

Leandro Fernández de Moratín

La comedia nueva
El sí de las niñas

Edición de Manuel Fernández Nieto



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 1999
Segunda edición: 2017

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Pietro Antonio Rotari: *Joven con pendiente de perla*. Colección particular.
© Agnew's, London / ACI / Bridgeman
Selección de imagen: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la edición: Manuel Fernández Nieto, 1999
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1999, 2017
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-821-3
Depósito legal: M. 16.855-2017
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, por Manuel Fernández Nieto
- 53 Bibliografía selecta

La comedia nueva

- 59 Advertencia
- 65 Acto primero
- 109 Acto segundo

El sí de las niñas

- 159 Advertencia de Moratín
- 163 Acto primero
- 205 Acto segundo
- 255 Acto tercero

Introducción

1. El teatro español en la segunda mitad del siglo XVIII

Leandro Fernández de Moratín consiguió con *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* un nuevo teatro, exponente de sus ideas reformistas, que propugnaba unas reglas y temas ajenos a los excesos consagrados en los escenarios a lo largo del siglo XVIII. En los teatros de su tiempo se representaban, con su redacción primitiva o refundidas, comedias de la Edad de Oro junto con adaptaciones de dramaturgos franceses y obras originales, todas ellas muy distantes del gusto de los ilustrados. Características de este periodo fueron las obras de José de Cañizares y Antonio Zamora, más preocupados por efectos y tramoyas complicadas que por la calidad y contenido del texto.

La espectacularidad escénica de dichos dramas, en contraste con lo superficial del argumento, molestaba a los ilustrados, que concebían el teatro como una actividad pedagógica y moralizante. Ni siquiera tuvo éxito la comedia didáctica al estilo francés, ya que tenía enfrente a la masa popular que buscaba, ante todo, la diversión, por lo que, a medida que avanza el siglo, el arte dramático va poco a poco degenerando. Los montajes de los grandes autores son sustituidos por las llamadas *comedias de magia*, de gran popularidad por sus efectos escénicos basados en sacar en el escenario monstruos mecánicos y realizar cambios rápidos de vistosos decorados. Otro de los géneros cultivados durante estos años fue la comedia de *batallas* o *heroica*, ridiculizada por Moratín en *La comedia nueva*, que reproducía ante los espectadores, con el mayor realismo posible, toda clase de lances y que, junto con la pervivencia de obras de santos, tan aplaudidas en los Siglos de Oro, permitían escenificar prodigios y milagros a cual más sorprendente; éste es el repertorio que nutría los teatros de la centuria neoclásica y que, a excepción de las representaciones religiosas prohibidas por Fernando VI, nunca perderá el favor del público.

Durante la primera mitad del siglo no hubo demasiado interés por reformar el teatro, quizás por influencia de la Corte, en especial la de Fernando VI (1746-1759), que dispensó más favor a las óperas italianas, montadas habitualmente en los teatros reales, que a las obras traducidas del francés, regladas en exceso. Para Menéndez y Pelayo el teatro musical procedente de Italia fue uno de los obstáculos que impidieron el arraigo en España del

sistema dramático francés, retrayéndolo, así, a círculos eruditos¹.

El teatro que defendían los ilustrados era distinto. Tenía, en primer lugar, que someterse a los preceptos, a las reglas de la razón. Comedia, según el abate Andrés², es la que «logra mover el corazón con apasionados afectos e inspirar provechosas moralidades y que, acaso más cumplidamente que la tragedia heroica y que la comedia chistosa, logra el fin del teatro, deleitar e instruir».

