, M. Gineste, 1874.

*Sus mejores versos*, por C. Bonet, Madrid, Imp. del Colegio de Sordomudos y Ciegos, 1929.

*Poesía lírica de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, ed. F. Salvá y Miquel, Barcelona, Montaner y Simón, 1945.

*Poesías*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, por H. Capote, Zaragoza, Ebro, 1955, pp. 161-170.

*Poesías*, en *Poesía del siglo XVIII*, por J.H.R. Polt, Madrid, Castalia, 1975, pp. 287-297.

*Sonetos*, escodidos por L. Fernández de Moratín, prólogo y notas por J. de Entrambasaguas, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1960.

Traducciones

*Italiano:*

*Ode di Moratín* nella occasione dell'ultima festa secolare celebrata in Lendinara, versione... di C. Frattini, Rovigo, 1843.

*Alla Vergine nostra Madonna*, en « Il Pilastrello », 7 (1967), pp. 67-68.

Traducciones del autor

*Hamlet, tragedia de Guillermo Shakespeare* traducida e ilustrada con la vi-

da del autor y notas críticas por Inarco Celenio, P. A., Madrid, Villalpando, 1798.

*Hamlet, Príncipe de Dinamarca...* vertida al español por Moratín, Madrid, 1866.

*Hamlet, traducción con notas de D. Leandro Fernández de Moratín*, en «Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero», Barcelona, 1868, IV, pp. 65-139.

*Hamlet...* versión castellana de L. Fernández de Moratín, Barcelona, 1903.

*Hamlet...* versión castellana de L. Fernández de Moratín, Madrid, 1903.

*Hamlet...* traducción... por L. Fernández de Moratín, Barcelona, Maucci, 1912 (reed.: 1914).

*Hamlet*, traducción de D. Leandro Fernández de Moratín, prólogo de R. Seco, Madrid, 1930.

*Hamlet*, en *Dramas de W. Shakespeare*, Madrid, Iberia, 1933.

*Hamlet*, traducción de L. Fernández de Moratín, en *Shakespeare, Las cinco grandes tragedias*, Buenos Aires, Argonauta, 1945.

*Hamlet*, traducción de L. Fernández de Moratín, Madrid, Edaf, 1960.

*Hamlet*, traducción de L. Fernández de Moratín, en *Dramas de William Shakespeare*, Barcelona, Editorial Zeus, 1962.

*Hamlet*. Traducción de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Edaf, 1964 (reed.: 1967).

*Hamlet*, traducción de L. Fernández de Moratín, prólogo de J. Guerrero Zamora, Madrid, Salvat, 1969 (reed.: 1970-71).

*Obras selectas de Molière* en francés y español traducidas por D. Leandro Fernández de Moratín... (*La escuela de los maridos. El médico a palos*), Madrid, Repullés, 1834-1836 (reed.: 1849).

*La escuela de los maridos*, comedia escrita en francés por Juan Bautista Molière y traducida a nuestra lengua por Inarco Celenio, P. A., Madrid, Villalpando, 1812.

*La escuela de los maridos*, Valencia, J. Ferrer de Orga, 1815.

*La escuela de los maridos*, comedia traducida dal francés por I.C.P.A., Valencia, Mompié, 1822.

*La escuela de los maridos*, comedia en tres actos, Barcelona, N. Ramírez, s.a.

*La escuela de los maridos*, en Molière *Tres comedias*, por F. J. Hernández, Madrid, Editora Nacional, 1977.

*El médico a palos*, Comedia en tres actos en prosa imitada por Inarco Celenio, P. A., de la que escribió en francés J. B. Molière con el título *El médico por fuerza*, Madrid, Collado, 1814.

*El médico a palos*, comedia imitada por I.C. de la que escribió en francés con el título de *El médico por fuerza* J. B. Molière, Valencia, I. Mompié, 1815.

*El médico a palos*, Madrid, Imprenta del Diario, 1815.

*El médico a palos*. Comedia en tres actos... Valencia, Estevan, 1815.

*El médico a palos*, Madrid, García, 1817.

*El médico a palos*, Madrid, 1820.

*El médico a palos*. Comedia en tres actos, en prosa, Valencia, J. Gimeno, 1829.

*El médico a palos*. *Le médecin á coups de bâton*, comédie en 3 actes, de Moratín, imitée du *Médecin malgré lui*, de Molière. Traducción literal, Bordeaux, Teycheney, 1836.

*El médico a palos*. Comedia en tres actos... Valencia, Terraza y Aliena, 1877.

*El médico a palos*. Comedia en tres actos por Moratín, La Habana, Imprenta « La nueva principal », 1881.

*El médico a palos*, Madrid, 1898?

*El médico a palos*, Madrid, La Última Moda, 1908.

*El médico a palos*, Madrid, Siglo XX, 1927.

*El médico a palos*, por B. del Amo, Madrid, 1961.

*El médico a palos*, prólogo de L. López Sancho, Madrid, Salvat, 1970.

*Cándido, o El optimismo* (de Voltaire), traducido por Moratín, Cádiz, Santiponce, 1838.



*Cándido*, o *El optimismo*, ed. e introducción de J. Munárriz Peralta, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

*Cándido*, o *El optimismo*, traducido por Moratín, en M<sup>a</sup> del Pilar Palomo, *Maestros franceses*, Barcelona, Planeta, 1970, vol. II.

*Cándido*, de Voltaire, traducción de Leandro Fernández de Moratín, Madrid, Ed. Libra, 1972.

### Bibliografía crítica sobre Leandro Fernández de Moratín

Alborg, Juan Luis *Leandro Fernández de Moratín*, en *Historia de la literatura española*, Madrid, 1972, III, pp. 405-431, 605-607 y 636-659.

Alcalá Galiano, Antonio *Literatura española del siglo XIX*, Madrid, 1969, pp. 77-83 (artículos publicados en « The Athenaeum » desde abril hasta junio de 1834).

— *Historia de la literatura española, francesa, inglesa é italiana en el siglo XVIII*, Madrid, 1844, II, pp. 442-452.

— *Juicio crítico sobre el célebre poeta cómico don Leandro Fernández de Moratín*, en « Revista Peninsular », I (1855), pp. 529-542. Rep.: Madrid, 1856.

Aleixandre, Vicente *Respuesta a « Una encuesta de Insula »*, en « Insula », 161 (1960), p. 4.

Almela y Vives, Francisco *El « compañero » Moratín*, en « Levante », 13 de enero de 1961 (Suplemento: « Valencia »).

Alomar, Gabriel *La revisión de Moratín*, en « La Nación », 9 de setiembre de 1928.

Alsina, José *Moratín en París. Una visita a Goldoni*, en « Blanco y Negro », 17 de junio de 1928.

Alvarez Quintero, Serafín y Joaquín *El homenaje de los autores españoles a Moratín*, en « El Liberal », 22 de junio de 1928.

Ambrozzi, Lucio *El « Viaje de Italia » de Moratín*, en « Convivium », VIII (1930), pp. 337-340.

Andioc, René *A propos d'une reprise de « La comedia nueva » de Leandro Fernández de Moratín*, en « Bulletin Hispanique », LXIII (1961), pp. 54-61.

— *Dos poemas olvidados de Leandro Fernández de Moratín*, en « Hispanófila », 12 (1961), pp. 39-51.

— *Moratín et Hartzzenbusch*, en « Les Langues Neo-Latines », 160 (1962), pp. 48-56.

— *Remarques sur l'« Epistolario » de D. Leandro Fernández de Moratín*, en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, « Bulletin Hispanique », LXIV bis (1962), pp. 287-303.

— *Leandro Fernández de Moratín, hôte de la France*, en « Revue de Littérature Comparée », XXXVII (1963), pp. 268-278.

— « *En glanant chez Moratín* ». *Broutilles moratiniennes*, en « Les Langues Neo-Latines », 172 (1965), pp. 26-33.

— *Une « zarzuela » retrouvée: « El barón » de Moratín*, en « Mélanges de la Casa de Velázquez », I (1965), pp. 289-321.

— *Introducción biográfica y crítica. Vida y actividad literaria de Moratín. Estudio sobre « El sí de las niñas »*, en Fernández de Moratín, L. *La comedia nueva. El sí de las niñas*, por J. Dowling y R. Andioc, Madrid, 1969, pp. 7-23 y 135-157.

— *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, 1970.

— *Teatro y público en la época de « El sí de las niñas »*, en *Creación y público en la literatura española*, Madrid, 1974, pp. 93-110.

