

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

LA COMEDIA NUEVA

EL SÍ DE LAS NIÑAS

EDICIÓN,
PRÓLOGO Y NOTAS DE
JESÚS PÉREZ MAGALLÓN

CON UN ESTUDIO PRELIMINAR DE
FERNANDO LÁZARO CARRETER



CRÍTICA

BARCELONA

ESTUDIO PRELIMINAR

MORATÍN EN SU TEATRO

Al afrontar el estudio del teatro moratiniano, el primer problema que suscita nuestro interés es el de la fama que alcanzó. ¿Cómo, por qué las cinco obras dramáticas escritas por Inarco Celenio granjearon para él el título de «Molière español» que le otorgaron sus contemporáneos? Hoy, aun reconociendo su amable tono, su discreta ejecución y hasta el sabio planteamiento de ciertas situaciones escénicas, no acabamos de descubrir las calidades absolutas que las elites dieciochescas encontraron en ellas. Y, sin embargo, el entusiasmo por la figura de Moratín ha ido aumentando, en los últimos decenios, como una marea. Es cierto que se editan sus comedias, que se sigue reconociendo en él al primer dramaturgo de siglo de las luces —para mí, también el mejor lírico—, pero lo que principalmente llama la atención es su calidad humana, extraña y difícil. De ahí que se acuda con preferencia a las cartas privadas y al diario que escribió, como testimonios más inmediatos de su carácter.

MODERNIDAD DE MORATÍN. *¿Ocurriría algo parecido en su época? El prestigio ingente que adquirió entonces su obra ¿no se colaría al paio de un atractivo personal capaz de romper cualquier resistencia? Evidentemente, no. La fama de Moratín se asentó en sus obras, precisamente en sus obras teatrales. El propio don Leandro se tuvo siempre por mediocre lírico o épico, y excelso comediógrafo. En una ocasión (Obras, II, 582b), presenta a la «musa de Menandro» arrebatándole la flauta pastoril y el clarín de Marte, y señalándole el camino del teatro. La intrépida musa le dice:*

Ya con festiva aclamación sonando
la patria escena, en su alabanza justa
tu gloria afirma.

Y en un prólogo que escribió para sus poesías (Obras póstumas, III, 2II), dice de sí mismo que es «demasiado célebre ya por sus obras dramáticas». No olvidemos los términos del problema: demasiado célebre por tan sólo cinco obras teatrales, en ninguna de las cuales alcanzamos hoy a reconocer calidades absolutas.

Sus contemporáneos, sí. Godoy lo protegerá convencido de que Moratín sólo admitía parangón con el autor del Tartufo. Y esto era unánime, si se descuenta el coro de resentidos acaudillados por Cladera, que pare-

cían ladrar a la luna. Los buenos literatos, los políticos, la aristocracia se habían rendido; aun sus enemigos de mayor entidad —Quintana y su grupo— no podían menos de reconocer su talento. En 1806, *El sí de las niñas* fue representada en un palacio zaragozano, por caballeros y damas de la más distinguida estirpe, con un éxito extraordinario que se apresuraron a notificar al autor. Éste escribió dando las gracias; uno de los improvisados cómicos le comunicó enseguida que todos, actores y público, le habían arrebatado la carta para copiarla, como reliquia portentosa: «Y todos desean conmigo que el talento de Vd. produzca sin cesar iguales prodigios» (Obras póstumas, II, 199).

En el terreno personal, don Leandro gozaba de muy pocas simpatías, si se descuenta un estrecho círculo de amigos. La verdad es que rehusó continuamente vivir la vida literaria madrileña, y que su situación de protegido oficial con Ensanada, con Godoy, con Bonaparte, no constituía patente favorable entre los pretendientes fracasados ni entre los independientes u hostiles. Alcalá Galiano trazó este retrato del poeta, valioso por cuanto presenta la imagen exterior que don Leandro ofrecía a un contemporáneo; refiriéndose a los escritores adictos a Godoy, puntualiza: «Era el principal de éstos don Leandro Fernández de Moratín, poeta cómico aventajado, si bien falto de imaginación creadora y de pasión viva o intensa; rico en ingenio y doctrina; clásico en su gusto, esto es, a la latina o a la francesa; nada amante de la libertad política, y muy bien avenido con la autoridad, aun la de entonces, a cuya sombra medraba y también dominaba; en punto a ideas religiosas, laxo por demás, si hemos de tomar por testimonio sus obras, donde se complace en satirizar no sólo la superstición sino la devoción, como dejando traslucir lo que calla; de condición desabrida e imperiosa, aunque burlón; de vanidad no encubierta, y con todo esto, no careciendo de algunas buenas dotes privadas, que le granjeaban amigos, aunque buenos, en escaso número».¹

En verdad que resulta muy curioso contrastar esta opinión —muy acorde, por ejemplo, con las manifestadas por Manuel J. Quintana—, con la atracción inequívoca que ejerce en nuestros días. Y es que la frialdad, la austeridad espiritual, la suficiencia, notas todas que parecían convenir a aquel neoclásico afrancesado, adquieren nuevo sentido si se miran a la luz de un epistolario y de un documento hecho público en 1867:

¹ Alcalá Galiano mostró también su hostilidad a Moratín, en su estudio *Juicio crítico sobre el célebre poeta cómico D.L.F. de M.*, glosado por «Azorín» [1954].

el diario de Moratín.² Un alma insospechada, llena de matices, surge de ellos, y atrae por su singularidad. Si el comediógrafo deslumbró y el hombre desencantó en su siglo, hoy se invierten los términos: las obras moratinianas no han atravesado la aduana del tiempo, pero su autor capta la atención de los críticos. En nuestros días, lo que fundamentalmente nos interesa es la intimidad, el caso humano de este español contradictorio, fervoroso patriota y afrancesado; que edificaba el primer gran monumento crítico de la historia literaria española, desde una conciencia nacionalista purísima, y era perseguido en nombre de la nación; que no amaba las libertades políticas y era víctima del sectarismo reaccionario.

EL TEATRO, A MEDIADOS DEL SIGLO XVIII. A esto se debe el que me haya parecido más interesante tratar del teatro en función de Moratín, que de Moratín en función de su teatro; don Leandro es el protagonista de estas líneas, en las que intentamos acercarnos algo a su intimidad a través de las comedias. Pero tenemos todavía en el aire la pregunta: la del porqué de su fama. Formulémonos antes otra: ¿cómo es el teatro en España, cuando irrumpe en él, en 1790, Fernández de Moratín? Él mismo ha descrito aquel panorama (Obras, 307-325), lo cual nos permite contemplarlo con sus ojos, y experimentar la invencible repugnancia que sentía por el teatro de mediados de siglo. Frente a las escogidas representaciones, de ópera italiana sobre todo, que tenían lugar en los Reales Sitios, el público madrileño vivía feliz con la bazofia que se le brindaba en sus tres salas de los Caños del Peral, de la Cruz y del Príncipe: la historia es muy conocida, y me limitaré a evidenciar algunos hechos.

En las citadas salas se representaba, junto con algunas obras traducidas, lo más selecto del período áureo y el recuelo del teatro postcalderoniano, en escalofriante promiscuidad. Las representaciones eran muy pintorescas; los clientes de aquellos locales se llamaban, respectivamente, panduros, polacos y chorizos, y los estrenos constituían excelente ocasión para que todos ellos obrasen prodigios de incivilidad. La clientela del teatro de la Cruz era capitaneada por un fraile trinitario que le daba nombre, el P. Polaco, debelador temible de los poetas que no estrenaban en su predio. Había otro fraile neutral, el franciscano Marco Ocaña, que ocupaba un puesto próximo al escenario para, desde allí, hacer

² Lo editó fragmentariamente J.E. Hartzenbusch, en el tomo III de las *Obras póstumas*. La edición —excelente— del texto completo ha corrido a cargo de René y Mireille Andioc [1968].

chistes y juegos de palabras con las réplicas de la comedia, que eran celebradísimos por el público, mientras echaba confites a los actores o remedaba sus gestos.

La interpretación de los autos sacramentales era ocasión de escarnio y de irreverencia; cuando la actriz Mariquita Ladvenant, en el papel de María, contestaba al mensaje del ángel: «¿Cómo ocurre esto, si yo...?», el público no dejaba oír el final, con sus carcajadas e improperios; la distancia entre el personaje y la persona debía de parecerle abisal.³

Las comedias de los ingenios contemporáneos tenían estos títulos: La mujer más penitente y espanto de caridad, la venerable hermana Mariana de Jesús, hija de la venerable orden tercera de penitencia de Nuestro Padre San Francisco de la ciudad de Toledo. — Sin el oro pierde amor, imperio, lustre y valor. — Riesgo, esclavitud, disfraz, ventura, acaso y deidad. — El hombre busca su estrago, / anuncia el castigo el cielo, / y pierde vida e imperio, / Focas y Mauricio. Estos títulos alternaban, repito, con La esclava de su galán o El alcalde de Zalamea, sin que el público discriminase entre unas calidades y otras. El teatro era un desahogo de violencias, chocarrerías y hedores, y Lope compartía el éxito con el sastre Salvo o el caballero Scoti.

REFORMADORES. *No es mucho que una minoría sensible y avergonzada —Montiano, Nasarre, Clavijo, Moratín padre, Cadalso, García de la Huerta, Aranda— tratase de poner remedio. La primera victoria sonada del buen gusto fue la prohibición de los autos sacramentales, en 1765.*

³ Concretamente esta situación —la actriz pública pecadora encarnando a la Virgen— fue argumento que emplearon los ilustrados para combatir la representación de los autos. José Clavijo escribía en 1763: «... y así se observa que las expresiones más tiernas y devotas se convierten en risa y escarnios proferidas por alguna actriz que haya dado nota, o cuya conducta sea opuesta a la que se refiere» (E. Cotarelo 1904:189). Pero el argumento era antiguo; Lupercio L. de Argensola, en el *Memorial sobre la representación de comedias* que dirigió a Felipe II en 1598 refirió la misma anécdota que luego contaría Moratín: «Representándose una comedia en esta corte, de la vida de Nuestra Señora, el representante que hacía de persona de San José estaba amancebado con la mujer que representaba la persona de Nuestra Señora, y era tan público, que se escandalizó y rió mucho la gente cuando oyó las palabras que la Purísima Virgen respondió al ángel: *Quo modo fiet istud*, etc.» (E. Cotarelo 1904:67; la misma incidencia es narrada en 1689 por el P. Camargo y por otros moralistas).

Menéndez Pelayo nos ha enseñado a ver, en la resistencia que el público opuso a las innovaciones, una especie de victoria nacionalista contra los «filósofos», y a considerar la prohibición de los autos como un acontecimiento atentatorio contra las esencias de la patria. De este modo, la imagen histórico-literaria vigente consiste en la oposición entre un pueblo entusiasta de los grandes maestros del XVII y una minoría antipática y extranjerizante, entre un público galvanizado por los misterios religiosos del Corpus y unos reformadores impíos. Sin embargo, los hechos aparecen más complejos; no se enfrentaban intereses tan «puros». Ya hemos dicho que idéntico fervor producían Calderón que Laviano, Tirso que Latre; que el teatro setecentista era un símbolo bochornoso de barbarie; al historiar exclusivamente los aspectos estéticos del litigio de los autos, don Marcelino parece olvidar el clima en que éstos se producían, a la *Ladvenant* recibiendo el mensaje angélico, entre insultos chocarreros del público.⁴

Ocurrió, sí, que algunos reformadores eran más vehementes que sagaces, y que, en el furor de las polémicas sobre el teatro nacional, arremetían, no sólo contra lo circunstancial, sino contra el arte mismo de sus grandes creadores. Mas, de su falta de talento crítico, no puede seguirse una condenación sin atenuantes. No se equivocaban en su finalidad sino en sus bases de partida, ajustadas al modelo cultural y social francés. Pero supuesto su error ni era exclusivo ni injustificado: lo mismo ocurría en toda Europa; al vacío que la extrema degradación del arte barroco había producido en los diversos países, se respondía con una demanda a Francia, y a la tradición clásica italiana. Los Moratines nada tenían contra Lope; le censuraban justamente sus extravíos; injustamente, cuando le recriminaban el no haberse sometido a las reglas; pero lo leían con avidez. Don Nicolás alcanzará sus mejores momentos líricos cuando sigue de cerca el vuelo del Fénix. Y de don Leandro, dirá su amigo Silvela [1845:23] que tributaba a Lope de Vega «una especie de culto en su corazón» (véase J. de Entrambasaguas 1941). No cabe, por tanto, confundirlo en la masa de los españoles que intentaban hacer dimitir al país de sus glorias.

El contexto histórico en que surge y se desarrolla la obra de Moratín era, pues, sumamente abigarrado y deleznable. Los reformadores que

⁴ La historia literaria será manca mientras no caree las obras con el público y las circunstancias sociales en que aquéllas se producen. El problema de los autos sacramentales debe ser planteado desde estos supuestos, aun en su apogeo del siglo anterior.

le precedieron habían fracasado porque el vacío de tradición que producían intentaban llenarlo con obras mediocres, encorsetadas en las reglas, pero sin garra. Como única excepción, como precedente que marcaba el futuro camino, estaba sólo La Raquel, de García de la Huerta, en la que un lenguaje nuevo y una estructura dramática «moderna» se ponían al servicio de un tema de raigambre nacional. La proeza de Huerta no tendrá continuador hasta Moratín, si bien en género y con ademán muy diversos.

A pesar de que este encuadramiento resulta esquemático, creo que estamos en condiciones de comprender la causa de que las minorías dieciochescas colocasen a don Leandro a la par del primer escritor teatral de Francia. Nuestro autor venía a asumir, en el género cómico, casi medio siglo de tanteos poco felices, hechos en busca de una fórmula dramática que estuviera a la altura de los tiempos, es decir, de los ideales de vida y de los niveles de conciencia que se habían desarrollado en España en la época de Carlos III. Era el escritor que alcanzando una talla europea en cuanto a su «manera» y a su estética, se incardinaba en la sociedad española de su tiempo, como un resultado. Mutatis mutandis, es algo parecido a lo que, un siglo más tarde, acontecerá con Benavente, dramaturgo que da forma a la materia espiritual que resulta de la Restauración.

Por lo demás, el triunfo de Moratín fue efímero, porque el prestigio popular en nuestra patria ha de mantenerse en constantes escaramuzas con el público y don Leandro abandonó el quehacer teatral con pocas victorias y demasiado pronto. Ni siquiera pudo constituir escuela; en su discípulo inmediato, Martínez de la Rosa, luchará victoriosamente, contra la asimilación del módulo moratiniano, el empuje incontenible del Romanticismo. Sólo en Bretón de los Herreros hallarán sus fórmulas dramáticas un continuador de talento.

NEOCLASICISMO A ULTRANZA. Del rápido estudio de las obras de Inarco Celenio, de su motivación y de su sentido, vamos a ocuparnos en la segunda parte de este estudio preliminar. Digamos, como caracterización general, que todas se ajustan estrechamente al patrón neoclásico, tal como había sido compendiado por Boileau. Encontraremos, pues, en sus comedias, deleite e instrucción, juego e ilustración moral; hallaremos también imitación verosímil de la realidad. Don Leandro no fue tentado por la tragedia; no he encontrado, en sus numerosas confesiones, ninguna relativa a esta actitud suya, tan singular entre los neoclásicos europeos; sin duda, hay que buscarla en razones de su carácter, que le aproximaba a Molière y a Goldoni más que a Voltaire y Metastasio. «La comedia»,

nos dice Moratín, «pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y de estos acaecimientos, de estos privados intereses, forma una fábula verosímil, instructiva y agradable» (Obras, 320). La sociedad descrita pertenecerá a los que él llama la «clase media», y sus fábulas y problemas no serán nunca sublimes, horribles, maravillosos ni bajos.

Ante la expresión lingüística, observamos la misma moderación, condicionada también por la verosimilitud; en prosa, un diálogo sin excesivo embellecimiento ni caídas en lo trivial; en verso, el empleo preponderante del romance, que permite la máxima sencillez.

Y como es natural, además de todas estas condiciones, don Leandro observará devotamente las tres unidades: «una acción sola, en un lugar y un día», como había enseñado Nicolás Boileau.

La convicción neoclásica de Moratín fue maciza e insobornable. Ya en su vejez, su fiel amigo don Manuel Silvela le acusaba de haber procedido en esta materia con escrúpulos de monja, y le argumentaba con que no debía concederse a una comedia la misma importancia que a un congreso. Pero Moratín no era atacable por ese flanco; había ocupado buena parte de su vida en meditar y estudiar las normas clásicas, en sus modelos eminentes y en los preceptistas, y para él la comedia poseía mucha, muchísima más gravedad que un congreso. Era la clave central, la piedra maestra de la regeneración moral del país; y en la observancia de las reglas, vía única de la perfección, no podía permitirse el más leve pecado. Él se sabía algo más que un mero artista; era el símbolo de un arte que constituyó la razón de su existencia. Jamás se extinguirá en él el amor al teatro; cuando ya había renunciado a los amargos placeres de la creación dramática, lo veremos ir, sin haber cenado a veces más que un vaso de agua, a ocupar su luneta en una sala de espectáculos.

ESCASEZ DE OBRAS. Esto nos lleva de la mano a considerar un interesante problema ya aludido: el de la escasísima producción de Moratín. Silvela achaca esta limitación a los rigores de su fe neoclásica, que congelaron su fértil ingenio. Quizá no ande descaminado el ilustrado pedagogo, pero no nos parece razón suficiente. En otro lugar de su apasionada biografía, cuenta cómo solía llamar perezoso al viejo don Leandro, «diciéndole que se engañaba si creía que cinco miserables comedias y dos malas traducciones bastaban ni aun para obtener el grado de bachiller en la carrera cómica». Moratín contestaba en broma, hasta que un día se puso serio, y le replicó a su amigo: «El teatro español tendría,

por lo menos, cinco o seis comedias más, si no me hubiesen hostigado tanto». Se refería a las denuncias al Santo Oficio de que fue víctima, con ocasión del estreno de *El sí de las niñas*, y a otras mil insidias. Asqueado, rompió Moratín el plan de cuatro o cinco comedias que tenía trazado, y no volvió a ocupar la pluma en más obras originales. Tenía entonces cuarenta y seis años, y estaba en la cumbre del talento y de la fama.

Poco después, sobre España y sobre él se abatieron todas las calamidades. A su inactividad como protesta se sumó otra razón inhibitoria: el temor. Desde su refugio barcelonés rogará que no se airee su nombre, que nadie lo recuerde, porque ello puede traerle más desgracias.

Sin embargo, pienso que su temprano y definitivo silencio debe atribuirse a razones más hondas. En otro lugar [1960] señalé un rasgo que parece vertebrar el espíritu de Moratín; es el que los caracterólogos llaman resignación presuntiva, consistente en un rendirse por anticipado a la adversidad. El extremo dramático de esta actitud lo hallamos en muchos suicidas, que se entregan a la muerte antes de ver zarandeadada, humillada, su delicada intimidad por acontecimientos que juzgan fatales. El propio Moratín fue suicida frustrado, en tres ocasiones, por lo menos.

Pues bien, con esta nota de su carácter, que corresponde al tipo de sentimental introvertido en la terminología de *Le Senne*, podemos interpretar aquella ruptura de Moratín con el arte dramático, en la madurez y en la gloria de sus cuarenta y seis años, como un típico gesto de resignación presuntiva. Cuando consideró que España era irremisible, cuando ante sus ojos ilustrados se desplegaron la barbarie, el fanatismo, la ignorancia, la crueldad de aquellos días de la guerra y de la victoria, se entregó voluntariamente al silencio, matando en sí mismo al poeta. Él revestirá luego este silencio con dos nombres justificadores: miedo y repugnancia. Ocurría, ni más ni menos, que ante vientos adversos él mismo había apagado, presuntivamente, la llama creadora.

CLASIFICACIÓN DE LAS COMEDIAS. Las comedias de Moratín pueden ser distribuidas en tres apartados, correspondientes a tres máximas preocupaciones del poeta. En el primero, figura un grupo de tres: *El viejo y la niña*, su primera obra, escrita a los veintiséis años; *El sí de las niñas*, estrenada, según se ha dicho, a los cuarenta y seis; *El barón*. El segundo y el tercer apartados están constituidos por una obra: *La comedia nueva* y *La mojigata*, respectivamente.

En todas ellas encontramos un mismo motor creador, semejante técnica —que no es ocasión de analizar—, idéntica intención docente, la mis-

ma sátira contra la hipocresía, un mismo ideal humano: el de la cordura, el de la prudencia, en D. Pedro, en D. Diego, en D. Luis, en Muñoz, que son curiosas encarnaciones del honnête-homme a la castellana. Sobre algunas de estas comedias, vemos proyectarse, más o menos atenuada, la sombra de Molière. Pero la carga de intereses que ha volcado Moratín en cada una de estas obras, justifica la anterior ordenación, según vamos a examinar con rapidez.

«EL VIEJO Y LA NIÑA». Las tres obras del grupo primero resuelven escénicamente una obsesión moratiniana: la de que la conciencia de una muchacha no debe ser violentada a la hora de aceptar marido. La cuestión, planteada desde nuestros actuales supuestos, resulta de una gran trivialidad; pero hay que situarla en su contexto histórico, en el seno de una conciencia social que concebía el matrimonio como transacción y pacto de intereses, para que cobre su rango verdadero. Creo, sin embargo, que el aliciente mayor de estas tres comedias, o, si se prefiere, de El viejo y la niña y de El sí de las niñas —ya que El barón, hasta al propio autor le parecía obra deleznable— reside en el testimonio que brindan sobre el carácter, sobre el «caso humano» de don Leandro. Aun no siendo insensibles a las delicias estéticas, al garbo y a la gracia de estas tres comedias, no podemos evitar el sentirnos preferentemente atraídos por su deposición acerca de la persona del autor.

El viejo y la niña nos describe la historia de una muchacha, Isabel, a quien su maligno tutor ha casado con un viejo muy viejo, D. Roque, celoso, impertinente y cruel. Pero la niña estuvo tiernamente enamorada, antes de su matrimonio, de un joven apuesto, Juan, el cual llega a Cádiz y se instala, con el pretexto de resolver unos negocios, en casa de la desigual pareja. Entre Isabel y Juan brotan primero los reproches y después las protestas de un amor renovado. D. Roque sospecha, y trata de complicar en sus ridículas vigilancias a su criado Muñoz, anciano regañón y lleno de buen sentido. Sin proponérselo, Moratín cae en la doble acción. Porque tan interesados como en la solución del irresoluble triángulo —un marido legítimo, una mujer casta y un amante honrado— estamos ante el proceso dialéctico entre amo y criado, entre el dinero y una conciencia recta que resiste al soborno. Hay larvada en esta comedia una protesta, diestramente conducida por Moratín; el pobre Muñoz no tiene más que ingenio y astucia para defenderse, y al fin saldrá dignamente de la prueba. Otro más apocado se habría sometido, y el dinero habría cumplido su más atroz objetivo: doblegar conciencias.

Pero volvamos a la acción principal; ni Isabel ni Juan están dispues-

tos al adulterio. Y cuando Roque, en una de las más crueles y violentas escenas del teatro español, obliga a su esposa a fingir desamor a Juan, éste se marcha para siempre. La niña, que ha triunfado de sí misma pero ha sucumbido a la malicia del viejo, decide irrevocablemente ingresar en un convento.

Según vemos, el desenlace es perfectamente decente. Al ser representada la obra en Italia, el público lo halló demasiado «austero y melancólico, y poco análogo a aquella flexible y cómoda moralidad que es ya peculiar de ciertas clases en los pueblos civilizados de Europa», comenta Moratín. El traductor, Signorelli, mudó, en vista de ello, el desenlace; hemos de suponer que decidió o planteó al menos el adulterio. Con lo cual, asegura don Leandro, «incurrió en una contradicción de principios tan manifiesta, que no tiene disculpa» (Obras, 336).

COMEDIA SIN AMOR. Moratín operaba siempre desde unos principios morales rectos y honestos. Pero ello era fruto de una convicción racional, tanto como de una contextura anímica sumamente peculiar, que determina en él una tendencia inequívoca hacia la templanza. El mismo lo proclama muchas veces: «Mi carácter es la moderación», decía en 1821 a Silvela. En todo era don Leandro moderado y hasta cobarde: se había constituido en prisionero de sí mismo, y necesitaba de un orden estable para que su intimidad pudiera sentirse segura. Cualquier situación que le enajenara, que le expusiera a no ser completo dueño de su espíritu, fue siempre sistemáticamente evitada por él.

En *El viejo y la niña*, si hemos de creer —y merece entero crédito— al confidente de Moratín, Juan Antonio Melón, el poeta ha transustanciado un episodio que vivió realmente. Melón, en efecto, en las «Desordenadas apuntaciones» que escribió sobre su amigo, inserta esta noticia: «Cuando hacía *El viejo y la niña*, nos enseñaba a Estela y a mí cartas de una señorita que le quería, y a quien él llamaba Lícoris...; esta señorita se casó con un viejo, y a don Leandro le sucedió aquella escena de *El viejo y la niña*, en que dice el viejo:

Entro, y la encuentro poniendo
unas cintas a mi bata,
y a él, entretenido en ver
las pinturas y los mapas.

Se trata del momento en que D. Roque ha oído hablar acaloradamente a su huésped y a su esposa, en una habitación; el burlado amante está

pidiendo explicaciones a su amada, pero, al entrar el viejo, ambos fingien normalidad.

No caeremos en el ingenuo error de atribuir verdad objetiva a lo que nos cuenta la comedia, ni siquiera en su planteamiento. Juan no es Moratín, pero es la imagen exacta que éste se formaba del amante puesto en aquel difícil trance de ver irremediablemente perdida a la mujer amada. Juan ni siquiera insinúa a Isabel el logro oculto de su amor: se limita a resignarse. Éste sí que es don Leandro, viviera o no la situación de la farsa. Don Leandro no altera un orden legal y socialmente establecido; sufre y huye. Todo antes que adquirir un compromiso, que echar una cadena a su espíritu. Por eso le parecía intolerable la adaptación de la comedia que había hecho Signorelli para el público italiano.

Se me objetará que no estaba realmente enamorado de Lícoris, y que, al crear a Juan, no ha podido comunicarle un ardor que efectivamente no sentía. Nada más exacto: ni siquiera pudo inventar un galán ardiente, por absoluta incapacidad de imaginar cualquier tipo de enajenamiento. Juan es fidelísimo trasunto de don Leandro, puesto éste en el extremo hipotético de amar cuanto podía. Pero es que podía poco. Obsérvense las palabras de Melón: «nos enseñaba ... cartas de una señorita que le quería»; era, pues, ella quien ponía los puntos a don Leandro. Él se sentía halagado, y hasta participaba en el juego; no podemos imaginar otra cosa, dada su incapacidad para el amor. Su erotismo no parece haber remontado nunca la fase estrictamente biológica;⁵ no le era posible rebasar los límites del afecto o de la ternura, confusamente mezclados con un legítimo orgullo varonil, si obtenía respuesta.

Moratín es un ejemplo insigne de poeta desamorado. En su lírica no hay un solo poema estrictamente amoroso. Cuando tenía veintisiete años, es decir, cuando acaba de terminar su flirt con la niña que se casó con un viejo, visita Valclusa, escenario de ilustres amores poéticos. Y escribe enseguida a otro gran desamorado, Jovellanos, estas reflexiones: [Los imitadores de Petrarca] «se olvidaron de que nadie pinta bien la pasión de amor, si no está muy enamorado. El que no la sienta, no trate de fingirla, porque será enfadoso y ridículo» (Diario, II, 92).

En sus comedias, abundan los enamorados fingidos más que los verdaderos. Así, el Barón simulando un amor que no siente por Isabel, para asegurar su dote; D. Claudio, repitiendo con Inés ese mismo juego, en La mojigata; el pedante D. Hermógenes, confiado en las posibles

⁵ La publicación del texto íntegro de su diario ha revelado que no fue parco en la búsqueda y en la compra de amores efímeros; véase lo que dicen las pp. 19-20.

ganancias de su futuro cuñado, mientras entretiene con palabras de amor a Mariquita, en *La comedia nueva*. Si además de estos simulados amantes, los hay verdaderos (*D. Carlos, Leonardo...*), su triunfo no resulta de una pasión arrebatadora, sino que es un fruto secundario: de una generosa renuncia, en *El sí de las niñas*, o de la conjuración de un engaño, en *El barón*.

Y, sin embargo, salvo en *La comedia nueva*, en que el tema erótico apunta sin desarrollo, el amor ocupa extenso espacio en las obras moratinianas; carece de empuje y nervio, pero es prolijamente considerado. Lo cual significa a las claras que Moratín no siente el amor como pasión, sino como preocupación. Podía amar hasta el límite en que el sentimiento se transforma en arrebato, hasta el instante en que la intimidad del alma debe abrirse. En ese punto justo se detenía don Leandro. Alude varias veces, en su correspondencia, a enamoramientos fugaces; nos falta el testimonio de un gran amor que, evidentemente, no sintió nunca. En general, los sentimentales, es decir, los ocupantes exclusivos de su alma, son malos enamorados.

«*EL SÍ DE LAS NIÑAS*». A pesar de lo cual, por los manuales anda la especie de que experimentó una gran pasión por la famosa Francisca Muñoz. Vamos a asomarnos, con pudor y curiosidad, a estos pretendidos sentimientos, de los que pasa como trasunto literario *El sí de las niñas*, a partir, sobre todo, de un meticuloso trabajo de Escosura [1877; véase también F. Ruiz Morcuende 1924:61 y ss. y J.L. Cano 1960]. Según don Patricio, la citada comedia narraría, bajo transparentes velos, el amor que Moratín sintió por Paquita, favorecido por la madre de ésta, María Ortiz. Moratín sería *D. Diego*, Paquita habría conservado el nombre, y la indiscreta doña María se habría convertido en *D.^a Irene*. Da por válidas todas las circunstancias argumentales, y supone que la niña no correspondía a don Leandro, porque el desnivel de edades era notable, y esperaba o vislumbraba más gallarda proporción. El poeta habría descubierto, al fin, la imposibilidad de sus pretensiones, y se habría retirado con el corazón lacerado y lágrimas en los ojos.

Pero a esta interpretación se opone una importante dificultad cronológica. Y es que, cuando *El sí de las niñas* se estrena en 1806, Moratín no ha suspendido su «flicteo» con la dama. El buen don Patricio tiene soluciones para todo: es, viene a decirnos, que don Leandro había barruntado lo que iba a ocurrir, e imaginó un desenlace para su comedia que, luego, desdichadamente, se repitió en la realidad.

Asombra y cautiva el candor de este tipo de interpretaciones, una

más entre las muchas de que han sido víctimas tantas obras literarias. Éstas, salvo en rarísimas ocasiones, aunque se apoyen en realidades circunstanciales, no dan testimonio de tales realidades, sino del temple espiritual del artista que las evoca. Como antes hicimos con la historia del viejo e Isabel, intentemos ahora descubrir algunas facetas del alma complicada de Moratín, a propósito de *El sí de las niñas*.

FRANCISCA MUÑOZ Y MORATÍN. Conocemos la fecha en que Inarco Celenio conoció a la muchacha; su diario, el día 22 de mayo de 1798, puntualiza: «*Chez conde, ubi Paquita*». El hecho de que el nombre de ésta no aparezca antes, es indicio, aunque no motivo concluyente, para la anterior afirmación. Tenía don Leandro treinta y ocho años. Por plausibles cómputos conjeturales, sabemos que la muchacha debía de andar por los diez y ocho. La diferencia de edades era, pues, grande, pero no escandalosa, en aquella época de matrimonios entre niñas y viejos. En la cuenta de valores estimables de Moratín deben considerarse su admirable ingenio y su prestigio de escritor máximo, bienquisto del poder.

Pero hay más: la Muñoz no tenía pretendiente a la vista. Cuando se rompan sus relaciones con el poeta, habrá de aguardar muchos años hasta contraer matrimonio. Tenía ya treinta y cinco, como mínimo, cuando se dirigió por carta a su amigo don Leandro, pidiéndole consejo para casarse con un militar gordo y machucho, negación viva del D. Carlos de la comedia.

Los encuentros con la familia Muñoz menudearon a partir de aquel día de primavera. Al llegar el otoño, don Leandro anota en el diario: «*Chez Conde, cum Paquita scherzi*». Es el momento de apogeo máximo de Moratín, el del goce de su casa de recreo en Pastrana, el del puntual cobro de los beneficios eclesiásticos, el del respeto unánime, con odios que honran. El escritor lleva a Paquita y a su madre al corral de la Cruz. Y ya en pleno verano de 1799, Moratín apunta: «*Scherzi cum Paquita, quam osculavi*».

Continúan las visitas sin interrupción; en el estío de 1800, don Leandro hace a la Muñoz un regalo muy propio: un abanico. Y en septiembre se lleva a la madre y a la hija a su finca de Pastrana. Por aquella época está escribiendo *El sí de las niñas*; la primera alusión a esta obra, ya terminada, corresponde a julio de 1801. Pero el idilio con Francisca continúa, ya que ésta, en octubre, le acepta agradecida unos pendientes. La familiaridad con los Muñoz es total; en agosto de 1802, don Leandro anota: «*Chez Conde, magna cum Mother [de Paquita] disputatio*

super voyage»; pero vuelve por la tarde a verlas. Así, entre paseos, visitas, representaciones teatrales, comidas, finezas y disgustos, va pasando el tiempo para don Leandro y la niña. Transcurren ocho años de relación frecuente y, a todas luces, amorosa. A fines de 1806, el año de estreno de la comedia, el asunto parece precipitarse. El día 3 de diciembre, Moratín va a casa de su amigo Melón; de la entrevista, sólo poseemos la noticia: «consultatio over Paquita». Seis días después, esta nueva anotación: «Ici Paquita and Mother, consultatio super casamiento of Paquita; ego tastamento, tenerezze».

Estas rápidas apuntaciones permiten entrever una especie de ultimátum presentado por las Muñoz a Moratín. ¿Qué casamiento era ése? ¿Había surgido un nuevo pretendiente? Carecemos de noticias, pero, como ya se ha dicho, la muchacha no contraerá matrimonio hasta nueve años más tarde. Resulta obvio pensar en el aludido ultimátum. Y don Leandro, acorralado, sabe escaparse con Dios sabe qué habilidades emotivas, en que era tan diestro.

Con todo, algún pretendiente, con pretensión más o menos inmediata, debía de haber entrado en el horizonte de Francisca, lo cual pudo constituir el pretexto para obligar a don Leandro a que se aclarara. La situación entre poeta y dama quizá se hizo difícil durante algún tiempo. Moratín pasa los meses de julio y agosto de 1807 en Pastrana; el 4 de septiembre regresa a Madrid y visita inmediatamente a los Muñoz; Paquita llora. ¿Cuál fue el motivo de su llanto? Podremos imaginarlo tres días más tarde; Melón y él salen de paseo en coche, y Juan Antonio le da la noticia de que Francisca se casa. Escuetamente, don Leandro anota: «Planximus, ego tristis». La noticia —lo sabemos— era falsa. ¿Fue la última finta de las mujeres para atraer al evasivo escritor? Nos tememos que sí. A no ser que el matrimonio se celebrara realmente —cosa muy improbable— y no haya aparecido rastro documental.

LA HUIDA. El diario de Moratín acaba justamente a principios de 1808, y nada podemos saber acerca de cómo continuaron estas relaciones por aquellos años decisivos. Cuatro años más tarde, en 1812, don Leandro abandona para siempre Madrid, y comienza su odisea uncido al ejército francés en retirada. Nunca más volverá a ver a Francisca, pero mantendrá con ella una larga correspondencia hasta su muerte. Más de doscientas cartas le escribió, a lo largo de trece años de separación; las pocas que se han dado a la publicidad, no dejan traslucir el menor vestigio de sentimientos amorosos.

Paquita se había quedado con el retrato de Moratín pintado por Goya;

y urgía a don Leandro para que le escribiese a menudo. Éste parece con frecuencia cansado, aburrido, pero acude a darle satisfacción. En 1826, Moratín ha cumplido sesenta y seis años, y Francisca cuarenta y seis; la pobre tiene las piernas hinchadas y las rodillas tumefactas. Sin embargo, planea un viaje a Burdeos para encontrarse con don Leandro, que le echa un jarro de agua fría: no vale la pena tanto esfuerzo —viene a decirle— «sólo por ver a esta mala cara que Dios me dio».

Por fin, cuando Moratín muere, Paquita, doña Paca ya, hace extremos de dolor. Un buen día, en septiembre de 1828, se presenta en su casa don Manuel García de la Prada a ejecutar la última voluntad de Moratín, a arrancarle el retrato pintado por Goya, que debía pasar a la Academia de Bellas Artes. La Muñoz saca una carta de don Leandro, en que la nombra depositaria perpetua de su vera efigie. El poeta, implacable con lo que no fuera el culto más rendido de sí mismo, lo ha olvidado en su última voluntad. Y el executor testamentario se siente conmovido, dice, «por el singular cariño que [la dama] tiene al difunto»; por lo cual, ordena que se le entregue una copia del retrato, para evitar «un terrible pesar a la honrada doña Francisca Muñoz».

Éstos son los datos fundamentales de estas relaciones que, insistimos, pasan por ser la gran pasión defraudada de Moratín. Nos preguntamos si no será la gran pasión frustrada de Paquita.⁶ Y entonces, ¿qué nexos existe entre los sucesos históricos y la anécdota de El sí de las niñas? Absolutamente ninguno. La idea de que tal conexión es determinante de la comedia viene rodando todavía por manuales y aun por monografías, cuando ha pasado más de un cuarto de siglo desde el descubrimiento de que la famosa comedia moratiniana es adaptación cercana de una obrita en un acto de Marivaux titulada L'école des mères de 1732 (Sánchez Estevan 1934:54). José Francisco Gatti [1941:140-149], que ha estudiado minuciosamente los detalles de tal adaptación, señala que el esquema argumental de ambas comedias es el mismo. Allí aparecen el futuro marido con sesenta años y la infeliz doncella con diez y siete; en la obra española, ambos tendrán un año menos, lo que no corresponde ni de lejos a las edades de Moratín y de Paquita. La diferencia anecdótica más notable entre las dos comedias, motivada por un «escrupulillo madrileño», consiste en que el joven rival del caballero, su hijo en Marivaux, se convierte en sobrino suyo en Moratín.

El sí de las niñas no traduce, pues, al escenario una parcela biográfi-

⁶ Celebramos que esta opinión, expuesta por nosotros en 1961, parezca ser compartida por R. y M. Andioc, en su edición del diario de Moratín (p. 20).

ca de Moratín; todos los intentos de explicarla mediante las correspondencias literales D.^a Francisca = Paquita Muñoz, D. Diego = don Leandro, deben ser desterradas de una vez.⁷ Y, sin embargo, quizá ni Escosura ni cuantos, tras él, han establecido una relación entre lo que acontece en la comedia y lo que, en la vida, sucedía al poeta, andaban descaminados. Lo que ocurre es que esa relación debe plantearse desde otros supuestos.

Moratín, con toda probabilidad, quiso a la muchacha hasta el límite que le imponía su exigua capacidad de amar. Pero, por razones de carácter ya explicadas, no se decidió —él, entendámoslo bien— a otorgarse como esposo, porque le era imposible otorgar, compartir, conceder la más pequeña porción de su intimidad. En 1795, exclamaba: «¿Qué sé yo adónde iré? Y esta incertidumbre me anuncia a cada paso la libertad que gozo». Muchos años después, en 1823, seguirá exhibiendo su soledad con orgullo: «Yo soy un pajarraco huérfano, sin pollos y sin nido; me mantengo con poco; y a pesar de mis cortos haberes, antes me sobra que me falta».

Los mecanismos de la mente son muy complejos, y es muy probable,

⁷ Joaquín de Entrambasaguas [1960] afirma, basándose en hipótesis, que don Leandro sufrió un grave quebranto sentimental cuando, en sus años mozos, su amada doña Sabina Conti, «de la noche a la mañana y ante el espanto del joven Moratín se casó con su tío don Juan Francisco Conti, que le doblaría la edad y algo más, resultando a su lado un viejo». Este «amargo dolor» y «desencanto angustioso» se habrían plasmado, mediante una trasmutación literaria, en *El viejo y la niña*. Y añade el citado crítico [1960:22]: «Pero mucho más tarde, para escribir su última comedia [*El sí de las niñas*], Moratín aún vuelve sobre el tema extrañamente —para quienes ignoren sus causas—, con esa obsesión del recuerdo juvenil en la vejez; con el deseo de revivir la juventud, que, en el escritor —como en Lope de Vega, en *La Dorotea*—, se convierte en obra literaria, llevando de nuevo a la escena su inolvidable tragedia, transformada ya en comedia verdadera, porque, al drama, le ha encontrado otra solución. Ni lo que sucedió en la vida ni el deseo vindicativo de sus primeras comedias [alude a la desconocida *El autor* y a la conservada *El viejo y la niña*], sino lo que debiera haber sucedido, y de ese modo vivir la ficción y evadirse de la realidad, merced al perfeccionamiento de su arte dramático, en toda su plenitud, y a la necesidad optimista de su alma que han moldeado los años y las penas». Luego nos previene para que «no incurramos en el frecuente error —acaso buscado por Moratín, si no fue capricho suyo la coincidencia de nombres— de identificar a esta Paquita [Muñoz] con la protagonista de *El sí de las niñas*, doña Francisca también». R. Andioc [1975:144] da acogida a la hipótesis indemostrable del profesor Entrambasaguas, y concede que «tal vez debamos a este amor malogrado [el de don Leandro por Sabina] la creación de *El viejo y la niña*. Y también la de *El sí de las niñas*...». Pero ¿no es suficientemente explicable esta obra, dentro de la serie literaria, por *L'école des mères*? Las obras literarias dan testimonio de su autor, pero es grave error querer justificarlas a ultranza por motivaciones biográficas: antes que nada, son literatura.

seguro casi, que la dificultad levantada por Moratín como obstáculo para una boda que en modo alguno deseaba, fuese la diferencia de edades, real pero no impediende, entre Paquita y él. En aquel ámbito social, ya lo decíamos, eran frecuentes las bodas desniveladas, y sus consecuencias. Moratín se atrincheró en estas aprensiones, y no se rindió. En sus manos había caído la obrita de Marivaux, la historia del hombre viejo que fracasó en amor. Como he dicho, no era tanta la diferencia de edades entre él y Paquita; Angélique tenía diez años menos que Francisca, y M. Damis trece más que Moratín. Pero no importaba: la fábula prueba más y mejor cuanto más polares son sus términos. De que Moratín pensaba en su propia situación, no puede cabernos duda: ahí está la protagonista, con su nombre alusivo; y ahí están esas docenas de detalles señalados por los comentaristas en la comedia, que apuntan inequívocamente a la familia Muñoz, a sus amigos y a él mismo. Nuestra hipótesis conduce a suponer que El sí de las niñas es la resolución literaria del conflicto que preocupaba al escritor, la formalización de sus aprensiones y celos, los cuales eran, a su vez, producto de la irreductibilidad amorosa o sentimental de don Leandro. L'école des mères le vino como anillo al dedo; como un anillo que no servía, precisamente, de alianza.

Era lógico que D.^a Francisca no quisiera casarse con D. Diego; pero Paquita Muñoz, que acepta regalos, que llora, que va forjando un sentimiento del que dará más tarde conmovedoras señales, es seguro que sí quería a su D. Diego, a su don Leandro.⁸

El sí de las niñas depone, pues, como testigo de su autor. El maduro pretendiente se retira, como Juan en El viejo y la niña, para no crear una situación límite, para que el buen orden no sufra alteraciones. Sólo que aquí, en el suceso real que, injertado en una obrita de Marivaux, se vislumbra en la escena, el buen orden habría requerido, si mi interpretación es exacta, la boda del caballero maduro y de la dama. Entendámonos: el orden visto desde fuera de Moratín. Desde dentro, consistía en lo que de veras ocurrió: en que el poeta no abatiese el menor reducto de su espíritu. En él, libertad se identifica con intimidad intacta. El sí

⁸ Ya hemos señalado como, en las cartas de Moratín a Paquita, no hay huellas de sentimientos amorosos. Esto confirma el carácter de huida que tuvo el cese de sus relaciones. El poeta, que había chancado con la muchacha, do, incluso, por la asiduidad en la correspondencia que le exigía la Muñoz. Si él hubiera sido rechazado, ¿no se habría filtrado, entre tanto testimonio de afecto familiar, un reproche, una insinuación, un indicio mínimo de despecho o de amor? A partir de 1806, Moratín abre una cuenta nueva en sus relaciones con Paquita, en que lo erótico se evita con sumo cuidado.

de las niñas no es una crónica sino una mixtificación, una flagrante excusa. Con esta obra concluye don Leandro, como dijimos, su quehacer dramático; y echa el cierre también, preconcebidamente, al curso de sus amores con aquella fiel y encantadora Francisca Muñoz, a la que un día, chanceando, le había robado un beso.

«LA COMEDIA NUEVA». Muy diversa, hasta el punto de poder constituir con ella un apartado, es La comedia nueva, estrenada en 1792. No voy a entretenerme en el examen de esta obra, que situó definitivamente Menéndez Pelayo en el contexto de la estética dieciochesca. Me interesa sólo adivinar por ella el temple de su autor al crearla, los supuestos psicológicos desde los cuales se ha atrevido a escribirla. Porque, ¿de dónde ha sacado fuerzas, él que era la moderación misma, para plantear combate al ejército malhumorado de legos que se enseñoreaban del teatro?

Pocos años antes, en 1787, escribía desde París a aquel desaforado y generoso peleón que fue Forner: «Tu carta del 21 del pasado me ha puesto de muy mal humor, querido Juan, porque veo que no desistes del empeño imposible de aplastar y confundir a los pedantes vocingleros, a los poetas chirles y a los escritorillos de pane lucrando... Déjalos que garlen y disputen y traduzcan y compilen y empuerquen papel y fatiguen los tórculos. A ti, ¿qué te va en ello?... Nadie irrita en España impunemente a los bichos ponzoñosos; porque, si no pueden con la pluma, te herirán con la lengua... Créeme: no son los otros los que deben ni pueden enmendarse: eres tú» [Obras póstumas, 96-97]. Dos años después de enviar esta carta, Moratín comete una insigne imprudencia, si la medimos desde las afirmaciones de la epístola: publica La derrota de los pedantes, contra los escritores chirles, y, no contento con esto, otros dos años más tarde, insiste con La comedia nueva. Es difícil resolver este cambio de actitud.

La derrota parece el fruto de una renuncia. Como es sabido, Moratín, modesto oficial de joyería, decidido a librarse del taller y a hacer carrera en las letras, obtuvo por intermedio de Jovellanos la plaza de secretario de Cabarrús, con el que viajó por Francia. Era un comienzo brillante, esperanzador; en París, en este incipiente amanecer de su bienestar, fue donde escribió aquella carta a Forner. Pero, de pronto, todo se vino abajo con la caída de Cabarrús. El joven secretario quedó de nuevo disponible, y no tuvo más remedio que reintegrarse a su artesanía. A este momento de desilusión y desánimo, aumentado con el fracaso de su intento para estrenar El viejo y la niña, corresponde la famosa sátira, género para el que estaba bien dotado, y en el que había conquis-

tado un lauro académico, en 1782, con su Lección poética. Don Leandro juzga, quizá, que nada tiene que perder, y arremete contra el rebaño de infames copleros.

Pero a aquel accidente sucede un rápido cambio de fortuna, con la protección del dictador Godoy. Por decisión de éste, la censura atempera sus rigores y concede el visto bueno a la comedia antes proscrita. El favorito real apuntala sólidamente la flaca economía de Moratín, mediante un beneficio en Montoro y una pensión con cargo a la mitra de Oviedo. Es comediógrafo aplaudido, y goza de bienestar. Don Leandro, sin dudarle un instante, compone La comedia nueva para escarnio público de los malos dramáticos, y como apología de la fe neoclásica que profesa.

La obra, pese a la agitación que produjo en el charco de ranas poéticas, triunfó; su autor se siente designado para más altos fines, y solicita y obtiene una pensión, con el fin de viajar por el extranjero y empaparse de luces. Marcha a Francia, pero sale huyendo del Terror. Pasa el Canal, y se instala en Londres. Desde allí, su destino de oráculo del teatro español se le muestra como evidente, y dirige a Godoy un memorial, pidiéndole la plaza de director de los teatros, con el propósito de proceder a una reforma radical de los mismos. Su memorial, sometido a informe del corregidor de Madrid, naufraga (P. Cabañas 1944b). Pero lo que interesa de este hecho es que nos permite vislumbrar el optimismo pletórico y agresivo que invade a Moratín este año de 1792, en que estrena La comedia nueva y escribe el memorial.

La comedia nueva es el testimonio más claro de aquel absolutismo que Alcalá Galiano denunciaba en Inarco Celenio. Con ánimo generoso e ingenuo, Moratín se empeña en la revolución desde arriba: quiere corregir con el poder. Su comedia solicita tanto como ataca; pide al favorito que le allane el camino con la fuerza, para que él pueda sembrar las semillas de una regeneración cívica. El deseo de vencer sin luchar es típico del carácter sentimental. Moratín sólo hubiera estrenado esta comedia cuando lo hace, esto es, sabiéndose sólidamente respaldado; o bien, en un período de definitivo abatimiento. Porque ambas cosas, el sumo poder o la suma renuncia, son las que le hacían sentirse seguro, esto es, libre.

UN NUEVO ATAQUE: «LA MOJIGATA». Terminemos con un breve examen de La mojigata, desde este punto de vista que nos ha servido para observar las restantes comedias, esto es, tomándola como posible vía de acceso a la intimidad de Moratín. En ella vuelve a plantear el autor su vieja defensa de los derechos de la mujer a no aceptar

marido por ajena imposición; pero, si no la hemos incorporado al primer grupo de comedias, es porque aquel tema queda prácticamente ahogado por el desarrollo de otro muy especial, a saber, el de la crítica de ciertas formas de hipocresía religiosa.

Argumentalmente, *La mojigata* es la más compleja de las obras moratinianas. Además de influjos nacionales, puede observarse el de Adelfos, a través de *L'école des maris*, obra que, como es sabido, adaptó al castellano Moratín. Este cuadro argumental se enriquece con evidentes destellos del *Tartuffe* y del *Don Juan molieresco*.

Aunque estrenada en 1804, dicha comedia fue compuesta hacia 1791; es, pues, rigurosamente contemporánea de *La comedia nueva*; en ambas, según parece, se ocupó don Leandro durante una larga estancia en Pastrana, a poco de conseguir la protección de Godoy. Como la comedia de los pedantes, la de Clara la piadosa parece fruto de aquel espíritu en plétora antes descrito. Desde el postulado de que el teatro es escuela de costumbres, Moratín se mete a reformador; lleva entre ceja y ceja el mismo aborrecimiento que sentía Molière contra los falsos devotos.

Es muy difícil y muy aventurado reconstruir una imagen, siquiera sea aproximada, de la religiosidad de Moratín. No hay pruebas concluyentes de que sea cierto aquel dictamen de Alcalá Galiano, según el cual, era «laxo por demás, si hemos de tener por testimonio sus obras, donde se complace en satirizar no sólo la superstición, sino la devoción, como dejando traslucir lo que calla». Pero tampoco hay razones definitivas que oponer a don Antonio. De niño, fue educado Moratín en sus principios cristianos; a sus veintitantos años, lo vemos asistir a ceremonias religiosas, oyendo misa y confesando. En Inglaterra, no abandona estas prácticas. Pero nada nos dice Silvela, testigo de su agonía, de que hubiera reclamado en tal trance los auxilios de la religión; y tampoco en su testamento figura ninguna profesión de fe (Menéndez Pelayo 1880-1881:V, 333).

En su Viaje a Italia, realizado con la pensión que le concedió Godoy por la época en que compuso *La mojigata*, se leen estas palabras reveladoras: «Habiendo hablado de los espectáculos de Roma, no es posible pasar en silencio el de la bendición del Papa... La inmensa plaza de San Pedro, única en el mundo, se llena de pueblo; la tropa de infantería y caballería forma un cuadro a la entrada del gran templo Vaticano; se aparece en una ventana, sobre la puerta principal de la iglesia, el Papa, cubierto de preciosas vestiduras, con mitra episcopal en la cabeza, levantado en unas andas, rodeado de prelados de las religiones, obispos, arzobispos, cardenales, cortesanos, criados y guardias: su presencia sus-

pende el rumor popular. Todo es silencio reverente; se levanta en pie, y alzando el rostro y los brazos al cielo, bendice desde aquel trono de majestad a todo el orbe católico, redimido con la sangre de J.C., de quien es Vicario y Pontífice en la tierra; al echar la bendición, se postra humilde aquella inmensa multitud, y al acabarla, suenan instrumentos militares, campanas, voces de alegría, y retumban a lo lejos los cañones de la mole Adriana. En Asia podrá haber algo que se parezca a esto; pero en lo restante del mundo, no hay soberano que se presente a su pueblo con tal grandeza, ni que, reuniendo el imperio y el sacerdocio, aparezca a sus ojos como padre, como príncipe, como intérprete de las voluntades de Dios, y dispensador en la tierra de su perdón y sus beneficios». Y concluye con estas significativas frases: «Así es que, por más que reflexione la filosofía, no es posible asistir a esta función sin sentir una conmoción irresistible de maravilla y entusiasmo» (Obras póstumas, 587).

No es éste lugar oportuno para interpretar pormenorizadamente ese texto. Pero resulta claro que en él late un sentimiento emocionado. Sin embargo, sería osado atribuirle fundamento religioso; más bien parece obedecer a motivaciones estéticas; y hasta se percibe un intento de refrenarlo, en aquella explícita comparación del Papa con los soberanos de Asia. Con todo, hay un momento de rendición final: «por más que reflexione la filosofía...».

Moratín, en todas sus obras, parece vivir en el vaivén que refleja el pasaje anterior: las luces, por un lado, y una religiosidad heredada y familiar, de la que intenta liberarse mediante la ironía o su conversión en materia estética. Pero, además de un sentimiento personal, la religiosidad constituye un problema social, que matiza muy peculiarmente la convivencia en la tierra hispana. En general, los ilustrados claman por una regeneración del espíritu cristiano, por una restitución del mismo a una pureza incontaminada de supersticiones y creencias parareligiosas (J. Sarrailh 1954:613 y ss.). En la exigencia, unen sus fuerzas hombres fervientes, y sospechosos de laxitud como Moratín. La mojigata no tiene otro sentido. Desde aquel sólido baluarte que ocupa en 1792, el año admirable de su vida, dispara sus armas contra los enemigos del progreso literario y contra la impureza religiosa. La razón de que un creyente a medias exija de los demás creencias robustas y sinceras, me parece obvia: una religiosidad vivida desde la caridad y las más sólidas virtudes cristianas, piensa Moratín, y con él los ilustrados piadosos o impíos, deja de constituir un obstáculo para la vida civil, puesto que ésta no se verá enturbiada por la hipocresía y otras formas seudoespirituales, que tantas veces medran a la sombra de la religión. Es cierto que hubo muchos

españoles en aquel tiempo que ironizaban y atacaban con los designios de Voltaire. No creo que Moratín, cantor de la Virgen del Pilar o de Lendinara fuese uno de ellos. Sus cantos eran puramente estéticos: evidente; pero ahí están como síntoma de que su irreligiosidad no era combativa. Él, lo sabemos ya, no estaba dotado para combatir, si del hostigamiento podía seguirse réplica. Quería paz, ilustración y concordia; deseaba en los demás unas formas espirituales sinceras y honradas, que dejaran intactos sus secretos del corazón. En suma, una religiosidad que no fuera ni agresiva ni inculca.

Insisto en que éste me parece el significado de *La mojigata*: un ataque contra la hipocresía, como medio de autodefensa. Algo singularmente parecido a la actitud de Molière, promovido por causas semejantes.

CONCLUSIÓN: UN FUGITIVO. Hemos pasado revista a las principales obras de Moratín, con la intención de acercarnos un poco a aquella alma difícil y eminente. Lo hemos visto atacar, desde sólidas posiciones, con *La comedia nueva* y *La mojigata*. Pero el ataque no era el fuerte de don Leandro; necesitaba tener previamente rendido al enemigo, con el poder y con la fuerza, en caso preciso. Su objetivo era imponer las luces en y con la comedia. Tipifica así exactamente al ilustrado despótico de su tiempo. Pero lo hemos visto defendiendo lo que más le importaba: su intimidad. Retirándose, con el D. Juan de *El viejo y la niña* y el D. Diego de *El sí de las niñas*; escapando de todo posible compromiso de su espíritu, para que nada ni nadie pudiera compartirlo o desmantelarlo.

Escapa siempre. Huye del amor, cuando a él parecía tener derecho Francisca Muñoz. Huye de la corte y de la patria, cuando los vendavales políticos le hubieran desnudado el alma, y le hubieran arrebatado su señorío, dejándolo a merced de los demás. Y así, nos lega la imagen falsa de un afrancesado por convicción, él que era sólo un español fugitivo. Y, llegado a situaciones límite, en que su intimidad podía quedar desarbolada, a merced de los hombres o del destino, cuando queda al pie del muro sin escape posible, intenta fugarse de sí mismo con el suicidio.

Un hombre que huye: éste fue siempre Moratín, el comediógrafo de las luces.

F. L. C.

RAFAEL RAMOS NOGALES *Secretario de redacción*

MANUEL FLORENSA MOLIST *Tipografía*

IGNACIO ECHEVARRÍA *Coordinación*

VÍCTOR IGUAL *Fotocomposición*

© 1994 de la edición, prólogo y notas: Jesús Pérez Magallón

© 1994 del estudio preliminar: Fernando Lázaro Carreter

© 1994 de la colección: Francisco Rico

© 1994 de la presente edición para España y América:

CRÍTICA (Grijalbo Comercial, S.A.), Aragón, 385, 08013 Barcelona

ISBN: 84-7423-601-0 rústica

ISBN: 84-7423-621-5 tela

Depósito legal: B. 99-1994

Impreso en España

1994. — HUROPE, S.A., Recaredo, 2, 08005 Barcelona

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.