

El error moral en el teatro
de Leandro Fernández de Moratín

MARÍA-DOLORES ALBIAC BLANCO

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

Estudio de si *El viejo y la niña* puede considerarse drama y no comedia, en virtud del argumento, categoría de los personajes y desenlace; y análisis del alcance de la propuesta de la obra, a la luz de la moral y la ética ilustrada.

PALABRAS CLAVE

Comedia, drama, moral, Leandro Fernández de Moratín, *El viejo y la niña*.

RÉSUMÉ

Étude sur se *El viejo y la niña* peut être considéré comme un drame et non une comédie, en vertu de l'argument, catégorie des personnages et dénouement; et une analyse de la portée de la proposition de l'oeuvre, à la lumière de la morale et l'éthique illustrée.

MOTS-CLÉS

Comédie, drame, morale, Leandro Fernández de Moratín, *El viejo y la niña*.

Recibido: 15 de enero 2013. *Aceptado:* 7 de marzo 2013.

*Para Maite Villar y Elías Díaz,
con los que he compartido tierras y moralidades.*

Errores, vicios, extravagancias

Si consultamos el *Diccionario de la Real Academia* leemos en la primera acepción de la voz «comedia»: «Poema dramático de enredo y desenlace festivos o placenteros. Tiene por objeto frecuentemente corregir las costumbres pintando los errores, vicios o extravagancias de los hombres»; y en su acepción segunda: «Poema dramático de cualquier género que sea»¹.

Moratín es autor de comedias, él así las titula, acogándose a una nomenclatura teatral clásica que recuerda la acepción segunda del *Diccionario de la Real Academia* y designa, como genérico, la pieza teatral de cualquier género que sea. Los actores de teatro tradicionalmente se han denominado con orgullo «cómicos» asumiendo, precisamente, esa tradición que alude y compendia cuanto es susceptible de desarrollarse en una representación. Ahora bien, si queremos atenernos rigurosamente a la taxonomía que divide las obras en comedia, tragedia y drama, según sea su argumento, categoría de los personajes y desenlace, se podría pensar que una de las cinco obras de Moratín hijo que nos han llegado, bien podría también denominarse drama. Me refiero a *El viejo y la niña*, la única obra de Moratín cuyo final, si bien deja albergar, como diré, una cierta esperanza en la mente del espectador, es un final, en lo inmediato, amargo y crudamente ejemplar; a modo de aviso para mareantes. Es cierto que la malcasada Isabel logra el doble propósito de librarse de la repulsiva presencia y crueldad de don Roque, y de castigarlo abandonándolo a la soledad; de modo que algo de positivo y aún de «consolador» sí ofrece el término de la pieza. Ahora bien, si el telón final deja a la niña liberada del yugo del viejo, de los espionajes del criado y del encierro doméstico, en cambio, Isabel ha de conformarse con la victoria de la dignidad, porque lo que no puede alcanzar es

¹ *Loc. cit.* Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 327.

la felicidad de vivir su amor con Juan ya que está legal y canónicamente casada con D. Roque².

Un buen autor teatral, y don Leandro lo era, cuenta siempre con la complicidad del público porque, previamente, ha dispuesto los elementos teatrales del diálogo, del escenario, la secuencia de escenas, las advertencias de gestualidad y los apartes, del mejor modo para influir en la mente del espectador y lograr que éste asuma el punto de vista del autor y sea favorable al mensaje que desea transmitirle. Una obra bien estructurada puede ofrecer un final en que triunfen los malhechores y, no obstante lo cual, el público entiende perfectamente que el autor lo que trasmite no es su simpatía por los delincuentes o los corruptos fautores del pervertido desenlace, sino un rechazo moral que, justamente, se ejemplifica en ese final desgraciado, intencionalmente dispuesto para provocar la tristeza y repulsa del público. Es el modo de hacer patente la necesidad de erradicar los comportamientos e ideas que han provocado una solución no deseable y desgraciada.

El hecho de que Moratín, incluso al cabo de los años³, siguiera manteniendo la denominación de comedia también para la primer obra que representó, invita a oír sus argumentos ya que don Leandro no solo fue el mejor autor teatral de su tiempo, sino, además, un estudioso de la historia del teatro español, un excelente conocedor del teatro europeo y un investigador crítico de profundos conocimientos. Don Leandro, después de afirmar que «Pertenece a la tragedia la aflicción y el llanto por las grandes pasiones, los atroces delitos, los funestos acontecimientos que en ella se pintan [...] no se da en ella ocasión a la risa ni a la alegría; todo es lágrimas, todo compasión y terror», pasa a explicar por menudo qué es la comedia e insiste en explicar por qué *El viejo y la niña* pertenece a esta última categoría, toda vez que es muy consciente de que la dureza de su trama invitaría a ponerlo en duda.

La comedia, imitando los vicios y errores más comunes, y haciendo que el espectador se ría de las extravagancias en que incurren sus semejantes, le da una lección agradable y útil para que no se precipite en ellas. Pero las ridiculeces, que tanto abundan en la vida civil, no siempre son inocentes, o por mejor decir, no

² Vid. mi trabajo «Viejos, niñas y cánones en el teatro de Moratín. (*El viejo y la niña*, en *El sí de las niñas*)», en *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, (2007), VI, pp. 37-58. En él se analiza cómo utiliza Moratín los preceptos del Derecho Canónico para denunciar el comportamiento mecánico e intransigente de la Iglesia y poner en evidencia los problemas que generan en los matrimonios concertados las viciosas costumbres sociales y la cerrada actitud eclesial.

³ Así lo defiende en las notas que pone a la «Advertencia» de la edición parisina de Bobée en 1825, y se repite en la impresión madrileña de la RAH de 1830.

siempre causan una ligera molestia, ni siquiera son bastantes para su corrección el desprecio y la burla. Muchas veces las preocupaciones de la ignorancia o de la falsa sabiduría, los extravíos del amor propio, los resabios de la mala educación, que hacen ridículo a quien los tiene, causan funestos desórdenes en las familias, y el que no es más que un personaje grotesco a los ojos de quien le ve a cierta distancia, para los que tienen relación inmediata con él es un ente odioso y aborrecible. De aquí resulta la mezcla de risa y llanto, que es propia de la buena comedia; de ambos medios se vale para formar una pintura fiel de las acciones de los hombres; comprendiendo en ella la causa y los efectos: solo así la imitación será conforme a la verdad y agradable, y la doctrina moral, sólida y extensa.

Basta que se contenga la comedia en sus propios límites; que en lo ridículo no descienda a rozarse con la grosería o la obscenidad, y en lo afectuoso no se eleve tanto, que usurpe a la tragedia sus acciones heroicas, sus pasiones, sus catástrofes, la pompa y grandilocuencia de su estilo.

La aplicación de estos principios a la comedia de *El viejo y la niña* es tan obvia que el lector menos instruido la puede hacer por sí [...] Verá que si son convenientes y verisímiles las situaciones con que D. Roque y Muñoz alegran el teatro, no lo son menos las de Dña. Isabel y D. Juan, ni menos oportuno el desenlace, triste en verdad, pero contenido en los términos que pide la templanza cómica y el más conducente a manifestar cual puede ser la suerte de los que mal unidos en lazo tan indisoluble, conocen tarde el precipicio a donde su imprudencia o su timidez inocente los arrastró⁴.

Es evidente que puede llamarla comedia acogiéndose al nombre genérico, porque es pieza dedicada a «corregir las costumbres pintando los errores, vicios o extravagancias de los hombres», como todas las obras de Moratín, siempre destinadas a moralizar, desde el punto de vista civil, y a desterrar las viciosas costumbres de los contemporáneos del autor. Y también porque en *El viejo y la niña* no faltan situaciones provocantes a risa, protagonizadas por los desplantes y contestaciones destempladas que da Muñoz a su amo, por los enredos que genera el esconderse para espiar a Isabel, las conversaciones sobre el vestuario, el ridículo recuerdo de las anteriores esposas del viejo o la grotesca exigencia de un rigorista orden doméstico. Las explicaciones que Moratín da en la cita anterior no hacen sino reforzar, con argumentos claros, la pertinencia de aplicar a su teatro la definición académica; no obstante lo cual, vale la pena reflexionar todavía sobre un punto de esta obra porque aún

⁴ Leandro Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, tomo I, Madrid, Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1867, pp. 80-81. Actualizo la ortografía.

podría quedar flotando como «impertinente» el jirón de ese pretendido «desenlace festivo o placentero» de la definición, que sí se da en las otras obras de Moratín, pero, leída al pie de la letra, podría pensarse que falta en *El viejo y la niña*.