— *Leandro Fernández de Moratín y su teatro*, en *Historia de la literatura española (ss. XVII y XVIII)*, por J. M. Díez Borque, Madrid, 1975, pp. 462-476.

— *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976 (particularmente el cap. IV: *La filosofía de la conformidad: « El barón » y « La comedia nueva »*, p. 183-258).

— *Moratín traducteur de Molière*, en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Bordeaux, 1979, pp. 49-72.

Anónimo *Artículo VI. En elogio de Don Leandro Moratín*, en « Correo de Madrid », 367, 5 de junio de 1790, pp. 119-120.

— *Comedias de Moratín [La mojegata]*, en « Correo Literario y Mercantil », II, 23 de enero de 1829, pp. 2-3; [*El sí de las niñas*], II, 28 de enero de 1829, p. 2; [*La escuela de los maridos*], II, 23 de febrero de 1829, p. 2.

- *Recensión de « El barón »*, en « Diario de Barcelona », 27 de setiembre de 1833, p. 2161.
- *Anuncia: « Juicio crítico de don Leandro Fernández de Moratín »*, en « Gaceta de Madrid », 4 de marzo de 1834.
- *Crítica de « El café »*, en « Diario de Avisos », 17 de agosto de 1839.
- *Crítica de « El sí de las niñas »*, en « La Epoca », 24 de mayo de 1853.
- *Rumor sobre el derribo de la manzana de casas existentes frente al teatro del Príncipe, para construir una gran plaza dedicada a Moratín, con una gran estatua del escritor*, en « La Nación », 28 de setiembre de 1853.
- *El sábado 9 llegaron los escasos restos de Moratín recogidos en una caja muy pequeña, con una claraboya, a través de la cual se ven los huesos y el cráneo. Fueron depositados provisionalmente en el cementerio próximo a la puerta de Bilbao*, en « La Nación », 11 de octubre de 1853.
- *Se habla del proyecto de colocar una estatua de Moratín en la explanada de asfalto inmediata al teatro Real*, en « La Epoca », 11 de octubre de 1853.
- *Concesión de la licencia para exhumar los restos de Moratín (Leandro) de la bóveda de la iglesia de San Isidro, y su posterior traslado a un panteón*, en « La Epoca », 15 de enero de 1863.
- *Ya se ha concedido por el gobierno civil la licencia que se había solicitado para exhumar los restos de don Leandro Fernández Moratín, que se encuentran en la bóveda de la iglesia de San Isidro, y para trasladarlos procesionalmente a un panteón que se le ha de construir*, en « La Epoca », 15 de enero de 1863.
- *Noticias. Se está demoliendo la casa donde nació el insigne don Leandro Fernández Moratín*, en « La Iberia », 18 de marzo de 1892.
- *Se está demoliendo la casa donde nació el insigne poeta don Leandro Fernández Moratín*, en « La Correspondencia de España », 18 de marzo de 1892.
- *Lecturas. El estreno de « El Café »*, en « La Epoca », 28 de setiembre de 1893.
- *Ayer, 5, comenzó a derribarse en París la casa en que murió Moratín. La lápida que tiene reza así: « Leandro Fernández de Moratín, insigne poeta dramático, nació en Madrid a 10 de marzo de 1760. Murió en esta casa el 21 de julio de 1828 »*, en « El Imparcial », 6 de junio de 1894.
- *Ayer comenzó en París el derribo de la casa en que falleció don Leandro Fernández de Moratín. Está situada esta casa en pleno Saint-Antoins, y era un hotel particular casi centenario*, en « La Epoca », 6 de junio de 1894.
- *« Efemérides ilustres: Moratín (hijo) »*, en « Heraldo de Madrid », 21 de junio de 1894.
- *Los retratos de Moratín*, en « Insula », 161 (1960), p. 2.
- *En torno a Moratín*, en « Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas », X(1961), 17, pp. 21-22.

- Araújo Costa, Luis *Un centenario. Don Leandro Fernández de Moratín*, en « La Epoca », 21 de junio de 1928.
- Arce, Joaquín *Cultura clásica y lírica neoclásica (Moratín y Cabanyes)*, ponencia presentada en el II Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid, 1978.
- Aribau, Buenaventura Carlos *Vida de Don Leandro Fernández de Moratín*, en Fernández de Moratín, N. y L., *Obras*, BAE 2, pp. xxi - xxxviii.
- Armiñan, Luis de *Primer centenario de la muerte de Don Leandro Fernández de Moratín*, en « Informaciones », 21 de junio de 1928.
- Arolas Juani, Juan *Teatro de Moratín. Discursos*, Manresa, 1897.
- Asensio, Jaime *Estimación de Moratín. Un manuscrito de la B.N. de París sobre « El sí de las niñas »*, en « Estudios », XVII (1961), pp. 83-144. — *Miscelánea Hispánica*, I, Tirso de Molina, Moratín, Feijoo y otros temas, London/Canada, 1967.
- Astrana Marín, Luis *La ceguera de Moratín*, en « Libertad », 18 de agosto de 1928.
- Aubrun, Charles V. « *El sí de las niñas* » o mas allá de la mecánica de una comedia, en « Revista Hispánica Moderna », XXXI (1965), pp. 29-35. — *La Comedia Española (1600-1800)*, Madrid, 1968.
- Azpitarte Almagro, Juan Manuel *La « ilusión » escénica en el siglo XVIII*, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 303 (1975), pp. 657-673.
- Banda y Vargas, Antonio *Juan de Gálvez, pintor de escenas moratinianas*, en « Anales de la Universidad Hispalense », XXIV (1963), pp. 55-59.
- Barallat y Falguera, Celestino *Shakespeare y Moratín ante la fosa*, Barcelona, 1896.
- Barriga, J. A. *Moratín, Ercilla, Menéndez Pelayo, Campoamor*, Santiago de Chile, 1915.
- Benavent, Concepción *Moratín y la mujer*, en « Revista de la Institución Teresiana », XLIX (1961), p. 10.

Benítez Claros, Rafael *Las ideas en el teatro de Moratín*, en *Visión de la literatura española*, Madrid, 1963, pp. 209-225.

Blanco Asenjo, Ricardo *Madrid a fines de siglo. La casa de Moratín en el «barrio de las moras»*, en «El Imparcial», 31 de agosto de 1891.

Borao, Jerónimo *Juicio crítico de Moratín*, en «Revista de Catalunya», I (1862), pp. 62-68, 106-114 y 158-165.

Bottoni, Gerolamo *Don Leandro Fernández de Moratín a Padova*, en «Padova e la sua Provincia», VI (1960), 1, pp. 13-17.

Buero Vallejo, Antonio *Respuesta a «Una encuesta de Insula»*, en «Insula», 161 (1960), p. 4.

Cabañas, Pablo *Documentos moratinianos*, en «Revista de la Biblioteca Nacional», IV (1943), pp. 267-282.

— *Moratín, anotador de Voltaire*, en «Revista de Filología Española», XXVIII (1944), p. 73-82.

— *Moratín y la reforma del teatro de su tiempo*, en «Revista de la Biblioteca Nacional», V (1944), pp. 63-102.

— *Leandro Fernández de Moratín*, en «Revista de Ideas Estéticas», XI (1953), pp. 59-81.

— *Moratín en la obra de Galdós*, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, p. 217-226.

Cambroner, Carlos *Comella*, en «Revista Contemporánea», CII (1896), pp. 567-582; CIII (1896), pp. 45-58, 187-199, 308-319, 380-390, 479-491, 637-644; CIV (1896), pp. 49-60, 206-211, 288-296, 398-405 y 497-509.

Campos, Jorge *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, 1969.

Cano, José Luis *Amores de Moratín*, en «Insula», 161 (1960), pp. 6 y 12.

— *Moratín y la España de su tiempo (Antología de urgencia)*, en «Insula», 161 (1960), p. 5.

— *Moratín en su «Diario»*, en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, 1975, pp. 23-28.

— *Moratín en sus cartas*, en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, 1975, pp. 29-45.

— *Moratín y la ilustración mágica*, en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, 1975, pp. 47-52.

— *Un amor de Moratín*, en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, 1975, pp. 13-22.

Cánovas del Castillo, Antonio *Documentos sobre Moratín*, en *El Teatro español*, Madrid/Barcelona, 1886, *Apéndice*, pp. 139-200.

— *Artes y letras*, Madrid, 1887, pp. 267-321.