Se propugnaba que las obras dramáticas se atuvieran a las *reglas* o unidades de acción, tiempo y lugar que, excepto la primera, nunca se habían respetado en el teatro anterior. Sin embargo, estas reglas limitaban la producción dramática, y el deseo de los ilustrados era llegar a todo público, no sólo a unas minorías cultas. Pero la carga didáctica era mal aceptada por los espectadores que gustaban del teatro espectáculo, con representaciones más propias de un coso que de un local de teatro. El mismo Moratín nos describe el ambiente en que se realizaban las representaciones en Madrid:

El pueblo, que tan estragado gusto manifestaba, se hubiera engañado mucho menos en sus juicios si no se hubiese dejado sojuzgar por la opinión de ciertos caudillos que por entonces le dirigían, tiranizando las opiniones y distribuyendo como querían los silbidos, las palmadas y los alborotos. Los apasionados de la compañía del Príncipe se llamaban *Chorizos*, y llevaban en el sombrero una cinta de color de oro; los de la compañía de la Cruz, *Polacos*, con cinta en el sombrero de azul celeste; los que frecuentaban el teatro de los Caños tomaron el nombre de *Panduros*. Había un fraile trinitario

descalzo llamado el P. Polaco, jefe de la parcialidad a que dio nombre, atolondrado e infatigable voceador, que adquirió entre los mosqueteros opinión de muy inteligente en materia de comedias y comediantes. Corría de una parte a otra del teatro animando a los suyos para que, dada la señal de ataque, interrumpiesen con alaridos, chiflidos y estrépito cualquiera pieza que se estrenase en el teatro de los Chorizos, si por desgracia no había solicitado de antemano su aprobación, al mismo tiempo que sostenía con exagerados aplausos cuantos disparates representaba la compañía polaca, de quien era frenético panegirista. Otro fraile franciscano llamado el P. Ocaña, ciego apasionado de las dos compañías, hombre de buen ingenio, de pocas letras y de conducta menos conforme de lo que debiera ser a la austeridad de su profesión, se presentaba disfrazado de seglar en el primer asiento de la barandilla inmediato a las tablas y desde allí solía llamar la atención del público con los chistes que dirigía a los actores y a las actrices, les hacía reír, les tiraba grajea y les remedaba en los pasajes más patéticos. El concurso, de quien era bien conocido, atendía embelesado a sus gestos y ademanes, y el patio cubierto de sombreros chambergos (que parecían una *testudo* romana) palmoteaba sus escurrilidades e indecencias³.

Las ideas reformistas se intentan poner en práctica en el reinado de Carlos III (1759-1788). El teatro, dirá Jovellanos más adelante, es el espectáculo *más digno de la atención y desvelos del gobierno*, cuya policía más santa y sabia será aquella que *sepa reunir en un teatro estos dos grandes objetos: la instrucción y la diversión pública*. En efecto, el teatro neoclásico español se debe, más que a los

escritores, a los ministros de Carlos III y Carlos IV: a Floridablanca, que inicia, *desde arriba*, la protección al mundo escénico, creando juntas y censuras oficiales; al conde de Aranda, que ejerce con el arte dramático una férrea dictadura, y, por último, a Manuel Godoy, protector de los dramaturgos ilustrados.

Los reformadores se plantean establecer un nuevo teatro, por lo que, previamente, había que eliminar de los escenarios desde las comedias de magia a las pocas obras que todavía se conservaban de la Edad de Oro. Contra éstas ya alzaron su voz algunos críticos como Agustín Montiano y Luyando y Blas Antonio Nasarre —quienes calificaban de corruptores de nuestra escena a Lope de Vega y a Calderón— o Clavijo y Fajardo, que, por medio de su periódico *El Pensador*, inicia una campaña para desterrar las antiguas comedias. Se comienza luchando contra un género muy popular de teatro anterior: los autos sacramentales, que son prohibidos el 11 de junio de 1765, tras una serie de escritos de José Clavijo y Nicolás Fernández de Moratín. Lo sorprendente es que se basan en argumentos literarios (la crítica a lo alegórico del texto) y en argumentos morales (la irreverencia de las representaciones). Ciertamente el teatro profano y el religioso se habían unido al concebirse ambos como un mero espectáculo, cada vez más fastuoso, en donde lo de menos era el texto y su contenido. También es indudable que desde el siglo XVII la relajación de estas representaciones fue en aumento, perdiendo cada vez más su espíritu religioso, pero tampoco esta época era como la anterior, por eso parecen poco sinceras las razones espirituales argüidas por los escritores neoclásicos. Vicente Gaos, al comentar este hecho, dice:

Una arbitrariedad –más despótica que ilustrada– fue, por ejemplo, la prohibición de los autos sacramentales. Los que la alentaron sostenían que los autos eran un atentado contra la razón y contra la religión a la vez, argumento estético y teológicamente errado pero con un fondo de razón histórica, esto es, para el momento en que se esgrimía y por las ulteriores finalidades acariciadas. La campaña sobre el teatro del Siglo de Oro y el empeño en reformar esta diversión pública se basaba en el influjo que las representaciones dramáticas ejercían sobre la mentalidad del espectador⁴.

La tan pedida por los ilustrados reforma del teatro fue iniciada por el conde de Aranda. A partir de ahora importaba sobre todo educar desde el escenario. El cambio era muy forzado, pues no tuvieron en cuenta que un espectáculo tan numeroso y popular como el teatro anterior requería una obra muy preparada e igual de abundante para sustituirlo. Las primeras medidas se dirigen a mejorar el aspecto material de las representaciones: arreglo del local, y para evitar las luchas entre las compañías rivales, *chorizos* y *polacos*, obligación de que ambas alternen sus actuaciones en los dos locales con funciones diarias; a la vez, se creó el teatro de los Reales Sitios, en donde se montaban comedias francesas.

La reforma teatral, en su faceta literaria, se encomendó a Bernardo de Iriarte. Se debía hacer de forma escalonada con el siguiente plan: aprovechar las comedias antiguas que estén *arregladas al arte*, es decir, que concuerden con las teorías ilustradas, refundirlas y darles contextura neoclásica; traducir obras del francés y, por último, escribir teatro original de acuerdo con las *reglas*.

Para aprovechar los textos antiguos se hizo un expurgo de seiscientas comedias, salvando únicamente unas sesenta. Así se escogieron tres de Lope de Vega, Mendoza y Cañizares; once de Agustín Moreto; siete de Rojas Zorrilla; de Alarcón y Vélez de Guevara una, y dos de Pérez de Montalbán. Además, las obras se rectificaron, suprimieron pasajes y se acoplaron argumento y verso a las unidades. No obstante, el público y las propias compañías, sin posibilidad de lucir su exagerada mímica, rechazan estas representaciones volviendo a las comedias de magia y géneros similares, con lo que se impulsan las refundiciones realizadas, entre otros, por Trigueros, Latre y Dionisio Solís. Del francés traducen obras, con prólogos didácticos, Montiano y Luyando, Clavijo y Fajardo, Urquijo o Ayala, sin alcanzar tampoco ningún éxito. En cambio, quien consigue triunfar con un tipo de teatro distinto es Ramón de la Cruz, cuyos sainetes son el género más popular de estos años.

Fracasadas estas reformas, algunos escritores comienzan a escribir obras originales que se adapten a los nuevos postulados. En la tragedia destacan los intentos de García de la Huerta, con la *Raquel*, y de Ayala y Nicolás Fernández de Moratín con *Numancia destruida* y *Hormesinda*, respectivamente. Mayor dificultad encerraba la comedia al no tener un antecedente en el que basarse; su creación en España se debe a don Tomás de Iriarte, aunque hoy no sea conocido como dramaturgo. Antes lo intentaron, sin conseguirlo, Nicolás Fernández de Moratín con *La petimetra*, Forner con *La cautiva española*, Meléndez Valdés con *Las bodas de Camacho* o Trigueros con *Los Menestrales*, estrenadas con más pena que gloria.

Aparte se intentó aclimatar la comedia sentimental inglesa y la *larmoyante* francesa, al estilo de las escritas por La Chaussée, Voltaire y Diderot, cuyo máximo exponente en nuestra lengua es Jovellanos con *El delincuente honrado*, inspirada en una obra de Sedaine.