He dicho que «podría pensarse que falta» porque eso es lo que inmediatamente se desprende de una lectura literal, y porque el propio autor lo avala afirmando que ha escrito un final ejemplarmente «triste». Él emplea esa palabra. Ahora bien, ¿de verdad, junto a la conclusión «triste», no hay un final *placentero*? No voy a entrar en una casuística aplicación de la voz «placentero», o de su sinónimo «apacible», para aplicarla, *pro domo sua*, al sosiego y placidez que puede provocar en el espectador ver castigado al gruñón viejo, sentir la crudeza con que se desenmascara su crueldad, sus trapacerías y egoísmo y contemplar que la niña ha perdido el miedo y la timidez y se ha transformado en una mujer madura y resuelta a tomar las riendas de su vida.

Es evidente que la obra no termina en fiesta y que contemplar su desenlace no es *placentero*, porque no resulta ni agradable, ni plácido, ni alegre, salvo en el plano moral. Y afirmo que, solo en el sentido moral, porque ver a la desvalida Isabel firme en su decisión de abandonar al odiado marido para retirarse a un convento es —visto desde ahora mismo— decepcionante; y porque la evidencia de que los enamorados no pueden alcanzar la felicidad juntos, por estar ella mal —pero canónicamente— casada, produce gran *tristeza*, —como dice Moratín—, además de mucha rabia. Esa parte de calamidad es evidente, pero, a cambio, no triunfan las artimañas del tutor mentiroso y ladrón, ni las del viejo rijoso don Roque que, precisamente, lo que más deseaba era disponer de una complaciente y modosa esposa-esclava. El espectador entiende con toda claridad la moraleja final: he aquí cómo pueden llegar a sufrir cruelmente las personas inocentes por la deslealtad de tutores venales, por el egoísmo de carcamales achacosos, por la manía social de amañar matrimonios lucrativos, porque la Iglesia se centra en sus resbaladizos pero implacables preceptos normativos y no se cuenta con el derecho a la felicidad de los interesados. El tardío y ya inútil *mea culpa* que recitan Muñoz y don Roque está destinado a calar en la conciencia del espectador, pero escénicamente no pretende alcanzar gracia. Los inocentes sufren, pero los culpables no se salen con la suya.

La literatura, el teatro de las Luces, se escriben para que el público piense y la pretensión de Moratín es que, al caer el telón, los asistentes reflexionen sobre las enseñanzas de la obra y lleguen a conclusiones ilustradas y progresistas. Los reformistas creen en el *delectare atque prodesse* y precisamente por eso, aunque Moratín no lo diga, (se trata de una pieza teatral, no de un

ensayo), hay que contar con que, al abandonar el teatro, no acaba todo para el público que antes lo ocupaba. Moratín, que sí quiere ese final ejemplarmente ácido e implacable, (por eso mismo rechazó la adaptación edulcorada de la traducción italiana de Napoli-Signorelli), también sabe que los espectadores, mientras salen del teatro, siguen dando vueltas a la desgraciada historia de Juan y de Isabel; recuerdan la canallada que con el desfalco perpetró el tutor, y la redoblada de este mismo con don Roque inventándose la falacia de que Juan se había casado con otra para, así, aislar a Isabel y, al verse sola y arruinada, aceptar la mano del carcamal pretendiente. Los asistentes recuerdan a la afligida y resuelta esposa que deja el domicilio conyugal camino del convento; piensan en Juan solo y soltero... ¿Cuesta tanto meterse en la mente del público, en la posible conversación de los espectadores y sumar dos y dos? Don Roque es un viejo muy viejo al que más pronto que tarde le ha de llegar la muerte; Isabel se retira a una estrecha clausura, pero no dice que vaya a *entrar en religión*, a saber, no va a «meterse a monja», sino a vivir en el único lugar al que en el siglo XVIII puede ir la mujer sin bienes que se separa del marido, es huérfana y no tiene familiares que la acojan. No resulta disparatado pensar que en medio de tanto sinsabor se abre para el contristado espectador una luz y concluya pensando (¿deseando?) que Juan e Isabel, que son jóvenes, si en medio de graves problemas y malos entendidos han mantenido la firmeza de su amor y saben cumplir con las normas morales... ¿no podrán esperar ese tiempo que los separa de la presumiblemente no lejana viudedad de Isabel? ¿No parece lógico suponer que, pasado un tiempo, y una vez muerto don Roque, Isabel podría, libre ya del vínculo indisoluble, abandonar el retiro del convento y casarse con Juan?

Ese definitivo final, no escrito ni apuntado por Moratín (haberlo hecho supondría romper la ejemplaridad), puede muy bien atisbarse por la propia inercia de la situación. En modo alguno pretendo *afirmar* que Moratín se hubiera propuesto que su público, necesariamente, pensara en ese posible arreglo para «después de», pero tampoco parece tan improbable que un hombre perspicaz, con la inteligencia y conocimiento teatral y del mundo que tenía don Leandro, no contara con esa parte de la imaginación, y hasta de los buenos deseos del público. Unos deseos que fueron tan explícitos en su tiempo que hasta empujaron a Napoli-Signorelli a suavizar, —si bien en sentido muy diferente a lo que ahora planteo y a la manifiesta voluntad dramática de don Leandro—, el cierre de su traducción de la pieza.

Desde presupuestos dramáticos el final *desgraciado en lo inmediato* es, pues, éticamente necesario para que la obra cumpla su función ejemplarizante y crítica, como la cumple. La denuncia se proyecta contra el monolitismo de la

ley eclesiástica⁵, el mercantilismo de los usos sociales y la pervivencia de una mentalidad sorda al derecho a la felicidad.

La obra no concluye jocosamente y el *placer* que concede al espectador es de índole moral y jurídica, pues lo que sentencia es que ya que las víctimas no pueden ser inmediatamente felices, al menos deben cumplirse ciertas exigencias de justicia distributiva y hasta de escarmiento para que otros desvergonzados no cometan el mismo error. Tampoco cabe echar en saco roto que de la ejemplar obra se desprende una última malignidad: ese mismo Código Canónico, que inicialmente ha defendido los intereses de don Roque decretando la validez de un matrimonio tan ilegítimamente⁶ llevado a efecto, a la postre se vuelve contra él, pues su misma indisolubilidad lo condena a quedarse solo, toda vez que no puede disolver la coyunda y buscar nueva y más conformada esposa.

Como es lógico, lo dicho por mi parte no pasa de ser una hipótesis de sociología del público, asunto del que don Leandro sabía mucho, desde luego mucho más que yo, y aun en el caso de que Moratín hubiera *contado* con que el espectador, al dejar el teatro, escribiera con la imaginación una continuación de la obra, aun contando con eso, decía, a lo que don Leandro no estaba dispuesto era a renunciar al duro y ejemplar final *suyo*; por eso reprobó la adaptación ñoña suavizada con el perdón de la niña y su oblación de vestal al autor de su desgracia. Con frecuencia lo que en la praxis de la vida real se tiene por un final desgraciado, puede resultar un final satisfactorio y necesario desde los presupuestos y exigencias de la ética literaria⁷.

⁵ Poco después del estreno de *El viejo y la niña* el conde de Cabarrús defendía la legalidad jurídica del divorcio, tanto en el ámbito de la legislación civil como en el de la religiosa, aduciendo ejemplos de los Evangelios y recordando que durante siglos la Iglesia aceptó el divorcio. Acerca de su sacralidad anota: «El argumento de ser el matrimonio un sacramento me parece tan débil como los demás [argumentos en contra], pues nada impide que este sacramento se repita siempre que se verifique un matrimonio, como sucede en las segundas bodas, ya con motivo de muerte o de impotencia o de otras causas reputadas justas», *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública (1795)*, ed. José Antonio Maravall y José Esteban, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1990, p. 148.

⁶ Conviene distinguir *legalidad* de *legitimidad*. Legalmente, con la norma canónica en mano, no hay duda de la legalidad y validez del vínculo entre el viejo e Isabel. Lo que el humanismo y un sentido de la justicia ilustrado sentencian es que es «ilegítimo» el matrimonio al que se empuja a una joven pobre, huérfana, mal informada en asuntos de la vida, engañada, víctima de los celos y con una desesperada sensación de humillación al creerse abandonada por su prometido.

⁷ Es imposible escribir de Moratín sin volver sobre el magisterio de René Andioc en su estudio *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, que fue su tesis doctoral en 1970, y su segunda refundición en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1987.