— *Le théâtre espagnol contemporain*, Paris, 1888, pp. 129-135.

Capdevila, Luis *El caso Moratín: el escritor considerado como testigo de su tiempo*, en « Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura », 44 (1960), pp. 68-78.

Casalduero, Joaquín *Forma y sentido de « El sí de las niñas »*, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », XI (1957), pp. 36-56. Rep. en *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, 1962, pp. 185-215.

— *El reló y la ley de las tres unidades (Jovellanos y Moratín)*, en « Cuadernos Americanos », CLIX (1968), pp. 167-178.

Caso González, José *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, Oviedo, 1970, pp. 7-29.

Castrovido, Roberto *El centenario de Moratín*, en « La Voz », 30 de junio de 1927 y 21 de marzo de 1928.

Cedillo, Conde de *La musa de la historia en la poesía moratiniana*, en « La Esfera », 30 de junio de 1928.

Cejador y Frauca, Julio *Don Leandro Fernández de Moratín*, en *Historia de la lengua y literatura castellana*, Madrid, 1917, VI, pp. 199-211.

Cian, Vittorio *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, 1896.

— *La Torino del tempo andato nelle relazioni di alcuni viaggiatori italiani e stranieri*, en « Nuova Antologia », CLXI (1898), pp. 305-310.

Cid de Sirgado, Isabel Mercedes *A Revival of Molière's «Tartuffe» through a Forgotten Play of Moratín*, en « Papers of Romance Literary Relations », 1972, pp. 1-12.

— *Afrancesados y neoclásicos. Su destino en el teatro español del siglo XVIII*, Madrid, 1973.

Ciplijauskaitė, Biruté *Lo nacional en el siglo XVIII español*, en « Archivum », XXII (1972), pp. 99-121.

Cladera, Cristóbal (seud. Fulgencio del Soto) *Carta sobre la Comedia del Viejo y la niña*, en «Correo de Madrid», 371, 19 de junio de 1790, pp. 148-151. Moratín le contestó en una carta publicada en «Correo de Madrid», 375, 3 de julio de 1790, p. 179-183, y 376, 7 de julio de 1790, pp. 185-190.  
— *Examen de la tragedia intitulada Hamlet, escrita en inglés por Guillermo Shakespeare y traducida al castellano por Inarco Celenio, Poeta Arcade. Escribialo D.C.C., T.D.D.U.D.F.D.B.*, Madrid, 1800.

Coe, Ada M. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimora, 1935.

Conesa Cánovas, Leandro *Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1972.

Consiglio, Carlo *Moratín y Goldoni*, en «Revista de Filología Española», XXVI (1942), pp. 1-14.

— *Más sobre «Moratín y Goldoni»*, en «Revista de Filología Española», XXVI (1942), pp. 311-314.

Cook, John A. *Moratín*, en *Neoclassic Drama in Spain: Theory and Practice*, Dallas, 1959, pp. 336-366.

Cotarelo y Mori, Emilio *Documentos referentes a D. Nicolás y a D. Leandro Fernández de Moratín*, en *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, pp. 519-528.

— *Traductores castellanos de Molière*, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, 1899, I, pp. 69-141.

— *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902.

Cueto, Leopoldo Augusto de *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, BAE 61, pp. CLXXV-CLXXVII.

Chiareno, Osvaldo *Moratín y la Ilustración*, Buenos Aires, 1939.

— *Moratín in Italia*, en *Scrittori spagnuoli del Settecento*, Genova, 1962, pp. 61-66.

— *Viaggiatori del Settecento. Moratín a Genova*, en «Il Lavoro», 4 de agosto de 1968, p. 3 y 24 de agosto de 1968, p. 3.

— *Genova settecentesca nel giudizio di Leandro Fernández de Moratín*, en «La Casana», 4 (1971), pp. 47-52.

D'Amico, Silvio *Storia del teatro drammatico*, Milano, 1968<sup>5</sup>, II, pp. 288-289.

Danvila, Manuel *Una carta de Don Leandro Fernández de Moratín*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», XXXVI (1900), pp. 434-443.

Diana, Juan Manuel *Cien españoles célebres*, Madrid, 1876<sup>2</sup>, pp. 187-189.

Díaz de Escovar, Narciso - Lasso de la Vega, Francisco *Historia del teatro español*, Barcelona, 1924, I, pp. 333-341.

Díaz Plaja, Guillermo *Respuesta a « Una encuesta de Insula »*, en « *Insula* », 161 (1960), p. 6.

— *Perfil del teatro romántico español*, en « *Estudios Escénicos* », 8 (1963), pp. 29-56.

— *En torno a Moratín (Moratín y su tiempo, «El sí de las niñas», Moratín, desterrado feliz en Barcelona)*, en *Soliloquio y coloquio*, Madrid, 1968, pp. 147-177.

Diego, Gerardo *Respuesta a « Una encuesta de Insula »*, en « *Insula* », 161 (1960), p. 4.

Di Pinto, Mario - Rossi, Rosa *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Firenze, 1974, pp. 145-151 y 237-245.

Domínguez Ortiz, Antonio *Don Leandro Fernández de Moratín y la sociedad española de su tiempo*, en « *Revista de la Universidad de Madrid* », IX, 35 (1960), pp. 607-642. Rep. en *Hechos y figuras del siglo XVIII español*, Madrid, 1973, pp. 193-245.

Donoso Cortés, Juan *Determinación de la Reina sobre el traslado de los restos mortales de don J.D.C. y don Leandro Fernández de Moratín, desde la capilla del cementerio general donde se hallan depositados provisionalmente a la iglesia de San Isidro el Real. Detalles sobre el traslado*, en « *La Esperanza* », 10 de octubre de 1853.

— *Ayer han sido depositadas en San Isidro el Real los despojos mortales de D.C. y Moratín, que murieron en el extranjero. Se da noticia de la ceremonia*, en « *La España* », 13 de octubre de 1853.

— *Funerales en la iglesia de San Isidro por las almas de D.C. y Moratín. Un gran gentío interceptaba los cortejos fúnebres*, en « *La Nación* », 13 de octubre de 1853.

Dowling, John C. *A Farce Attributed to Corneille and Moratín*, en « *Romance Notes* », I (1959), pp. 43-45.

— *La primera comedia de Moratín, « El viejo y la niña »*, en « *Insula* », 161 (1960), p. 11.

— *Moratín, dibujante*, en « *Insula* », 161 (1960), p. 5.

— *Moratín, suplicante. La primera carta conocida de Don Leandro*, en « *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* », LXVIII (1960), pp. 449-503.



- *The Inquisition Appraises « El sí de las niñas », 1815-1819*, en « Hispania », XLIV (1961), pp. 237-244.
- *Leandro Fernández de Moratín's Answer to Tickenor's Questionnaire on « La mojigata »*, en *Homage to Charles Blaise Quadia*, Lubbock, 1962, pp. 113-119.
- *La noticia de Leandro Fernández de Moratín sobre la interpretación de lenguas. 1809*, en « Hispanófila », 20 (1964), pp. 49-54.
- *Moratín's History of Spanish Drama*, en *Homage to John M. Hill*, Valencia, 1968, pp. 177-188.
- *Estudio sobre « La comedia nueva »* en Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas*, por J. Dowling y R. Andioc, Madrid, 1969, pp. 31-61.
- *Moratín's « La comedia nueva » and the Reform of the Spanish Theater*, en « Hispania », LIII (1970), p. 397-402.
- *Leandro Fernández de Moratín*, New York, 1971.
- *La génesis de « El viejo y la niña » de Moratín*, en « Hispanic Review », XLIV (1976), pp. 113-125.
- *Moratín's Circle of Friends: Intellectual Ferment in Spain*, en « Studies in Eighteenth Century Culture », V (1976), pp. 165-183.

Durán, Agustín *Literatura dramática*, en « Correo Literario », 9 de julio de 1832.

Durán Manuel *Jovellanos, Moratín y Goya. Una nueva interpretación del siglo XVIII español*, en « Cuadernos Americanos », CXXXVIII (1965), pp. 193-198.

Effross, Susi H. *Leandro Fernández de Moratín in England*, en « Hispania », XLVIII (1965), pp. 43-50.

Eguía Ruiz, Constanicio *Moratín, preteso censor de nuestro teatro*, en « Razón y Fe », 84 (1928), pp. 275-288.

— *Moratín, censor censurado de nuestra escena. Nuevos datos biográficos*, en « Razón y Fe », 85 (1928), pp. 119-135.

