



CLASICISMO CONTRA NUEVO CULTERANISMO: ACALÓFILOS Y GALO-SALMANTINOS

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN
McGill University

Probablemente una de las menos desconocidas y más significativas intervenciones literarias, estéticas y políticas de Leandro Fernández de Moratín — incluida en el marco de otras polémicas de fines del XVIII por algunos estudiosos, y especialmente por Checa Beltrán (*El debate*)— fue el abrupto enfrentamiento del poeta y dramaturgo, apoyado sin duda por amigos y cofrades acalófilos, con una serie de escritores cercanos a él por edad, aunque lejanos por sensibilidad, carácter y evolución vital y política. Las posiciones que se enfrentan, según Checa Beltrán, “en los años ochenta ya están perfectamente perfiladas” (“El libro” 114), de modo que aquí hablamos de la prolongación exacerbada de un debate abierto, y que en cierta medida se prolongará todavía bastantes años. Entre esos escritores, aunque no es el único, se encuentra quien algunos consideran el mejor poeta del siglo XVIII, Juan Meléndez Valdés. Los acalófilos, a los que volveremos, dan señales de haber sido una sociedad de amigos cultos y sarcásticos de la que no se sabe demasiado, algo parecido a lo que sucede con sus rivales o adversarios, los quintanistas o galo-salmantinos. Y si analizamos ahora esta intervención es porque en ella se recortan con nitidez meridiana los posicionamientos estéticos, afectivos y políticos de Moratín y todo un grupo de neoclásicos de su tiempo.

En la “Vida” de don Nicolás, texto escrito por Leandro entre 1817 y 1821, cuando se publica en las *Obras póstumas* de su padre, introduce a Batilo por una vía retorcida y sinuosa. Explica que Cadalso, gran amigo de Nicolás, le ha escrito a su padre desde Salamanca hablándole, entre otras cosas, de varios poetas jóvenes y, en particular, de su preferido, que no era otro que Meléndez, un joven “que empezaba entonces a componer en el género amatorio algunas poesías llenas de gracia y de dulzura, imitando lo mejor de nuestros antiguos poetas y absteniéndose de los errores en que tropezaron tantas veces” (*Los Moratines* 1: 1136), y del que le envía algunos versos; Nicolás, dice, “veía con mucho placer las composiciones de aquel nuevo alumno de las musas; censuraba los defectos, aplaudía las bellezas y estimulaba a Cadalso a que le hiciera continuar en aquel género, sin perder de vista jamás los buenos ejemplares griegos y latinos, y los que ofrece la literatura moderna en las lenguas vivas” (*Los Moratines* 1: 1136). Y en carta de 1787, pero retocada con posterioridad, dirigida a Juan Bautista Conti, escribe que Meléndez, tras don Nicolás y Cadalso, “ha empezado bien, y en el género erótico y florido podrá adquirir una justa celebridad” (*Los*

Moratines 1: 1179). Leandro utiliza, pues, a Meléndez y a Cadalso para realzar al máximo la figura de su padre como mentor indirecto de Batilo, como guía indiscutible de la poesía viva del momento, que es el objetivo prioritario en ese texto. Pero lo que nos interesa aquí es detenernos en los aspectos que se relacionan no con la estética de Meléndez, sino con la del propio Leandro. Porque lo que sobresale de sus palabras es una determinada interpretación de la mimesis aristotélica y clásica, o sea, la insistencia en seguir siempre los buenos modelos que ofrece la antigüedad, griega y latina, y la literatura moderna, en particular la castellana, una postura que ya en 1786 su amigo Pedro Estala preconiza en el prólogo al volumen sobre los Argensolas en la *Colección de poetas españoles* (Checa Beltrán, "El libro" 115); y al hablar de los modernos, además, pone el acento en la necesidad de un criterio selectivo, es decir, en la exigencia de un claro espíritu crítico que le permita abstenerse o escapar de los errores de los poetas de los siglos anteriores, aludiendo sin duda a las exageraciones y deformaciones cultocceptistas, pero también a las insuficiencias de algunos miembros de la escuela garcilasiana.

Por otra parte, el evidente tono de respeto que rezuman las palabras de Moratín, aunque escritas retrospectivamente —tras la muerte de Batilo, con seguridad—, ¿cómo es que en un día ya lejano le hicieron promover o participar en la campaña contra el nuevo culteranismo, que tenía a Meléndez como iniciador —tal vez *malgré lui*— y cabeza (in)visible? Digamos en primera instancia que, aunque Meléndez figura como parte del grupo de modernos culteranos, en realidad es una figura especial. Porque al hablar de Batilo, y de ahí en parte la asociación con Góngora y el gongorismo, entre los acalófilos se va a separar la primera época de Meléndez —la de sus poemas bucólicos y eróticos— y la(s) posterior(es), es decir, entre la ligera poesía erótica o amatoria y la poesía filosófica e ideológica, fomentada por Jovellanos y su "Epístola I. Carta de Jovino a sus amigos salmantinos", de 1776, estudiada dicha poesía parcialmente por Joaquín Arce y con atención y detalle por Elena de Lorenzo. Así, Estala justificaba en el volumen IX de la *Colección de poetas españoles* dedicado a Góngora dejar completamente de lado el *Polifemo*, el "Panegírico al duque de Lerma" y las *Soledades*. Tineo recuerda: "Alguien ha escrito ya, aunque privadamente, que *Meléndez fue el Góngora de nuestra edad, y tendrá la misma suerte*" (17), sentencia cuya autoría nadie ha averiguado pero cuyo carácter premonitorio fracasó por completo. En cualquier caso, parece claro que el paralelismo Góngora-Meléndez reside en el carácter rompedor o renovador o revolucionario de una parte concreta de su producción poética. Si en el caso de Góngora, contra el criterio de Dámaso Alonso, la crítica separó el *Polifemo*, las *Soledades* y el "Panegírico" como obras oscuras en contraposición al resto de su producción, en el de Meléndez es su poesía filosófica o ilustrada la que, según Moratín, hay que separar del resto. Otra cosa es la actitud de sus seguidores, pues son ellos quienes reclaman el papel pionero de Meléndez, de quien escribe Tineo:

se dio a delirar y corrompió la lengua y la sintaxis, y arrastró tras de sí con tan pésimo ejemplo a los jóvenes de la escuela salmantina, que no han sabido imitar sino las extravagancias y sandeces de su maestro, y no han cesado en cuarenta años de preconizar su *nuevo gusto y aliño*, y de proclamarse *restauradores del Parnaso español*, y aplaudirse y celebrarse encomiásticamente unos a otros. (15)

No obstante, el propio Tineo, que no duda del papel fundador de Meléndez como primer “prevaricador y heresiarca” (16), capta y reconoce la dualidad moratiniana, recordando que “mostrándose imparcial ha elogiado los aciertos de Batilo y honrado su memoria con un bello soneto fúnebre, y aun viviendo Batilo le honró harto delicadamente” (16).

