

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

- 1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.**
- 2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.**
- 3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.**
- 4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.**
- 5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.**

**University
Microfilms
International**

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

7913151

**NISSENBERG, GILDA JUAREZ
NICOLAS FERNANDEZ DE MORATIN LA TEORIA
NEOCLASICA Y SU APLICACION PRACTICA.
(SPANISH TEXT)**

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, PH.D., 1979

University
Microfilms
International 300 N ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106

NICOLAS FERNANDEZ DE MORATIN
LA TEORIA NEOCLASICA Y SU APLICACION PRACTICA
by
GILDA JUAREZ NISSENBERG

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York.

1979

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

1/29/79
date

Martin Lopez
Chairman of Examining Committee

1/29/79
date

Martin Lopez
Executive Officer

[Signature]
Supervisory Committee

Prefacio

Deseo agradecer al Profesor Martin Nozick su asistencia constante y su interés a lo largo de la preparación de este trabajo. También deseo hacer constar la gentileza de las editoriales que han dado su consentimiento para la reproducción de las citas que aparecen en el texto: a Southern University Press, por la obra Neo-Classic Drama in Spain: Theory and Practice; a Cambridge University Press por Neo-Classical Dramatic Criticism y a California University Press por "The Spanishness of the Eighteenth Century" en Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization.

Indice General

Prefacio.....	iii
Introducción.....	5
Capítulo I. Nicolás Fernández de Moratín. Vida y participación en los planes de la reforma del teatro.....	32
Capítulo II. La preceptiva dramática en la obra de N. Fdez. de Moratín.....	46
Mimesis (50) --La poesía dramática (53) --La verosimilitud dramática (54) --La finalidad moral (56) --La razón natural (59) --Las unidades (63) --La representación teatral (67) --Los géneros dramáticos. La comedia (72) --La tragedia (72) --El tema trágico (75)	
Capítulo III. La crítica al teatro español. Participación en la campaña contra los autos sacramentales.....	85
El género del auto sacramental (91) --La alegoría (95) --El hibridismo sacro-profano del auto (97) --El 'artificio' de los autos y el público espectador (99) --El auto sacramental, deshonra nacional (102)	
Capítulo IV. La obra dramática.....	107
<u>La petimetra</u> (108) -- <u>Lucrecia</u> (119) -- <u>Hormesinda</u> (135) <u>Guzmán el Bueno</u> (153)	
Capítulo V. La poesía lírica y la épica.....	175
La poesía amorosa y de tono menor (182) --Los sonetos (193) --La imitación de la poesía tradicional (207) --La poesía culta (225) --El <u>Arte de las putas</u> (236)	
Conclusiones.....	252
Bibliografía.....	258
Obras de Don Nicolás Fernández de Moratín (258) -- Bibliografía consultada (259)	

Introducción

Contemplada desde una perspectiva cronológica, la creación literaria del siglo XVIII, contrasta en volumen y calidad con la de los siglos precedentes, los llamados Siglos de Oro de la literatura española. Frecuentemente, la idea de la decadencia política y económica acude a explicar el fenómeno de la disminución de la producción literaria.

La obra de Nicolás Fernández de Moratín, sobre todo los esfuerzos por reformar el teatro, debe ser estudiada desde una perspectiva histórica que permita apreciarla con justicia, sin pretender atribuirle grandezas de las que carece, o justificar su estudio por algún olvido inmerecido.

El retrato moral de Moratín que dejara a la posteridad su hijo don Leandro, destaca los empeños patrióticos de quien deseaba "ver menos atrasada a su nación, más industrial, menos ignorante, menos satisfecha de su ignorancia".¹ Es la descripción de un español del siglo XVIII preocupado por el bienestar general de su país, agobiado como muchos de sus contemporáneos por la España que veían como al "esqueleto de un gigante".

Pertenece Don Nicolás a la valiente minoría que, ávida de soluciones inmediatas para los problemas económicos y sociales con los que se enfrentaba el país, se atrevió a poner en tela de juicio las expresiones más sobresalientes de

la cultura nacional--concretamente su literatura--, buscando remedio para la mediocridad que presentaban todos los aspectos de la vida española:

España es pobre; doloroso descubrimiento hecho en el siglo XVII, que se traslada con obsesiva preocupación a los hombres más despiertos del XVIII. Lo que acucia fundamentalmente a los reformadores de esta centuria es la necesidad de arrancar del país las ataduras de la pobreza.²

El descubrimiento de la pobreza del país lleva a analizar la economía, la educación, la literatura. Esta es la preocupación por el estado general de la nación que alimentó la campaña del padre Feijoo contra el error, el examen crítico y a veces agónico de las Cartas marruecas de Cadalso, y tantas otras manifestaciones literarias. Moratín el padre compartió esta preocupación nacional, que le impulsó a teorizar en favor de la poética neoclásica, sentida aún en aquel siglo como extraña a la civilización española.

Dentro de los límites de este trabajo, no cabe detallar los pormenores históricos del período en que escribió su obra N. Fernández de Moratín, pero sí recordar los detalles que contribuyeron a dar forma a la expresión literaria y crítica del autor.

Al entrar la centuria, como consecuencia de los acuerdos de la Paz de Utrech (1713-1715), España vio mermados sus dominios en el continente europeo. Para entonces, había perdido su calidad de potencia de primer orden en el campo internacional. Ahora, la ascendencia de los Borbones, nueva casa regidora del trono español, hacía inevitable la aproxi-

mación a Francia.

Dentro de la tonalidad mediocre que caracteriza los reinados de la primera mitad del setecientos, en el ámbito del quehacer literario se destacan nombres aislados: Feijoo, Torres de Villarroel, Luzán. Mediada ya la centuria, aparece como un islote salvador el reinado de Carlos III (1759-1787), período en que las ideas de reforma toman un carácter más sistemático. Dentro del amplio programa reformista, la literatura, y más concretamente el teatro, ocupó un lugar primoridal.

El ansia de cambio destaca la insatisfacción de la minoría ilustrada. Ésta, traza los planes de reforma social, económica, etc., pero sin arriesgarse por ello a contravenir la autoridad de la monarquía ni el dogma eclesiástico. Esta es una peculiaridad de la llamada 'ilustración' española, el respeto por las instituciones, lo cual obliga a aceptar el apelativo 'ilustrado' con muchas limitaciones. Aplicado a Cadalso, Feijoo o a Moratín, el apelativo no tiene las repercusiones de lo que la Ilustración significó en otros países, concretamente Francia.

No se trata en España de un espíritu de crítica racionalista, ni de popularización de la filosofía, sino de una reforma controlada bajo los auspicios de la monarquía católica.³ España no parecía asimilar las ideas de los más famosos philosophes franceses, no tanto por temor a la censura que sí existía, sino "por preferencia propia". Así lo ates-

tigua Richard Herr al estudiar la escasa repercusión de las ideas de crítica religiosa y política de los ilustrados franceses en España.⁴

Asegura Herr que, mientras en ciertos círculos en España se admiraba la poesía de Voltaire, no se apreciaban en cambio los ataques contra las instituciones de la Iglesia o la monarquía: "en lo tocante a la religión y a la libertad de palabra, las demostraciones...sobre las inconsistencias de los dogmas sagrados, no se leían porque no gustaban".⁵

Principalmente, la atención de los ilustrados españoles se concentraba en el deplorable estado de la economía nacional, sobre todo cuando la comparaban a la más floreciente del vecino francés. El progreso científico, económico y cultural de las naciones europeas se convirtió en un elemento instigador de las reformas de los ilustrados, quienes ambicionaban incorporar a su país aquella prosperidad y avance cultural del vecino que los deslumbraba.

Confiados en la naturaleza económica de los problemas, estos hombres idearon una serie de proyectos para corregirlos; así, los planes de leyes agrarias y los proyectos de repoblación de zonas como Sierra Morena. En materia de educación, abundaron los planes de reformas de los estudios universitarios.⁶

No sólo se dedicaron a buscar el remedio a los problemas. También indagaron acerca de las raíces de este atraso, que en vista del progreso europeo era considerado como una deficiencia de la cultura del país. Los ilustrados adoptaron

una postura crítica con respecto al presente y al pasado de su nación, del que ven emanar la pobreza reinante en el país. Feijoo achacaba el atraso de las ciencias naturales en España a la ignorancia de los profesores universitarios, a la tiranía escolástica en las aulas, a la xenofobia, a una "ilimitada aversión a las novedades".⁷

Las verdaderas causas de este atraso, sin embargo, estaban enraizadas en la historia de los siglos precedentes; el fantasma de la decadencia por sí solo no puede explicar el aislamiento de la Península con respecto a Europa cuando arriba el siglo de la Ilustración.

Europa debía su prosperidad a la dedicación científica y a la aplicación técnica de los descubrimientos. El estudio de las leyes matemáticas y físicas, los experimentos con la electricidad--el pararrayos, las baterías eléctricas, etc.-- y la posterior aplicación de esos experimentos al avance de la industria, son una muestra de las actividades que ocupaban a los europeos del siglo XVIII.⁸ Esto ocurría en aquellos países donde existía una ininterrumpida tradición de dedicación a las actividades científicas y mecánicas.

El desprecio a la dedicación científicomecánica de la civilización española ha sido estudiada en detalle por Américo Castro, quien la explica como una consecuencia de la crisis del sistema de convivencia de castas.⁹ La convivencia de los cristianos, moros y judíos, se quebró en el siglo XV. El desdén de los cristianos por toda ocupación que pudiera interpretarse en relación a las castas judía y morisca,

llegó a paralizar los géneros de actividades a las que esos grupos se habían dedicado en una primera época de convivencia y de tolerancia religiosa que duró hasta el reinado de los Reyes Católicos.

Las actividades mecánicas, mercantiles y de especulación científica, no habían sido practicadas con regularidad por la casta dominadora políticamente, la cristiana. Aquellos menesteres quedaron fuera del radio de interés de sus miembros, quienes afirmaban su conciencia de casta en las actividades de conquista de territorios peninsulares--y luego ultramarinos--que llegaron a constituir el Imperio. En el siglo XV, el cristiano viejo (y todo el que pretendía serlo probando su ascendencia con cartas ejecutorias) se afirmaba como tal conquistando imperios y desdeñando las ocupaciones que no eran propias de su casta.

Posteriormente, terminada la empresa de la conquista, el cristiano redujo su afirmación de la casta blasonando de antepasados "con cuatro dedos de enjundia", y todavía desdeñando los oficios mecánicos, mercantiles y todos los que eran considerados como cosa de judíos y moriscos. El cristiano, viejo o converso, tenía que demostrar con su desdén por esas actividades sospechosas, la ascendencia de su casta limpia de sangre.¹⁰

España presentaba así un contraste con Europa, donde no existía el conflicto de ser cristiano teniendo que demostrarlo públicamente, renegando de las actividades y preferencias que no eran propias de los cristianos.

Este esquema, sumamente simplificado, de las ideas de Américo Castro, pretende destacar las consecuencias que el sistema de castas y su crisis tuvo para los siglos posteriores, especialmente el XVIII. En esta centuria, los ilustrados que buscaban soluciones económicas capaces de reintegrar el país a la tradición europea, suponían que España había compartido un destino similar totalmente al de la civilización del continente.

Desconocían los ilustrados el aislamiento voluntario que España había escogido para sí, y que Ortega y Gasset definió como la "tibetanización", marcando los paralelos con un modo de vida de rasgos más orientales que europeos. De ahí que la aplicación de reformas para salvar las deficiencias fracasaran con el fin del reinado de Carlos III, porque no se aspiró a cambiar radicalmente el sistema de valores que perpetuaba aquel estado de cosas. Por esto, la "España posible" que estudia Julián Marías no puede cuajar.¹¹

Todavía en el siglo XVIII se obligaba a probar la ascendencia de la casta de cristianos viejos a los miembros de las cofradías que se dedicaban a la artesanía, y todos querían borrar el estigma que marcaba las actividades a las que se dedicaban. Desde el más humilde obrero hasta un encumbrado ministro se empeñaban en probar su limpieza de sangre:

Esos cargadores gaditanos que solicitaban hábitos, esos comerciantes madrileños que pedían limpieza de sangre para entrar en su corporación daban muestras de espíritu bien poco burgués. También es sintomático que Floridablanca, a quien sus

partidarios consideraban como el representante de las clases burguesas, se afanase por probar su descendencia de hidalga estirpe.¹²

Era todavía una tendencia muy difundida en el siglo XVIII. Se pone de manifiesto en una carta, reproducida por Domínguez Ortiz, que los montañeses de Santander envían a Carlos III y en la que piden se les otorgue la hidalguía porque "no deben reputarse por ejercicios mecánicos los oficios" que desempeñaban los labradores en la zona de la montaña, ni los que ocupan a los trabajadores de la costa.¹³

El mismo autor reproduce la cita de una cédula real de 1783 en la que se declara que:

no sólo el oficio de curtidos, sino también las demás artes y oficios de herrero, sastre, zapatero, carpintero, y otros a este modo son honestos y honrados; que el uso de ellos no envilece la familia ni la persona que los exerça ni la inhabilita para obtener los empleos municipales de la República ni para el goce y prerrogativas de la hidalguía.¹⁴

La cédula llegaba a prometer la hidalguía a quienes, durante tres generaciones consecutivas, se destacaran en los oficios. Se intentaba iniciar así una nueva tradición, que no supusiese un conflicto entre la ocupación del individuo y el linaje al que este decía pertenecer.

Los planes de reforma tuvieron que inspirarse en patrones extranjeros, aspirando a importar, con el producto técnico, o la apropiación de ideas, los resultados de siglos de dedicación de otras culturas a menesteres que habían sido menospreciados en España. El ejemplo de Campomanes es expo-

nente de este sentir:

De cada nación debemos imitar lo mejor que hace: de esa suerte con ser meros copiantes de sus adelantamientos por ahora, reteniendo lo bueno que tengamos, acomodándoles a nuestros usos, llegaremos a estar al nivel de las demás naciones en breve tiempo, haciéndonos dócil para adoptar lo que ignoremos, o no sepamos hacer tan bien, como el extranjero.¹⁵

Este pseudo-progreso no iba acompañado de la intención de cambiar a fondo la manera de ser de la vida española, ni mucho menos alentaba la creación de ideas nuevas, verdaderamente originales. Mientras se insistiera en desdeñar el trabajo manual porque éste manchaba el linaje, o se insistiera en cartas de hidalguía para ejecutarlo, la tarea reformadora se hacía más difícil.

Se trata de una forma de pseudo-Ilustración, con una base ficticia. Las palabras que Ortega aplicara al análisis de los efectos nocivos de la Contrarreforma en España, pueden ilustrar la naturaleza de la Ilustración española:

Esta enfermedad (la consecuencia de la Contrarreforma) fue la hermetización de nuestro pueblo hacia y frente al resto del mundo, fenómeno que no se refiere especialmente a la religión ni a la teología ni a las ideas, sino a la totalidad de la vida, que tiene, por lo mismo, un origen ajeno por completo a las cuestiones eclesiásticas y que fue la verdadera causa de que perdiésemos nuestro Imperio. Yo le llamo la 'tibetanización' de España. El proceso agudo de ésta acontece entre 1600 y 1650. El efecto fue desastroso, fatal. España era el único país que no sólo no necesitaba Contrarreforma, sino que ésta le sobraba. En España no había habido verdadero Renacimiento ni, por tanto, subversión. Renacimiento no consiste en imitar a Petrarca, a Ariosto o a Tasso, sino más bien en serlos.¹⁶

De la misma manera que no había existido un Renacimiento en el sentido estricto que implica Ortega, por el mero hecho de imitar formalmente a los renacentistas italianos, no existió verdaderamente una ideología ilustrada en España. Imitar de cada nación "lo mejor que hace" como proponía Campomanes, mientras no se aplicaran cambios más radicales "a la totalidad de la vida española", implicaba un acomodo superfluo de ideas extrañas a las que habían guiado a España a "tibetanizarse".

La revisión del pasado cultural de España hizo que muchos de los ilustrados buscasen una corriente salvadora en la tradición nacional de la literatura, la cual podía permitirles afirmarse frente a Europa, demostrar que no siempre había estado ausente el progreso de dentro de las fronteras españolas. El refugio lo van a encontrar no en el pasado inmediato, sino el remoto. La centuria precedente traía el recuerdo de la decadencia, el alejamiento de Europa.

Surge una tendencia, pues, de rechazo del pasado inmediato para buscar en el más remoto una tradición cultural sólida, digna de compararse a la de los países europeos. Nuño, el personaje de las Cartas marruecas, da a Gazel una opinión sobre el setecientos español:

El siglo pasado no nos ofrece cosa que pueda li-
sonjearnos. Se me figura España desde el fin de
1600 como una casa grande que ha sido magnífica
y sólida, pero por el decurso de los siglos va
cayendo y cogiendo debajo a los habitanes.¹⁷

En cambio, la España del siglo XVI le merece muy distinta opinión:

¿Pero quién no se envanece si se habla del siglo anterior en que todo español era un soldado respetado? Del siglo en que nuestras armas conquistaban las dos Américas y las islas de Asia: aterraban a Africa, e incomodaban a toda Europa con ejércitos pequeños en número y grandes por su gloria, mantenidos en Italia, Alemania, Francia y Flandes: y cubrían los mares con escuadras y navíos, galiones y galeras; del siglo en que la academia de Salamanca hacía el primer papel entre las universidades del mundo; del siglo en que nuestro idioma se hablaba por todos los sabios y nobles de Europa. ¿Quién podrá tener voto en materias críticas que confunda dos épocas tan diferentes, que parece en ellas la nación dos pueblos distintos?¹⁸

Nuño añoraba aquel perdido poderío militar y la época en que el Brocense y Garcilaso, en el campo de las letras, ofrecían un panorama tan diferente al de los humanistas del reinado de Felipe IV. El personaje se remonta al reinado de los Reyes Católicos para ensalzar las cualidades de los monarcas del pasado español.¹⁹

El desencanto con el pasado inmediato no es una reacción exclusiva de los autores del XVIII. Américo Castro ha reiterado el ejemplo de Fernán Pérez de Guzmán, quien "sentía la necesidad de llenar de españolidad universalizada y deslumbrante, un pasado que ya en el siglo XV...calificaba de 'historia triste y llorosa, indigna de metro y prosa'".²⁰ Pérez de Guzmán se apoderaba de personalidades romanas para llenar el vacío de un pasado inmediato bochornoso en su parecer, indigno de ser comparado con las glorias de un Trajano o un Séneca.

Este espíritu crítico del pasado histórico fue también

motivo de polémicas encendidas entre los que aspiraban a reformar la expresión literaria española de los siglos precedentes y de los que la defendían de reformas de inspiración extranjeras. El teatro fue el género que originó los más arduos debates, entre los defensores del teatro nacional y sus detractores.

Estos últimos, aspiraban a encauzar el drama español en la corriente europea neoclasicista; entre ellos, sobresale la figura y la obra de Nicolás Fernández de Moratín y su participación en la reforma del teatro.

Los géneros dramáticos, por su contacto directo con el gran público, eran el vehículo ideal para llevar el mensaje de las reformas sociales, poniendo en práctica la premisa clasicista del arte, que enseña deleitando. En la escena debían aparecer los modelos de conducta que convenía establecer para lograr el orden social apetecido por los reformistas. Un ejemplo claro es el de la educación de la juventud en el teatro de Iriarte y el de N. Fernández de Moratín.

Lo mismo que otras manifestaciones de la civilización española, la literatura planteó para los neoclásicos la peculiaridad de la producción del siglo XVII y la pobreza de la de las primeras décadas del XVIII. Desde 1650--fecha arbitraria para marcar la desolación cultural de la segunda mitad del setecientos--reinaba un desolador vacío que acentuaba las grandes diferencias con la vecina Francia, pródiga entonces en obras maestras y en espíritu clasicista.

Francia presentaba el patrón a seguir; nada más disimilar de la creación exuberante de Calderón o de Lope--quien ganara en el XVIII la fama del corruptor del teatro nacional--que la obra de Racine, o Molière y Corneille. La ingeniosidad de los españoles ponía de manifiesto los "disformes monstruos" que, según la célebre cita de Feijoo, "puede concebir una fantasía desordenada", sin reglas.²¹

La introducción del orden neoclásico en la literatura se convirtió para los polemistas en una cuestión de honor nacional. Los que defendían el clasicismo creían al país entero deshonrado por la mala opinión que le habían ganado las obras de Lope o de Calderón. En los Desengaños al teatro español,²² Moratín aboga por el clasicismo dramático para redimir a su nación:

Yo, por bolver por la verdad, y el honor de mi Nación, reputada de las otras de bárbara, e inculta por la confesión de este Author (Lope), sin arrimo, ni protección he sacado la cara a defenderla en lo que pueda, aun con saber que me exponía a la befa de los necios, que son muchos. (Desengaño I, p. 9)

En opinión de Moratín, la deshonra había caído sobre todo el país porque Lope, conociendo perfectamente las reglas del arte de la preceptiva, convino en burlarse de ellas al componer su Arte nuevo de hacer comedias.

Don Nicolás, y los que compartían su opinión, se sentían incómodos con las críticas de los vecinos cuando éstos medían los resultados de la creación literaria del Siglo de Oro español por su propia escala de valores históricos y culturales franceses.

Ya en el siglo precedente, Boileau en L'art poetique, reprochaba el exceso cometido contra las reglas del arte por un autor español y defendía el credo artistico neoclásico del teatro francés:

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
 Sur la scène en un jour renferme des années.
 Là souvent le héros d'un spectacle grossier,
 Enfant au premier acte, est barbon au dernier.
 Mais nous, que la raison á ses règles engage,
 Nous voulons qu'avec l'art l'action se menage;
 Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait
 Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.²³

"Delà les Pyrénées" estaba el país 'bárbaro' en el que Lope o cualquiera de sus seguidores, componía estas comedias sin reglas. Para los críticos franceses, la desobediencia a las reglas era imperdonable en el teatro español.

Alain René Lesage presenta un cambio de opinión de los franceses, cuando en 1700 aconsejaba utilizar el material del teatro español para la publicación de una antología.²⁴ Cook atestigua la admiración de Lesage por el teatro del Siglo de Oro español, ya que al menos elogiaba la inventiva de los genios españoles en la comedia, aunque les reprochaba la ausencia de dedicación al género trágico.²⁵

Fue sin embargo la crítica de Du Perron de Castera la que en 1738,²⁶ un año después de la publicación de la Poética de Luzán, afectó de manera más directa la sensibilidad de los españoles. El francés veía en el drama nacional una fuente de temas para el teatro de Francia, siempre y cuando se simplificase el material, se redujese el número de aventuras y, en general, se aplicase el aspec-

to formal del teatro francés regido por el gusto neoclásico.²⁷ Como veremos al estudiar la crítica de Moratín, éste es el patrón de reformas al que aspiraba Don Nicolás, pretendiendo ceñir los temas y el material españoles a las reglas del arte.

Frente a la crítica de los extranjeros, las reacciones de los españoles pueden catalogarse en dos grupos: las de los que defendían la literatura nacional lealmente, y la de quienes preferían ver al teatro nacional dentro de los cauces del neoclasicismo. Éstos no consideraban que la comparación de base injusta del teatro español y el francés, no dejaba margen para la posibilidad de un teatro de inspiración nacional, fuera del influjo de las reglas del antiguo drama clasicista.

Los comentarios de los franceses no se limitaban al teatro español. Leo Hughes estudia las reflexiones del Abbé Le Blanc y otros, quienes opinaban que la comedia inglesa y la tragedia (excesivamente violenta) desmerecían por ausentarse de ellas las reglas del arte.²⁸

Un tanto tardía, la reacción de los españoles a los comentarios de Du Perron es comparable a la que ocasionara el artículo "Espagne" de Masson de Morvilliers aparecido en la Encyclopédie Méthodique. Masson estudiaba la ausencia de la contribución de España al progreso científico del Continente. Hubo entonces que probar la existencia de la ciencia española y defender a la nación de las críticas del extranjero en encendida polémica.²⁹

Con respecto a la producción del teatro del Siglo de Oro, la defensa del honor saltó a primer plano. Cook estudia los comienzos de la polémica que arreciaría a partir de la defensa de Nasarre del teatro español, con la publicación de las Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra en 1749:

Even though an inferiority complex had developed with reference to contemporary Spanish literature, national pride began to prompt a desire to find extenuating circumstances, or to prove that there were and always had been a considerable number of Spaniards capable of appreciating good literature and cognizant of its rules...; they did not choose to defend Golden Age plays at all, but were willing to admit these plays deserved the censure to which they had been subjected. How to convince foreigners in the face of this admitted evidence that Spain was not inherently barbarous, was the problem which confronted them.³⁰

Los que así pensaban, se propusieron dos soluciones. La primera, era seguir el canon literario que era sinónimo de la civilización y contrario a la barbarie, el clasicismo. Pero los que defendían la literatura de inspiración nacional (Zamora, Añorbe y Corregel y otros) se negaron a aceptar los planes de reformas, pues veían en los neoclasicistas a los importadores de ideas francesas, aunque éstas fueran de inspiración más antigua o se tratase de exigencias de la razón.

Luzán se anticipaba a la crítica nacionalista cuando prevenía al lector de su Poética: "no desestimes como novedades las reglas y opiniones que en este trabajo propongo", asegurando que las reglas no eran francesas, sino que se remontaban a la antigüedad y a Aristóteles.³¹

La falta de un tratado del tipo de la Poética por un autor español ya había sido interpretada como una laguna imperdonable por el Pinciano, quien hubo de excusar la aparición de su Philosophia antigua poetica de esta manera:

Sabe Dios que ha muchos años desseo ver un libro desta materia sacado a luz de mano de otro por no me poner hecho señal y blanco de las gentes, y sabe que por ver mi patria, florecida en todas las demas disciplinas, estar en esta parte tan falta y necessitada, determiné arriscar por la socorrer.³²

El Pinciano, médico de profesión, sabía que contravenir el gusto de la mayoría que aplaudía las obras de Tirso, de Lope y otros, le haría "señal y blanco" de los ataques de quienes despreciaban la sujeción a las reglas del arte. Es curioso que Luzán, al publicar la primera edición de su Poética, se crea precisado a justificar la aparición de su obra en términos semejantes, aun cuando al parecer, Luzán no estaba familiarizado con la obra del Pinciano--éste no aparece en el texto de la primera edición de la obra del aragonés, como puede verificarse por las tablas de autoridades que Sebold ha publicado para determinar la procedencia de las ideas de la Poética.³³

La coincidencia entre Luzán y el Pinciano se explica por el predominio del gusto por el teatro nacional. Los que lo defendían a ultranza, los nacionalistas, dudaban de las intenciones patrióticas de los neoclásicos y pensaban que estas novedades no eran más que un elemento perturbador de la expresión dramática nacional.

Así, los neoclasicistas eran temidos por extranjeri-

zantes y tuvieron que llevar el estigma por largo tiempo. Todavía en el siglo XIX se sustituía "clásico por afrancesado en la tácita insinuación convertida en artículo de fe, de que los franceses fueran los inventores de las reglas."³⁴

Hoy sabemos que no se trataba de una simple adopción de ideas afrancesadas--las tablas de la procedencia de las autoridades de la Poética de Luzán que ha publicado Sebold lo demuestran--; el neoclasicismo español no se limitaba a una simple adopción de ideas extrañas. Como veremos al estudiar las nociones críticas de N. Fernández de Moratín, los que abogaban por el clasicismo literario no renunciarían nunca a las raíces hispánicas de su cultura, y buscarían en el pasado literario español la inspiración más próxima posible al clasicismo que querían ver implantado en las letras españolas. Sebold resume esa característica del neoclasicismo español:

Ningún movimiento literario español fue más cosmopolita, pero tampoco insistió más ningún otro en la fidelidad a la herencia nacional. La compatibilidad de la poética grecorromana --occidental--con la curiosidad erudita por la poesía española de siglos anteriores se presagia ya en ciertas páginas feijonianas de 1726; mas en todo caso este patrón nacional-internacional es una condición decisiva de la escuela neoclásica.³⁵

Una muestra de esta insistente consideración de los autores españoles es la abundante ilustración de las ideas, con ejemplos basados en ellos, que Luzán emplea en la Poética: Garcilaso, Fray Luis de León, los Argensola y

muchos otros. Sin embargo, esta revaloración de los autores nacionales va mucho más allá de la simple "curiosidad erudita" que menciona Sebold: existía la necesidad imperiosa de buscar en el pasado ejemplos numerosos que demostraran la presencia de autores que escucharon a la razón al componer sus obras, vestigios abundantes de clasicismo que probaría al mundo que España no era inherentemente bárbara. Esto era una necesidad de reivindicar el honor nacional.

El rechazo del teatro de Lope y de Calderón y de la poesía de Góngora, y sobre todo, de los imitadores de estos autores geniales; o el ansia de corregir los excesos que pudieron cometer estos autores, son síntomas del deseo de borrar aquellas tendencias del siglo XVII que destacan la ausencia del clasicismo literario.

Otra solución al problema de la crítica extranjera fue la de buscar huellas clasicistas que verdaderamente no habían aparecido en la tradición literaria española, concretamente, la presencia de la tragedia clásica. Según la opinión de Du Perron (véase la página 18), faltaba a los españoles la dedicación al género trágico. Muchos españoles, entre ellos Moratín, creyeron que la presencia del género de la tragedia podía significar la diferencia entre la civilización y la barbarie.

Así, la reacción fue de dos tipos: buscar las huellas de ejemplos trágicos clásicos en el pasado, o crear tragedias que salvaran a España de la barbarie.

Esta solución era tan desesperada como ingenua. Exis-

tieron manifestaciones de la tragedia clasicista en España en los siglos precedentes al XVIII, pero se redujeron en su mayoría a ejercicios de traducción "con ligeras variantes sobre los originales clásicos", como explica Alfredo Hermenegildo en su estudio de la tragedia clásica en España en el XVI.³⁶ Con la excepción de la obra de Fernán Pérez de Oliva, los vestigios de la tragedia clásica no tienen mayores consecuencias que la de curiosidades de una época literaria.

No obstante esa relativa insignificancia--si la consideramos desde el punto del teatro nacional--la presencia de aquellos ejemplos era suficiente para que quienes se lo proponían en nombre del honor nacional, se lanzaran a desenterrarlos. El resultado de las pesquisas fue poco halagüeño, pues a pesar de demostrar la existencia de ejemplos de tragedias clásicas, aquellas muestras aisladas probaban la ausencia de una dedicación significativa al género.

Baltasar Nasarre se afanó en encontrar aquellos textos salvadores, y recuperó comedias y entremeses de la obra cervantina. Éstas, no se ajustaban a las reglas clásicas, pero Nasarre las justificaba como una reacción satírica al teatro de Lope, Tirso, etc. Cooperando a la creación de una historia literaria mítica, Nasarre aseguraba que muchos otros autores españoles, siguiendo el patrón cervantino, habían compuesto comedias regulares--de acuerdo a las reglas--donde sobresalía la enseñanza moral horaciana. Añadía que estas obras continuaban representándose en el siglo

XVIII. Inexcusable es decir que no pudo aportar títulos ni los nombres de los autores.³⁷

Empeños muy similares ocuparon a Montiano y Luyando,³⁸ quien quiso demostrar que España había sido la primera nación europea que iniciara la tradición clasicista dramática en tiempos modernos. Aseguró la existencia de un grupo considerable de autores pre-lopistas, capaces de apreciar las excelencias del lenguaje, las delicadezas del arte y la observancia rigurosa de las reglas. Con ello, Montiano quería demostrar la presencia de un teatro clásico como una manifestación considerable de la literatura española.³⁹

Para estos hombres empeñados en implantar las mejoras que deseaban para su país, era muy difícil entender que no se trataba de una deficiencia de la literatura española el hecho de carecer de una determinada corriente como la clasicista. Pero, les cegaba la presencia de la riqueza de la expresión clásica francesa, que aunaba a su cultura el progreso general que no aparecía en la Península. Además, veían la literatura española a través de los ojos de la crítica francesa. Rodríguez-Cepeda apunta esta influencia:

France was the deceptive name that helped some ill-informed souls to add to the already existing confusion. The experience of these two countries in that century of lights stems from different problems and implies a different attitude towards their past and present.⁴⁰

Nasarre y Montiano no habían podido establecer

la existencia de la tragedia en España. Restaba entonces, al menos en el presente, hacer constar que no todos los españoles aprobaban los desafueros del teatro nacional, ni toda España debía cargar con el estigma de las acusaciones de los extranjeros, como explicó Moratín:

Yo no tengo más delito, que apuntar algunos (defectos de los autos sacramentales) en obsequio de la verdad, para honor de la Patria, y para que sepan los Etranjeros que los Españoles de juicio no aprueban tales representaciones, y que Don Pedro Calderón de la Barca no es el Apoderado de la literatura española. (Desengaño II, p. 37)

La manera de remediar más eficazmente este problema era, para Moratín, la creación de una nueva tradición que incluyese el género trágico. Seguía el ejemplo de Montiano quien había publicado Virginia en 1751, seguida de su primer Discurso, y en 1753 Ataúlfo, con el segundo Discurso. Moratín compuso después sus tres tragedias, Lucrecia, Hormesinda y Guzmán el Bueno.

Verdaderamente, el aspecto más positivo de la revisión del pasado literario no fue la creación de tragedias--con la excepción de la Raquel no existen aportaciones verdaderamente valiosas--, sino la reedición de los textos literarios:

Paradoxically, the eighteenth century, with so much negative reflexion on the seventeenth, was the century that best edited our past literature. I refer not only to the edition of the Poema de Mio Cid, and Berceo by Tomás Antonio Sánchez (1778), but also the support of the old theater by García de la Huerta and Trigueros, the editions of Cervantes' work by Ibarra and Sancha, in addition to the magnificent and still unsurpassed twenty-one volumes of Lope de Vega, the ten vol-

umes on Quevedo, the Parnaso español by Sedano, and the twenty volumes of poetry published by Ramón Fernández (a pseudonym of Pedro Estala).⁴¹

En líneas generales, los neoclásicos en el siglo XVIII cooperaron a la difusión de la cultura nacional. Aspiraban a conseguir para el país las reformas sociales y educadoras, a la par que el reconocimiento del extranjero. hondamente sumergidos en las preocupaciones de índole patriótica, no podían dedicarse a la reflexión más sosegada; desconocían el verdadero impacto del teatro español y de la novela cervantina en el extranjero, y no pudieron establecer una defensa de la literatura nacional considerando la verdadera deuda del teatro francés con el español--Molière, Lesage--, o de la novela inglesa y la obra de Cervantes.

Rodríguez-Cepeda resume así esta falta de visión, que se justifica por las preocupaciones de índole más inmediata que envolvía a los hombres del XVIII:

Good judgment and common sense prevailed beyond our borders in regard to the Cervantine novel and Lope's theater when, contrarily, we ourselves were making every effort to dislodge permanently Lope's fundamental innovations and to refute the apparent lack of consideration for others, didacticism, and rational judgment of Don Quixote. Many eighteenth-century intellectuals tried to forget the seventeenth century because, for them, the previous era implied irrationality, concealment, and close-mindedness, with an excessive use of the imagination in literary genres. This tendency had to be corrected precisely because it did not include social teaching, but it did encourage individual and private thinking, and was a serious obstacle toward attaining the integral spirit that all enlightened men of Europe were pursuing.⁴²

Notas

- 1 Leandro Fernandez de Moratín, "Vida de Don Nicolás Fernández de Moratín, Flumisbo Thermodonciaco," Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín, Biblioteca de Autores Españoles, II (Madrid: Ediciones Atlantis, 1944), p. xviii.
- 2 Vicente Palacio Atard, Los españoles de la Ilustración (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1964), p. 18.
- 3 Paul Hazard, La pensée européenne au XVIII^{ème}. siècle, 2 vols. (Paris: Boivin, 1944). La Ilustración francesa favorecía la divulgación de los conocimientos, de las nuevas ideas de una manera mucho más abierta, y muchos de sus miembros se singularizaron por el criticismo de las instituciones. En España, no podía surgir un Voltaire, o un Diderot en estas condiciones.
- 4 Richard Herr, España y la revolución del siglo XVIII, trad. Elena Fernández Mel (Madrid: Aguilar, 1964).
- 5 Ibid., p. 71.
- 6 Ibid., pp. 20-22; 137 y ss.
- 7 Benito Jerónimo Feijoo, "Causas del atraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales," Cartas eruditas y curiosas, Biblioteca de Autores Españoles, LXV (Madrid: Ediciones Atlantis, 1952).
- 8 Manuel Ferrandis, Historia universal de la cultura, 5a. ed. (Madrid: Ediciones Atlas, 1962), II, pp. 240-41.
- 9 Américo Castro, "Después del siglo XV," La realidad histórica de España, 4a. ed. (Méjico: Editorial Porrúa, 1971), pp. 64-67.
- 10 Ibid. pp. 48-54.
- 11 Julián Marías, La España posible en tiempo de Carlos III (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963).
- 12 Antonio Domínguez Ortiz, La sociedad española en el siglo XVIII (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955). Citado por A. Castro en "Alguna claridad sobre el siglo XVIII," La realidad, p. (34).

13 Domínguez Ortiz, La sociedad española, p. 99.

14 ibid., p. 216. El autor documenta el estado del comercio en el siglo XVIII, todavía en gran parte en mano de extranjeros, lo mismo que había estado en manos de los judíos en otras épocas, pp. 185-86.

15 Pedro Rodríguez, conde de Campomanes, Apéndice a la educación popular, parte tercera (Madrid: Sancha, 1776); citado por Julián Marias, La España posible, p. 82.

16 José Ortega y Gasset, "Renacimiento, Humanismo y Contrarreforma," apéndice II a "La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductible," Obras completas (Madrid: Revista de Occidente, 1962), VIII, p. 356.

17 José Cadalso, Cartas marruecas, XLIV, ed. Juan Tana-yo y Rubio, Clásicos Castellanos (Madrid: Espasa-Calpe, 1935), p. 155.

18 Ibid., LXXIV, p. 183.

19 Ibid., III, p. 15: "La reforma de los abusos, aumento de las ciencias, humillación de los soberbios, amparo de la agribultura y otras operaciones semejantes formaron esta monarquía; ayudóles la naturaleza con un increíble número lisonjeado de dejar a sus sucesores un imperio mayor y más duradero que el de Roma antigua..."

20 Américo Castro, De la Edad Conflictiva, 3a. ed. (Madrid: Taurus, 1972), p. 14. Todavía en los albores del siglo XX, Castro identifica esta postura del español intelectual frente a la historia de los siglos inmediatamente precedentes: "Nada en el ambiente escolar o universitario invitaba o hacía posible rebasar el infimo nivel en torno a uno a comienzos de siglo. Ganivet (1865-1898) y su peregrinación a través de Europa seducía a los desencantados, a quienes no se conformaban con que "aquello" fuera lo normal, no obstante la vulgar conformidad de quienes pasaban inertes de uno a otro día. Años de rebeldía, como tal y por sí sola infecunda. Pertrechado más tarde de cultura europea, comen-zaron los intentos de buscar algo español, digno de ser puesto a nivel con la Europa del progreso, la que aún nos seducía [a Castro] hace medio siglo. Tal vez-imaginaba, deseaba--existió una España soterrada bajo la triunfante inquisitorial y militarmente, y ayuna de ciencia e ideas manejables, no obstante el nacionalismo patrioterico de Me-néndez Pelayo, cuya estrecha y clamorosa "ortodoxia" incitaba precisamente a seguir otras vías". La cita es de Sobre el nombre y el quien de los españoles (Madrid:

Taurus, 1973), p. 45.

21 Benito Feijoo, "Paralelo de las lenguas castellana y francesa," Teatro Crítico, II, p. 85.

22 Nicolás Fernández de Moratín, Desengaños al teatro español (Madrid: (1762-1763). En lo sucesivo, las referencias a esta obra se indicarán en el texto con el título Desengaño seguido del número y la paginación.

23 Nicholas Boileau, L'art poétique, chant III, vv. 85-90.

24 Alain René Lesage, Le théâtre espagnol (La Haya, 1700).

25 John A. Cook, Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice (Dallas: Southern Methodist University Press, 1959), pp. 82-83.

26 Du Perron de Castéra, Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol (Amsterdam-Paris: 1738).

27 Cook, Neo-Classic Drama, p. 81.

28 Leo Hughes, The Drama's Patrons, A Study of the Eighteenth Century London Audience (Austin: University of Texas Press, 1971), pp. 84-85.

29 Nicolas Masson de Morvilliers, "España", La polémica de la ciencia española, introd. y selección de Ernesto y Enrique García Camarero (Madrid: Editorial Alianza, 1970), pp. 47-53.

30 Cook, Neo-Classic Drama, p. 83.

31 Ignacio de Luzán, La poética, o reglas de la poesía, ed. Russel P. Sebold (Barcelona: Editorial Labor, 1977), p. 97. Las futuras referencias a esta obra se indicarán en el texto con el título Poética.

32 Alonso López Pinciano, Philosophia Antigua Poética, ed. Alfredo Carballo Picazo (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953), I, p. 8. Citado por Sanford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro (Madrid: Gredos, 1962), p. 26.

33 Russell P. Sebold, "Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: Sus orígenes y su naturaleza," El rapto de la mente (Madrid: Editorial Prensa Española, 1970), pp. 70-75.

34 Russell P. Sebold, "Historia y teoría de la poesía," El rapto de la mente, p. 40. Aclara el autor que "afrancesado es la mayoría de las veces, mote político mal aplicado a la literatura... Los neoclásicos son sencillamente nacionalistas modernos que han sabido vencer la perjudicial patriotería que Feijoo llamaba pasión nacional", *ibid.*, p. 55. Sin embargo esa pasión nacional no dejó de afectar inclusive a Feijoo o a los neoclásicos que se dedicaron a reverenciar el pasado remoto que negaba o soslayaba el más reciente, o sea, el que evidenciaba la ruina del país desde 1650.

35 Russell P. Sebold, "Martín Sarmiento y la doctrina neoclásica," Insula, 32 (1977), 2.

36 Alfredo Hermenegildo, Los trágicos españoles del siglo XVI, Fundación Universitaria Española, 6 (Madrid: Raycar, 1961), p. 95.

37 Cook, Neo-Classic Drama, pp. 87-89.

38 Agustín Montiano y Luyando, Discursos sobre las tragedias españolas, 3 vols. (Madrid: 1751-1753).

39 Cook, Neo-Classic Drama, pp. 87-89.

40 Enrique Rodríguez-Cepeda, "The Spanishness of the Eighteenth Century," Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization, ed. José Rubia Barcia (Berkeley: University of California Press, 1976), p. 233.

41 *Ibid.*, p. 231.

42 *Ibid.*, p. 230.

Capítulo I

Nicolás Fernández de Moratín

Vida y participación en los planes de la reforma del teatro

La edición de las Obras póstumas de Nicolás Fernández de Moratín que publicó su hijo Leandro,¹ llevaba a modo de introducción una "Vida de Don Nicolás Fernández de Moratín". Abundante en elogios, el trabajo se esfuerza en trazar el retrato de un ilustrado modelo de vida ejemplar pública y privada. Esta corta biografía se ha venido utilizando desde entonces como la oficial del autor.

Los detalles del origen señalan la ascendencia de "familia noble de Asturias". En Iriarte y su época, Emilio Cotarelo y Mori reprodujo un documento que da fe de la "limpieza de sangre e hidalguía" de los antepasados de los Moratines.² Don Nicolás nació en 1737--fecha de la publicación de la Poética de Luzán--en Madrid, sede de la corte de Isabel y Felipe V. Allí trabajaba el padre de don Nicolás al servicio de la reina como guardajoyas. Esta ocupación fue luego ejercida por Moratín.

Con los jesuitas estudió filosofía en Calatayud y más tarde hizo los cursos de leyes en Valladolid. Durante el reinado de Fernando VI vivió apartado de la corte, en el Sitio de San Ildefonso, hasta que la reina Isabel regresó a

Madrid a esperar la llegada de su hijo Carlos, el nuevo rey. El regreso a la corte madrileña del joven Moratín--contaba unos veintiséis años--coincide con el inicio del reinado de Carlos III.

Uno de los rasgos del personaje que Don Leandro quiere destacar es la integridad moral. Aunque se relacionó con figuras prominentes de la corte--Eugenio de Llaguno, Montiano y Luyando, el conde de Aranda, el marqués de Ossun, etc.--, no quiso nunca medrar con la amistad que le profesaban. Justifica así Leandro la medianía económica en que vivió el padre ("Vida", p. xii).

El biógrafo subraya la indiferencia de Don Nicolás por el éxito económico personal, al que anteponía siempre el bienestar de su país. Como anécdota, cita el hecho de haberse recibido de abogado en 1772 sin llegar a ejercer el derecho como un medio próspero de vida. Por el contrario:

Lamentábase de la multitud, contradicción y oscuridad de las ya envejecidas leyes; del conflicto de jurisdicciones, de las clases privilegiadas, de lo arbitrario de los juicios, de la influencia funesta de los escribanos, nacida de la pereza o ignorancia de los jueces. ("Vida", p. xii)

El interés por la revisión del derecho y por la reforma de los códigos vigentes, fue una preocupación que compartieron muchos ilustrados del XVIII. Es de sobra conocido el impacto en la obra de Jovellanos, especialmente su drama El delincuente honrado, del marqués de Beccaria y su Tratado de los delitos y las penas, que apareció en español en 1774.³

Don Leandro anota en su trabajo que, precisamente la

rectitud del carácter, le había impedido a don Nicolás ganar las oposiciones a la cátedra de Poética que obtuvo su amigo Ignacio López de Ayala. En una carta que asegura reproducir el hijo, Don Nicolás dice a su rival y amigo:

Acabada la oposición me he metido en mi casa, no he visto a nadie, y por consiguiente, nadie se acordará de mí. Usted, animado del deseo justísimo de lograr lo que solicita, no habrá diligencia que no practique, y hará muy bien. ("Vida", p. xii)

Un documento estudiado por José Simón Díaz contradice las palabras atribuidas a don Nicolás. En ese documento se encuentran los juicios que los ejercicios del examen merecieron al tribunal examinador: al parecer, Moratín cometió "varios defectos de Latinidad y Prosodia que manifiestan evidentemente el poco ejercicio de su Autor en el metro latino, aunque hay estrofas que merecen ser alabadas".⁴

En cambio, mereció elogios el ejercicio de traducción del latín y también la disertación sobre la Preceptiva e Historia literaria. En éste, el opositor demostró "un vasto conocimiento del arte, superior al que se observó en los sujetos antecedentes [otros opositores], incluido López de Ayala, y un feliz manejo en la composición del verso castellano".⁵

Junto con López de Ayala y muchas otras personalidades literarias de la época, frecuentaba Don Nicolás la tertulia de la "Fonda de San Sebastián"; el nombre académico de Moratín era Flumisbo Thermodonciaco. El ambiente de la tertulia era propicio para la lectura de las obras de los miem-

bros de ella; se sabe que Cadalso leyó allí por primera vez sus Cartas marruecas, y que participaban en las reuniones algunos autores extranjeros, entre ellos, Napoli-Signorelli. Las lecturas incluían a los clásicos españoles y de otras nacionalidades. Se leían,

las sátiras y la poética de Boileau, las obras de Rousseau, muchos sonetos y canciones de Frugoni, Filicaja, Chiabrera y Petrarca, y algunos cantos del Tasso y del Ariosto. ("Vida", p. xiii)

También elogia Leandro la labor docente del padre.

Cuando sustituyó a López de Ayala en la cátedra del Colegio Imperial por enfermedad del colega amigo, hizo don Nicolás que los estudiantes abandonaran los textos al uso y les enseñaba la materia, "en amistosa conversación, sin hacerlos sospechar que los instruí" ("Vida", p. xv).

Esta imagen fue criticada por Iriarte,⁶ quien con su agudeza acostumbrada dedicó una **sátira** severa contra un "Idilio" compuesto por Moratín. Iriarte aludía al "poeta, bien que interino/ de la Tebayda desierta/ del claustro de San Isidro". La ausencia de alumnos disminuye el impacto del maestro ejemplar que deseaba resaltar don Leandro.