Entrambasaguas, Joaquín de *Un breve de Pío VI referente a « La Florida » y traducido por Moratín*, en « Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid », VII (1930), pp. 275-298.

— *El lopismo de Moratín*, en « Revista de Filología Española », XXV (1941), pp. 1-45.

— *Una carta inédita de Moratín*, en *Miscelánea erudita*, Madrid, 1957, I, pp. 157-160.

— *El Madrid de Moratín*, Madrid, 1960.

- *Aportaciones para una edición del «Epistolario» de Moratín*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXXV (1968-1972), pp. 215-263.
- *La casa donde nació el teatro de Moratín*, en «Villa de Madrid», 34 (1972), pp. 46-49.
- *Vanidad y temor en una actitud de Moratín*, en «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», IX (1973), pp. 387-399.

Escosura, Patricio de la *Moratín en su vida íntima. Fragmentos de un libro en proyecto*, en «La Ilustración Española y Americana» (1877), pp. 47, 50, 207, 210, 230-231, 305-306 y 370-371.

Esquer Torres, Ramón *Leandro Fernández de Moratín y Pastrana. (Contribución al epistolario del dramaturgo del siglo XVIII)*, en «Revista de Literatura», XVIII, 35-36 (1960), p. 3-32.

Estala, Pedro *El Pluto. Discurso sobre la comedia antigua y moderna*, Madrid, 1794, pp. 43-44.

Fabbri, Maurizio *Dos cartas inéditas: Moratín - Robles Moñino*, en «Spicilegio Moderno», 8 (1977), pp. 87-99.

— *Il drammaturgo spagnolo a centocinquant'anni dalla morte. Moratín in laguna con la bella Angelica*, en «Il Gazzettino», 4 de febrero de 1979, p. III.

Farinelli, Arturo *Leandro Fernández de Moratín e il Canton Ticino*, en «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XIV (1892), pp. 115-120.

Fernández Almagro, Melchor *La sombra de Moratín*, en «La Voz», 20 de junio de 1928.

— *Respuesta a «Una encuesta de Insula»*, en «Insula», 161 (1960), p. 4.

Fernández Guerra y Orbe, Aureliano *Revista dramática. La comedia nueva o El café*, en «La España», 28 de octubre de 1855.

Fernández Murga, Félix *Leandro Fernández de Moratín*, en *Pompeya en la literatura española (de Marco Valerio Marcial a José María Alonso Cano)*, en «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, VIII, 1 (1965), pp. 11-16.

Fernández Nieto, Manuel «*El sí de las niñas*» de Moratín y la Inquisición, en «Revista de Literatura», XXXVII, 73-74 (1970), pp. 15-54.

— *La estancia de Moratín en Peñíscola*, en «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», L (1974), pp. 1-7.

— *El teatro español durante el siglo XVIII*, en Fernández de Moratín, L., *Teatro completo*, Madrid, 1977, I, pp. 9-33.

Fernández Pajares, José María *Autógrafo de la epístola de Moratín al Príncipe de la Paz. (Al margen de un centenario)*, en « Archivum », X (1960), pp. 370-384.

Ferrerres, Rafael *Moratín en Valencia (1812-1814)*, en « Revista Valenciana de Filología », VI (1959-1962), pp. 143-209.

Fiore, Beatriz M. de *Leandro Fernández de Moratín*, Buenos Aires, 1968.

Ford, Jeremiah D.M. *English Influence upon Spanish Literature in the Early Part of the Nineteenth Century*, en « Publications of the Modern Language Association of America », XVI (1901), pp. 453-459.

Foresta, Gaetano *Viaggiatori spagnoli in Italia nel sec. XVIII*, en « Archivio Storico Siciliano », serie III, XX (1970), pp. 369-414.

Fuente, Pablo de la *Moratín en las memorias de un discípulo*, en « In-sula », 167 (1960), p. 13.

Gallego, Juan Nicasio *Examen del juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era, obra póstuma de Don José Hermosilla*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE 67, pp. 426-441.

García, Bernardo *Carta crítica de un vecino de Guadalaxara sobre la comedia El sí de las niñas, por Inarco Celenio, s.l., 1807.*

Garganta, Juan de *El clásico lirismo de Leandro Moratín*, en « Universidad de Antioquía », XXXIV (1958), pp. 111-117.

Garrote, Lorenzo *Carta a la crítica del Viejo y la niña*, en « Correo de Madrid », 377, 10 de julio de 1790, pp. 196-200.

Gatti, José Francisco *Moratín y Marivaux*, en « Revista de Filología Hispánica », III (1941), pp. 140-149.

— *Anotaciones a « La derrota de los pedantes »*, en « Revista de Filología Hispánica », VI (1944), pp. 77-82.

Gaya Nuño, Juan Antonio *El arte en la época de Moratín*, en « Revista de la Universidad de Madrid », IX, 35 (1960), pp. 703-728.

Gil y Carrasco, Enrique *Revista Teatral*, en « Semanario Pintoresco Español », 27 de octubre de 1839. Rep. en Gil y Carrasco, E., *Obras*, BAE 74, pp. 474-477.

Gil de Lara, Juan de Dios *Juicio acerca de D. Leandro Fernández de Moratín*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 19627. [1832].

— *Apuntaciones para una disertación sobre las alusiones que se encuentran en varias obras de d. Leandro Moratín, y sobre la vida de este escritor*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3710 [Hacia 1834].

Giménez Caballero, Ernesto *El gran Moratín*, en « El Sol », 15 de enero de 1925.

Glendinning, Nigel *Rito y verdad en el teatro de Moratín*, en « Insula », 161 (1960), pp. 6 y 15.

— *Moratín y el derecho*, en « Papeles de Son Armadans », XLVII, 140 (1967), pp. 123-148.

— *Historia de la literatura española*, dirigida por R.O. Jones, Barcelona, 1973, IV, pp. 176-186.

Goenaga, Angel - Maguna, Juan P. *Moratín y « El sí de las niñas »*, en *Teatro español del siglo XIX. Análisis de obras*, Madrid, 1972, pp. 39-68.

Gómez y Aceves, Antonio *Juguetes críticos: poesías líricas de D. Leandro Fernández de Moratín*, en « El Heraldo », 17 y 18 de agosto de 1847.

Gómez de Baquero, Eduardo *Moratín y su teatro*, en « El Sol », 28 de setiembre de 1924.

— *El centenario de Moratín*, en « El Sol », 19 de junio de 1928.

Gómez Hermosilla, José M. *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era. Obra póstuma*. Paris, 1840, I, pp. 1-165.

González Blanco, Andrés *Cartas de Moratín a Jovellanos*, en « La Lectura », 117 (1910), pp. 63-66 y 121-135.

González López, Emilio *La comedia moratiniana y el sainete*, en *Historia de la Literatura Española. La Edad Moderna (Siglos XVIII y XIX)*, New York, 1965, pp. 61-73.

González Palencia, Angel *Una ofuscación de Moratín*, en « Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid », X (1933), pp. 75-82. Rep. en *Entre dos siglos (XVIII-XIX). Estudios literarios. Segunda serie*, Madrid, 1943, pp. 213-225.

González Pedroso, Eduardo *Fin de la primera temporada cómica. Aniversario de Moratín. La crítica de El sí de las niñas*, en « La España », 18 de julio de 1848.