El caso de Tomás de Iriarte es distinto, ya que, al adaptar textos dramáticos franceses, no se limitaba a la mera traducción, sino que introducía modificaciones, «por la diferencia de nuestras costumbres y lenguaje», y por ello adquirió técnica teatral. Buscó para escribir su comedia un asunto español que tuviera interés para el público y lo encontró en un tema entonces preocupante: la educación de la juventud, problema candente debido a los cambios sociales producidos en ese siglo, pero todo ello tratado dentro del rigor absoluto de las tres unidades, aunque con ambiente español y lenguaje castizo. La primera comedia de este tipo, fracasada la inicial titulada *Hacer que hacemos*, fue *El señorito mimado o La mala educación*, en la que se respetan escrupulosamente las reglas: el lugar es una sala, el tiempo, desde la hora de la siesta al amanecer, y la acción gira en torno a los excesos del hijo malcriado. Estrenada en septiembre de 1788, hizo decir a Moratín que era la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica. Consolidado el triunfo y hallada la fórmula, sólo restaba superar ligeros defectos, como la falta de comicidad, tan apreciada por los espectadores. El mismo año aparece *La señorita malcriada*, con argumento semejante, pero referido a la educación femenina y manteniendo la estructura anterior, que constituyó un gran éxito.

Este teatro de Iriarte es seguido por Moratín, quien lo perfecciona, llevando la comedia neoclásica a su cumbre, aunque sus obras poseen ya un ambiente sentimental, muy al estilo de Rousseau, continuado después por los primeros autores románticos. Martínez de la Rosa publica su obra dramática calificándose como de la *escuela de Moratín*, rasgo que se puede apreciar en sus comedias *Los celos infundados o El marido en la chimenea* y *La niña en casa y la madre en la máscara*, en donde se olvida de las tres unidades, pero respeta lo social y educativo del teatro anterior, que será convertido, poco después, por Bretón de los Herreros en pura sátira. Reminiscencias de esta fórmula moratiniana encontraremos en obras de Enrique Gaspar, de Galdós y del mismo Benavente.

2. Vida de Leandro Fernández de Moratín

Nació Leandro Fernández de Moratín en Madrid, el día 10 de marzo de 1760, hijo del escritor y abogado Nicolás Fernández de Moratín y de doña Isidora Cabo Conde. Su infancia, desarrollada en los años en que se suceden las más agrias disputas en torno al teatro, con la destacada participación paterna, queda marcada por unas viruelas que sufrió a los cuatro años. Su primer biógrafo, Manuel Silvela, dice que «el estrago que este azote de la infancia hizo en su fisonomía no fue menor que el que causó en su índole. Alteróse notablemente su condición, y siendo antes amable, dulce, festivo con todos, suelto de lengua, vivo e impetuoso, se volvió llorón, impaciente,

disputador, tímido y reservado». Efectivamente, y así lo reconoció él mismo, fue toda su vida *poco social*. Acude a la escuela, después de estudiar con un *maestro cojo* que le enseña latín; de allí, dice en su *Autobiografía*:

... salí sin haber adquirido vicio ni resabio, ni amistad alguna con mis condiscípulos; ni supe jugar al trompo, ni a la rayuela, ni a las aleluyas. Acabadas las horas de estudio, recogía mi cartera, y desde la escuela, de cuya puerta se veía mi casa, me ponía en ella de un salto. Allí veía a los amigos de mi padre, oía sus conversaciones literarias y allí adquirí un desmedido amor al estudio. Leía a *Don Quijote*, el *Lazarillo*, *Las Guerras de Granada*, libro deliciosísimo para mí, la *Historia* de Mariana, y todos los poetas españoles, de los cuales había en la librería de mi padre escogida abundancia.

Pero, pese a este ambiente familiar favorable a las letras, no cursó estudios superiores, pues, aunque aconsejaron a su padre, don Nicolás, que lo matriculara en la Universidad de Alcalá, le hicieron aprender dibujo con la idea de enviarle a Roma junto con el pintor Mengs, para que siguiera su escuela; se opuso al proyecto la madre y así quedó Leandro sin título universitario ni oficio en la pintura, comenzando a trabajar de oficial en la Joyería Real, junto a su tío Víctor Galeotti.