Después de lo dicho puedo avanzar que saber leer es imprescindible para entender e interpretar correctamente una obra desde los presupuestos filológicos. Para ello hay que tener en consideración no solo lo que el autor escribe, sino también lo que no escribe pero sugiere; y aquello que, además de faltar, tampoco es sugerido, pero el buen lector, pese a todo, debe saber echarlo en falta. Me explicaré mejor si me refiero a un caso concreto de «ausencia deliberada», al que me suelo referir frecuentemente por su claridad. Se halla en la narración utópica contenida en la carta marrueca LXIX, donde se describe la situación idílica de un latifundio, con sus aparceros y sus servicios comunitarios; el noble propietario es un *pater familias* muy a la romana, los súbditos son felices, la familia del amo es ejemplar, no falta ni un *locus amoenus*. Pero ¿no es sorprendente que a la altura de 1770-75 Cadalso se atreviera a presentar una aldea —no lejos de Madrid— de cuya vida y actividad se nos da pormenorizada cuenta, pero que carece de parroquia, no hay cura, no se celebra misa ni un día a la semana... en la que en la casa del propietario no se bendice la mesa antes de la cena, donde al enumerar las virtudes de los hijos ni se menta el sentimiento religioso o la piedad... donde hay una escuela fundada por el señor que premia el sábado al muchacho que más ha aprovechado durante la semana... donde lo único que se enseñan son artes útiles?

Semejante descripción, ciertamente pagana, contrasta con lo que leemos en cualquier relación de viajeros por España, pues de viajes y viajeros tratan las cartas. Aquí no hay, como era uso en pueblos y aldeas en el siglo XVIII, escuela regida por un cura, celebraciones litúrgicas, mantenimiento de obras religiosas, ni los hijos del amo ni los de los aparceros estudian catecismo, ni siquiera se alude a su religiosidad... La reunión semanal no es la dominical de la misa, es el sábado para que el amo-celebrante premie al escolar más aplicado. Este laicismo militante, esta falta de alusión en la vida de esta aldea-Estado a cualquier cosa que suene a religión, solo puede entenderse como la voluntad explícita de Cadalso de erradicarla, por vía de omisión, de su obra. Para entender la cabal intención del autor hay que ser capaz de leer la carta constatando esa «carencia», cosa que no es tan fácil si no se conocen, suficientemente, los usos sociales y su reflejo literario en su tiempo⁸. La dificultad para leer *lo que los escritores quisieron escribir* se plantea porque cada autor vive en un tiempo

⁸ Esta afirmación viene a cuento de lo muy útil que es trabajar de modo interdisciplinar, y también para recordar, con toda humildad, que muchos cambios que actualmente se dan en la interpretación de etapas o autores literarios han sido posibles porque los colegas de otras ciencias nos han desvelado conocimientos antes ignorados, y profundizado en el conocimiento e interpretación de los mismos.

y un espacio que tienen sus propios horizontes de expectativa; unos horizontes que frecuentemente no coinciden con los de los lectores. Es más, lo común es que sean diferentes.

Cadalso no se refiere ni críticamente ni con desdén a la religión, (eran tiempos de censura civil, y de la ejercida por una institución tan puntillosamente vigilante y atterradoramente proclive a generar autocensuras como la Inquisición), sencillamente la elimina de donde habitualmente estaba, que era en la vida cotidiana, en la misa semanal, en la enseñanza del catecismo en la escuela⁹, en la educación privada de los aristócratas al cuidado de abates o del párroco del lugar ... Esas ausencias forman parte, si no de lo escrito, sí de la ética total de la obra, e incide y explica la significación de sus partes.

Importa leer sin caer en la extrapolación y poder entender los verdaderos objetivos de los autores, en este caso de Moratín, al que, en ocasiones, por ignorancia y falta de sentido filológico de los críticos, se ha tachado de conservador y de proponer soluciones paternalistas. Y sin embargo, resulta tan revolucionario que una mujer casada proclame desde un escenario en 1790 que ama a quien no es su marido, como inevitable que en esas fechas fuera socialmente inaceptable que una mujer honrada abandonara a su marido y marchara a vivir sola. Obviando, además, que Isabel no disponía de ningún dinero propio. ¿Era imaginable que a final del XVIII e inicios del XIX los jóvenes no debieran cuidar de los padres o de los tíos en la vejez? ¿Había razonables residencias adonde pudieran acudir cuando el trabajo de los familiares cercanos les imposibilitaba tenerlos en el hogar? ¿Eran esas situaciones, ahora no infrecuentes, comparables a las que se daban hace más de doscientos años? Es sabido que don Leandro cuidó a su madre hasta su muerte y que él mismo, ya anciano, se acogió, —en Burdeos y en París—, a la protección de los Silvela, que ni siquiera eran familia, y fueron ellos, especialmente los de la generación joven, quienes le atendieron a diario hasta su última enfermedad y los que le cerraron los ojos.

Siendo sensatos hemos de aceptar que ciertos planteamientos no carecen de un principio de razón, como, por ejemplo, el hecho de que doña Irene, en *El sí de las niñas*, deseara una vejez cuidada en casa de la hija y anhelara verse rodeada de la abundancia y las comodidades de que careció en vida. Querer mejorar no es malo en sí, y Moratín no presenta la relación de las estrecheces y quebrantos sufridos por doña Irene como un asunto ridículo ni baladí, al contrario, la enumeración pinta una vida ciertamente dura y muy amarga que debe

⁹ Los datos reunidos en la lectura de historias de la educación, diarios y relaciones de viajes ilustrados, me permiten concluir que las niñas solían estudiar el catecismo del P. Astete, y los niños el de Fleury. La doctrina cristiana ha gestionado y transmitido muy bien la sustancial diferencia de los roles sociales.

provocar pena en el público. Lo perverso del personaje es que viva con la cabeza llena de supuestas grandezas y que para lograr una vida más abastada programe la vida de la hija sin contar con sus sentimientos; y es inaceptable que cuando los conoce los rechace valiéndose de la coacción y de la violencia psicológica, para alcanzar su personal satisfacción. Lo que denuncia Moratín es que esa madre, que ha sido víctima de matrimonios amañados e infelices, se proponga hacer pasar a Paquita por idéntico calvario y no dude en sacrificar la juventud y las ilusiones de la muchacha, con tal de lograr su ascenso económico y social. Doña Irene se convierte en un ejemplo de esas malas costumbres, errores, vicios o extravagancias usuales, pero no por desear algo perfectamente humano, como es vivir sin agobios, sino por querer alcanzarlo a costa de los derechos morales y la libertad natural del «otro». Un «otro» que aquí, para mayor escándalo, es su propia hija. De paso, Moratín, por hacer más visible el extravío y sandez de la madre, intercala algún episodio ridículo para que el público le pierda el respeto, como la historia de aquel antepasado suyo, fray Serapión de San Juan Crisóstomo, obispo de Michoacán, que vivió «ochenta y dos años, tres meses y catorce días»¹⁰, y del que dice orgullosa que su biógrafo está escribiendo un tomo por año de vida. La jocosa historia del religioso sirve, además, para ilustrar la falta de selección con que se editaba en España en el siglo XVIII («Sí, pues ya se ve. Todo se imprime», comenta don Diego), y suministra un dato importante: el predominio de impresos religiosos, mayormente irrelevantes, como evidencia cualquier repertorio bibliográfico.

La estructura narrativa, el lenguaje teatral, la aparición e intervención graduada de los personajes y el propio léxico, se disponen con el artificio e intencionalidad suficientes, y con la bastante oblicuidad, como para que un hecho habitual aparezca representado en un escenario, (*ob-scaena*), y ante los ojos del público como un comportamiento injusto y pecaminoso, (en este caso por razones tanto civiles como religiosas), y mostrando sus aspectos más abusivos y crueles. El sentido crítico y las tablas dramáticas de Moratín establecen la doble acusación: la del rechazo concreto del autoritarismo de las monjas y de doña Irene que imponen a la niña el matrimonio con el viejo, y la condena del consenso social y religioso que acepta, sin repugnancia, la viciosa costumbre de pactar bodas al margen de los contrayentes.

¹⁰ *Loc. cit.* Acto I, escena III.

Es importante señalar que en el teatro de Moratín los malos se equivocan siempre. Las malas acciones, a la postre, se vuelven contra egoístas y chanchulleros (*El viejo y la niña*), contra la hipócrita (*La mojigata*), contra la fatua sin sustancia, contra el ladrón o el pícaro botarate (*El barón*), contra el cínico aprovechado de don Hermógenes (*La comedia nueva o el café*) ... y se transforman en su castigo. La maldad, la mentira, querer aprovecharse del trabajo ajeno, a modo de un boomerang, invierten la dirección para golpear al vicioso ya en esta vida, toda vez que Moratín no traspasa a la justicia divina la responsabilidad de sancionar la maldad, sino que lo hace la propia trama de la obra.