- González Ruiz, Nicolás *Moratin y el teatro español*, en « El Debate », 12 de junio de 1928.
- Gorostiza, Manuel Eduardo de *On the Modern Spanish Theater*, en «New Monthly Magazine », XI (1824), pp. 87-92.
- Guadalupe, J. *Moratin*, en « Revue de l'enseignement des Langues Vivantes », XXII (1906), p. 444-447.
- Guenon, Pierre *Un inédit de José Amador de los Ríos sur Leandro Fernández de Moratín*, en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, I, pp. 397-412.
- Helman, Edith F. *The Younger Moratín and Goya: On « Duendes » and « Brujas »*, en « Hispanic Review », XXVII (1959), pp. 103-122. Rep. en *Jovellanos y Goya*, Madrid, 1970, pp. 157-181.
- *Moratín y Goya*, en « Insula », 161 (1960), pp. 10 y 14.
- *Moratín y Goya: actitudes ante el pueblo en la Ilustración española*, en « Revista de la Universidad de Madrid », IX, 35 (1960), pp. 591-605. Rep. en *Jovellanos y Goya*, Madrid, 1970, pp. 237-256.
- *Goya, Moratín y el teatro*, en *Jovellanos y Goya*, Madrid, 1970, pp. 257-271.
- Higashitani, Hidehito *Estructura de las cinco comedias originales de Leandro Fernández de Moratín: exposición, enredo y desenlace*, en « Segismundo », III, 1-2 (1967), pp. 135-160.
- *Las ideas teatrales de Leandro Fernández de Moratín: en torno a su definición de la comedia*, en « Ibero-Romania », 3 (1971), pp. 269-284.
- *El teatro de Fernández de Moratín*, Madrid, 1973.
- Hormigón, Juan Antonio *Moratín: el silencio y el exilio*, en « Andalán », 17, 15 de mayo de 1973.
- Huarte, José María de *Más sobre el epistolario de Moratín*, en « Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos », LXVIII (1960), pp. 505-552.
- Iñíguez, Celina *Exposición en torno a Moratín en el II Centenario de su nacimiento*, prólogo de J. de Entrambasaguas, Madrid, 1960-1961.
- Iracheta, Francisco *El teatro de Moratín*, en « Nuevo Mundo », 29 de junio de 1928.

Johnson, Robert *Moratin's Diary*, en « Bulletin of Hispanic Studies », XLVII, 1 (1970), pp. 24-36.

Judicini, Joseph V. *The Problem of the Arranged Marriage and the Education of Girls in Goldoni's « La figlia obbediente » and Moratin's « El sí de las niñas »*, en « Rivista di Letterature Moderne e Comparate », XXIV (1971), pp. 208-222.

Kany, Charles E. *Theatrical Jurisdiction of the Juez Protector in XVIII-Century Madrid*, en « Revue Hispanique », LXXXI (1933), pp. 382-393.

Kerson, Pilar Regalado de *Don Leandro Fernández de Moratín y la polémica del teatro de su tiempo*, University of Yale, 1965. Rep. en « Dissertations Abstracts », XXVII, 210-A.

Laborde, Paul *Un problème d'influence: Marivaux et « El sí de las niñas »*, en « Revue de Langues Romanes », LXIX (1945), pp. 127-145.

Ladra, David *Moratín, hoy*, en « Primer Acto », 112 (1969), pp. 13-33.

Larra, Mariano José de *Representación de « La mogigata », comedia de don Leandro Fernández de Moratín*, en « La Revista Española », 2 de febrero de 1834. Rep. en Larra, M.J., *Obras*, BAE 127, pp. 341-342.

— *Representación de « El sí de las niñas », comedia de don Leandro Fernández de Moratín*, en « La Revista Española », 9 de febrero de 1834. Rep. en Larra, M.J., *Obras*, BAE 127, pp. 345-346.

Larrubiera, Alejandro *El centenario de Moratín. Una carta interesante*, en « La Libertad », 25 de mayo de 1928.

Lázaro Carreter, Fernando *Moratín, resignado*, en « Insula », 161 (1960), pp. 1 y 12.

— *El afrancesamiento de Moratín*, en « Papeles de Son Armadans », LIII (1961), pp. 145-158. Rep. en « Anales de l'Université de Toulouse », X (1961), pp. 75-83.

— *Moratín en su teatro*, Oviedo, 1961.

— *Réplica al profesor Entrambasaguas*, en « Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos », 77 (1974), pp. 773-782 (réplica al artículo de Entrambasaguas sobre el argumento de *El sí de las niñas* publicado en la « Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos », 75 (1972), pp. 215-263).

Lefebvre, Alfredo *Introducción y análisis dramático*, en Moratín, L.F., *Teatro*, Santiago de Chile, 1958, pp. 9-74.

Legarda, Anselmo *Moratín y lo vasco*, en « Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País », XVIII (1962), pp. 223-240.

Legendre, M. Rose *Leandro Fernández de Moratín et le théâtre espagnol de la seconde moitié du XVIII siècle*, Paris, Faculté des Lettres, 1960.

Levi, Cesare *Il riformatore del teatro spagnolo. Leandro Moratín*, en « Rivista Teatrale Italiana », III (1902), 6-7, pp. 242-259. Rep. en *Studi di teatro*, Palermo, 1923, pp. 63-68.

Lista y Aragón, Alberto « *El sí de las niñas* », comedia en tre actos, en prosa. Su autor, Inarco Celenio, en « El Censor », XI (1821), pp. 336-342.

— « *La escuela de los maridos* », comedia en tres actos, de Molière, traducida al castellano por Inarco Celenio, poeta árcade, en « El Censor », XIII (1821), pp. 258-261.

— « *El viejo y la niña* », comedia en tres actos, en « El Censor », XVI (1822), pp. 342-344.

— « *El barón* », comedia en dos actos, en verso, de Inarco Celenio, en « El Censor », XVI (1822), pp. 417-420.

— *El médico a palos*, comedia en tres actos en prosa, imitada por Inarco Celenio, en « El Censor », XVII (1822), pp. 157-159.

— *De Moratín*, en *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, II, pp. 228-230.

López Martín, F. *Moratín*, en « Nuevo Mundo », 27 de marzo de 1925.

López Rubio, José *Respuesta a « Una encuesta de Insula »*, en « Insula », 161 (1960), p. 4.

Lo Vasco, Agata *Il viaggio in Italia di Leandro Fernández de Moratín*, Como, 1929.

Lozano, Luis *Recursos psicológicos de « El sí de las niñas »*, en « Explicación de Textos Literarios », 3 (1973), pp. 77-83.

Lucattelli, Duilio *L'Italia agli occhi di un viaggiatore del secolo XVIII*, en « Fanfulla della Domenica », 16 de julio de 1916, p. 3.

Lustonó, Eduardo de *Un día glorioso. Don Leandro Fernández de Moratín*, en « La Ilustración Española y Americana », LXXIX (1905), pp. 294-295.

Llanos y Torriglia, Félix *Moratín retrata a Goya en casa de Silvela*, Madrid, 1946.

Lloréns Castillo, Vicente *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, México, 1954, pp. 306-308 y 317-320.  
— *Moratín y Blanco White*, en « Insula », 161 (1960), pp. 3 y 13.  
— *Moratín, Llorente y Blanco White. Un proyecto de revista literaria*, en *Literatura, historia, política*, Madrid, 1967, pp. 57-73.

Llorente, Juan Antonio « *Il si delle fanciulle* » di Moratín (artículo traducido por Silvio Pellico), en « *Il Conciliatore* », 101, 19 de agosto de 1819, pp. 409-410.

Mac Clelland, Ivy L. *Spanish Drama of Pathos*, Liverpool, 1970.

Maddalena, Edgardo *Moratín e Goldoni*, en « *Pagine Istriane* », II (1905), pp. 317-327.

Madrazo, Pedro *Los retratos de Moratín*, en « *La Ilustración Española y Americana* » (1872), pp. 391-394.

Maldonado, Felipe R. *Leandro Fernández de Moratín y su tiempo. Nuevas vías para una interpretación*, en « *La Estafeta Literaria* », 536, 15 de marzo de 1974, pp. 8-11.

Mancini, Guido *Perfil de Leandro Fernández de Moratín*, en *Dos estudios de literatura española*, Barcelona, 1970, pp. 203-340.

Marañón, Gregorio *Respuesta a « Una encuesta de Insula »*, en « *Insula* », 161 (1960), p. 4.

Marey, Juan *L'espagnol Moratín á l'école de Molière*, en « *Europe* », 441-442 (1966), pp. 151-156.

Marías, Julián *España y Europa en Moratín. Una figura en claroscuro*, en « *Insula* », 161 (1960), p. 7.

— *Un europeo en Europa*, en « *Insula* », 163 (1960), pp. 6 y 11.

— *España y Europa en Moratín y la España perdida*, en « *Insula* », 173 (1961), p. 5.

— *España y Europa en Moratín*, en *Los españoles*, Madrid, 1962, pp. 79-119.

— *Isla y Moratín*, en *Los españoles*, Madrid, 1962, pp. 73-78.

Mariutti de Sánchez Rivero, Angela *Quattro spagnoli in Italia. Leandro Fernández de Moratín, Pedro Antonio de Alarcón, Miguel Sánchez Rivero, Mariano Fortuny y Madrazo*, Venezia, 1957, pp. 149-196.



— *Un ejemplo de intercambio cultural hispano-italiano en el siglo XVIII: Leandro Fernández de Moratín y Pietro Napoli-Signorelli*, en « Revista de la Universidad de Madrid », IX, 35 (1960), pp. 763-805.

— *Venezia vista da tre spagnoli: un drammaturgo, un giornalista, un saggista*, en *Venezia nelle letterature moderne. Atti del Primo Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata* (Venezia, 25-30 settembre 1955), Venezia/Roma, 1961, pp. 324-342.

Martín Herrero, Ramón *Ante el retrato de Moratín*, en « A B C », 26 de mayo de 1970.

Martínez Ruiz, José (seud. Cándido) *Moratín: Esbozo*, Madrid, 1893. Idem (seud. Azorín) *Moratín por Alcalá Galiano*, en « La Vanguardia », 7 y 14 de julio de 1914. Rep. en *Obras completas*, Madrid, 1954, IX, pp. 1061-1072.

— *A propósito de Moratín*, en « A B C », 30 de octubre de 1924. Rep. en *Obras completas*, Madrid, 1954, IX, pp. 51-54.

— *Moratín*, en *Los clásicos redivivos*, Buenos Aires, 1950, pp. 83-88.

— *El sí de las niñas*, en « A B C », 11 de febrero de 1957.

— *Moratín en su luneta*, en « Insula », 161 (1960), pp. 1-2.

— *Moratín*, en *Obras completas*, Madrid, 1962, VII, pp. 738-742.

Martínez Villergas, Juan *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, París, 1854, pp. 16-17.

Mathías, Julio *Moratín. Estudio y antología*, Madrid, 1964.

Mele, Eugenio *Viaggiatori stranieri a Napoli. D. Leandro Fernández de Moratín*, en « Napoli Nobilissima », XV (1906), 2, pp. 27-30; 3-4, pp. 54-57; 5, pp. 70-74; 6, pp. 87-92. Rep. con el título *Napoli descritta da Leandro Fernández de Moratín*, Trani, 1906.

Melón, Juan Antonio *Desordenadas y mal digeridas apuntaciones*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 18666, N. 24, y Ms. 18668, N. 3. Rep. parcialmente en Fernández de Moratín L., *Obras póstumas*, Madrid, 1868, III, pp. 376-388 e integralmente en Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva*, por J. C. Dowling, Madrid, 1970, pp. 23-39.

Melón de la Gordejuela, Santiago *Moratín por dentro*, Oviedo, 1964.

Menarini, Piero *Bologna nelle pagine di un viaggiatore spagnolo del Settecento. Leandro Fernández de Moratín*, en « Quaderni Culturali Bolognesi », III, 12 (1979), número monográfico.

Mendíbil, Pablo *Leandro Fernández de Moratín - Modern Spanish Comedy*, en « Foreign Review », II (1828), pp. 147-165.

Mendoza, Juan de Dios *Una leyenda en torno a Moratín*, en « Razón y Fe », 752-753 (1960), pp. 183-192 y 755 (1960), pp. 447-456.

Menéndez Pelayo, Marcelino *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1904, VI, pp. 124-145.

— *Leandro Fernández de Moratín*, en *Biblioteca de traductores españoles*, Madrid, 1953, III, pp. 384-396.

— *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1963, IV, p. 315; V, pp. 330-332; VI, pp. 27-28.

Merimée, Paul *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, en « Revista de la Universidad de Madrid », IX, 35 (1960), pp. 729-761.

Mesonero Romanos, Manuel *La casa en que nació Fernández Moratín*, en « La Epoca », 26 de abril de 1882.

— *La sepultura de Moratín*, Madrid, 1899.

— *Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés. Reseña histórica de los anteriores enterramientos y traslaciones de sus restos mortales, hasta su inhumación en el mausoleo del cementerio de San Isidro, el día 11 de Mayo de 1900*, Madrid, 1900.

Mesonero Romanos, Ramón de *El sepulcro de Moratín en el cementerio de París*, en « Semanario Pintoresco Español », 26 de septiembre de 1841.

— *Un viaje a Pastrana en recuerdo de Moratín*, en « El Museo Universal », 1 de abril de 1859. Rep. en Fernández de Moratín, L., *Obras póstumas*, Madrid, 1868, III, p. 389-409.

— *Moratín*, en « El Averiguador Universal », IV (1882), 80, pp. 121-122.

Miele, Mateo *Don Leandro Fernández de Moratín*, en « La Voz », 23 de abril de 1928.

Mininni, Carmine Giustino *Pietro Napoli Signorelli: vita, opere, tempi, amici, con lettere, documenti ed altri scritti inediti, tre illustrazioni e un autografo*, Città di Castello, 1914.

Miquis, Alejandro *Moratín crítico y los críticos de Moratín*, en « La Esfera », 30 de junio de 1928.

Monegal, Fernando *Moratín según Vivanco*, en « La Vanguardia Española », 19 de octubre de 1972.

Montero Padilla, José *Moratín y su magisterio*, en « Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo », XXXVIII (1962), pp. 173-177.

— *Rectificación de un error: Leandro Fernández de Moratín no estudió en Calatayud*, en « Jalón », 6 (1962).

— *Leandro Fernández de Moratín: la vida del hombre y una comedia*, en « Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo », XXXIX (1963), pp. 180-194.

— *De Leandro F. de Moratín a Gregorio Martínez Sierra: un tema y dos comedias (El sí de las niñas y Juventud, divino tesoro)*, en *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, 1971, pp. 243-251.

Mor de Fuentes, José *Bosquejillo de su vida*, Madrid, 1943, pp. 32-33.

Moreno Báez, Enrique *Lo prerromántico y lo neoclásico en « El sí de las niñas »*, en *Homenaje a la memoria de Rodríguez Moñino*, Madrid, 1975, pp. 465-484.

Morgan, Rudolph *Moratin's « Hamlet »*, Stanford University, 1965, Rep. en « Dissertations Abstracts », XXVI, 6719-20.

Mori, Arturo *En el centenario de Moratín*, en « El Liberal », 21 de junio de 1928.

Musso y Valiente, José *Noticia biográfica de D. Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Real Academia de la Historia, 9-29-8.

Napoli Signorelli, Pietro *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, 1790, VI, 9, pp. 72-80 (*Il vecchio e la fanciulla y La bacchettona*).

Nombela, Julio *Revista literaria. Sesión anual de la Biblioteca Nacional. Datos. Apuntes curiosos acerca de las obras póstumas de Moratín*, en « La Epoca », 10 de febrero de 1868.

Novo y Colson, Pedro *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del Teatro español del siglo XIX*, Madrid, 1881-1886.

Núñez de Arenas, Manuel *Preparando el centenario. Moratín, académico*, en « La Voz », 13 de junio de 1927. Rep. en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, Paris, 1963, pp. 353-356.

— *Moratín y Cabarrús*, en « La Voz », 6 de septiembre de 1928. Rep. en *L'Espagne des Lumières au Romantisme*, Paris, 1963, pp. 347-351.

Obregón, Antonio de *El sí de Moratín*, en «Revista de Occidente», XLIV (1934), pp. 203-209.

Odrizola, Antonio *Una novela de Saint-Pierre, prohibida en 1815 con «El sí de las niñas» y otras obras (Pequeña nota al margen de un gran libro)*, en «Insula», 161 (1960), p. 13.

— *Las ediciones «fantasmas» de obras de Moratín*, en «Insula», 163 (1960), p. 6.

— *El desconocido Moratín. Dos importantes fallas en su bibliografía*, en «A B C», 15 de mayo de 1960.

Oliver, Miguel de los Santos *Un viaje a Francia en 1792*, en *Los españoles en la Revolución francesa*, Madrid, 1914, pp. 9-114.

Oliver Belmás, Antonio *Verso y prosa en Leandro Fernández de Moratín*, en «Revista de la Universidad de Madrid», IX, 35 (1960), pp. 643-674.

Oñate, María del Pilar *D. Leandro Fernández de Moratín: problema feminista planteado en sus obras dramáticas*, en *El feminismo en la literatura española*, Madrid, 1938, pp. 183-188.

Ortega y Rubio, Juan *Don Leandro Fernández de Moratín*, en «Revista Contemporánea», CXXIX (1904), pp. 129-148, 279-299 y 385-398.  
— *Vida y obras de Dón Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1904.

Ortiz Armengol, Pedro *Un chileno amigo de Moratín*, en «La Estafeta Literaria», 574 (1975), pp. 4-7.  
— *Viajes y entredichos de Moratín en Francia*, en *Estudios Románticos*, Valladolid, 1975, pp. 199-266.