Por entonces, trasladado el domicilio familiar a un bajo de la calle de la Puebla, tiene lugar, según el profesor Joaquín de Entrambasaguas⁵, un episodio trascendental en su vida y en su obra, ya que en el piso principal de la misma casa vivía don Ignacio Bernascone, amigo de don Nicolás en la tertulia de la Fonda de San Sebas-

tían; habitaban con él su hermana y su sobrina, Sabina Conti y Bernascone, uniéndoseles después el literato italiano don Juan Bautista Conti. La sobrina fue el primer amor de Moratín, según narra su amigo Melón alterando la cronología de los hechos para que parezca una pasión infantil, pese a que ella tenía quince años y él cerca de veinte. Sabina, quizá por conveniencias familiares, se casó con su tío Bautista, que le doblaba la edad. Este casamiento desigual y forzado desencantaría a Moratín, quien lo lleva a escena, como tema obsesivo, primero en la destruida comedia *El tutor*, más tarde en *El viejo y la niña*, en donde todavía concluye con final desgraciado, y, por último, es argumento de *El sí de las niñas*, resuelto felizmente.

Moratín, pese a su trabajo de joyero, no deja de escribir. El año 1779 se presentó, bajo el pseudónimo de don Efrén Lardnaz y Morante, a un concurso literario convocado por la Real Academia Española, obteniendo el acésit por su poema *La toma de Granada por los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*. Al año siguiente, 1780, murió su padre, quedando en una difícil situación económica, pues, con un sueldo exiguo, debían mantenerse el poeta y su madre. Sus ocupaciones diarias eran los paseos y las reuniones en la celda del padre Estala con sus amigos el abate Melón y el padre Navarrete, a los que más adelante se unió don Pablo Forner. Desde 1780 y hasta 1808 su vida se describe brevemente en su *Diario*, comenzado a la muerte de su padre, y en donde consigna detalles de su vivir cotidiano⁶.

En 1782 se presenta, de nuevo, a un concurso de la Real Academia y consigue el segundo premio por su es-

tudio titulado *Lección poética. Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*, presentada a nombre de don Melitón Fernández. En 1785, al morir su madre, pasó a residir con su tío Miguel, empleado también en la Joyería Real, y, viéndose Moratín libre de obligaciones, tras no conseguir un cargo en el Real guardajoyas, en donde habían trabajado su padre y abuelo, decidió buscar trabajo más acorde con sus aficiones literarias, sin resultado positivo. En 1786, según sus propias palabras, escritas al frente de la edición de *El viejo y la niña*, «leyó el autor esta comedia a la compañía de Manuel Martínez, y los galanes fueron de opinión que tal vez no se sufriría en el teatro, por la sencilla disposición de su fábula, tan poco semejante a las que entonces aplaudía la juventud». No debió de insistir mucho en su representación, ya que por entonces pedía el conde de Cabarrús a Jovellanos que le indicase una persona que, como secretario, quisiera acompañarle a París. Se ofrece el cargo a Moratín, que inicia así sus viajes por Europa, tan decisivos para su formación, y que podemos seguir gracias a sus anotaciones y a su epistolario. En París conoce al conde de Aranda y a Goldoni, según afirma en sus cartas, no muy fidedignas, ya que un rasgo peculiar de Moratín es la falsificación de sus propios actos para hacer más interesante su autobiografía.

En el año 1787 tenía escrita una zarzuela, *El barón*, para ser representada en casa de la condesa viuda de Benavente, pero no llegó a estrenarse, aunque se difundió manuscrita. Cuando vuelve a Madrid cae en desgracia Cabarrús, que es detenido, y Moratín, desengañado, vuelve a casa de su tío Miguel, quizá con la intención de