Por encima de todo, la característica más sobresaliente del autor biografiado es la dedicación a la patria, por ver a España "menos atrasada", "más industrial", "menos ignorante", y "menos satisfecha de su ignorancia". Llegó a ser miembro honorario de la Sociedad Económica de Madrid, para la que escribió una "Memoria sobre los medios de fomentar la agricultura en España, sin perjuicio de la cría de gana-

dos".⁷

En medio de todas estas actividades se destaca la literaria, que Don Leandro enjuició con cautela. De la poesía no dramática, elogia La Diana o arte de la caza y Las naves de Cortés: éste último fue compuesto para concursar en 1777 en el certamen convocado por la Real Academia. Soslaya en cambio gran parte de la obra poética del padre: no hay elogios para la poesía de tradición hispánica--los romances y las "Quintillas"--y omite totalmente la mención al Arte de las Putas.

Manifiesta el biógrafo gran admiración por el ingenio fácil de quien había compuesto una comedia "en seis horas, repartidas en tres noches", dictándola a un escribiente; o elogia los juegos poéticos en los que Don Nicolás demostraba habilidad sorprendente al componer poesía "de repente" en competencia con autores italianos que visitaban la corte de Madrid ("Vida", p. xv).

Esta facilidad no era, apresura Don Leandro, el producto exclusivo de la fantasía creadora, sino el fruto de una dedicación al estudio de la lengua y los autores españoles. Es famosa la cita que relata la recomendación a un alumno que indagaba cómo "arreglar" su biblioteca de modelos de la poesía: "griegos y españoles, latinos y españoles, italianos y españoles, franceses y españoles, ingleses y españoles" ("Vida", p. xv).

No faltan elogios a las excelentes cualidades domésticas de nuestro autor, quien cumplía "sus deberes de esposo

y padre" ("Vida", p. xix). Esto ha sido puesto en tela de juicio por las recientes publicaciones del Epistolario y de los Diarios de Leandro Fernández de Moratín. Advierte su editor René Andioc que:

Don Nicolás, por lo menos al final de su vida, era un observante muy laxo de la fidelidad conyugal, como lo testifican las últimas páginas de su diario (B.N.M., ms. 5617); y nuestro autor Leandro no lo podía ignorar puesto que de dicho documento tomó las principales abreviaturas de su vocabulario erótico para redactar su propio diario a continuación de aquel. D. Nicolás confirmó además en su Arte de las putas, publicado por Cotarelo (M. 1898), su perfecto conocimiento de los bajos fondos de la capital.⁸

Solamente el estudio de ese diario y la correspondencia y papeles personales del autor podrán esclarecer estas noticias soslayadas totalmente en la biografía que compuso Leandro. Éste quiere destacar en todo momento las cualidades de un personaje modelo, mesurado, ideal clásico del hombre que aspira a la dorada medianía horaciana.

Los detalles más personales quedan, comprensiblemente, ignorados. Claro que a veces las generalizaciones resultan excesivas, coma ésta que afirma que las cartas de don Nicolás "todas ellas versaban sobre materia crítica y de erudición". A juzgar por los ejemplos de las que le enviaba Cالدso desde Salamanca, las respuestas no eran lo frecuentes que hubiera deseado el Coronel, quien estimaba mucho la correspondencia con el amigo.⁹

Ante la obra dramática de Don Nicolás, el hijo mantiene la postura discreta, sin elogios excesivos. Destaca el

esfuerzo de Don Nicolás por ver establecido en el teatro español el orden neoclásico. Moratín el padre, jugó un papel esencial en los intentos por reformar el teatro que ocuparon a Aranda durante su período de gobierno (1766-1772) bajo el rey Carlos III. Mientras disfrutó del favor del presidente del Consejo, Moratín se comprometió a corresponder a aquel apoyo sometiendo al teatro español a la preceptiva neoclásica, y sobre todo, esforzándose por introducir en él la tragedia.

Con anterioridad a la subida de Aranda al poder, Moratín había mantenido una intensa actividad en defensa de la preceptiva clasicista, entre 1762 y 1764. Recién llegado a la capital, publicó sus dos primeros ensayos dramáticos: la comedia La petimetra (1762)¹⁰ y la tragedia de tema clásico Lucrecia (1763).¹¹ Al año siguiente, apareció su revista literaria El poeta,¹² donde publicó buena parte de los versos que había compuesto hasta entonces.

Pero sobre todo se había destacado Moratín por su participación en la polémica del teatro que ocupaba a nacionalistas y neoclásicos. Por estos años, querían los neoclásicos lograr la abolición de los autos sacramentales del teatro español, primer paso para poder poner en marcha la ansiada reforma.

En 1762 apareció el Desengaño al teatro español, respuesta al Romance liso y llano, y defensa del Pensador, o Desengaño I. Este primer ensayo crítico salía a la defensa

de Clavijo y Fajardo, autor de la publicación periódica El Pensador,¹³ quien en el "Pensamiento" 9 criticaba duramente la adaptación, muy libre, de una ópera de Metastasio por Antonio Bazo. Éste, respondió con el Romance liso y llano,¹⁴ defendiendo en él el teatro español.

Moratín favoreció la postura del autor de los "Pensamientos", que exigía la aplicación de las reglas a toda poesía dramática. Don Nicolás justificaba su participación en la polémica por obligación patriótica, siguiendo el ejemplo de quienes se habían planteado la reforma del teatro como un problema de honor nacional. Clavijo reafirma esta actitud en el "Pensamiento" 44:

Conozco que mi nación va a gritar furiosamente contra mí. Ya ha empezado: puede proseguir. Ya me parece estar rodeado de una nube; hombres encaprichados con sus errores, y creo oír por todas partes sus gritos tumultuosos. Dirán que soy un temerario: un perturbador de la diversión pública: un innovador insolente, que condeno los usos más bien recibidos: un traidor a la patria, que medito su deshonor, y su confusión. Griten. Un corazón patriótico no se acobarda con los insultos de un pueblo ignorante y caprichoso. Yo sigo el partido de la razón, y ésta es mi escudo y mi defensa.¹⁵

Los Desengaños II y III los dedicó Moratín a la crítica contra los autos. Leandro vio en los Desengaños "el celo de un ciudadano interesado en los progresos y la gloria literaria de su nación", y les atribuyó algo apresuradamente la abolición de los autos a partir del tercer ensayo. Éste apareció en 1763 y el decreto de prohibición no surgió hasta 1765.

Al avanzar la década del 60, y lejanos ya los días de

la crítica más erudita e imparcial de Luzán, pesaba ya la crítica de Du Perron, que ahondaba tanto en el sentimiento de recelo que el teatro del siglo XVII inspiraba a los neoclásicos. Ahora, la intervención del gobierno se hacía imperiosa en el juicio de Clavijo y Fajardo y de Moratín, quien la demandaba abiertamente:

Mande quien puede, que se escriba, que hombres
tiene Madrid, que harán Tragedias con todo el
arte del Mundo. (Desengaño I, p. 15)

Moratín juega aquí con las palabras del verso inicial de Lope en el Arte nuevo, "Mándanme ingenios nobles..."; y las de los versos 151-52, "debo obedecer a quien mandarme puede". Lope adoptaba una actitud de humilde sumisión al Mecenas que lo protegía.¹⁶ Moratín no obedece otra orden que la de la inspiración patriótica que le sugiere la aplicación de la preceptiva neoclásica.

Sabía Don Nicolás que la reforma del teatro había de imponerse desde arriba, trazada por un plan impuesto por el gobierno. Aranda facilitaría esos planes de reforma.

La reforma atendería en un principio a los cambios en los aspectos formales de la representación teatral.¹⁷ Consistían los cambios en la introducción de nuevos decorados, reparaciones indispensables en los locales de los teatros, el intercambio de los miembros de las compañías del Príncipe y de la Cruz, y en general, la dignificación de la representación dramática y la educación del público espectador.

Los planes de una reforma más profunda--o sea, la introducción de la tragedia clásica y la crítica severa de la tragicomedia del Siglo de Oro--contaban con la oposición de los defensores del teatro prevalente aún en la primera mitad del siglo XVIII, cuando las obras de Calderón y de sus imitadores constituían la mayor parte del repertorio representado en los escenarios madrileños. Calderón y sus imitadores: éste era el nervio de la polémica en la década de 1760 a 1770.

Y sin embargo, la frecuencia de las representaciones de las obras calderonianas ya venía disminuyendo al mediar la centuria. En la segunda mitad, Calderón competía con las traducciones y adaptaciones de obras extranjeras, las refundiciones de las comedias españolas, el teatro neoclásico, la comedia nueva.¹⁸

El establecimiento de un aparato censor era una necesidad de la reforma. La revisión de las obras que se iban a representar fue tarea de Bernardo Iriarte, para elegir oficialmente el repertorio y llevar a cabo las correcciones que se consideraban pertinentes.¹⁹

La orientación hacia el clasicismo tal como la habían trazado Nassare y Montiano, exigía la introducción del género trágico, la ausencia del cual indicaba a los reformadores del teatro la diferencia entre el teatro español y el de Francia. Es en este aspecto de la reforma que se destacaría la contribución de Don Nicolás.

Por encargo de Aranda, Moratín aceptó escribir una tragedia 'con todo el rigor del arte', que sirviera de modelo a otros dramaturgos. Por fin vería Moratín una de sus obras en el escenario cuando se estrenó la Hormesinda en 1770.

Don Leandro alababa el éxito de la representación, omitiendo en cambio el apoyo incondicional de los encargados de la reforma para el estreno. Tampoco menciona la inauguración de los teatros de los Reales Sitios para la representación de obras creadas y supervisadas por los neoclásicos:

Ni el corrompido gusto del público, ni los anuncios fatales que habían esparcido los poetas tonadilleros, ni las voces de sedición...pudieron impedir que aquella pieza se recibiese con aplauso en el primero y los siguientes días en que se repitió. ("Vida", p. xi)

El verdadero impacto de la Hormesinda hay que buscarlo en la introducción de los temas de la historia nacional en la tragedia neoclásica, y en la pervivencia de esos temas en el teatro del XVIII y el XIX.

Don Leandro vio las debilidades de La petimetra, que en su opinión, "carece de fuerza cómica, de propiedad y de corrección de estilo", además de no abandonar los defectos de las comedias españolas y de exigir una rigurosa regulación de las unidades ("Vida", p. viii). Acerca de Lucrecia y Guzmán el Bueno, poco añadió. Finalmente, refirió la ocasión de haber escrito Don Nicolás una obra perdida en alabanza de las jornadas de Melilla de 1775.²⁰

Murió Don Nicolás en 1780, a los cuarenta y dos años. Sin mayores consecuencias desde el punto de vista de un

gran creador dramático, la labor de Don Nicolás en el teatro se destaca por su dedicación al ideal de los ilustrados, que se propusieron las mejoras y progreso de la nación española. El teatro era, en su opinión, uno de los medios para alcanzar aquel deseado bienestar nacional.

Notas

1 Nicolás Fernández de Moratín, Obras póstumas (Barcelona: Imprenta de la Viuda de Roc., 1821). La "Vida" fue recogida después por B.C. Aribau en el volumen II de la BAE, pp. ix-xix. Las referencias a la "Vida" aparecerán en el texto.

2 Emilio Cotarelo y Mori, Iriarte y su época (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897), pp. 519-522.

3 Bonesana, Cesare de, Marchese de Beccaria, Tratado de los delitos y de las penas, trad. de Juan Antonio de las Casas (Madrid: 1774).

4 José Simón Díaz, "Don Nicolás Fernández de Moratín, opositor a cátedras," Revista de Filología Española, 28 (1944), p. 160.

5 *Ibid.*, p. 174.

6 Cotarelo y Mori, Iriarte, p. 497; "Vejamen que hizo D. Tomás de Iriarte...al idilio que dio a la imprenta D. Nicolás Fernández de Moratín."

7 Herr, España y la revolución, pp. 314-17. Los planes de la reforma de la agricultura se intensifican a finales de la década del sesenta, principalmente por el interés del Conde de Floridablanca. La Sociedad Económica fue comisionada para estudiar los proyectos propuestos por funcionarios e intendentes. El más completo de esos proyectos fue el de Jovellanos, cuyo Informe fue publicado en tiempos de Godoy, en 1795.

8 René Andioc, Espistolario de Don Leandro Fernández de Moratín (Madrid: Castalia, 1973), p. 90, n. 11.

9 R. Foulché-Delbosc, "Obras inéditas de D. José Cadalso," Revue Hispanique, 1 (1894), pp. 305-307.

10 Nicolás F. de Moratín, La petimetra (Madrid: Viuda de Juan Muñoz, 1762). Las referencias a la obra se indicarán en el texto.

11 *Idem.*, Lucrecia (Madrid: Martínez Abad, [1763]). Las referencias a esta obra aparecerán en el texto.

12 *Idem.*, El poeta (Madrid: Imprenta de Miguel Escriba-

no, 1764). Las referencias aparecerán en lo sucesivo en el texto.

13 José Clavijo y Fajardo, "Pensamiento" 9, El pensador, I (Madrid: Joaquín Ibarra, 1762).

14 Antonio Bazo, Romance liso y llano, respuesta al Pensador, número nueve, sobre la impugnación que ha hecho del teatro español, con motivo de estarse representando en el coliseo del Príncipe la comedia intitulada "La jura del Artaxerxes" (Madrid): n. p., (1762).

15 Clavijo y Fajardo, "Pensamiento" 44, pp. 45-46. Citado por Ivy L. McClelland en The Origins of the Romantic Movement in Spain (Liverpool, 1937; New York: Barnes and Noble-Harper and Row, 1975, p. 58.

16 Lope de Vega, El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, ed., Juana José de Prades (Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, 1971), pp. 17-27. La autora de esta edición identifica a ese mecenas, el Conde de Saldaña.

17 Cook, Neo-Classic Drama, pp. 123-25

18 René Andioc, Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín (Bourdeaux: Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques, 1970), p. 140 y ss.

19 Cook, Neo-Classic Drama, p. 226.

20 Cotarelo y Mori, Iriarte, p. 43. El autor menciona una obra aparentemente perdida de Moratín el Viejo, que identifica como El ridículo Don Sancho. El título no parece convenir a una obra de celebración de una victoria naval, sino más bien a una comedia de figurón.

Capítulo II
 La preceptiva dramática
 en la obra de N. Fdez de Moratín
 Teoría y práctica

Probablemente, los versos más conocidos de las "Sátiras" de Moratín son los que reprodujo Menéndez y Pelayo en su Historia de las ideas estéticas,¹ los que a partir de entonces han sido interpretados como el juicio absoluto de Don Nicolás sobre el teatro de Calderón:

¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
 La juventud de España corrompida
 De Calderón por la fecunda vena?

La censura contra la inmoralidad del teatro calderoniano parece en cambio irreconcilable con la intención dudosamente moralista (a juzgar por el título) de una composición poética de Moratín que circuló manuscrita en el siglo XVIII, el Arte de las putas.²

Aparentemente, nos enfrentamos a una contradicción. De la producción lírica, no se ausentan los géneros clásicos, pero las creaciones más sobresalientes son las que están enraizadas en la tradición nacional. En cambio, la obra crítica y dramática la consagró al esfuerzo por imponer en España un teatro fiel a la preceptiva clasicista. Esta disparidad de criterio frente a la tradición literaria nacional hace de Don Nicolás "una de las figuras más dignas de ser revisadas

en el marco de la ideología crítica del siglo XVIII" en juicio de Giuseppe Carlo Rossi.³

Las ideas críticas de Don Nicolás se encuentran principalmente en los Desengaños, su aportación más sobresaliente a la ideología neoclásica española junto con los prólogos a tres de sus obras dramáticas: La petimetra, Lucrecia y Guzman el Bueno.⁴

En todos estos trabajos se reiteran las ideas sobre la preceptiva. Las diferencias entre ellos son fundamentalmente de tono, que responde a las circunstancias en que cada uno de ellos fueron compuestos. El más reposado e imparcial es el prólogo a La petimetra. De él ha dicho John A. Cook que se trata de la exposición de los principios neoclásicos más similar a Luzán por la neutralidad del tono. Moratín se abstuvo de denunciar desmedidamente el teatro nacional, así como de hacer referencias a autores contemporáneos que desobedecían las reglas.⁵

La actitud de Moratín cambia a partir de la poca suerte que lograra su única comedia, que no llegó a las tablas, mientras que Don Ramón de la Cruz lograba el éxito con un sainete del mismo título en 1762,⁶ año de la aparición de La petimetra. A partir del Desengaño I, también de la misma fecha, Moratín abandona el tono ecuaníme:

Los comediantes, y aún más los poetastros o versificantes saineteros y entremeseros que andan siempre agregados a las compañías: estos son los jueces que en España tiene la poesía. (Desengaño I, p. 8)

La publicación de la Lucrecia en 1763 no le logró mejor suerte. Los Desengaños II y III de esta misma fecha se vuelven abiertamente beligerantes. La crítica al teatro del Siglo de Oro se centra en Calderón, porque era el autor más popular entre los españoles, y porque los exabruptos de su ingenio no servían de modelo para ser imitados por sus seguidores.

Desde el punto de vista de la preceptiva, el auto sacramental era el blanco ideal para la campaña. La peculiar naturaleza de estos poemas acentuaba las diferencias del teatro nacional español. Los autos se escapaban a las clasificaciones convencionales de los géneros dramáticos y este será el blanco de ataque para Moratín.

Finalmente, dos de las "Sátiras" que aparecieron en El poeta se refieren también a la crítica del teatro. Fueron compuestas muy probablemente a raíz de la decepción de no ver representadas sus obras:

Tu aliento vuela ya más atrevido,
Y a tu patria, del vicio infiel morada,
Amedrenta con cínico ladrido.
Pues no bastó la cómica jornada
Ni el calzarte el coturno sofocléo,
Para que la virtud fuese estimada.

Alude aquí a los ensayos fallidos. Moratín esperaba al menos el reconocimiento al esfuerzo de "la cómica jornada", La petimetra, y de su primera obra trágica, la Lucrecia, que le calzara "el coturno sofocléo".

En general la obra de Moratín tenía una intención crítica más abierta que la de Luzán; ésta, caracterizada por

la vasta erudición que la respaldaba, era ecuaníme; no respondía a un afán polémico como el de Don Nicolás. Las circunstancias en 1737 habían sido muy distintas a las de 1762, cuando ya iba muy avanzada la reacción a la crítica extranjera con proyectos para abolir los autos. Moratín tenía además el influjo más directo de Clavijo y Fajardo, cuya ideología compartía.

No pretendía Moratín explicar la preceptiva como lo había hecho Don Ignacio en la Poética, para eso estaba aquella obra monumental, y además porque según Moratín, "ya fastidia y avergüenza repetir lo que tantas veces se ha dicho" (Desengaño II, p. 21). Moratín insistiría, de forma más escueta y sintetizada, y sin el apoyo erudito de las citas y referencias que respaldan los juicios de Luzán, en los preceptos irreductibles de la poética neoclásica.

No se ha de perder de vista que, la actividad más acusada en los proyectos de reforma del teatro que ambicionaba Moratín, acentuaba también el motivo patriótico para justificar su participación en la polémica del teatro; éste, no sólo era cuestión de honor para España, sino que habría de constituirse en el medio ideal de difusión de los modelos de conducta social que cabían dentro del plan general de reformas que ambicionaban los ilustrados:

La perfección del Theatro es negocio que no solo importa al honor de la Nación, sino que se hace precisa en conciencia para la indemnidad de las costumbres. (Desengaño I, p. 2)

Mimesis.

Los principios generales de la imitación son aplicables a los tres grandes géneros poéticos que considera la preceptiva neoclásica: el dramático, el épico y el lírico. Toda la poesía, que se define por aquello que imita, y las reglas del arte poético, que indican cómo se ha de imitar según el género poético, tienen sus principios en la naturaleza:

Todas las Ciencias se fundan en la naturaleza de las cosas y la Poesía es una de ellas: y todo lo que vaya fuera de lo natural (particularmente en la Poesía Dramática o representable) es un desatino. (Desengaño I, p. 2)

La poesía, en tanto que saber, funda sus principios en la naturaleza, es una ciencia del conocimiento. El principio de imitación está sugerido por la naturaleza misma, y el arte o las reglas que lo regulan, no son invención del hombre, ni siquiera Aristóteles, quien "no inventó nada de suyo, ni él fomentó tales reglas. Quien las inventó fue la misma naturaleza, y Aristóteles fue un mero observador de ella y lo puede ser cualquiera idiota que se pare a reflexionar" (Desengaño I, p. 3).

En su propósito de denunciar la ignorancia de sus adversarios, Moratín asegura que la sola reflexión de lo que es natural, pone al descubierto las reglas, inexcusables "particularmente en la Poesía dramática o representable". El énfasis recae sobre la poesía dramática siempre. En el prólogo a Lucrecia había prevenido que el conocimiento de

las reglas de la poética no puede derivarse del estudio de otras disciplinas; los estudiantes más adelantados en ellas,

no lo están en esto, (la Poética) pues se persuaden que con el estudio de otras Facultades, se aprende insensiblemente la Poética sin trabajo. (Lucrecia, p. 4)

Moratín no ofrece una definición de la imitación de la naturaleza, a la manera detallada y bien documentada de la más erudita obra de Luzán (Poética, I, vi-viii). Así, el más sutil de los principios estéticos que discutiera Aristóteles, queda prácticamente sin elaborar. La obra de Don Nicolás no debe ser comparada con la de Luzán sin dejar de subrayar las diferencias de los propósitos de cada autor. Los Desengaños tenían el más inmediato de sumar sus ataques a la campaña contra los autos, y esto no dejaba margen para la elaboración desarrollada de los conceptos.

La ausencia de una obra sólida de crítica poética se había reparado con la aparición de la Poética de Luzán, tratado escrito, en opinión de Moratín, "con admirable erudición" y también con los Discursos de Montiano y Luyando (Petimetra, p. 10). Si el tono de Moratín es a veces airado, es porque a pesar de esos tratados, "no hay enmienda alguna". El credo neoclásico no se había aplicado al teatro con la rapidez que sus adeptos hubieran deseado.

Moratín adopta una acepción de la mimesis poética que alejada del concepto inicial en Aristóteles, se había establecido a través de los siglos en las consideraciones de los comentadores. Para el filósofo griego, la imitación de la

naturaleza consistía en tomar como modelo su principio creador, la fuerza o actividad creadora y no la simple copia del reflejo externo y obvio que presenta el producto final, el mundo circundante.⁷

Para el neoclásico, lo natural es sinónimo de la norma, lo que no es conspicuo y que representa una clase. En este sentido aplica Moratín el concepto: lo "fuera de lo natural" --que luego será el símbolo de lo romántico por oposición a neoclásico--no podía servir de modelo, y de aquí manará su crítica del teatro del Siglo de Oro. La interpretación del modelo natural y su imitación dista ya mucho del concepto inicial clásico de la percepción inmediata de lo universal, por encima de la percepción de la realidad a través de los sentidos.⁸

La poesía dramática.

En el prólogo a La petimetra, Moratín define la poesía dramática en oposición a la épica. Al definir un género por lo que no es, subraya las fronteras que lo separan de otros géneros poéticos para mantenerlos en su más estricta pureza: los poemas épicos,

refieren lo pasado o lo futuro, sin que tenga conexión la duración de los referido con la suya, pues en cortísimo espacio se pueden referir sucesos de muchos siglos; pero la Comedia o Tragedia no refieren lo pasado sino lo presente; y aunque sean lances muy antiguos, finge que estan sucediendo. (Petimetra, p. 6)

La relación es propia de la épica, sin tener las restriccio-

nes temporales de la poesía dramática. Lo característico de este último género es la actualización de una acción, que contrasta con la narración de la historia porque,

la representación es una imitación de lo natural, y no como la Historia nos refiere lo pasado sino que con más viveza nos hace ver lo presente en el teatro y haciéndonoslo creer con artificio, nos interesamos más en el suceso. (Desengaño I, p.3)

La actualización del drama implica un intercambio dialogado entre los personajes, pero el diálogo por sí no justifica el género dramático. Este emplea el diálogo en "la acción viva, con movimientos que le den alma en la representación" (Desengaño III, p. 59). Un poema lírico dialogado no puede ser confundido con el drama, porque éste consiste en otras cosas más que el diálogo:

La voz común ha confundido uno y otro (drama y diálogo), de suerte que el uso inveterado disculpa a cualquiera que lo equivoque, pues comunmente se cree que todo razonamiento alternativo es Drama. (Desengaño III, p. 60)

La precisión de los géneros es de vital importancia para el neoclásico. En esta delimitación de los elementos de cada grupo genérico se basa la crítica del teatro español, principalmente la de los autos que son, desde el punto de vista de la preceptiva, inclasificables.

La verosimilitud dramática.

La poesía dramática ha de observar la "regla de reglas", según Moratín, la verosimilitud. La obra dramática tiene que aspirar a conseguir el efecto de lo verosímil para

convencer al espectador de la actualidad del espectáculo que observa:

Es el Theatro como un espejo en el cual, vemos los sucessos que han pasado en el mundo y los fingidos pero, con tal propiedad y viveza que, enajenados nuestras potencias y sentidos, juzguemos lo representado por verdadero, sin que haya el menor indicio por donde se conozca que aquello es Farsa; para lo cual, ha de ayudar el Theatro con las decoraciones correspondientes, los Actores con Trages, acción, gesto, etc., y el Poeta con el Drama, según las reglas del Arte. (Desengaño III, p. 42)

El efecto verosímil de la representación dramática no depende exclusivamente de la responsabilidad del dramaturgo. Es un efecto total que consigue el poeta ayudado por la perfección de los aspectos más técnicos del teatro; pero el autor debe al público,

aquella Comedia o Tragedia tan bien escrita y representada que no dexé resquicio al Auditorio por donde pueda reconocer que aquello es falso, sino que lo imagine sucediendo. (Desengaño I, p. 3)

La verosimilitud o fidelidad de la mimesis poética al modelo que imita, es para el neoclásico el punto de partida que justifica y hace necesaria la observación de las reglas. Implícitas en la naturaleza misma, y asequibles por medio de la observación de lo natural, las reglas permiten lograr el efecto de lo verídico que busca el dramaturgo: si se exige la observancia de las tres unidades de acción tiempo y lugar es porque éstas aportan, en juicio del neoclásico, efectos de fidelidad al modelo que la poesía copia.

Cuando Moratín defiende este principio poético, abraza conceptos que se han elaborado a través de siglos de cri-

ticismo dramático, en los cuales el logro de una representación lo más fiel posible a la acción ideal que imita, se ha convertido en la piedra angular de la preceptiva neoclásica.

En este concepto de lo verosímil está implícito, y desvirtuado, el principio de imitación poética que analizara Aristóteles, la mimesis de la naturaleza. Por eso podía decir Moratín:

Solamente busco una regla , que es la regla de las reglas a la qual se reducen las demás, y es la verosimilitud o propiedad; de donde se infiere que las reglas que han dicatado la razón y el buen gusto se deben observar no porque las observen los Estranjeros, sino porque lo dicta la razón. (Desengaño II, p. 21)

La verosimilitud se convierte para el neoclásico en un juicio de valor de la calidad poética del drama que sigue las reglas; la comedia o tragedia que las persigue y observa la verosimilitud, "aquella es buena". Deduce Moratín que "toda la perfección consiste en engañar a aquella gente que lo está oyendo" (Desengaño I, p. 3).

La finalidad moral.

La necesidad de una imitación dramática tan exacta que sea como "un espejo" va unida en la preceptiva neoclásica al concepto de lo útil. La utilidad de la verosimilitud convence al espectador, es la lección moral derivada de una acción perfectamente "crefible".

Este aspecto de la utilidad de la obra dramática atrae a los ilustrados españoles, que vieron en el teatro neoclá-

sico el medio perfecto de instruir a la nación con modelos de conducta que se ajustaran al orden idealizado del despotismo ilustrado. La lección útil se asocia claramente al fin moral, el cual para los neoclásicos españoles y muy especialmente para Moratín, va unido a los principios de la moral cristiana:

Después del Púlpito, que es la Cátedra del Espíritu Santo, no hay Escuela para enseñarnos más a propósito que el Teatro... (Desengaño I, p. 12)

La ausencia de una lección moral es otro de los blancos de crítica al teatro español, especialmente al de Calderón, sacerdote que excusó el fin práctico y útil de la lección en sus obras. Llega a asegurar Moratín que el peor defecto de un drama es "la falta de instrucción moral", trasladando el valor de la obra dramática a su eficiente lección moralizadora.

Cuando Moratín asegura: "el arte enseña a ultrajar el vicio y a dejar siempre triunfante la virtud" (Petimetra, p. 15), descarta categóricamente cualquier alternativa dramática que no pondere las excelencias de la conducta modélica y virtuosa. Moratín limita las situaciones de la poesía dramática y exige condiciones ideales donde siempre ha de vencer la virtud. No prevee la posibilidad de un conflicto entre esta situación ideal y la fidelidad estricta que se propone al imitar la naturaleza, tal como entiende Moratín el concepto de la imitación.

Moratín se apropia de principios teóricos que se han

convertido en dogma a partir de las interpretaciones de los comentadores de Aristóteles y el De Poetica. Los críticos enjuiciaron al filósofo a través de Horacio y las observaciones del Ars Poetica. La fórmula horaciana que rigió la preceptiva, unió el propósito moralizante al estético artístico: la poesía enseña deleitando. Los críticos posrenacentistas italianos insistieron en la función moral de la poesía, y apoyados en Horacio, adoptaron el respeto a la doctrina clasicista que imitaba a las autoridades de la antigüedad clásica.⁹

La preocupación por el efecto moralizante ejerció una limitación más estricta de la mimesis poética. La imitación de lo natural verosímil en términos de utilidad moral, exigía una acción dramática que transmitiera la lección en términos asequibles para el espectador. De la calidad verosímil del ejemplo de acción dramática dependía la eficacia de la lección moral, pues si esta podía ser relacionada fácilmente con la realidad circundante del espectador en la vida diaria, podía surtir el efecto deseado por el crítico o poeta clasicista.

Esta necesidad de comunicar el ejemplo poético a un espectador ideal--quien no era tenido por muy inteligente en opinión de los críticos--y en condiciones estrictamente verosímiles llevó a Castelvetro a definir y establecer la regla de las tres unidades. Curiosamente, Castelvetro desligó el objetivo aleccionador y moralizante de la verosimilitud

dramática, pero guiado por una opinión poco halagadora del espectador medio y dudoso de su inteligencia, tradujo e interpretó el De Poetica de Aristóteles; para Castelvetro era necesaria la ordenación espacial y temporal de la obra dramática (nunca fijadas por el Estagirita). La unidad de acción, la única a que se había referido Aristóteles, se sujetaba a un donde y un cuando específicos, que según el italiano, hacían la acción fácilmente aprehensible a la credulidad del espectador ignorante.¹⁰

El concepto de la utilidad de la poesía de Julio César Scaligero y del Minturno, fue el que verdaderamente prevaleció,¹¹ y heredado por los críticos franceses en el siglo XVII, ocupa un lugar primordial junto a la necesidad de la verosimilitud dramática en las polémicas de la teoría del drama.

La razón natural.

Con marcada insistencia, Moratín defiende la aplicación de las reglas al teatro "porque lo dicta la razón". Las reglas están implícitas en la materia o ejemplo que se imita de la naturaleza, y por medio de la razón el hombre entiende que esa preceptiva ha de ser observada. Además, en opinión de Don Nicolás, la razón está por encima de cualquier autoridad clásica, si ésta se aparta de lo que prescribe el orden natural de las cosas. No hay autoridad por encima de la razón, pues inclusive Aristóteles "sólo fue un amanuense de ellas (las reglas)" (Desengaño III, p. 43).

Los ejemplos de las autoridades merecen la atención y consideración; es la responsabilidad del poeta saber discernir entre lo que indica la autoridad poética y lo que prescribe la razón natural, "pues los antiguos no tuvieron autoridad para imponernos las leyes a su gusto" (Desengaño III, p. 43).

El apoyo de las reglas de la preceptiva en la razón natural ocupó a los críticos dramáticos franceses del siglo XVI. Las reglas tienen su base, no sólo exclusivamente en las autoridades de la antigüedad, sino que ahora se obedecen también en virtud de la razón. La preceptiva francesa (Chapelain, D'Aubignac) acepta lo razonable, lo que puede ser aprehendido por la facultad del razonamiento como posible y como verosímil, como una acción dramática capaz de dar gusto, deleite al espectador, y a la vez de comunicar una lección útil.¹²

Lo verosímil se restringe cada vez más, el concepto se hace más estricto y excluye todo lo que no sea claramente representativo y ajustado a la más estricta ley de probabilidades, de modo que pueda ser aceptado por la razón en términos de verosimilitud teatral o ejemplo posible de ser identificado con una situación, personaje, etc., de la realidad inmediata del espectador.

En estos días de la 'Querelle des Anciens et Modernes' la influencia cartesiana se hacía sentir en el criticismo dramático. Los cartesianos basaban el juicio crítico exclusi

vamente en la razón, y exigían la ruptura con la tradición; la imitación de las autoridades clásicas no tenía fundamento científico:

Boileau is reported to have said that Descartes had cut the throat of poetry; and this charge is justified in so far as the Cartesian requires from poetry a merely logical clearness. This conception of clearness was also a menace to the classicism of the seventeenth century which rested not on logic but on tradition. This appeared very clearly in the early phases of the quarrel between ancients and moderns when literary Cartesians like Perrault and Fontenelle attacked classical dogma in the name of reason.¹³

En realidad, la crítica del siglo XVII terminó por aunar el apoyo de la razón y de las autoridades. La base absolutamente lógica no afectó grandemente a la crítica poética, pero dejó una huella, la del sentido común aplicado a las reglas y, especialmente a la exigencia de la verosimilitud dramática. El siglo XVIII hereda esta especie de racionalismo superficial, que no apela a la estricta ley cartesiana, sino a la más obvia razón del sentido común, de lo que forma parte del conocimiento obtenido por medio de la percepción de los sentidos.

Moratín asegura que "el arte está fundado en la razón natural" (Petimetra, p. 8); si han de observarse las reglas no es "porque las observen los Estrangeros, sino porque lo dicta la razón" (Desengaño II, p. 21). Lo mismo que los Preceptistas franceses en el siglo precedente, Moratín no puede renunciar a las autoridades para defender la aplicación de las reglas. Además, renunciar a las autoridades sería pecar de novedoso y le exigiría renunciar al apoyo de

los nombres españoles que, en el pasado, probaban la existencia del clasicismo en la literatura:

Estas reglas no son inventadas por el capricho de los Petimetres y Estranjeros como quieren los preocupados, pues antes que ellos naciesen las habían advertido muchos Doctos Españoles, de lo que nos hemos aprovechado poco...y para saber lo más delicado del Arte, no es necesario acudir a Boileau ni a Fontenelle, pues acá tenemos originales. (Desenagaño III, p. 43)

No hay una fuente exclusiva y directa que pueda fijarse para establecer la dependencia de estas ideas en Moratín. Se van haciendo parte de la preceptiva más comúnmente aceptada a lo largo de los siglos, y fueron luego adoptadas por los críticos en el siglo XVIII. Sebold ha notado al respecto la influencia de la filosofía sensualista en la preceptiva del XVIII:

En el siglo XVIII la poética fue influida por la filosofía sensualista y por el hábito del filósofo "ilustrado" de observar la naturaleza de primera mano. Mediante tal influjo la poética se liberalizó perdiendo el restringente sello "cartesiano" que había adquirido durante la centuria precedente.¹⁴

En realidad, el siglo XVIII no renunció totalmente a la tradición ni se entregó incondicionalmente a la lógica cartesiana. Esta línea de acercamiento a la poética convenía al neoclasicismo español, tan ecléctico a veces en sus fuentes, pero siempre fiel a la tradición nacional.

La verosimilitud dramática se aproxima, cada vez con más intensidad, a una copia fidedigna de la norma de la realidad exterior. Esta interpretación del concepto de imitación de la naturaleza conducirá, en sus últimas consecuen-

cias, al realismo y naturalismo literarios del siglo XIX.¹⁵ Don Nicolás Fernández de Moratín y su idea de la imitación de la naturaleza, distan mucho de este concepto de lo verosímil; debido a su compromiso con la noción de la utilidad moralizante del arte dramático y a su interés por apartar a España y su teatro del marasmo cultural en que los veía hundidos, Don Nicolás anteponía la virtud de la lección moral a cualquier otro objetivo estético del arte poético dramático.

Las unidades.

El enfoque de la crítica dramática de Don Nicolás Fernández de Moratín se centra en la verosimilitud teatral. Esta es la guía que le indica la necesidad de observar las unidades dramáticas. Sus esfuerzos se concentran en destacar la ausencia del respeto a las unidades en el teatro español, especialmente la unidad de acción:

En la unidad de acción se han cometido tantos errores, que juzgo, que ellos han sido origen de los demás; pues como han amontonado en las Comedias tal multiplicidad de lances, ha sido preciso alargar la duración y alexarse muchas leguas para desatarlos. (Petimetra, p. 7)

La comedia--y aquí Moratín se refiere, en el amplio sentido genérico, al teatro español del Siglo de Oro y no a la comedia clásica, por oposición a la tragedia--se caracteriza por la multiplicidad de "lances" o enredos dramáticos. Es obvio que Moratín, y sus contemporáneos neoclásicos que critican el teatro nacional, entienden que la acción es si-

nónimo de argumento o fábula dramática. Se respeta su unidad si, entiende Moratín, no se ve acosada por numerosas acciones o anécdotas secundarias que distraen la atención del espectador y que restan intensidad a la acción principal.

La preocupación por la unidad de acción se limita en los neoclásicos a la apariencia exterior de la fábula, a la concentración de los ingredientes del contenido anecdótico. En esto se basa la crítica a la desobediencia de la unidad de acción del teatro español, que según Moratín se debe al "profundo Calderón",

quien con la inmensa fantasía de que pródigamente le dotó la naturaleza, amontonó tantos lances en sus Comedias, que hay alguna, que de cada Acto o Jornada se pudiera componer otra muy buena. (Pertimetra, p. 12)

La noción moratiniana de la unidad de acción es muy estricta. Cuando habla de la composición de su Guzmán el Bueno describe la acción única a la que se reduce la fábula de la tragedia, para que "la acción se reduzca solo a la resistencia de aquel heroyco Español". El autor sostiene que lo que debe acompañar a esa acción única son "incidentes a propósito, que la hacen resaltar más y forman los indispensables episodios" (Guzmán el Bueno, p. 7).

El crítico neoclásico está consciente de las limitaciones que el recinto físico del escenario impone en la verosimilitud teatral que tan afanosamente persigue. Una de las restricciones inmediatas es la del lugar en que se ha de desarrollar la acción dramática. Las interpretaciones de la unidad de lugar varían, con más o menos rigidez, cuando los

críticos intentan decidir qué lugar o lugares debe respetar la unidad. Las vacilaciones surgen, en gran medida, dada la ausencia de una indicación al respecto en los comentarios aristotélicos.

Moratín no ofrece ninguna solución ingeniosa. Insiste ante todo en la prioridad de la unidad de acción, porque establece los lugares y el tiempo en que se desarrolla la pieza teatral. Su objetivo principal es proteger el efecto de una verosimilitud lo más total posible. Se decide por un lugar único que, al eliminar el cambio de escenario, ofrece al espectador--en su opinión--la oportunidad de sumergirse totalmente en un argumento más verosímil cuanto más limitado a un lugar:

Así como es impropio, que en tres horas se represente una *Crónica* entera, lo es también, que se mude la *Scena* veinte, treinta, o más leguas de donde se empezó. Esto no necesita de Autoridades, ni sutilezas para probarse; pues a qualquier hombre de juicio le parecerá imposible ver, sin moverse de su puesto, la fachada del Palacio Nuevo, el Capitolio de Roma, y la Bahía de Argel. (Petimetra, p. 7)

Este fue el criterio que siguió cuando compuso sus obras dramáticas.

La unidad de tiempo, que sí mereció los comentarios de Aristóteles, se limitaba en sus consideraciones a las costumbres de los trágicos griegos de la antigüedad, quienes circunscribían la acción trágica en el tiempo de una revolución solar (Poetica, VI, 4).

El comentario, sin embargo, no estaba suficientemente claro para los que buscaban en las observaciones del filósofo

fo una guía infalible y estricta. A medida que el neoclasicismo se empeña en ajustar el drama a un concepto estrecho de lo verosímil, los críticos más puntillosos creyeron entender, en la duración de la revolución solar, no los sucesos de un día--que imponía un límite considerable en la duración de la acción--sino, una exacta relación entre la duración de la acción y la duración de la representación teatral. Una y otra debían coincidir totalmente. Luzán podía ajustar así muy cómodamente (sin violar en ningún momento lo más mínimo supreciado concepto de la verosimilitud) la duración de la puesta en escena de una obra con la duración de su acción (Poética III, v).

Moratin, sin aludir a qué fuente se remite, aunque es fácil concluir que Luzán era la fuente de más fácil acceso, adopta esta interpretación de la revolución solar aristotélica, concediendo que la interpretación del filósofo griego "para la acción dramática solo concede un día" (Petimetra, p. 11). No acepta otra interpretación de la unidad de tiempo ni puede aceptar que el público coopere por medio de la abstracción, para lograr una duración y una localización más convencionales, como las del teatro del Siglo de Oro:

Me acuerdo haver leído (aunque no tengo ahora presente en qué Comedias), que la imaginación puede anteponer unas cosas a otras, y variar los tiempos y lugares, que el Poeta farfulla, y mete en pocas horas muchos años: que el tiempo se passa corriendo por su gusto, aunque a costa de críticos sartenazos, y otras cosas semejantes. (Desengaño I, p. 12)

Solamente lo fácilmente aprehensible por la razón, por el

sentido común--la realidad que percibe el hombre con sus sentidos--de una manera muy directa y sin la intervención de la imaginación, puede ser aceptado por Don Nicolás en términos de verosimilitud teatral, y las unidades son siervas de ese concepto.

Era por esto inconcebible para Moratín que, en términos dramáticos, "los niños pequeños se hagan hombres en el Teatro, en un tan pequeño espacio como es el de tres horas que regularmente dura una representación" (Petimetra, p. 6).

La representación teatral.

La actualización de la obra dramática que "nos hace ver lo presente en el teatro", plantea los pormenores de la representación; el efecto total de la ilusión teatral que debe envolver al espectador, depende de una serie de aspectos extraliterarios que quedan fuera del control directo del autor dramático. Sin embargo, la creación literaria se ve afectada por esos pormenores técnicos.

En el teatro español del siglo XVIII, la representación era uno de los aspectos más abandonados; los esfuerzos de los neoclásicos en este aspecto se pusieron de manifiesto desde los días del gobierno del Conde de Aranda y su proyecto de reforma. Fue la escenificación teatral el foco de atención de quienes querían ver dignificadas las tablas españolas, tanto los nacionalistas como los neoclásicos.

Cuando Moratín escribe sus comentarios críticos, ya se

habían ocupado de estos aspectos técnicos del teatro Luzán y Montiano, este último, guiado por el Pinciano, como observa Cook.¹⁶ Moratín cuenta con precedentes españoles, los más inmediatos del siglo XVIII, quienes estaban conscientes de la atención que los críticos extranjeros prestaban entonces a la puesta en escena. Es bien conocido que Diderot dedicó buena parte de sus comentarios sobre la naturaleza del drama a considerar la contribución al arte escénico del actor inglés Garrick, así como también le merecieron atención las propiedades de la pantomima, el gesto, etc., como contribuciones a la realización de la obra dramática.¹⁷ Estas consideraciones manaban de las observaciones que Aristóteles hiciera con respecto a la escenificación (Poetica, VI, 15), y sobre las que comentaron los críticos posteriores.

En España, la reforma de la escena presentaba problemas muy inmediatos y que cubrían tanto la actuación como los por menores escénicos, hasta la reedificación de los coliseos y regulaciones con respecto al comportamiento del público.

En lo que respecta al escenario físico del teatro, Don Nicolás busca como siempre acomodar su crítica a los efectos de lo verosímil; desapruueba el exceso del aparato escénico que se hizo característico de las comedias llamadas "de teatro", y que captaba gran número de público al mediar la centuria, atraído por la espectacularidad: los autores,

se valen de mil invenciones, para atraer a la gente; unas veces con iluminaciones inverosímiles, y decoraciones del Theatro, y lo que llaman tramoyas. (Desengaño I, p. 9)

De tal manera dominan la escena estas producciones que muchos espectadores, "a falta de otra diversión, van a ver el Concurso, los vestidos de las Cómicas y la decoración de el Teatro" (Desengaño II, p. 36); el público no acude por el contenido dramático de la obra literaria, sino por el espectáculo visual. Este tipo de representación iba ganando una gran popularidad y llegó a su máxima expresión con las obras de Comella.

Don Nicolás tampoco favorece el abuso del "Deus ex machina" que colaboraba a la espectacularidad del teatro y según él creía, restaba dignidad a la creación literaria del autor dramático: opina que el recurso en cuestión,

se debe usar rara vez, y con mucho tiento, porque enredar yo una Comedia, y traer a un diablillo, que por ensalmo me la desate, no tiene gracia.
(Desengaño III, p. 53)

Cualquier recurso que disminuya el efecto de la verosimilitud dramática debe ser evitado por el autor.

En cuanto a los espectáculos tumultuarios a los que se iba aficionando cada vez más el público español, dedicó sus comentarios, también guiado por las exigencias de la verosimilitud:

Los ataques, y sitios de Plazas, Batallas de Ejercitos, y Navales, no son inverisímiles por sí; pero no se pueden fingir sobre el Teatro, con toda la exactitud que ocasione la ilusión.
(Desengaño III, p. 44)

La actuación.

La contribución del actor al éxito de la representación

dramática es esencial: en la interpretación de la obra se pone en juego la reputación del autor. El buen actor contribuye al "engaño a los ojos" que es la representación dramática:

todo el afán de los actores se dirige a engañarle (al público), como que es en lo que les va su punto, de suerte, que si no lo consiguen, no es por que no lo pretenden, sino por poca habilidad suya o mucha ignorancia del Poeta. (Desengaño I, p. 4)

El efecto total de la verosimilitud o "engaño" dramático es para Moratín el resultado del esfuerzo combinado del autor y de los actores. Estos se sirven del atuendo y de la apariencia exterior apropiados para lograr el efecto que persiguen:

buscan trages Moros, o Hebreos, para parecerlo, y engañar; se tiznan como Etipos, para engañar: el que es de genio alegre, se vence a sí propio, y finge triste, quando su papel lo pide, para engañar. (Desengaño I, p. 4)

La actuación exige más. El actor tiene que verse envuelto, absorbido por el personaje que representa y comportarse con el resto de los personajes como si fuesen estos:

Ya no tienen acción suya, ni son Fulano, ni Zutana; sino verdaderamente Artaxerxes, Arbaces, Artabano, Mandane y Semira, etc. Si acaso hay algun lance, que desdiga de semejantes sugetos, ya se desbarató el engaño, y se hechó (sic) a perder la pieza. (Desengaño I, p. 5)

Estas consideraciones parecen ser muy elementales, pero si se tiene en cuenta el estado de la representación en España en época de Moratín, el hijo, se entenderá por qué Don Nicolás insiste en la propiedad de la actuación. Cuando Aranda creó los teatros de los Sitios Reales en 1768, "adjunta al teatro de los Sitios se estableció una escuela de declama-

ción y arte dramáticos".¹⁸

No sólo aprenderían a declamar, sino a portarse con dignidad en la escena, a vestirse de acuerdo al papel que presentaban, a memorizar los libretos y a respetar el material del autor. Montiano había apuntado la necesidad de los actores profesionales y no "naturales"; los actores españoles no estudiaban su profesión.¹⁹

Cook destaca la deuda general de Montiano con el Pinciano y en esta área, es grande, ya que de éste último recoge la importancia del actor y del atuendo y los gestos apropiados que acompañan a la actualización.²⁰ Moratín, admirador de Montiano, bien pudo recibir a través de éste la influencia del Pinciano.