Ossorio y Bernard, Manuel *Un personaje de Moratín*, en «Ilustración Ibérica», VIII (1890), p. 210 y IX (1891), pp. 108-110.  
— «*La comedia nueva o El café*». 7 de febrero de 1782, en «La Ilustración Española y Americana», LIX (1895), pp. 86-87.

Osuna, Rafael *Temática e imitación en «La comedia nueva», de Moratín*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», 317 (1976), pp. 286-302.

Ovilio, Manuel *Moratín (Biografía)*, en «Revista de Teatros», 1 de enero de 1844, p. 1.

Palacio Atard, Vicente *La educación de la mujer en Moratín*, en *Los españoles de la Ilustración*, Madrid, 1964, pp. 241-267.

Palomo, María del Pilar *En torno a « El sí de las niñas »*, en « La Estafeta Literaria », 188 (1960), pp. 16-17.

— *Presencia de Tirso en Moratín*, en *Studi Ispanici*, Pisa/Milano, 1962, I, pp. 165-186.

Papell, Antonio *Moratín y su época*, Palma de Mallorca, 1958.

Par, Alfonso *Shakespeare en la literatura española*, Barcelona, 1935, I, pp. 105-122.

Pataky Kosove, Joan L. *The Influence of Lachrimose Comedy on Moratín's « El viejo y la niña »*, en « Hispanic Review », 47, 3 (1979), pp. 379-391.

Peak, J. Hunter *Social Drama in Nineteenth-Century Spain*, Chapel Hill, 1964, pp. 15-45.

Pellissier, Robert E. *Leandro Fernández de Moratín. His Contribution to the Neo-Classic Movement. His Struggle with the Illiterate Classes, en The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century*, Stanford, 1918, pp. 117-132.

Pemán, José María *Respuesta a « Una encuesta de Insula »*, en « Insula », 161 (1960), p. 4.

Peñuelas, Marcelino *Semblanza de don Leandro F. de Moratín*, en « Cuadernos Americanos », CXXIII (1962), pp. 151-171.

Pérez, Dionisio *La casa de huéspedes donde amó Moratín*, en « La Voz », 6 de agosto de 1928.

Pérez Galdós, Benito *Moratín y su época*, en *Nuestro teatro*, Madrid, 1923, pp. 21-38.

Pérez de Guzmán, Juan *La primera representación de « El sí de las niñas »*, en « La Epoca », 5 y 6 de diciembre de 1898. Rep. en « La España Moderna », CLXVIII (1902), pp. 103-137.

— *El padre de Moratín*, en « La España Moderna », CXXXVIII (1900), pp. 16-33.

— *Los émulos de Moratín*, en « La España Moderna », CXCIV (1905), pp. 41-57.

— *El centenario de « El sí de las niñas »*, en « La Ilustración Española y

Americana », LXXXI (1906), pp. 35, 42, 67-68, 75, 78, 98-99, 114-115, 130-131, 134, 146-147, 169, 174, 176, 183-184 y 186.

Plavskin Z. *Leandro Fernández de Moratín i ego kommediia Svyatosha*, en L. Fernández de Moratín, *Svyatosha*, Leningrad/Moscow, 1960, pp. 179-197.

Prieto, Antonio *Moratín en « El café »*. Segundo aniversario de Leandro Fernández de Moratín, en « La Estafeta Literaria », 188 (1960), pp. 16-17.

Puigblanch, Antoni *Opúsculos gramático-satíricos*, Londres, 1828, I, pp. cxliii-cxlvii.

Quadrado, José María *Personajes célebres del siglo XIX, por uno que no lo es*, Madrid, 1843, IV, pp. 1-24.

Quinn, David *Modal Expectations and Moratín's « El sí de las niñas »*, en « Romance Notes », 18 (1976), pp. 88-92.

Quintana, Manuel José *La mogigata. Comedia en tres actos y en verso. Su autor Inarco Celenio. Representada por la primera vez en el Coliseo de la Cruz el día 19 de Mayo de 1804*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE 67, pp. 191-194.

Ramírez Tomé, A. *Leandro Fernández de Moratín*, en « A B C », 21 de junio de 1928.

Redick, P. C. *An Interpretation of Leandro Fernández de Moratín. The Man*, University of Pittsburg, 1959. Rep. en « Dissertations Abstracts », XX, 1973.

Reig Salvá, Carolina *Correspondencia bibliográfica de Moratín a Salvá*, en « Correo Erudito », I (1940), pp. 290-292.

Reverter Alonso, Emilio *Hombres ilustres de Madrid: Leandro Fernández de Moratín*, en « Cisneros », 7 (1954).

Revilla, José *Examen crítico de las obras dramáticas de D. Leandro Fernández de Moratín y paralelo entre ellas y las del francés Molière*, en « Correo Literario », 6 de mayo de 1833.

— *Juicio crítico de Don Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y comparación de su mérito con el del célebre Molière*, Sevilla, 1833.

— *Moratin*, en « Semanario Pintoresco Español », 13 de diciembre de 1840.

Revilla, Manuel de la - Alcántara García, Pedro de *Principios generales de literatura é Historia de la literatura española*, Madrid, 1884, II, pp. 738-741.

Rincón, Carlos *Sobre la noción de Ilustración en el s. XVIII español*, en « Romanische Forschungen », 83 (1971), pp. 528-554.

Roberti, Giuseppe *La musica in Italia nel secolo XVIII, secondo le impressioni di viaggiatori stranieri*, en « Rivista Musicale Italiana », VIII (1901), pp. 546-559.

Roca y Cornet, Joaquín (seud. Inarco Cortejano) *Juicio crítico de d. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico*, Barcelona, 1833.

Rocamora, José *Pensando en Moratín*, en « El Liberal », 15 de febrero de 1928.

Rodríguez Cepada, Enrique *Más cartas inéditas de Moratín*, en « Revista de Occidente », 90 (1970), pp. 343-352.

— *Un informe desconocido de Moratín y la Oficina de Interpretación de Lenguas*, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », 26 (1977), pp. 104-113.

Rodríguez de Leri, A. *Moratín, inquisidor literario*, en « El Sol », 19 de abril de 1928.

Romano, Julio *El centenario de Moratín*, en « La Esfera », 9 de junio de 1928.

Romero Murube, Joaquín *Moratín*, en *Los cielos que perdimos*, Sevilla, 1964, pp. 69-73.

Rooney, Hermana St. Dominic *Realism in the Original Comedies of Leandro F. de Moratín*, University of Minnesota, 1963. Rep. en « Dissertations Abstracts », XXIV, 2040.

Rossi, Giuseppe Carlo *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y obra*, Madrid, 1974.

Rozas, Juan Manuel *El teatro de Moratín*, lección pronunciada en el Ciclo Cultural « Politeia » el 20 de marzo de 1974, Madrid.

Rozera, Beatrice *Una lettera inedita di Moratín*, en « Rendiconti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, Società Reale di Napoli », Nuova Serie, XVIII (1938), pp. 29-43.

Ruiz Morcuende, Federico *Moratín, dibujante*, en « Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid », I (1924), pp. 528-530.

— *Moratín, Secretario de la Interpretación de Lenguas*, en « Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid », X (1933), pp. 273-290.

— *Moratín, bibliotecario*, en « Boletín de Bibliotecas y Bibliografía », I (1934), pp. 52-55.

— *Vocabulario de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, 1945.

Ruiz Morcuende, Francisco *Lo que vio Moratín en Inglaterra*, en « El Imparcial », 24 de junio de 1928.

Ruiz Ramón, Francisco *La comedia moratiniana*, en *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, 1967, I, pp. 396-402.

Rumeu de Armas, Antonio *Leandro Fernández de Moratín y Agustín de Betancourt. Testimonios de una entrañable amistad*, en « Anuario de Estudios Atlánticos », 20 (1974), pp. 267-304.

Saenz de Tejada, Manuel Antonio *Artículo V*, en « Correo de Madrid », 374, 30 de junio de 1790, pp. 173-174.

San José, Diego *Ante el centenario de Moratín*, en « El Liberal », 22 de junio de 1928.

Sánchez Agesta, Luis *Moratín y el pensamiento político del Despotismo ilustrado*, en « Revista de la Universidad de Madrid », IX, 35 (1960) pp. 567-589.

Sánchez Cantón, Francisco Javier *Moratín, josefino*, en *la Interpretación de Lenguas*, en « Correo Erudito », IV (1946), p. 122 y ss.