seguir su oficio de joyero, sin dejar del todo la literatura, ya que por entonces corrige su comedia *El viejo y la niña*, cuya representación sigue sin autorizarse por el vicario eclesiástico de Madrid. Publica *La derrota de los pedantes*, no consigue otro empleo y, gracias a un romance jocoso dedicado a Floridablanca, obtiene sus primeros ingresos fijos que, paradójicamente en persona irreligiosa, proceden de un beneficio del arzobispado de Burgos. Es más, no pone ningún reparo en ordenarse de prima tonsura, en octubre de 1789, como después aceptará de Manuel Godoy otro beneficio en la iglesia de Montoro y una pensión sobre la mitra de Oviedo, a veces difícil de cobrar, pues el obispo dudaba de la rectitud de sus intenciones. Esta postura no concuerda con la imagen de íntegro reformador y casi mártir, perseguido por la reacción, con que suele ser presentado Moratín; su sinceridad sobre las preocupaciones por la sociedad española y por el destino de su patria, como puede apreciarse en los textos de su epistolario, es bastante dudosa.

Aprovechando la influencia del favorito Godoy, por fin logró estrenar en el Teatro del Príncipe su comedia *El viejo y la niña* el 22 de mayo de 1790. Este año, sin motivo que lo justifique, se retira a Pastrana, en donde termina otra de sus obras, *La comedia nueva*, estrenada el 7 de febrero de 1792. Desde allí se ofrece al ministro Floridablanca para formar parte de la Academia de las Ciencias y, poco después, en abril, ya con Aranda en el poder sustituyendo al anterior, pasa por Aranjuez a solicitar un permiso para regresar a Francia. Viaja en mayo coincidiendo con la época del terror revolucionario y, en París, presencia saqueos, matanzas y toda clase de atrocidades,

por lo que sigue viaje a Inglaterra. Desde allí escribe a Godoy para proponerle una reforma de los teatros españoles y a sí mismo como director. Mientras, traduce *Hamlet* y escribe las *Anotaciones sueltas de Inglaterra*. También consigue de Godoy una costa de treinta mil reales para visitar diversos países europeos.

En agosto de 1793 marcha hacia Italia, llegando a Roma el 16 de octubre. Aquí ingresará en la Academia de los *Arcades* con el pseudónimo de Imarco Celenio; sigue hasta Nápoles, donde permanece hasta el 5 de marzo de 1794, en que comienza a vagar por toda la península, tal como describe en sus anotaciones recogidas con el título de *Viaje de Italia*, para regresar a España por Algeciras el 11 de diciembre de 1796.

De camino hacia Madrid se entera de que ha sido nombrado Secretario de la Interpretación de Lenguas, empleo estable que le reportará buenos ingresos con los que podrá adquirir casas en Madrid y Pastrana. Durante el año 1798 se dedica a su nuevo oficio y se relaciona con nuevos amigos, como el pintor Goya y Paquita Muñoz, a quien suele identificarse con la protagonista de *El sí de las niñas*, aunque, por las anotaciones de Moratín en su *Diario* y sus cartas, no parece que sintiera ninguna pasión por esta mujer.

En 1799 Moratín ha transformado la zarzuela *El barón* en comedia y, según costumbre, la lee a sus amigos en casa de Juan Tineo. En este mismo año se representan dos de sus comedias: en junio *El viejo y la niña* y en julio y agosto *La comedia nueva*. Debido a los problemas que le plantean los actores al representar la última, se crea en noviembre la Junta de Dirección y Reforma de los Tea-

tros, que nombra director a Moratín. No duró mucho esa Junta, pues, por una parte, sufría el ataque de los conservadores y, por otra, no la defendían los *ilustrados*, en especial nuestro autor, siempre ajeno a todo compromiso, por lo que, poco después, dimitió don Leandro del cargo.

Pese a su oficio de secretario, seguía Moratín pendiente del teatro, puesto que en estas fechas, 1800, estaría escribiendo *El sí de las niñas*, que lee a sus amigos el 12 de julio de 1801. La actividad dramática le crea disgustos en 1803; cuando estaba a punto de representar *El barón*, transformada de zarzuela en comedia, se enteró de que otro autor, el capitán Andrés de Mendoza, ensayaba para el teatro de los Caños del Peral una obra titulada *La lugareña orgullosa*, arreglo del primitivo texto de don Leandro. Este episodio, comentado por Silvela, es, según René Andioc⁷, una venganza contra el ex director de la Junta de Teatro –en la que Moratín siguió como vocal–, que tomó la Junta de Hospitales, arrendadora del teatro de los Caños, molesta por el estreno de una obra que autorizó e impulsó la Junta de Teatro en el teatro rival de la Cruz, dos semanas antes de su puesta en escena en el teatro de los Caños.