Cree Moratín que el actor debe entender "por sólo su razón natural", que su deber es intentar "la perfecta imitación". Excusa a los actores que no la consiguen por ineptitud del autor que no logra la verosimilitud. La responsabilidad de la obra es de quien la crea; quienes la realizan en la escena no pueden convencer de su verosimilitud si ésta se ausenta del drama en cuestión:

¿De qué les sirve a estos pobres toda esta diligencia si su engaño queda destruído por la ignorancia del Poeta, que con estilo ridículo y metáforas extravagantes hace ver, que aquello es falso? (Desengaño I, p. 4)

En los días de la campaña contra los autos y de los esfuerzos por introducir la tragedia neoclásica, el blanco directo eran los autores que desofan las reglas. Una genera-

ción después, Don Leandro pudo dedicarse con más detenimiento y éxito a la reforma de la representación escénica y exigir de los actores que respetasen sus libretos, que no dependiesen exclusivamente del apuntador, que no hablasen a gritos y, sobre todo, que ensayasen las obras con las indicaciones del autor.²¹

Los géneros dramáticos. La comedia.

Destaca Moratín, lo mismo que para el género trágico, la finalidad moral de la comedia, "corregir las malas costumbres" (Petimetra, p. 13)

La diferencia básica que existe para Moratín entre la tragedia y la comedia es la jerarquía de los personajes. Los cómicos deben conducirse como "personas humildes y plebeyas", lo cual conviene a la verosimilitud:

Porque hablando, como se supone, los actores de repente, no pueden proferir agudezas tan artificiosas, y sutiles, como se oyen a cada paso (en las comedias españolas). (Petimetra, p. 14)

La tragedia.

Como Nasarre y Montiano, Moratín interpretaba la ausencia del género trágico en la literatura española como una deficiencia; el remedio inmediato era la creación de modelos que pudieran ser imitados por otros autores, y crear así una nueva tradición. Consciente de la dificultad que supone introducir un género nuevo en España, compuso sus tragedias. Uno de los propósitos era demostrar que se equivo-

caban los que opinaban que este tipo de "novedades" no podían gustar al público, porque "creen que la tragedia ha de espantar al Pueblo" (Desengaño I, p. 7).

Cultivada por las naciones cultas, la tragedia parecía ir con la civilización de los pueblos prósperos, casi como un sinónimo de progreso y de supremacía cultural. La reivindicación del país, tenido por bárbaro en opinión de los críticos franceses, parecía depender exclusivamente para Nasarre, Montiano y ahora Moratín, de la presencia de la tragedia en la literatura española. El honor nacional sería recuperado cuando se lograra llenar aquel vacío:

¿Y hay quien tenga atrevimiento, sin entenderlo, de burlarse de la representación de las Tragedias? ¿hemos de ser más bárbaros que las demás Naciones (Desengaño I, p. 15)

Precedentes inmediatos eran las obras de Montiano, que probaban en juicio de Moratín lo que podía ser una tragedia bien escrita (Desengaño I, p. 15).

Según Don Nicolás, que admite parafrasear a Ovidio, la tragedia "vence en gravedad a todo género de escritos". Moratín no explica en qué consiste la cualidad grave de la tragedia que en Aristóteles se refería a la excelencia del carácter de la acción y de los personajes trágicos.²² Esta excelencia fue interpretada por los comentadores renacentistas del filósofo como sinónimo de la aristocracia social, la jerarquía de los personajes.

Luzán definió la tragedia de acuerdo con este concepto de la jerarquía de los personajes:

La tragedia es una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad. (Poética II, i, p. 433)

La lección moral de la tragedia iba dirigida según Luzán, a un público especial, "a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder". Sin descartar la posibilidad de la tragedia como espectáculo apropiado para un público más general, Luzán especifica esta utilidad del género, con su lección moral, para un público selecto.

Moratín concede indirectamente la jerarquía superior de los personajes trágicos cuando no aprueba que en la comedia aparezcan personajes de elevada posición social; en las comedias, no cabe que se "introduzcan Reyes", mezclados con tipos de condición "humilde y plebeya" (Petimetra, p. 14).

La excelencia de los personajes y la acción trágicos explican la jerarquía y superioridad de éste género poético, " el más a propósito para darle al alma el gusto más delicioso y más instructivo" (Lucrecia, p. 6).

El género trágico participa, como toda la poesía dramática, del concepto de la utilidad del arte que el neoclásicismo supone; la enseñanza de la tragedia es,

tan grande que sirve para purgar el ánimo de las pasiones violentas, que le arrastran a un precipicio, y para enamorar a los hombres de la virtud, y enseñarles a ser Héroes. (Lucrecia, p. 3)

Como Luzán, Moratín incluyó la "purga de las pasiones violentas" en las características de la tragedia. El concepto de la catarsis, poco claro en las observaciones de Aristóteles, fue interpretado posteriormente como una purga

moral. Es muy probable, como opina Butcher, que Aristóteles se refiriera a una liberación o descarga emocional del espectador de la tragedia. Aquél, movido por la compasión y el miedo, se olvida totalmente de sí mismo ante la acción que envuelve a los personajes trágicos y vierte sobre ellos todas sus simpatías, compartiendo el dolor y ofreciéndoles su compasión, comunes a la universalidad humana.²³

La interpretación de Moratín de la purga o catarsis trágica es la más socorrida de la crítica neoclásica: una lección moral que el espectador aprende al colocarse en una situación abstracta, semejante a la de la acción trágica.

El tema trágico.

La primera tragedia de Moratín, Lucrecia, seguía un tema histórico legendario: el ultraje y la venganza de la inocente Lucrecia, esposa del rey romano Tarquino. Moratín utilizó un tema de la antigüedad clásica que había sido recogido por los historiadores--entre ellos Tito Livio--y, también, había sido utilizado por autores modernos (Ronsard, Shakespeare). El tema apareció en la literatura española, a menudo en la forma de variantes, a partir de la difusión de la leyenda del ultraje de Florinda por el Conde Don Julián; la tradición oral y luego la literatura escrita preservaron el tema y lo desarrollaron con diferentes propósitos.²⁴ El tema de Lucrecia enlazaba además con el de Virginia, que había sido utilizado en el siglo XVIII en la tragedia

de Montiano que llevaba ese nombre.

Cuando Aranda escogió a Moratín para escribir una tragedia y estrenarla en la inauguración del teatro de los Sitios Reales, surgió la Hormesinda, tragedia más claramente de tema nacional, pero que seguía la idea de la inocencia ultrajada de una mujer y la venganza del ultraje, con las connotaciones políticas que rodean al tema.

La tendencia, a partir de la Hormesinda, a utilizar temas nacionales para las tragedias neoclásicas, la explica Ivy Lillian McClelland, "as a result partly of national feelings and memories of Spain's own semi-tragedies and comedies, and partly of the influence of Le Cid".²⁵ El material histórico--crónicas, leyendas, folklore--había inspirado un gran número de comedias del Siglo de Oro, y esto lo sabían los neoclásicos, del mismo modo que estaban conscientes del éxito que habían logrado los autores franceses que utilizaron temas de la historia y del teatro español. Restaban, además, las críticas de Du Perron que instaban a utilizar el material y los temas españoles adaptándolos al gusto francés. Si los franceses podían utilizar esos temas, ¿por qué no los españoles, adaptándolos a la preceptiva neoclásica?

Otras consideraciones debieron instar a los neoclásicos a abrazar los temas de la historia nacional: no se puede señalar una influencia única. Las tragedias de temas nacionales, creían estos críticos, le ofrecerían al público

ejemplos dignos y verosímiles que le instarían a obedecer, sin reservas, el régimen monárquico español y preservar así el orden político. La deducción partía del concepto del despotismo ilustrado.

La exaltación del pasado nacional debió además atraer a los neoclásicos porque aludía a un período de la historia nacional alejado en el pasado. Se cantaron en las tragedias los temas de los orígenes de la monarquía astur-leonesa: Pelayo, Guzmán el Bueno, y temas medievales en general que se caracterizaban por el heroísmo y la nobleza de los personajes. Es el período heroico del nacimiento de la nación española que se labraba duramente el largo camino hacia los años de gloria del Imperio.

El paralelo entre la España naciente de los días de Pelayo (no se canta la pérdida mítica de la España del rey Rodrigo ni la traición del Conde don Julián) y la nación que aspiraban a reconstruir los ilustrados ha sido puesto de relieve por René Andioc. En los temas trágicos se retrata,

une Espagne opprimée dont les énergies sont tendues vers la victoire--cette victoire dut-elle se réduire, comme dans Numancia, á une simple promesse. N'est-ce pas là le reflet d'une attitude caractéristique de l'intelligentsia éclairée, faite á la fois d'un sentiment d'évidente infériorité vis-á-vis de la politique, de l'économie et de la culture de certains pays voisins plus favorisés, et de la volonté d'affirmer la vitalité nationale?²⁶

A continuación, Andioc recuerda "la bruyante affaire Masson". La ausencia de una tradición sistemática de apor-

taciones a la civilización y la ciencia occidentales creaba el vacío en torno a la historia más reciente de España cuando los ilustrados comparaban los logros de la cultura nacional y la extranjera. La comparación del teatro nacional y el francés marcaba la ausencia de la tragedia. La exaltación del pasado heroico remoto, cooperando con sus temas a la creación de un género dramático hasta entonces inexistente en la tradición literaria nacional, mostraba en opinión de los neoclásicos una España que sí contaba con períodos ilustres, capaces de permitirle al país ingresar con esos temas en la corriente occidental de la tragedia.

Luzán había preferido los temas de la historia nacional para el argumento trágico arguyendo que la familiaridad del espectador moderno con la fábula contribuía a la verosimilitud:

Algunos hechos y algunos nombres son tan célebres y famosos, que hasta la gente vulgar ha entoreído algo de ellos. De esta especie son, en España, los nombres y hechos del Rey Don Rodrigo, del Cid, del Gran Capitán, de Hernán Cortés y de otros semejantes. (Poética II, iv, p. 454)

Juzgaba Luzán que estos temas históricos de las naciones modernas eran comparables a los que narraban los hechos de las familias nobles griegas; para cada público era preferible aquello que fuera "más creíble y más útil", más asequible. Hay que señalar que los temas clásicos no podían competir entonces con los temas que habían sido preferidos en el teatro del Siglo de Oro y que todavía eran accesibles al público español en las representaciones de las vie

jas comedias, o en resquicios de la tradición romancística y folklórica.

Las dos tragedias de tema nacional de Moratín, Hormesinda y Guzmán el Bueno, se relacionaban con temas conocidos y documentados en la tradición española. En el prólogo al Guzmán, el autor dice celebrar "una acción grande y heroyca sobre quantas celebran otras naciones" (p. 3). Para encabezar esta obra, Don Nicolás escogió dos epígrafes latinos que instan a cantar las glorias de las empresas nacionales:

Vestigia Graeca
Ausi deserere, et celebrare domestica
Facta. Horat. De Arte Poetica.

.....Accipe jusis
Carmina coepta tuis. Virgil.

Don Nicolás asegura preferir los héroes nacionales a los de otras naciones:

He procurado guardar el carácter de aquel héroe (Guzmán el Bueno), insinuando algunas fórmulas y costumbres de nuestros avuelos, de las que deseo ser un insigne antiquario, mas bien que de otras naciones que poco o nada nos interesan: no sé si es culpable el patriotismo. (Guzmán, p. 10)

Esta idea de un clasicismo nacional que abraza Moratín, como antes lo hicieran Luzán y Montiano--contradictoria en sí, si entendemos por clásico lo universal humano por oposición a lo de carácter local--prosperaba en el resto de Europa y manaba muy probablemente de Francia, donde la orientación del clasicismo iba dejando paso a temas nacionales a medida que se cerraba la centuria del XVII. Sería injusto

limitar la tendencia de Luzán y los neoclásicos españoles por los argumentos trágicos de la historia nacional a una simple imitación de una orientación francesa; debemos destacar los propósitos con que los Montiano, Luzán y Moratín--y tantos otros--acogieron esta idea; eran razones muy distintas de las que marcaron el cambio de inspiración más allá de los Pirineos.

En Francia, la crisis del clasicismo había tenido lugar a cuasa de la "Querelle des Anciens et Modernes"; la crítica de los "modernes" ponía en tela de juicio el principio de imitación que apoyaban los "anciens", esto es, la fiel imitación de los modelos de la antigüedad clásica. Los afiliados a esta nueva idea de considerar las obras de los autores modernos, y de los temas no exclusivamente clásicos, ampliaban así el horizonte de las literaturas nacionales. En Italia, Muratori, quien tenía contactos con algunos de los "modernes" a principios del XVIII, defendía la poesía nacional de los ataques de los franceses;²⁷ en España, ya como fenómeno paralelo independiente, o muy probablemente, por inspiración francesa, el postulado de los "modernes" se utilizaba para reivindicar a los autores españoles que se podían utilizar como modelos para imitar y emular: Garcilaso, Fray Luis de León, Fray Luis de Granada y algunos dramaturgos o sus obras aisladas.

Los "modernes" en Francia no se limitaban a alabar las cualidades del arte y la literatura nacional o a añorar el

exotismo lejano de una época que haría olvidar el presente hasta negarlo, buscando refugio en el pasado--postulado del romántico--; aquellos eruditos que comenzaban a estudiar en Francia la contribución de la cultura nacional a la occidental, lo hacían guiados por el espíritu de la Ilustración:

The circles in which "modernisme" flourished looked back with pride on a past that had been their own peculiar contribution to civilization, owing little or nothing to Greece and Rome.²⁸

A la vez, la exaltación de la contribución nacional a partir de la Edad Media atraía en Francia a los más conservadores, que veían aquí una excelente oportunidad de exaltar los ideales de la nobleza y la caballería medieval. Ivy McClelland considera el tema nacional como una fuente de inspiración que ensancha el radio de las posibilidades poéticas:

the idea that Racine with his great love-conflicts might not have said the last word on tragic possibilities, and that themes of patriotism and friendship could offer new tragic adventures, gained force throughout the [eighteenth] century and became widely publicized.

Las dificultades para Moratín no estaban en la utilización de temas históricos del pasado español; la falta de una tradición trágica suponía un gran obstáculo para la creación de tragedias sobresalientes, sobre todo, cuando la preocupación vital de quienes las intentaban era ajustarse a un concepto rígido de la verosimilitud dramática, perseguido tenazmente para lograr una lección moralizante efectiva. El ideal dramático de Moratín sobreponía el objetivo final del

ilustrado (que deseaba la reforma social del público y la recuperación del Honor nacional), el ético moralizante, al estético de la creación artística.

Notas

- 1 Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Vol. III de Edición nacional de las obras completas (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972), p. 286.
- 2 N. Fdez. de Moratín, Arte de las putas (Madrid: n.p., (1898). La publicación de este Arte no tuvo lugar hasta bien acabado el siglo XIX.
- 3 Giuseppe Carlo Rossi, "La polémica del siglo XVIII sobre los autos sacramentales," Estudios sobre las letras en el siglo XVIII (Madrid: Gredos, 1967), p. 24.
- 4 Guzmán el Bueno (Madrid: A. Sancha, 1777). La referencias a esta obra se indicarán en el texto.
- 5 Cook, Neo-Classic Drama, p. 210.
- 6 Cotarelo y Mori, Don Ramón de la Cruz y sus obras (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899), p. 39.
- 7 S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts (New York: Dover Publications, 1951), p. 116; "Nature in Aristotle is not the outward world of created things; it is the creative force, the productive principle of the universe".
- 8 Irving Babbitt, Rousseau and Romanticism (1919; Austin: University of Texas Press, 1977), pp. 25-28.
- 9 Thora Burnley Jones and Bernard De Bear Nicol, Neo-Classical Dramatic Criticism, 1560-1977 (London: Cambridge University Press, 1976), pp. 27-30.
- 10 Ibid., p. 27. Para Castelvetro, la poesía dramática tenía que deleitar al pueblo común, que no entendía la sutileza de los argumentos filosóficos y que podía desinteresarse de la representación si aparecía en ella algo que no comprendía.
- 11 Ibid., p. 49
- 12 Ibid., p. 92.
- 13 Babbitt, Rousseau and Romanticism, p. 35.

14 R. P. Sebold, "Martín Sarmiento y la doctrina neoclásica," Insula, 366 (Mayo, 1977), p. 1.

15 Jones and Nicol, Neo-Classical Dramatic Criticism, pp. 95-96.

16 Cook, Neo-Classic Drama, pp. 126; 129.

17 Jones and Nicol, Neo-Classical Dramatic Criticism, pp. 157-163.

18 John Dowling, "Estudio sobre La comedia nueva," en John Dowling y R. Andioc, eds., La comedia nueva y El sí de las niñas, de Leandro Fernández de Moratín (Madrid: Castalia, 1968), p. 36.

19 Cook, Neo-Classic Drama, pp. 125-127.

20 Sandford Shepard, El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro (Madrid: Gredos, 1962), pp. 115-18.

21 Dowling, "Estudio sobre La comedia nueva," pp. 53-55.

22 Butcher, Aristotle's Theory, p. 229.

23 Ibid., pp. 247-252.

24 H. Petriconi, "El tema de Lucrecia y Virginia," Clavileño, 2 (1951), pp. 1-2.

25 Ivy L. McClelland, Spanish Drama of Pathos, 1750-1808 (Toronto: University of Toronto Press, 1970), I, p. 62.

26 Andioc, Sur la querelle, p. 427.

27 Lionel Gossman, Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968), pp. 74-77.

28 Ibid., p. 28.

29 McClelland, Spanish Drama, I, p. 85.

Capítulo III

La crítica al teatro español Participación en la campaña contra los autos sacramentales.

Los juicios sobre el teatro español que Moratín había incluido en el prólogo a La petimetra, se caracterizan por un tono más sereno e imparcial el cual desaparece en los Desengaños, una vez que Don Nicolás se enfrasca en la batalla contra los autos sacramentales. Esa primera actitud más reposada se debe en parte a la influencia de Luzán, concretamente a "un capítulo aparte de los defectos de nuestras Comedias" que aparece en la Poética.¹

Con respecto a la dependencia de las opiniones de Luzán, Menéndez y Pelayo considera que, excluidos los juicios de Moratín sobre la excesiva acumulación de enredos en la acción de las comedias españolas, el resto del prólogo de La Petimetra, "no ofrece novedad alguna sobre el famoso capítulo de Luzán".² Las opiniones de Moratín y de Luzán responden en el juicio del crítico santanderino, a un criterio dramático enemigo de la creación de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro.

El señalar los defectos del teatro nacional invitaba abiertamente a la controversia, y sobre todo a los malentendidos. Del mismo modo que Luzán había tenido que admitir su

admiración por ciertos autores y obras del Siglo de Oro --cuando en su juicio lo merecían--, Moratín se apresura a aclarar que en su crítica habrá cabida para la estimación de aquel teatro nacional:

Y aunque en algun modo parezca, que repito lo que dixo este gran Poeta (Luzán), diré brevemente algunos (defectos), sin que por esso se infiera, que yo no estimo como debo a nuestros Cómicos. (Petimetra, p. 11)

Siguiendo el criterio de Luzán, Moratín se propone pasar por alto aquellos defectos que exigirían el más extremo rigor en la aplicación de las reglas, de modo que la crítica no adolezca de "la más escrupulosa nimiedad". A pesar de reiterar este propósito, lo cierto es que en el prólogo abundan más los juicios de los defectos que los elogios de los logros del teatro nacional.

Muchas de las observaciones de Don Nicolás tienen por objeto los recursos más frecuentados por los autores españoles y que, en su juicio, ponían en peligro constante la preciada verosimilitud teatral. Como uno de los ejemplos cita "los lances...de las tapadas", los cuales,

quiero que los sentencie todo el Mundo, y diga qualquiera, si no conoceria por la voz, y por otras mil señales a su Hermana o Dama, o a otra con quien tenga mucha comunicación, y suele haver conversaciones bien largas, y la Señora está muy segura, fiada solo a la raridad de un manto, sin que la conozca quien continuamente suele estar pensando en ella. (Petimetra, p. 15)

El abuso de estos socorridos recursos había plagado el teatro nacional, restando verosimilitud a la totalidad del drama.

La crítica de Moratín, a pesar de considerar un gran número de los ejemplos de las obras de Solís, Lope, Moreto, Calderón y otros autores, que ya había analizado Luzán, descubre un cambio de opinión muy notable al cabo de más de veinte años de la aparición de la Poética. La influencia de Nasarre se deja sentir ostensiblemente en las acusaciones a Lope y Calderón, los corruptores del teatro español, que habían sido tratados con un espíritu crítico más imparcial en la Poética.

A Moratín le irrita que Lope, habiendo conocido bien el "Arte", no lo aplicara a su teatro: "una cosa es el capricho y otra la ignorancia, y de esta no tuvo nada el gran Poeta Español" (Petimetra, p. 16). Lope, pudiendo haber creado un teatro "imitable", prefirió corromperlo con sus caprichos y la exuberancia de su imaginación.

Más interesante, debido a la campaña contra los autos sacramentales que se centró en la creación calderoniana, son los juicios sobre Calderón. Luzán había elogiado "la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias" (Poética III, xv, p. 538). Moratín, aunque concede la habilidad del autor para trazar la intriga dramática, lo acusa de emplear su "inmensa fantasía" para embelesar al público amontonando

tantos lances en sus Comedias, que hay alguna, que de cada Acto, o Jornada se pudiera componer otra muy buena. (Petimetra, p. 13)

La censura de la obra dramática de Calderón se acentúa en los Desengaños: aunque se centran en el ataque al género del auto sacramental, no se limitan a él y contienen numerosos juicios contra la obra de Calderón en general. Ésta había cooperado grandemente a llevar el teatro a las manos de los "Versificantes y Copleros".

El Desengaño I describe el estado deplorable al que había llegado el teatro nacional, del que se ausentaban las obras que deseaban ver puestas en escena los neoclásicos, esto es, aquellas que se caracterizaran por un objetivo estético-didáctico. En cambio prosperan en él,

la Escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desemboltura, la academia de trabesuras y picardías. (Desengaño I, p. 12)

El teatro era entonces incapaz de transmitir un mensaje o modelo de conducta edificante, y los autos no constituían la excepción.

La crítica de Moratín tiene un marcado tono moralizador y señala reiteradamente la ligereza de las costumbres de la comedia española. El autor quería demostrarlo subrayando los recursos y situaciones que las perpetuaban: la liviandad de las mujeres que no tienen reparos en perseguir a sus galanes, la de los jóvenes que se baten con la espada al menor incidente, etc. Tomadas al pie de la letra, tal y como entiende Don Nicolás la verosimilitud dramática--estrictamente fiel a la realidad "posible", copia exacta de la realidad o modelo de la naturaleza--, esas situaciones dejaban mucho

que merecer en un sentido ético:

¿Parécele a V. md. que esto es lícito ni justo en un Theatro Cathólico?...¿Esto se aplaude, y esto se celebra en una Nación tan política y Christiana? ¿Y hay quien tenga atrevimiento, sin entenderlo de burlarse de la representación de las Tragedias? ¿Hemos de ser más bárbaros que las demás Naciones? (Desengaño I, 14).

La ausencia de la tragedia clásica de las tablas españolas aparece aquí en los términos que la habían sentido Montiano y Nasarre, como una señal de la "barbaridad" que todavía predominaba en las tablas españolas, y que justificaba los insultos de los extranjeros. La ausencia de la lección moral en el teatro era también sinónimo de barbaridad.

Muy significativamente, Moratín mezcla ese sentimiento de inadecuación frente a la crítica extranjera con el argumento moral para atacar el teatro español que predomina en el siglo XVIII: en el propósito por desterrar de la escena española esos "excesos", y para reducir la noción de la barbaridad española--siempre que se la comparara con los resultados de la cultura francesa--, se unían los intereses de la Ilustración y de la Iglesia, Don Nicolás da testimonio de ello:

Los predicadores no se cansan de predicar contra ellas (las comedias). Los Prelados las persiguen, y están desterradas de muchos Obispados, y en los que las consienten, no es por confesarlas buenas sino por otros motivos. (Desengaño I, p. 13)

Moratín se refiere a las prohibiciones que desde mediados del siglo XVII, cerraron los teatros en diversas regiones del país, logrando así los ataques de la Iglesia que no

se representasen las comedias. En Sevilla, Córdoba y Cádiz las prohibiciones permanecían vigentes todavía en las últimas décadas del XVIII--en Córdoba, no se reanudaran hasta que la invadieron las tropas napoleónicas--, y no habían dejado de existir en otras regiones de España.³

La crítica neoclásica se apoderaba del viejo argumento moral contra el teatro (que censuraba sobre todo la inmoralidad de las representaciones) para atacar el género del auto sacramental, llevado a la escena en la celebración de la fiesta religiosa del Corpus. Nasarre revive el viejo argumento a partir de la censura de "la interpretación cómica de las Sagradas Escrituras, llena de alegorías y metáforas violentas, de anacronismos horribles, y lo que peor es, mezclando y confundiendo lo sagrado con lo profano".⁴

La profanación de la fiesta sacra, y sobre todo, la nota irreverente que añadían las actrices de dudosa moralidad al espectáculo pomposo,⁵ eran ahora, en el siglo XVIII, el blanco de los ataques de los neoclásicos, que blandían el argumento ético para desterrar de la escena española un género dramático arraigado en la tradición cultural nacional. Los argumentos de la preceptiva neoclasicista no eran suficientes para enfrentarse a los ataques de los defensores y, el hecho de añadir el ético, revela la moral católica de la ideología ilustrada. Su prohibición no fue el resultado de "aquel enfriamiento de la fe en estos reinos" que suponía Menéndez y Pelayo, sino el celo por mantenerla.

Los Desengaños II y III insisten en la censura de los autos. Moratín contiende ahora con Mariano José Nipho, autor del "Diario Extranjero" y Romea y Tapia y su publicación "El Escritor sin Título". El examen de los Desengaños II y III revela la aplicación de la preceptiva neoclásica según la entiende Moratín, a los autos.

El género del auto sacramental.

Moratín desearía ver limitado el debate de los autos a aquellos autores entendidos en materia de preceptiva poética. Quien defiende los autos,

¿sabe qué cosa es Poesía, y en qué classes se divide? ¿Sabe qual es la Drammática, o representable? ¿Qual es su artificio? ¿De qué partes consta? ¿Qué circunstancias deve tener? ¿Qué reglas deve observar? ¿Qual es el fin a que se dirige?...
(Desengaño II, p. 18)

La preceptiva neoclásica concede una gran importancia a la fidelidad a los géneros; Moratín exige para los autos los mismos requisitos aplicables a toda poesía dramática, si han de ser respetados como tal:

Los Autos Sacramentales no hay duda que son unos poemas dramáticos para representarse, esto nadie lo ha negado. Que deban observarse algunas reglas para su composición, lo dicta la razón natural.
(Desengaño II, p. 20)

De no regirse por las reglas, habría que considerar como autos "cuantos delirios sugiera el capricho más desarreglado, o la imaginación más destemplada" y así, "cualquier Escarolero podrá componer un Auto".

Moratín concede además que existen en los autos pecu-

liaridades propias del drama; el auto conmueve--como la tragedia--y lo logra por virtud de su tema religioso: tenemos ideas de la Religión y aquellos dramas las excitan aunque toscamente, de ahí previene la conmoción" (Desengaño III, p. 45). Por ello, por ser dramas, es inexcusable aplicarles las reglas, componerlos de acuerdo a la preceptiva.

Son famosas, a partir de la reproducción de la cita por Menéndez y Pelayo,⁶ las acusaciones de Moratín que, ignorando la posibilidad de una creación dramática fuera de los límites que imponen la preceptiva y los géneros clasicistas, rechazan la esencia alegórica del auto sacramental:

[Las] personas no han de ser fantásticas, ni incapaces de articular palabras, que es el fin para que se introducen... ¿es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído Vmd. en su vida una palabra al apetito? ¿Sabe Vmd. cómo es el metal de la voz de la Rosa? ¿O si es carraspeña la del Cedro? (Desengaño II, p. 22)

La crítica acalorada de Moratín y los que como él deseaban ver desterrados los autos de la escena española, no tuvo en cuenta la definición del auto que Luzán había incluido en la Poética. Este autor había sido mucho más transigente con aquel género dramático, considerando la posibilidad de su existencia, sin limitarse a la tragedia y la comedia:

Los autos sacramentales son otra especie de poesía dramática, conocida tan sólo en España, y su artificio se reduce a formar una alegórica representación en obsequio del sacrosanto misterio de la Eucaristía, que por ser alegoría, está libre de la mayor parte de las reglas de la tragedia. El feliz ingenio de Don Pedro Calderón de la Barca ejercitó su numen en esta nueva especie de poesía con general aplauso. (Poética III, xvi, p. 551)

Luzán no condena ningún aspecto del auto, sino que elogia la creación calderoniana y excusa al género de las reglas de la poesía dramática su peculiar naturaleza. No se vislumbran los ataques de los detractores del auto y de Calderón. La censura de Moratín revela la distancia que media entre la crítica de Luzán y la más apasionada de quienes se irritan con la presencia del espectáculo de los autos en el teatro español. El desarrollo de la polémica iba así acentuando la intransigencia de los críticos, desde el punto de vista de la preceptiva y de la moral.

Es cierto que Luzán no examina detenidamente los autos en esta primera edición de su obra--la única que nos interesa aquí, pues la segunda es de 1789 y Moratín falleció diez años antes--; curiosamente, sus juicios sobre la metáfora y la alegoría contradicen la opinión que le merecían los autos aun cuando los creyera exentos de las reglas que rigen la tragedia. Eran poesía, y la poesía se guía por el juicio razonable:

Las imágenes, pues, las metáforas, los hipérbolos y las alegorías, para que contribuyan a la verdadera belleza de la poesía, han de tener necesariamente proporción, semejanza y propiedad. El juicio para guiar y regir sin tropiezo la fantasía, debe primeramente, examinar y discernir la proporción de las imágenes, aprobando solamente aquellas que sean verisímiles, proporcionadas y moderadas, y desechando las que parezcan impropias, desproporcionadas. (Poética II, xv, p. 279)

Es muy posible que, de haber considerado Luzán detenidamente las metáforas y alegorías de algunos autos de Calderón, habría encontrado muchas ocasiones para ejercer su crí-

tica, y su juicio global sobre los autos de Calderón habría sido probablemente algo diferente. Lo significativo es, no lo que pudo haber sido un juicio no emitido, sino que Luzán no consideró necesario examinar el contenido de los autos, y que su opinión de Calderón es mucho más favorable que la de Moratín o la de quienes se vieron influenciados por los juicios de Nasarre.

Hay que tener en cuenta entonces el desarrollo de la polémica del teatro. Según avanza el siglo, los neoclásicos sienten la necesidad de ver eliminadas de las tablas españolas las representaciones de los autos. Cuando se hicieron evidentes las diferencias del teatro nacional y el de corte clásico francés, se hacían más conspicuas a la vez las peculiaridades del teatro español. La instigadora crítica extranjera parecía estar justificada por la "barbaridad" del teatro del Siglo de Oro, y mientras los neoclásicos idealizaban un teatro que no muchos conocían--el francés--, renegaban de las obras del teatro nacional que todavía sobrevivían en las tablas, principalmente, los autos.

Hoy se sabe que la popularidad de Calderón, junto con la de otros autores del Siglo de Oro, iba disminuyendo al mediar el XVIII;⁷ de ellos, sin embargo, el más representado era Calderón y la representación del auto que conmemoraba la fiesta del Corpus, era una tradición que perpetuaba su presencia en el teatro, puesto que nadie escribía autos en el siglo XVIII.

El auto atrafa al público, muy a pesar de los que lo censuraban, no por su calidad poética, ni por su contenido alegórico, sino por la espectacularidad que lo acompañaba: el auto atrafa al público ávido de distracción, igual que lo atraían las comedias de magia, las de teatro, etc., que iban reemplazando en la cartelera a las viejas comedias españolas. Ya en la sexta década, los autos,

ne sont pas les pièces les plus estimées du public madrilène, mais leurs recettes quotidiennes largement dépassées par celles des "comedias de magia", des "zarzuelas", de bon nombre des "comedias de teatro", auxquelles ils sont officiellement assimilés, montrent bien que leur attrait (de los autos) n'était en fin de compte ni plus ni moins important que celui d'une quelconque "comedia diaria".⁸

Sin embargo, la presencia del auto era el tema más candente de la polémica del teatro por estos años; los neoclasicistas lo atacaban desde diversos ángulos.

La alegoría.

A diferencia de lo que había hecho Luzán, Moratín limita la presencia del recurso poético de la alegoría en el drama y no excusa el género del auto. En su opinión, la alegoría sostenida, elemento indispensable en la elaboración del auto, le restaba la verosimilitud que debía regir a toda obra dramática.

La división de los géneros, cree Moratín, impide la aplicación (y sobre todo el abuso) de este recurso lírico por excelencia al drama:⁹ son los ignorantes los que creen "que

en todos tiempos, en todas ocasiones, y en qualquier género de Poemas, sin distinción, ni método, se han de amontonar Alegorías y Prosopopeyas" (Desengaño II, p. 25).

Según es su costumbre, Moratín no da una definición concreta de la alegoría; se limita a describirla "como Quintiliano, que es *Diversiloquium*...decir uno y ser otro" (Desengaño III, p. 53). La manera estricta que Moratín interpreta la verosimilitud del género dramático, no deja lugar para un recurso de "sumo artificio", que sí compete en su opinión, a los géneros líricos. Solamente las metáforas y alegorías estrictamente verosímilíes reciben su aprobación en la poesía dramática.

La pureza del género será su arma de combate contra el argumento de Romea y Tapia, que defiende la aplicación de la alegoría al auto sacramental basándose en el ejemplo del Cantar de los Cantares; se trata de una obra lírica y por lo tanto, no puede servir de modelo a una dramática:

No eran Drama adaptado a las reglas del Theatro, ni se hizo para representar, y por eso no puede servir de modelo a ninguna pieza representable. (Desengaño II, p. 61)

Reniega además de quienes se abrazan a estos argumentos sutiles, "regüeldos eruditos para amedrentar a los ignorantes" de quienes defienden lo que no entienden. El Cantar es:

Un epitalamio en especie de Egloga Sagrada, dulcísima e incomparable, la qual no se hizo para representar, y por lo propio no está sujeta a las reglas de la representación. (Desengaño II, p. 25)

La clave para la refutación del argumento de Romea es-

tá en la cualidad sagrada del Cantar, material de la Biblia.

El hibridismo sacro-profano del auto.

Del mismo modo que exige la pureza del género poético, Moratín demanda la uniformidad del contenido del auto sacramental. La naturaleza ambigua del auto, que mezclaba la temática religiosa con detalles profanos, fue también el blanco de las críticas. No es verosímil que se "se junten a hablar personajes Divinos y Humanos de muy distintos siglos y diversas Naciones; v.gra., la Trinidad Suprema, el Demonio, San Pablo, Adán, San Agustín..." (Desengaño II, p. 26). Los anacronismos son, en el rigor de la preceptiva neoclásica, imperdonables faltas a la verosimilitud.

El efecto total de la representación escénica de los autos añade a la falta de credibilidad. Las actrices, bien conocidas muchas de ellas por sus costumbres disolutas, no conseguirían convencer al espectador del contenido sacro del auto. Este, no surtiría el efecto didáctico-moralizante que debía perseguir una obra de contenido religioso:

Convento en que una Cómica hábil, aunque sindicada de poco honesta, pueda representar bien el papel de María Purísima; pero creo también que todas estas cosas sagradas no hallan digno lugar en el Theatro. (Desengaño II, p. 34)

Moratín--y los neoclásicos en general--no aprobaba la utilización del misterio de la transustanciación como tema para obras dramáticas. Era un asunto demasiado serio para ser tratado con ligereza éste de comunicar la naturaleza

misteriosa de la Eucaristía por medio de la alegoría. Era preferible, en opinión de Moratín, que los autores dramáticos de obras de tema religioso imitasen las tragedias clásicas como la Esther o la Athalie de Racine.

Los misterios del dogma no eran de la incumbencia del vulgo, y tratar de explicarlos podía ser peligroso. Esta actitud paternal del ilustrado se repitió en la cautela con que Jovellanos recomendó el espectáculo teatral para las masas en su Memoria de los espectáculos.¹⁰ Se establecía claramente la jerarquía que impedía al pueblo meterse a "filósofo":

¿Es posible que un modo tan voluntario, tan ridículo, y tan sutil, es el modo de interpretar sólidas verdades de la Escritura Santa? Respondan los Concilios, y Decisiones Pontificias, a ver si son lícitas tan arbitrarias representaciones...; esta libertad en exponer la Escritura es uno de los orígenes de la heregía. (Desengaño II, p. 31)

El respeto a la integridad del dogma católico era una premisa de la "ilustración española"; sus intereses y los de la Iglesia coincidían claramente en esta materia. R. Andioc resume el objetivo de los ilustrados:

Ce que veulent un Clavijo ou un Moratín, c'est donc une religion faite pour le peuple, mais pour cette raison même, sans le peuple, dépopularisée, épurée et replacée dans une sphère d'où, sans cesser de modeler le comportement des humains, elle s'impose á eux d'autant plus souverainement qu'elle sera hors de leur portée.¹¹

Crítica también Moratín la libertad con que Calderón utilizó el material de la Patrística, que puede también llevar a malas consecuencias:

Yo no digo que Calderón tiene blasfemias, ni heregías, sino que se pueden decir, interpretando las palabras como suenan, y no es esto, según quieren (los que defienden a Calderón) una acepción material de lo que suena para acomodarla a una verdad constante y de fe: si no al contrario, una acepción de una verdad constante y de fe, para acomodarla a lo que suena materialmente...a desatinos execrables; y este modo de interpretar es una de las fuentes de la heregía. (Desengaño III, p. 57)

Calderón no sólo se permitió licencias artísticas, sino que aplicó el mismo criterio de liberalidad a la utilización de la materia sagrada. Un caso concreto es el auto El divino Orfeo, en el que una figura de la mitología pagana,

representando éste la segunda persona de la Santísima Trinidad como Dios, Hombre, y sin concurrencia de las otras dos Divinas personas, esencialísimas para el caso, hace la Creación del Mundo por sí solo. (Desengaño III, p. 67)

Conociendo tan bien las Escrituras, Calderón debió, a juicio de Moratín, haber considerado otras posibilidades para ese símbolo y sugiere, "por la dulzura, David mejor que Orpheo, y por sus triunfos, Josué mejor que Eneas" (Desengaño II, p. 36).

El artificio de los autos y el público espectador.

La popularidad el auto, lo mismo que la del teatro del Siglo de Oro en general, disminuye a medida que avanzaba la segunda mitad del XVIII. La comparación de las recaudaciones de los distintos sectores del teatro ha permitido a Andioc concluir que el público se cansaba del auto a medida que avanzaba la temporada. Las entradas de los teatros que representaban otros géneros demuestran que el público prefe-

ría las comedias de magia y las "comedias de teatro":

Il est donc pour le moins hasardeux de conclure, dans ces conditions, comme le fait Romea y Tapia, que les "autos" jouissent de la plus grande popularité.¹²

La popularidad del auto no era la que le atribufan sus defensores en el XVIII. También es indiscutible que uno de los atractivos del género era su espectacularidad, pero ésta era suplida por la de muchos otros géneros vigentes. Moratín destaca en su "Satira" II:

A lo que el poetastro más se inclina,

 Es a llenar de máquinas el foro,
 Y en lucido teatro suntuoso,
 Mostrar de las tramoyas el decoro.

Es su cuidado hacerle así vistoso,
 Y el ignorante juzga primor suyo,
 Lo que a otro le ha quitado su reposo.

El propio Moratín confiesa que había sentido la atracción del auto en una época en que "una tía mía tenía hecho creer que no había cosa más grande que los Autos". El público, por tradición acostumbrado a este tipo de representación teatral--perpetuados muchos de sus aspectos en otros géneros de drama--, no tenía una base de comparación porque no había sido expuesto a otro teatro, el teatro con reglas.

Sin embargo, ya sea para ganarse el favor popular, o para asestar un golpe más contra sus adversarios, Moratín no despreció al vulgo, que sería menos "bárbaro" en España si se escribiesen tragedias y comedias clásicas a las que tuviera acceso, y que, en su opinión, está muy consciente de los defectos del teatro español que se lleva a la escena

por aquellos años:

El mismo pueblo, que en tan mala opinión está, conoce la futilidad de nuestras comedias, y lo conocen los mismos cómicos cuando se valen de mil invenciones para atraer a la gente, unas veces con iluminaciones inverisímiles y decoraciones del teatro y lo que llaman tramoyas; otras veces dividen la comedia para que haya más entremeses; otras apelan a diferencia de tonadillas y recitados y otras tiene que andar suplicando a los bailarines; y ya sabe V. Md. que al Coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente: prueba cierta del corto mérito de la comedia y que no es el pueblo tan bárbaro como le juzgó Lope de Vega. (Desengaño I, p. 9)

Moratin justifica la popularidad de la variedad de atracciones que acompañaba entonces a una obra teatral en virtud de la mala calidad de ésta última. Puede interpretarse esto como una hábil manera de justificar el éxito innegable de los sainetes de Don Ramón de la Cruz: el público no acude porque la comedia es buena, sino porque no tiene mejor opción y prefiere divertirse con el mayor número de variedades. El público no es ignorante porque sabe que la comedia no es buena.

En lo que respecta concretamente a la atracción del auto, ese juego silogístico no puede ser aplicado tan fácilmente para defender el punto de vista de Don Nicolás. Aparte del espectáculo, el auto atraía al público que disfrutaba con las redundantes rimas, las metáforas y todos los símiles altisonantes, los retruécanos del lenguaje. La palabrería hueca, las distorsiones exageradas, habían sido el resultado de la imitación--exenta de ingenio--de los autores del siglo XVII, y abundan los testimonios de ello: Fray Gerundio,

Los eruditos a la violeta, Los literatos en cuaresma, etc.

Los autos, que se caracterizaban por el empleo de la alegoría y un lenguaje rico en prosopopeyas y otras figuras del lenguaje, ejercían ese atractivo, pero en juicio de Moratín, la inadecuación entre la expresión lingüística y la comprensión del público "vulgo" ejercía el efecto contrario:

Decir que los Autos logran aplauso común es engaño manifiesto; porque los inteligentes los abominan por sus deformidades, y los necios no los entienden. (Desengaño II, p. 35)

El auto sacramental, deshonra nacional.

No puede pasarse por alto que en los juicios de Don Nicolás sobre el teatro español y en particular de los autos, pesa constantemente el concepto que tiene la crítica extranjera del teatro nacional:

Los errores de las Comedias Españolas son tantos, que en algun modo disculpan a los Estrangeros, quienes con ridículas mofas y satyras se han burlado de nuestros grandes Autores. (Petime-
tra, p. 11)

Los errores--desde el punto de vista de la interpretación moratiniana de la preceptiva--dejaban al teatro nacional a merced de quienes lo juzgaban por un canon que le era extraño. La ausencia de las reglas llegaba a su límite en los autos, peculiaridad sobresaliente de la dramática española que acentuaba las características de la expresión nacional.

El deseo de allanar esas diferencias se hizo muy claro en la campaña contra los autos y Calderón: todo lo que se

alejaba del canon prestigioso establecido por la cultura francesa, era tenido por "bárbaro"; si no se implantaba un teatro que respetara la preceptiva neoclasicista rigurosamente, no se podría defender el teatro nacional de los insultos de los extranjeros. Moratín ataca el auto y la obra de Calderón en nombre del honor nacional, pues para recuperarlo se impone desterrar el teatro "desarreglado", y de una vez dejar de ser, el país y su teatro, tan exasperantemente distinto del vecino:

¿Y es posible que haya quien aplauda y defienda tal hato de disparates? ¿Y que haya quien deshonore a la nación diciendo que es la obra más grande que tenemos, siendo la que la desacredita y caracteriza de ridícula entre las demás?
(Desengaño III, p. 71)

Siguiendo la línea de crítica establecida por Nasarre, Moratín culpa a los autores corruptores del teatro (Lope, Calderón) y los que los imitan y defienden, de estragar la sensibilidad del pueblo. Otra vez, ya para ganarse el favor popular,¹³ o subrayar el importante papel que, en su opinión, tiene la supervisión constante de lo que se ha de ofrecer al público en un teatro didáctico, Moratín acusa a los defensores del auto:

Dicen que al pobre pueblo le gustan los disparates y le echan la culpa de sus desbarros y afirman que le ofende lo regular como si fuera de distinta naturaleza que los otros, desacreditando a la Nación.
(Desengaño III, p. 76)

El apasionamiento nacional, que muchas veces Don Nicolás expresa en ese renegar de lo que fue la expresión literaria de la cultura española, hasta desearla diferente, explica la

intolerancia de su crítica y el deso de aplicar con intransigente rigidez las reglas, de una preceptiva que él cree salvadora para la reivindicación del honor nacional. A toda costa había que regresar, si fuera posible, a Europa,

para honor de la Patria, y para que sepan los Estrangeros que los Españoles de Juicio no aprueban tales representaciones, y que Don Pedro Calderón de la Barca no es el apoderado de la literatura Española. (Desengaño II, p. 37)

Notas

- 1 Luzán, "De los defectos más comunes de nuestras comedias," Poética III, xv.
- 2 Menéndez Pelayo, Ideas estéticas, III, p. 289.
- 3 Giuseppe Carlo Rossi, "Calderón en la polémica del XVIII sobre los 'autos sacramentales'," en Estudios sobre las letras en siglo XVIII, pp. 11-12.
- 4 Nasarre, "Prólogo", citado por G. C. Rossi en "Calderón en la polémica sobre los 'autos'," en Estudios, p. 20.
- 5 Rossi, "La polémica del XVIII sobre los 'autos sacramentales'," en Estudios, pp. 12-14; reproduce las palabras del padre Alonso de Ribera, quien en 1626 arremetía "contra la manera de representar los autos sacramentales con muy poca reverencia y acompañamiento de bailes y entremeses atrevidos".
- 6 Menéndez Pelayo, Ideas estéticas, III, p. 291.
- 7 Andioc, Sur la querelle, p. 371.
- 8 Ibid., p. 401.
- 9 René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria, trad. José Ma. Gimeno (Madrid: Editorial Gredos, 1966), p. 275. "Los siglos XVII y XVIII son siglos que toman en serio los géneros; sus críticos son hombres para los cuales los géneros existen, son reales. Que los géneros son distintos--y también que deben mantenerse tales--es artículo de fe neoclásica; pero si acudimos a la crítica neoclásica para definir el género o establecer un método con que distinguir un género de otro, encontramos falta de consecuencia o incluso menguada conciencia de la necesidad de fundamento racional. El canon de Boileau, por ejemplo, comprende la pastoral, la elegía, la oda, el epigrama, la sátira, la tragedia, la comedia y la épica, sin embargo, Boileau deja sin definir la base de esta tipología (acaso porque entienda la tipología misma como dada históricamente, no como construcción racionalista)". Moratín no constituye, por supuesto, la excepción a la norma.
- 10 G. M. de Jovellanos, Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre

su origen en España, ed. de Cándido Nocedal, BAE, XLVI (Madrid: Ediciones Atlantis, 1951), pp. 499-500.

11 Andioc, Sur la querelle, p. 417.

12 Ibid., p. 379.

13 Cook, Neo-Classic Drama, p. 168: los neoclásicos trataban de ganarse el favor del público para su causa y absolvían al público de las acusaciones del mal gusto reinante en el país; si había comedias de mal gusto, era porque las escribían los ignorantes. Los ilustrados pretendían ignorar el gusto popular que aplaudía aquellas comedias que ellos criticaban.

Capítulo IV

La obra dramática

La corta obra dramática de Nicolás Fdez. de Moratín se compone de una serie de tanteos o experimentos que aspiraron con poca suerte a poner en práctica la aplicación de las reglas en nombre de la razón.