Pero volvamos un poco atrás. A fines de siglo y comienzos del siguiente coincide la publicación de las obras de Meléndez, de Cienfuegos, de Mor de Fuentes —además de su *Ensayo de traducciones*— y de Quintana, amén de los cinco volúmenes que constituyen la traducción —con las adiciones orientadas al público español— de las *Lecciones sobre la retórica y las bellas artes* de Hugh Blair, realizada por José Luis Munárriz y la colaboración —a la que se alude en numerosos lugares— de diversos literatos del momento, al parecer Quintana, Sánchez Barbero, quien publica sus *Principios de retórica y poética* en 1805, Cienfuegos y tal vez otros. Confieso, porque lo debo y porque lo agradezco, que D. Luis Miguel Pradas Poveda me escribió en octubre de 2014 para darme una serie de datos —que se prolongaron hasta 2020— sobre la presencia de Mor de Fuentes en el poema “A Andrés” que en mi anotación habían quedado sin identificar, datos que pude confirmar posteriormente al acceder a los textos que me sugería. En particular, sus noticias acreditaron que Mor de Fuentes era sin lugar a dudas el cuarto individuo hacia el que apuntaba Moratín en dicha epístola. El interés o incluso la obsesión que la lectura de esos escritos provoca en Moratín y los acalófilos lo acredita el hecho de que en la Biblioteca Nacional se conserven manuscritas varias notas que Moratín tomó sobre diversos asuntos relacionados con este asunto: sobre defectos hallados en las poesías de Meléndez, Ms. 18.665 (78), frases de sentido equívoco, absurdo o pueril, Ms. 18.665 (79), galicismos en voces y frases, y otros defectos en las *Vidas de españoles ilustres*, de Quintana, Ms. 12.963 (16), apuntaciones críticas sobre la traducción de Munárriz, Ms. 6.496, o notas de dicciones y frases en la segunda parte de las *Poesías* de Mor de Fuentes, Ms. 12.963 (33). Algunos de los datos están inscritos en este trabajo. En particular, es crucial señalar que la obsesión moratiniana tuvo un paralelo indiscutible en Quintana —hay un paralelismo divergente que no deja de chocar, pues Quintana alcanzó el puesto de secretario de Interpretación de las Lenguas en Cádiz y 1810, además de participar en la Junta de Instrucción Pública—, quien no dudó en recordar la *Vida de Guillermo Shakespeare*, de Moratín, en la segunda parte de las *Poesías selectas castellanas. Musa épica*, publicada en Madrid en 1833 —cinco años después de la muerte

de Leandro— aprovechando para tirarle un dardo al enfatizar que la obra de Moratín era más resultado del “arte y el buen gusto” (18) que no del ingenio. Esa opinión nos envía a algo que comentamos aquí, y tiene que ver con una renovación del concepto mismo de ingenio, muy distinto en una u otra facción.

Como decía antes, poco, muy poquito, se sabe sobre la Academia de los Acalófilos. Dice René Andioc: “dicha tertulia, o pseudoacademia, se fundó —según Juan Antonio Melón, amigo de Moratín— al regresar de Italia el sobrino de Jovellanos, Juan Tineo, y de este no se trata en el diario íntimo de don Leandro hasta el 21 de junio de 1798” (“Sobre Goya” 132). Tras el regreso de Tineo a la madre patria, los acalófilos se reúnen con frecuencia en su casa, por lo que Melón escribe que “allí se formó una tertulia de aficionados al teatro que tomó un palco al que iban diariamente. Moratín la llamaba *Sociedad de Acalófilos*, y se leían en ella las piezas más disparatadas que se hallaban en todo género” (388). Las diversiones de estos amigos letrados y cultos giraban alrededor de la mala literatura, todo aquello que para ellos resultaba grotesco, siempre fuera de sus peculiares cánones de corte clásico. Es fácil entender por qué en ese contexto los comentarios de los amigos pudieron enfocarse en los poetas contemporáneos, y provocar carcajadas sin cuento. Sabemos y suponemos que participaban en las reuniones —comidas y funciones teatrales especialmente, alguna excursión juntos—: Juan Tineo, Juan Antonio Melón, José Antonio Conde, Vicente González Arnao, José Viera y algunos covachuelos amigos de Tineo en la Secretaría de Gracia y Justicia, como Lope Antonio Terán y Felipe González Vallejo. Es posible que también ocasionalmente Pedro Estala. En una ocasión, el 17 de enero de 1808, aparecen en casa de Moratín Tineo, Arnao, Carmen Simona y acalófilos, lo que quiere decir es que la esposa de González Arnao, María del Carmen Simona, se añadió a la comida de los acalófilos. Poco sabemos de esa mujer entre tanto hombre con la lengua suelta, el machismo mamado y el espíritu crítico bien afilado. Cueto (CXLVI) y Dowling (173) les atribuyen además el intento de crear su propia academia, en oposición a la Española. Moratín, Tineo, Melón, Estala y Navarrete habrían llegado incluso a redactar sus propios estatutos (Arenas Cruz 42-46). Los desencuentros entre Moratín y la Real Academia continuarían a lo largo de toda su vida, aunque me parece que más por el trato que recibió su padre que por lo que le tocó a él mismo.

En 1798, probablemente en la época en que Moratín está escribiendo o tomando notas para escribir su poema “A Andrés”, en el *Diario de Madrid* de 23 de diciembre, “El Imparcial” publica una nota dependiente intelectual y estéticamente de lo que los acalófilos estarían comentando en esos días. Es, como me indicaba el señor Pradas, una carta en la que se critica a Meléndez y a Cienfuegos y que se cierra con un centón en miniatura. El centón es este:

Ay! Ay! cuitado, guarte: mientras veo
 que en pos y a par, y cabe ti camina
 el cargoso velar, de pena henchido,
 y en luengos transportes, ay! en vano
 demandarás, ay! ay! merced al ciclo.