Sánchez Diana, José María *Moratín afrancesado*, en « Letras de Deusto », VI (1976), pp. 69-89.



Sánchez Estevan, Ismael *En el centenario de Moratín*, en « La Esfera », 30 de junio de 1928.

Sanvisenti, Bernardo *Ricordando Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)*, en « Colombo », III (1928), pp. 325-330.

Sarrailh, Jean *Note sur le « Café » de Moratín*, en « Bulletin Hispanique », XXXVI (1934), pp. 197-199.

Saz, Agustín del *Moratín y su época*, en « Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid », V (1928), pp. 411-416.  
— *Leandro Fernández de Moratín*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, por. G. Díaz Plaja, Barcelona, 1968, IV, pp. 140-154.

Schach, Adolfo Federico *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1887, V, pp. 349-357.

Schirossi, Fernando *Moratín-Marivaux: « L'Ecole des Mères » e « El sí de las niñas »*, en « Culture Française », XXIII, 1 (1976), pp. 32-44.

Sebold, Russell P. *La crítica ante el teatro iriartiano: Iriarte y Moratín*, en Iriarte, T. de, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, por R.P. Sebold, Madrid, 1978, pp. 73-84.  
— *Historia clínica de Clara: « La mojegata » de Moratín*, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1978, II, pp. 447-468.

Sempere y Guarinos, Juan *Leandro Fernández de Moratín*, en *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid, IV, 1787, pp. 130-134.

Sepúlveda, Ricardo *Moratín, censor de comedias*, en *El Corral de la Pacheca (Apuntes para la historia del teatro español)*, Madrid, 1888, pp. 115-118.

Silvan Corbière, A. *El centenario de Moratín*, en « La Voz », 21 de marzo de 1928.

Silvela, Francisco *Moratín*, en « El Liberal », 30 de marzo de 1894. Rep. en *Artículos, Discursos, Conferencias y Cartas*, Madrid, 1923, II, pp. 117-124.

Silvela y García de Aragón, Manuel *A la muerte del célebre poeta cómi-*

co D. Leandro Fernández de Moratín, su inconsolable amigo M.S. ..., París, s.a.; al fin firma el autor con el seudónimo de Logisto Cario.

— *Vida de Leandro Fernández de Moratín*, en *Obras póstumas*, Madrid, 1845, II, pp. 5-64. Rep. en L. Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Madrid, 1867, I, pp. 1-58.

Silvela y de la Vielleuze, Manuel *Reseña analítica de las obras de Moratín*, Madrid, 1868.

— *Reseña analítica de las obras poéticas de don Leandro Fernández de Moratín*, en « Revista de España », IV (1868), pp. 23-53.

Simón Díaz, José *Los Reales Estudios de San Isidro: nuevas noticias*, en « Anales del Instituto de Estudios Madrileños », IX (1973), pp. 323-340.

Spaulding, Robert K. *The Text of Moratín's «Orígenes del teatro español»*, en « Publications of the Modern Language Association of America », XLVII (1932), pp. 981-991.

Tejado, Gavino *Ensayo crítico sobre algunas épocas de la literatura española*, en « Revista Española de Ambos Mundos », III (1853), pp. 294-302.

Tejerina, Belén *Fragmentos inéditos de los apuntes diarios de Don Leandro Fernández de Moratín en el Ms. de su viaje a Italia*, en « Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere - Università di Bari », 4-5 (1973-1974), pp. 301-325.

— *Angélica Incontrí y Leandro Fernández de Moratín*, en *Studi Ispanici*, sez. III, Pisa, 1977, pp. 113-122.

— *L'importance du Diario de Leandro Fernández de Moratín pour la rédaction de son Viaje a Italia*, comunicación presentada en el « Colloque sur le journal de voyage » celebrado en Grenoble del 14 al 17 de junio de 1978 (en curso de publicación en las actas del Congreso).

— *Leandro Fernández de Moratín y el Colegio de España*, en « Studia Albornotiana », XXXVII (1979), pp. 625-650.

Toledano, Jerónimo *Centenario: Leandro Fernández de Moratín*, en « La Gaceta Literaria », julio, I, 1928.

Torre, Claudio de la *Respuesta a «Una encuesta de Insula»*, en « Insula », 161 (1960), p. 5.

Torre, Guillermo de *Hacia una nueva imagen de Moratín*, en « Papeles de Son Armadans », XVI, 48 (1960), pp. 337-350.

Torrente Ballester, Gonzalo *Respuesta a « Una encuesta de Insula »*, en « Insula », 161 (1960), p. 5.

Torres, David *Las comedias moratinianas de Martínez de la Rosa*, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 339 (1978), pp. 492-502.

Tréverret, A. de *Moratín á Bordeaux*, en « Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux », 4 (1882), pp. 192 y ss. y 413 y ss.

V., J. M. de *Carta... dirigida a los editores desde Cádiz acerca de la comedia « El sí de las niñas »*, en « Memorial Literario », VI, 16 de mayo de 1806, pp. 253-262 y 289-299.

Valbuena Prat, Angel *Leandro Fernández de Moratín*, en *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1953, III, pp. 86-99.

— *La obra crítica y dramática de Leandro Fernández de Moratín*, en *Historia del teatro español*, Barcelona, 1956, pp. 461-472.

— *Moratín, el madrileño europeo*, en *Literatura castellana*, Barcelona, 1956, pp. 461-472.

Valera, Juan *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, 1903, V, pp. 20-28.

— *Leandro Fernández de Moratín*, en *Obras completas*, Madrid, 1949, II, pp. 1259-1262.

— *El nacimiento de la poesía lírica española*, en *Obras completas*, Madrid, 1958, III, pp. 1186-1197.

Valladares y Garriga, Luis *Literatura dramática. Don Leandro Fernández de Moratín*, en « El Alba », 2 (1838), pp. 1-2.

Varela, José Luis *Moratín dimite*, en *La palabra y la llama*, Madrid, 1967, pp. 75-80.

Varela Herviás, Eulogio *Cartas de D. Leandro Fernández de Moratín*, en « Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid », IV (1927), pp. 364-365.

Vega, Ventura de la *Crítica de « El sí de las niñas »*, en « La España », 12 de marzo de 1856.

— *La crítica de El sí de las niñas*, en *Obras escogidas*, Barcelona, 1894, I, pp. 207-234.

Vezenet, François *Moratín et Molière (Molière en Espagne)*, en « Revue

d'Histoire Littéraire de France », XIV (1907), pp. 193-230; XV (1908), pp. 245-285.

— *Moratín et Molière (Molière en Espagne)*, en *Molière, Florian et la littérature espagnole*, Paris, 1909, pp. 11-178.

Vianello, Carlo Antonio *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*, Milano, 1941, pp. 160-164.

Vidal Solanas, Juan *Afinidad técnica en « El sí de las niñas » y « La fontana de oro »*, en « Explicación de Textos Literarios », I, 1, (1972), pp. 72-76.

Vignau, Vicente *Documentos referentes a D. Leandro F. de Moratín*, en « Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos », II (1898), pp. 221-222.

Vilanova, Manuel *Moratín, un ilustrado cercano*, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 275 (1973), pp. 398-400.

Villanueva, Luis *Colección de cartas inéditas de algunos de nuestros mejores Literatos del siglo XVIII, (Moratín)*, en « Semanario Pintoresco Español », 11 de febrero de 1844, pp. 43-44, y 25 de febrero de 1844, p. 60.

Villegas Morales, Juan « *El sí de las niñas* » de Leandro Fernández de Moratín, en *Ensayos de interpretación de textos españoles*, Santiago de Chile, 1963, pp. 99-142.

— *Nota sobre Francisca Gertrudis Muñoz y Ortiz y « El sí de las niñas » de Leandro Fernández de Moratín*, en « Boletín de Filología », XV (1963), pp. 343-347.

Vitse, Marc *Le point de vue de Don Diego et la thèse del « Sí de las niñas »*, en « Les Langues Neo-Latines », LXX (1976), pp. 32-55.

Vivanco, Luis Felipe *Moratín y la Ilustración mágica*, Madrid, 1972.

Vollmar, Sylvia M. *The Position of Woman in Spain. As Seen in Spanish Literature*, en « Hispania », VIII (1925), 6, pp. 370-371.

*Finito di stampare nel mese di Febbraio 1981*

---

*Arti Poligrafiche Editoriali Venete - Abano Terme (Padova)*