No era tarea fácil, y menos para quien se la proponía a los veintiséis años, con loables intenciones patrióticas pero no excesivas dotes de dramaturgo. No existía en España la tradición de la tragedia y comedia clasicista. En el siglo XVIII, salvo los ensayos de Montiano, el panorama no ofrecía sino un desierto.

En los prólogos a las obras dramáticas, Moratín indica reiteradamente la intención de aportar con ellas los modelos capaces de establecer los precedentes necesarios para la creación de un teatro neoclásico en España. Cuando compuso la Lucrecia, se refirió a la dificultad de escribir sin modelos:

Al que le parezca mal la mía, le suplico haga otra que me sirva de modelo a quien imite, y entonces verá si es cosa fácil como parece, y si hay reglas que observar. (Lucrecia, p. 7)

A pesar de las dificultades, Moratín se establecería como el introductor de los temas nacionales en la tragedia. La comedia ofrecía dificultades semejantes. La de costum-

bres, ordenada de acuerdo a las reglas y con un claro objetivo moralizante, tenía todo un camino a labrar que no culminaría hasta las creaciones de Iriarte y de Leandro Fdez. de Moratín.

La petimetra.

Se inició Don Nicolás en el teatro con la comedia La petimetra, publicada en 1762. Inevitablemente, el autor tuvo que inspirarse en los ejemplos de comedias de costumbres del XVII que, en un tono algo satírico, subrayaban las características ridículas de ciertos tipos. Son las comedias llamadas de figurón de Moreto y Rojas Zorrilla.

La petimetra es una sátira de costumbres que destaca los errores de la educación inadecuada que recibe la juventud. El objetivo moralizador es mucho más intenso que el de las comedias de figurón, dada la función docente que la preceptiva atribuye al teatro.

Esta comedia contiene en ciernes muchos de los elementos que constituirán luego la comedia urbana y sentimental de Iriarte y de Moratín, el hijo. Sin embargo, don Nicolás no pudo captar el espíritu de la época, sin lograr desligarse de los moldes del teatro de Siglo de Oro que desdeñaba.

El enredo de la comedia es sencillo. Jimena ha recibido una educación inadecuada. El mal ejemplo de conducta observado en su padre, la predispuso a desdeñar los menesteres propios de una joven de ascendencia modesta. Consecuentemen-

te, lleva una vida improductiva e hipócrita, de petimetra.

El celo por la lección moralizante domina la obra hasta olvidar, casi totalmente, el fin estético. La acción se limita a las vertiginosas entradas y salidas de los personajes, obligadas por el escenario único en el que se desarrolla toda la obra. La estricta puntualidad de la unidad de lugar fuerza notablemente la verosimilitud.

Jerónima se deja cortejar por Damián, un pisaverde pretencioso que la hace creer que esta relación la conducirá a un matrimonio ventajoso. Ambos se engañan mutuamente, pues Damián no tiene "blanca" y la fortuna de que blasona Jimena pertenece a María, la prima hacendosa y de conducta irreprochable con quien vive Jerónima en casa de don Rodrigo, tío de ambas.

Jerónima permite que la corteje también don Félix, un amigo de Damián; deslumbrado por las apariencias, se prenda aquél de la joven y surge una rivalidad entre los amigos. La complicación del argumento es leve. Damián descubre que la fortuna que ambiciona pertenece a María y decide cortejarla, convencido de que Félix se siente atraído por Jerónima. Este cambio salvará a Damián de tener que enfrentarse a su rival en un duelo para decidir quién cortejará a Jerónima.

El buen juicio de Félix le hace reflexionar sobre la consecuencia de su repentina pasión, que se ha dejado llevar solamente de las apariencias de Jerónima. Termina por dese-

char esta atracción y por reconocer las excelentes cualidades de María, quien muy convenientemente se ha prendado de Félix.

En el desenlace, la unión de María y Félix es el premio a la sensatez, la buena crianza y el buen juicio; la de Damián y Jerónima--obligados al matrimonio por el tfo de la petimetra--, el castigo a la vanidad, el falso aparentar, la ligereza de las costumbres y la consecuencia de una mala educación. Es obvio que el fin moralizante ha guiado el patrón del enredo de la comedia.

Moratín no ahonda en los personajes. Estos no pasan de ser tipos, sin dimensión que profundice en la individualidad de los caracteres. Don Damián, el petimetre, abunda en la literatura del siglo XVIII.¹ Consumido por la manía de la moda en el vestir, aparenta un falso lujo que no puede sustentar y no tiene otra preocupación que la de pasar largas horas en el tocador de Jimena. Martina, criada de María, describe los elementos del atuendo del petimetre:

Sí, señor, mucho galón,
Que ayer lo desechó el amo,
Mucha vuelta con festón,
Buena media y buen zapato,
Sombrero fino, y la capa
Con tanto terciopelazo,
Espadín preso al ojal,
Cual venera o relicario.²

Damián logra mantener esta apariencia "Acribillado de trampas, A puro pedir prestado" (I, iv, p. 67b). Habla remilgadamente, participando con silogismos en el juego social que es el tocador público de la petimetra:

Don Félix que sois perfecta
 Acaba de confesar

 Luego siendo yo discreto,
 Como vos decís, es fuerza
 Que ame lo que confesáis
 Vos que es perfecto; pues fuera
 Necia discreción la que
 La perfección no quisiera. (I, xi, p. 70c)

Jerónima, descrita por Damián, supone la quintaesencia de la elegancia y la gracia femenina:

Aquel andar tan airoso,
 Aquel chiste y desenfado,
 Aquel primor con que juega
 De la basquiña y el manto,
 Su discreción, su gracejo,
 La invención de su tocado,
 El buen gusto en el vestir
 Y del vestido lo extraño,
 Admiración de la corte
 Es.....(I, i, p. 66b)

A través de Roque, especie de gracioso (lleva y trae recados a Damián constantemente, sus comentarios van cargados de ironía y tiene amores con la criada Martina), recibimos una impresión diferente de Jerónima. Subraya las trivialidades que la preocupan, "Pensando en el uso nuevo, / Y en darse en la cara el unto" (II, v, p. 74c).

A lo largo de la obra, contrasta la frivolidad de este personaje que, según Roque "Ni sabe coser un punto/ Ni sabe echar sal a un huevo", con la sensatez y el buen juicio de María, la prima. Ésta cumple con los menesteres propios de la mujer, sin desmerecer por ello ni su persona ni su posición. Las cualidades de María revelan el ideal femenino producto de la educación apropiada a la mujer en el concepto del autor Moratín. En opinión de don Rodrigo, Jimena

ganaría con emular a María:

Ojalá como tú fuera
 Esotra loca altanera,
 Porque de ella, según veo,
 Nada se puede esperar,
 Sólo emplear noches y días
 En hacer mil cortesías,
 Y en cómo se ha de adornar.
 ¿Qué está haciendo? ¿Está cosiendo?
 ¿O hace alguna otra labor
 De provecho? (II, viii, p. 75b)

María atrae a Félix con las cualidades admirables atribuidas al modelo de conducta femenina. "La modestia", "el vergonzoso hablar", obligan al galán a considerar las ventajas del carácter de María, dote ideal de la esposa ejemplar:

Porque se debe escoger,
 Por el vicio o por la fama,
 Desenvuelta para dama,
 Y honesta para mujer. (II, xii, p. 76b)

De La petimetra se deduce que la educación propia de la mujer consiste en el aprendizaje de los menesteres hogareños --"todo saber/ del estrado y del fogón"--, la honestidad y el recato en el vestir y en el trato. Roque previene a Damián con una lista de las habilidades que debe exigir de su futura esposa:

Si ésta ha de ser tu mujer,
 ¿Sabes tú qué sabe hacer,
 Si es humilde y hacendosa?
 Ahora bien, yo la pregunto,
 Dígame esta niña: ¿cuál
 Se llama punto pascual?
 ¿Cuál es de sábana el punto?
 ¿Cómo se pone un guisado?
 ¿Cómo se arrima una olla?
 ¿Cuántos cachos de cebolla
 Se echan en un estofado? (III, xiii, p. 83a)

Con destreza muy superior, Tomás de Iriarte dedicó su

"comedia moral" La señorita mal criada al tema de la educación de la mujer.³ Pepita, hija del viudo don Gonzalo, no ha tenido más educación que los mimos de su padre y los malos consejos de Ambrosia, una amiga de la familia que es una mala influencia en la joven. Pepita es caprichosa, carece de buenos modales y solamente piensa en divertirse. Pedro, el mayordomo de la casa dice que la chica es "algo alegre de cascos" y "atronáa" (I, i, p. 3).

Don Gonzalo tiene un concepto muy libre de la educación "cortesana" que cree apropiada para las jóvenes: "en no habiendo buena labia, desparpajo, garabato, compostura un poco extraña, no bailando unas boleras, perdidas" (I,ii,p.4). Pepita demuestra poco juicio en todas sus decisiones. Le agrada el petimetre charlatán, Marqués de Fontecalda, que la corteja con el consentimiento de don Gonzalo. El falso marqués--es un estafador--la requiebra como un "violetto": "¿No merezco un golpe de ojo lisonjero? ¿Una palabra consolante?" (I, vi, p. 10), con calcos de la lengua francesa.

La llamada al buen juicio en la educación está encarnada en la figura de Eugenio, un joven de cualidades muy apreciables por su discreción, buenos modales y honradez. Demuestra tener un concepto mucho más moderno de la educación de la mujer que el que había expuesto Moratín en La petimetra. Hablando a Pepita, la amonesta:

Quisiera que usted cobrase aversión al tiránico sistema de los que, según estilo Musulmán, no consideran a las mujeres nacidas sino para esclavas necias del hombre, y las privan casi del uso de las potencias. Emplee usted bien las suyas,

verá quanto la deleytan ciertos estudios...
 el conocimiento de la historia, de la recta moral,
 de geograffia, y de las más cultas lenguas (como
 disfrute de los buenos libros escritos en ellas).
 (II, v, p. 20)

Finalmente, la mala educación hace que Pepita pierda la ocasión de casarse con Eugenio, y es enviada a un colegio para remediar los malos efectos de su educación descuidada.

La lección moral va dirigida tanto a los jóvenes como a los padres o tutores, o sea, a los representantes de la autoridad familiar. El subtítulo de la obra expresa claramente la intención didáctica del autor, "comedia moral", el cual también apareció en El señorito mimado.⁴

Tanto Pepita como Mariano, protagonista de El señorito mimado, tienen cierto grado de libertad para elegir consorte, ya que los mayores respetan las inclinaciones naturales de los jóvenes. Las bodas son concertadas entre los padres o tutores de estos pero sin ser totalmente forzadas. Mariano, enamorado frívolamente de Flor, y ésta, "señorita bien criada", "supuesto que ambos se quieren y las circunstancias de ambos son iguales" quedan prometidos en matrimonio con el consentimiento de las dos familias (I, iii, 6). La buena educación predispone a la consideración de muchos factores al elegir esposo y entre estos están las cualidades de la buena educación en el consorte elegido.

María, en La petimetra, tiene que atender a otras consideraciones obligadas en el recato femenino que reprimen su libertad y su iniciativa en el cortejo amoroso:

¡Oh malhaya el que primero

Reputó por liviandades
 El que las mujeres sientan,
 Y que lo que sientan hablen! (II, i, p. 73c)

La elección del esposo o la imposición de éste por la voluntad paternal no suponen un verdadero conflicto en La petimetra. Don Rodrigo, símbolo de la autoridad, sugiere la boda de las sobrinas guiado por un concepto rígido de la honra. Jerónima ha puesto en entredicho la honra suya y la de su tío al dejarse cortejar por más de un galán y dar que hablar a las gentes. La opinión ajena le obliga a dar el paso, móvil poco sutil para la comedia de costumbres urbanas, a este Argos de su honra:

Yo vivo muy afrentado
 De ver tantos galanteos,
 Bufonadas y paseos,
 Que ya todos lo han notado.
 Y así porque tanto yerro
 Se haya una vez de enmendar,
 O al punto te has de casar,
 O meterte en un encierro. (II, ix, p. 75c)

La petimetra tiene más en común con la comedia del Siglo de Oro que con la de costumbres urbanas de Iriarte o Don Leandro.⁵ Aunque la boda impuesta a María con Félix no suponga un conflicto con sus sentimientos, la joven quiere complacer a su tío con la obediencia. Esto es lo que se espera de una joven bien educada en La petimetra. La obediencia a la autoridad paterna era incuestionable en el teatro del Siglo de Oro. Isabel, en Entre bobos anda el juego de Rojas Zorrilla, quiere disuadir al padre de la boda con Don Lucas:

Isabel Es que yo no he de casarme,
 mándenlo o no tus preceptos,

imposición sobre la elección matrimonial, se debe más a las peripecias del enredo; se descubren a tiempo las desventajas del personaje ridiculizado por medio de la intriga bien desarrollada y resalta la comicidad de la situación.

Moratin hijo, por medio del razonamiento y el sentido común, apela a los sentimientos de la autoridad paterna que accede, magnánima, a la boda de los jóvenes en El sí de las niñas. El tutor Don Rodrigo en La petimetra asume una postura ambivalente: adherido anacrónicamente al código del honor casi calderoniano, obliga a las sobrinas a casarse--hay que acallar las murmuraciones que han suscitado los galanteos de Damián y Félix--, pero permite un margen de libertad para que María y Jimena discutan la elección del esposo:

Las dos
¿Qué mandas, señor?

Don Rodrigo
Que cada cual al que quiera
Elija. (V, xviii, p. 84b)

Finalmente es Don Félix, disputado por las dos primas, quien debe elegir esposa, apremiado por Don Rodrigo: "Apuremos la materia/ Don Félix, ¿a cuál queréis?". Y la elección obvia es María.

La petimetra, como luego las tragedias del autor, adolece de un excesivo celo por guardar las unidades: el tiempo de la acción se condensa en la duración de la representación; el escenario único en una habitación de una casa en Madrid aspira a regular la unidad de lugar, pero obliga a los per-

sonajes a entrar y salir constantemente. La acción, única,¹¹⁷ carece de pormenores que la desvirtúen--o enriquezcan.

La verosimilitud se ve forzada. En el espacio de unas tres horas, Félix se enamora de Jimena, reflexiona sobre esta pasión repentina y decide casarse con María. Mitigando la rapidez del proceso, Moratín obliga a María a recordar un encuentro previo con Félix. Este, termina por reconocerla. La teatralidad del asunto es evidente para Félix: "Si lo que a mí me sucede/ Se fingiera en un teatro,/ Lancé propio de comedia/ Lo juzgara el vulgo vano" (III, vii, p. 81c).

Compuesta la comedia en octosílabos, el autor prefiere la asonancia del romance cuando los personajes se expresan en discursos extensos (v.gr. la larga descripción de Jerónima que hace Damián, (I, i); o los razonamientos de María sobre los menesteres de la mujer, ibid.). Los intercambios entre los personajes, sobre todo los breves, favorecen el empleo de la redondilla:

Damián
Don Félix, ¿qué habéis oído?
Félix
Don Damián, ¿qué oísteis vos?
Damián
Nada percibí, por Dios
Félix
Por Dios, que nada he entendido. (II, xi, p. 76a)

La consonancia de esa estrofa suele aligerar el ritmo de la comedia, sobre todo detrás de las intervenciones más morosas en versos asonantes.

La comedia no pudo aunar la ridiculez de los personajes con la comicidad del enredo; el celo moralizador y la rigidez de la obra justifican el juicio de Don Leandro:

Esta obra carece de fuerza cómica, de propiedad y de corrección de estilo, y mezclados los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta a que su autor quiso reducirla, resultó una imitación de carácter ambiguo y poco a propósito para sostenerse en el teatro, si alguna vez hubiera intentado representarla. ("Vida", p. viii)

Lucrecia.

Guiado por el propósito de ofrecer al teatro español los modelos de obras ceñidas a las reglas del arte, compuso Don Nicolás su primera tragedia, Lucrecia, de tema de la antigüedad clásica.

Moratín pisaba entonces un terreno más difícil de labrar que el de la comedia de costumbres. A pesar de haber precedentes trágicos como las obras de Rojas Zorrilla, no había en la tradición literaria una corriente de tragedia a la manera clásica, ni con los temas de ésta. Salvo los ensayos de Montiano, la tradición más reciente tenía poco que ofrecer.

Otra vez, el joven dramaturgo ansioso de probar su originalidad a toda costa, se atreve a despreciar cualquier ejemplo--incluso los extranjeros--dramático o poético que hubiera tratado previamente el tema, tan conocido de Lucrecia:

Siendo una historia tan sabida la de Lucrecia, no dudaré que haya algo escrito al mismo assumpto en otro idioma, y acaso en el nuestro; pero protexto no haverlo visto, por lo cual, si acaso me tropezasse con algo, no me reputara por plagio. (Petimetra, p. 9)

El tema clásico de Lucrecia había arraigado en la tradición literaria española, y Moratín no lo podía ignorar.

Juan Pastor lo había empleado por primera vez en la Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia, al principio del siglo XVI. De acuerdo al estudio de Hermenegildo, es imposible fijar la fecha exacta de composición, pero debe tratarse de la primera obra de la modernidad, en llevar el tema al teatro.⁸

La obra de Pastor no supone un tratamiento clásico de la leyenda de la castidad de Lucrecia. La figura obstinada en vengar su honor, llegó a inspirar un romance⁹ y fue además objeto de frecuentes y despectivas alusiones en el teatro del Siglo de Oro, perpetuando la noción de la suicida en la insultante rima "Lucrecia-necia".¹⁰

La anécdota del rapto de Lucrecia fue recogida por varios autores de la antigüedad clásica, entre ellos Dionisio de Halicarnaso (Antiquitates Romanae, IV, 64.1; 67), Diodoro Sículo (Bibliotheca Historica, X, 20.1-3) y Tito Livio (Decadas, I, 57-59).

Modernamente, el tema había dado lugar a Lucrece, tragédie (1638) de Pierre Du Ryer, y a La Lucesse Romaine (1637) de Urbain Chevreau. Shakespeare había cantado la historia en el poema The Rape of Lucrece. Es por estos años que Rojas Zorrilla compuso su tragedia de Lucrecia y Tarquino, hacia 1635 según Raymond MacCurdy,¹¹ y Moreto la parodia burlesca del Baile de Lucrecia y Tarquino.¹²

Todos narraban la trágica historia de la mujer que, empeñada en guardar la fidelidad conyugal que debía al marido ausente, se convierte en la víctima de su propia ejemplaridad.

A diferencia de otras matronas romanas, Lucrecia aguarda a su esposo Colatino, destacado en el sitio de Ardea, entregada a las labores hogareñas y despreciando las diversiones de la corte.

Estas señales de fidelidad y recato excepcionales despiertan la lujuria de Sexto Tarquino--hijo del rey Tarquino el Soberbio de Roma (509 A.C.), quien es introducido a Lucrecia por el propio esposo, en una salida a Roma del campo de batalla en que los capitanes romanos todos blasonan de mujer fiel. La única verdaderamente casta es Lucrecia. El príncipe idea entonces una visita nocturna a la casa de Colatino para obligar a Lucrecia a ceder a su deseo.

Ante la amenaza al honor que representan las exigencias de Tarquino, Lucrecia se niega a acceder. Finalmente es obligada por la astucia de Tarquino, quien la amenaza con la muerte y con colocar junto a su cadáver el cuerpo de un esclavo, justificando así una venganza al honor de un capitán romano. En el trágico lance, Lucrecia cede, sólo para tener la ocasión de suicidarse (como única venganza posible a la mancha del honor) en presencia de su marido.

Moratín sigue este esquema básico con fidelidad, y asegura en el prólogo a su Lucrecia que "la historia está bien seguida, según Tito Livio, Lucio Floro y Valerio Máximo".

Este argumento, precisamente porque había sido frecuentado por otros autores, presentaba dificultades específicas. El dramaturgo tenía que mostrar sus cualidades trágicas ori-

ginales al tratar el tema y además sostener el interés en una trama cuyo desenlace era bien conocido. Moratín no logró mantener el interés de la intriga porque no pudo estructurar el drama en los cinco actos en que lo divide de modo que el progreso gradual del "enredo" se desenvuelva hasta llegar al clímax.

El primer acto plantea la situación que conducirá al conflicto: Colatino trae a su propia casa a Tarquino para que éste compruebe la castidad de Lucrecia; instantáneamente, Tarquino queda prendado de esta mujer virtuosa. La castidad, la fidelidad excepcional de esta mujer enciende la lujuria del príncipe que ya determina que ha de poseerla a toda costa: "Me robó mi quietud y mi reposo, / Aun más su honestidad que su hermosura".

Moratín demora el desenlace con poca habilidad. Lucrecia, que tan tenazmente ha sostenido una conducta modelo, y que recela de todo lo que pueda poner en entredicho su honra, no sospecha de Tarquino y su credulidad se mostrará posteriormente tan pertinaz como su castidad.

En el segundo acto, Moratín introduce intrigas secundarias, a manera casi de relleno, que insisten en el carácter lujurioso de Tarquino. Engaña a Fulvia, su prometida, a la vez que prefabrica un plan para forzar los sentimientos de Lucrecia. La tragedia pierde intensidad y la relación de los pormenores de la historia de Roma introducen a Bruto, el asesino de Tarquino Sexto, en una arenga a los capitanes ro-

manos para que regresen al campo de batalla y a servir a la patria.

El acto tercero trae a Tarquino y su siervo, el malvado y oportunista Mevio, a la casa de Lucrecia otra vez, preparado el príncipe a llevar a cabo sus planes. Lucrecia lo recibe sin sospechas y le aloja, según debe el vasallo al príncipe servir. No es hasta el cuarto acto que se enfrentan las voluntades de los dos personajes: Lucrecia, determinada a defender su virtuosidad y Tarquino, obstinado en poseerla. Tras un largo diálogo entre los dos personajes--Lucrecia no se da cuenta de las intenciones de Tarquino hasta que éste las declara--, por fin se llega al demorado clímax, y Tarquino rapta a Lucrecia.

El desenlace se hace esperar hasta el quinto acto, en que Lucrecia expone lo sucedido y se retira a una habitación contigua para llevar a cabo el suicidio. Moratín decide atar todos los cabos del argumento: los malvados reciben su castigo--Tarquino es muerto por Bruto en el escenario--y se predice la abolición de la tiranía de los Tarquinos.

Lucrecia recoge una variedad de temas en los que insistirá Moratín en sus otras tragedias y que forman parte de la ideología de la reforma de los ilustrados, puesta en marcha más sistemáticamente a partir de Aranda.

El amor a la patria, destinado a robustecer la obediencia al principio de la monarquía a partir de la Hormesinda, y de otras obras de los autores del círculo de la "Fonda de

San Sebastián", no está aun bien precisado en los términos de la ideología monárquica que rige la tragedia a partir de Aranda. El tema es aquí más amplio y alcanza a ser un ejemplo de virtud para los monarcas.

Bruto encarna el ideal patriótico y exige a los patriotas romanos velar por el interés de la patria, en Ardea:

Allí asistir debéis, allí el honroso
 Laurel se adquiere y no en el perezoso
 Tálamo conyugal, que aunque no obsceno
 Con lícitos placeres afemina. (II, vii, p. 108b)

Su elogio cae sobre Colatino, quien abandona "el tierno afecto" de la consorte porque lo apremia su deber: "El amor de la patria es lo primero".

Además de ser la conciencia patriótica, Bruto se convierte en el recurso para el castigo del príncipe que antepone su interés y pasión personal a los deberes patrios. Por medio de un simbolismo obvio, el oráculo de Febo presagia la traición de Tarquino, su naturaleza mezquina:

...una serpiente con rabiosos ojos
 Escamosa, con boca silbadora,
 Salió desenroscándose de en medio
 De los sacros altares, y apagados
 Los misteriosos fuegos, arrebatada
 Con furia los espuestos intestinos
 Que el ministro solícito espiaba.
 (II, ii, p. 107a)

El oráculo predice también que, en esta discoria interna, el vencedor será quien ofrezca como tributo un beso a la madre. Solamente Bruto sabe interpretar el oráculo, advirtiéndole que no se trataba de la madre carnal, sino de la madre de todos:

....de Bruto fueron advertidos

Los ocultos misterios no entendidos;
 Porque de las cautelas y asechanzas
 Del soberbio Tarquino se librase,
 A tierra se arrojó disimulado,
 Y a la madre común besó amoroso. (II, ii, p. 107a)

El control de las pasiones por medio de la razón es un deber del príncipe que debe mantener una conducta de acuerdo a su jerarquía. La inhabilidad de Tarquino para "vencerse a sí mismo" da rienda suelta a su lujuria y desemboca en su perdición. Desde el momento que conoce a Lucrecia, Tarquino pierde el autocontrol y se entrega ciegamente a la pasión:

Ni temo el ser escándalo a mi patria,
 Ni escuso por mí gusto destruirla,
 Ni con voraces llamas consumirla,
 Ni el baldón, ni la infamia me horroriza.
 (I, iv, p. 104a)

Tarquino no opone resistencia. Su autodestrucción proviene de su debilidad, no de una fuerza exterior, ni de una auténtica lucha con los obstáculos. Si Lucrecia se obstina en ser casta, Tarquino persiste empecinadamente, caprichosamente, en abandonarse a la lujuria. Su naturaleza es enfermiza, débil moralmente, pero no verdaderamente trágica.

Espurio, el ayo de Tarquino, cumple la función de la conciencia con la que se enfrenta el príncipe. La obstinación de éste no le permite razonar propiamente. Espurio le recuerda los valores morales que debe a su jerarquía:

Ea, vuelve por tí. Mira Tarquino
 Que siempre asiste al príncipe divino
 Espíritu, que al cielo le levanta.
 Aspira, aspira a distinguirte heróico
 De la plebe común, baja e infame:
 Ella de sus pasiones arrastrada,
 Sin ser a resistirlas poderosa
 Precipitar se deja en ciego abismo:

No ha de pasarle al príncipe lo mismo
 Que a un hombre vil del abatido vulgo.
 Venciéndote a tí propio, te acreditas
 Justamente de invicto y soberano,
 Digna, hazaña de un príncipe romano.
 (III, iv, p. 110a)

Tarquino se entrega a un fatalismo cómodo y persiste en su conducta reprochable--aunque reconoce que "lo justo y verdadero/ Espurio me amonesta"--, con lo que pierde calidad trágica el personaje:

Tarquino
 Así lo dispusieron las estrellas.

Espurio
 Aunque inclinen, al sabio no compelen.

Tarquino
 A mí el cielo y el hado me hacen fuerza.
 (I, iv, p. 104a)

El castigo a la debilidad de Tarquino y a la traición que obra sobre Colatino y Roma, terminan en la pena merecida. El fin moralizante parece adecuado al propósito del teatro que defiende Moratín. René Andioc, que ha estudiado los temas patrióticos de la tragedia neoclásica española afirma, sin embargo, que el fracaso de Lucrecia se debe en parte a las implicaciones subversivas a que se presta el fin de Tarquino.

Opina Andioc que el castigo del príncipe de manos de un súbdito podía alentar sentimientos de insurrección contra la monarquía española de Carlos III, y los temas de la fidelidad y la ejemplaridad de la conducta de la mujer casada no podían borrar la impresión que causaba la muerte de Tarquino:

Face á cette épouse modèle (Lucrecia), met en

scène sinon un roi, du moins un prince héritier
dont le forfait est bien connu et qui reçoit
de ses propres sujets un chatiment mérité.¹³

Dejando a un lado todo juicio de valor estético, es muy cierto que si Moratín no había podido estrenar esta tragedia antes del programa de reforma del teatro de Aranda, no era posible hacerlo después de 1770, cuando el teatro neoclásico se había adherido totalmente a la política oficial de la monarquía.

El tema de la castidad y la fidelidad de la mujer casada convenía al plan de reformas sociales de los ilustrados y continuaba, en el plano de la tragedia, el camino trazado por La petimetra; el fin trágico de la heroína, víctima de su propia ejemplaridad, no era sin embargo el mejor modelo para incitar a seguirlo.

Las cualidades excelentes de la esposa que alabara Colatino a su príncipe Tarquino, le parecían a este exageraciones que no podían existir en la realidad. Tarquino tiene un concepto prejuicioso de la naturaleza femenina que basa en la experiencia irrefutable: la mujer es "frágil" y "mudable". Su idea se basa en tópicos y los ilustra con los ejemplos de las matronas romanas que acaban de sorprender todos los que regresaban de Ardea, en actividades que ponían en entredicho el honor de los maridos:

Y muchas, que ya el miedo abandonando
El infame adulterio consentían,
Aun antes de mirarse importunadas.
Porque no haya maldad sin cometerse,
Aun no quieren dorar con la disculpa
De la violencia un hecho tan aleve.
(I, i, p. 102a)

Las costumbres permitían a la mujer cortesana ciertas libertades, pero no el adulterio: el celo y el recato tenían que ceder a veces, amparados por una etiqueta cortesana. Moratín alude de paso al conocido fenómeno del cortejo en el siglo XVIII--llegaba en ocasiones a proporciones escandalosas--, que permitía a las mujeres casadas ser acompañadas constantemente y cortejadas en público por otro hombre que no fuera el marido:¹⁴

Que en la civilidad es permitido
El trato racional, y no es seguro
Que estés tan confiado a mujer frágil:
Pues no siendo contraria a su decoro
La urbanidad, al menos sospechoso
Puedes vivir de que aunque sin afrenta
Algún cariño lícito consienta. (I, i, p. 102a)

Lucrecia contraviene todos los prejuicios de Tarquino y como Penélope, espera la vuelta del marido guerrero sin sucumbir a los galanteos cortesanos, absorbida en su labor:

Ahora es menester, doncellas mías,
Que os apliquéis con diligente mano
A concluir al son de mi suspiro
La clámide con púrpura de Tiro,
Que ha de vestir mi esposo rozagante
El día venturoso que triunfante
Volverle mire a Roma.....(I, ii, p. 103a)

La naturaleza caprichosa de Tarquino reacciona ante esta mujer excepcional deseándola lujuriosamente. Lo trágico de la Lucrecia legendaria es que su conducta ejemplar se convierte en su perdición y le arrastra al suicidio. Moratín no supo captar la ironía de esta autodestrucción en su Lucrecia.

La habilidad para destacar esta situación no dependía del respeto a las unidades clásicas. Rojas Zorrilla, sin

proponerse los objetivos de la preceptiva del arte, logró crear una Lucrecia cuya destrucción obedece a las circunstancias trágicas a las que termina por entregarse el personaje, obstinada vanamente en defender su castidad y su honra.

Rojas adapta el tema clásico a la "comedia española". El término genérico de tragedia no es aplicable, si queremos diferenciar la tragedia clásica de la comedia española, a Lucrecia y Tarquino, pero hay en la obra suficientes cualidades que declaran un dominio del sentido de lo trágico.

El tratamiento de los caracteres femeninos en la obra de Rojas ha sido considerado excepcional, porque defienden abiertamente sus derechos--recuérdese la Isabel de Entre bobos anda el juego, comedia de figurón--, mostrando una independencia poco común.¹⁵ La Lucrecia legendaria era un personaje que se prestaba para este concepto del carácter femenino, pues había persistido en el empeño de salvar su castidad hasta vengar su honor con el suicidio.

En la obra de Rojas, la preocupación por la honra se convierte en un monstruo obsesivo que atormenta al personaje y la devora. Lucrecia se obstina en defender, por sí misma, algo que no depende exclusivamente de su valía personal ni de su virtud, sino del concepto de la opinión de los demás: con sólo la sospecha o la insinuación, destruye de un manotazo lo que tan cuidadosamente ha guardado la esposa con su conducta ejemplar.

Julia, criada de Lucrecia, le advierte a su ama, en tono de predicción fatal, la futilidad de su empeño:

Líbrete el cielo de quien
por inclinación murmura;
que dél no hay honra segura,
aunque ocasión no le den. (II, vs. 1121-24)

No valen el autocontrol, el "vencerse a sí mismo" o la llamada a la razón. Es en este sentido que es trágica la batalla de Lucrecia, pues su lucha está perdida ya antes de empezar. El monstruo de la opinión funciona como el recurso de una fuerza exterior que aniquila todo esfuerzo y ante la cual hay que entregarse al final, para sucumbir inexorablemente.

Lucrecia persiste en su empeño, que guía todas sus acciones. Está constantemente alerta, en continua zozobra, cuidando de la honra. Cuando Tarquino viene a su casa introducido por su marido Colatino, Lucrecia sabe que el esposo ha cometido una indiscreción, que su honra ya peligra porque advierte las intenciones del príncipe. Por eso le advierte a éste que no singularice la casa de Colatino con regalos y favores que den lugar a murmuraciones:

Fuego los príncipes son,
que en las casas inferiores
abrasan con los favores
la más segura opinión.
Desde su casa es razón
que honre el príncipe al vasallo;
más llegando a visitallo
que raras veces suceda,
todo lo que en esto excede
le basta para afrentallo. (II, vs. 1788-97)

Ante esa fuerza exterior del concepto de la opinión, la

lucha interna del personaje por perseverar en su empeño, toma el cariz de una obsesión, o casi manía.¹⁶ Tan frágil es el honor que la más leve alusión quiebra su entereza:

Es el honor tan de vidrio
que si no llega a quebrarse,
teme que el aire le ofenda,
o que el aliento le empañe. (I, vs. 461-4)

Moratín no parece haber conocido la obra de Rojas. De acuerdo a MacCurdy, no era muy probable que Lucrecia y Tarquino fuera leída en el XVIII. La recuperación de esta obra no sucedió hasta la publicación de una suelta, sin fecha ni lugar, por MacCurdy en 1963.

La Lucrecia de Moratín, aunque todavía muestra vestigios del drama de honor, no responde a los móviles que inspiraron aquella expresión dramática en los siglos XVI y XVII. El concepto del honor en la Lucrecia de Moratín es como una idea vicaria: no existe la preocupación constante con la opinión destructora de honras. Si su empeño en permanecer casta y fiel al marido es apreciable, en cambio la decisión del suicidio es totalmente caprichosa, un sacrificio inútil.

Colatino, el marido, y también el padre, reconocen la inocencia de la protagonista, y la eximen de toda culpa. Tarquino debe ser castigado pero Lucrecia puede vivir con honra. Lucrecia desoye las razones que Colatino emplea para disuadirla del suicidio:

No Lucrecia. No es digna tu inocencia
De un desastroso fin. El vil Tarquino
Al furor morirá de Colatino

Y lavaré tu mancha con su sangre.
 El cuerpo te forzó, no el pensamiento,
 Ni el espíritu heróico; por contento
 me doy y satisfecho con su muerte.
 (V, iii, p. 115b)

La redención de la culpa con el sacrificio de la vida, cabe a la protagonista de Rojas Zorrilla, porque la constante vigilancia del honor es como un perro que se muerde la cola; no se pueden controlar las opiniones ajenas y vivir para la honra es un sacrificio vano:

yo que el vivir tuve en poco
 yo que sólo a mi opinión
 y al honor atendí sólo
 caí en la mayor afrenta. (III, vs. 2110-13)

Nada puede restituirle la honra perdida.¹⁷

Moratín, como antes había hecho con La petimetra, deja la impresión de estar a caballo entre las fórmulas del teatro del siglo XVII y las ideas del siglo XVIII: el viejo concepto de la honra se sobrepone a las razones de Colatino. Salvar a esta víctima era lo más razonable--y verisímil, dadas las circunstancias del rapto--desde la perspectiva del siglo XVIII, pero esto era contravenir revolucionariamente las reglas, que exigían la fidelidad al relato legendario debido a la familiaridad del tema.

Hasta en los últimos momentos de vida Lucrecia optó por guardar su modestia. Claudia, dama de compañía de la protagonista, narra la pudorosa aparición de la suicida:

Cayó sangrienta, y ya casi difunta,
 Desperdicia el aliento por la herida,
 Que la sangre derrama a borbotones.
 Ella sin resplandor los claros ojos
 Trémulos mueve ya, ya a todos lados
 Se vuelve con las ansias de la muerte.

La joyante madeja destrenzada
 En la sangre caliente y encharcada
 Se empapa con horror, y ella muriendo
 Aun cuidadosa a su decencia tiende;
 Con débil mano y a la falda estiende,
 Pues ni allí puede faltar a su modestia.
 (V, iv, p. 116a)

Esta descripción no logra borrar la impresión de un suicidio casi caprichoso.

La caracterización de los personajes responde a un paradigma de opuestos, extremos muy rígidos. La mezquindad de Tarquino y su naturaleza débil y lujuriosa contrasta con la virtuosidad absoluta de Lucrecia, moralmente una "matrona de alientos varoniles".

La integridad del ayo Espurio es el opuesto del malicioso oportunismo de Mevio, quien pretende sacar ventaja de la pasión de su amo por Lucrecia y enamorar a Fulvia, la prometida de Tarquino. Mevio alaba con lisonja los caprichos del príncipe para ganarse su favor.

Mira, señor, por tu preciosa vida,
 Que más que no el honor de Colatino,
 Ni de Lucrecia importa

.....
 Al príncipe, señor, lícito es todo
 cuanto gustare. (I, v, p. 104b)

Espurio y Mevio responden al simbolismo claro de la ambivalencia de la conciencia de Tarquino: el lado razonable que considera lo moralmente recto, y el malvado, que se abandona a las pasiones sin control respectivamente.

Bruto, vengador de la muerte de Lucrecia y la afrenta a Colatino, no es explotado como figura de muchas posibilidades, y en cambio hay largas tiradas de versos con persona-

jes secundarios que no aportan nada a la tragedia.

La finalidad moralizante no deja sin castigo a quienes han desatado la catástrofe. Mevio admite las consecuencias de los empeños de Tarquino y su propia culpa: "Consejero/ malvado fui, sin duda mi ruina/ El cielo prontamente determina" (IV, iv, p. 113a). Desoyendo las indicaciones contra las escenas de muerte violenta, Mevio recibe la muerte en el escenario. Tarquino, a su vez, se entrega a las manos vengadoras de Bruto y Colatino, convencido de su error: "Digno soy de la muerte" (V, vii, p. 116b).

Lucrecia fue compuesta en el metro endecasílabo. Moratín alterna en ella las tiradas de endecasílabos libres con los más frecuentes pareados en serie:

Colatino
 A Roma, como ves, hemos venido,
 Y nos han ya mis lares recibido.
 Con silencio en la estancia más interna
 De mi casa, verás acreditadas
 Con obras mis palabras refutadas
 Tanto por tí, quedando satisfecho
 Del noble corazón y casto pecho
 De mi Lucrecia, fiel y amada esposa... (I, i, 102b)

La alternancia de la rima no parece obedecer a otra razón que la de evitar la monotonía del discurso. La solemnidad del endecasílabo convenía a la tragedia.

La verosimilitud sufre, en esta tragedia, los mismos defectos que Moratín había imputado al teatro de los autores del Siglo de Oro. La pasión de Tarquino es el mejor ejemplo: surge vertiginosamente en el primer encuentro con Lucrecia, y el paso acelerado del sentimiento arrollador es tan exage-

rado como la persistente inocencia y candor de Lucrecia:

Espurio
 ¿Pero, es posible,
 Que con tal prontitud te haya rendido
 Cual repentino insulto o cual desmayo?
 Tarquino
 Es el amor de condición de rayo. (I, iv, p. 104a)

La respuesta de Tarquino es una fórmula del teatro español del Siglo de Oro. Ivy McClelland concede que la inexperiencia del autor y su extremada juventud explican muchos de los defectos en la obra:

Moratín's tragedy Lucrecia, of 1763, was composed at--for a dramatist--the callow age of twenty six; Nobody, therefore, should be surprised that all it can offer is enthusiam and an ability to handle metres.¹⁸

Hormesinda.

Debido a los fines para los que fue escrita, la tragedia de Hormesinda es la obra dramática de Moratín que ha recibido más atención de la crítica. Instado por su amigo el conde de Aranda, Don Nicolás compuso la tragedia para el estreno del teatro de los Sitios y su primera puesta en escena tuvo lugar el 12 de febrero de 1770. En realidad, la notoriedad de la obra no se debe a cualidades estéticas.

Cotarelo y Mori advierte: "la obra, aunque superior a las demás del autor, no merecía mayor aplauso, por su argumento inverosímil y mal tratado, aunque no le falten algunas bellezas de pormenor y buenas remembranzas clásicas".¹⁹ Supone que el éxito que le atribuyera Don Leandro a la tragedia

de su padre por haberse sostenido seis días en el cartel "no era lisonjero", y la única responsable era la primera actriz que representaba el papel de Hormesinda, María Ignacia Ibáñez. Los estudios más recientes de René Andioc permiten apreciar que seis días en la cartelera madrileña no era entonces una duración despreciable, cuando ocho días de representación continua aseguraban ya un verdadero éxito de taquilla.²⁰

Dentro del panorama del teatro español de su época, es claramente indiscutible que el estreno de Hormesinda no podía aspirar a competir con la popularidad que gozaban establecidamente otros autores y géneros, por muy solidario que fuera el apoyo de Aranda y de sus compañeros de ideales reformistas.

Entre los autores del siglo XVIII, Don Ramón de la Cruz gozaba de la más lisonjera popularidad, tanto por sus sainetes como por el espectáculo que solía acompañar a las obras entonces:

Don Ramón había llegado a ser el verdadero jefe de los teatros madrileños en cuanto a la disposición y clase de las representaciones. Escribía el principio de cada temporada las loas que cada compañía recitaba al inaugurar sus tareas; los intermedios que se ejecutaban en cada obra extraordinaria o en las funciones llamadas de teatro; las introducciones para explicar el carácter de cierta clase de piezas dramáticas y las destinadas a presentar cada parte nueva que aparecía en el discurso del año.²¹

Sobre la tremenda influencia de Don Ramón en el teatro español de entonces, cayó la acusación indirecta de Don Leandro Fernández de Moratín, que culpaba a "los estúpidos

copleros", "los cómicos de más depravado gusto", e igualmente "la plebe insolente y necia" que los aplaudía de tiranizar el gusto en el teatro ("Vida", p. viii, nota 5).

La dificultad no se limitaba, en el estreno de Hormesinda, a competir con la popularidad del teatro de Don Ramón de la Cruz y los géneros establecidos ya, que atraían a los teatros al público madrileño. Moratín tenía que captar el entusiasmo de los espectadores apoyado en virtudes dramáticas que no pudo probar. No se puede juzgar el fracaso de Moratín el dramaturgo, por la popularidad indiscutible de Don Ramón.

A pesar de las contrariedades, Hormesinda designa a su autor como el introductor en la tragedia de los temas de la historia nacional que convenían a los propósitos didácticos de la ideología oficial monárquica. La novedad consiste en la aplicación de esos temas a la tragedia. Difundidos por las crónicas, las leyendas y la poesía tradicional, habían sido uno de los elementos característicos del teatro nacional que creara Lope, y éste los había acuñado en la fórmula que identifica su teatro.²²

El programa más o menos sistematizado de la reforma del teatro auspiciado por Aranda, incluye la aplicación de los temas nacionales seleccionados de acuerdo al fin didáctico que se propone este teatro; finalmente, el aspecto formal de la tragedia sería lo que marcará las diferencias más radicales con la fórmula del teatro lopesco. Una elección acerta-

de era el tema de Pelayo, apropiado para destacar los héroes nacionales asociados con los momentos más ejemplares del pasado histórico nacional que querían destacar los ilustrados. Aparecen entonces "toutes les illustres personnages qui symbolisent l'Espagne 'telle que'elle devrait être'".²³ Frente a la pérdida infame de la Península y el fin de la monarquía visigoda que narra el rapto de la Cava--pérdida de la España mítica y eterna--, la valentía de Pelayo sugiere la nobleza de espíritu y el propósito firme de la instauración de la monarquía que se elevaría en los siglos futuros a la grandeza imperial.

Hormesinda recrea un relato legendario en torno a un episodio de la vida de Pelayo y el inicio de la monarquía astur-leonesa. Se encuentra recogido en un texto de la Crónica de Alfonso III;²⁴ según ésta, Pelayo había recibido órdenes de Munuza, el gobernador musulmán de Gijón, para llevar una embajada a Córdoba. La estratagema del moro pretendía deshacerse de Pelayo y aprovechar su ausencia para desposar a la hermana de éste, Hormesinda. Pelayo descubrió los propósitos de Munuza y evitó la emboscada musulmana, regresando a Gijón para organizar la resistencia a los árabes en 718.

Moratín permanece fiel al trasfondo histórico-legendario de la crónica. Aborda el tema de las nupcias obligadas de Hormesinda desde la perspectiva de la afrenta a la honra, en términos muy semejantes a los de una comedia de honor del siglo XVII. Inicialmente, Hormesinda plantea la afrenta de

Munuza en términos de diferencia religiosa:

Un moro, que en escuela abominable
 Los dogmas aprendió torpes y rudos,
 Con que enseña falaz su errada secta
 La falsa religión de vil profeta,
 ¿Podiera presumir que una cristiana
 Le admitiera por digno de sus brazos
 Sacrflega con no lícitos brazos? (I, i, p. 85a)

La joven establece después la disparidad de linajes entre el moro y la nobleza de la que procede Hormesinda:

¿Como aspirar a ser mi esposo pudo
 Quien no merece ser esclavo mío?
 Yo, de la sangre astura descendiente,
 Con la real casa goda emparentada;
 Yo española y cristiana; yo hija amada
 De Luz y Favila; yo heredera
 De mil cantabros pueblos y asturianos,
 Que la vida espondrán por su señora,
 Y en cautiverio vil me miro ahora. (I, i, p. 85b)

Hormesinda afianza su linaje en la monarquía goda y proclama las diferencias irreconciliables entre los dos grupos políticos.

Como la protagonista de Lucrecia, Hormesinda es inocente, no ha sido su conducta la causa que ha traído sobre ella la afrenta a la honra. El pudor le impide hablar abiertamente a Pelayo del suceso que ha tenido lugar en su ausencia. Pero es sobre todo el temor a la reacción de su hermano, a quien le va también la honra en la afrenta de la joven, lo que demora la confesión de Hormesinda. El dilema así no tiene fácil solución y Hormesinda lo sabe: "si callo/muerte e infamia en mis silencios hallo". Esta indecisión es la base sobre la que Moratín pretende hacer girar una tragedia, en la que Pelayo y Hormesinda se encuentran totalmente a merced

de un concepto del honor que regía en el teatro del Siglo X VII.

La preocupación por la honra personal absorbe totalmente la atención de Pelayo y se sobrepone a las responsabilidades de estado a las que se debe el príncipe. A su regreso a Asturias, es advertido por Trasmundo--ayo de Pelayo y padre de su prometida Gaudiosa--que ha de espantarse al saber un suceso más doloroso que "la pérdida de España". Por temor a la ira de Pelayo, Trasmundo dilata el mensaje y Munuza se adelanta a los cristianos para descubrir a Pelayo la naturaleza del suceso: los pormenores de la afrentosa boda de Hormesinda (II, v).

El temor de los vasallos que evitan revelar la verdad de suceso delata el carácter irascible de este Pelayo; el personaje carece de la nobleza que se exigía de un héroe trágico. En contraste, Munuza aparece mucho más astuto y consciente de sus deberes políticos como gobernador. Sus acciones están regidas por el afán de controlar este rincón de la Península y prevenir la rebeldía de los astures.

La boda con Hormesinda ha sido parte de una estrategia; cuando falla el intento de alianza matrimonial, sólo cabe ganarse la confianza de Pelayo apelando a la honra herida del caudillo. Munuza acude a tópicos literarios muy socorridos para subrayar la fragilidad de la naturaleza femenina:

Tu persona y estirpe reverencio,
Y no es bien que un borrón en tí consienta.
Hormesinda, tu hermana, poco atenta

Al decoro y blasón de su prosapia,
 Que a costa de peligros tu mantienes,
 Frágil como mujer de los desdenes
 No se armó qual debiera: eso fue causa
 De que (tu honor manchado) cometiese
 El más torpe de los deslices. (II, v, p. 90a)

En un arranque airado y fulminante, Pelayo acredita las acusaciones de un enemigo político sobre su hermana, y sin pretender indagar el suceso, se predispone a llevar a cabo la venganza. Esta reacción, exenta de reflexión, del héroe trágico, le ganó a Moratín las más severas--y no inmerecidas--críticas de sus contemporáneos.