El barón se estrenó el 28 de enero de 1803 y *La mojigata* el 18 de mayo de 1804. Durante el año de 1805, aparte de la reposición de *El barón*, Moratín debía de preparar el estreno de su última comedia, *El sí de las niñas*, realizada el 24 de enero de 1806. El éxito fue extraordinario, ya que se representó hasta la Cuaresma, en que, según la costumbre, se cerraban los teatros; permaneció en total veintiséis días. Esta última comedia provoca una serie de

polémicas entre los que juzgan su mérito o la intención de Moratín en las repetidas alusiones a ciertos usos de entonces; incluso se denunció a la Inquisición⁸, por lo que, harto, se aleja de la escena y no vuelve a escribir más comedias. Silvela cita estas palabras de don Leandro: «El teatro español tendría, por lo menos, cinco o seis comedias más si no me hubieran hostigado tanto». Es una actitud extraña y una afirmación poco creíble, pues, entonces y como siempre, seguía gozando del favor del omnipotente Godoy, por lo que no fue tan molestado; la razón de su alejamiento dramático puede ser de orden literario, ya que no sería sencillo superar o, incluso, igualar la calidad de *El sí de las niñas*.

En 1808, y durante toda la guerra de la Independencia, Moratín continúa en su cargo de secretario de la Interpretación de Lenguas. Colaboró con el régimen francés, no supo o no quiso mantenerse al margen de la situación sin comprometerse, como en otros momentos de su vida, y, en 1811, acepta el cargo de Bibliotecario Real e ingresa, como caballero, en la Orden Real de España, conocida como del *Pentágono*. Mientras tanto no olvida la literatura, adaptando para el teatro *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*, de Molière, y publicando en 1811, anotado y bajo pseudónimo de Bachiller Ginés de Posadilla, una curiosidad bibliográfica, el *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días seis y siete de noviembre de 1610*. Las notas del texto muestran un fino volterianismo que vuelve a sugerir la falta de sinceridad de Moratín cuando se ve atacado por sorpresa⁹.

Durante los años siguientes la suerte le es adversa hasta el final de su vida. En 1812 se ve obligado a huir

con los franceses a Valencia, en donde disfruta de la hospitalidad de sus habitantes y de la de los invasores; cuando éstos se retiran, les acompaña a Peñíscola, en cuyo castillo reside durante diez meses sufriendo toda clase de penalidades. La salida fue dramática; regresa a Valencia y el general Elío, jefe de la ciudad, dada su condición de afrancesado, le envía a Barcelona, siendo aquí bien recibido por su gobernador, el barón de Eroles. La idea de marchar a Francia no le satisfacía demasiado, pues aguanta en la capital catalana, pésimamente instalado en una pensión del *carrer* Petritxol, hasta conocer la decisión del rey Fernando para los que han colaborado con el invasor. Por de pronto sus bienes están embargados y no llegan sus rentas eclesiásticas; su situación es tan penosa que piensa dejarse morir de hambre.

El juicio de purificación se resolvió por Real Orden de 13 de octubre de 1814; con él se levanta a Moratín la pena de secuestro y se le autoriza a residir en cualquier lugar que distase, al menos, veinte leguas de la Corte. No obstante, permanece en Barcelona, cerca de la frontera con Francia, pues teme una denuncia de la autoridad eclesiástica, tantas veces atacada con sus escritos pese a cobrar rentas de ella. En un edicto publicado por la Inquisición, el 22 de julio de 1815, se prohíbe la representación de *El sí de las niñas*, y en septiembre del mismo año se denuncia la comedia ante el Tribunal del Santo Oficio. La denuncia no prospera hasta 1818, pero no le afecta porque don Leandro salió antes de España previniendo el suceso. Él mismo nos informa de estos hechos: