

## INTRODUCCIÓN

Leandro Antonio Eulogio Melitón Fernández de Moratín murió entre la una y las dos de la mañana, en París, el 21 de junio de 1828. El féretro, después de superar no pocos inconvenientes con las autoridades locales y a costa de Manuel Silvela (1781-1832), fue trasladado al célebre cementerio parisino de Père Lachaise donde sus restos fueron depositados junto a otras dos eminentes figuras de las letras francesas: Jean de La Fontaine (1621-1695) y Molière (1622-1673)<sup>1</sup>. El epitafio frontal, quizás la primera expresión narrativa que encontramos de su legado, resumía en pocas palabras lo que el dramaturgo cultivó en vida y lo que dejó tras ella:

Aquí yace D. Leandro Fernández de Moratín  
Insigne poeta cómico y lírico  
Delicias del teatro español  
De inocentes costumbres y amenísimo ingenio  
Murió el 21 de junio de 1828

El político chileno Vicente Pérez Rosales (1807-1886), alumno de la escuela para españoles que creó Manuel Silvela en París y de la cual

<sup>1</sup> El terreno del cementerio donde fue enterrado era propiedad de la familia de Manuel Silvela, amiga y protectora del comediógrafo. Ramón Mesonero Romanos anota que la "idea de colocar los restos de éste inmediatos a la tumba que encierra los del gran Molière, cuyas huellas siguió en vida y muerte, fue una feliz inspiración, y que parece que no dejó de haber inconvenientes para realizarla por estar de antemano ocupado aquel sitio por otras tumbas". *Goya, Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés* (Madrid: M. G. Hernández, 1900): 20. Véase también Santiago López Gómez, "El sepulcro de Leandro Fernández de Moratín en el cementerio de París", *Estudios Románicos* 5 (1987-1989): 750-754.

Moratín fue profesor, nos deja una ambivalente valoración retrospectiva en sus *Recuerdos* de los últimos momentos de Leandro Fernández de Moratín, así como la importancia que supuso su amigo Silvela y la familia de este en sus postreros años:

Las Musas, vestidas de luto, asistían al entierro del hasta entonces primer poeta dramático del siglo xix... Nadie se había acordado del eminente vate cuando vivo. Sin Silvela hubiera muerto de hambre; mas, después de muerto, no hubo diario europeo que no lamentase la pérdida que hacían en él las letras españolas y la escuela clásica en el mundo.<sup>2</sup>

El testimonio de Pérez Rosales presenta dos mensajes un tanto opuestos. Por una parte, expresa que nadie se acordó de él en vida y por otra, nos da a entender que dada la fama que se granjeó, esta produjo que no solo España, sino también Europa y la escuela clásica del mundo se vistieran de luto el día de su muerte. La pregunta que suscita esta afirmación es obvia: ¿podría ser esto posible en un autor que fuera rigurosamente inédito? Tomando literalmente las palabras del político chileno, se podría inferir que Moratín pasó desapercibido dentro del mundo teatral y literario de finales del siglo xviii y principios del siglo xix. Caeríamos en un error pueril si tomáramos literalmente tal juicio y claramente significaría ignorar el panorama crítico teatral de la época.

En vida, y a juzgar por los datos que arrojan los estudios de carteleras, gozó siempre de reputación, y cuando esta sufrió variaciones, fue para que se viera incrementada. Fernando Doménech Rico señala en su estudio biográfico que “Moratín alcanzó un éxito arrollador con *El sí de las niñas*, pero nunca fue un autor fracasado en las tablas sino que muy al contrario, siempre gozó de la preferencia de un sector importante del público”<sup>3</sup>. Parte de esta gran aceptación popular que obtuvo en vida se debió a que supo pintar como ningún otro el carácter y forma del pueblo para el cual escribía intuyendo que “si

<sup>2</sup> Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado (1814-1860)* (Santiago de Chile: Andrés Bello, 1957): 102. Una evaluación similar de este arrinconamiento en los últimos años de su vida la encontraremos en el *Juicio* de Alcalá Galiano publicado en 1855: “Se excitó con este motivo el entusiasmo en favor del poeta dramático, cuya fama había estado, si no del todo oscurecida, considerablemente anublada”. “Juicio crítico sobre el célebre poeta cómico D. Leandro Fernández de Moratín”. *Revista Peninsular* I, 1855, 66.

<sup>3</sup> Fernando Doménech Rico, *Leandro Fernández de Moratín* (Madrid: Síntesis, 2003): 151.

acertaba a retratarle regularmente en sus producciones, no podía dejar de agradarle"<sup>4</sup>. No hace falta más que echar una ojeada a la prensa de principios del siglo xix para ratificar las observaciones expuestas por Doménech Rico. En junio de 1790 y con motivo del primer estreno de su comedia *El viejo y la niña* son remitidos a la redacción de *El Correo* de Madrid dos sonetos, si bien de dudoso valor lírico, en honor a su autor en uno de los cuales se invoca a las musas para que "que la fama eternidades le dedique".

A pesar de esta preferencia por parte de este público de entre siglos, las primeras representaciones moratinianas de finales del siglo xviii tuvieron una recepción desigual si consideramos el aplauso que le brindó el público y la crítica que recibió en prensa, la cual fue una "mezcla de elogio y censura, más bien limitada que abundante, y correcta en su aspecto negativo"<sup>5</sup>. Lo cierto es que a partir de ahí, se agolpan recensiones de sus representaciones, traducciones, ediciones de su obra teatral, de su poesía lírica y noticias sobre sus comedias a lo largo de toda su vida y a partir de su muerte<sup>6</sup>. Sirvan de ejemplo las reediciones que se hicieron de *La comedia nueva* en 1792, 1796, 1825 y

<sup>4</sup> Joaquim Roca i Cornet, *Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico* (Barcelona: A. y F. Oliva, 1833): 24. Julián Marías destaca también esta faceta popular de Moratín en sus escritos ya que presentan una característica fundamental que lo distinguen de la generación "plenamente ilustrada" en la cual hallamos a Iriarte, Forner o Jovellanos entre otros: la raíz popular de sus escritos. "Moratín y la originalidad del siglo xviii español". *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín* (Bologna, 27-29 de octubre 1978) (Abano Terme: Piovan Editore, 1980): 198.

Hartzenbusch recogió anteriormente también la misma idea diciendo que "los preceptistas del siglo xviii habían establecido reglas de que nadie osaba apartarse. Moratín había declarado que la comedia española necesitaba mantilla y basquiña: era artículo de fe literaria que la comedia debía ser una acción entre personas particulares. Citado en el "Prólogo" de *Obras de D. Manuel Bretón de los Herreros*, Vol. I (Madrid: Imprenta Nacional, 1850): vi.

<sup>5</sup> Pilar Regalado de Kerson, "Don Leandro Fernández de Moratín y la polémica del teatro de su tiempo". Tesis doctoral, Yale University, 1966: 242. Esta misma obra ofrece en página 242 y ss. numerosos detalles sobre la crítica que recibió en la prensa *El viejo y la niña*.

<sup>6</sup> Francisco Aguilar Piñal recoge la bibliografía más completa que se ha realizado hasta la fecha del dramaturgo: las 875 entradas bibliográficas, incluyendo ediciones de su obra, traducciones, estudios monográficos, artículos, etc., dan una idea de la huella literaria de Don Leandro en la literatura española desde finales del siglo xviii hasta la actualidad. *Bibliografía de autores españoles del siglo xviii*, Tomo III (D-F) (Madrid: C.S.I.C., 1984): 341-402.

1830 o las traducciones al francés, italiano y alemán realizadas entre la última década y el primer lustro del siglo XIX. Antes de 1828, estas van *in crescendo* y no solo cuantitativamente. A medida que la popularidad se afianza y se superan las vicisitudes de las primeras representaciones, la crítica que se le dedica va adoptando en general un cariz más elogioso otorgando así más trascendencia a su obra. No hay que esperar, como quizás se podría pensar, a que su fama llegara con su obra más conocida, *El sí de las niñas*, estrenada en 1806 para que su figura saltara definitivamente a la palestra<sup>7</sup>. Esta fecha significa la culminación de una trayectoria que se traduce por un sector de la crítica moderna no solo en un evento social, sino en el “mayor acontecimiento teatral de todo el siglo”<sup>8</sup>. John Dowling narra la masiva afluencia de espectadores madrileños y procedentes de otras provincias para poder asistir al estreno dando así al lector actual una idea de la magnitud del suceso<sup>9</sup>. Sabemos además que la obra se reeditó durante todo el año, que estuvo en cartel desde el 24 de enero hasta el 18 de febrero de 1806 y no permaneció más días por la llegada de la Cuaresma, fecha a partir de la cual se cerraban los teatros. Para dar una idea de los días que se mantuvo en cartelera y del éxito que supuso esta obra, debemos recordar que esta permanencia en cartelera no se vuelve a dar en las tablas españolas hasta 1834 con el estreno del *Don Álvaro*<sup>10</sup>. No obstante, volvamos de nuevo a sus inicios para precisar mejor la cimentación

<sup>7</sup> La obra se estrena en 1806, pero el texto fue escrito cinco años antes.

<sup>8</sup> Doménech Rico, *Leandro*, 149. Jesús Pérez Magallón destaca respecto al estreno de esta obra: “Según todos los datos disponibles, *El sí de las niñas* constituyó el mayor éxito de la temporada y de muchas temporadas, superando a las obras más famosas del teatro del siglo de oro [...] Lo cierto es que la obra de Moratín hacía historia, y escritores tan dispares como Alberto Lista, Pérez Galdós, Clarín o Luis Felipe Vivanco —por no hablar de los críticos— la han considerado una de las comedias inmortales de la dramaturgia española. “*El sí de las niñas* o la consumación de un sueño”. *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura* 699-700 (2004): 649.

<sup>9</sup> Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva*. John C. Dowling (ed.) (Madrid: Castalia, 1970): 13.

<sup>10</sup> Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín, *Obras* (B.A.E.). Vol. II. Bonaventura Carles Aribau (ed.) (Madrid: Rivadeneyra, 1846): 418. René Andioc ha examinado con detalle el contexto del estreno de esta obra de Rivas en “Sobre el estreno del *Don Álvaro*”. *Homenaje a Juan López Morillas*. José Amor y Vázquez (ed.) (Madrid: Castalia, 1982): 63-86. El mismo Andioc volvió a esbozar en detalle las puntualidades de este insólito éxito en “*El sí de las niñas*, segundo centenario”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos. Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, 6 (2007): 19-36.

de nuestro punto de partida en el estudio de su huella. Mucho antes del estreno de *El sí de las niñas*, por ejemplo en 1795, la prensa local ya brindaba comentarios laudatorios al célebre Moratín, como el que publica este ejemplar del *Diario de Madrid* datado del 24 de abril del corriente a la vez que se indica un aspecto que será reprendido posteriormente: la falta de imaginación:

Es cosa que causa compasión oír las decisiones magistrales del Sr. Filopatro; dice que en Moratín sólo halla *tal cual pasaje*, que merece su atención, y que hasta que *arregle su imaginación*, no le dará elogios. Quisiera que el tal Sr. me señalase los desarreglos de imaginación de Moratín, pues no creo que se halle en sus dos comedias, que el público ha aplaudido, ni en las demás inéditas la menor expresión que no esté dictada por el juicio más severo.<sup>11</sup>

La prensa dramática de las primeras décadas del siglo XIX, a través del uso de misivas encabezadas, en ocasiones mediante el uso de pseudónimos, fue el cuadrilátero donde se enzarzaron detractores y defensores de Moratín expresando sus opiniones y puntos de vista, dando así al lector actual una idea sobre el estado del legado popular y fama del momento<sup>12</sup>. Sin embargo, la presencia que toma Moratín en la crítica no solo se efectúa a través de las reseñas que se publicaron de sus estrenos y reposiciones. A principios de siglo, en Madrid, los literatos españoles se alzaban formando dos grupos tertulianos o ‘ejércitos’ en palabras de Alcalá Galiano, uno el de la Corte (sinónimo en este caso de *afrancesados* y de formación clasicista) y otro el del Pueblo (grupo

<sup>11</sup> No será la última vez que veamos ataques a la imaginación empleada por Moratín en sus comedias. Alcalá Galiano en 1834 arremete también contra la “imaginación moratiniana”. Mor de Fuentes en 1836 castigará severamente este aspecto, entre muchos otros que lo harán posteriormente. El caso más destacado sea quizás el de Miguel de Unamuno. En parte por su rechazo a todo tipo de teatro recetario, el autor bilbaíno castiga duramente la producción cómica de Moratín diciendo de este que: “Moratín es un abismo de vulgaridad y de insignificancia —le hemos oído decir—; sus obras son el más insípido manjar que puede darse; ni tiene sentimiento, ni imaginación, ni inteligencia; es frío, no ha ideado ni una sola metáfora nueva, no piensa más que con el pensamiento de todo el mundo; es sencillamente un caso de imbecilidad por sentido común”. *Obras completas*. Vol. II (Madrid: Escelcier, 1967): 306.

<sup>12</sup> Regalado de Kerson ofrece un excelente panorama de las escaramuzas y polémicas en la tesis que lleva el mismo título (véase nota n.º 5). Guenoun dirá con total acierto que “si Moratín eut toujours ses partisans, il eut longtemps ses détracteurs”. “Un inédit de José Amador de los Ríos”. *Mélange à la mémoire de Jean Sarrailh*. Vol. II (Paris: Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispaniques, 1966): 399.

reformista de aura liberal). La vanguardia del primero estaba formada, junto a otros dos adalides, por Leandro Fernández de Moratín:

El primero lo dirigían tres jefes reconocidos como tales, a quienes se había otorgado poder discrecional sobre toda obra impresa, aunque sólo uno de ellos desempeñaba el cargo de Juez de Imprentas<sup>13</sup>, mientras los otros dos, superiores a él en méritos literarios, actuaban únicamente como consejeros confidenciales. Los tres, a quienes sus enemigos aplicaban la denominación de *El triunvirato*, eran Moratín, Estala y el abate Melón, este último el censor oficial aludido antes.<sup>14</sup>

Hasta 1808, todas sus comedias se repusieron con frecuencia después de su estreno y en general con buena entrada<sup>15</sup>. Esta coyuntura, quizás, puede también inducir a suponer que a partir de entonces y hasta 1828, fecha en la que Pérez Rosales escribe que “no hubo diario europeo que no lamentase la pérdida que hacían en él las letras españolas y la escuela clásica en el mundo”, la obra y figura de Moratín pasó inadvertida para la sociedad de la época como anteriormente sugería. *El Universal* del 25 de junio de 1821, en pleno Trienio Constitucional diserta sobre cuál de sus obras es la más perfecta:

Todavía no se ha decidido por los inteligentes cuál es la mejor comedia de Moratín. Algunos dan preferencia al *Café*, otros a *El sí de las niñas*, y no falta quien encuentre en *La mojigata* la mayor perfección. Lo cierto es que cada una de estas piezas tiene un mérito particular ya se atiende a su objeto moral, y ya se considere el orden de su composición.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Como Juez Privativo de Imprentas se alude a su amigo Juan Antonio Melón.

<sup>14</sup> Antonio Alcalá Galiano, *Literatura española. Siglo XIX* (Madrid: Alianza, 1934): 30 y *Recuerdos de un anciano* (Madrid: Imprenta Central, 1878): 67 y ss. Méndez Bejarano en 1912 refiere a esta trimurti literaria apodada como *triumvirato*, la cual litigaba abierta y hostilmente con la tertulia de Quintana donde soplaban también “auras liberales y vehemencias de política reformista” como en el bando contrario. *Historia política de los francesados (con algunas cartas y documentos)* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1912): 72. No siempre las controversias fueron de cariz estrictamente literario sino también político, sobre todo en sus inicios como más adelante nuestro con más detalles.

<sup>15</sup> Doménech Rico, *Leandro*, 50.

<sup>16</sup> Coincide este apunte crítico con la generalización expresada por Rodríguez Sánchez de León en lo referente a la crítica moratiniana durante el Trienio Liberal: “Cuando la crítica del Trienio ensalza la significación del teatro moratiniano no se limita a elogiar su regularidad dramática y buena dicción, sino que lo erige en el modelo de

Alberto Lista, el mismo año, publica también uno de los más bellos elogios dedicados al vate dramático en vida y que son un preámbulo, en cierta medida, de la herencia moratiniana del siglo XIX:

El inmortal autor de *El viejo y la niña* ha fijado para siempre el carácter de la verdadera comedia española [...]. En él poseemos el modelo precioso de la comedia y, por tanto, no se puede perdonar que el gusto del público se estrague en este género a lo menos [...] <sup>17</sup>.

El periódico ilustrado madrileño *El Censor*, en la sección de “Teatros” del 25 de mayo de 1822 y con motivo también de una representación de *El viejo y la niña*, inicia de nuevo la pluma de Lista su escrito crítico con el siguiente ditirambo: “Sería una necedad que emprendiésemos el análisis de una pieza, que es casi vergonzoso no saber de memoria, a lo menos entre las gentes de gusto y cultura”. El *Arte de hablar en prosa y en verso* de Gómez Hermosilla publicada en 1826 bajo el influjo de la poética de Luzán y Boileau, recoge también en su segundo tomo alusiones lisonjeras al virtuosismo teatral de Inarco. De entre las casi veinte menciones que le dedica como sería de esperar en una obra que aspira a una restauración clasicista y de absoluta adhesión a las ‘reglas’, la obra de Gómez Hermosilla ensalza todo tipo de aspectos de su comedia y el contexto en el cual fueron escritas <sup>18</sup>. Este encomio de Moratín que efectúa Hermosilla es, como otras alusiones posteriores en la crítica dramática de principios del siglo XIX, una proyección crítica donde autor, obra, función educativa, contexto ideológico y político se entremezclan en una misma línea discursiva que varía según se trate o no de autores del mismo color ideológico. Habrá que esperar hasta finales de los años cuarenta para que los críticos vayan dando cuenta más y más de la importancia de su papel en la sociedad y por lo tanto elaboren, en términos generales, sus valoraciones de un modo más ecuánime u objetivo.

moral y educación pública que conviene instituir en las sociedades liberales del siglo XIX”. *La crítica dramática en España* (Madrid: C.S.I.C., 1999): 197.

<sup>17</sup> Citado por Rodríguez Sánchez de León, *op. cit.*, 197. Este mismo año, Lista publica “Reflexiones sobre la dramática española en los siglos XVI y XVII” el cual constituye un feroz ataque a las ideas románticas procedentes de Alemania y, como consecuencia, una fervorosa defensa del ideal neoclásico.

<sup>18</sup> José Gómez de Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*. Vol. II (Madrid: Imprenta Real, 1826): iii.

Las citas que dedica a la obra del comediógrafo Gómez Hermosilla, colaborador de *El Censor*, así como la crítica que he seleccionado para esta brevísima introducción, dimanan algo más que una valoración filológica o estética de su comedia u obras sueltas: dialogan a través de sus figuras y creaciones literarias en una coyuntura actual con una clara vocación de cambio, restauración y denuncia contra el desatino que atiborraba la escena madrileña de la época. El mismo fenómeno sucede en sentido contrario. Una de las misiones de los dramáticos del período de Moratín era encontrar una fórmula adecuada para expresar los temas de actualidad y a través de ella, instigar un cambio en el público. Es pues inherente y fruto del momento la posición intermedia entre crítica y público que el dramaturgo de la época tiene asignada. Esta ubicación nos permite ya hablar de *reputación, influencia y fama* así como de *función* de su repertorio dramático en un eje sincrónico pero no de *legado*, juicio de naturaleza diacrónica que en este trabajo propongo que se inicie a partir de 1828. Meses antes de su muerte merece atención especial una referencia en particular a Moratín. El 30 de marzo de 1828 en el *Duende satírico del día*, Don Leandro aparece doblemente aludido en la primera reseña teatral titulada “Treinta años o la vida de un jugador” de un Larra todavía adolescente. Entre burlas al nuevo paradigma romántico que va adentrándose paulatinamente en el teatro español a partir de 1827, Moratín encarna en esta recensión el modelo neoclásico, una horma estética en permanente desgaste por esta nueva estética que empieza a imperar. No será ni mucho menos la única vez que el ilustre periodista invoque la figura de Moratín en sus artículos de costumbres y de crítica como tendremos ocasión de examinar con más detalle<sup>19</sup>.

Se puede constatar que Moratín antes de 1828 fue una figura de un prestigio dentro del ámbito teatral español y que con tan solo cinco comedias en su haber, la copiosa crítica que recibió de su obra dramática fue en general favorable y laudatoria<sup>20</sup>. John Dowling, uno de los pocos críticos que se refiere de modo particular a su influencia en el teatro español, declara que “inestimable ha sido al influencia sobre la representación teatral” y llega incluso a afirmar que, a pesar de su reducida producción, Moratín es el dramaturgo más influyente

<sup>19</sup> Véase sección n.º 1.7 de este capítulo, p. 65.

<sup>20</sup> Esta parquedad dramática no es tan solo algo exclusivo de Moratín. Cienfuegos escribió cinco comedias y Quintana, solamente dos.

de la literatura española después de Lope<sup>21</sup>. Jean Canavaggio subrayó también su repercusión en el teatro diciendo que “si su producción fue poco abundante, su influencia sería inmensa y duradera en el ámbito de la comedia de costumbres”<sup>22</sup>.

No toda la crítica moderna, sin embargo, se muestra tan entusiasta sobre la huella que dejó Moratín en la dramaturgia española. Lázaro Carreter presenta un panorama menos ferviente en lo que respecta a su fama y triunfo teatral que el que muestra Dowling o Doménech Rico y expresa una versión, incluso antagónica, de la que muestran estos dos eruditos moratinistas. Concretamente, Lázaro Carreter evalúa su legado en los siguientes términos:

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<sup>23</sup>.

Lázaro Carreter enjuicia, a mi modo de ver, de manera inexacta su relevancia en el teatro, una desestimación injustificada que ignora sus méritos y el rastro de su poética cómica: ¿Cómo se conjuga el hecho de que no cree escuela y que hable seguidamente de un ‘módulo’ moratiniano si no es este tomado como sinónimo de ‘modelo’ o ‘escuela’? ¿Es entonces una elucubración de la crítica filológica el cuño ‘escuela moratiniana’ y su posterior evolución a la alta comedia? Respecto al ‘empuje incontenible’ del drama romántico en la escena española en la década de los años treinta, subrayar que esta nueva estética convivió en buena medida junto al modelo o comedia moratiniana como en su momento analizaremos<sup>24</sup>. Sin ocuparnos ahora en detalle de autores

<sup>21</sup> John C. Dowling, *Leandro Fernández de Moratín* (Boston: Twayne, 1971): 23.

<sup>22</sup> *Historia de la literatura española*. Tomo V (Madrid: Ariel, 1995): 93.

<sup>23</sup> Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Jesús Pérez Magallón (ed.) (Barcelona: Crítica, 1994): xi.

<sup>24</sup> La producción de algunos autores del drama romántico como Martínez de la Rosa o Gil y Zárate entre otros, pueden también adscribirse a la órbita moratiniana. Véase capítulo n.º 3.

u obras que recibieron el sello de Inarco: ¿Solo Bretón de los Herberos puede considerarse como el único comediógrafo con talante que elabora obras con la rúbrica moratiniana? ¿Qué sucede con Ventura de la Vega, Gorostiza o incluso Benavente? Lázaro Carreter habla de ‘pocas victorias’ en su carrera teatral. Valga mencionar solo una de las primeras medallas que le otorgaron sus mismos detractores con el título de “reformador del teatro español”<sup>25</sup>, condecoración que siguió vigente a partir de 1828 y que quedará adscrita permanentemente a su figura<sup>26</sup>. Incluso en el campo de la traducción directa del inglés, idioma del cual tenía un buen conocimiento, su obra gozó de cierto prestigio y admiración aunque en ocasiones recibiera incisivas críticas<sup>27</sup>. Nigel

<sup>25</sup> Citado por Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII*. Tesis doctoral, Universidad Complutense. Madrid: C.S.I.C., 2011 (reelaboración de una versión anterior de 1986): 359. El aspecto de reforma teatral no solo es un mensaje implícito en sus comedias. Moratín escribió a Godoy en dos ocasiones pormenorizadamente acerca de ella, en 1792 y posteriormente en 1797. Es en estos documentos donde Moratín expresa con más precisión en qué consiste la reforma teatral que quiere llevar a cabo.

<sup>26</sup> Esta característica también ha sido destacada por Albert Dérozier en “El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín”. *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín* (Bolonia, 27-29 de octubre 1978) (Abano Terme: Piovan Editore, 1980): 74.

<sup>27</sup> Jesús Cañas Murillo, “Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático”. *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. XXII (1999): 74. Es pertinente reproducir las palabras que le dedican los críticos ingleses a su faceta de traductor: “He has besides translated two of Moliere’s plays, and with his accustomed talent – *L’école des maris*, and *Le medecin malgré lui*. He has also made a translation, or a paraphrase of Shakspeare’s [*sic*] Hamlet. This last has never been performed, nor indeed we think it has, by any means, embodied either the genius or the expression of the original”. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*. Vol. XI (London: S. and R. Bentley, 1824): 524. *El Heraldo* del 26 de abril de 1846 critica también esta faceta crítica de Moratín y nos dice de sus traducciones que es uno de “los borrones más feos que oscurecen la fama literaria de Moratín hijo”.

Conesa Cánovas se muestra más optimista con la traducción que hizo de Shakespeare y comenta que marca un hito en la historia de nuestro teatro. Según el parecer de este crítico, traduce al bardo “con una prosa ágil y castiza, con algunos versos que corresponden a las letras para cantar. Se han notado algunos errores de traducción, pero en general posee el texto un valor clásico”. Leandro Fernández de Moratín (Madrid: Epesa, 1972): 80. Véase además el excelente estudio de Pilar Regalado de Kerson sobre Moratín y la traducción de Shakespeare. “Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín, 18-23 de agosto 1986) (Frankfurt am Main: Vervuert, 1989): 75-83.

Glendinning rebate en “Rito y verdad en el teatro de Moratín” acusaciones tipificadas como las que emite Lázaro Carreter y reafirma de nuevo el influjo que produjo su legado literario presentándonos a su vez una versión revisada y actual del mismo:

Como las de muchos de sus contemporáneos, sus obras han sufrido los torpes criterios y los prejuicios del siglo pasado. Se sigue aplicándole términos críticos tan faltos de sentido y llenos de bilis romántica como “neoclásico” y “galicista”. Preferimos decir con Benavente, que Moratín “fue sin duda, el autor más atrevido en forma y fondo; nadie como él luchó contra todo lo que puede oponer a un autor un público sentimientos, ideas, costumbres, hasta la personal antipatía”<sup>28</sup>.

Ahora bien, la pregunta que surge después de este breve panorama es la siguiente: ¿qué ocurre después de su muerte en 1828? Una cuestión fundamental guía la presente investigación que formulada en términos globales adquiere la siguiente forma: qué significa Moratín en el teatro español y en la crítica filológica entre 1828 y 1928.

Lázaro Carreter, a pesar de lo expuesto anteriormente, es uno de los pocos autores que se pregunta explícitamente acerca del porqué de la fama moratiniana y plantea un aspecto relevante para la exploración de su legado al decirnos que “al afrontar el estudio del teatro moratiniano, el primer problema que suscita nuestro interés es el de la fama que alcanzó. ¿Por qué las cinco obras dramáticas escritas por Inarco Celenio le granjearon el título de ‘Molière español’ que le otorgaron sus contemporáneos?”<sup>29</sup> Hago mías las palabras del académico para indicar que estas incógnitas aparecerán reformuladas en este trabajo bajo los siguientes interrogantes: ¿por qué se le recuerda en un cierto momento? ¿Es todavía a finales del siglo XIX ese ‘Molière español’ de principios de siglo? A estas cuestiones, deberíamos agregar otras que recibirán en su momento el tratamiento adecuado: ¿dónde se encuentra su influencia? ¿Cuál es la recepción crítica que se erige a partir de su legado? ¿Qué usos se hacen de las características moratinianas en la historia de nuestra dramaturgia? ¿Qué épocas son aquellas que reflejan una relectura de características moratinianas y con qué finalidad? Estos problemas siguen hoy día en busca de una solución satisfactoria. El origen de las respuestas a las preguntas que indagan sobre la

<sup>28</sup> “El rito y verdad en el teatro de Moratín”. *Ínsula* 161 (1960): 15.

<sup>29</sup> Fernández de Moratín, *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Pérez Magallón (ed.), xiv.

influencia que ejerce Moratín en obras teatrales habrá que buscarlas en la misma obra del comediógrafo. Por otra parte, las cuestiones que exploran por qué se menciona a Moratín, el qué significa en una época determinada o cuál es el estado de su reputación en un determinado período, hallan buena parte de su explicación en el contexto de la prensa y crítica, es decir, fuera de la obra y en el momento histórico.

El presente análisis pretende dar respuestas a estos interrogantes anteriormente mencionados, pero a su vez aspira a abrir otros nuevos. El estudio del legado y la influencia que presento en las siguientes líneas no se limita tan solo a localizar a Moratín en las coordenadas filológicas y dramatúrgicas de este marco temporal, sino a desentrañar el motivo que subyace tras su alusión, uso e interpretación crítica proveyendo así una visión diacrónica y representativa de su huella. La dramaturgia del autor que nos ocupa tiene una significación que se propaga más allá de mera dimensión literaria y su obra significa algo más que una determinada acción encapsulada en una determinada estructura dramática en clave cómica en un curso histórico particular.

El hecho de mostrar durante este marco temporal cómo Moratín y su obra son contemplados en un determinado momento bajo una óptica específica coadyuva al estudioso de la época a comprender en mayor profundidad, entre otros, los siguientes aspectos: los parámetros estéticos que son o que estuvieron vigentes e impacto que ejercieron sobre las corrientes estéticas; qué funciones o aspectos de su obra tienen ahora validez y por qué; preferencias literarias de aquellos dramaturgos que adoptaron elementos de sus obras o bien, qué tipo de visión retrospectiva de su obra se realiza desde otros moldes estéticos. Paralelamente, una revisión diacrónica que siga la estela que deja tras sí un determinado autor como el que presento en estas líneas, permite además elaborar una estimación más precisa sobre su relevancia, posición en la esfera filológica y esclarecer qué factores son aquellos que afectan al uso o exclusión de un autor en una época determinada. Son sobre estos puntos donde recae la importancia de este análisis del teatro de Fernández de Moratín.

No se ha realizado anteriormente ningún trabajo de estas características para el caso del autor de *El sí de las niñas*. El legado como tal ha sido tratado en momentos muy precisos, desde una perspectiva general, o bien, poniendo de relieve algún aspecto concreto de

sus obras que posteriormente ha sido adoptado<sup>30</sup>. Sin embargo, no se ha abordado este tema de una manera global e íntegra que observe y agrupe qué ha dejado tras sí, su múltiple significación y cómo el teatro español, tras su reducida mas significativa contribución, emprende nuevos caminos.

El estudio de la huella moratiniana se restringe a su legado dramático, faceta por la cual Moratín es hoy parte del canon literario español. Su vertiente crítica y poética, quizás esta última la menos aludida en estos cien años, se debió a la poca estimación que el mismo poeta expresó hacia sus producciones y hacia un género en el cual su yo poético, más poseído de técnica que de inspiración como lo fuera su teatro, estaba condenado a deambular por cotas, a su juicio, de poca elevación. Esta pulida técnica y erudición que podría haberle concedido un lugar sin duda alguna en el Parnaso poético español fue empleada con otros fines. Hay en Moratín un espíritu que en vez de mirar hacia dentro y expresar poéticamente la grandeza interior, observa la realidad exterior y procede a dramatizarla con exactitud y sin una floritura excesiva, una visión del hacer teatral que ha provocado por igual rechazo y admiración en estos cien años de revisionismo literario. De ahí que su espíritu literario y creador se haya visto empequeñecido por un sector de la crítica que ha visto constricción donde quería decir acercamiento y reforma social, probablemente aquella estrategia literaria más eficaz que pudo concebir el dramaturgo para los fines que perseguía: “La gran aportación del dramaturgo radica en la adecuada

<sup>30</sup> Entre los estudios del legado moratiniano destaco los siguientes: Antonio Calvo Maturana, “Moratín y Godoy en la gestión liberal de la memoria histórica española (1802-1900)”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 6 (2007): 279-307; Carmen Menéndez Onrubia, “Moratín y el naturalismo teatral de la Restauración”. *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. José Checa Beltrán y Joaquín Álvarez Barrientos (eds.) (1996): 635-642; María Angulo Egea, “De Moratín a Valle-Inclán. Más de cien años de batalla teatral”. *Cuadernos Dieciochistas* 5 (2004): 189-202; Teresa Nava Rodríguez, “Introducción. 1806 y doscientos años más: Moratín poliédrico”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 6 (2007): 11-16; René Andioc, “*El sí de las niñas*, segundo centenario”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 6 (2007): 19-36; Gloria Ángeles Franco Rubio, “La contribución literaria de Moratín y otros hombres de letras al modelo de mujer doméstica”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 6 (2007): 221-254; John C. Dowling, “Moratín’s *La comedia nueva* and the Reform of the Spanish Theater”. *Hispania* 5 (1970): 397- 402; recientemente Luciano García Lorenzo ha publicado “De la (a)ventura escénica de Leandro Fernández de Moratín (1939-2007)”. *Cuadernos de Estudios del siglo xviii*. 22 (2012): 7-22.

presentación de determinados temas, sumamente representativos de las inquietudes del nuevo público al que pretenden dirigirse los ilustrados, fundamentalmente la clase media urbana”<sup>31</sup>.

Aun así, bajo esta opresión literaria y formalista que custodia celosamente cada una de sus cuidadas obras, su genio literario se dejó asomar con una timidez semejante a aquella que sentía por su poesía. Esta condición no es ciertamente la más visible de ellas y en muchos casos pasó desapercibida o simplemente fue desdeñada. Tendremos que esperar hasta finales del siglo XIX para que un erudito de la talla de José Martínez Ruiz descubra y desvele que más allá de las características que se le atribuyen a su teatro, se esconde algo más que un afán de reforma y restaurador, tarea que por cierto realizó de manera magistral. Se trasluce así una doble articulación literaria: por una parte la ‘difícil facilidad’ que atilda su obra y, por otra, la ‘fácil dificultad’ en que como espectador, y posteriormente como lector, puede impedir una visión esquemática más allá de la que indicaba Nigel Glendinning. El análisis de Martínez Ruiz, como examinaré en su momento, inaugura en cierta manera una visión del teatro moratiniano cuyas principales características no residen en cualidades formales de su poética, sino en algo más profundo, un modo de contemplar la realidad que le circunda a través del teatro.

La calidad e importancia de su creación, aunque sea vituperada con virulencia en ciertas ocasiones, estuvo en boca de la crítica más selecta del siglo XIX y permaneció anexa a los dramaturgos de más renombre de estos cien años. El teatro de Don Leandro, a pesar de que su paradigma sea en muchas ocasiones visto desde un filtro reduccionista, va a sufrir modificaciones, va a estar sujeto a modas y va a ser visto desde diferentes ópticas, oscilaciones que son parte central de esta investigación y que presento diacrónicamente a continuación.

<sup>31</sup> Teresa Navas Rodríguez, “Introducción. 1806 y doscientos años más: Moratín poliédrico”. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos. Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, 6 (2007): 12.