Aun los entusiastas del neoclasicismo y de la reforma del teatro vieron claramente la inconsistencia de la caracterización del personaje. Una carta atribuida a T. de Iriarte destaca la exasperante e "inesperada credulidad" de Pelayo unida a la volubilidad de sus juicios.²⁵ Utilizando el tópico de la amistad, tan frecuente en el siglo XVIII, Pelayo pretende justificar su excesiva credulidad; el origen y credo religioso diverso no deben ser obstáculo para la amistad entre dos hombres:

.....: no los ritos,
 No la contraria religión al hombre
 Con el otro hombre a ser infiel obliga,
 Ni impide que la ley cada cual siga
 Que halló en su educación o su destino
 (Arcano que venero, y no examino),
 Para que el pecho, a quien razón gobierna
 Sensible a la amistad, al fin humano
 Corresponda, a pesar del dogma vano.
 (II, vi, p. 91a)

La razón, guiando al sentimiento ("el pecho"), insta a Pelayo a abrazar incondicionalmente la amistad de su opresor

político. Esta amistad "razonable" está por encima de la lealtad a los cristianos y descarta el juicio "razonable" de la posibilidad de la inocencia de la joven. La reacción que clama por la venganza--"...¿cómo sin vengarme ni un momento/ puedo vivir?"--está totalmente regida por los sentimientos, tal como podía haber reaccionado un personaje de un drama de honor de Calderón.

Puesta en entredicho, la honra se quiebra; la mujer, depositario de este frágil tesoro, sufre las consecuencias de una opinión caprichosa, Moratín no pudo analizar las consecuencias de este código del honor tan arraigado en el teatro español del siglo XVII, y obliga al héroe a acudir de nuevo a los tópicos de la fragilidad moral de las mujeres:

¡Oh, ley bárbara injusta! ¡Oh imprudente
Legislador, que promulgó primera
La ley cruel, que el crédito y la fama,
Por la virtud mil siglos conservados,
Pendan de los volubles pareceres
De la fragilidad de las mujeres! (II, vii, p. 92a)

La credulidad de Pelayo abusa de la verosimilitud dramática. El ejercicio de la razón, premisa del neoclasicismo, y lo "razonable", eran exigidos en los Desengaños y el prólogo a La petimetra;²⁶ la teoría no se desarrolla en la práctica, que demandaba un personaje menos cándido que este Pelayo: "¿cómo en Munuza/ Caber puede traición?".

Frente a la veleidad del carácter de Pelayo, coloca Moratín al juicioso ayo Trasmundo, sabio por viejo y por su experiencia de guerrero godo. Es quien se encarga de establecer la jerarquía de los personajes, recordando a los va-

sallos el respeto absoluto a las decisiones del príncipe.

Amonesta a Ferrández, a obedecer:

De los príncipes siempre reverencia
 Los muy altos designios que emprendieron.
 Menos daño los godos padecieron
 Cuando en los baños de Toledo holgaba
 Rodrigo con la Cava y sus amores.
 Del cielo los decretos superiores
 Le hubieran castigado a él solamente.
 Un vasallo usurpó la acción del cielo,
 Pues castigar al rey toca a Dios solo;
 Y así han llovido indiferentemente
 Desdichas sobre todos, aun mayores
 Que el daño a quien se dió venganza horrenda.
 (III, ii, p. 93b)

La ideología ilustrada española abrazaba la obediencia incondicional al principio monárquico. El crimen de lesa majestad debía ser castigado por la ira de Dios; la irreverencia del vasallo trajo así el castigo a toda una nación maldita. Esta versión de la pérdida de España convenía a los propósitos reformistas de los autores auspiciados por el conde de Aranda.²⁷ Era fácil actualizar el sentido de los elogios de Trasmundo al príncipe Pelayo--aplicables a Carlos III y la fidelidad de sus súbditos que acudían al teatro--en la lección que el viejo ayo transmite a Ferrández:

Y siendo así esto, hoy que venera España
 Tal padre de la patria, rey tan justo,
 De corazón invicto no domado
 En las duras batallas enseñado
 Esperanza y delicia de los suyos,
 ¿Con cuál extremo agradecer devemos
 Un bien tan grande y tan divino al cielo,
 Que le costó cuidado el escogerle?
 (III, ii, p. 93b)

El celo de Trasmundo llega a ser excesivo, y pone en peligro la integridad del príncipe y además, la vida de Hormesinda. El razonamiento de Ferrández, cauteloso, pretende

avisar a Pelayo porque lo cree su deber: "...advertencias/ con el debido obsequio no repugnan/ a un vasallo leal". El intercambio de juicios entre los dos vasallos se interrumpe en el acto tercero y no será hasta el acto siguiente que Ferrández recupere el hilo del diálogo. El concepto de la fidelidad del joven Ferrández es más razonable que el más conservador de Trasmundo:

.....¡A los príncipes se debe
Advertir, cuando acaso se equivocan,
Lo que es muy cierto que saber quisieran!
Quien debe y puede, ofende si lo calla.
No hace el vasallo al rey otros favores,
Sino avisarle humilde lo que ignora.
El modo hace rebeldes y traidores,
Que los consejos no; cuando es preciso,
Los vasallos leales de rodillas
Advierten a su príncipe llorando,
Y él lo agradece. (IV, vi, p. 97b)

Se trata por lo tanto de una cuestión de actitud: "El modo hace rebeldes": junto con el consejo es indispensable la sumisión obediente. A un nivel de jerarquías muy diferentes, nos encontramos con la idea del orden que establece una autoridad y la obediencia debida a aquella que exponía La petimetra. Esta actitud paternal del despotismo ilustrado es expresada por Trasmundo, para quien "Más es padre que rey un rey de España" (IV, vi).

Al posponer, con cambios bruscos de escena, el aviso de la traición de Munuza, Moratín pretende sostener en suspenso la acción; solamente lo logra a costa de mantener a Pelayo en el error y forzando la verosimilitud dramática. Abusando de la casualidad para hacer entrar y salir a los personajes

(Elvira, dama de Hormesinda interrumpe la escena entre Ferrández, decidido a hablar con Pelayo, y Trasmundo en el acto tercero), Moratín sustituye con este elemento caprichoso y fortuito lo trágico en su obra. Moratín no logra conducir atinadamente la acción hasta alcanzar el clímax. Una de las dificultades que no consigue vencer es la interferencia de sus dotes de poeta épico-lírico en el drama.

A pesar de haber insistido en el prólogo a La petimetra (págs. 3 y 6) en los límites de la poesía dramática y los de la épica, no puede evitar en la práctica que sus dotes poéticas perjudiquen el drama. El tema de la pérdida de España y la memoria de la triste derrota de la batalla del Guadalete originan descripciones de tono elegíaco que merecieron elogios de quienes criticaron su obra. Iriarte acreditó la excelencia de muchos versos y expresiones de la relación de la pérdida de España, "tan buenos, que si la Hormesinda fuera poema épico y no tragedia, acreditarían al buen gusto del autor".²⁸ La calidad épico-lírica entorpeció el drama.

Elvira describe la escena de la derrota ante la invasión de Tarik:

¿Quién ignora el conflicto y agonía
De aquella horrenda y pertinaz batalla
Que de nuestra prisión la causa ha sido?
¿Hay por ventura alguna, a cuyo oído
Nuestra infelicidad no haya llegado?
No se escucha en desierto ni en poblado
Sino quejas y estúpidos lamentos
De madres infelices y de esposas,
Que vagando afligidas y llorosa
En vano con su voz hieren los vientos.
(I, i, p. 85b)

Pelayo dedica una larga tirada de versos a la descripción de los pormenores de la batalla, y a los acontecimientos que precipitaron el fin de la monarquía goda. El aliento épico, nada despreciable, borra otra vez la frontera de los géneros dramático y poético (I, vi, p. 87a). En medio de la derrota, alienta la promesa de un futuro victorioso y Rodrigo entrega el destino de la patria a Pelayo: "Te dejo el reino; tú eres la esperanza".

Interesa insistir en momentos gloriosos del pasado, en los que la ejemplaridad del guerrero noble es una clara llamada al sentimiento patriótico de los que esperan el fruto de las reformas, auspiciadas por el orden monárquico. Trasmundo añora los días de las pasadas glorias visigodas,

.....¡Oh, qué tiempo tan dichoso!
 Cuando contra Hilderico sedicioso
 El justo Wamba al falso conde Paulo
 Envió a las Galias y el aleve conde
 Amotinó el ejército: en persona
 Fue el rey a castigarle y yo a su lado;
 (III, i, p. 93b)²⁹

En contraste con la fortaleza del rey Wamba, la debilidad de Rodrigo es acentuada en la confesión del último monarca godo, para que quede también como ejemplo de merecido castigo:

Fue Toledo, fue España, fue Rodrigo,
 Mas Dios de mi lascivia por castigo
 Contra mí levantó cuantas naciones
 La media luna en Africa y en Asia
 Tremolan de sus bárbaros pendones

 Mas voy por mi castigo merecido
 Pues injusto violé las sanctas leyes,
 Y en mi infortunio escarmentd, ¡oh reyes!
 (I, vi, p. 88b)

Moratín se propuso emplear el pecado de la lascivia como el recurso que, habiendo originado la legendaria pérdida de aquella España eterna por el error de Rodrigo, podía devolver la nación a los herederos del rey vencido. Munuza, astuto político pero hombre débil al fin, desea lujuriosamente a la princesa cristiana Hormesinda; el rechazo de la joven evita que se repita el desenlace de la Cava que trama el moro:

Pues otra mujer pérfida echa al cuello
De España los postreros eslabones,
Y el triunfo me ha de dar su misma muerte.
(III, v, p. 94b)

La conducta ejemplar de Hormesinda, consciente de las consecuencias a las que puede llevar la estratagema de Munuza, evita el desastre. La nobleza de su conducta y el control que le corresponde a una persona de su jerarquía son los deberes de la princesa, que ha de alentar a los cristianos en los tiempos adversos a que se enfrentan. Pelayo comprende por fin, en el último acto, que la conducta intachable de la princesa ha sabido vengar la leyenda de la Cava y un revés de fortuna debe aproximarse para el futuro del país:

Que si una mujer fue la desventura
De España, otra será quizá la causa
De ser la más triunfante monarquía
Que a pesar de la tierra y mar profundo
Se iguale en los términos del mundo.
(V, iv, p. 99b)

Como antes sucediera en la Lucrecia, Moratín no logra componer eficazmente la obra, alargando excesivamente el de-

senlace con pormenores superfluos, v.g., la intriga secundaria del personaje Zulema que pretende desposar a Gaudiosa, la hija de Trasmundo destinada para esposa de Pelayo (II, ii): las intervenciones de Gaudiosa, personaje totalmente innecesario a la obra; o las interminables quejas de la atribulada Hormesinda en sus encuentros con Elvira, la dama de compañía y las del hermano airado e ignorante.

Una vez que ha planteado el conflicto en el segundo acto, y Munuza ha cautivado la confianza de Pelayo, Moratín concentra todos sus esfuerzos para impedir que éste llegue a descubrir la traición del musulmán hasta llegar al último acto. Lo consigue solamente a costa de poner en peligro la verosimilitud de la acción y la integridad de los personajes que acuden a excusas como ésta de Trasmundo:

La lealtad de España es obediente,
Y aun con importar tanto, dilataba
Desengañarte, porque te enojaba. (V, iv, p. 99a)

Abusa además del elemento de la sorpresa, especie de "diablillo" como el Deus ex machina que criticaba en el Desengaño III (pág. 53), para precipitar el enredo. Pelayo pasa de la absoluta fe en Munuza a reconocer la verdad de las palabras de Trasmundo (V,iii). No menos inesperado es el fin de Hormesinda, a quien conducen los soldados de Munuza a la plaza pública para ser quemada y reaparecer después en el teatro viva y honrada en el acto quinto. Curiosamente, Iriarte elogió este final alabando "la sorpresa y consuelo" que provoca en el público, y asegura ser ésta "la mayor

prenda de esta obra".³⁰

Al desenlace de Hormesinda acude la aplicación de la justicia poética. El castigo de Munuza es inevitable. Si como político se conduce con astucia, encarna la imagen del invasor y del tirano. Además, la lascivia, aunque tornada en aborrecimiento por el continuo rechazo de la princesa cristiana, no podía quedar impune. Munuza muere, según las palabras de Pelayo, por "justísimo castigo, y no venganza". La autoconfesión de la culpa de Munuza arriesga la ya débil verosimilitud (IV, iii, p. 96b).

Tulga, el renegado cristiano, símbolo de la traición a la fe de los astures, también recibe su merecido por cooperar con el enemigo. Momentos escasos después de creer posible un pacto entre Pelayo y Munuza, reconoce el error de haber servido a los musulmanes y se confiesa merecedor de la muerte: "Indigno Mununuza! de tal dueño/ Y tal servicio, premio tal se espera" (V, viii, p. 100b)

La vuelta de Pelayo a la sensatez, al llegar a su fin la obra, trae consigo un mensaje de esperanza para el progreso de la patria y la distribución de la justicia divina que castiga a los malvados y premia a los inocentes:

.....marchad a Cobadonga.
 Desde allí la conquista se disponga
 De España, y escarmienten los tiranos,
 Y en su prosperidad no estén ufanos;
 Ni jamás desespere el inocente,
 Pues Dios hace justicia. (V, xii, p. 101b)

Moratín reincide en ciertos errores que habían plagado Lucrecia, impidiendo el logro de la altura trágica de la

obra. Persiste en detalles que no favorecen el requerido aliento trágico y que constituyen una capitulación al gusto por la espectacularidad del público del XVIII: como Tarquino, que recibe la muerte en el escenario, Munuza ha de cooperar al espectáculo de lo tremendo y su cabeza es traída en la pica de una lanza en la escena final.

Insiste también Moratín en el empleo de recursos que demoran el desenlace del conflicto, sin lograr sostener felizmente el progreso de la acción; el abuso de las preguntas retóricas alarga los discursos de los personajes, creando un ritmo monótono como en el ejemplo de la introducción de Hormesinda:

.....¿No soy aquella
 Por quien más de una vez la real Toledo
 De príncipes augustos se poblaba?
 ¿No soy la que los ánimos prendaba
 A un tiempo de los godos y españoles?
 ¿Pues cómo (¡ay de mí!) pudo un falso moro
 Prender mi libertad con torpe nudo?
 ¿Cómo aspirar a ser mi esposo pudo
 Quien no merece ser esclavo mío? (I, i, p. 85b)

Con igual propósito de demorar la acción, emplea Moratín la repetición y desdoblamiento de las ideas. Los versos que abren el primer acto presentan a Elvira, la dama de Hormesinda, entregada a la tarea de aconsejar a la princesa que controle sus emociones:

Bella Hormesinda, templa el sentimiento,
 Suspende tu continuo y triste llanto;
 Da lugar al consuelo, amada, y tanto
 No llores y suspiros afligida.

.....
 Y vuelve a serenar el rostro bello
 Que contemplan los míseros cristianos.

.....

Y así porque su aliento no desmaye,
Suspende el llanto, esfuerza la alegría.
(I, i, p. 85a)

Podría argüirse que Elvira aspira a convencer a la atribulada Hormesinda, para que no se abandone a la desesperación; sin embargo, la intervención siguiente de Elvira en el diálogo que sostiene con Hormesinda desecha la gravedad de la pena que atribula a la princesa. Elvira excusa la conducta de Munuza al forzar a Hormesinda a casarse con él, porque lo había ganado la pasión amorosa:

No es cual juzgas tan áspero tirano:
Su mucho amor cegó su entendimiento,
Y atropelló con fino atrevimiento
Por lo que otro galán no atropellara
Que no fuese tan ciego y tan amante;
Pero te dio satisfacción bastante
En el modo que pudo, pues un fano
Solo aspiró a la dicha de tu mano.
(I, i, p. 85a)

Por un momento, Moratín parece reducir las proporciones del agravio de Munuza a Hormesinda; después, hace girar una tragedia en torno al incidente. I.L. McClelland explica así la actitud de Elvira como una reacción sin consecuencias, que no respondía a la intención del autor al idear la tragedia: "What he wanted to do was to heighten the irony by insisting on the small mistake as the cause of great disaster".³¹ La intención de elevar este incidente a la altura de la tragedia pretendía sostenerse en la noción de la honra que había gobernado las comedias de honor del siglo XVII.

Los personajes se conducen en Hormesinda como estereotipos, sin profundidad: la heroína abusada (Hormesinda), el

con el colorido semejante al desplegado luego en los romances moriscos:

Trasamundo
 En la llanura próxima que linda
 Con el muro; allí tiene el cruel Munuza
 Escuadrones de yeguas africanas,
 Sus tostados lanjetes y barrajes,
 Con adargas de Fez resplandecientes,
 Aljubas y alquifaeas de escarlata
 Están sobre las armas....(IV, vi, p. 97b)

El rigor de la crítica revisó ya en el siglo XVIII las cualidades de esta obra de Don Nicolás. Aun cuando coincidían en el ideal de reforma del teatro, los ilustrados no defendieron ciegamente los defectos de la composición de la tragedia, pero sí alabaron la intención del autor que buscaba un camino nuevo para el teatro español. Napoli Signorelli, miembro de la tertulia de la "Fonda de San Sebastián" después de revisar los momentos poco felices de la larga relación de la batalla de Tarik y Rodrigo, concede que el esfuerzo de Moratín no le merecía la crítica ensañada de sus enemigos:

In ogni modo l'Autore meritava di essere ingoraggiato dalla nazione, in vece d'esser perseguitato con i sciocchi libelli efimeri e proverbato dalle medesime Scene da'grossolani compositori d'Intermezzi insipidi e villani.³³

La comunidad del propósito ilustrado justificaba los elogios al esfuerzo del poeta.

Guzmán el Bueno.

Si Moratín se había propuesto ofrecer modelos que emu-

laran la creación de tragedias "arregladas", Lucrecia y Hormesinda cumplieron el loable propósito del autor, aunque con efectos muy diferentes de los que había esperado Don Nicolás. Lucrecia había demostrado la dificultad de abordar el teatro clásico; los temas nacionales eran más favorecidos por el público--familiarizado con ellos por medio del teatro del Siglo de Oro--y preferidos también por el círculo de los autores auspiciados por Aranda.

La crítica de la Hormesinda insistía unánimemente en los defectos de la caracterización. Cadalso, buen amigo de Moratín y contertulio de la "Fonda de San Sebastián", la citaba como un ejemplo a evitar al componer tragedias:

Cruz hizo demasiado ahinco en los cortejos y abates, Moratín un Pelayo muy crédulo, y Valle una princesa muy enamorada.³⁴

La tercera y última tragedia de Don Nicolás; Guzmán el Bueno, no apareció hasta 1777, lejano ya el apadrinamiento de Aranda. El prólogo que precede a la tragedia, mucho más corto que los anteriores, defiende todavía la Hormesinda de los críticos que la juzgaron como "si la verosimilitud dramática fuera lo mismo que la física, o como si una tragedia fuera algun pleyto ordinario, o un teatro un tribunal" (Guzmán, p. 5).

El argumento de autor es verdaderamente parcial. Asegura Moratín que la credulidad con que caracterizara a Pelayo se basaba en la imitación de la naturaleza, la cual "no tiene límites tan bien señalados" que permitan distinguir la

frontera entre lo verosímil y lo inverosímil en determinados casos "y así, en no siendo un absurdo, es imposible conocerlo".

El autor defiende la credulidad de Pelayo por constituir lo que cualquier defensor de la preceptiva habría de calificar como un hecho verosímil--dado que todo puede acontecer alguna vez--pero tan poco frecuente que no convenía a la verosimilitud teatral a la que se adhería el Moratín de los Desengaños y el prólogo a La petimetra. Evidentemente, existe una discrepancia entre el propósito y la realización dramática.

Moratín tuvo en cuenta sus errores, sin embargo, a la hora de elegir el tema y trazar la caracterización de Guzmán el Bueno. Si bien no se trata de una obra maestra, ha recibido mejor crítica que sus tragedias anteriores. En opinión de I. McClelland, el Guzmán,

is less consistently rhetorical than the other two and...the author is more aware of the value of individual lines.³⁵

Esta última tragedia de Don Nicolás tenía un argumento muy bien conocido. El trasfondo histórico de la anécdota, al que se habían sumado sucesos pintorescos que le añadía la leyenda, había gozado de una relativa popularidad en el teatro y la lírica tradicional moderna.³⁶ Moratín admite esta vez que conoce algunos dramas sobre el argumento, "pero quien coteje esta obra con aquellas, se desengañará de que en nada se les parece" (Guzmán, p. 10).

La acción "grande y heroyca" refiere la nobleza del héroe que tuvo bajo su responsabilidad la defensa de la plaza de Tarifa en 1294, punto estratégico para el control del Estrecho de Gibraltar y el rechazo de las invasiones musulmanas. La lealtad de Alonso se destaca doblemente por la conducta despótica y arrebatada que hiciera al rey Sancho IV merecedor del apelativo el Bravo.

La crónica de Sancho IV relata los pormenores de la resistencia de la plaza y la traición de Juan de la Cerda, nieto de Alfonso X el Sabio, quien tenía pretensiones a la corona. Don Juan se alió con los musulmanes para asediar a Tarifa y era enemigo declarado de Sancho IV.³⁷

Es difícil determinar los hechos estrictamente verídicos y separarlos de la leyenda que creció en torno a don Alonso, matizando con sucesos excepcionales la heroicidad del noble castellano. Uno de ellos es la "aventura de la sierpe y el león", la cual aseguraba que don Alonso había ayudado a un león a dar muerte a una serpiente, y que la fiera le seguía a todas partes después del suceso.

Sin posibilidad de verificación absoluta se destaca el hecho más sobresaliente de la defensa de Tarifa y que narra las circunstancias trágicas en que perdió la vida el hijo de Alonso, Pedro Pérez de Guzmán. Es difícil establecer cómo llegó el niño a manos del enemigo--se dice que lo entregó su pariente don Juan de la Cerda--; convertido en el rehén cuya salvación dependía de la entrega incondicional de Tari-

fa, Pedro murió ante la negativa del padre a entregar la plaza real.

Se asegura que don Alonso entregó a los moros un cuchillo que le había regalado el monarca para que dieran muerte al hijo. La anécdota lo compara desde entonces a Abraham, ordenado por su Señor a dar muerte a Isaac con un cuchillo. Historia o leyenda, lo cierto es que el episodio añade una dimensión trágica a la figura del héroe, para quien se plantea un dilema al tener que decidir entre cumplir su obligación para con el rey y la patria o atender a sus sentimientos paternales.

El primer dramaturgo en llevar esta figura al teatro fue Luis Vélez de Guevara en Más pesa el rey que la sangre; la obra, en tres jornadas, destaca la animosidad del soberbio rey Sancho IV para con el fiel vasallo, a quien destierra de la corte. La obediencia de don Alonso no pone en tela de juicio la decisión del rey:

Yo parto
Luego, con la brevedad
Que vuestra alteza ha mandado,
Contento de obedecerle,
De servirle mal pagado,
Y algún día echará de menos
Esta espada y este brazo.³⁸

Vélez hace resaltar la constancia del vasallo frente a la insolencia del rey, quien en ausencia de don Alonso, visita a doña María Coronel, la noble esposa del leal Guzmán. Doña María, atenta a su estirpe y a la honra del valeroso marido, rechaza los avances del monarca y lo conduce a la puerta:

Que aquí ni aun el sol porfía
Entrar, mi marido ausente. (II, 98a)

El incidente no pone en riesgo la fidelidad al rey, pero advierte la conciencia del linaje de la Coronel. Ligada por el matrimonio a la estirpe de los Guzmanes, demuestra una energía de carácter tan severa como la del marido. No es de extrañar que en la tercera jornada apruebe la decisión de don Alonso, quien se niega a entregar la plaza aun a cambio de la vida del hijo.

Vélez incluye la presencia del traidor don Juan bajo el nombre del infante Enrique, pero introduce cambios que contribuyen a moldear la leyenda. Don Pedro aparece ya un joven y no como el niño de unos escasos diez años que presentaba la crónica.³⁹ El personaje es introducido en el primer acto ante el rey, quien lo recibe lacónica y desdeñosamente, momentos antes de desterrar al padre:

Alonso

Este es mi retoño
Y mi heredero, don Pedro
Alonso, de quien aguardo
En vuestro servicio herbicas
Proezas.

Rey

Bien está. (I, 96c)

En la escena final, Vélez trae al monarca a Tarifa y es recibido por don Alonso quien trae el cadáver del hijo en brazos como ofrenda al monarca. Los padres no se entregan a quejas sentimentales por la muerte del hijo: ha sido un sacrificio inevitable.

El título de la obra de Vélez sugiere una devoción absoluta al monarca, pero aunque la constancia y lealtad al rey son verdaderamente excepcionales y han salvado la prueba más dura, también el deber de Guzmán el Bueno le alcanza en la honra personal. La vida de Pedro, sin la honra de los Guzmanes no le puede traer consuelo al padre; ni tampoco la vida deshonrada puede satisfacer al joven. Este aspecto del conflicto del héroe será recogido por Moratín, y en él estribará la fuerza trágica de la obra.

El sacrificio de don Alonso Pérez de Guzmán inspira otras comedias en el siglo XVII,⁴⁰ y goza de popularidad entre los autores del XVIII. Cada autor va cooperando a fijar detalles que ~~avumentan~~ aumentan la leyenda en torno a la toma de Tarifa, alejándose de la historiografía. Así, la tragicomedia de Antonio de Zamora El blasón de los Guzmanes o La defensa de Tarifa introduce una variante en los amores del joven don Pedro.

Muy calderoniana, la obra de Zamora lanza a la joven dama vestida de guerrero al campo enemigo, en busca de su amado, y llega a ser nombrada capitán. Valiente y arrojada, la joven es hecha prisionera por el enemigo moro y motiva el cautiverio de don Pedro. A partir de Zamora, los enamorados quedan prisioneros en el campamento moro. La participación del traidor don Juan en el cautiverio del noble se va borrando.

Don Alonso, epítome de la obediencia al principio mo-

nárquico, tenía que atraer a los ilustrados españoles empeñados en la reforma del teatro. Por otro lado, el sacrificio de la muerte del hijo se prestaba para la explotación de la emoción sentimental, en un momento en que la sentimentalidad prosperaba en el teatro europeo y sustituía la grandiosidad de las pasiones trágicas.⁴¹

Si esto no bastara, el montaje de la obra se prestaba a la espectacularidad que el público demandaba--no sólo en España, sino en los escenarios europeos⁴² --aunque Moratín no elaboró mucho este aspecto: el cuartel militar, los soldados, la presencia del enemigo en atavíos pintorescos. Moratín preparaba de esta manera el escenario:

Se representa el suceso en el muro y acampamento, porque el auditorio se supone estar en el adarve de Tarifa, desde donde oye y ve quanto pasa en ambas partes bien contiguas; mayormente considerando el antiguo modo de sitiar las plazas tan diferente del moderno. (Guzmán, p. 7)

No logró su autor representar esta obra, que como estudiaremos más detalladamente, no carece de atractivo--si consideramos sobre todo las producciones de sus contemporáneos. René Andioc piensa que muy probablemente una de las dificultades para su popularidad estriba en la debilidad de los elementos espectaculares, insuficientes para las demandas del público. Los personajes de Guzmán el Bueno son,

antipodes de la conception de'un Cañizares ou d'un Comella. Seulement, il n'est peut-être pas excessif de se demander si l'une des raisons pour lesquelles on bouda le Guzmán de Moratín ne fut pas précisément l'absence d'exécution spectaculaire.⁴⁴

Moratín aplacó las intervenciones vociferantes de los

actores, y eliminó de la escena la truculencia del sacrificio de don Pedro. Con respecto a la Hormesinda y la Lucrecia supone un avance en el dominio de la técnica dramática. En otros aspectos de la construcción de la obra, Moratín reincidió en la aplicación de recursos que la hacían vulnerable al ataque de la crítica.

Insiste Moratín en presentar la acción "in media res", eliminando las diferencias entre el rey y el vasallo, y colocando a los personajes en el asedio y defensa de la ciudad. Inmediatamente, recibimos las noticias de la prisión de don Pedro, rehén de los musulmanes. A partir de entonces se hace difícil sostener la tensión dramática, que se diluye en la relación de la captura del joven y las consecuencias éticas del hecho. La acción se reduce, pues, al mínimo.

Se plantea además el verdadero conflicto de la obra, la decisión a la que debe llegar don Alonso. De un lado debe considerar su deber de vasallo y su honra puesta en entredicho si claudica ante el enemigo, y por otro, el sentimiento personal, el amor por el hijo en peligro. La complicación constante será la exigente actitud de la esposa que clama por la vida del hijo: "...vasallo y padre debes/ Discurrir, mas naturaleza misma/Dice que eres esposo y eres padre" (I, viii, p. 123b).

El planteamiento del primer acto obliga a Moratín a incluir la acción secundaria o aventura del cautiverio de don Pedro. Una complicación, de dudosa verosimilitud, presenta a

Fátima, la hija del caudillo moro Aben-Jacob, perdidamente enamorada del joven cristiano. Ella le ayuda a visitar el campamento de don Alonso, bajo solemne palabra de regresar. Cooperera al enredo la escena de celos entre Blanca--la prometida cristiana--y don Pedro, motivada por la protección de Fátima (I, vi).

En el tercero y último acto, Blanca se arroja al enemigo en un esfuerzo fútil por salvar la vida de Pedro a cambio de la suya. El joven recibe la muerte precisamente cuando se acercan los refuerzos cristianos de Sevilla.

Moratín persigue un propósito claro al desarrollar la anécdota de la captura de los jóvenes enamorados: aligerar la responsabilidad de don Alonso en la muerte del hijo, y soslayar la participación en ella del traidor Juan de la Cerda. Para los efectos de la lección de patriotismo excepcional de don Alonso, convenía evitar la identificación del cristiano con el enemigo usurpador del suelo patrio.

Por otro lado, la idealización de la fidelidad inquebrantable del vasallo era más sólida, de acuerdo a los intereses de la ideología ilustrada española, si no se oponía a la peculiar violencia del carácter de Sancho IV, el personaje histórico. Moratín elimina la presencia del monarca y no alude nunca al temperamento despótico del rey.

A pesar de que don Pedro demostró gran valor en los momentos de su captura, "arrogante atropellando moros" su conducta reprochable ha sido la única responsable de su desgra-

cia. Bajo órdenes estrictas, don Alonso había prohibido la salida del campamento y el joven, "temerario e imprudente", había desobedecido al padre y capitán de la plaza, persiguiendo un caballo trotón que deseaba regalar a Blanca en el día de su boda. La falta de responsabilidad es duramente analizada por el padre:

No repruebo el valor, mas él sabía
 Que el arte de vencer no se reduce
 A singular combate: el gran caudillo
 Que a su mando un ejército conduce,
 Mover y sustentar debe el gran cuerpo,
 Y verá que el valor es una parte
 Mínima de la guerra, mas no el todo
 Y aun es nocivo si le falta el arte.
 (I, i, p. 119a)

Más que el valor y arrojo del soldado, don Alonso apreciaba la prudencia, el control de los impulsos por medio de la razón, y ante todo la obediencia que preserva el orden jerárquico que siempre sostiene Moratín en su obra dramática. Don Pedro, en estas fatales circunstancias en que él mismo se ha colocado, no es sino un soldado más, y don Alonso tiene una obligación para con el resto de los soldados de la plaza, el rey y la patria: "Cuido antes del común que el propio daño (I, i, p. 119a).

La posición inalterable del vasallo leal asombra inclusive a los moros, que no ven posible la rendición de Tarifa a pesar del rehén. La plaza, fortaleza del rey, no puede ser entregada porque don Alonso ha empeñado su lealtad de vasallo, pero a la vez su palabra de honor, al rey Sancho IV. El conflicto, en la escala de valores que expresa el propio don

Alonso, es de honor, pues para los españoles,

Dios es primero;
Pero después su honor, que al rey ofrecen.
(I, vii, p. 122a)

La defensa de la plaza, aun a costa de la vida del hijo si es necesario, aumentará la honra del personaje. La fama de los Guzmanes, le obliga a obrar así; la vida del hijo, sin honra, desmerece del caballero cristiano, y Alonso confía en que Pedro sabrá afrontar las consecuencias de sus actos y comportarse como un Guzmán.

Sin embargo, el personaje no carece de sentimientos y no tiene a menos llorar el trágico dilema en que se encuentra, obligado por su honor, por la fama de su estirpe y por la palabra empeñada al rey:

(A Jimen) Amigo,
Déjame lamentar aquí contigo.
Pues qué, ¿imaginas, dime, que no siento
En mi pecho el más bárbaro tormento?
Pero es fuerza fingir. ¡Honores vanos,
Que obligan a olvidar el ser humanos!
Deme el cielo ¡ay dolor! la resistencia
Que necesito, y necesita España.
¡Oh Jacobo, patron, apóstol santo!
Libra a tu pueblo en su fatal quebranto.
(I, XV, p. 126a)

La tragedia consiste en tener que vivir regido por el honor, renunciando a los sentimientos personales de padre. No se trata de una maldición de tragedia clásica, pero sí es una fuerza que obliga al héroe a seguir una conducta determinada, obligándole a sacrificar al hijo.⁴⁵

La palabra empeñada, en la que también se compromete la fama, ofrece en esta obra la ocasión para insistir en la in-

tegridad del héroe. En un arranque de heroísmo, extravagante a los ojos de un lector moderno, Alonso obliga a su hijo a regresar a su prisión para no poner a Fátima en una situación difícil:

.....don Pedro, los nobles y leales
 No faltan nunca a su palabra, ni aunque
 Importara mil vidas; vuelve, vuelve,
 Y da a Fátima gracias de mi parte.
 (II, ii, p. 127b)

Aun en los momentos de la despedida entre el padre y el hijo hay lugar para la lección moralizante. La inmadurez y el arrojo intrépido, descontrolado del joven, le han conducido a este trágico suceso:

Ya ves la ufana juventud robusta
 A cuantos precipicios te despeña;
 Y ves la audaz desobediencia tuya
 A que fin te condujo tan amargo.

 Muriendo, si es preciso, cual se debe,
 Borrará dignamente tu delito
 Aprende en el rigor de este conflicto
 A servir a tu rey, si libre fueres.
 (II, ii, p. 127a)

La moraleja, más general, es la obediencia a la razón y al orden: al rey, al padre, a las figuras que representan la autoridad. La prudencia y la obediencia aseguran la preservación de la armonía con el debido control de las pasiones: "El ardor juvenil de vuestros años/ Os puede ser fatal, si la prudencia/ No le sirve de gufa" (III, iii, p. 127b).

Moratín apela a los sentimientos para provocar la simpatía hacia los personajes en desgracia. Muy frecuentes y melodramáticas son las intervenciones de doña María Coronel a favor de su hijo. Es ella verdaderamente el único persona-

je que vocifera a menudo las elocuentes quejas de dolor que destruyen la armonía y tono más sosegado de los discursos del resto de los personajes.

En múltiples ocasiones, la Coronel se entrega a duras acusaciones para vencer la implacable decisión de su marido, tachándolo de "padre inhumano"; o intenta ablandar su rigidez con lágrimas y recuerdos de la niñez del hijo de ambos:

¿Te acuerdas, dulce esposo, de aquel tiempo
De su hermosa niñez, ¡ay tiempo, ay hijo!
En que era tus delicias y consuelo,
Sus dulces quejas, su inocencia y gracias,
Los tiernos besos y amorosas muestras,
Que en él fundaste toda tu esperanza?
(III, xiii, p. 137a)

Las continuas explosiones del sentimiento de esta mujer ponen en peligro la estabilidad en el campamento, donde los ánimos desasosegados esperan la chispa que los encienda y los lance a la batalla. Don Alonso reprueba estos "estremos de flaqueza femeniles" y, riguroso e inflexible cumplidor del deber, reprende severamente a la esposa que alienta a los soldados al rescate del noble prisionero:

Infelice mujer, refrena el labio,
O vive Dios castigaré el agravio
Hecho al monarca; no me tumultees
Con llantos sediciosos mis soldados.
(III, xiii, p. 138b)

La relación amorosa de Pedro y Blanca, la hija del fiel Jimén Jiménez, añade una nota más de sentimentalismo. La joven confiesa su participación en la captura de Pedro, pues le alentó a perseguir el caballo trotón que ambicionaba el intrépido Guzmán como regalo de bodas de su amada. Blanca,

tan joven e impulsiva como el novio, le exige a éste que se quede cuando ha regresado bajo la protección de Fátima, cumpliendo la palabra de matrimonio:

¿Esta, ingrato, es la fe que me juraste?
 ¿Nada has de hacer por mí? por tí, qué pude
 Hacer yo que no hiciese?... (II, vi, p. 129b)

Moratín añade una complicación superflua al final de la obra. Fátima, en un descuido del enemigo, cae prisionera de unos soldados cristianos. Aben-Jacob, el duro enemigo que ha tratado la capitulación sin éxito de Tarifa, se encuentra ahora en las mismas circunstancias que don Alonso. Igualando el valor y el esfuerzo del cristiano, el moro está dispuesto a un sacrificio idéntico:

¡Ah, bárbaro español! Africa tiene
 También heróicas almas, ni por eso
 Se rinde mi valor; dala la muerte
 (III, xiii, p. 137b)

El heroísmo de don Alonso se acentúa al enfrentarse a un enemigo tan valiente y decidido como él mismo, pero el español es mucho más magnánimo y ante todo, se debe a su honor, al concepto del honor: Fátima se salva porque doña María empeña su palabra en ello y don Alonso debe acatarla.

El fin trágico es inevitable. No queda otra solución que aceptar el destino que el joven ha atraído sobre sí mismo. Jiménez consuela entonces a la madre, aconsejándola a adoptar una postura casi estoica ante el inevitable desenlace: "No hay que fiar en esperanzas vanas/ Que hacen mayor el daño no creído".

Finalmente, doña María reacciona a favor de la decisión

del marido. A pesar de que el capitán, enérgico, ha insistido hasta la saciedad en su posición y su decisión, no es hasta la escena final que la esposa cede:

.....Vuelve en tí doña María
Hernández Coronel, mira los triunfos
De tu heróyco linaje; no amancilles
tanto timbre y victoria esclarecida
(III, xiii, p. 139a)

Moratín acude al recuerdo del pasado lejano--y mítico, pues el imperio visigodo no era parte de la historia de España--para corregir con el ejemplo ominoso de la invasión musulmana, el error de doña María:

¡Que una mujer, que fueron la defensa
De España sus abuelos, hoy la pierde,
Cual la Cava Florinda, y que yo fácil
Repito de Julián la acción aleve!
(III, xiii, p. 139b)

La influencia de una mujer podía provocar, otra vez, la pérdida del país, dejando el Estrecho y la Península a merced del invasor.

No es posible olvidar este episodio de la pérdida de España que marca la ruptura de la continuidad de la "España eterna", como un borrón en el pasado histórico. Aunque no sea un tema apropiado para la tragedia neoclásica, la traición del conde Don Julián no había sido olvidada en el XVIII.⁴⁶

El Guzmán de Moratín se destaca, frente a las otras obras que elaboran el tema, por "el colorido local con la elocuencia oriental de Amir, y los gritos arábigos de los soldados de Abén Jacob".⁴⁷ Amir, el embajador del caudillo

muslmán se introduce a don Alonso con frases redundantes y remedadoras de la estructura del lenguaje arábigo:

No hay Dios, sino Dios mismo; el tiene hollados
 Con su planta a los fuertes, fuerte es solo,
 Que con la noche cubre el claro día;
 Este te ensalce, Cid Guzmán.

.....
 Aláh supremo y misericordioso,
 Que a su pueblo mostró misericordia,
 Vencedor de Satán, Dios poderoso,
 Señor de muchos mundos, sublimado
 Con gran sublimación reina en la altura.
 (I, vii, p. 121a)

También Guzmán el Bueno está compuesto en endecasílabos como las dos anteriores (supra, págs. 133 y 151) tragedias. No empleó Moratín el romance heroico, metro que utilizó Huerta en su Raquel. Sin la solemnidad del romance heroico, la alternancia del endecasílabo pareado con el libre, evita la monotonía del discurso.

Aunque los aciertos de esta obra no fueron suficientes para hacer de ella una creación maestra, contribuyó sin dudas a fijar nuevos elementos en la leyenda en torno al personaje principal que, en el siglo XIX inspirara la obra maestra de Gil y Zárate Guzmán el Bueno.

Notas

1 Ramón de la Cruz, El petimetre, en Doce sainetes, ed. Francisco Gatti, Textos Hispánicos Modernos 17 (Barcelona: Editorial Labor, 1972), p. 60. El petimetre Don Soplado es un personaje estereotipado. (Moreto, en El lindo Don Diego, ya ridiculizó al personaje banal y obsesionado consigo mismo y su presencia); su caracterización es rutinaria. Don Soplado toma muy en serio el ceremonial de su tocado:

Don Soplado	Estando en el entretiem- po, ¿he de llevar paño o lana y que se rían de mí?
Lacayo	Otros le llevan.
Don Soplado	Gentualla que sólo tiene un vestido o personas chabacanas que los dogmas del buen gusto no consultan o no alcanzan.

La petimetra tiene preocupaciones muy similares: "...¿dónde has visto tú,/ Que una mujer de mis prendas/ Use dos veces seguidas/ Una cosa mesma/" (I, vi, p. 67c)

2 La petimetra, Obras de Nicolás y Leandro..., I, iv, p. 67b. Las referencias a los textos dramáticos de Moratín remiten todas a la edición de la BAE por ser más accesible que las del siglo XVIII. Se indicará en el texto el número del acto, la escena y la página.

3 Tomás de Iriarte, La señorita mal criada. Comedia moral en tres actos (Barcelona: Viuda de Piferrer, (1788)). Las referencias en el texto indicarán el acto, la escena y página.

4 Iriarte, El señorito mimado o la mala educación. Comedia moral en tres actos (Barcelona: Viuda de Piferrer, 1780?).

5 I. L. McClelland, The Origins of the Romantic Movement in Spain (Liverpool, 1937; New York: Barnes and Noble, 1975), p. 201.

6 Francisco de Rojas Zorrilla, Del rey abajo ninguno.

Entre bobos anda el juego, ed. F. Ruiz Morcuende, Clásicos Castellanos, 35 (Madrid: Espasa Calpe, 1956), I, vs. 347-61.

El conflicto entre la libre elección del esposo y la obediencia a la autoridad del padre aparece también en El lindo Don Diego de Moreto, Clásicos Castellanos, 32 (Madrid: Espasa Calpe, 1956), I, xi, vs. 748-57. Aunque Inés no quiere casarse con Don Diego sabe que debe obedecer al final: "Y si me da esta licencia/ el Cielo, y tu autoridad/ me la quita con violencia/ casarás mi obediencia/ pero no mi voluntad".

7 Nicolás Fdez. de Moratín no parece tener una deuda concreta con el teatro francés y es difícil establecer hasta dónde estaba familiarizado con la comedia de costumbres francesa.

8 Hermenegildo, Los trágicos españoles, pp. 181-82.

9 Romance de "Lucrecia y Tarquino", BAE XVI, p. 564.

10 Joseph E. Gillet, "Lucrecia-necia," Hispanic Review, 15 (1949), p. 120 y ss.

11 Raymond MacCurdy, ed., Lucrecia y Tarquino de F. Rojas Zorrilla. (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1963), p. 4. Las referencias a esta obra aparecen en lo sucesivo en el texto.

12 Ibid., pp. 142-48.

13 Andioc, Sur la querelle, p. 428.

14 Vicente Palacio Atard, Los españoles, pp. 237-38.

15 Américo Castro estudió esta característica del drama de Rojas Zorrilla en el prólogo a la edición de Cada cual lo que le toca y la niña de Nabot en Teatro antiguo español (Madrid: 1917), II.

16 A. Castro, De la edad conflictiva, p. 52 "El conflicto (de la honra) se resolvía no en razones formulables, sino en la imposibilidad de hallar ninguna razón o salida".

17 Rojas Zorrilla, Lucrecia y Tarquino, ed. Raymond MacCurdy, III, vs. 2143-49. Colatino no razona con su esposa para que desista del suicidio; Lucrecia sabe que nada puede restituir la honra perdida:

El consuelo es mentiroso
la esperanza es lisonjera,
la dilación es ahorro,

la venganza no es excusa,
y en el ofensor no hay modo;
vengarme yo de mí misma
será venganza de todos.

- 18 Ivy L. McClelland, Spanish Drama of Pathos, I, p. 148.
- 19 Cotarelo y Mori, Iriarte y su época, p. 84.
- 20 Andioc, Sur la querelle, capítulos I y II.
- 21 Cotarelo y Mori, Don Ramón de la Cruz, p. 207.
- 22 Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español (Madrid: Alianza Editorial, 1967), I, pp. 140 y ss.
- 23 Andioc, Sur la querelle, p. 425.
- 24 C. Pérez Bustamante, Compendio de historia de España (Madrid: Ediciones Atlas, 1964), p. 127.
- 25 Cotarelo, Iriarte y su época, pp. 435-7.
- 26 supra, pp. 59-62.
- 27 Andioc, Sur la querelle, p. 429; el crítico destaca la actualización del tema de la lucha contra el enemigo moro: "Cet thème de la lutte contre le maure était de mieux approprié à la situation de l'Espagne toujours inquiétée sur ses frontières méridionale. Nicolás Moratín avait, nous dit son fils, rédigé une "comedia" sur la défense de Melilla dont la résistance victorieuse avait rempli de joie le monarque at sa court".
- 28 Cotarelo, Iriarte y su época, p. 438.
- 29 C. Pérez Bustamante, Compendio de historia, p. 100. Wamba fue el último gran monarca godo; logró "...sofocar dos sublevaciones: la de Hilderico, conde de Nimes, que se negó a reconocerle como rey, y la de Paulo, general que se sublevó en Narbona y que había sido enviado para dominar la sedición de Hilderico". Trasamundo recuerda así al monarca que supo controlar la sedición de una nobleza inquieta y que a la vez detuvo la invasión de enemigo moro.
- 30 Cotarelo, Iriarte y su época, p. 439.
- 31 I. L. McClelland, Drama of Pathos, I, p. 155.
- 32 Cotarelo, Iriarte y su época, p. 428.

33 Pietro Napoli-Signorelli, Storia critica de 'teatri antichi e moderni (Napoli: Stamperia Simoniana, 1977), III, p. 408.

34 José Cadalso, Los eruditos a la vicleta, ed. Nigel Glendinning (Salamanca: Ediciones Anaya, 1967, p. 71.

35 McClelland, Spanish Drama of Pathos, I, p. 148. La autora destaca la diferencia de estos personajes con los de otras obras de Moratín: no vociferan, el estilo de su diálogo es más artístico.

36 Isabel Millé Giménez, "Guzmán el Bueno en la historia y la literatura," Revue Hispanique, 78 (1930), pp. 422 7 ss.

37 Crónica del rey don Sancho el Bravo, cap. IX en Crónicas de los Reyes de Castilla desde don Alonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel, BAE 66 (Madrid: Rivadeneyra, 1875). El infante Fernando, padre de Juan de la Cerda, murió antes de ocupar el trono, que le correspondía en línea de sucesión a su hermano Sancho. Éste y su padre, Alfonso X, disputaron porque el Sabio quería crear un reino feudatario de Castilla en Jaén para el nieto Juan de la Cerda. Don Juan se alió con los benimerines que acechaban constantemente el Estrecho. Un pacto entre Mohamed II de Granada, Jaime II de Aragón y Sancho IV designaba Tarifa para el rey de Granada una vez que la ciudad fuera recuperada de los benimerines, pero el rey castellano se negó a otorgar lo pactado y entregó la defensa de la ciudad a Alonso Pérez de Guzmán.