En *El viejo y la niña*, la obra de 1790 de que ya he tratado, hemos visto que las bellaquerías de don Roque, lejos de procurarle el beneficio que buscaba, lo conducen a terminar sus días abandonado por la joven esposa; sin embargo en el caso del tutor que robó el patrimonio de Isabel y fue decisivo a la hora de determinar la boda de la niña, nos encontramos con el único desalmado moratiniano al que la obra no castiga sus tropelías. Recordemos que ofreció a don Roque falsificar cartas hablando del matrimonio de Juan con otra para forzar a la arruinada Isabel a aceptar al viejo a cambio de no dar cuentas del patrimonio evaporado. La joven, humillada y dolida por los celos, en un arranque mal meditado de orgullo, aceptó a don Roque ante el altar, con asco pero con *consentimiento*, y ese momento selló su desgracia.

Este verdadero malvado que hunde en la miseria a una inocente, le hace perder la fe en el hombre que ama, y la *vende* a un viejo maltratador, curiosamente nunca aparece en escena, las infamias de este delincuente común las cuenta el escandalizado reproche que lanza la bondadosa Beatriz a su hermano Roque. ¿Por qué este malhechor no recibe su castigo en las tablas y disfruta de su botín impunemente? La pregunta es importante, porque el otro delincuente común moratiniano, el falso barón, sí es apresado y pierde el alijo que ha sustraído a la tía Mónica. Sin duda, la impunidad que regala a este sinvergüenza viene obligada por la ejemplaridad de la obra y es parte de la denuncia moratiniana contra los excesos de autoridad de padres y tutores, que en el Antiguo Régimen gozaban de absoluta libertad para disponer de las vidas y haciendas de hijos y tutelados, —con apoyo o tolerancia de la ley—. Moratín trae a escena un hecho corriente y aceptado en la época y sobre cuya perversidad quiere cargar las tintas para garantizarse la repugnancia de un público, demasiado acostumbrado a ver cómo un padre dispone del dinero del hijo y contrata su casamiento, con toda convicción. *El viejo y la niña* es la descarnada disección del autoritarismo patriarcal, de los matrimonios concertados, del egoísmo y la avaricia de

viejos y ricos, de la mala educación dada a las jóvenes y del rigorismo y falta de caridad de la Iglesia. En esta obra, en que el aspecto religioso es tan axial, Moratín utiliza los preceptos del *Código Canónico* —*Corpus Iuris Canonici*—, con excelente conocimiento de causa¹¹ para acusar a la Iglesia (oblicuamente) de mantener una legislación matrimonial deshumanizada, e incluso de no cumplir sus propias normas; porque, sin mentarla, Moratín señala la obligación del sacerdote de averiguar el grado de convencimiento y la real voluntad de casarse que tenía la niña, por mor de desterrar —como ordena el canon 1020— cualquier duda y evitar malos pasos:

Debe [el sacerdote que ha de celebrar el matrimonio] asimismo interrogar por separado y con cautela al esposo y a la esposa acerca de si están ligados con algún impedimento, si prestan libremente su consentimiento, especialmente la mujer, y si están suficientemente instruidos en la doctrina cristiana, a no ser que, dada la cualidad de las personas, se juzgue inútil interrogar acerca de esto último¹².

Tan sensata precaución, que hubiera ayudado a Isabel a poder confiarse a alguien ajeno a su problema, evidentemente no se cumplió, tal y como se desprende del texto. En cambio la pone en práctica el ilustrado don Diego en *El sí de las niñas*, porque deseoso de saber si su joven prometida veía, —si no con ilusión—, al menos con cariño la boda, acaba por renunciar a la misma y facilitar los esponsales de los jóvenes enamorados. La Razón y la sociabilidad civil resultan en las obras de Moratín muy superiores a los usos de una Iglesia desentendida de la felicidad humana, ajena a la importancia del amor¹³, y atenta solo a que el mecanicismo de su casuística se cumpla. Y esa es la otra cara de la denuncia moral del autor contra una Iglesia que considera matrimonio válido e indisoluble aquel en el que los cónyuges, al pronunciar la fórmula de aceptación (así sea movidos por los celos o el despecho, como en la obra), tienen la

¹¹ La historia sagrada y la doctrina de la Iglesia se han enseñado en las escuelas hasta que, recientemente, han sido sustituidas por el indoctrinamiento ideológico superpuesto a materias del *currículum* académico normado como la biología, la historia, una educación para la ciudadanía, etc. Moratín estudió y conocía bien la historia de la Iglesia pero, además, su estrecha amistad con el sacerdote Pedro Estala, con quien compartió más de una empresa, pudo servirle en esta ocasión para estructurar adecuadamente las intervenciones de la obra y empastar convenientemente su demostración. Sobre este ilustrado y su relación con Moratín, *vid.* María Elena Arenas Cruz: *Pedro Estala, vida y obra*, Madrid, CSIC, 2003.

¹² Canon 1020.

¹³ En todo el Derecho Canónico no se habla ni una sola vez de amor entre los cónyuges, la palabra ni asoma, de hecho el canon 1013 define, muy funcionalmente, el matrimonio por sus fines y deja muy claro cuáles son estos: «La procreación y la educación de la prole es el fin primario del matrimonio; la ayuda mutua y el remedio de la concupiscencia es su fin secundario».

idea de casarse de verdad. Cumplido este requisito, aunque a los dos segundos se arrepientan de lo dicho, desde el punto de vista canónico los cónyuges están indisolublemente casados, porque «en el momento de pronunciarse en la aceptación» no pronunciaron un sí fingido (en cuyo caso no habría matrimonio) sino que dieron su *consentimiento*. La honradísima Isabel confirma haber cumplido este extremo, declarando ese «consentí»:

los celos pudieron solos
conseguir que me olvidara
de tu amor... No me olvidé,
sino que desesperada,
frenética, consentí
en lo que más repugnaba:
mi resolución no fue
ingritud, fue venganza¹⁴.

La niña y el viejo están casados de por vida ante la Iglesia porque hubo «consentimiento»; y en absoluto se contempla que los motivos de aquel arrebato momentáneo fueran radicalmente ajenos a cuanto desde una perspectiva humanista debe impulsar a contraer matrimonio y anudar dos vidas. Para la Iglesia Católica lo que cuenta es el cumplimiento de una doctrina establecida teleológicamente, desde y para siempre, y que por ser su doctrina está dotada del don de ser verdadera y la única moralmente válida, *urbi et orbi*. Moratín, que escribía para un público perfectamente conocedor de las casuísticas que rodean al matrimonio, no ahorró medios para enfrentar en la pieza ese aspecto deshumanizado e inflexible con la lógica del simple sentido común que invita a considerar la desesperación y celos de una Isabel expoliada y herida en su dignidad, no ya como simples atenuantes, sino como invalidantes del vínculo: es decir, y por usar términos canónicos, como *impedimentos dirimentes*. Así es como la ejemplaridad de la obra asigna su dosis de responsabilidad también a una iglesia que por monolítica y ajena a lo poliédrico del alma humana, no resuelve los problemas de sus fieles y termina, en su implacable mecanicismo, por proteger los más espurios intereses del autoritarismo paterno, el egotismo y la avaricia. Frente a la rigorista moral católica, atenta solo a la procreación y a «dignificar» la concupiscencia, Moratín opone la revolucionaria defensa del amor como única base aceptable para el matrimonio. Un sentimiento que, como he dicho, no consideran los cánones.

¹⁴ Acto I, escena XII.

Ya he adelantado que el desastroso resultado de esta pieza encuentra su réplica en *El sí de las niñas*, ya que la primera y la última obra de Moratín cierran el círculo de un diálogo teatral sobre el matrimonio que transita por las cinco obras que nos han llegado. El punto de partida es común para las dos obras, pues los vicios de planteamiento de *El viejo y la niña* aparecen en *El sí*. En ambas hay una niña sin fortuna y con novio, una madre egoísta y mandona que arregla la boda de la hija pensando en el dinero, o su correlato, el tutor infiel; la presión socio-religiosa que ejercen las monjas, en el caso de Paquita, vale por la presión psicológica de la Isabel arruinada y traicionada siente ante su desvalimiento; y en ambas un pretendiente rico y viejo. En cambio las diferencias de evolución son de calado: en *El sí de las niñas* no se ha celebrado la boda y no ha intervenido la iglesia haciendo el problema irresoluble; por su parte el novio viejo, D. Diego, es un ilustrado humanista que demuestra la superioridad del diálogo, la tolerancia y la Razón civil renunciando a la niña cuando la sabe comprometida con su joven sobrino, y admite que la diferencia de edad es un obstáculo a valorar. Ante la generosidad de este gesto laico destaca la rigidez de la moral católica, que lleva a los contrayentes *forzosos* a mentir ante el sacramento y a pronunciar un «sí perjurio». Con este argumento Moratín, un seglar agnóstico, se erige, a través de don Diego, en el único defensor de la dignidad y sacralidad del vínculo y en el único que exige que al matrimonio se vaya con convicción durable y decidida, no por un arrebató momentáneo o un impulso de resignada obediencia. Pero, sobre todo, reivindica que haya amor. Don Diego reclama que se asuma la licitud de los impulsos de la naturaleza, que se inquiera la voluntad afectiva de los prometidos y que se respete la libertad de los jóvenes. Es lo contrario de lo que hacen las monjitas del convento de Paquita, lo opuesto a lo que el común de los mortales daba por bueno en las clases medias españolas, ávidas de emular a la aristocracia en su ancestral busca de pervivencia y engrandecimiento practicando políticas matrimoniales de conveniencia.

El desarrollo de *El sí de las niñas* desmenuza las sutilezas de los sentimientos personales para que el espectador viva y sienta con los personajes. Por eso no critica que Don Diego, a sus cincuenta y nueve, esté legítimamente ilusionado con una novia de dieciséis años, hacendosa y virginal, porque a nadie le amarga un dulce... también en parámetros del siglo XVIII. Lo que Moratín pondera con D. Diego es que el verdadero hombre de bien es el que, aun sintiendo la comezón de disfrutar de una esposa de esas prendas, no desea gozarlas a costa de vulnerar sus ilusiones, y por respeto a la libertad y a los sentimientos del otro cede su lugar al verdadero elegido de Paquita. Desear, tener ilusiones, las que sean, piensa Moratín, no es malo, lo errado y vicioso es quererlas alcanzar a trapo y a muleta, y pasando por encima de los derechos ajenos. El viejo

novio de *El sí*, cuando inquiere a Paquita sobre sus sentimientos, lo hace tanto para no engañarse y garantizar la ulterior paz doméstica, como para no abusar de la desprotección vital de su prometida, aunque la respuesta le cueste —como sucedió— renunciar a su proyecto. Un acto de caridad y de humildad perfectamente cristianos.

Yo no soy de aquellos hombres que se disimulan los defectos. Yo sé que ni mi figura ni mi edad son para enamorar perdidamente a nadie; pero tampoco he creído imposible que una muchacha de juicio y bien criada llegase a quererme con aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad, y es el único que puede hacer los matrimonios felices¹⁵.

Estas preguntas sobre los sentimientos de su futura esposa fueron las que el sacerdote no planteó a Isabel antes de una boda canónicamente válida. En la obra doña Irene no recibe más castigo que las reprimendas de don Diego, pues su memez y escaso caletre nunca alcanzaron los límites de crueldad desalmada del tutor de Isabel ni de don Roque. Y, así, como no podía ser menos en el siglo de las Luces, la madre y el tío se quedaron con la satisfacción de haber obrado cabalmente al aceptar el matrimonio de Paquita y don Carlos, y con la perspectiva de que tendrían una vejez sosegada al cuidado de los jóvenes esposos.

Por boca de don Diego Moratín defiende la licitud de los impulsos de la naturaleza humana y el derecho a la satisfacción y la felicidad ya en esta vida; una actitud que choca con la idea católica de la moral de sacrificio, la exigencia de obediencia a los superiores *perinde ac si cadaver fosse*, y el telurismo de púlpito que predica renunciaciones y proclama que la vida solo puede ser *lachrimarum valle* si se aspira a la salvación eterna. En esta obra no hay personas castigadas; hay censura contra las ideas mostrencoas y antinaturales que niegan los derechos de los jóvenes a manifestar libremente su amor. *El viejo y la niña* trata del caso concreto de Isabel y D. Roque, *El sí de las niñas*, con su plural indeterminado, habla de unos usos sociales generalizados. Es lógico que en la primera obra cada uno de los protagonistas particulares reciba su sanción, mientras que en la segunda se ponga el acento menos en las personas que en los comportamientos.

Don Leandro atacó los comportamientos de la Iglesia con argumentos doctrinalmente impecables y de la mano de la más rigurosa ortodoxia. Moratín se pertrecha en la moral cristiana para atacar los comportamientos escasamente evangélicos de la jerarquía religiosa y evitar acusaciones de los *piadosos* o de la Inquisición. Los ilustrados no creyentes como Cadalso, Meléndez o Moratín

¹⁵ *Loc. cit.* Acto II, escena, V.

sabían que para impulsar el progreso moral y avanzar hacia una sociabilidad ilustrada siempre era preferible el buen cristiano crítico seguidor del *Evangelio*, —los, llamémosles laxamente, herederos del erasmismo¹⁶—, que un fanático rigorista, servil ante la *auctoritas* de una jerarquía atenta a enriquecerse y a mantener inmune su poder y prestigio social.

Los censores captaron la sutil trampa de atacar comportamientos institucionales, valiéndose para ello de las normas teóricas establecidas por esas mismas instituciones. De la dificultad para condenar los argumentos de Moratín sin dejar en evidencia actitudes y corruptelas de la Iglesia, nace la saña con que fueron zaheridos el autor y la obra y se entiende que la persecución fuera tan arriesgada que hubo de intervenir en su defensa el valido Godoy¹⁷.

La dignidad del trabajo

La comedia nueva, o el café transmite la queja del hombre de teatro que aspira a situar la escena y cuanto se le relaciona en el lugar que, por decoro y sentido de la sociabilidad, cree que le corresponde. El punto de partida de Moratín en la obra y su conclusión es que solo quien procura prepararse para realizar bien el oficio que ha elegido y para el que tiene condiciones, será un buen trabajador y un buen ciudadano útil y con sentido de la realidad¹⁸. Moratín pone a caminar juntas en esta pieza la moral civil y la literatura, en este caso la teatral.

No son infrecuentes las críticas que afirman que aquí el autor, adoptando una visión muy estamental y restrictivamente conservadora, ridiculiza al pobre criado que, deseoso de superar su nivel social, lucha por ver representada su *opera prima*. Se llega, incluso, a acusar a Moratín de burlarse de los pobres

¹⁶ Los cristianos críticos asumían el remoquete de *jansenistas* con que los zaherían los conservadores y los antirregalistas del entorno de los jesuitas, pese a que, a diferencia de los auténticos seguidores de Janseñius, estos españoles eran mayoritariamente tolerantes, amantes de la vida y progresistas. *Vid.* al respecto los estudios de Emilio La Parra (*El primer liberalismo y la Iglesia. Las Cortes de Cádiz*, IJGA, Alicante, 1985) y de Jöel Saignieux (*Le jansénisme espagnol du XVIII siècle, ses composants et ses sources*, Universidad de Oviedo, 1975).

¹⁷ *Vid.* «Lecturas inquisitoriales de *El sí de las niñas* en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, PUZ, 2005.

¹⁸ Es cierto que, en el Antiguo Régimen, la elección de oficio venía limitada por el estamento en que se nacía y esa era la traba primordial que hoy podemos señalar. Moratín no se escandaliza de que un miembro del «cuarto estado» quiera ser dramaturgo, sino de que se ponga a escribir teatro un ignaro sin preparación que apuntala los gustos de los enemigos de las Luces. Otra historia es que fuera ignaro, precisamente, porque su nacimiento no le dejó instruirse... Pero esa es historia que, en su momento, (hay que reconocerlo), no quitó el sueño a los ilustrados. Ni siquiera a Voltaire. Sigue siendo un excelente análisis de lo poliédrico de la filosofía de las Luces y del comportamiento de los ilustrados el estudio clásico de René Pommeau, *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au dix-huitième siècle*, Stock, París, 1991.

autores teatrales bisoños que buscan una oportunidad. La realidad es que don Leandro, que consideraba el teatro como el vehículo educativo privilegiado para transmitir las ideas reformistas, veía con preocupación y repulsa la sarta de incoherencias teatrales que autores, cómicos y directores de escena venían ofertando al público del último tercio del XVIII y albores del XIX. Para los ilustrados era imprescindible respetar la regla de las tres unidades, era obligado que la trama moralizara en un sentido ilustrado y progresista, y no cabía el menor desliz en orden al decoro escénico. La acumulación de muchas historias y tramas superpuestas, la presencia de un número excesivo de personajes, la representación de situaciones extremas, extravagantes o inverosímiles, el trashumar de escenarios por países y territorios, no eran sino una invitación al barullo y a que el espectador saliera del teatro sin haber recibido con claridad un mensaje didáctico y útil. La obra podía ser histórica y enseñar un trozo ejemplar (por virtud o *a contrario*) de la historia de España, podía tratar de un tema antiguo y centrarse en alguna cuestión moral o filosófica, podía también referirse a cuestiones contemporáneas relacionadas con la convivencia, como hace Moratín, pero, fuere cual fuere la trama, no podía faltar claridad, didactismo, originalidad y una moraleja ejemplar¹⁹.

La comedia nueva o el café es ejemplar ya en el título: trata de una comedia nueva y trata de un café, es decir de un lugar público, de un centro de la nueva sociabilidad. Moratín, al situar la discusión sobre el teatro, sobre la vida familiar y sobre un modo de entender la profesionalidad y la moral del trabajo, en un café y no en un salón, elige el espacio público frente al privado y señala que donde haya una reunión de ciudadanos se debe mantener un comportamiento conveniente. A don Pedro le fastidia la jarana que organizan los teatreros porque el diálogo y la enseñanza deben estar presentes en todo tipo de conversaciones.

La obra, —que últimamente he visto tan excelentemente representada, como mal entendida y manipulada por alguna dirección escénica—, es una defensa de la dignidad del teatro, de su utilidad social y de la profesionalidad y decoro que se deben exigir al escritor, a los actores y a cuantos intervienen en la representación o asisten a ella. Moratín rechaza que el teatro sea un sucedáneo de la casa de la tararira donde el primero al que se le ocurra, sin formación ni preparación adecuada, pueda ensartar una letanía de despropósitos calcados de cualquier otra obra para perpetuar todos los vicios que venían haciendo del

¹⁹ Resulta imprescindible citar los trabajos de Joaquín Álvarez Barrientos sobre Moratín, y, en especial, su introducción a la edición de *La comedia nueva o el café*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000. El estudio que hace del mundo literario español del XVIII en *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Editorial Castalia, 2006, es un *item* obligado para entender las relaciones de escritores, públicos, editores o instituciones durante la época ilustrada.

espacio teatral lugar de follón y chirigota, en vez de un espacio para transmitir ideas útiles y deleitarse con el arte de la trama y de la representación.

La denuncia moratiniana es múltiple pues se refiere a la formación del escritor, a las condiciones de la representación, a las interpolaciones, al comportamiento del público, a la edición de las obras, a los argumentos... ¿Por qué extrañarnos de que Moratín exija que el dramaturgo conozca el medio y sea un escritor profesional para que no fíe su trabajo a la improvisación ni a la ocurrencia del momento?; ¿por qué no puede exigirle (como hace Jovellanos con Vargas Ponce o Cándido María Trigueros) una buena formación intelectual y literaria, que trabaje seria y asiduamente y sea original? Recordemos que D. Eleuterio no tiene formación, cultura, ni conocimientos profesionales, que ha sido paje y escribiente en una lotería²⁰, que no escribe reflexionando en soledad y corrigiendo, sino a *impulsos de inspiración* en medio de brindis con pajarete y del jolgorio del café; recordemos que repentinamente copia una tonadilla a imitación de otras al uso y zurciendo trivialidades. Moratín no considera aceptable que pretenda dedicarse a escribir para el teatro un bulle bulle un tanto tarambana que a todo lo que aspira es a perpetuar los bodrios de los dramaturgos de éxito que deturpan la escena española. Tampoco le agrada su esposa, mujer con la cabeza a pájaros que abandona a los hijos y desatiende el hogar, por improvisar versos y andar de copichuelas con un grupo de irresponsables y aprovechados con los que suelta la loca de la casa. Para colmo llena de aires la cabeza de su hermana empujándola a componer a su vez, y prometiéndola a un petimetre rastacuero que la abandona cuando, al fracasar el estreno de la comedia nueva, ve esfumarse el lucro que contaba obtener ejerciendo funciones de representante del autor.

La falta de sentido común y las actitudes socialmente reprobables (abandonar el cuidado de los hijos, desatender el hogar, endeudarse por no buscar un trabajo seguro para mantener a la familia, perder el tiempo en el café...) conviven en los personajes negativos con las malas ideas teatrales: así sucede con el escribidor de receta, la marisabidilla esposa y madre, ejemplo de candil de puerta ajena, el pedantón Hermógenes, novio fingido que es un timador, o el admirador truchimán de don Serapio ... E igual que en ellos, también moral civil y convicciones literarias conviven en don Antonio y, sobre todo, en don Pedro, si bien en estos dos personajes la coincidencia de comportamiento e ideas literarias es progresista e ilustrada. D. Antonio encarna al ilustrado irónico y de genio alegre que se ríe de las insensateces y de los castillos en la arena que levanta el

²⁰ La lotería, aunque instituida en el XVIII, era denostada por los ilustrados, como luego lo fue por los regeneracionistas. En el XVIII era el «estanco de falsas esperanzas», y es claro el desdén con que la presenta Moratín. Años después Dicenta compuso una negra visión de la misma en *Las urracas*, siniestras loteras que se quedaban con los pobres jornales de ilusos obreros hundiéndolos más en la miseria.

ruidoso grupo; de modo que, viéndolo desde la distancia y la socarronería, hace que resalten ante los espectadores los desatinos y majadería de los aspirantes. D. Pedro es la voz de Moratín, es el ilustrado enterizo y comprometido al que molesta el alboroto, se irrita ante los dislates y falta de sindéresis de la desaconsejada compañía y rechaza con acritud cualquier concesión a la chabacanería y a la falta de decoro social o teatral.

La solución llega de la mano de don Pedro que distingue en el disparatado grupo a quienes andan equivocados por ignorancia, pero no por pillería o maldad, de los que actúan interesadamente y con doblez. El momento decisivo se presenta cuando llega el fracaso del estreno de la obra de don Eleuterio, *El gran cerco de Viena*, y con él la ruina de unas pobres gentes. D. Pedro, que ve a la pobre familia hundida en la frustración y la miseria, abandonada por el hasta entonces jaleador don Hermógenes, teniendo que atender a cuatro hijos (el mayor de cinco años) y con la hermana soltera a su cargo, se llena de piedad («me da compasión»²¹, dice) y, con sincera generosidad, procura remediar las consecuencias de los errores cometidos por inconsciencia: «Usted, amigo, ha vivido engañado; su amor propio, la necesidad, el ejemplo y la falta de instrucción, le han hecho escribir disparates»²². Y puesto que en una sociedad ilustrada todos tienen su función, D. Eleuterio, que tiene buena caligrafía y sabe de cuentas, es contratado como ayudante de su mayordomo por don Pedro, quien le promete saldar todas sus deudas y velar por el futuro de la familia... eso sí, a condición de que se apliquen a trabajar y se dejen de estorbar en el teatro. Don Eleuterio deberá ayudar en la administración de la finca, su mujer se ocupará de los hijos y del hogar, y doña Mariquita se preparará para casarse con un hombre que, a diferencia del «malvado», don Hermógenes, la haga feliz.

El desenlace, visto desde ahora, podría parecer muy conservador y resignado, pero esta interpretación soslayaría el tiempo en que fue escrita la obra, y entraría de lleno en el vicio de extrapolación, porque Moratín, con este final, que solo quienes no sepan historia ni sepan leer literatura osarán calificar de reaccionario, plantea soluciones muy encomiables si se sitúan debidamente en las fechas de su concepción.

En primer lugar, *La comedia nueva o el café* es la defensa del oficio de dramaturgo y la reivindicación y exigencia de su profesionalidad; para lograrlo es menester dedicación, buen gusto, estudio y una esforzada preparación. Moratín exalta la misión educadora del teatro y su importancia social como trasmisor de valores civiles y éticos; exige que las condiciones de la representación ayuden

²¹ *Loc. cit.* Acto II, escena IX.

²² *Ibíd.*

a que el teatro cumpla sus objetivos, y pide un público que asista, con respeto y ánimo dispuesto, a un espectáculo donde el arte y la reflexión han de caminar juntos. No cabe ya interpolar absurdos sainetes, chocarreras tonadillas o entremeses que cortan la necesaria concentración del público, distrayéndolo de la moralidad que ha de enseñar la obra. La trama de lo representado no debe extenderse en el tiempo mucho más de lo que el público permanece en el teatro; ni debe dispersarse el argumento en infinitos vericuetos que lleven al espectador a perder el hilo principal; y, del mismo modo, si el asistente no se mueve del teatro en todo el tiempo de la representación, la mejor manera de lograr que este se identifique con los personajes y su avatar, es que *se sienta* incluido en el espacio escénico y que el lugar teatral tampoco cambie de inicio a fin. Y, por descontado, el lugar de un niño pequeño no está en un teatro para adultos, donde no hará sino interrumpir, molestar y aburrirse.

El final de esta obra viene siendo últimamente modificado para presentar al espectador actual un final que resulte menos paternalista. La pregunta es por qué algunos directores de escena tienen tan mala opinión del público que va a ver una pieza de Moratín y lo consideran tan corto de entendimiento. Si el espectador acepta la convención de unos trajes, mobiliario, oficios, lenguaje y maneras ya desaparecidos...por qué no va a entender y aceptar que también la sensibilidad y las costumbres eran otras. Por qué va a escandalizarse hoy el público que acude a ver una obra de Moratín de que el horizonte de la mujer en el siglo XVIII condujera al convento o al hogar, si esa era una evidencia, no por indeseable, menos innegable. También hay que asumir que, cuando faltan las garantías sociales mínimas y deseables, no hay seguro de desempleo ni seguridad social, lo mejor que podía sucederle a esa familia de soñadores de ahora hace doscientos años, era hallar un hacendado ilustrado de carácter fuerte y buen corazón que ofrece trabajo a unos endeudados padres y vela por el porvenir de sus hijos. La presencia de los pequeños es importante dada la preocupación que tuvieron los ilustrados por la educación y cuidado de la infancia, por eso Moratín, que no da puntada sin hilo, hace recordar a D. Pedro que él había perdido a los suyos²³.

El final no enaltece la limosna ni falsa caridad sino la justicia distributiva

²³ En las obras de Moratín es habitual hallar datos que trascienden la pura anécdota teatral para entrar en el terreno de la sociología de la vida cotidiana. En este caso sitúa el problema de la elevada mortandad infantil para golpear los sentimientos de un público demasiado familiarizado con esa evidencia. Don Pedro, que es rico, pierde a sus hijos, en cambio sobreviven las cuatro bocas que no pueden mantener los endeudados Eleuterio y Agustina. La elevada mortandad infantil, que fue una preocupación ilustrada, tuvo en Antonio Arteta de Monteseuro uno de sus mejores estudiosos: *Disertación sobre la muchedumbre de niños que mueren en la infancia y modos de evitarla*, Francisco Magallón, Zaragoza, 1802.

de una filosofía —ciertamente piramidal— de las Luces que quería a todos los ciudadanos útiles y trabajando dignamente por el bien común. El paso de la idea de asistencia privada a la planificación de una asistencia pública fue un logro posterior pero hijo de las Luces, que, a la fecha, no parece ciertamente consolidado en la patria de Moratín.

En la obra han sido castigados los malos teatreros, la vanidad y bachillería de Agustina, la fatua ignorancia del pobre don Eleuterio y se presenta una acerba sátira de los despropósitos de *El gran cerco de Viena*. La pedantería y avaricia de don Hermógenes y la insensatez de don Serapio quedan tan en evidencia que no les alcanza la filantropía de D. Pedro.

Parte de la crítica hecha en esta obra contra la mala literatura (novelas de fantasía y enredo, dramas imperiales con decorados abigarrados, etc.) prosigue en *El barón*²⁴. Aquí carga sobre este teatro heroico y barroquizante la responsabilidad de maleducar al público y de alejarlo de la cordura y apartarlo de la aceptación de las rasas realidades. Es de sobras conocido que el texto fue refundido, manipulado y estrenado en falso; que fue zarzuela, obra teatral y que por todas estas razones sería interesante analizar por qué esta pieza pudo tentar a quienes no se preocupaban, precisamente, de impulsar un teatro ilustrado²⁵. No voy a entrar ahora en ese tentador estudio, pero sí avanzo que la pieza contiene *ab nuce* los elementos rocambolescos suficientes como para que, en manos de un émulo de los Comella, Zamora y similares, se hubiera convertido en una obra de enredo, pues no faltan ni caracteres apropiados, ni embrollo en las situaciones de huida por las ventanas, persecuciones y arrestos, ni lacrimosas escenas sentimentales de desvíos amorosos, malos entendidos, celos y reconciliaciones ...

Pero me centraré en el objetivo del trabajo empezando por señalar que esta obra ofrece prodigiosos ejemplos de *savoir faire* en orden a la comunicación escénica, —quizá en mayor grado de excelencia aún que en otras de Moratín—, ya que logra, desde la primera línea, presentar intencionalmente una historia y

²⁴ En 1787 la escribe para la casa de la condesa viuda de Benavente y se trasmite en manuscrito; sin embargo, mientras viajaba con Cabarrús, se mutiló la obra representándose como zarzuela en el Teatro de Cádiz, con música de José Lidón. Rehecho el texto, Moratín logra que Lidón renuncie a la música, y la da a la Compañía del Teatro de la Cruz que había estrenado sus anteriores obras. Pero la Compañía de los Caños del Peral se ofende por la preterición, y entrega a un refundidor la contrahecha zarzuela a la que añade un tercer acto y, antes de que estuviera listo el estreno por el teatro de la Cruz, se estrena en los Caños del Peral sin éxito. La obra definitiva se estrenó en el Teatro de la Cruz el 28 de enero de 1803, entre los pateos de los contratados para hundirla, y los aplausos del resto del público. En posteriores representaciones hubo paz.

²⁵ René Andioc hace un excelente estudio de esta obra y de sus vicisitudes y, además, edita el texto musicado («Una zarzuela inédita, *El barón de Moratín*»), en el ya citado *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*.

unos personajes guiando a su sazón, y del modo que interesa a la finalidad de la historia, las simpatías o antipatías del espectador.

Lo primero que ha oído el espectador son los lamentos de Leonardo, un joven enamorado que, al volver del viaje que hizo para cuidar a un primo enfermo de gravedad, se encuentra con el inexplicable desvío de su novia, Isabel. La criada de esta, Fermina, le narra las novedades que han sucedido en su ausencia en un estilo pretendidamente formal, pero salpicado de términos y comentarios cargados de intención negativa. El novio desdeñado y el público se enteran por la criada de la llegada al pueblo, y a la casa de la novia, de un sedicente barón de Montepino, de su peculiar modo de actuar y de la extravagante reacción de tía Mónica, madre de Isabel, que se figura ya suegra de un barón millonario y blasonado. El relato de Fermina acerca de los sucesos que han provocado los cambios en el comportamiento de la novia y de su madre resulta perfectamente subjetivo pues echa mano de voces y expresiones despectivas y despectivas para hablar de la llegada del barón, de sus tejemanejes y para aludir a la simpleza y bobaliconería de tía Mónica. El público oye expresiones como «haciéndolas la rueda», «muy rendido con la moza / muy atento con la vieja», «tanto ha sabido fingir», presentar sus grandezas y quejarse de las insufribles incomodidades de la fonda, que la aldeana lo ha hospedado en su casa. Va quedando patente la facilidad con que la vieja se deja engatusar por un personaje que, antes de su aparición en escena, ya se diseña como un granuja que «embromó» a Tía Mónica y «la ha llenado la cabeza / de viento» hablándole de sus apellidos, vasallos, rentas, dominios, etc. El espectador ya simpatiza con Leonardo, el muchacho abnegado y bondadoso, que sufre ese inexplicable desdén y Fermina evidencia que el pretendido barón es un truhán que miente en todo; de ahí que hable de «fingir». El relato está dispuesto para transmitir la idea de una aldeana fantasiosa que está siendo económicamente timada por la labia rústica de un truhán, con el señuelo de hacerla su suegra y prometerle ascenso social y vida palaciega...

[...] El motivo
de haber venido a esta tierra,
ha sido, según él dice...
¡Para el tonto que lo crea!
No sé qué lance de honor,
De aquellos de las novelas:
Persecuciones, envidias
De la corte, competencias
Con no sé quién, que le obligan

A andarse de zeca en meca.
En fin, mentiras, mentiras²⁶.

Los comentarios negativos de Fermina forman parte integrante de su discurso, no se presentan como apartes teatrales, con los cuales Moratín hubiera señalado la voluntad de Fermina de no comunicar su pensamiento a Leonardo y sí, solo, al público. Pero el autor elige esta forma de narración franca y directa para aseverar a los oyentes que la situación debe ser pública y escandalosa sin lugar a dudas. Y también para alertar acerca de lo que maleducan a las gentes simples el teatro y las novelas de fantasía y de magia, donde se logran imposibles y donde las figuraciones e imaginaciones más absurdas se presentan como hacederas y formando parte de la realidad.

Los lamentos de Leonardo, temeroso de que la madre logre apartarle a la novia, y las dudas que le asaltan sobre la firmeza del cariño de la muchacha, lanzan un auténtico bombardeo sobre el ánimo del espectador, sucesiva y sostenidamente predispuesto en contra del barón y de la tonta madre. A esas alturas de la representación la ética de la pieza ha favorecido a Leonardo, condenado las trapalerías del ya considerado falso barón y ha demostrado que la tía Mónica es una mentecata, que labora contra sí misma, sin saberlo. Las fantasías, cálculos y sordera de esta presuntuosa aldeana ante el dolor de la hija la asemeja, como versión anticipada, a la doña Irene de *El sí de las niñas*.

Sobre el fingido barón, es un delincuente común de la especie rapabolas, un pillo cínico desde que aparece en escena y un analfabeto grotesco. Su descripción del palacio «sencillo» que va a construirse en Madrid parte de lo visto en los decorados habituales en las representaciones teatrales que Moratín condena:

esfinges, grupos y verjas.
Gran fachada, escalinata
magnífica, cinco puertas,
peristilo egipcio... Y dentro
su jardín con arboledas,
invernáculos, estanques,
cascada, gruta de fieras,
saltadores, laberintos²⁷.

²⁶ Todo en Acto I, escena I.

²⁷ *El barón*, Acto I, escena V.

Moratín tenía motivo para esperar que las carcajadas del público fueran estrepitosas; y tampoco es manca la ignorancia geográfica que exhibe el patán cuando narra el itinerario por el que espera llegar a su casa

cuando caiga
la noche saldré de Illescas,
dejo en Toledo encargada
al Arcediano la mula,
tomo su coche y me plantan
las colleras de un tirón,
antes que anochezca, en Parma,
un lugarcito pequeño,
el primero que se halla
de mis estados cruzando
el lago de Nicaragua²⁸.

El apartado de los títulos nobiliarios, posesiones y entronques familiares de que se ufana, conduce al reino del despropósito: hay un duque de Ultonia, príncipe de Siracusa, un hospodar de Valaquia, un obispo de Adrinópolis que, por cierto, está en Cacabelos, el marqués de Famagusta, una Vizcondesa de Mostogán, el castillo de Siete Torres, el marqués de Utrique, un Emperador que está en Madrid y ha tomado los baños en Trillo, un conde de la Península.. Y suma y sigue.

Lo más jocosos del personaje es, —además del choque que produce enfrentar esas pregonadas grandezas folletinescas con su papanatería—, que cuando está solo aparece el truhán que se frota las manos desgranando las mañas e intenciones que alberga para timar a Mónica y escapar con el botín. El ilustrado de la obra está representado por don Pedro, hermano de tía Mónica, que es quien analiza comportamientos y advierte de las consecuencias:

... ¿Dónde has visto
pasiones de esa calaña?
En las comedias que vienen
Príncipes de Dinamarca
vestidos de jardineros
y están de amores que rabian
por alguna pastorcita,

²⁸ *Ibíd.* Acto II, escena VIII.

con su zurrón y sus cabras.
Se dicen flores, hay celos,
desdenes, lloros, mudanzas...
Se casan al fin, y luego
salen con la patochada
de que la tal moza es hija
del duque de Transilvania
y otros delirios así;
pero en el mundo no pasa
nada de eso²⁹.

Ciertamente don Pedro apoya una filosofía de la conformidad, clarísima, al asumir el principio estamental que consagra la impermeabilidad de los niveles sociales; pero en modo alguno puede llevarnos esta evidencia a deducir que Moratín era un conformista en su sentido actual. Don Leandro no es ni más ni menos conservador que cualquier ilustrado contemporáneo suyo, pues la legislación era transparente en orden a no permitir el ascenso de miembros de estamentos inferiores al nobiliario. El matrimonio morganático del infante don Luis, hermano de Carlos III, con doña Teresa Ballabriga, habla por sí solo. En tal sentido don Pedro no hace sino señalar lo que es una evidencia sociojurídica innegable y avisar a su necia hermana.

La huída final del impostor, abandonando el dinero robado y los regalos, deja en evidencia la simpleza de madre que corrió el riesgo de perder, con el patrimonio, el respeto y la felicidad de la hija. Faltar a la moralidad y desviarse del camino prudente que marcan la sociabilidad y la Razón, vuelve a castigarse con el fracaso de los decarriados.

Cambios para la permanencia

Tendrá que pasar más de un siglo para que el príncipe de Salina en *El gatopardo* defina, en el puente del Antiguo Régimen a la sociedad burguesa, lo que había sido una obsesión de las elites progresistas de las Luces: que todo cambie, para que todo permanezca. A Moratín, como a cualquier ilustrado, le desasosegaba el desorden. Goethe hasta lo confesó comparándolo —al alza— con la injusticia. Nuestros reformistas del siglo XVIII ni fueron ni pretendieron ser revolucionarios; su opción fue incidir sobre las costumbres mostrencas y

²⁹ *Ibíd.* Acto II, escena VI.

modificar las leyes, de manera que legislación y mentalidad, o lo que es lo mismo, *opinión*, fueran acordadas en un sentido progresista. Existió una «revolución» ilustrada de moralidad y costumbres, y fue muy real, pero nunca apuntó a subvertir el orden institucional, ni a consagrar la desobediencia. El objetivo fue el progreso científico como base para la mejora material, intelectual y vital de las personas, la apertura de las ideas morales, la búsqueda de horizontes de mayor libertad individual, la afirmación del derecho a la felicidad, y la voluntad de convivir con respeto crítico en una sociedad plural y tolerante. Tan admirable programa partía del hecho innegable de que el hombre no es un ser razonable, pero es razonador, y aplicando la Razón a sus juicios y decisiones podía caminar virtuosamente evitando caer en las trampas propias y en las ajenas, superar con estoicismo los acasos, siempre imponderables, de la casualidad, y vivir en razonable concordia con sus prójimos.

Todas estas convicciones son las que ponen en escena las obras de Moratín³⁰, un reformista que vivió con la esperanza de que el mal ejemplo de quienes incurrieran en el error moral sirviera de enseñanza (la moralización es siempre *a contrario*) y calara en las mentes de los espectadores. El dramaturgo defendió la vigencia y utilidad de la ética de la Ilustración y quiso demostrar las ventajas de una sociedad ordenada donde los buenos profesionales ejercieran su trabajo decorosamente y con rigor; donde padres e hijos dialogaran aceptando, mutuamente, el don de consejo paterno y la libertad afectiva de los jóvenes; donde el amor fuera el pilar de la convivencia y no el afán de ascenso social; donde la religión hablara de un Dios-padre y ayudara a resolver los conflictos morales de los afligidos humanos ... en vez de crear irresolubles obstáculos casuísticos. En *La mojigata* se condena con toda claridad la oscurantista piedad fundada en la beatería de ostentación, la práctica masoquista de penitencias y la falacia de una presunta superioridad del «apartamiento». En cambio la obra valora la superioridad de los cristianos críticos que viven en el mundo sin gazmoñerías y con naturalidad. Moratín deja que la trapisondista Clara lleve su engaño de falsa beata hasta el final y contraiga un matrimonio secreto con Claudio, su tapado buscaherencias, para situar mejor los distintos niveles morales de los personaje y señalar cómo el mal obrar lleva su consiguiente castigo.

A la postre, la famosa herencia por la que suspiraba Clara corresponde a Inés, la buena cristiana a la que su camandulera prima y su tío Martín tenían por sospechosa de mundanería y falta de piedad; sin embargo, cuando Inés ve la

³⁰ Siguen constituyendo un excelente repaso por la labor dramática de Moratín los trabajos de las Actas del *Congreso Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín (Bolonia 1978)*, Piován Editore, Abano Terme, 1980 y las *Actas del Centenario del estreno de El sí de las niñas: Cuadernos de Historia Moderna. Anejos VI* (2007).

desventura que se abate sobre Clara y su desarrapado marido, que, expulsados por su mala acción de la familia, se ven abocados a errar y a la miseria, decide compartir legalmente con su prima la fortuna heredada; eso sí, reservándose la gestión del patrimonio, por prevenir sorpresas. La joven que no iba por el escenario tirando de reclinatorio y de escrúpulos de conciencia traídos por los pelos, resulta ser, como tantos otros personajes moratinianos (don Pedro, don Diego...) la figura que resuelve con generosidad solidaria los desaguisados de los tarambanas y de la viciosa mentalidad al uso. Siempre en Moratín resulta superior la sociabilidad ilustrada y la moral civil a la religiosidad tradicional de hisopo, sacristía y procesión.

Don Leandro no quiso castigar en exceso a la mística fingida y al cazadotes porque, en el fondo, no los sentía como los definitivos culpables. Más bien su error era fruto de un sistema de relación familiar y social donde la comunicación no era sincera y primaba el temor a no atinar con lo que la autoridad del padre o del confesor querían. Un sistema de mala educación, en definitiva, que acababa utilizando el matrimonio como trampolín de ascenso. Es cierto, en la ética ilustrada se buscaba que todo permaneciera en orden y en él se alcanzara la felicidad. Pero con toda esa carga de conformidad no cabe olvidar que esta es una ética humanista, frontalmente opuesta a la reaccionaria moralina que los piadosos, la parte oscurantista de la iglesia y la intolerancia, predicada también por muchos poderes públicos, enarbolaban como bandera propia y como valores morales intrínsecos.