38 Luis Vélez de Guevara, Más pesa el rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes, BAE 45 (Madrid: Rivadeneyra 1858); las referencias se indicarán en el texto.

39 M. Giménez, "Guzmán", cap. III.

40 Ibid, p. 420; La autora cita la comedia de Juan Claudio de la Hoz y Mota, Abraham castellano y Blasón de los Guzmanes (Sevilla: Imprenta Real, s.f.) y una comedia anónima y sin fecha, El vasallo más leal, que por su Rey y su honor el hijo sacrificó, Guzmán el Bueno. Refunde la de Vélez y la de Hoz y Mota.

41 Ibid., p. 476; en el XVIII, otros autores compusieron obras sobre el tema de Guzmán: Valladares de Sotomayor, Guzmán el Bueno, gobernador de Tarifa y Enrique Ramos, El Guzmán. Este último autor era contertulio de la "Fonda de San Sebastián". Tomás de Iriarte compuso su Guzmán, soliloquio o escena trágica unipersonal, remedada por Samaniego en la Parodia de Guzmán el Bueno.

42 Hughes, The Drama's Patrons, pp. 136-37.

43 Ibid., p. 88; la introducción con que Garrick abrió la temporada de teatro en 1750 refleja la demanda de público que pide las tramoyas y el espectáculo teatral:

Sacred to Shakespeare, was this spot design'd
 To pierce the heart, and humanize the mind.
 But if an empty house, the actor's curse,
 Shews us our Lears, and Hamlets, lose their force;
 Unwilling, we must change the nobler scene,
 And, in our turn, present you Harlequin;
 Quit poets, and set carpenters to work,
 Shew gaudy scenes, or mount the vaulting Turk,
 For, tho' we actors, one and all, agree
 Boldly to struggle for our--vanity;
 If want comes on, importance must retreat;
 Our first, great, ruling passion, is--to eat.

44 Andioc, Sur la querelle, pág. 101.

45 Para un público moderno es difícil entender las consecuencias de esa sumisión al código del honor exigente y casi suicida, que rigió el teatro del honor en los Siglos de Oro. Las cualidades trágicas--no en el sentido del fatum clásico--mana de la sujeción de la libertad del individuo, preso en este código de la conducta tan severo.

46 Castro, La realidad, p. 243. Castro analiza la apreciación de la historia de España por los españoles mismos como "un alternado proceso de ilusiones y desencantos, forjados por la fe o el desengaño en torno a los jefes de la nación". El desengaño con el rey Rodrigo era incluido en la lista de los desencantos y su ejemplo debía ilustrar lo que un monarca tenía que evitar. El tema de la pérdida de España ha tenido en el siglo XX repercusiones desmitificadoras en la obra de Juan Goytisolo La reivindicación del conde don Julián (Mexico: Editorial Joaquín Mortiz, 1970).

47 M. Giménez, "Guzmán", p. 410.

Capítulo V

La poesía lírica y la épica

En contraste con la abundancia de opiniones acerca de la misión didáctica del teatro y la insistencia con que las expresó en múltiples ocasiones, las referencias de Moratín a la lírica y la épica son verdaderamente parcas y poco frecuentes.

Aludió en ocasiones a la propiedad del uso de la alegoría en la lírica, cuya "artificiosidad" no creía conveniente al drama pues con ella peligraba la verosimilitud: "El estilo bueno para la Lyrica, no es bueno para la Dramática, sin que por esso se diga, que el Drama no pueda ser muy sublime, pero sin dexar de ser natural, lo que la Lyrica no tiene, pues es un sumo artificio" (Desengaño III, p. 54).

La prosopopeya estaba regida por un criterio muy semejante:

Horacio, y Anacreonte, compusieron Odas a sus Lyras, o Citharas, hablando con ellas como si tuvieran sentido, y lo mismo hace Ovidio con su libro, embiándole a Roma. Esto es una galante prosopopeya, muy propia de los Poetas Mélicos. (Desengaño III, p. 51).

Moratín no define la esencia de la lírica, solamente da ejemplos de los recursos apropiados para este género. La épica la definió por oposición al drama; éste se caracteriza por la actualización de los hechos, mientras que la epo-

peya se extiende y deleita en su narración (Petimetra, p. 6).

De todo esto parece deducirse que la imaginación del poeta disfruta de un margen mucho más amplio en los géneros no dramáticos, pues no están sujetos a las restricciones del tiempo y espacio concretos que exigía el drama clasicista.

Moratín favorecía el dramático como el género ideal para comunicar el mensaje didáctico. La utilidad de la poesía no dramática es menos concreta y menos inmediata. En la "Sátira" III, el poeta desoye las indicaciones del imaginario Fabio quien le amonesta--surge el recuerdo de las sugerencias de Jovellanos a Meléndez y a los otros poetas de Salamanca para que abandonen la poesía amorosa y se dediquen a otra más noble y útil--para que abandone la hiriente sátira y cultive una poesía "más útil", la épica. El poeta replica:

...ocupado en más útiles cosas
 Más dignamente el tiempo gastaría,
 Cantando nuestras armas victoriosas.
 Que al campeón de Vivar cantar podía.
 O a nuestro Eneas, el feroz Pelayo,
 Que fundó la española monarquía

 Mas yo correspondiera a tu deseo,
 Y horrorizara con guerrera trompa,
 Si a nuestra edad no viese cual la veo.

La invectiva más efectiva contra el vicio era comunicada por la poesía dramática, pues no se recreaba en descripciones ni detalles, sino que actualizaba los hechos y, en opinión de Moratín, surtía un efecto didáctico inmediato.

Como muchos de sus contemporáneos, Moratín cultivó géneros poéticos de muy discutible "utilidad". La anacreónti-

ca, y sobre todo el jocosos poema el Arte de las putas, contradicen aparentemente la obsesión del autor con la reforma del teatro. Sin embargo, la imitación de la antigüedad excusaba la imitación de estos géneros: Ovidio y su Ars amandi, la poesía mélica del Anacreonte, y muy posiblemente el Arcipreste de Hita y su Libro de Buen Amor.

Conviene señalar que la lírica y la épica, a diferencia de la poesía dramática, no eran un medio ideal para la difusión de las normas de conducta que aspiraba a imponer la reforma. El teatro podía llevar este mensaje a un sector del público más amplio, con todas las restricciones que juzgaban apropiadas los autores que cuidaban de la verosimilitud.

Los géneros lírico y épico estaban destinados a un lector culto. A pesar de las exigencias de la claridad del vocabulario y la sintaxis que indicaba el clasicismo, quedaba para aquellos géneros una libertad o privilegio, el de la "oscuridad", que no procedía de los solecismos, como apunta Luzán, sino,

de alguna erudición no vulgar, y de lo raro y peregrino de los mismos pensamientos, y de la elegancia de la locución. (Poética II, xxi, p. 336)

Don Nicolás aspiró, a veces con demasiado celo, a lograr esta elegancia, en la que empleó sus conocimientos eruditos en la poesía lírica y en la épica.

Hasta cierto punto, la cronología de la obra no dramática de Moratín plantea ciertas dificultades que, como se verá, afecta lo más logrado y famoso de su producción. Su

primera publicación fue el periódico El poeta, de 1764. Entre los móviles de la publicación está, curiosamente, uno de los elementos del binomio horaciano "utile et dulce". La aparición de los poemas queda justificada por "el deleyte que causa el verso en los oídos amantes de la Poesía" (Poeta, p.3).

Se trata de una obra de temas y géneros variados, pero en la que predomina la poesía de tono menor. El complaciente autor aspira a dar gusto a todos, cantando "la pasión amorosa", "el vino estimado", "los amores de los pastores" y también "la patria y sus hijos más famosos".

Exceptuando la aparición de El poeta, los poemas de Moratín que se publicaron en vida del autor salieron muy esporádicamente a la imprenta. Así, en 1762 la canción "Al piadoso, augusto y cathólico monarca Don Carlos III";¹ la "Egloga a Velasco y González", publicada sin fecha,² y el largo poema didáctico La Caza de 1765.³ Posteriormente, salvo las composiciones que escribió en honor de las alumnas premiadas por la Sociedad Económica de Madrid,⁴ y que son de muy escaso valor literario, el resto de la obra moratiniana es de publicación póstuma.

Don Nicolás había estado preparando una edición de su obra, pero el proyecto no fue terminado antes de que le sorprendiera la muerte. Hubieron de pasar décadas hasta que D. Leandro editara y publicara las Obras póstumas en 1821.⁵ Con anterioridad, apareció el poema en octavas Las naves de

Cortés destruidas, en una edición de 1785 que se atribuye a Don Leandro, aun cuando no aparece citado el nombre de quien la preparó.⁶

En el prólogo a Las naves, el editor incógnito asegura que no se conocía la fecha de composición. El tema sugería, sin embargo, que había sido compuesta para participar en el certamen de la Real en 1777, "pero cotejando esta obra con la premiada de D. Josef Vaca de Guzmán, creo ciertamente que si la de Moratín se hizo entonces, no se presentó por accidentes que pudieron ocurrir".⁷

Es sabido que Don Leandro, en la "Vida" (p. xviii), asegura que su padre "escribió efectivamente un canto en octavas, que intituló: Las naves de Cortés, el cual no mereció ni premio ni mención en el consurso de la Academia. Por qué habría de omitir el hecho en 1785 es caprichoso, cuando adelanta tantos detalles en 1821. R. Andioc ha identificado al editor de Las naves como Juan Antonio Loche, amigo de los Moratines, "quien pidió licencia en 1785 para publicar el poema y las reflexiones" que lo acompañan.⁸

El poema apareció en las Obras póstumas, pero con una serie de variantes que parecen indicar, con toda certeza, la intervención de Don Leandro. No se trata de la única ocasión en que difieren versiones de los poemas de Don Nicolás. Lázaro Carreter⁹ ha expuesto el sistema utilizado, muy probablemente por Don Leandro, para "corregir" las famosas quintillas de La fiesta de toros de Madrid. Se basa el es-

tudio en la comparación de la edición del poema en las Obras póstumas con la de un manuscrito que consultó el estudioso Fernández Guerra a finales del siglo XIX.¹⁰

La duda se extiende a muchos otros poemas, pero sin manuscritos, es muy difícil establecer hasta dónde llegaron las correcciones de la edición de Barcelona de las Obras postumas. Las sospechas, bien fundadas, pueden ser corroboradas finalmente con otra serie de comparaciones. En 1892 Foulché-Delbosc publicó unas Poesías inéditas de Don Nicolás Fernández de Moratín.¹¹ En la breve introducción se anuncia que estos poemas fueron encontrados "entre los papeles de José Cadalso".

Contiene esta publicación cinco "Canciones", de las cuales tres son inéditas verdaderamente (no aparecen en El poeta ni en las Obras póstumas): una está escrita "en el lenguaje y en el metro de Juan de Mena" y elogia en ella al infante Don Gabriel; le sigue un idilio anacreóntico "A los días del infante Don Gabriel", como la anterior, poesía de circunstancias; y finalmente, una canción pindárica "A un nuevo amor de Dalmiro", abundante en expresiones retóricas y en referencias mitológicas rebuscadas.

Las otras dos composiciones se titulan "Al Conde de Aranda por los años 1768 y 1769" y "A Don Ignacio Bernascone, Famoso floretista". Ambas fueron incluidas, con grandes variantes y títulos alterados, en las Obras póstumas.¹² Se encuentran aquí reelaboradas, reducido el número de versos,

eliminadas las referencias mitológicas ociosas y aligerado el poema de todas las alusiones eruditas a que era tan aficionado Don Nicolás. La posibilidad de una reelaboración de mano del autor resulta poco probable, en vista de que todavía en 1777 Moratín se inclinaba a este gusto poético hinchado, minuciosamente descriptivo, cargado de erudición.¹³

Y sin embargo, no es posible emitir un juicio definitivo. Aun así, las sospechas caen sobre la obra que suele considerarse como la creación más perfecta del siglo XVIII, las célebres "Quintillas".

El estudio de la obra poética de Moratín requiere un orden que, aunque arbitrario, permita un acercamiento adecuado. Una de las dificultades consiste en la abundancia de géneros que probó. Lo mismo puede decirse acerca de la variedad de metros que empleó en sus composiciones.

De acuerdo a la temática, son básicamente tres los grupos de composiciones de la obra no dramática. Uno de ellos es el de la poesía amorosa, que incluye las odas anacreónticas en metro heptasílabo y pentasílabo que cantan el amor y los placeres epicúreos. Se trata de la poesía de tono menor, que también incluye algunos epigramas--no de tema amoroso, pero estudiados aquí por el tono de los poemas. También de tema amoroso son gran parte de los sonetos. Esta poesía de tono menor y la amatoria, fue casi toda ella obra de su juventud, y apareció en la revista El poeta.

Un segundo grupo lo forman los poemas inspirados en

la historia nacional y compuestos en metro tradicional: estos son los romances y las "Quintillas". Se trata del grupo más famoso de sus composiciones.

Finalmente, la poesía de inspiración más erudita, agrupa una amalgama de romances heroicos, elegías, sátiras, odas, silvas, la "Egloga a González y Velasco" el largo poema La caza y la épica culta con Las naves de Cortés destruidas. Este es el grupo más desigual, pues muchas de las composiciones son obras de circunstancias que dedicó el autor a sus amigos y benefactores, y se multiplican en él los formularios estereotipados de elogios y panegíricos.

Fuera de esta clasificación, muy general e imprecisa, queda el Arte de las putas. Curiosamente, la obra que obstinadamente soslayó Don Leandro, es la única que ha logrado una reedición en pleno siglo XX.¹⁴ El renovado interés por el XVIII y los aspectos que parecen los más incongruentes de la época, han salvado del olvido--y la censura--esta obra que antes era sólo una curiosidad bibliográfica.

La poesía amorosa y de tono menor.

Bajo el título "Anacreónticas", incluye la edición de la BAE unas treinta y nueve composiciones. Un primer grupo lo forman aquellas de tono más ligero, que aún las corrientes epicúrea, bucólica y amorosa; el segundo grupo, consiste de 16 poemas de carácter algo más filosófico, odas en las que resuenan los ecos de Horacio. Se añaden finalmente

tres poemitas dedicados a Montiano, a Cadalso y a las alumnas premiadas por la Sociedad Económica de Madrid en 1777. Éste fue duramente criticado por Tomás de Iriarte, quien contrastó el tono y contenido gazmoño del poema con el de tono más festivo por el que era conocido su autor en Madrid, el Arte de las putas.¹⁵

Estas anacreónticas no han merecido mucha atención de la crítica, principalmente porque la empalagosa elaboración de estas composiciones repele el gusto contemporáneo y porque el principio de imitación de la antigüedad que las rige deja, también en el concepto de la creación poética de nuestro siglo, muy poco margen a la imaginación del poeta.

Lázaro Carreter comenta que "poco hay que admirar en estas cuarenta composiciones, aparte del cuidado de la imitación"¹⁶ de este emulador de Villegas. La opinión de J. L. Alborg refleja el enfoque más objetivo de la reciente crítica revaloradora del siglo XVIII y sus autores. Señala este crítico que las anacreónticas de Moratín, "no carecen de acentos propios", con "una gracia más realista" que la que caracteriza la obra de Meléndez. Elogia algunas composiciones, ya muy famosas, como "El premio del canto", "El vino dulce", "La vida poltrona", etc.¹⁷

Las anacreónticas de Moratín, aun cuando tienen una d da con Villegas, y a través de él, con la antigüedad, clásica, son poesía del siglo XVIII, en la que se observan notas características de esta época y que preludian la poe-

sía más refinada y pulida de Meléndez.

La descripción convencional pero delicada de Cupido en "El nido de amor" es una muestra:

Los ojos cubría
De un volante sirio,
Aljaba en el hombro
Sonaba con tiros.
Batió sus alitas
De luces y visos.
Y al lado siniestro
Fabrica su nido.

La expresión no es tan alambicada como en Meléndez; la anacreóntica de Don Nicolás es más enérgica. En este tipo de composición el enamorado suele celebrar la culminación de la entrega amorosa, vencido por Cupido. El goce de la amada suele describirse veladamente, aunque no exento de sensualidad. "Grato recuerdo" alude muy débilmente a la intimidad de la inspiración, rasgo poco frecuente en esta poesía convencional. La noche, cómplice del enamorado, "Que última fuiste/ de mis trabajos" es venerada en la memoria. Al final, la omisión de los detalles explícitos crea un clima sensual:

Yo a sus tinieblas
Prometo, en tanto
Que el cielo oscuro
Doren los astros,
De celebrarlas
Con himno sacro;
Pues ellas fueron
Las que premiaron
Una esperanza
De muchos años
Con las delicias
Que juzgo y callo. (p. 5)

Algo más exaltado es el tono triunfante en "Amante fe-

liz". A pesar de la sucesión de metáforas poco originales, logra impartir delicadeza a la descripción de la amada y al sentimiento del poeta:

Yo vi la hermosa boca,
Que respiraba ardores
Y fragantes aromas
Y el néctar de los dioses,
Pronunciar entre perlas
Suavísimas razones,
Que el pecho me colmaron
De un consuelo sin nombre. (p. 5)

El poemita termina con una invocación a la Aurora para que ésta alargue la noche y permita "que un enamorado goce" los placeres del amor.

Varias de las anacreónticas están dirigidas a Dorisa, la amada convencional--o no tanto, si damos crédito a la tradición que la identifica con Isidora Ladvenant, hermana de la famosa actriz María¹⁹--del poeta. En ellas se reiteran los motivos, las alusiones a las deidades del amor, los tópicos de la amatoria trillados por siglos de imitación poética. Es inevitable que un aire de artificiosidad envuelva esta poesía.

Como una práctica de ejercicio cortesano, el poeta se somete al culto de la amada. No vale escapar a la persecución de Cupido cuando la devoción y el amor por la dama obligan a la sumisión en "A Dorisa".

No escapé a tus ojuelos,
Aunque escapé a las jaras,
Y así huyendo del fuego,
Vine a dar en las llamas. (p. 3)

El diminutivo, sin aparecer con la frecuencia que carac-

teriza la poesía de Meléndez, añade el grado afectivo que distingue esta poesía de la de Villegas.

La presencia de la naturaleza se hace sentir en muchas de las composiciones. Puede dominar el poema, como en "Aventura" o "El sueño". Por lo general, las descripciones trazan un cuadro modelo, armonioso, con preferencia primaveral o veraniego, en cuya descripción se deleita el poeta. El cuadro se goza con los sentidos, disfrutando todo el esplendor del colorido, la apacibilidad y todas las sensaciones agradables que manan de las descripciones. A pesar de los estereotipos, hay una viveza que tampoco se hacía sentir en las odas de Villegas, distinguiendo con ella al poeta del siglo XVIII.

En "Aventura", el colorido primaveral complace a la vista, mientras que el perfume del "romeral inculco" y los sonidos de las palomas completan el cuadro con trazos de realismo, apelando a los sentidos:

Allí la blanca rosa,
Allí el clavel purpúreo,
Y el lirio azul formaban
Paraíso segundo.
La Primavera y Flora
De esquisito dibujo
Tendieron sobre el suelo
Tapetes amatuntos
Las flores y cantueso,
Tomillo y serpol mustio,
Perfumes evaporan
Hinchando el aire puro.
Sobre laureles nobles
Alternan por su turno
Las tórtolas quejidos,
Las palomas arrullos. (p. 5)

El paladar, gustoso, añade una nota sensualista más: el

poeta disfruta "goloso la miel nueva".

El realismo de la descripción es compatible con el principio de imitación que persigue el neoclasicismo. A este efecto, la localización del paisaje en las inmediaciones de Madrid en varios de los poemas, coopera a establecer la verosimilitud. Aun cuando ésta no fuera tan rígida como en el teatro, la observación del precepto no era desobedecida por el autor.²⁰

Garcilaso pudo ser el modelo con las églogas, colocando a los pastores en las cercanías del Tajo. En "El sueño" aparece la Alcarria:

Hay una gruta
En la olorosa
Alcarria umbrosa,
Entre zarzales
Y peñascales
De humilde arroyo,
Que en sus honduras
Suena aguas puras,
Y coge el Arlas
Para llevarlas
Al rico Tajo. (p. 2)

La naturaleza, en ocasiones, crea el marco idílico para la ambientación bucólica de composiciones como la célebre "La barquerilla" (p. 2). En un punto de la "áspera Alcarria" el escenario revela el gusto por el detalle de la descripción y por el vocable exacto: los "cañamares", "nogueras anchas", la "sabina" y el "enebro", el "junco" y las "retamas" evitan el sustantivo "árbol".

La barquera del poema es una variante de la pastora, figura de la poesía de cancionero; se trata de una heroína

muy estilizada, hermosa y grácil pero a la vez con la fortaleza física suficiente para gobernar la barca con destreza. "La barquerilla" narra el viaje del poeta y el encuentro con esta belleza bizarra,

De pocos años
Y muchas gracias
Sola y dichosa
Cantando estaba,
Libre de penas
De envidia y saña.
La barca piso
Que desamarra,
Y a la maroma,
Va la zagala. (p. 2)

La travesía por el paraje solitario despierta la admiración enamorada del viajero. El marco de la naturaleza idílica envuelve el silencio profundo en el que se desarrolla la travesía, sin que crucen una palabra:

Las soledades
De aquella estancia,
La sombra oscura
Que se adelanta,
Fresco favonio,
Mareta blanda,
Y el manso arrullo
Que entre espadañas
Forman las olas
De aquellas playas;
Todo suspende,
Todo arrebatada
Naturaleza
Padece calma. (p. 2)

Los epítetos, a pesar de ser muy comunes en la poesía, crean un efecto delicado: "mareta blanda", "manso arrullo", "fresco favonio".

En ocasiones, se dejan sentir las resonancias de Villegas. El "Canto a Dorisa" (p. 3) es una exaltación a la poe-

sía menor. El poeta invoca a Pizarro para que busque "Quien tu aliento bizarro/ Celebre dignamente" pues al poeta le falta el aliento épico: "No me transporta Febo". El poema recuerda claramente el de Villegas "De la lira", inspirado en el Anacreonte:

Quiero cantar de Cadmo
quiero cantar de Atridas:
mas ¡ay! que de amor solo,
sólo canta mi lira.

El fundador de Tebas y los atridas, Agamenón y Menelao, han sido sustituidos en el poema de Moratín por un héroe nacional, el conquistador del Perú, más a tono con la ideología de su siglo.

Los poemas que cantan los placeres epicúreos abundan también en motivos españoles. "La vida poltrona" describe la pereza del poeta en una tarde lluviosa, cuando quiere espantar las preocupaciones ("el teatro me enfada/ Por tanto desatino") preparándose para dormir arropado en

La manta palenciana
De veinte y cinco libras
(Que es tara de mosquete). (p. 5)

"El premio del canto" (p. 4), posiblemente el más estimado de sus poemas epicúreos, busca la inspiración en el vino español: "Dame la limetilla/ Con el Pedro Jiménez".

Los placeres de la buena mesa le ofrecen al poeta la ocasión de elogiar los primores de la confitería de la Península. "Mi golosina" (p. 6) celebra "la almíbar lusitana", "la pinciana conserva", "el acitrón de Murcia", "las orzas de Valencia" que contienen los sabrosos dulces en hermosas

vasijas, y el turrón de "miel alcarreña". Entre los vinos, buen acompañamiento a las confituras, elogia el Jerez, el de Rota y Peralta, y también el Valdepeñas. Cualquier momento u ocasión es aprovechado por el poeta para cantar su sentimiento nacionalista.

El tono de las composiciones se torna un poco más serio (o menos ligero) cuando cantan temas literarios, morales o adoptan una actitud filosófica frente a la fugacidad de la vida. La expresión suele ser más directa, menos abundante en adjetivos descriptivos.

El tema literario se limita prácticamente al de la crítica. Cuando compuso estos poemas, Don Nicolás era muy susceptible a las críticas sobre su obra, concretamente la dramática, y el fracaso de estas le inspiraba la defensa. "A mi libro" (p. 1) pretende proteger a su obra "De Mevios y de Zoilos" .21

La inevitabilidad de la muerte, la futilidad de las posesiones materiales frente a la fugacidad de la vida y la noción del paso inexorable del tiempo son el tema de una docena de composiciones donde suenan los ecos de Horacio. En ocasiones, adoptan un tono sentencioso, de sabiduría inveterada. En "Escelencias del ingenio sobre las riquezas" el poeta opone la volubilidad de la fortuna caprichosa frente al don del ingenio poético, inasequible a los más grandes tesoros, por ser un don innato y natural:

Que al fin me haga a mi rico (la Fortuna)
Puede ser que suceda

Mas que te dé a ti ingenio,
No es posible que sea. (p. 6)

El tono moralizador se hace sentir en "A un rico ignorante". Las riquezas materiales, perecederas, no pueden ser comparadas con la eterna fama del poeta:

Consumirán tu hacienda
Notarios y herederos
Y en la mía no tiene
Jurisdicción el tiempo.
Cuando tú y tus doblones
Estéis cenizas hechos,
Cuanto amen las musas
Celebrarán mis versos. (p. 6)

Como nota curiosa, el poema "A Dorisa, exhortándola al estudio de la poesía", elogia a las mujeres que se han dedicado al estudio de las ciencias. Insta a Dorisa a seguir el ejemplo de otras mujeres en la antigüedad: "No son a las mures/ Imposibles las ciencias" (p. 4).

En conjunto, predomina el tono frívolo en estos poemas. No se hace sentir el intimismo de Meléndez--sobre todo el de Los besos del poeta--, pero tampoco falta la nota personal en esta poesía que elabora "el sumo artificio" de la lírica.

El principio de imitación de los modelos clásicos explica la presencia de los convencionalismos de la expresión y las referencias mitológicas abundantes. La aportación de Moratín se deja sentir en la insistencia en los detalles pintorescos, nacionales y sobre todo, los madrileños.²² Son notas precedentes de la poesía romántica; el molde es neoclásico, pero el contenido ofrece estos elementos que, imbuidos de una carga emocional más intensa, identificarán

a la poesía romántica.

La expresión del lenguaje abunda en los remilgos que caracterizan a esa poesía amorosa. Uno de los rasgos más sobresalientes es la reiteración de los epítetos típicos, que parecen ir soldados a determinados sustantivos de modo que no logran el efecto estético deseado.

El epíteto comunica sensaciones gratas, contenidas, comunes: "sonido blando", "fresco favonio", "arrullo leve", "sonoras voces". La naturaleza idílica, "aire puro", "laurales nobles", aparece con mucha frecuencia en apacible calma: "Mareta blanda", "corriente mansa". En sus aspectos más enérgicos, la naturaleza es descrita por adjetivos también típicos: "tempestades terribles", "erizadas peñas".

La figura femenina y la idea de la belleza en ella es también estereotipada con epítetos convencionales: "los albos pechos" apuntan a la belleza de piel de alabastro, con rostro de "hermosura celeste y pura" que enmarca el "cerco ondoso" de color de oro. El resultado es a menudo empalagoso.²³

La sintaxis no sufre transposiciones inesperadas; el verso suele coincidir casi siempre con la unidad sintáctica. La gran mayoría de las composiciones emplea el heptasílabo asonantado, muy a menudo distribuido en cuartetas--endecha. La rima asonante predomina sobre la consonante.

El último grupo de composiciones de tono menor consta de diez epigramas. Muy en boga en el siglo XVIII, el epigrama

ma continúa una tradición de la lírica española en metro octosílabo y cuya característica sobresaliente es el contenido humorista y burlón. Con frecuencia, los epigramas de Moratín destacan zumbonamente los rasgos de un tipo: el vizcaíno o el portugués (objeto de tantas burlas de los poetas españoles) el glotón, etc.

Las combinaciones métricas de los epigramas varían poco y se limitan al uso de las redondillas simples o dobles y a las quintillas, también simples o dobles. En "El gran teatro", Moratín se burla con malicia de los malos poetas que escriben para el teatro, pero que en realidad son personajes de comedia:

El mundo comedia es,
Y los que ciñen laureles
Hacen primero papeles....
Y a veces el entremés. (p. 14)

La temática y el tono llano es lo peculiar de estas poesías.

Los sonetos

A pesar de la popularidad decreciente del soneto en el siglo XVIII,²⁴ Moratín compuso 26 de estos poemas. Predominan los de temática amorosa--19 composiciones--; el resto se compone de poemas dedicados a sus amigos y benefactores, o de tono más zumbón como "A un presumido" (p. 17), donde ridiculiza al hombre que carece de autoridad en casa.

Los amorosos imitan la lírica petrarquista y de cancionero. Cantan una variedad de estados de ánimo del poeta ena

morado: la exaltación que produce algún gesto alentador de la dama; la autoadmiración del poeta por el sacrificio de otorgar amor eterno aun sin ser correspondido; el dolor y la desesperación que provoca la obstinada negativa de la amada y, sobre todo, la perseverancia inalterable del enamorado.

Esta elevación del sentimiento de amor a un plano ideal inspira el soneto "Jactancia amorosa" en el cual el poeta expresa un goce superior al de la pasión consumada:

Dirán otros amantes venturosos,
 Que en el tiempo feliz que ellos amaron
 Un disgusto siquiera no pasaron,
 Ni sufrieron desdenes rigurosos;
 Que no sintieron celos venenosos,
 Ni en la imaginación se les pasaron;
 Que con fortuna pródiga lograron
 Del amor los contentos deliciosos.
 Dirán que entre mil ámbares sabéos
 En blando catre, o en mullida cama
 Saciaron apetitos y deseos
 Que apagaron con júbilo su llama;
 Que alcanzaron victorias y trofeos;
 Mas no que amaron tan hermosa dama. (p. 15)

La forma del futuro, "dirán", establece la construcción del poema, estableciendo una relación gradual de los placeres de la entrega amorosa que culmina, introducida también por el mismo tiempo verbal, en el primer terceto. El abandono a la felicidad del amor está acompañado de sensaciones muelles, agradables todas: "entre mil ámbares sabéos", "en blando catre", hasta llegar al clímax en el terceto final: "Que apagaron con júbilo su llama:."

Los amantes afortunados disfrutaban de las sensaciones sin impedimentos. El soneto termina con un efecto anticlimá-

tico; por encima del plano de la pasión saciada ya, se eleva la dignidad de la devoción incondicional por la amada. Las posibilidades hipotéticas que establecía el futuro "dirán" excluyen la alternativa que se limita al poeta enamorado: "más no que amaron tan hermosa dama".²⁵

La exaltación del sentimiento platónico queda resumida en un verso del soneto XI, "Dorisa en traje magnífico" (p. 16). Eufóricamente, el poeta admira el atuendo lujoso que destaca con "luminosa pedrería" de "cambiantes de luz", vestidura de "múrice tinta", recamado todo "en perlas". La detallada descripción del vestido destaca la belleza de la amada, pero lo que causa más admiración al poeta es la dedicación de su propio sentimiento excepcional que concluye el poema: "¡Qué heroico y noble pensamiento el mío!".

En otros sonetos este plano ideal del culto por la amada se expresa en términos semejantes: "Un alto y generoso pensamiento/ Inspiración del cielo soberano" (soneto XIV, (p. 16), y "el alto empeño de mi fe constante" del soneto X (p. 16).

Frente al tono recatado y platónico de estos sonetos se destaca el de "Atrevimiento amoroso". La pasión incontenible ya, dirige la mano del poeta hasta alcanzar "el cándido seno" de la dama. La osadía sólo consigue en retribución el rechazo. El gesto del poeta es excusable:

Apiádase mi bien. Dila que muero
Del intenso dolor que me atormenta;
Que si es tímido amor, no es verdadero

Que no es la audacia en el cariño afrenta,
Ni merece castigo tan severo
Un infeliz que ser dichosos intenta. (p. 15)

El ánimo del poeta ha cambiado de la exaltación a la auto-commiseración: es sólo un "infeliz" en busca de la felicidad.

La idealización del sentimiento amoroso se traslada a la visión de la amada. Las descripciones de ésta aluden, en el aspecto físico, a trazos muy generales y convencionales de la belleza femenina. Rasgo de imitación petrarquista es la mención en muchas de las composiciones del nombre de la amada, Dorisa, para otorgarle la inmortalidad merecida por su belleza.

De acuerdo al estado de ánimo del poeta, recibimos una impresión muy distinta de la amada. Engalanada en su traje fastuoso es "estremo de beldad" en el soneto IX (p. 17). El XVIII, "Desengaño de amor", describe su belleza etérea, cuya ponderación se limita a imágenes que eluden detalles concretos:

Verás, me dijo el flechador tirano,
El estremo de gracia y hermosura
Mayor que miró el mundo: criatura
Que en la tierra desmienta el ser humano. (p. 16)

El elogio de los rasgos físicos en el soneto "Amor platónico", se logra por medio de metáforas convencionales: el rubor tiñe "las encarnadas clavellinas"; el cuadro se complementa con la boca, a la que alude con "perlas finas" y los ojos, con la metáfora "luces del amor divinas" (p.17); Se trata de un recurso muy frecuentado: en el VI, la des-

cripción totalizadora de la calidad excepcional de esta belleza es la "beldad sacra, admirable".

La perfección de la belleza estriba, no obstante, en los complementos anímicos de la dama. Los tercetos del soneto "Amor platónico" cantan estas cualidades insuperables:

Mas solo el yugo fue que me asegura
Tanta virtud y un alma soberana
Que ensalza al grande autor de tal hechura.
Ni amé cosa mortal, ni la tirana
Segur del tiempo perfección tan pura
Puede volver en leve sombra y vana. (p. 17)

La belleza del alma elude el paso del tiempo, reverso del "carpe diem" horaciano que asoma en el verso final.

El estado de ánimo del poeta gobierna con sus altibajos la visión de la dama. En el soneto XIII, la perfección de la belleza de la mujer amada se torna despreciable ante el continuo rechazo de que hace objeto al poeta:

Pues, siendo asombro en la naturaleza,
Para mi pérdida te formó el cielo
Monstruo de ingratitud y de hermosura. (p. 16)

La fórmula antitética de este ser femenino, en todo excepcional, subraya la ambivalencia de las características que la adornan, "ingratitud" y "hermosura".

La "monstruosidad" de la dama, el continuo rechazo, no llevan al escarmiento del poeta. La pasión amorosa no se destruye nunca, ni tampoco se mitiga el dolor con el paso de los años en el soneto "Funesto recuerdo":

Hoy vuelve el cielo a recordarme el día
Fatal y triste, en que miré postrada,
Con duros eslabones amarrada
La indómita hasta allí libertad mía.
¡Ay, cómo me estremezco todavía,

Sólo en pensar de aquella Circe airada
 La vista fascinante envenenada
 Que transformado en bruto me tenfa. (p. 16)

La alusión a la "Circe airada" mitológica destaca la crueldad viciosa de la dama, capaz de hacer perder el sentido a los hombres ("Transformado en bruto me tenfa") que se prendan de sus encantos. Sin embargo, el escarmiento del poeta queda descartado, pues a pesar del paso del tiempo, aun le estremece "el alma y el sentido" aquel recuerdo.

El escarmiento es impensado para el poeta enamorado, que no desiste de su amor a pesar del dolor. Viene a la memoria el hermoso soneto XII de Garcilaso:

Si para refrenar este deseo
 loco, imposible, vano, temeroso,
 y guarecer de un mal tan peligroso
 que es darme a entender yo lo que no creo,
 no me aprovecha verme cual me veo...

En el soneto XVI de Moratín, el poeta aspira a dejar el ejemplo de su sufrimiento a la posteridad. Es uno de los sonetos mejor construidos:

Si fuese que después del fatal día
 Que oscurezca a mis ojos la luz pura,
 De mi larga jornada y mal segura
 Quiere alguno emprender la áspera vía,
 ¡Ay, escarmiente en la desdicha mía!

Las metáforas aluden al sacrificio de una vida dedicada al servicio de amor a la dama, "larga jornada y mal segura". El tono solemne es subrayado por la larga alusión perifrástica a la muerte, "fatal día/ que oscurezca a mis ojos la luz pura".

Moratín intenta la ordenación de los elementos del so-

neto de imitación petrarquista, es decir la técnica que una larga y elaborada tradición había cristalizado con la intervención de poetas--en España--desde Garcilaso hasta Góngora y sus imitadores.¹⁶ "Amor constante" es un ejemplo:

Dos veces vi la hermosa primavera
De rosas y jasmínes coronada,
Que la* hicieron cantando a la alborada
Milavecillas salva placentera.
Dos veces vi las mieses en la era,
Y al padre Otoño la cabeza ornada
De pámpanos alegres, y la helada
bruma dos veces empañó la esfera. (p. 15)

La reiteración paralelística "dos veces vi" implica el paso cíclico de las cuatro estaciones, inalterable en su devenir como el poeta en su perseverante dedicación amorosa. Las cuatro estaciones se suceden dos veces: "dos veces vi la hermosa primavera"; "dos veces vi las mieses en la era" que metafóricamente alude al verano: "(dos veces) vi al padre Otoño y finalmente, "la helada bruma dos veces (vi)", que reitera el empleo de la metáfora para indicar el invierno.

Dos de los elementos de estos paralelos sostienen la correlación de sus elementos, "la hermosa primavera" aparece "coronada"; "el Padre Otoño la cabeza ornada". Seguidamente los tercetos insisten en el paso del tiempo que produce los cambios estacionales, pero no la imperturbable actitud desdeñosa de la dama:

Después, Dorisa, que tus ojos bellos
Dieron al triste corazón cuidado
Y redes me tejieron tus cabellos,
El tiempo alterna, y vuela, y se ha mudado;
No tus rigores, que amedrenta el vello...
Y yo ni estoy feliz, ni escarmentado. (p. 16)

*Moratín es laísta.

La presencia de la naturaleza aparece en "Dorisa ingrata" estableciendo una afinidad con el alma turbada del poeta. La correlación de las personificaciones de esa naturaleza crean el ritmo de la estructura del soneto:

Y fue tan grato el amoroso acento
 Que la ancha vega, el apacible llano,
 Y el cavernoso monte carpentano
 Mostraron compasión a mi tormento.
 Turbóse el río de cerúleo manto,
 Oculto entre los álamos sombríos,
 Al ver su cisne lamentarse tanto.
 Moviéronse los brutos más impíos,
 Y los ásperos troncos a mi llanto
 Y no la que causó los males tantos. (p. 16)

A la queja amorosa del poeta responden tres elementos en el segundo cuarteto: "la ancha vega", "el apacible llano" y "el cavernoso monte" con la "compasión a mi tormento". La correlación en el terceto primero insiste en el concepto con una estructura y elementos semejantes; esta vez un sujeto único, "el río"--descrito con mayor detalle y solemnidad--"turbóse", reaccionando al estímulo del canto que ahora se describe más poéticamente a lo largo de todo un verso: "Al ver su cisne lamentarse tanto".

Por fin, el terceto final amplía la idea que transmite el soneto todo, incluyendo ahora a "los brutos más impíos" y "los ásperos troncos" que se 'movieron' con el lamento (el "llanto"). Pero el poeta arriba con el tercer elemento de esta correlación final a un desenlace anticlimático, pues no logra 'mover' la compasión de la amada.

Moratín aplicó esta técnica a la recreación de un tema clásico y compuso un soneto sobre la leyenda de Leandro, el

enamorado de Hero que atravesaba el Helesponto todas las noches para reunirse con su amada. Una noche tormentosa, se ahogó el joven durante la travesía y su cuerpo fue arrastrado hasta la orilla donde encontraría a Hero. Este tema fue muy frecuentado por los poetas del Renacimiento (Shakespeare y Marlowe entre ellos); en España, Garcilaso lo cantó en el soneto XXIX.²⁷ El de Moratín, "A Leandro", se destaca por la sonoridad de sus versos, preludiando un gusto que se intensificará con el Romanticismo:

Del más constante amor nave y pirata,
 Faluca ardiente, y bergantín amante,
 Intrépido, amoroso y arrogante
 Boga Leandro en piélagos de plata.
 Mas, ¡ay! que inquieto el euro se desata;
 Gime el ponto con silbo resonante,
 Y al viviente batel ya fluctuante
 Atropella, sumerge y arrebatá.
 Viéndose de la muerte amenazado,
 A las ondas con voz entristecida
 Así clamaba el joven desdichado:
 Perdonádme (les dijo) ahora en la ida;
 Y sofocad mi aliento fatigado
 En volviendo de ver a mi querida. (p. 15)

Las consonantes se agrupan deliberadamente para lograr el efecto de la aliteración: las dentales (d y t) y las laterales (l y r) imparten la sonoridad a dos versos en sucesión: "Faluca ardiente y bergantín amante/ Intrépido, amoroso y arrogante". Resalta también en ellos la abundancia de las rmasales que traban sílabas.

Es obvia la aliteración en "piélagos de plata". Ya en el segundo cuarteto, las sibilantes imitan el sonido del viento, "silbido resonante". Los adjetivos "viviente" y "fluctuante" unidos a "batel" guardan una relación de forma

y sonido con los que aparecen en el primer cuarteto junto a "faluca" y "bergantín". La aliteración estimula el ritmo del verso final de la segunda estrofa: "Atropella, sumerge y arrebatata", contrastando a la vez con la placidez que sugiere "Boga Leandro en piélagos de plata".

La agrupación de elementos en grupos de ritmo ternario es favorecido por el autor en este poema. Los términos marítimos, metáforas del nadador que designan un navío, son tres en el cuarteto inicial: "nave", "faluca" y "bergantín"; los adjetivos que describen al "pirata" son tres también: "Intrépido, amoroso, arrogante". En el cuarteto siguiente, la sucesión de los verbos en tríada, reitera el ritmo que establecieron antes los adjetivos: "Atropella, sumerge y arrebatata".

Las correlaciones de estos elementos en el poema indican la construcción esforzada del soneto,²⁸ muy obvios para los efectos de la sonoridad del verso. El desenlace en el último terceto sigue el paradigma. La función de los elementos de "Perdonádme...ahora en la ida" se reitera en los versos restantes con el imperativo "sofocad", el complemento directo "mi aliento fatigado" y el circunstancial que ahora ocupará todo el verso final: "En volviendo de ver a mi querida".

Del empleo de todos estos recursos quedan tres impresiones muy claras del desarrollo del poema. Primero, el ímpetu del amante Leandro; después, la fuerza del mar embrave-

cido, y finalmente, el ruego a la naturaleza que lo agobia para que le otorgue un encuentro más con la amada.

En los sonetos, en deuda con la tradición gongorina mal que le pese a Don Nicolás, abundan los versos ricos en adjetivos; un sustantivo puede ir modificado por más de un adjetivo. El soneto VI, "Esquivez de Dorisa", atestigua la herencia con los imitadores de Góngora:

Sí, respondió un tritón con espantable,
Ronca, sonora voz y faz terrible;
Porque aunque a su beldad sacra, admirable
Dejarla de adorar es imposible
Su altivo, riguroso e implacable
Fiero desdén también es insufrible. (p. 15)

La acumulación de los epítetos resulta en la oquedad de la expresión. Vaciados de contenido, no surten un efecto estético.

Algunos sonetos adolecen de los excesos retóricos a que dio en entregarse Moratín en más de una ocasión; la interrogación retórica llega al colmo de la redundancia en el soneto XIII:

¿Temes acaso que indignado ahora,
Al ver la ingrata y fiera alevosía,
Procurando venganza el alma mía
Con ira que escitó tu acción traidora,
Acusará mi voz de engañadora,
Que ensalzó tu belleza y gallardía
Y diré que en pintarla procedía
Como todo amator que ciego adora? (p. 16)

En el soneto XXII la interrogación lleva a un resultado humorístico. El inepto Fabio, aspira a gobernar los ejércitos españoles, a pesar de la poca habilidad que demuestra en el control de los asuntos domésticos:

¿Juzgas que son cazuelas y pucheros
 De Carlos las fortísimas legiones,
 O como tu mujer los granaderos?
 Y pues, para mandarla aun no supones,
 ¿Cómo quieres mandar soldados fieros,
 No mandando en tu casa aun tus calzones? (p. 17)

La exclamación, que abunda en su poesía heroica y en el teatro, no es frecuente en los sonetos. La excepción prácticamente se reduce al soneto "Dorisa en traje magnífico" en el que la exaltación de los elogios a la belleza de la amada se acentúa por medio de una sucesión de exclamaciones:

¡Qué lazos de oro desordena el viento
 Entre garzotas altas y volantes!
 ¡Qué riqueza oriental, y qué cambiantes
 De luz, que envidia el sacro firmamento!
(p. 16)

La aliteración, que estudiamos con motivo del soneto "A Leandro", asoma con relativa frecuencia en otras composiciones. "Libertad perdida" repite con insistencia el sonido de las sibilantes:

Cual gira el soto, de temor exento,
 El bruto que le asorda con bramidos,
 Si los yugos huyó desconocidos
 La alta cerviz no usada al sufrimiento...(p. 15)

Menos eufónicos son los ejemplos de "Poder de amor" (p. 15): aquí, "tamboriles y atabales/ roncos" llaman a la "guerra y chamusquina".²⁹

El retoricismo no impidió que Moratín cuidara de evitar los rasgos de la poesía del setecientos que repudia la preceptiva neoclásica. La antítesis no aparece sino en oposiciones muy convencionales y que se remontan a la poesía del Quinientos: "hermoso desdén" (VI, p. 15), "dulce mal" (XIV,

p. 16), "bendita aflicción" (X, p. 16) y, el más elaborado, "monstruo de ingratitud y de hermosura" (XIII, p. 16).

Tampoco es muy abundante el hipérbaton y cuando aparece, es muy leve y parece obedecer sobre todo a las exigencias de la rima:

Dos veces vi la hermosa primavera

 Que la hicieron cantando a la alborada
 Milavecillas salva placentera. (p. 15)

Muy pocos ejemplos existen de encabalgamiento. La especie más abundante es la del encabalgamiento casi imperceptible del soneto VIII: "Apiádese mi bien. Dila que muero/ Del intenso dolor que me atormenta". Mucho menos frecuente es el ejemplo de "Amor platónico" en el cual la pausa sintáctica se hace esperar desde el primer verso en uno de los tercetos hasta el verso final:

Ni amé cosa mortal, ni la tirana
 segur del tiempo perfección tan pura
 puede volver en leve sombra y vana. (p. 15)

Un eco del setecientos se deja sentir en estos versos, en el contenido y en la ordenación sintáctica.

A las indicaciones de la preceptiva se debe también la selección del vocabulario de los poemas. La locución es por lo general clara en los sonetos; la presencia de los tecnicismos y los cultismos limitada, sobre todo si se tiene en cuenta el resto de la obra poética de Moratín. Los cultismos empleados son casi sin excepción los de riguroso estilo poético: prefiere "múrice" a púrpura"; "cerúleo", "piélagos" y "ponto" designan las aguas del "orbe".

Los arcaísmos, convencionales en la poesía, aparecen ocasionalmente como exigencias de la rima. En la composición IX (p. 15), la asimilación del pronombre pospuesto al infinitivo, "vellos", es favorecida por la rima con "bellos" y "cabellos" de versos anteriores. Otro arcaísmo es el uso del masculino "dulce dueño" para referirse a la amada.

Los sonetos amorosos de Moratín carecen de la intimidad que se hace sentir en otros líricos de imitación petrarquista (Garcilaso). Sin embargo, y a pesar de ser obra de la primera juventud--aparecen en el periódico El poeta--la construcción es por lo general cuidadosa, imitada de la técnica que habían perfeccionado siglos de imitación de la lírica petrarquista. Merecen el elogio de la crítica en cuanto a la corrección de la construcción.³⁰

En el panorama poético del XVIII, los sonetos de Don Nicolás son pasados por alto. Han merecido el elogio de Díaz Plaja, que los considera "verdadera expresión de su sentido poético, hecho de desenvoltura verbal y de gracia expresiva".³¹ Lázaro Carreter ofrece una visión disidente: la ausencia de "recargo ornamental" cree, es "lo único salvable de este grupo de poemitas".³² Acierta cuando subraya la ausencia del "deseo de perfección" en algunas composiciones donde las "rimas pobres" y los tópicos impiden la buena construcción. Veremos al estudiar otros géneros de su poesía, que Moratín deja a menudo la impresión de no pulir su obra, lo que impide lograr esa sencillez aparente

que se esconde tras la elaboración consciente y cuidadosa.

La imitación de la poesía tradicional.

Moratín es recordado principalmente por las "Quintillas". Poca atención han merecido otros poemas en metro tradicional, los romances, a los que se suele aludir sucintamente. Entre los precedentes de los románticos, los romances de Moratín quedan relegados por la mención casi exclusiva de los de Meléndez, epítome de la expresión lírica de su siglo.

Sin embargo, los romances de Moratín merecen un estudio más detallado, porque reelaboran temas y moldes del romancero con un interés genuino y una destreza demostrada. Hay que considerar que surgen en un momento en el que el romancero estaba entregado al olvido;³³ el mundo heroico y exótico que cantaba atrajo a Moratín como antes a los maestros: Lope, Góngora y otros, creadores del "romancero nuevo" en torno al viejo tradicional.

Compuso cinco romances; tres son del género morisco: "Amor y honor", "Consuelo de una ausencia" y "Abdelcadir y Guadiana", donde brilla el colorido del mundo musulmán. Los otros dos se recrean en la historia española: "Don Sancho en Zamora" y "Empresa de Micer Jaques Borgoñón".

En la selección de los temas, no rigió el criterio que guió al autor en el teatro trágico. El de "Don Sancho en Zamora" (p. 10) reelabora un grupo de los romances del Cid;³⁴ éstos cantan las consecuencias adversas que tuvo la división

del imperio de Fernando I para la unidad de los reinos cristianos, hasta llegar a los sucesos famosísimos del cerco de Zamora.³⁵

El poema se concentra en los episodios del cerco de la ciudad por el rey Don Sancho II acompañado de sus vasallos, Rodrigo de Vivar y Diego Ordoñez; las quejas de Urraca, contra el hermano invasor--el rey--y el Cid; la traición de Bellido Dolfos, fiel servidor de Urraca, al dar muerte a su rey Sancho II; el reto de Ordoñez a los zamoranos y la respuesta que recibió de Arias Gonzalo.

Historia de traiciones entre cristianos, esta narración no hubiera tenido cabida en una de las tragedias que aspiraban a incitar los ejemplos de obediencia total a la institución de la monarquía. En cambio, Moratín permanece fiel a la tradición del romancero que prefiere la narración de las anécdotas personales de sus héroes.

Claramente artificioso, este romance es la creación de un poeta culto que se apropia de moldes y de recursos poéticos tradicionales. De la especie narrativa, cuenta con una introducción detallada que describe la nobleza de los personajes y de las cabalgaduras, la descripción de las cuales es un tema muy favorito de Moratín:

Por la ribera del Duero
Tres jinetes cabalgaban,
Caballeros castellanos
De gran nombradía y fama.
Trotones llevan lijeros
Y ganosos de batalla,
De acero luciente armados
Desde la frente a las ancas.

El aire manso tremola
 Pendoncillos de sus lanzas,
 La de enmedio va en la cuja,
 Los de al lado la enristraban. (p. 10a)

Las descripciones del atuendo guerrero son en la poesía de Moratín extremadamente estereotipadas. Los mismos elementos componen la armadura del Cid, que luego emplea en la descripción de Cortés en las naves; las mismas plumas lleva un caballero cristiano que una belleza mora:

Martinetes y garzotas
 En las penacheras altas
 Coronan dorados yelmos,
 Que al rayo del sol brillaban. (p. 10b)

Fascinado por estas descripciones ostentosas, Moratín emplea en ellas recursos muy propios del romance, desdoblando paralelísticamente los elementos de los versos. Cuando describe el cortejo de Urraca emplea esa técnica:

Sus escuderos y dueñas
 Mesurados la acompañan:
 Ellas traen ricas patenas,
 Ellos flojas martingalas. (p. 10b)

La estructura paralelística aparece en multitud de ocasiones en estos poemas. Ayudada de la reiteración, introduce la queja de Urraca para intentar ablandar el corazón de Rodrigo. Por medio de la anáfora y de la acumulación, se apela a un personaje en una serie paralelística:

¡Ah, soberbio castellano
 El de la amarilla banda,
 El de grabado gorjal
 Y rapacejos de plata,
 El de la dorada espuela
 Que yo le calcé, cuitada!

La selección del vocabulario es claramente culta, pero

la estructura es romancística. No deja de emplear el lenguaje formulístico, típico del romancero: "Eran la flor de Castilla"; "Caballeros, los del rey"; "Con la color demudada"; "El ardido en las batallas"; "¡Oh, malhaya el caballero!".

Emplea muy a menudo la reiteración, en fórmulas también muy frecuentadas por la poesía tradicional: en la apelación, "Rey Don Sancho, rey Don Sancho"; la repetición de un mismo vocablo, "Mirando van a Zamora/ A Zamora y sus murallas", "Con los cristianos aceros/ Viertes la sangre cristiana"; frases que recuerdan los recursos memorísticos de los juglares, "Bien sé lo que merecí,/ Bien sé como se me paga".

Favorece el relato en el tiempo presente, pero mezcla los tiempos verbales como en el romancero tradicional:

Y los que van a sus lados,
Puestos a son de batalla,
Eran la flor de Castilla
El de Vivar y el de Lara. (p. 10b)

Imitando la poesía tradicional, deja el poema en un final trunco, con el reto de Diego Ordóñez a los zamoranos y la respuesta airada de Arias Gonzalo, mientras que el traidor se desliza furtivamente en los versos finales:

Y con astucia villana
El traidor Bellido Dolfos
Se apartó de la muralla. (p. 10c)

Los diferentes episodios de esta narración quedan separados por medio de las intervenciones de los personajes en el diálogo, con lo que queda actualizado dramáticamente el relato.

En la "Empresa de Micer Jaques" la narración predo-

mina sobre el diálogo. A la narración de la lid entre Jacques de Lalaing y Don Diego de Guzmán, precede una descripción pormenorizada de los personajes que presenciarán el espectáculo desde el estrado. Muy del gusto de Moratín es esta pintura que recoge las ricas joyas que adornan a las figuras reales y el colorido de las telas fastuosas de sus vestidos. La descripción de la reina de Portugal es una muestra del detalle de la pintura de un torneo en la corte de Juan II:

En dos trenzas alheñadas
La hermosa crencha divide,
Que en los hombros se recogen
Con dos lazadas turques.
Muy garrida, al lado suyo,
Color de púrpura viste
Blanca, infanta de Navarra,
mujer del príncipe Enrique. (p. 11a)

Moratín suele repetir el paradigma de la construcción de sus poemas largos: a la acción del hecho que canta, suele preceder la pintura de los personajes fastuosamente vestidos en ropas de colorido destacado. Los detalles de la descripción, inclusive los pormenores del vestido suelen reiterarse, el vocabulario casi invariabilmente el mismo. El héroe es introducido precediéndole la pintura de la cabalgadura:³⁶

La lanza así como entró,
Pasó de la cuja al ristre:
Banderilla verdegay
Tremolan los aires libres.
El generoso caballo
Despuntó los tamarices
Del Tajo en la verde orilla,
Entre céspedes y mimbres.
Los ojos son de esmeralda,
El color de blanco cisne,
La cola joyante seda,
Y hasta el estribo las crines. (p. 11b)

El diálogo que intercambian Micer Jacques y Diego do Guzmán es artificioso y pone de relieve la civilidad en el trato de los contendientes. El combate de los caballeros demuestra la afición del poeta por las referencias mitológicas que crean la distancia entre este poema artificioso y los del romancero tradicional: "El castellano Adonis" pone en peligro la suerte del "borgoñón Alcides" haciendo que en la pelea parezca,

Que Marte la espada vibre
Despida Belona el asta,
Y Jove el rayo fulmine. (p. 12a)

El argumento de la narración del poeta cobra interés cuando los contendientes se deshacen de las espadas y prueban la fuerza en la lucha física. Moratín es esencialmente un poeta narrativo, y puede controlar bien aquí el desarrollo de la acción hasta que llega la victoria del caballero castellano sobre el coloso borgoñón.

"La empresa de Micer Jaques" es un poema bien construido, inspirado en una empresa de honor de un héroe caballeresco. Entre los poemas de inspiración en la tradición nacional, parece alejarse más de la imitación del romance, sobre todo por la abundancia de referencias cultas.

Los tres romances de tema morisco narran historias de amor, en el que aparece la "figura idealizada del moro sentimental".³⁷ El autor visualiza con simpatía--como era característico de los romances moriscos--las dificultades de la pareja de enamorados. El clasicismo, a través del concep-

to de la universalidad del hombre, por encima de las barreras de religión o nacionalidad, permitía esta apreciación del extranjero y de su civilización. Aun así, es innegable que la imitación de los romances moriscos se bastaba para explicar esa visión del mundo musulmán. En ellos, el sentimiento épico que inspirara la guerra de Granada ennobleció la imagen del enemigo.³⁸

Desde este punto de vista, Moratín dota al guerrero moro del sentido estricto del honor peculiar del caballero cristiano. En "amor y honor", Benzaide debe renunciar al amor de Belerifa obligado por el desfavor real; al modo del héroe cristiano de epopeyas y romances (el Cid, Bernardo del Carpio), el moro debe conquistar la fama por sus acciones guerreras y así recuperar el favor del soberano. Este motivo es frecuente en los romances moriscos. Benzaide debe vencer o morir en la lucha con el maestre de Calatrava:

Si le venzo, volveré
De recompensa más digno,
Y el rey no sabrá negarme
Las mercedes que le pido.
Y si me vence, la vida
Acaba que desestimo,
Pues no la quiero sin tí,
Desdichado y ofendido. (p. 8c)

Como al cristiano, al héroe moro se le admira por sus cualidades físicas y morales. Vasallo y enamorado fiel, es el estereotipo del guerrero valiente, hábil y ágil, de reflejos alertas, buen jinete, atleta experto. En el romance "Consuelo de una ausencia", Abenzim es:

En las cañas y sortija

El más diestro y más gentil,
 El que de un golpe divide
 La jarameña cerviz. (p. 8c)

Benzaide, "moro discreto y galán", héroe de "Amor y honor", se caracteriza por el arrojo y valor del soldado eficaz:

Desembarazar la lanza
 Nunca le vio el enemigo,
 Sin que sacase del golpe
 En el adarga portillo. (p. 8b)

Como estos héroes, el del romance "Abdelcadir y Galiana" es "diestro en cañas y sortija" y la caballería no desmerece del jinete: la agilidad de la alazana es famosa, "del raudo céfiro es hija".

En los romances--y en general en toda su poesía--la belleza de la mujer responde a un estereotipado ideal clasicista. Galiana se destaca por la "frente ebúrnea"; la heroína de "Consuelo de una ausencia" responde en su apariencia física un conocido verso del romancero tradicional, "blanca, rubia y colorada", con "ojos de zafir".³⁹

Morosa y opulenta, la descripción del rico atuendo guerrero consigue impartir la sensación exótica que luego repetirán los románticos. La reiteración automática de fórmulas y recursos descriptivos--mecanismo de la creación poética tradicional--suele restarle originalidad a la pintura de estos personajes.⁴⁰ A pesar de ello, logra en ocasiones el efecto de un colorido muy rico, como cuando describe la presencia de la mora de "Abdelcadir y Galiana", en espera del enamorado:

Pomposo zaragüel
 De blanco tuán vestía,
 Hasta el morado chapín,
 Con muchos pliegues y listas.

Labrada con gran primor
 Lleva una marlota encima,
 La mitad era turquí,
 La otra mitad amarilla.

.....
 Verde listón o diadema
 Su frente hermosa ceñía,
 Con zafiros y balajes
 Y una media luna encima.
 Rojos corales al cuello,
 Fragante y sutil camisa
 Y un apretador azul
 Con dos lazos que pendían. (p. 10a)

Para esta figura, el marco apropiado de un alcázar, refinado y lujoso. Aquí, de nuevo, el gusto por el detalle acumula tecnicismos arquitectónicos y artesanos. El retrete donde se encuentran los amantes lo adornan "persianas alcatifas", "dorado guadamecí", "cañamazos y ataujía". Hay en este ambiente un gusto más afín con el exotismo romántico, precedente de los escenarios repletos de riqueza oriental:

Oculto perfumador
 De mármol, ámbar espira,
 Y el alto zaquizamí
 Desde el suelo aromatiza.
 Hay rico escaño de alerce
 Y un blando almadrake encima...

El colorido del vestido de la mora, la exótica descripción del aposento, todo se combina para atraer los sentidos al ambiente refinado, escenario de la entrega amorosa. Moratín imita fielmente los precedentes de los poetas del "romancero nuevo", concentrándose en la pintura del musulmán con efectos coloristas. Recordemos la descripción de Abenzulema en el famoso romance morisco de Góngora que empieza "Aquel ra-

yo de la guerra...":

Sobre una marlota negra
 un blanco albornoz se ha puesto,
 por vestirse de colores
 de su inocencia y su duelo.
 Bordó mil hierros de lanzas
 por el capellar, y en medio
 en arábigo una letra,
 que dice: "Estos son mis hierros."
 Bonete lleva turquí,
 derribado al lado izquierdo,
 y sobre él tres plumas presas
 de un precioso camafeo.

En sus romances, Moratín coloca a los personajes en un trasfondo histórico legendario. El de "Abdelcadir y Galiana" es el más abundante en detalles. Introduce la figura de Bernardo del Carpio, triunfador de Roncesvalles y motivo de los celos del moro Abdelcadir. Bernardo, en viaje de León a Toledo, viene a pagar tributos al rey Abencir, padre de la amada. El caballero musulmán, instado por los celos, lleva a cabo un viaje precipitado haciendo un largo rodeo. Las nieves del puerto no le permiten seguir el itinerario habitual.

Evita las ciudades, se refugia en las sombras de la noche para evitar ser reconocido:

La noche su negro manto
 Estendía callada y fría,
 Y solo el viento se escucha
 Que los árboles agita. (p. 9c)

La construcción, como en todos los romances, es muy esmerada. En oposición al viaje triunfante de Bernardo, acompañado de una embajada con ricos presentes para el rey moro, el poeta destaca el largo y torcido viaje de Abdelcadir. Toma así relieve lo anecdótico, lo personal frente a las

connotaciones políticas del viaje del caballero cristiano. La larga jornada del moro recorre la geografía de la región de Guadalajara a Toledo, excelente pretexto para la mención de los topónimos a que era tan aficionado Moratín.

Aunque con menor frecuencia que en "Don Sancho en Zamora", aparecen los versos formulísticos propios del romance-ro, que se mezclan con voces de procedencia poética culta. El recurso de la actualización por medio del adverbio en el verso inicial "Ya cabalga Abdelcadir", contrasta con la metáfora culta que indica el atardecer: "Cuando Febo se escondía". Propiamente romancístico son también los que introducen "Consuelo de una ausencia": "Ausentábase Alboraya/ De los muros de Madrid".

En los romances moriscos, Moratín se ha concentrado en la nota sentimental de la historia de amor y en el escenario del idilio. Los motivos principales que desarrolla en estos poemas son de carácter novelesco: el desfavor del rey hacia el caballero moro, la perspectiva de una rivalidad singular con un caballero cristiano que le permita recuperar el honor y el favor real, la ausencia que esta empresa impone al enamorado.

El trasfondo histórico legendario es tratado a la manera novelesca. Finalmente, el recurso del diálogo es empleado eficazmente para el intercambio sentimental amoroso de la pareja, superando la descripción indirecta del poeta.

Respetando las normas del Siglo de Oro, los versos se

agrupan en unidades de cuartetos; se observa fielmente la asonancia.⁴¹ Es muy posible que Moratín prefiriera los romances moriscos de Góngora por su cuidadosa construcción y por la habilidad genial de la expresión poética. Es cierto que a los de Góngora preceden los romances de Lope, pero el poeta cordobés no había imitado la iniciativa lopesca de incorporar en ellos anécdotas íntimas personales.⁴² En los de Moratín, tampoco aparecen esas anécdotas.

Como en los romances más tempranos de Góngora, Don Nicolás mezcla mucho los elementos de la poesía culta y los de la tradicional, sin llegar a emplear las metáforas más complicadas ni los recursos estilísticos que caracterizaron los romances moriscos más tardíos, es decir los más barrocos.⁴³

Tanto los aciertos de la composición cuidada como la imitación de los recursos de la poesía romancística, hacen de los romances de Moratín una aportación muy valiosa y genuina a la tradición del "romancero nuevo". Son obra de un poeta culto que rinde tributo y se asimila a la tradición lírica nacional, "no como un germen o intento sino toda una plenitud lograda...más de medio siglo antes de los maestros románticos del romance histórico-legendario".⁴⁴

Los pormenores del mundo musulmán que colorean los romances moriscos, reaparecen en las quintillas de la Fiesta de toros en Madrid. Desde una perspectiva diferente, el mundo morisco es aquí el ambiente en el que se destacan las

excelencias del caballero cristiano. Su destreza en la lidia de toros es superior a la de los moros y la figura del caballero solitario, el Cid, que desafía al toro en el coso enemigo, resalta por el valor y el arrojo de su acción.

La narración novelística del poema es también semejante a la de los romances moriscos. Aliatar, alcaide de Madrid, organiza las fiestas de la villa en honor de la mora a quien ama, Zaida (Elipa en la versión manuscrita que publicara Fernández-Guerra a finales del XIX). El rechazo inicial de la mora es vencido finalmente y ella preside las ceremonias. Prosigue una descripción de las particularidades de las fiestas: juegos, sorteos, festejos y celebraciones en el Alcázar, etc. La preparación de la plaza da ocasión para la descripción de los caballos, los moros y moras que acuden a Madrid y el rico atuendo que visten todos.

Comenzada la lidia, la descripción del toro bravo y de los moros que derriba, llega a un clímax con la derrota de Aliatar. La llegada del Cid es anunciada y con ella procede el autor a retratar a Rodrigo y su caballo Babieca, narrando la historia del personaje. En la versión manuscrita se inserta un "Apóstrofe" a la ciudad de Madrid, proyectándola como la futura corte del gran imperio español.

El Cid, después de saludar a Zaida, entra a la lidia con el toro. La mora le entrega el trofeo al Cid vencedor, y finalmente, sentimos las amenazas de los enemigos

cernirse sobre el caballero de Vivar. Este es el esquema del argumento del poema que queda intacto en ambas versiones.

El problema fundamental que plantea esta obra es el de las discrepancias entre la versión más corta que la ha hecho famosa y la más temprana manuscrita, de alrededor de 1773, que descubrió Fernández Guerra a finales del XIX.⁴⁵ Este considera que se trata de una obra de la juventud del poeta--contaba Moratín por entonces unos treinta y seis años--, mientras que la que fue dada a conocer a partir de la publicación de las Obras póstumas es una obra ya madura. A Fernández Guerra no le caben dudas de que el editor de las Obras póstumas pudiera haber corregido la versión inicial, como es el parecer de Lázaro Carreter.⁴⁶

La comparación de las dos versiones le ha permitido a este crítico establecer la índole de las correcciones y sostener que el estilo del poeta de la primera versión coincide con el que continuara utilizando en sus últimos poemas, Las naves de Cortés de 1777 y el de los idilios que compuso a las alumnas premiadas por la Sociedad Económica.⁴⁷ Entre las características de ese estilo están las notas eruditas y esotéricas que documentan, con topónimos y datos del antiguo callejero madrileño, la fisonomía de la ciudad en la época del dominio musulmán. De acuerdo a Fernández Guerra, había informado a Moratín un colega de San Isidro.

Esta versión inicial manuscrita del poema consta de 157 quintillas, que se reducen a 72 en la versión tardía. El criterio de reducción se basa en la eliminación de estrofas que amplifican, con detalles superfluos, ideas ya emitidas en estrofas anteriores. De las quintillas conservadas en la versión más tardía, 18 permanecen intactas, 48 han sido considerablemente reformadas y 3 han sido rehechas en su totalidad.⁴⁸ En lo sucesivo, M designa la versión manuscrita y P la tardía publicada en las Obras póstumas, tal como las distinguió Lázaro Carreter en su trabajo. M y P irán acompañadas del número que designa las estrofas en el trabajo de Fernández Guerra.

Las eliminaciones más acertadas conciernen a las estrofas en M que tendían a entorpecer el poema con descripciones detalladas. Caben en esta categoría las que, siguiendo la moda de la literatura morisca, se recrean en la descripción del atuendo de Zaida (M, 35-41), las cuales fueron eliminadas en P. También rigió este criterio de eliminación para las estrofas del "Apostrofe" (M, 102-111).

Por efecto de la reducción, la aparición de Rodrigo y la descripción del joven caballero (M, 71-82)⁴⁹, se condensan en cinco estrofas. La historia del personaje, una digresión en M (96-101; 112-118; 122-124), queda escueta y atinadamente reducida a dos estrofas--incluidas básicamente en la versión inicial--en P, 42-43:

Y supo que, fugitivo
 De la corte de Fernando,
 El cristiano, apenas vivo,
 Está a Jimena adorando
 Y en su memoria cautivo,
 Tal vez a Madrid se acerca
 Con frecuentes correrías,
 Y todo en torno la cerca:
 Observa sus saetías,
 Arroyadas y ancha alberca.⁵⁰

El destierro del Cid y las incursiones del caballero cristiano en territorio enemigo quedan sucintamente precisados. En esta segunda versión, predomina el esfuerzo por hilar, sin digresiones, la narración novelesca.

En la versión inicial Moratín empleó muchos de los recursos de la poesía tradicional, especialmente en las descripciones que luego se omiten en P. Buscó mucho los paralelismos simétricos:

Sarao se disponía
 Y la zambra se danzaba (M, 14)

El paralelismo ofrece la sensación de abundancia por medio de la acumulación de los elementos de esta enumeración:

Con espejos de Almería
 Estaba toda adornada
 Con alfombras de Turquía,
 Con damascos de Granada,
 Con persiana y pedrería. (M, 18)

Las damas en los balcones,
 Con trapiches y escabeles,
 En cojines y posones
 Se pusieron, y en rejeles,
 Con dosel y pabellones. (M, 33)

Ese tipo de distribución simétrica de las enumeraciones no es tan abundante en la versión que dio fama al poema porque inicialmente fue utilizada en las descripciones.

La quintilla M, 32 distribuye los elementos paralelísticos en cuatro versos:

Están de gentes cargados
Andamios y cobertizos,
Azoteas y terrados,
De los moros fronterizos...

A "Andamios y cobertizos" corresponden en el verso inmediato "azoteas y terrados", cargados respectivamente "de gente" y "de los moros fronterizos". P muestra la estrofa totalmente rehecha. Ciertamente eliminaría los prosaísmos de M, pero la estructura del verso es diferente, y la expresión resulta más pomposa:

El ancho circo se llena
De multitud clamorosa,
Que atiende a ver en su arena
La sangrienta lid dudosa,
Y todo en torno resuena. (P, 9)

Aun mejor construída, la quintilla 19 de M emplea el recurso de la reiteración paralelística:

Vinieron las moras bellas
De toda la cercana,
Y de lejos muchas de ellas:
Las más hermosas doncellas
De toda la morería.

P prefiere modificar la estructura paralelística en los dos últimos versos y corrige: "Las más apuestas doncellas/ Que España entonces tenía" (P, 15)

Fuera de los topónimos eruditos de los barrios de Madrid--como ya hemos visto, la toponimia es una afición del poeta--y de los tecnicismos del atuendo, la expresión tiende a ser llana en M y también en P. No abundan las metáforas en los trozos descriptivos, donde apenas salta

algún que otro ejemplo. Elipa va ataviada ricamente y aun lleva un cuchillo, "amazona en suelo Hispano" (M, 35); el Cid, todavía de pocos años, es celebrado por la lozanía de su juventud, resaltando la fortaleza física del noble caballero cristiano (M, 71).

La sección que narra la lidia del toro y la destreza de Rodrigo, se esmera más en la sonoridad del verso y logra un bello símil:

Ni llama, así fulminante,
Cruza en negra oscuridad
Con relámpagos delante,
Al estrépito tronante
De sonora tempestad... (P, 57)

La aliteración en "estrépito tronante" dibuja acertadamente el empuje del animal, "sonora tempestad"; el caballero es más ligero que el toro y le precede como el relámpago rápido, "llama, así fulminante". La selección del vocabulario en P supera el símil, ya presente en M, 140 donde aparecía "Ni rayo así fulminante,/ Baja con velocidad". La ligereza y destreza del lidiador quedan más poéticamente implicadas en la "llama fulminante" que cruza la noche, la metafórica "negra oscuridad" en P.

La rima de las quintillas es variada. Predomina la fórmula ababa en las dos versiones--86 en M, 40 en P--; le sigue abaab--52 en M, 29 en P--y, menos frecuente, abbab--16 en M y 2 en P. La variación de la rima evita la monotonía de la consonancia. ⁵¹

Que Moratín se propusiera el poema El Isidro de Lope como modelo para su Fiesta de toros no hace sino comprobar la admiración por la obra lírica de Lope de Vega. No existe una discrepancia entre la teoría y la práctica, pues la imitación del modelo es completamente aceptable dentro de la preceptiva clasicista. La deuda con Lope está en la ambientación del poema en Madrid y en algunos aspectos técnicos: "rimas semejantes, idéntica abundancia de versos agudos en los finales de estrofa, parejo interés por los detalles ambientales y descriptivos: indumentaria, heráldica, movimientos, gestos, sonidos, colores".⁵²

Hay que añadir que el modelo estricto son los cantos VIII y IX del poema lopesco. En el IX se encuentra la profecía del Manzanares, que sitúa a Madrid como la corte del futuro imperio español. El "Apóstofe" que aparecía en M imitó este recurso. Pero la deuda de las "Quintillas" de Moratín no se reduce a Lope y El Isidro en el aspecto formal. La técnica debe mucho también al romancero, como ya hemos visto.

La poesía culta.

La designación de este apartado no deja de ser arbitraria, como cualquier etiqueta que intentemos poner sobre un poeta o su obra. Estudiamos en él los poemas de tono más elevado y expresión solemne. Las estrofas y el metro son por lo general de imitación clásica, y van desde

la oda pindárica hasta la sextina del poema didáctico La caza.

La más celebrada de estas composiciones es, sin embargo, un poema de inspiración en un tema por antonomasia anti-neoclásico: la "Oda a Pedro Romero, torero insigne". La fiesta nacional tenía en Moratín un admirador que se interesó en su historia, como lo demuestra su Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España (BAE, pp. 141-144). Romero se enfrenta,

Con temeraria y asombrosa hazaña
Que por nativo brío
Solamente no es bárbara en España. (p. 37a)

La lidia del toro, ya estudiada en las "Quintillas", reaparece en la "Oda a Pedro Romero" como la hazaña atlética del torero experto. El poema ofrece una estructura ordenada en estrofas de dieciséis versos cada una. Comienza con una invocación a las musas y a Apolo para que el canto se eleve "Con eco que supere resonante/ Al estruendo confuso y vocería" del público que acude a la plaza.

Moratín hace gala del verso sonoro al que es tan aficionado para describir el alborozo de Madrid por la corrida que ha de celebrarse. Con una perífrasis elogia la ciudad, "La villa que domina entrambos mundos", corte que ha de recibir la fama del diestro.

La aparición del joven Romero recuerda otros versos de Moratín:

Mancebo, que la vista
 Lleva de todos su altivez mostrando

 Le va apenas ornando
 El bozo el labio superior... (p. 36b)

En las "Quintillas" aparecía el joven Cid, "que el bozo/ De oro el labio te cubría,/ Y aun apenas todavía" (M, 71).

La pintura enérgica de la embestida del toro y del torero solitario que lo espera emplea metáforas que también recuerdan la Fiesta de toros en Madrid. Romero ve que,

.....ardiendo en llama,
 Como precipitado y encendido
 Sale el bruto valiente
 Que en las márgenes corvas de Jarama
 Rumió la seca grama. (p. 36b)

También "en la orilla de Jarama" vimos a los toros ligeros pacer la grama en las Quintillas (M, 44; P, 12). Curiosamente, la imagen del toro veloz que apareció en la edición del poema en las Obras póstumas, "llama así fulminante" (P, 12), ofrece el mismo término de comparación. En ambos casos la bestia es comparada con la velocidad de un bólido casi.

El ataque final del toro expone un hermoso cuadro:

...La fiera que llamó el silbido
 A tí corre veloz, ardiendo en ira,
 Y amenazando mira
 El rojo velo al viento suspendido.
 Da tremendo bramido,
 Como el toro de Fálaris* ardiente,
 Hácese atrás, resopla, cabecea,
 Eriza la ancha frente,
 La tierra escarba y larga cola ondea.

*Toro de bronce en el que Fálaris, tirano de Agrigento, asaba a sus víctimas.

La descripción en el presente imparte dramatismo al ataque del toro que se acerca; los verbos marcan acompasadamente la armonía de los movimientos. La expresión apretada no se pierde en digresiones como sucede en las Quintillas (M, 129-136; P, 50-53) en las que el ataque del toro es dibujado con términos muy semejantes. Allí, también acude el animal al llamado de Rodrigo quien "De un fuerte silbo le llama" (verso eliminado en P):

Brama la fiera burlada

 La arena escarba ofendido

 En ardiente resoplido

 La cola ardiente menea.

En la "Oda", no se pierde el poeta en los detalles de las suertes de la lidia ni los pormenores de la acción del torero. La atención se centra en el bravo animal y en la valentía de Romero que espera el ataque. Esta es indiscutiblemente una composición poética excelentemente estructurada, concisa y de belleza lírica poco frecuente en el siglo XVIII.

El resto de las "Odas" del poeta es, con toda justicia, menos famoso. En ellas, tradujo en una ocasión a Horacio (Lib. I, ode XXII) en estrofas sáficas, pero más frecuentemente las compuso para festejar a sus amigos y benefactores. Más por la imitación de la lira garcilasiana (que tanto empleó Fray Luis), en la estrofa de rima ABabB, que por méritos propios, cabe destacar "Madrid antigua y moderna":

Viñedos y aranzadas
 Del suelo que ocupaste has apartado
 Y hay torres levantadas
 Donde en tiempo pasado
 Creció el olivo, a Palas consagrado. (p. 31a)

Las grandezas del presente no deben envanecer a la ciudad, pues no son más que cosas perecederas. Madrid fue uno de los temas constantes en la poesía de Moratín, tanto en la de tono menor, en la de imitación tradicional y también en la de tono elevado.

La silva, con la libertad que le otorga al género la libre disposición de los versos, sin estar sujetos a un paradigma estrófico determinado, fue muy favorecida por los poetas del siglo XVIII. La tendencia de Moratín a la prolijidad encontró en la silva una aliada. Compuso seis silvas, obras casi todas de circunstancias, para alabar a sus amigos.

Si, como sospecha Lázaro Carreter, la versión de las "Quintillas" de 1821 ha pasado por el tamiz de Don Leandro, tres de las seis silvas han debido tener igual suerte al aparecer en las Obras póstumas. Ya nos hemos referido a las "Canciones" que publicó Foulché-Delbosc como poemas inéditos (supra, p. 175). No cabe aquí estudiar detalladamente las correcciones que sufrieron estos poemas al ser incluidos en la edición de Barcelona de 1821. Baste por ahora confirmar que se trata del tipo de correcciones que limaron la Fiesta de toros en Madrid.

La silva más conocida es la que dedicó "A las bodas de la infanta de España doña María Luisa de Borbón". Los 136 versos de la versión que reproduce la BAE, (pp 19-20) casi se duplicaban en la versión aparecida en el periódico El poeta. Abunda la composición en referencias mitológicas cultas y en detalles tecnicistas que entorpecen la lectura.⁵³

Junto con la "Oda a Pedro Romero", el poema épico Las naves de Cortés destruidas es la composición en metro culto que merece mayor consideración en la obra de Moratín. Aunque también plantea el problema de las posibles correcciones de Don Leandro (supra, pp. 173-74), la versión que se ha hecho famosa y que reproduce la edición de la BAE (pp. 39-44) es la que debió salir directamente de la pluma del autor.

La obra consta de 104 octavas reales. En tono virgiliano, inicia el poema una introducción que resume el hecho heroico de la destrucción de las naves de Cortés en México:

Canto el valor del capitán hispano
Que echó a fondo la armada y galeones,
Poniendo en trance, sin auxilio humano
De vencer o morir a sus legiones. (p. 39a)

Prosigue una invocación a Piéride, la musa de la epopeya, y un sonoro prelude al desfile de la armada española: "Tocan clarines, y las cajas suenan/Mares y playas y montañas truenan".

El desfile de los capitanes de Cortés se inicia, acompañados de hermosas bestias que delatan la jerarquía de sus

jinetes. Interrumpe el desfile Doña Marina, a modo de recurso que varía la persona de la narración: el relato del poeta en tercera persona pasa al diálogo entre la joven y Aguilar. Este continúa la descripción por espacio de varias octavas hasta que reanuda su intervención el poeta para introducir a Cortés.

Velázquez es denunciado por su traición y, ante la arenga de Cortés, Montijo y Portocarrero salen hacia España como voluntarios para traer refuerzos a México. La voz sediciosa de Escudero amenaza con el tumulto de los soldados. Cortés intercede y se lleva a cabo la destrucción de las naves que obliga a las tropas a permanecer en México y a cumplir la misión asignada.

Lo más sobresaliente de esta obra es la descripción de los capitanes y de Cortés. En un derroche de color, Moratín consiguió un cuadro grandioso que supera las descripciones que aparecen en los romances o en las "Quintillas". La visión plástica apela al sentido de la vista que se resbala por el atuendo y la cabalgadura de los guerreros. Pedro de Alvarado monta una impresionante yegua, ataviada "con lazos jaldes y con borlas blancas", y va muy ricamente armado:

Tirada atrás la roja sobreveste,
 Descubre el peto y espaldar bruñido,
 Vuelan las plumas de color celeste
 Sobre el almete de oro guarnecido. (p. 39b)

La fastuosidad del atuendo, detallado minuciosamente, delata la jerarquía de los guerreros. Salcedo, "joven rubi-

cundo", viste,

Una casaca verde acuchillada
De trasilor y sutiles caniqufes,
Mostrando rica tela nacarada
Con broches y alhamares de rubfes.
Cadena de labor muy estremada.
Y mangas de almaizares tunecfes
Verjel de muchas diversas flores,
Y el lazo del cod6n de mil colores. (p. 39b)

Los tecnicismos ex6ticos de las telas de la India y las gasas tunecfes, y de los elementos accesorios del vestido envuelven 6sta y otras estrofas. Ninguna de las descripciones es tan detallada, sin embargo, como la de Cort6s. Diez octavas lo presentan casi como una visi6n que aparece "cegando como el sol". Bañada de luz, la imagen del guerrero resplandece por la riqueza del atavfo:

Ricas armas de esmero y maestrfa,
Listadas de oro puro centellantes,
Con pernas de preciosa pedrerfa,
Hebillas y chatones de diamantes
Gorjal grabado, en cuyo canto habfa
De perlas y cris6litos pinjantes,
Cegando como el sol, a quien parece,
El arn6s con que armado resplandece. (p. 40b)

Todo es ceremoniosamente grandioso en torno a este personaje. El poeta evita los colores variados, prefiriendo la suntuosidad del oro y de otros metales, junto con el resplandor de la pedrerfa. Moratfn logra presentar a Cort6s como "a cosa m6s que humana semejante", con la celada "cual f6lgido cristal resplandeciente" y el escudo de acero,

Que m6s reverberando que el lucero,
Parece de un limpfsimo diamante.

Como una variante del elemento maravilloso en la epepe-

ya clásica, Moratín recurre a elementos cristianos para entorpecer y favorecer la hazaña heroica que narra. Las divinidades paganas quedaban descartadas por la preceptiva que prefería la verosimilitud más estricta que imponían las referencias a elementos puramente cristianos (Luzán, Poética IV, i). Es el demonio, "príncipe infernal" quien promueve la discordia y la sedición "en los ánimos flacos".

Conviene recordar las circunstancias de la creación de este poema. Estaba destinado a competir en el concurso de la Academia, institución del régimen monárquico, y que había sido fundada precisamente en el siglo XVIII. Era propio así exaltar el aspecto de "guerra santa" de la conquista del Nuevo Mundo, que debía ser ganado para la cristiandad. El demonio desespera de que con la presencia de Cortés, "Ya allí los sacrificios no consiente" la nueva dominación y los templos de la devoción ya se levantan:

Y ya templo consagra reverente
A esa Madre del hijo de Dios vivo,
A esa mujer, que lo es, aunque divina,
Y a quien mi frente a mi pesar se inclina. (p. 43b)

El simbolismo cristiano llena las estrofas finales del poema. Después del infierno de la destrucción y quema de las naves que impide el regreso de Méjico, la aparición de una paloma explica el significado de su misión a Cortés:

Dice: ya entiendo espíritu divino,
Que no de mi fervor te desagradas;
Sigo pronto tu anuncio y mi destino. (p. 44a)

Existe una desigualdad entre la primera parte del poe-

ma--el desfile de los capitanes--y la segunda, que contiene los elementos que desencadenarán la acción de la quema de las naves. La descripción morosa de aquella primera parte tiene un atractivo plástico del cual carece la segunda. Da la impresión que el autor ha pulido menos ésta última, y que domina mejor la descripción que la narración de la acción.

Como en otros poemas largos, Moratín se deja llevar por la libre extensión, sin la estructura fija de un número determinado de estrofas. Una muestra son las octavas de la arenga del demonio a los hombres de Cortés--ocho estrofas.

Los tecnicismos que cuajan el poema son los testigos de una erudición a la que era muy aficionado el autor. El episodio de la destrucción de las naves, ejemplo del más arrogante heroísmo, se ve plagado de términos marítimos algo desusados que demoran excesivamente la acción: un boquete inunda "la escotilla"; "la amura de estribor" cede al ataque; caen "la popa" y "el balconaje" y el agua entra a raudales por "las portañolas". Un capitán destruye "la eslora" de una nave y desaparecen en el mar "la proa y el bauprés" mientras el fuego desune "el calafate".⁵⁴

La espectacularidad que acompaña a este trabajo solemne y pomposo abusa a veces de la retórica peculiar del poema épico; consecuentemente, los versos resultan en ocasiones altisonantes:

Con ronco estruendo, globos infernales,
Reventaron los cóncavos metales. (p. 44a)

Ceden totalmente las naves y queda de relieve la "fe acendrada" de Hernán Cortés. El adjetivo ha sido cuidadosamente seleccionado. La nueva fe que trae el guerrero a América ha sido purificada por la acción del fuego; las naves inmoladas difunden por el Nuevo Mundo, esa fe depurada, sin mancha, "acendrada".

El poema es esencialmente narrativo. Predomina la expresión culta, la selección del vocabulario de acuerdo al tono solemne del canto épico. No abunda en metáforas, pero sí en adjetivos numerosos que ponderan las descripciones. El epíteto no deja de ser convencional:

 Cuando el rabioso espíritu, que enciende
 La discordia y rencor en los mortales
 Oponerse al designio audaz pretende
 Desde los calabozos infernales,
 El centro infiel del bárato se hiende...

 En ella [la Virgen] estriba todo el gran denuedo
 De la española intrépida osadía.
 Ella al indio cruel dio espanto y miedo. (p. 42a)

La crítica es unánime en las alabanzas de este poema,⁵⁵ que suele considerarse en la mejor línea de la épica culta española. Curiosamente, a Moratín no le interesaron los detalles americanos. La hazaña de la conquista cristiana del continente es el centro de la epopeya, y Méjico no es más que el terreno del infiel que ha de ser reducido para la propagación de la fe: "Los ídolos de Méjico temblaron".

La construcción del poema, la consideración de los he-

chos históricos en el relato logran lo que creía Moratín que debía ser el objetivo de los poemas épicos, que "refieren lo pasado, no con intento de persuadir que está sucediendo, sino con intento de excitar la curiosidad con la admiración de sucesos peregrinos, sin obligarnos a creerlos precisamente" (Desengaño III, p. 49).

Tras breves alusiones a la extensión y a la variedad de temas que incluye, se suele despachar el poema didáctico La Diana o arte de la caza. Compuesto en sextinas (ABABCC) lo publicó el autor en 1765, en su época más temprana, en honor del infante Luis, hermano de Carlos III. Moratín dedicó varios poemas a los miembros de la familia real.

El poema es muy extenso; cuenta con 438 estrofas en sexta rima, y salvo el empleo de esta combinación métrica tan poco usual, no añade verdaderamente a la obra total del autor. Los seis cantos en que está dividido detallan el origen de la actividad de la caza y su evolución en deporte aristocrático (BAE pp. 49-65).

La estructura abierta del poema es aprovechada por el autor para acumular detalles de la historia de España, (Cantos I y II); de la genealogía mitológica del deporte, y en tono experto, de los peligros específicos de cada tipo de caza mayor o menor. La nota patriótica y la de la afición a recorrer la geografía nacional, no faltan en el poema.

El Arte de las putas.

El título, con reticencias paródicas del Ars amandi ovidiano, contrasta con el del Arte descrito en los párrafos anteriores. Dos siglos después de su fecha de composición en 1777, el Arte de las putas ha dejado de ser una rareza de bibliotecas y colectores de libros raros.⁵⁶

Hasta la publicación del poema en 1977, el único estudio que lo consideraba era el de la autora Edith Helman, de 1955. Allí se estudiaba la posible relación entre el Arte de Moratín y algunos de los Caprichos de Goya. Esto pone de relieve la calidad de documento social del poema, que pudo muy bien ilustrar un tema que atraía al pintor. La amistad de Goya con muchas de las figuras "ilustradas" pudo facilitar el conocimiento del poema que circulaba entonces manuscrito.

El tono y el contenido del Arte de las putas parece, a primera vista, desmentir la intención didáctica de buena parte de la obra de Moratín. Sin embargo, el principio de la imitación de los modelos de la antigüedad pudiera justificar la aparición de un poema como el Arte, aunque no explica por qué escogió el autor este género.

Consta el poema de cuatro cantos. El primero va precedido de una introducción y de la descripción de la intención del libro. El segundo canto es prácticamente una guía de Madrid, en la que se detallan los lugares que ha de frecuentar el que busca la compañía de las prostitutas. La enumeración --muy del gusto de Moratín-- de los nombres de ellas y la de los atractivos individuales, se encuentra en el tercero,

junto a los lugares de reuniones públicas ideales para los encuentros. Finalmente, el canto cuarto denuncia a los que favorecen el comercio carnal: alguaciles, maridos, etc.

El autor da a entender que aparecerían dos cantos más:

...la rectitud de los Jueces
severos no interrumpa mis acentos,
ni me condene hasta cantar seis veces...
(I, vv. 432-34)

En el canto IV habla de la continuación de la composición en otro canto, nunca aparecido:

Y porque conocer al enemigo
en todo trance es cosa de importancia
estudia el tono con que el canto quinto
instruye a las resueltas cortesanas.
(IV, vv. 447-50)

La intención de la obra es, aparentemente, clara. El autor no escribe sobre el amor, "yo no intento/ de amor cantar la dulce tiranía" (II, vv. 48-49) sino que su libro es como un manual que ha de seguir quien "por pobre dices que pleitea/ y pretende comer bueno y barato" (II, vv. 9-10)

Y, sin embargo, Moratín nos recuerda a cada momento que su intención va más allá, y que el propósito didáctico está presente en el Arte:

.....el que aun no entienda
del rígido apetito, no me lea
a no ser que advertencias pretendiese
del mal para evitarlo. (I, vv. 29-32)

Hay una constante ambivalencia entre lo que el Arte pretende hacer como una gufa para el que busca el intercambio sexual con prostitutas y las excusas del poeta, que insiste en la validez de la lección del libro. Acerca del

amor casto, del matrimonio, dice:

yo no pretendo con arengas largas
 disuadir el amor puro y constante
 de solo a solo, ni romper deseo
 la coyunda que enlaza el Himeneo.
 Sufra el cuello magnánimo y robusto...
 y evitará el horror de mis lecciones. (I, vv. 42-48)

Elogia en otra ocasión el matrimonio:

.....Sin duda alguna
 fuera mejor que el mundo me creyese
 y su amor cada cual diese a la amada
 para siempre en coyunda muy sagrada,
 o en castidad purísima viviese. (I, vv. 71-74)

El juego irónico de estos consejos se torna en un toma y daca que va desde los consejos para que se alejen los jóvenes de las mujeres lascivas, hasta los que les indican cómo evitar la ruina económica. Aun se atreve a ensalzar el autor otros beneficios de sus consejos, que evitarían de una parte el adulterio y de otra la perdición de las doncellas:

.....Si acaso
 facilitando hacia el burdel el paso
 cerrarás las alcobas conyugales
 y las castas purezas virginales
 asegurarás, ¡qué feliz serías! (I, vv. 127-31)

Ese tono sentencioso pero a la vez paródico, recuerda la ambigüedad de muchos de los pasajes del Libro de Buen Amor. La advertencia inicial en el prólogo en prosa, "Intellectum tibi dabo", que deja al lector la tarea de discernir entre el "loco" y el "buen" amor, resuena en algunos versos del Arte de Moratín:

Ni es maravilla que mi verso advierta
 los riesgos cual los marca el navegante
 porque los huya quien está ignorante,
 ni el vuelo extrañará de fantasía

licenciosa tal vez, el que no ignore
 lo que es burla, invención y poesía
 y el que por mal camino mi arte tome
 culpa es suya.....(I, vv. 326-33)

Edith Hellman considera toda la tradición ovidiana como la fuente de los temas y los "topoi" comunes a las obras que pudieron influir en el poema de Don Nicolás, desde el Ars amandi, hasta las obras contemporáneas al poeta que se publicaban en Francia y otras naciones.⁵⁸ Esa tradición pudo llegarle también a través de obras españolas, como el Libro de Buen Amor.

Existen ciertas semejanzas entre el Libro del Arcipreste y el Arte de Moratín, aunque la estructura de la obra medieval, dirigida al público que la escucha de boca del juglar, no sea precisamente la que escoge el autor del XVIII. Hay, sin embargo, ciertos aspectos técnicos muy similares. Tanto el Arcipreste como Moratín dialogan con el tú lector a quien se dirigen los consejos del poeta, pero quieren llevar su mensaje a un público más general. Cuando Moratín se dirige a Dorisa, da a entender el radio más amplio de sus advertencias: "Y tú, Dorisa,.....escucha las lecciones muy galanas/ que doy a las famosas cortesanas" (I, vv. 12-16)

Esas indicaciones no aparecieron en el Arte, porque debían ser incluidas en los cantos que no se publicaron por temor a la censura, o porque el autor desistió de su propósito. Indicó una segunda vez, "estudia él tono con que el canto quinto/ instruye a las resueltas cortesanas" (IV, vv. 450-51).

Una gran diferencia entre el Libro de Buen Amor y el Arte es el tono sugestivo de las alusiones del Arcipreste frente al explícito de las sugerencias de Moratín a los jóvenes que ilustra. El Arcipreste añadió en latín, y con su gran sentido de lo paródico, alusiones simbólicas al apetito y la entrega carnal, haciendo difícil de separar la parodia de la didáctica, ambivalencia característica de la obra.⁵⁹

Como documento social, el Arte describe las barriadas madrileñas en el XVIII--lugares preferidos para el encuentro con la prostitutas--, pero sobre todo, aporta noticias sobre la prostitución entonces.⁶⁰ Esta no era legal en España; la ausencia de un distrito dedicado a la prostitución, obligaba a las meretrices a invadir las calles:

Ciudades cultas dan con alto techo
al público burdel magnificencia
y las vírgenes castas y matronas
con no invadido honor cruzan las calles.
(I, vv. 154-57)

La separación del "barrio chino" era sinónimo de cultura en otras naciones. En Madrid, los encuentros con las ramerías había que concertarlos en lugares de reunión pública. El poeta aconseja al "putaño" a acudir a "los corvos teatros" y "las fiestas varoniles/ de los muy bravos toros de Jarama". No son despreciables las fiestas patronales,

que dais [ocasión] al astutísimo putero
de mostrarse filósofo, gastando
promesas y guardando su dinero.
(II, vv. 330-33)

El poema emplea muchos de los recursos que Moratín uti-

lizó en sus poemas largos. Las enumeraciones son uno de esos recursos, que ofrecen los nombres de las rameras y sus cualidades especiales. Por los cantos II y III desfilan, "la salerosa y chusca Saturnina", "la salada Calesera", "la Pelada" quien "se ofrece junto a un árbol recostada", etc.

Insiste también en la amplificación de los temas que incluye en el poema y les añade también largas disquisiciones. Con múltiples ejemplos defiende la "putería a la guerra" preferible. El apetito es natural, "y es lícito lo que es naturaleza". La guerra, en cambio, es imperdonable:

¡Cuanto es mejor, o menos malo,
que el grande Motezuma a tres mil de ellas
en hamacas gozó sus miembros bellos
que no que el fiero Escanderbek matase*
con su alfanje espantoso tres mil de ellos!
(I, vv. 250-54)

Los convencionalismos de viejos tópicos aparecen invariablemente. Así el de la naturaleza codiciosa de la mujer:

Falsas sirenas son, amar no saben
sino a tu bolsa; está (sic) vaciada,
su amor infame se resuelve en nada.
(II, vv. 91-93)

Otro de estos lugares comunes es el de la naturaleza libidinosa de la mujer.⁶¹ El rango elevado no la salva--ni aun el matrimonio a las casadas--de esta tara; son estas mujeres de muy mal disimular,

que a la puerta de un templo, abandonada
a pajes y cocheros la carroza,
sale por la otra puerta bien tapada
a hacer por dónde adquiera una corozza
la tía Estefanía que en su casa
tiene ya el tierno Adonis prevenido.
(III, vv. 375-80)

*Guerrero albanés, quien demostró su fiereza en los combates.

No podía faltar la tercera; aquí, la "Pepona, de saber profundo/ grande en tu oficio". La experiencia de esta mujer es muy útil a quien busca la compañía de las prostitutas. (III, vv, 413-14).

El Arte no se destaca por su valor literario. El tono jocoso paródico lo caracteriza por encima de la intención didáctica que quiere infundirle el autor. Los recursos poéticos no añaden a la visión que el resto de la obra de Moratín ofrece. Es ante todo un poema descriptivo-narrativo y no abunda en giros poéticos. Sobresale entre ellos la alegoría del amator visto como torero. El hombre, en el acto sexual, es asociado con "el torero diestro", atleta que cuida de no demorarse en su "deporte" para evitar los posibles contagios venéreos:

Huya el diestro costumbre tan maldita;
Dé siempre el hurgonazo de pasada,
a Cándido imitando, el gran torero,
que por lo pronta es limpia su estocada.

O, la siguiente:

Ni ¿por qué callaré al atleta hispano,
que al desplantarse intrépido en el llano
el tiro velocísimo tendiendo
ejecuta y no es vista ni aun pensada
su rápida y prontísima estocada?
(IV, vv. 339-43)

No deja de ser curiosa la atención que Moratín prestó al tema de la prostitución, tratando de una manera ligera y hasta inconsecuente lo que para los moralistas ha sido un

problema social. Moratín no veía una discrepancia entre lo que parece predicar su libro y los malos ejemplos que había querido desterrar del teatro:

No piense alguno que mi verso enseña
 los vicios; soy espejo, no oficina;
 mi canto avisa, pero no aconseja
 como el teatro.....
 Tu lujuria estos versos ha inspirado;
 Otros serios canté, no me escuchaste;
 pues, oye, que pensando deleitarte
 doctrina beberás disimulada,
 o viciosa, pues pura no te agrada. (I, vv. 420-31)

"Soy espejo, no oficina", quiere indicar cómo el poema refleja el Madrid de la época de Moratín, aquel vicio y corrupción que mencionaba en las "Sátiras". En estilo jocoso, denuncia estos vicios, en un género poético que no puede--ni admite pretenderlo el poeta--competir con el teatro ni usurpar el fin moralizante a la manera de los géneros dramáticos: "no aconseja como el teatro".

Si la lección no queda clara es porque el autor no ha querido que lo sea, pero también porque el poeta no logra convencernos totalmente de esa ambivalencia que quiere establecer con respecto a este "arte" reflejo de los vicios que, en opinión del poeta, son relativos. El de la lujuria, no parece ser el peor.

Notas

1 "Al piadoso, augusto, y Catholico Monarca Don Carlos III. Por el perdón concedido a los reos el veinte de septiembre de este año de mil setecientos sesenta y dos" (S.L., [1762]).

2 "Egloga a Velasco y González, famosos españoles, con motivo de haverse hecho sus Efigies en la Real Academia de San Fernando, por mandado del Rey nuestro Señor (Madrid: Imprenta de Miguel Escribano, [1763]).

3 La Diana, o arte de la caza (Madrid: Imprenta de Miguel Escribano, 1765).

4 Obras de Nicolás y Don Leandro, pp. 7, 27; se trata de dos composiciones de muy escaso valor, de 1777 y 1778.

5 Obras póstumas de Don Nicolás Fernández de Moratín. Entre los arcades de Roma: Flumisbo Thermodonciaco. ed. de Leandro Fernández de Moratín (Barcelona: Imprenta de la Viuda de Roce, 1821).

6 La Naves de Cortés destruidas. Canto épico. Obra póstuma de Don Nicolás Fernández de Moratín. Ilustrada por el editor con varias reflexiones críticas para instrucción de la juventud (Madrid: Imprenta Real, 1785).

7 *Ibid*, p. 6.

8 René Andioc, Epistolario de Don Leandro Fernández de Moratín (Madrid: Editorial Castalia, 1973) p. 150, nota 2; Napoli Signorelli atribuyó la edición del poema y las reflexiones a Don Leandro; luego repitió la noticia Sempere y Guarinos y así, se perpetuó.

9 Fernando Lázaro Carreter, "La transmisión textual del poema de Moratín Fiesta de toros en Madrid," Clavileño 21 (1953) pp. 33-38.

10 Aureliano Fernández Guerra, Lección poética sobre las celebérrimas "Quintillas" de Don Nicolás Fernández de Moratín (Madrid: Imprenta de Manuel S. Hernández, 1883).

11 Poesfas inéditas de Don Nicolás Fernández de Moratín, ed., R. Foulché-Delbosc (Madrid: Librería de D. M. Murillo, 1892).

12 Aparecen en el volumen de la BAE con los títulos: "Al conde de Aranda, capitán general y presidente de Castilla" (p.20) y "A Don Ignacio Bernascone, escelente en la esgrima" (p.21).

13 Los resultados del estudio de las dos versiones de Las naves coinciden con los de la comparación de las versiones de las "Quintillas": se eliminan la erudición excesiva, muchos de los detalles farragosos y se aligera la narración.

14 Arte de las putas, ed. Manuel Fernández Nieto (Madrid: Ediciones Siro, S.A. 1977); en lo sucesivo, las referencias a esta edición se incluyen en el texto, con la indicación del número del canto y los versos.

15 Cotarelo y Morí, "Apéndice" a Iriarte, pp. 496-502. Con agudeza, Iriarte hace trizas el poema de Moratín, destacando los eufemismos exagerados que elogian a las niñas, entre las cuales alguna tiene "la edad de Cristo". Ridiculiza también el abuso de la aliteración"

Empleó ocho pes
"trompa penetrante, pido,
Apolo, pórvido, y pende",
y al fin "jaspe y pues" seguidos.

16 F. Lázaro Carreter, "La poesía lírica en España durante el siglo XVIII," Historia de las literaturas hispánicas. IV (Barcelona: Editorial Barna, 1956), p. 51.

17 J. L. Alborg, Historia de la literatura española, III (Madrid: Gredos, 1962), pp. 395-96.

18 Obras de Don Nicolás y Don Leandro, p. 19. En adelante, las referencias a los poemas de Moratín aparecen en el texto y remiten a esta edición, a menos que se indique lo contrario.

19 Cotarelo, Iriarte, p. 91.

20 R. P. Sebold, "Prólogo". a ed. Luzán, La poética, p. 42. Sebold ha puesto de relieve esta característica de la poesía del s. XVIII comparando dos poemas, "A un arroyuelo" y "El arroyuelo" de Villegas y Meléndez respectivamente. El crítico destaca como a pesar de imitar ambos poetas a los clásicos de la antigüedad, la de Villegas

es más idealista mientras que la de Meléndez revela rasgos naturalistas que resultan de la "observación sensualista lockiana".

21 "Motivo de escribir mi obra" (p. 1), defiende la inspiración de su poesía menor, pero relata el consejo de la musa para que el poeta cante empresas mayores: "limpia a Madrid del vicio", "Ridiculiza el vicio".

22 G. Díaz-Plaja, Historia de la poesía lírica española, 2a. ed. (Barcelona: Labor, 1948), pp. 244-45.

23 G. Sobejano, El epíteto en la lírica española, 2a. ed. (Barcelona: Labor, 1970), pp. 310 y ss. Sobejano estudia la procedencia del epíteto en Meléndez como "surgido de tres raíces: renacentista (neoclásica), sensualista (anacreontismo) y romántico (preludio al romanticismo propiamente dicho)". Estas características son aplicables al epíteto empleado por Moratín en las anacreónticas.

24 T. Navarro Tomás, Métrica española (New York: Las Américas, 1956), p. 290.

25 Este recurso produce la sorpresa del desenlace, al contrastar lo establecido a lo largo de la cuidada construcción de los trece versos precedentes con el verso final; los poemas "Poder de amor" (p. 15), "Jactancia amorosa" (p. 15) y "Desengaño de amor" (p. 16), repiten la técnica, mostrando la afición de Moratín por este tipo de desenlace.

26 Dámaso Alonso, "Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria," Seis calas en la expresión literaria española, pp. 43-74. El autor estudia con detalle las múltiples posibilidades de la ordenación sintáctica en las correlaciones y los paralelos en la expresión poética.

27 R. Lapesa, La trayectoria poética de Garcilaso, 2a. ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1968), p. 164; El soneto XXIX de Garcilaso desarrolla el epigrama de Marcial "De Spectaculis"; "el asunto, con su espíritu pagano, era grato al Renacimiento, y el soneto de Garcilaso tuvo rápida difusión...Después lo imitaron Sa de Miranda, Cetina, Coloma, Jorge de Montemayor, Ramírez Pagán, Camoens y otros".

28 Es frecuente esta construcción en otros sonetos: V, IX, X, XII, XIX y XXI.

29 Luzán, Poética II, xxii, 356-57; "la letra f...expone el ruido de la llama o del viento", la letra l es propia para las cosas dulces y blandas, lo que Fernando de He-

rrera llama lamdacismo; la m exita la idea del bramido y de un estruendo sordo y grave"; la r conviene a las cosas asperas y duras"; y, finalmente, "la s imita el bramido de los vientos y el murmurio del agua".

30 Alborg, Historia de la literatura, III, p. 396.

31 Díaz-Plaja, Historia de la poesía, p. 246.

32 F. Lázaro, "La poesía lírica," p. 51; estima que para Moratín era muy difícil aunar "los apasionados y musicales lamentos amorosos del toscano, con los exactos y fríos versos de Boileau".

33 Ramón Menéndez Pidal, Romancero Hispánico (Madrid: Espasa Calpe, 1953) p. 117; "Una época bien diferenciada comienza en los últimos decenios del siglo XVI con el éxito del romancero nuevo". En cambio, en el XVIII, el romance se encuentra en el olvido de poetas e impresores. Otra vez, como en el teatro, Moratín es un pionero.

34 R. Menéndez Pidal, Flor nueva de romances viejos (Madrid: Espasa Calpe, 1943); en esta colección se encuentran 33 romances del Cid. Moratín reelabora la narración de los romances 12 al 15 (pp. 189-95) y el 17 (pp. 197-98) en "Don Sancho en Zamora".

35 Pérez Bustamante, Compendio de historia de España, pp. 155-58. Fernando I (1035-1065) dividió su imperio entre los infantes herederos: a Sancho, Castilla y los tributos del rey musulmán de Zaragoza; a Alfonso, León; a García, Galicia; a Urraca y Elvira, el señorío de los monasterios mientras permanecieran solteras. El primogénito Sancho desahogó a sus hermanos de sus reinos y los desterró a Toledo y Sevilla. En Zamora, mientras cercaba la ciudad donde se protegía Urraca, encontró la muerte Sancho II.

36 El romancero morisco intensifica el uso de este recurso. Puede compararse el de Moratín con un romance morisco de Góngora (No. 28) que se demora en el retrato de la cabalgadura del moro Hacén:

sobre una yegua morcilla,
tan extrema en el correr
que no logran las arenas
las estampas de sus pies,
admirablemente ornada
de un bien labrado jaez,
obra al fin en todo digna
de artífice cordobés...

También el famoso romance gongorino que empieza "Aquel rayo de la guerra" presenta la descripción del caballo del moro Abenzulema:

sobre un caballo overo,
que a Guadalquivir el agua
le bebió, y le pació el heno,
con un hermoso jaez,
rica labor de Marruecos,
las piezas de filigrana,
la mochila de oro y negro.

37 María Soledad Carrasco, El Moro de Granada en la literatura (Madrid: Revista de Occidente, 1956), p. 49.

38 Ibid., p. 48.

39 En el poema épico Las naves de Cortés destruidas, Moratín describe muy semejantemente a Marina, la "india noble", "De la injuria del clima reservada, / Y del color del alba matutina".

40 Un inventario del vocabulario de tecnicismos hípicas, guerreros, y los que describen el atuendo, daría una idea más clara de cómo el poeta intercambia las metáforas y las descripciones convencionales de uno a otro poema. Reaparecen en las "Quintillas" y en Las naves de Cortés. El moro de "Abdelcadir y Galiana" lleva el bonete adornado con "tembladora argenterfa", como aparece luego vestido Cortés. La nomenclatura de los tejidos y la pasamanería que los adorna salta a cada paso en todos estos poemas: "marlota turquí", "bordado tahalí", los "rapacejos", las "cadenillas", "el almaizar", etc.

41 Navarro Tomás, Métrica, p. 324.

42 Manuel Alvar, El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia (Barcelona: Editorial Planeta, 1970), pp. 101-102.

43 Carmen M. Vega Carney, "Análisis estilístico de los romances moriscos de Góngora," Tesis doctoral University of Iowa, 1974, p. 179. La autora estudia la evolución del estilo de los romances moriscos de Góngora. En los primeros poemas (1585-1586) la expresión corresponde a las fórmulas estilísticas del género romancístico. En cambio, los más tardíos, se caracterizan por el lenguaje culto, abandonado ya el uso combinado de éste con el lenguaje popular del romancero.

44 J. L. Alborg, Historia de la literatura, III, p. 401. Alborg elogia las cualidades de los romances de Moratín,

que los emparentan con los de la tradición culta y que presagian los que compondrán los románticos. A saber, la "exuberancia, los derroches coloristas y espectaculares que se definen como peculiares del romanticismo".

45 Fernández-Guerra, "Lección poética," p. 7.

46 F. Lázaro Carreter, "La transmisión textual," p. 33.

47 Ibid., p. 35.

48 Ibid., p. 33.

49 Fernández-Guerra, "Lección poética," pp. 25-26.
He aquí una muestra de las quintillas que describen al joven Cid en M:

Purpúreo joven, que el bozo
De oro el labio cubría
Y aun apenas todavía,
Ardiendo en altivo gozo,
Con viveza y lozanía.
Larga pestaña, que dora
El claro azul transparente
De la vista, vencedora
De todo, que juntamente
Amenaza y enamora. (71-72)

50 La única corrección en P es la del pronombre femenino de acusativo, "Y todo en torno la cerca". En la versión M aparecía, por confusión--muy frecuente en Moratín padre y como vemos, también en el hijo--con la forma de pronombre del dativo. Este, confundía el objeto directo de la acción de cerca que se refiere a la ciudad de Madrid, con el pronombre le. Sin embargo, la corrección de la quintilla M 137 en la P 54 muestra un criterio opuesto:

Quien en esta ocasión viera
De Elipa el rostro alterado,
Claramente conociera
Cuanto le cuesta cuidado
El que en tanto riesgo espera. (M 137)

La corrección pone de manifiesto la confusión de los pronombres, cuando el verso cambia a "Cuanto cuidado la cuesta", predilección del laísta.

51 Otras rimas, muy escasamente usadas son: aabab, una en cada versión; aabba y abbba usadas cada una una vez en M.

52 F. Lázaro Carreter, "La poesía lírica en España," p. 55.

53 Moratín compuso además un romance heroico, "A un amigo en sus días" (p. 17) y una canción alirada con la novedad de la rima asonantada como el romance, "A un amigo, desde San Ildefonso" (p. 18). Sólo mencionaremos que compuso varias elegías, las tres sátiras que se estudiaron al referirnos al teatro, y una égloga, a manera de imitación de las de Garcilaso.

54 La enumeración de los sustantivos para referirse a las cabalgaduras delata ese gusto de Moratín por los detalles: "pisador", "tordillo", "yeguas", "jerezanos", "bridón", "bayo", "alfana", "rucio rodado", etc.

55 Lázaro Carreter, "La poesía lírica," p. 56.

56 Antes de la edición de Fdez. Nieto era muy difícil localizar los ejemplares de la de 1898 que preparó Cotarelo.

57 Edith Helman, "The Elder Moratín and Goya," Hispanic Review 23 (1955), pp. 219-30.

58 *ibid*, p. 221. La autora se refiere al manual de Algarotti traducido al francés y publicado anónimo en 1772, L'art d'aimer. Fdez. Nieto en su edición del Arte, menciona los posibles precedentes italianos, p. 50.

59 Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor, ed. M. Ceja-dor y Frauca (Madrid: Espasa Calpe, 1967), I, pp. 136-48.

60 En 1779, Moratín publicó el poema elegíaco "A las niñas premiadas por la Sociedad Económica de Madrid en la distribución de 1779". El editor de la BAE (p. 276) en una nota al pie de página, que este poema "merece conservarse siquiera por las muchas noticias eruditas que encierra sobre las antigüedades madrileñas". Mucha de la información coincide con las descripciones del Arte de las putas.

61 Arcipreste, Libro de Buen Amor, I, pp. 36 y ss. "Aquí dize de cómo segund natura los omes e las otras animas quieren aver compañía con las fenbras". También en el Arte, desear el hombre la compañía de la mujer es natural, "lo que la naturaleza a voces clama". La mujer en cambio, es siempre libidinosa cuando busca la compañía del hombre, según el poeta del Arte.

Conclusiones

Aunque no compuso un tratado de preceptiva neoclásica Moratín teorizó sobre los preceptos poéticos en los prólogos a sus obras dramáticas y en la publicación periódica los Desengaños al teatro español. Esta adhesión a la preceptiva clasicista refleja su participación en las reformas que los ilustrados españoles se propusieron para el bienestar de su nación.

Don Nicolás tomó parte muy activa en el proyecto inicial de reforma del teatro que se proponía el Conde de Aranda. Moratín contribuyó al proyecto participando en la campaña para la abolición de los autos sacramentales, los cuales atacó--apoyándose en su interpretación de la preceptiva que defendía--principalmente en los Desengaños. Su otra contribución significativa a la reforma del teatro fue la creación de la Hormesinda, que aspiraba a establecer el modelo de la tragedia neoclásica con un tema de la historia nacional española.

La adhesión al proyecto de reforma de Aranda significaba la adopción de un credo oficial del teatro, el cual formaba parte de un programa más amplio de reformas sociales y culturales auspiciado por el gobierno de Carlos III y sus ministros. El teatro, como medio difusor ideal de las nor-

mas de conducta, forjaría la base de la sociedad apetecida por los ilustrados, respetuosa de la autoridad y de la monarquía católica. Las obras dramáticas de Moratín exaltaban la obediencia a un orden superior: el del absolutismo monárquico en la tragedia, y el de la autoridad paterna en la comedia.

Los motivos que indujeron a Don Nicolás a adoptar esta ideología dramática tenían una base indiscutiblemente patriótica. Como Nasarre y Montiano antes que él, creyó ver en la ausencia de un teatro clasicista la razón del atraso cultural de España con respecto al progreso de Europa. Una manera de remediar esta situación, creía, era ofrecer los modelos de tragedias y comedias que inspiraran a otros autores, y así facilitar el florecimiento del clasicismo en España.

Quiso Moratín llenar el vacío que encontraba en la tradición literaria española, de la cual se ausentaba la presencia sistemática de la tragedia y la comedia clásica. En su opinión, las muestras o modelos que compuso, podían vencer las diferencias culturales de España con respecto a Europa, y justificar la presencia del clasicismo en la patria; automáticamente, España podría nivelarse con las naciones cultas del continente europeo.

Moratín se planteó la reforma del teatro como un problema de honor nacional. La crítica de los extranjeros apuntaba a la ausencia de las reglas en el teatro español, y también a la del género trágico. La adopción de las reglas y

la creación de la tragedia podían devolver a España el honor perdido.

Fue la preocupación por la opinión de España en el extranjero (Francia concretamente) lo que provocó en gran parte los ataques de Moratín al teatro español desde Lope de Rueda. Este teatro gritaba al mundo la gran diferencia con el clasicismo francés del siglo XVII. De haber conocido Moratín las peculiaridades de otras literaturas, v.g., la inglesa, habría percibido al menos que el florecimiento de un teatro fuera de los moldes clásicos no era un fenómeno exclusivo de la historia de la literatura española.

Con autosuficiencia, en muchísimas ocasiones injustificada, se permitieron los franceses críticas devastadoras del teatro y de la literatura en general, no sólo española, sino también la inglesa e italiana. La superioridad de su cultura, creían, podía justificar que midiesen otras literaturas por el canon de la francesa, y que encontraran deficiencias en la obras literarias de otras culturas.

Don Nicolás y los que como él pensaban, no podían distinguir claramente la aportación del teatro y de la literatura española en general al teatro y la novelística francesa e inglesa. Oyó Moratín aquellas críticas del vecino; seguir el modelo del país que alardeaba de su cultura y progreso parecía el único camino viable para traer a España el progreso deseado.

La interpretación de Moratín del clasicismo, y muy es-

pecialmente, su aplicación a la dramática, resultó excesivamente rígida. Creyó que la reducción de las reglas a las tres unidades sería suficiente para impartir a los géneros dramáticos la verosimilitud que aspiraba a lograr, y que esto bastaría para justificar la presencia del clasicismo dramático.

La crítica más sensata de Moratín se ocupó de los aspectos técnicos del teatro que incluían la actuación, la puesta en escena, la representación. A pesar de no llegar a crear obras maestras, la aportación de Moratín al teatro de la deseada reforma, es significativa por su actividad en pro de la superación de la creación dramática y su representación.

En los géneros no dramáticos, Moratín adoptó una postura mucho menos rígida. La lírica, en su opinión, dejaba un margen más amplio a la creación del poeta, y si no lo expresó abiertamente, lo deja entrever con sus realizaciones poéticas. Demostró en ellas su familiaridad con los temas y metros tradicionales--que inspiraron también sus tragedias Hormesinda y Guzmán el Bueno--y se esforzó por reflejar en ellos la imitación de las buenas cualidades de los autores nacionales. Elogiaba las obras de los que no habían alcanzado la genialidad barroca en sus creaciones, aquel lirismo inimitable que Moratín veía invadir el teatro de los Siglos de Oro y que era incompatible con los preceptos neoclásicos, que llamaban al orden de la razón, de lo verosímil y de la

claridad de la expresión.

Tanto la temática como los metros de su obra lírica fueron variados. La imitación de la poesía de tono menor produjo anacreónticas que se adelantan a la delicadeza de las de Meléndez, sin lograr los primores de la expresión y la elaborada creación de este poeta. Como en el teatro, fue Moratín pionero en la imitación del romancero nuevo en su siglo. Demostró un interés y conocimiento apreciables en este género olvidado entonces. Los romances moriscos y los histórico-legendarios se adelantan a los de Meléndez como precedentes del cultivo de este género en el Romanticismo.

En la poesía de tono elevado y culto, se destaca la de índole patriótica, reiterando en ella la nota españolísima que lo caracteriza. Aspira en ella a la solemnidad de la expresión y empaque neoclásicos, sin abandonar las raíces tradicionales. Domina Moratín la descripción, en la que incluye una serie de recursos, constantes que delatan sus preferencias técnicas: las enumeraciones, los tecnicismos, los cultismos resultan en más de una ocasión en derroches de erudición gratuita. La recreación en el relato descriptivo le condujo a veces a la prolijidad, en su afán por atender al detalle minucioso, característico de su afición por la erudición histórica, geográfica y mitológica.

Recibimos a veces la impresión de enfrentarnos a una obra sin pulir, en la que el autor se ha esforzado por demostrar su habilidad en el mayor número de géneros y me-

tros posibles, sin cuidar siempre de la difícil sencillez que sólo se obtiene por medio del más cuidadoso esmero y el trabajoso rehacer. En las obras más acabadas, sobre todo en la Fiesta de toros en Madrid, existe la posibilidad de la participación de su hijo Leandro en la versión final. La dificultad de la comprobación, por falta de manuscritos, impide un juicio definitivo.

Desde una perspectiva histórica, Moratín es un ilustrado consciente del estado deplorable de la literatura y la cultura española de su época, quien dedicó sus esfuerzos a la restauración del sentido común a las letras. Su visión del pasado español le llevaba a imitar y elogiar a los que habían observado la razón natural en sus creaciones, a ensalzar las genialidades líricas de Lope, Calderón y otros, pero a negar su aplicación a un género que debía observar las reglas de la verosimilitud y la más estricta imitación de lo "razonable", de lo común: el teatro.

La tarea que se proponía Moratín (y junto con él otros ilustrados), no era fácil, sobre todo si tenemos en cuenta que lo dominaba un sentimiento patriótico y del honor nacional, no una actitud verdaderamente racional.

Bibliografía

Obras de Don Nicolás Fernández de Moratín

- "Al piadoso, augusto, y Catholico Monarca Don Carlos III. Por el perdón concedido a los reos el veinte de septiembre de este año de mil setecientos sesenta y dos." s.l., [1762].
- Arte de las putas. Ed. Manuel Fernández Nieto. Madrid: Ediciones Siro, 1977.
- Desengaño al theatro español, respuesta al Romance liso y llano, y defensa del Pensador. Madrid: s.l., [1762].
- Desengaño II al theatro español, sobre los autos de Don Pedro Calderón de la Barca. Madrid: s.l., [1763].
- Desengaño III al theatro español, sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca. Madrid: s.l., [1763].
- "Egloga a Velasco y González, famosos españoles, con motivo de haverse hecho sus efigies en la Real Academia de San Fernando, por mandado del Rey nuestro Señor." Madrid: Imprenta de Manuel Escrivano, 1765.
- El Poeta. Madrid: Imprenta de Miguel Escrivano, 1764.
- Guzmán el Bueno. Madrid: Antonio Sancha, 1777.
- Hormesinda. Madrid: Pantaleón Aznar, 1770.
- La Diana, o arte de la Caza. Madrid: Imprenta de Miguel Escrivano, 1765.
- La petimetra. Madrid: Martínez Abad, 1763.
- Las naves de Cortés destruídas. Canto épico. Obra póstuma de Don Nicolás Fernández de Moratín. Ilustrada por el editor con varias reflexiones críticas para instrucción de la juventud. Madrid: Imprenta Real, 1785.
- Lucrecia. Madrid: Martínez Abad, [1763].

Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín.
Biblioteca de Autores Españoles, 2. Madrid: Atlantis,
1944.

Obras póstumas de Don Nicolás Fernández de Moratín. Ed.
Leandro Fernández de Moratín. Barcelona: Imprenta de
la Viuda de Roce, 1821.

Poesías inéditas de Don Nicolás Fernández de Moratín. Ed.
R. Foulché-Delbosc. Madrid: Murillo, 1892.

Bibliografía consultada

Aguado Bleye, Pedro y Cayetano Alcázar Molina. Manual de historia de España. Vol. III. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

Alborg, Juan L. Historia de la literatura española. Vol. III. Madrid: Gredos, 1972.

Alcalá Galiano, Antonio. Historia de la literatura española, francesa, inglesa, e italiana en el siglo XVIII. Madrid: 1847.

Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión literaria española (Prosa, poesía, teatro). 4a. ed. Madrid: Gredos, 1970.

Alvarez Gómez, Jesús. "Juan Pablo Forner, defensor de la cultura española." Juan Pablo Forner (1756-1797). Preceptista y filósofo de la historia. Madrid: Editora Nacional, 1971, pp. 229-268.

Andioc, René. Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín. Bourdeaux: Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 1970. Versión española, Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.

Arce Fernández, Joaquín. "Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII." Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 22 (1970), pp. 447-77.

Arco, Ricardo del. "La estética poética de Ignacio de Luzán y los poetas líricos castellanos." Revista de Ideas Estéticas, 6 (1948), pp. 27-57.

- Aristóteles. De Arte Poetica Liber. ed. I. Bywater. London: Oxford Univ. Press, 1955.
- Arteaga, Esteban de. Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal. Madrid: 1789.
- Artola, Miguel. Los afrancesados. Madrid: Sociedad de Estudios y publicaciones, 1953.
- Babbitt, Irving. Rousseau and Romanticism. 1919; Reimp. Austin: Univ. of Texas Press, 1977.
- Baehr, Rudolf. Manual de versificación española. Trad. y adap. K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1970.
- Bardon, Maurice. "Don Quiçotte" en France au xvii^e et au xviii^e siècle. Paris: Champion, 1931.
- Bataillon, Marcel. "Essai d'explication de l'auto sacramental'." Bibliothèque Hispanique, 42 (1940), pp. 210-221.
- Boas, George. "In Search of the Age of Reason," Aspects of the Eighteenth Century. Ed. Earl R. Wasserman. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1965, pp. 1-19.
- Boileau, Nicholas. L'art poetique. Oeuvres de Boileau. Ed. George Mongrédien. Paris: Garnier Frères, 1961.
- Butcher, S. H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. New York: Dover, 1951.
- Cadalso, José. Cartas marruecas. Ed. Juan Tamayo y Rubio. Clásicos Castellanos, 112. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- . Los eruditos a la violeta. Ed. Nigel Glendening. Salamanca: Anaya, 1967.
- . "Obras inéditas de D. José Cadalso." Ed. R. Foulché-Delbosc. Revue Hispanique, 1 (1894), pp. 258-325.
- Campos, Jorge. Teatro y sociedad en España. (1780-1820). Madrid: Editorial Moneda y Crédito, 1969).
- Cano, Juan. La "Poética" de Luzán. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1928.

- Carrasco, María Soledad. El moro de Granada en la literatura. Madrid: Revista de Occidente, 1956.
- Casa, Frank. The Dramatic Craftmanship of Moreto. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1966.
- Cascales, Francisco. Tablas poéticas. Madrid: Sancha, 1779.
- Caso González, José M. La poética de Jovellanos. Madrid: Editorial Prensa Española, 1972.
- Castro, Américo. "Alguna claridad sobre el siglo XVIII." introd. 1965. La realidad histórica de España. 4a. ed. México: Editorial Porrúa, 1966.
- . "Algunos aspectos del siglo XVIII." Lengua, enseñanza y literatura. Madrid: Victoriano Suárez, 1924.
- . De la Edad Conflictiva. 3a. ed. Madrid: Taurus, 1972.
- . "De la España que aún no conocía." Estudios Filológicos, 3 (1967), pp. 56-66. Reimp. Insula, 22 (1967), pp. 1-12.
- . España en su historia. Buenos Aires: Losada, 1948.
- . Sobre el nombre y el quién de los españoles. Madrid: Taurus, 1973.
- Cela, Camilo José. Diccionario secreto. 2 vols. Madrid: Alfaguara, 1969-1971.
- Cian, Vittorio. Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovan Battista Conti e alcune relazioni letterari fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento. Torino: Lates, 1896.
- Cid de Sirgado, Isabel M. de. Afrancesados y neoclásicos (Su deslinde en el teatro español del siglo XVIII). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1973.
- Ciplijauskaitė, Biruté. "Lo nacional en el siglo XVIII." Archivum, 22 (1972), pp. 99-121.
- Clavijo y Fajardo, José. El pensador. 6 vols. Madrid: Joaquín Ibarra, 1762-1767.

- Coe, Ada. Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935.
- Cook, John A. Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice. Dallas: Southern Methodist Univ. Press, 1959.
- Cossío, José María. Los toros en la poesía castellana. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, [1931].
- Cotarelo y Mori, Emilio. Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- . Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.
- . Estudios sobre la historia del arte escénico en España. María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de la corte. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1896.
- . Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934.
- . Iriarte y su época. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897.
- Cruz Cano y Olmedilla, Ramón. Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de Don Ramón de la Cruz. Ed. Agustín Durán. Madrid: Imprenta de Yenes, 1843.
- . Doce sainetes. Ed. José Francisco Gatti. Textos Hispánicos Modernos, 17. Barcelona: Labor, 1972.
- Cuadernos de la Cátedra Feijoo. "La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras." 20 (1968).
- Cueto, Leopoldo Augusto de, Marqués de Valmar. Poetas líricos del siglo XVIII. Biblioteca de Autores Españoles, vols. 61, 63 y 75. Madrid: Atlantis, 1952-1953.
- Desdévaises du Dezert, G. L'Espagne et l'Ancien Régime. 3 vols. Paris: 1897-1904. Reimp. en Revue Hispanique, 64 (1925), pp. 225-656; 70 (1927), pp. 1-556; 72 (1928), pp. 1-488.

- Diario de los literatos españoles. Madrid: 1737-1742.
- Díaz-Plaja, Fernando. La historia de España en sus documentos. El siglo XVIII. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1955.
- Díaz-Plaja, Guillermo, ed. Historia general de las literaturas hispánicas. Vol. IV. Barcelona: Editorial Bar-
na, 1957.
- . Historia de la poesía lírica española. 2a. ed.
Barcelona: Editorial Labor, 1948.
- Domínguez Ortiz, Antonio. La sociedad española en el siglo XVIII. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.
- Enciso Recio, Luis M. Nipho y el periodismo español del siglo XVIII. Valladolid: Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1956.
- Feijoo, Benito Jerónimo. Cartas eruditas y curiosas. Ed. A. Millares Carlo. Clásicos Castellanos, 85. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- . Teatro crítico universal. Ed. A. Millares Carlo, Clásicos Castellanos, 48, 53 y 67. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- Fernández González, F. Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven. Madrid: Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenebro, 1867.
- Fernández Guerra, Aureliano. Lección poética sobre las celeberrimas "Quintillas" de Don Nicolás Fernández de Moratín. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1883.
- Fernández de Moratín, Leandro. Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín. Biblioteca de Autores Españoles, Vol. 2. Madrid: Atlantis, 1944.
- . La comedia nueva y El sí de las niñas. Ed. John Dowling y René Andioc. Madrid: Castalia, 1968.
- Forner, Juan Pablo. Exequias de la lengua castellana. Ed. Pedro Sáinz y Rodríguez. Clásicos Castellanos, 66. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.

- García Camarero, Ernesto y Enrique G. Camarero. La polémica de la ciencia española. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- García de la Huerta, Vicente. La escena hespañola defendida en el Prólogo del Theatro hespañol y en su lección crítica. Madrid: 1786.
- . Raquel. Ed. René Andioc . Madrid: Castalia, 1971.
- Gillet, Joseph E. "Lucrecia-necia." Hispanic Review, 15 (1947), pp. 120-136.
- Gómez Martínez, José Luis. Américo Castro y el origen de los españoles: historia de una polémica. Madrid: Editorial Gredoa, 1975.
- Gómez Molleda, María Dolores. "España en Europa. Utopía y realismo de una política." Arbor, 30 (1955), pp. 228-240.
- González López, Emilio. Historia de la literatura española. La Edad Moderna (Siglos XVIII y XIX). Vol. II. New York: Las Américas, 1965.
- Glendinning, Nigel. "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII." Revista de Filología Española, 44 (1961), pp. 323-349.
- . "The Eighteenth Century." A Literary History of Spain. Ed. R. O. Jones. Vol. III. New York: Barnes and Noble, 1972.
- . "The Revival of Eros." London Times Literary Supplement, 9 June, 1978: 639.
- . Vida y obra de Cadalso. Madrid: Gredos, 1962.
- Gossman, Lionel. Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1968.
- Hamilton, Earl J. War and Prices in Spain. (1651-1800). Cambridge: Harvard Univ. Press, 1947.
- Hazard, Paul. La crise de la conscience européenne. 1680-1715. Paris: Fayard, 1961.
- . La pensée européenne au XVIII^e siècle, de Montesquieu à Lessing. Paris: Boivin, [1946].

- Helman, Edith. "The Elder Moratín and Goya." Hispanic Review, 23 (1955), pp. 219-30. Reimp. "Don Nicolás Fernández de Moratín y Goya sobre Ars Amandi." Jovellanos y Goya. Madrid: Taurus, 1970, pp. 219-35.
- . Trasmundo de Goya. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- Hermenegildo, Alfredo. Los trágicos españoles del siglo XVI. Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 6. Madrid: Raycar, 1961.
- Herr, Richard. España y la revolución del siglo XVIII. Elena Fernández Mel, trad. Madrid: Aguilar, 1964.
- Herrick, Marvin. The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555). Urbana: Univ. of Illinois Press, 1946.
- Horacio. Ars Poetica. Ed. J. L. Potts. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1953.
- Hughes, John B. José Cadalso y las "Cartas marruecas". Madrid: Editorial Tecnos, 1969.
- Hughes, Leo. The Drama's Patrons. A Study of Eighteenth Century London Audience. Austin: Univ. of Texas Press, 1971.
- Jones, Thora B. y Bernard de Bear Nicol. Neo-Classical Dramatic Criticism (1560-1770). London: Cambridge Univ. Press, 1976.
- Jovellanos, Gaspar M. de. Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España. Biblioteca de Autores Españoles, 46. Madrid: Atlantis, 1951.
- Lain Entralgo, Pedro et al. Estudios sobre la obra de Américo Castro. Madrid: Taurus, 1971.
- Lázaro Carreter, Fernando. Ignacio de Luzán y el neoclasicismo. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 39. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1960.
- . "La poesía lírica en España durante el siglo XVIII." Historia general de las literaturas hispánicas. Vol. IV. Barcelona: Editorial Barna, 1956. pp. 33-103.

- . "La transmisión textual del poema de Moratín Fiesta de toros en Madrid." Clavileño, 21 (1953), pp. 33-38.
- . Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII. Revista de Filología Española, Anejo 48 (1949).
- Lida de Malkiel, María Rosa. "La tradición clásica en España." Nueva Revista de Filología Hispánica, 5 (1951), pp. 183-223.
- López de Ayala, Ignacio. Numancia destruida. Ed. Russell P. Sebold. Salamanca: Anaya, 1971.
- López Pinciano, Alonso. Philosophia Antigua Poética. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- Luzán, Ignacio de. La poética, reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Ed. Russell P. Sebold. Textos Hispánicos Modernos, 34. Barcelona: Labor, 1977.
- MacCurdy, Raymond R. ed. Lucrecia y Tarquino de Francisco de Rojas Zorrilla. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1963.
- Makowiecka, Gabriela. Luzán y su "Poética". Madrid: Planeta, 1973.
- Mandel, Oscar. A Definition of Tragedy. New York: New York Univ. Press, 1961.
- Martínez de la Rosa, Francisco. "Apéndice sobre la tragedia española." Obras de Don Francisco Martínez de la Rosa. Ed. Carlos Seco Serrano. Biblioteca de Autores Españoles, 90. Madrid: Atlantis, 1962, pp. 152-153.
- Mauzi, Robert. L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle. 4a. ed. Paris: Armand Coline, 1969.
- McClelland, Ivy Lillian. Ignacio de Luzán. New York: Twayne Publishers, 1973.
- . Spanish Drama of Pathos. 2 vols. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1970.

- . The Origins of the Romantic Movement in Spain.
Liverpool, 1937. Reimp. New York: Barnes and Noble,
1975.
- Marías, Julián. La España posible en tiempo de Carlos III.
Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1963.
- Meléndez Valdés, Juan. Poesías. Biblioteca de Autores Es-
pañoles, 63. Madrid: Atlantis, 1953, pp. 93-262.
- . "Poesías inéditas de D. Juan Meléndez Valdés."
Ed. R. Foulché-Delbosc. Revue Hispanique, 3 (1895),
pp. 167-195.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. Historia de las ideas estéticas
en España. Vol. III. Edición Nacional de las Obras
Completas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones
Científicas, 1962.
- . Historia de los heterodoxos. Vol. V. Edición
Nacional de las Obras completas. Madrid: Consejo Supe-
rior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Lope de Vega. El 'Arte nuevo' y la
Nueva Biografía." Mis páginas preferidas. Madrid:
Gredos, 1957, pp. 298-369.
- . Rodrigo, el último godo. Floresta de leyendas
históricas españolas. Vol. I. Madrid: 1925. Reimp.
Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Merimée, Paul. L'influence française en Espagne au xviiième
siècle. Estudes Francaises, 38. Paris: Societé d'Édi-
tion Les Belles Lettres, [1936].
- Millé Giménez, Isabel. "Guzmán el Bueno en la historia y la
literatura." Revue Hispanique, 78 (1930), pp. 311-486.
- Montiano y Luyando, Agustín. Discurso (I) sobre las trage-
dias españolas. Madrid: 1750.
- . Discurso (II) sobre las tragedias españolas.
Madrid: 1753.
- Muratori, Lodovico Antonio. "Opere di Lodovico Antonio
Muratori." En Dal Muratori al Cesarotti. Vol. I. Ed.
Giorgio Falco y Fiorenzo Forti. Milano: Riccardo-
Ricciardi, 1969.

- Napoli-Signorelli, Pietro. Storia critica de'teatri antichi e moderni. Vol. III. Napoli: Stamperia Simoniana, 1777.
- Nasarre, Baltasar de. Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes y Saavedra. Madrid: 1749.
- Navarro Tomás, Tomás. Métrica española. New York: Las Américas, 1966.
- Nipho, Mariano J. Diario extranjero. Madrid: 1763.
- . La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces... Madrid: 1764.
- Ortega y Gasset. Goya. Colección El Arquero. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- . Papeles sobre Velázquez y Goya. Colección El Arquero. Madrid: Revista de Occidente, 1958.
- Pageux, Daniel-Henri. "Le thème de la résistance asturienne dans la tragédie néo-classique espagnole." Mélanges á la memoire de Jean Sarrailh. Vol. II. Paris: Institute d'Etudes Hispaniques, 1966, pp. 235-242.
- Palacio Atard, Vicente. Los españoles de la Ilustración. Madrid: Guadarrama, 1964.
- Papell, Antonio. "La prosa literaria, del clasicismo al romanticismo." En Historia general de las literaturas hispánicas. Vol. IV. Barcelona: Editorial Barna, 1957, pp. 3-148.
- Par, Alfonso. Shakespeare en la literatura española. 2 vols. Barcelona: V. Suárez, 1935.
- Pellissier, R. E. The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century. Standford: Standford Univ. Press, 1918.
- Petriconi, H. "El tema de Lucrecia y Virginia." Clavileño, 2 (1951), pp. 1-5.
- Pierce, A. "The 'canto épico' of the 17th. and 18th. centuries." Hispanic Review, 15 (1947), pp. 1-48.
- Pocok, Gordon. Corneille and Racine. Problems of Tragic Form. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1973.

- Qualia, Charles B. "Corneille in Spain in the Eighteenth Century." Romanic Review, 24 (1933), pp. 21-29.
- . "Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century." PMLA, 54 (1939), pp. 1059-76.
- . "The Vogue of the Decadent French Tragedies in Spain, 1762-1800." PMLA, 58 (1943).
- Rincón, Carlos. "Sobre la noción de la ilustración en el siglo XVIII." Romanische Forschungen, 83 (1971), pp. 528-54.
- . "Sobre la ilustración española: Filosofía y filósofo." Cuadernos Hispanoamericanos, 89 (1972), pp. 553-76.
- Rodríguez-Cepeda, Enrique. "The Spanishness of the Eighteenth Century." Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization. Ed. José Rubia Barcia. Berkeley: Univ. of California Press, 1976, pp. 223-238.
- Romea y Tapia, Christoval. El escritor sin título, traducido del Español al Castellano. [Don Vicente Serrallier y Aemor]. Madrid: 1790.
- Rossi, Giuseppe Carlo. "Calderón en la crítica española del siglo XVIII." Filología Romanza, 5 (1955), 20-66. Rep. en Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1967, pp. 41-96.
- . "Calderón en la polémica sobre los 'autos sacramentales'." Studi Mediolatini e Volgari, Bologna, 1953. Rep. en Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1967, pp. 9-40.
- . "La teórica del teatro en Juan Pablo Forner." Filología Romanza, 18 (1958), 210-222. Rep. en Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1967, pp. 122-136.
- . "La teórica del teatro en Tomás de Iriarte." Filología Romanza, 17 (1958), 49-62. Rep. en Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. Madrid: Gredos, 1967, pp. 106-121.
- Rubin, Walter. "De los romances populares a la cédula Real de Carlos III. (Vestigios medievales entre cristianos nuevos y viejos del siglo XVIII)." Duquesne Hispanic Review, 9 (1970), pp. 94-104.

- Ruiz, Ramón, Francisco. Historia del teatro español. Vol. I. 2a. ed. Madrid: Alianza, 1971.
- Sánchez Agesta, Luis. El pensamiento político del despotismo ilustrado. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- . España y Europa en el pensamiento español del siglo XVIII. Publicaciones de la Cátedra Feijoo, 2. Oviedo: 1956.
- . "Moratín y el pensamiento político del despotismo ilustrado." Revista de la Universidad de Madrid, 35 (1960), 567-589.
- Sarmiento, Martín. Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles. Madrid: Joaquín Ibarra, 1775.
- Sarrailh, Jean. La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII. Trad. de Antonio Alatorre. México: Publicaciones del Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Sebastián y Latre, Thomás. Ensayo sobre el teatro español. Madrid: P. Marín, 1773.
- Sebold, Russell P. "Análisis estadísticos de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza." El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas. Madrid: Prensa Española, 1970, pp. 57-97.
- . Cadalso: el primer romántico "europeo" de España. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- . "Contra los mitos antineoclásicos españoles." El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas. Madrid: Prensa Española, 1970, pp. 29-56.
- . "Martín Sarmiento y la doctrina neoclásica." Insula, 366 (1977), pp. 1; 12.
- . "Neoclasicismo y creación en la Raquel de García de la Huerta." El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas. Madrid: Prensa Española, 1970, pp. 235-254.
- Sempere y Guarinos, Juan. Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III. Ed. facsímil, 3 vols. Madrid: Gredos, 1963.

- Shepard, Sanford. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro. Madrid: Gredos, 1962.
- Shergold, N. D. A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century.
- Simón Díaz, José. "Documentos referentes a literatos españoles del siglo XVIII." Revista de Bibliografía Nacional, 5 (1944), pp. 457-88.
- , "Don Nicolás Fernández de Moratín, opositor a cátedras." Revista de Filología Española, 28 (1944) pp. 154-176.
- Sobejano, Gonzalo. El epíteto en la lírica española. 2a. Ed. Madrid: Gredos, 1970.
- Spingard, J. E. A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York: Columbia Univ. Press, 1949.
- Vega Carpio, Lope de. El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Ed. Juana José de Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- Vilanova, Antonio. "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVIII." En Historia general de las literaturas hispánicas. Vol. III. Ed. Guillermo Díaz-Plaja.
- Vivanco, Luis. Moratín y la Ilustración mágica. Madrid: Taurus. 1972.
- Wittkower, R. "Imitation, Eclecticism, and Genius." In Aspects of the Eighteenth Century. Ed. E. R. Wasserman. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965, pp. 143-161.
- Zabala, Lera, Pío. España bajo los Borbones. 5a. ed. Barcelona: Labor, 1955.
- Zavala, Iris M. "Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII." Nueva Revista de Filología Española, 20 (1971), 341-360.