El autor de la nota era, al parecer, Pedro Estala, que solía firmar como “El Imparcial” según dice Arenas Cruz (136) y repite Inmaculada Urzainqui (“La crítica” 88). Lo cierto es que el autor de ese ensayito, que tal vez hubiera podido ser un Juan Tineo recién regresado de Bolonia, está en el ambiente de los acalófilos, y muy cerca de Moratín, pues recoge algunas, muy poquitas, de las expresiones que debían alinear las conversaciones de los amigos y que aparecerán en la epístola “A Andrés”. La nota de Estala (o de Tineo) recibió seis días después en el mismo periódico la respuesta de Mor de Fuentes, que firmaba como “Un Ayudantillo de la Falange”, donde sale en defensa tanto de Meléndez como de sí mismo, a la vez que acusa a “El Imparcial” de envidia, ignorancia y rabia desenfrenada, lo que demuestra que ambos bandos estaban con las armas levantadas y en pleno conflicto. Estala continuaría en él al menos hasta que “El censor mensual” —otro posible seudónimo de Estala— publique en el *Diario de Madrid* del 12 de enero de 1799 una reseña en la que, maligna y maquiavélicamente, destruye a su enemigo, que tal vez podría ser él mismo.

Al cabo de los años, hacia 1825, Moratín le envía a Tineo (1767-1829) las recién publicadas *Obras dramáticas y líricas*, y el 17 de julio de ese año le comenta a Melón que el amigo Tineo “tiene buen talento y buen gusto, y, aunque es africano [porque nació en Ceuta], debe hacerse mucho aprecio de sus opiniones” (*Los Moratines* 1: 1541). Las notas que Tineo escribió sobre las *Poesías sueltas* de Moratín las incluiría Gómez Hermosilla en su *Juicio*, publicado póstumamente por Vicente Salvá en 1840. Y, precisamente por la autoridad que el propio Moratín concede al gusto y juicio de Tineo, conviene visitar su posición retrospectiva en esta polémica. Aparte de lo que ya hemos visto sobre Meléndez, Tineo describe la epístola “A Andrés” como “un centón de disparates, necedades y extravagancias, copiadas con exactitud de las obras escritas por los jefes y discípulos de la escuela galosalmantina” (15). Justifica sin reservas la empresa de Moratín contra la secta neoculterana: “ha debido Inarco, por honor suyo propio y de la nación, arrancar la máscara de la impostura a los pedantes” (16) porque, en último término, Moratín es el portavoz de un círculo de amigos que han leído y leído al calor de los escritos de estos autores y de muchos otros, como demuestra alguno de los romances del propio Moratín, pero también acomete una empresa nacional y nacionalista.

Dos son las cosas que irritan a Moratín y que le empujan la batalla contra el neogongorismo. La primera es el salto que se da entre los pequeños “defectos” que aparecen dispersos en las poesías de Meléndez publicadas en 1785 y el chocante lenguaje de las poesías de Cienfuegos,

salto cualitativo que empujea y a la vez confiere nueva dimensión al de Batilo. La segunda son algunas afirmaciones del círculo galo-salmantino dispersas en la introducción de Quintana al volumen de la *Colección de poetas españoles*, de Ramón Fernández, dedicado a Rioja y otros poetas, u otras contenidas en la traducción de la obra de Blair, pero no escritas por este, sino por su traductor o los autores de sus adiciones castellanas, afirmaciones que se relacionan y refuerzan otras en escritos de otros cofrades. Entre ellas hay un par que destacan en especial: una se refiere al juicio, radical e insensato para los acalófilos, que se hace de los autores ya canónicos de los siglos XVI y XVII y del papel que deben jugar como modelos de lenguaje para la juventud estudiosa; otra es la sobrevaloración —excesiva, en opinión de Moratín— que se hace de Meléndez, a quien se coloca en los cuernos de la luna, por encima de otros autores de cualquier otra época pero sobre todo por encima de su propio padre. Moratín copia la frase que sintetiza esas dos ideas: “no se ha de aprender en Garcilaso, Jáuregui, Rioja, Arguijo, Lope de Vega, Quevedo, ni en ninguno de cuantos versificaron en su tiempo, ni en todos nuestros ingenios hasta el tiempo de Meléndez, porque no castigaron sus poesías” (Blair III: 342). Pero también hay que recordar que la rivalidad en los círculos letrados en una ciudad que tenía menos de doscientos mil habitantes se convertía en un desafío en la vida de cada día. Y, más aún, en esa campaña se jugaban creencias y compromisos muy profundos, contactos y posiciones que tenían enorme importancia.

Entre los poetas y literatos a los que Moratín agrupa bajo el rótulo de “moderno culteranismo” se dan unas relaciones del más diverso orden y tipo, que permiten aislarlos e incluirlos en una órbita común. El que todos se dediquen a las letras y la mayoría sean poetas a la vez que amigos facilita los posibles intercambios e interinfluencias dentro del grupo y, por tanto, el que presente ciertos rasgos comunes. Por eso, Moratín no tiene dificultad en separar con pinzas expresiones, palabras o giros de Meléndez, Cienfuegos, Mor de Fuentes y Quintana para construir la epístola “A Andrés” y endosársela con toda la crueldad de lo que es objetivo, seleccionado risible e intencionadamente. No obstante, y volviendo momentáneamente a Meléndez, hay que hacer constar que ni siquiera en esa epístola es tratado con la misma virulencia que un Cienfuegos o un Quintana.

A ese grupo es al que alude Moratín cuando le escribe a Napoli-Signorelli el 14 de diciembre de 1806:

No sé qué decirle a Vmd. de nuestros literatos madrileños: compilan, imprimen; pero no quieren estudiar. Lo que no está escrito en francés no saben discurrirlo en español. No se lee los modelos excelentes de la antigüedad. El griego y el latín se van perdiendo; o, por mejor decir, el griego ya no parece, y el latín solo se halla en las boticas. El que sabe francés ya es autor, ya es sabio, ya puede predicar en la Puertas del Sol y

en la Fontana de Oro y decidir con tono magistral sobre cuanto ocurre.
(*Los Moratines* 1: 1286)

La cuestión fundamental, empero, es ¿cuál es la percepción de Moratín para considerar que esos letrados forman un grupo? ¿O es que no lo considera un verdadero grupo? En una carta escrita en 1824, como respuesta a quien le envía unos manuscritos poéticos para que le dé su opinión, afirma: “el estilo y la frase poética de estas piezas, particularmente las manuscritas, pertenece a la escuela, si escuela pudiera llamarse, de Cienfuegos, Quintana y Mor de Fuentes” (*Los Moratines* 1: 1510). Es decir, que, por confesión propia aunque tardía, no está tan claro que sea una escuela y, nótese bien, es la de Cienfuegos, Quintana y Mor de Fuentes, o sea que a esas alturas nada de Meléndez. Actitud que se reafirma en la nota que puso a la epístola “A Andrés”, en la que asegura que no intentó desacreditar “el mérito de algunos coetáneos, cuyos aciertos reconoce y admira” (*Los Moratines* 2: 827), donde se lee con claridad el nombre de Meléndez. ¿Un simple rasgo de respeto hacia el poeta fallecido o conciencia de su individualidad, distancia y no pertenencia? Sin embargo, en la misma carta escribe: “Formaron una especie de masonismo literario, dirigido a desacreditar cuanto se aplaudía antes que ellos naciesen, a perseguir y aniquilar a los que no fueran sus devotos, y a elogiarse y rascarse mutuamente, recomendando sus opúsculos a la presente y futuras generaciones” (*Los Moratines* 1: 1510); y R. Andioc anota que las adiciones al Blair constituyeron “un como manifiesto de la nueva escuela poética” (Fernández de Moratín, *Epistolario* 591n7). A más abundancia, Moratín, en el “Prólogo” a las *Obras dramáticas y líricas*, hace referencia “a la corrupción, que nació y se propagó en su tiempo, a la nueva especie de culteranismo en que cayeron muchos de los que cultivaron la poesía, con más o menos inspiración, estableciéndose una escuela de error que ha sido funestísimo al progreso de las letras humanas” (1: xl). Afirmaciones algo rimbombantes y grandilocuentes, demasiado incluso, para lo que parece ocultarse, desde una perspectiva actual, tras esa “especie de culteranismo”. Y, sin embargo, es preciso sentir la pasión de una empresa clave en la defensa de la cultura nacional para entender la reacción de Moratín y sus amigos.

¿A quién se enfrentan en esta polémica que es un combate estético pero sin duda también político y de defensa de esferas de influencia en una sociedad civil de frágiles raíces y apoyos? Si se mira al grupo de neogongorinos o galo-salmantinos, en primera instancia no parecen formar parte de ningún núcleo letrado radicalmente diferente del que constituyen los acalófilos mismos. Meléndez es abogado y fiscal de la Sala de Alcaldes de la Casa y Corte de Madrid, Quintana es abogado y fiscal de la Junta de Comercio y Moneda, Cienfuegos llegó a ser oficial de la Secretaría de Estado, Mor de Fuentes, aunque de formación militar y marina, trabajó como periodista con frecuentes problemas económicos, José Luis Munárriz fue empleado de la Compañía de Filipinas y traductor. Todos ellos tienen

en común haber pasado por Salamanca, donde Meléndez había sentado sus reales. Por esa razón, y por el peso de la literatura francesa, Tineo no duda en calificarlos de galo-salmantinos. Parece que Quintana se convertiría o funcionó como eje en torno al que giraron sus amigos, y como en cierta historiografía se ha instaurado la convicción de que Quintana no solo era un patriota que estaría siempre contra los franceses, y más tarde un liberal convencido —lo mismo que Munárriz, Mor de Fuentes o Cienfuegos— se ha consolidado desde cierta perspectiva una mirada retrospectiva, comprensiva y tolerante hacia Quintana, mirada que se extiende a sus amigos y a su círculo en general y que, inexorablemente, se les niega a sus adversarios. Por el contrario, enfrente se sitúan los afrancesados, traidores y enemigos de la patria. Curiosamente, sin embargo, el afrancesado Meléndez Valdés sigue siendo el referente poético del círculo quintanista. Pero el problema es que en 1798 o sus alrededores nadie es todavía casi nada: no hay patriotas, ni afrancesados, ni traidores ni nada. Lo que sí hay es lo que se ha considerado ser dos grupos enfrentados por obtener el apoyo de Godoy, que se decantó claramente por Moratín y sus amigos, aunque no por ello dejara de favorecer a otros intelectuales y letrados, incluidos Meléndez, Quintana o Cienfuegos. Esa percepción, no obstante, marcó los espíritus, hasta el punto de que en sus *Recuerdos de un anciano* Alcalá Galiano escribía que los moratinianos eran los gubernamentales, protegidos por el poder, mientras que los galo-salmantinos eran la corriente innovadora, progresista y revolucionaria.

Ofrecía Antonio Alcalá Galiano en su *Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas*, publicada entre abril y junio de 1834 en inglés en *The Athenaeum*, la siguiente descripción del estado de las letras en la época que nos interesa, que modificaría muy ligeramente años más tarde:

Al iniciarse el presente siglo los literatos españoles aparecían formando dos ejércitos: uno, el de la Corte; el otro, el del Pueblo. El primero lo dirigían tres jefes reconocidos como tales, a quienes se había otorgado poder discrecional sobre toda obra impresa, aunque solo uno de ellos desempeñaba el cargo de Juez de Imprentas, mientras los otros dos, superiores a él en méritos literarios, actuaban únicamente como consejeros confidenciales. Los tres, a quienes sus enemigos aplicaban la denominación de *El triunvirato*, eran Moratín, Estala y el abate Melón, este último el censor oficial aludido antes. Quintana dirigía el partido de la oposición, que reverenciaba los nombres y seguía las banderas de Jovellanos y Meléndez.

Es muy revelador ver cómo reinterpreta esa situación un político e

intelectual de orientación radical, liberal y masón en su juventud, y moderado en su mayor edad. Contraponer la Corte y el Pueblo —ambas palabras van en mayúscula en su versión inglesa— es señal prístina de un partidismo obvio y, en consecuencia, de un juicio que, al ser fundamentalmente político, se extiende a lo literario, como él mismo justifica y argumenta:

En un país donde no existe la libertad política, donde los escritores se ven reducidos a temas exclusivamente literarios, podrá no parecer muy obvia la conexión entre política y literatura; sin embargo, la misma causa que impide a esa conexión manifestarse externamente en obras impresas, opera en secreto fortaleciéndola.

Quien está con el Pueblo no puede estar con la Corte, y a la inversa. Algo parecido hará Mor de Fuentes en su *Bosquejillo* al hablar de “la dictadura entronizada en la calle de Foncarral, y casa retirada y comodísima del afamado Moratín”, olvidando que Quintana fue censor de teatros en 1806 y mintiendo al decir que los tiros de Moratín iban solo contra Cienfuegos y “sus desentonos estrambóticos, sus requiebros pueriles [...] y su lenguaje ramplón bronco y enigmático”, en tanto Meléndez “ha sido para mí, a pesar de su notable desigualdad, el verdadero y casi único Poeta castellano”. Por tanto, la oposición entre ambos “ejércitos” se presenta, con intencionalidad evidente, como el eterno combate entre buenos y malos, que aquí se concreta entre absolutistas seguidores de la Monarquía y liberales partidarios del Pueblo. Alcalá Galiano elude, sin embargo, mencionar al verdadero árbitro del poder y distribuidor de favores e influencias, que era Godoy. Porque, al menos en ese sentido, la posición de Moratín es emblemática y se manifiesta sin ambages en un reconocimiento público al primer ministro de Carlos IV y, después, en su pertenencia al grupo afrancesado, precisamente porque se le sitúa como cabeza de un colectivo al que se enfrenta Quintana, patriota de los “de verdad” y víctima al parecer de sus adversarios estético-literario-políticos, aunque partidario él mismo de Fernando VII incluso desde el motín de Aranjuez. Que él —Quintana— también hubiera ensalzado al príncipe de la Paz (como recuerda La Parra) no le impidió convertirse a tiempo al bando de los “buenos” patriotas y conferirle así una capa de progresismo a su grupo y a su empresa literario-política. Emilio La Parra habla de la clientela agrupada alrededor de Godoy “mediante el sistema de nombramientos y de concesión de gracias y favores” (257) como un grupo de “godoyistas” entre quienes se cuentan “Moratín y un activo grupo de ilustrados: Eugenio Llaguno, Forner, Estala, Melón, Meléndez Valdés, Estanislao de Lugo, etc.” (257). No obstante, como ya señalamos, el bando rival también se benefició de los empleos públicos sin sufrir ninguna purga o exclusión, o sea indirecta y objetivamente “godoyistas” también. Recordemos, por ejemplo, como escribe Quintana en sus *Poesías selectas castellanas*, al trazar la biografía de

Cienfuegos, a este “le confió el gobierno [o sea, Godoy] la redacción de la Gaceta y del Mercurio; y pocos años después fue hecho oficial de la primera secretaría de Estado”, y que el mismo Quintana fue hecho censor de teatros en 1805. Una de las características de los acalófilos es, precisamente, que no ocultan sus querencias. Y su existencia nos envía al conflictivo proceso de consolidación de la esfera pública, por un lado, y del campo literario y artístico, por el otro. En ese contexto, el desplazamiento que hacen los llamados “liberales” del posicionamiento de Meléndez es muy significativo. Meléndez fue un afrancesado tan “sin fisuras” como Moratín, pero, al ser su modelo y mentor, hay que sacarlo de tal adscripción y deslizarlo al campo de los buenos patriotas. La inclusión intempestiva de Jovellanos, que nunca participó de banderías poéticas, tiene el mismo objetivo, que es vincular al grupo de Quintana con una figura icónica de la resistencia contra los franceses, algo que no se puede atribuir al nombre de Meléndez.

Y si volvemos un poco atrás, a los alrededores de 1798, nos encontramos con esas dos “facciones” enfrentándose por hechos que nada tienen que ver aparentemente con la política. Es una polémica esencialmente estética, a la que desde otros momentos y perspectivas se puede disfrazar de enfrentamiento político, porque debajo de Blair se podría afirmar —sin ninguna prueba— que estaba el espíritu liberal y el patriotismo, y tras Batteux se escondía el monarquismo absolutista y la traición. O tal vez con más precisión, debajo del lenguaje poético, opiniones estéticas y juicios sobre el canon de la poesía española que cada bando enarbola podríamos escarbar y encontrar el tesoro escondido que muestra *ab ovo* al futuro patriota y al cercano traidor afrancesado (Checa Beltrán, “El libro” 111). En la biografía que presenta la página web de la RAH se dice lo siguiente de Gómez Hermosilla y de su obra publicada en 1826: “el *Arte de hablar* recibió la crítica furibunda de la escuela salmantina, seguidores, a la sazón, de los vientos románticos que respiraba el *Compendio de las lecciones sobre la retórica y bellas letras de Hugo Blair*, encononazo que no puede dejar de ser mirado como un desplazamiento al terreno de las letras del enconado enfrentamiento entre liberales y afrancesados”. Lo curioso, sin embargo, es que fueron los futuros traidores quienes acusaron de galófilos a los futuros patriotas, lo cual pone sobre el tapete la complejidad del asunto.

Sobre este debate tenemos materiales muy valiosos en Inmaculada Urzainqui, (“Batteux”), José Checa Beltrán (*Razones*) y María José Rodríguez Sánchez de León. Lo importante para nuestro caso es, en primer lugar, separar a Moratín y los acalófilos del presunto mentorado ejercido por la traducción de Batteux llevada a cabo por Agustín García de Arrieta, versión que, según Menéndez Pelayo, difícilmente podría haber sido código de “una escuela celosa como ninguna de los fueros de la lengua castellana” (Urzainqui, “Batteux” 240) o, como escribiría Joaquín Arce, “el bando contrario constituyó casi una escuela, dentro de un lenguaje y unos temas comunes. Moratín no” (487), aunque luego en nota repite el lugar común de un enfrentamiento entre seguidores de Batteux y seguidores de Blair

(489n11), idea que también asume y da por buena Elena de Lorenzo (87). El nombre de Batteux, sin embargo, no aparece en los escritos de Moratín ni en el *Juicio* de Gómez Hermosilla, porque la polémica no gira en torno al pensamiento literario de Blair frente al de Batteux, sino en las ideas y prácticas poéticas de los seguidores españoles de Blair, punto muy diferente sin duda. Rodríguez Sánchez de León sintetiza la discusión entre los traductores Munárriz y García de Arrieta diciendo que el primero y los suyos “parecían querer educar al público a percibir el arte por su adecuación a las nociones de buen gusto y belleza contenidas en el universal, pero no inalterable, principio de la imitación de la naturaleza”, en tanto el segundo y los suyos “preconizaron la imitación no servil respecto de la antigüedad grecolatina pero sí en relación con nuestro propio pasado literario” (233). Checa Beltrán (*Razones* 291-294) profundiza en los desafíos intelectuales que parecen plantear los dos grupos o bandos, especialmente en la nueva función de la imaginación creadora *en oposición* a la imitación clasicista, y descubre en *Variaciones* un texto de José Miguel Alea —que se integraría al josefinismo— en el que ofrece una avanzada definición de *genio* en oposición a *ingenio* que hubiera exigido mayor desarrollo y una amplia conversación, pero la inexistencia de una auténtica discusión de ideas enfrentadas la demuestra Sánchez Barbero, parte del grupo de Quintana, en sus *Principios de retórica y poética*, donde, como muy bien indica Checa Beltrán, adopta tanto la definición de poesía que ofrece Blair como la que ofrece Batteux. Eso no quiere decir que no haya “una diversa concepción del hecho literario” (Checa Beltrán, “El libro” 111), que sí existe. Pero el sincretismo patente a nivel conceptual en Sánchez Barbero y en otros autores es prueba de que no son las concepciones teóricas opuestas de la poesía lo que se ventila en esta polémica.

Moratín y sus amigos van a concentrar sus ataques en tres frentes diferentes: la actitud hacia los buenos modelos grecolatinos y del patrimonio castellano —lo que Rodríguez Sánchez de León describe así: “cierto caos estético [que] favorecía el desprendimiento de los valores nacionales del pasado y toleraba la admisión de nuevos o, al menos, renovados criterios estéticos” (233)—, el uso del castellano como lenguaje poético, especialmente la falta de una postura clara y firme ante arcaísmos, neologismos y barbarismos —galicismos de todo tipo— y, por último, la ausencia de ejemplos claros para la juventud letrada que se interesa por la poesía. Albert Dérozier sintetizaba así la postura moratiniana:

Reprochaban el empleo de palabras arcaicas, de nuevo de moda, la mayor libertad sintáctica, el desbordamiento de calificativos que no siempre recordaban a Herrera, Rioja o Lobo, las frases enfáticas que trastornan las nociones preestablecidas y la vehemencia indisciplinada de la expresión.
(301)

Y concluía inscribiendo su posición y partido tomado, el de quien ve en

Quintana el romanticismo y el liberalismo, siempre mejores que lo que pudieran representar sus adversarios: “Se negaban a admitir la nueva poesía en marcha hacia la expresión romántica” (301). En cualquier caso, un bando de conservadores que adoptan a Batteux para oponerse al progreso de la poesía —y al progreso *tout court*— y otro que se acoge a Blair para promover el avance y el cambio poético y político, esa es la imagen que se reproduce bien grabada en el imaginario de la crítica.

En la carta que citaba antes, del 4 de agosto de 1824, escribe Leandro: “Oyeron decir que en nuestros poetas (tomados en montón) se hallaban defectos considerables de juicio y de gusto, y tomaron el partido de no leerlos y despreciarlos, como si un español pudiese hallar en otra parte el lenguaje de las musas” (*Los Moratines* 1: 1510). Y, después de mencionar a una serie de autores que él consideraba dignos de estudio para aprender la lengua poética castellana, afirma tajante: “Nada de esto han hecho los jefes del moderno culteranismo” (*Los Moratines* 1: 1510). Ese menosprecio u olvido voluntario de los grandes y mejores poetas nacionales, expuesto y defendido en las adiciones al Blair, aparece de nuevo en la epístola “A Andrés”: “Tú, que las noches / pasas leyendo la moderna solfa / de nuestros cisnes, y por ella olvidas / de Lope y Laso la dicción” (12-15); o en “Al príncipe de la Paz” que comienza “Buscando alivio a mi salud endeble”: “convulsión padece / con el silabizar de Garcilaso” (91-92).

Juzgando que los jóvenes poetas deben formarse con el aprendizaje de “lo bueno de los buenos poetas nuestros” (*Los Moratines* 1: 1510), afirma, en la nota de la mencionada epístola “A Andrés”, contra Munárriz y su apología de Meléndez, que “si deben leerse con precaución los poetas antiguos, lo mismo debe practicarse con los muy modernos, y que si aquellos fueron incorrectos y desaliñados, algo hay en estos todavía que se pudiera y debiera limar, pulir, corregir, castigar y perfeccionar” (*Los Moratines* 2: 827), respondiendo directamente a lo que había escrito el traductor de Blair, que había puesto a Meléndez por encima de Garcilaso, y por tanto modelo para quienes, como él, “limen, pulan, corrijan y perfeccionen sus poesías” (*Lecciones* 3: 345).

En la visión que tiene y ofrece Moratín de este grupo, el alejamiento voluntario de los poetas españoles da paso al estudio de los escritores extranjeros coetáneos, primordialmente franceses. De ellos habla en el Prólogo a las *Obras dramáticas y líricas*:

Hubo una época en que algunos jóvenes, mal instruidos en sus primeros estudios, sin conocimiento de la antigua literatura, ignorantes de su propio idioma, negándose al estudio de nuestros versificadores y prosistas (que despreciaron sin leerlos), creyeron hallar en las obras extranjeras toda la instrucción que necesitaban para satisfacer su impaciente deseo de ser autores. (1: xl)

Nos encontramos, pues, ante un asunto reactualizado en casi cada

momento de la cultura de casi cualquier nación: la presencia y función de la cultura extranjera en el flujo y renovado archivo de la creación literaria o artística nacional. Aquí la crítica se centra sobre todo en los modelos franceses e ingleses. En esa postura Moratín, que, sin embargo, había elogiado a su padre por el estudio que había hecho de los poetas italianos y franceses, entre otros, recoge y sintetiza las declaraciones y juicios esparcidos por el grupo galo-salmantino en diversos lugares. Tal vez sirva como referencia la conflictiva dualidad de Meléndez, que en su Advertencia a las *Poesías* de 1797 propone adaptar el lenguaje poético castellano para poner “nuestras musas al lado de las que inspiraron a Pope, Thomson, Young, Racine, Roucher, Saint-Lambert, Haller, Utx [o Uz], Cramer y otros célebres modernos” (1: XIII-XIV). Antes, no obstante, reconoce que “han sido mis guías el mismo Horacio, Ovidio, Tibulo, Propercio y el delicado Anacreonte” (1: XI), y todavía antes recuerda el mal gusto y la hinchazón que corrompió la poesía castellana alejándola del “tierno Garcilaso, el sublime Herrera, el delicado Luis de León y otros pocos ingenios que conocieron sus verdaderas bellezas” (1: III-IV). Así, pasa revista a los diferentes modelos aceptables para él mismo y podemos pensar que para cualquier joven poeta castellano: la antigüedad grecolatina, los autores canonizados ya en el Siglo de Oro y otros contemporáneos extranjeros, punto este probablemente el más discutible, es decir, lo que según Sebold definía el neoclasicismo español (41-64). Quintana, por su parte, en el Prólogo a las poesías inéditas de Rioja, reclama una poesía impregnada de sabiduría, “porque la sabiduría es la que engrandece la imaginación, purifica el gusto, concibe los grandes planes y los dirige a grandes miras” (s.p.), y sobre esa base cuestiona el legado castellano de los siglos anteriores, incluidos Garcilaso, Herrera y otros, entregados a “quejas, suspiros y lamentos [...] envueltos casi siempre en asuntos frívolos o extravagantes” (s.p.), sin acercar la poesía “a los grandes objetos a que debe destinarse” (s.p.). La consecuencia es que no se puede ser tolerante con los antiguos, pues se les puede exigir más porque

se puede componer infinitamente mejor que nuestros antiguos, se puede dar más imaginación al estilo, más armonía a la versificación, más vivacidad a los afectos y a la invención más regularidad y grandeza, se puede estudiar a la naturaleza con ojos más penetrantes, tomar de ella misma el colorido, variar más los tonos y retratarla en formas más grandiosas. (s.p.)

Palabras en las que aparece inscrito el mensaje de Jovellanos a sus amigos salmantinos. Y para cerrar el círculo, la exaltación del maestro: “Meléndez es un ejemplo de la perfección a que pueden alcanzar los talentos unidos al buen gusto y los estudios” (s.p.). Si Meléndez parece aceptar la función de imitación de modelos, Quintana apunta a una deconstrucción del canon mismo, pues “en estas minas [los poetas canónicos] hay mucha escoria

mezclada con el oro" ("Extracto" 356), y por supuesto propone la incorporación de Meléndez a ese canon en el que aparentemente no queda nadie más.

A partir del insuficiente conocimiento del lenguaje propio y de la influencia de las traducciones, mayoritariamente francesas, se explican los principales defectos lingüísticos y estilísticos que Leandro atribuye a la escuela, aunque no son los únicos. En uno de los excepcionales tercetos que añadió, en contra de su sana costumbre de recortar, a la "Lección poética", y que Tineo comenta diciendo que "ha añadido con razón algunos versos contra la corrupción moderna del lenguaje español" (14), y lo justifica porque cuando escribió ese poema en 1782 "no estaba aún fundada, y mucho menos difundida, la secta galo-salmantina, que reconoce y aplaude por su fundador a Juan Meléndez Valdés" (14), dice en clarísima referencia a los neoculteranos: "habla erizada jerigonza oscura, / y en gálica sintaxis mezcla voces / de añeja y desusada catadura" (241-243). Se trata de esa "inhumana jerigonza" ("A Andrés" 145) de ese discurso "enfático, dogmático, trifauce" ("A Andrés" 152) que constituye la negación misma del "hablar castellano / de tus abuelos" ("A Andrés" 149) y del lenguaje de Garcilaso.

Checa Beltrán recordaba con tino que Estala ya constataba en el Prólogo que puso a las *Rimas* de Herrera, en 1786, la influencia que el francés estaba adquiriendo en ciertos letrados españoles, pues los franceses "quieren persuadir a los españoles e italianos para que dejen su lenguaje poético y los imiten en rimar su prosa de gaceta" (*Razones* 297). En efecto, ahí Estala señala la progresiva influencia que una determinada versión del francés literario estaba conquistando sobre ciertos escritores españoles. Pero nótese que esa influencia se limita al francés. También retomaba el mismo crítico la Advertencia de Meléndez Valdés a sus *Poesías* en tres volúmenes de 1797. Sobre ese texto yo quisiera, sin embargo, señalar dos detalles. Uno es que, además de la visión crítica que el poeta tiene de la lengua en su tiempo, y que Checa Beltrán comentaba, añade Meléndez dos comentarios pertinentes: el primero es que él mismo no ha sido "escrupuloso en usar algunas voces y locuciones anticuadas" (1: XII) y el segundo es que la lengua poética "poco acostumbrada hasta aquí a sujetarse a la filosofía ni a la concisión de sus verdades, por rica y majestuosa que sea, se resiste a ello no pocas veces" (1: XIII), porque en esos dos comentarios se contiene lo que sus seguidores verán como un programa poético, el uso libre de arcaísmos y la invención de un lenguaje que permita dar cuenta de reflexiones filosóficas y políticas; los acalófilos, por su parte, encontrarán en ellos la justificación de un giro en el lenguaje poético alejado del rigor y la propiedad, del ritmo y la frase, pues la lengua castellana dispone de voces y de un protocolo de creación de voces nuevas que permitiría dar cabida a todo tipo de novedades y otros cambios que puedan acaecer. Asimismo, Meléndez se presenta como un aficionado que, sin embargo, indica el camino para Moratín, Cienfuegos, Quintana y otros jóvenes "que serán la

gloria de nuestro Parnaso y el encanto de toda la nación” (1: XIV), pero más interesante todavía es la confesión de sus vínculos con esos tres poetas: “Amigo de los tres que he nombrado, y habiendo concurrido con mis avisos y exhortaciones a formar los dos últimos, no he podido resistirme al dulce placer de renovar aquí su memoria” (1: XIV). Como educador de Cienfuegos y Quintana, parece natural que ellos le otorguen el papel de mentor, poeta modélico y guía espiritual y poético.

Probablemente, el lugar en que más extensamente ha articulado Moratín su crítica hacia esta corriente ha sido en el citado Prólogo a las *Obras dramáticas y líricas*:

Sustituyeron a la frase y giro poético que le es peculiar locuciones peregrinas e inadmisibles. Quitaron a las palabras su acepción legítima o las dieron la que tienen en otros idiomas. Inventaron a su placer, sin necesidad ni acierto, voces extravagantes, que nada significan, formando un lenguaje oscuro y bárbaro, compuesto de arcaísmos, de galicismos y de neologismos ridículos. Esta novedad halló imitadores y el daño se propagó con funesta celeridad. [...] A la ignorancia de la lengua se añadió la del arte de componer. Falta de plan poético, pobreza de ideas, redundancia de palabras, apóstrofes sin número, destemplado uso de metáforas inconexas o absurdas, desatinada selección de adjetivos, confusión de estilos, y constante error de creer sencillo lo que es trivial, gracioso lo que es pueril, sublime lo gigantesco, enérgico lo tenebroso y enigmático. A esto añadieron una afectación intolerable de ternura, de filantropía y de filosofismo que deja en claro el artificio pedantesco y prueba que tales autores carecieron igualmente de sensibilidad que de doctrina. (1: xli-xlii)

La formulación aquí es mucho más amplia y precisa: paralelamente a la revolución gongorina, la de Meléndez ha provocado un terremoto en la dinámica técnica y discursiva de la poesía: desde cuestiones léxicas y de lenguaje hasta la materia poética íntimamente vinculada pasando por el uso de las figuras retóricas y la estrategia compositiva. Hoy puede parecernos algo abusivo atribuir a estos autores una trascendencia desmesurada en cuanto a los posibles efectos negativos de su obra. Pero Leandro estaba demasiado implicado en la renovación del lenguaje poético según los principios del clasicismo como para que esos gestos le resultaran indiferentes, y por eso en la carta de 1824 que ya citamos asegura contundente que los modernos “han corrompido el gusto, el idioma y la frase poética” (*Los Moratines* 1: 1510). Señalemos, porque algunos críticos han deducido de estas palabras de Moratín unas conclusiones precisas, que el poeta no está en ningún momento contra la ternura, la filantropía o el filosofismo, lo que está es contra la deformación del lenguaje castellano so capa de tener que abordar unas materias novedosas y diferentes, induciendo así a una degradación evidente del lenguaje poético. Y la prueba la ofrece Moratín en algunos poemas de los que incluye en *Poesías sueltas*, porque ahí da cabida a lo que desde su perspectiva son esos asuntos, con enfoques y

posturas matizados y personales, pero sobre todo esforzándose, como siempre hizo, en mantener el lenguaje poético adecuado a cada tipo de composición. Como escribe Palacios Fernández: "Moratín es un poeta neoclásico que también escribe versos de inspiración más reflexiva" (71), o, en otras palabras, es un poeta que cree posible someter cualquier asunto a la frase, el lenguaje y el ritmo poético. Y por esa misma lógica, los efectos corruptores del aprendizaje de estos autores, vehiculizados a través de Munárriz y sus adiciones, pero sobre todo en la práctica poética de ellos mismos, le llevan a afirmar: "siendo el resultado que la estudiosa juventud ha llegado a perder el tino con guía tan pérfida, y que el gusto de las buenas letras ha desaparecido entre nosotros, y lleva camino de no volver en mucho tiempo" (*Los Moratines* 1: 1510). Lo que indica es una percepción que se prolonga desde fines del XVIII hasta su presente, un cambio de estilo que sin duda acompaña un cambio de sensibilidad y un cambio geopolítico.

Pertenece al lenguaje poético, además del uso de voces propias, metáforas justas y sintaxis adecuada, el uso de estrofas, ritmo y rimas. Uno de los puntos que van a centrar la polémica será el verso blanco o suelto y las estructuras cerradas como el soneto. Quintana escribió en una nota a pie de página del Prólogo sin numerar al tomo XVIII de la *Colección de poetas españoles*, de Ramón Fernández (Andioc, "Ramón Fernández"), y publicado en 1797:

¿Cuándo se acabará de desterrar este género de poesía artificioso y pueril, donde la imaginación encadenada no puede volar ni extenderse, y donde apenas hay otro mérito que el de la dificultad vencida? Jamás un soneto ha podido compensar con sus bellezas el tiempo y el trabajo que se malgasta en componerle. (En Checa Beltrán, *Razones* 295)

Munárriz o quien fuese, en sus adiciones al tomo 2 de las *Lecciones* de Blair, no solo defiende el verso suelto sino que, de paso, critica la rima:

El verso suelto tiene muchas ventajas y es en realidad una especie de versificación noble, grandiosa y desembarazada. El defecto principal de la rima es la precisión que pone de cerrar el sentido al fin de cada copla o estancia [...] El verso suelto no tiene esta sujeción [...] La violenta y metódica regularidad de [la rima] destruye mucha parte del sublime y patético. (2: 336-337)

El mismo Quintana desarrollaría algunas ideas sobre el verso suelto en su artículo "Sobre la rima y el verso suelto", publicado en dos entregas en *Varietades*, tomo cuarto, de 1804, y Sánchez Barbero "es un ferviente apologista del verso suelto" (Checa Beltrán, *Razones* 295), que escribe en sus *Principios de retórica y poética*: "El verso *suelto*, llamado así por oposición al rimado, es el que mejor se aviene al género heroico. Noble, grandioso, fluido, sonoro y desembarazado, ignora las prisiones de la rima" (175). Pero

lo importante no son las razones que ofrece uno ahí y otro allá para justificar el uso del verso suelto, que ya se había practicado en siglos anteriores y también en su tiempo, sino que Quintana solo ofrece dos ejemplos de su uso, enfatizando la excelencia de su escritura, sacados de Meléndez el uno y de Cienfuegos el otro. Se puede afirmar que Moratín nunca se manifestó contra el verso suelto, sino todo lo contrario. Y fue un ardiente defensor de la escritura de sonetos, como veremos.

Retomando la cuestión del verso suelto, sin rima, Moratín escribió en la nota que puso a la oda “A D. Gaspar de Jovellanos”:

Sin abandonar el uso de la rima, tan autorizado ya en todas las naciones de Europa, puede la nuestra variar sus composiciones poéticas, adoptando en parte la versificación de griegos y latinos, en que no se necesita la consonancia [...], eligiendo para la imitación aquellos en que no hay este inconveniente, se lograría dar a la versificación castellana mucha riqueza y variedad. (*Los Moratines* 2: 776)

Ahí se reafirma en el principio clave e irrenunciable de la imitación, pero abriendo las puertas para el uso del verso suelto, siempre y cuando se preserve la referencia grecolatina y no conduzca al abandono total de la rima. Desde luego, no es casual que Moratín asocie esa reflexión al nombre de Jovellanos, quien, como bien ha demostrado Olay Valdés, se comprometió estrecha y directamente en la innovación métrica —y también temática— de la poesía del XVIII. Por otra parte, a la afirmación contundente y sin matices del editor de Rioja sobre la inutilidad de escribir sonetos respondería Moratín bastante más tarde, en una de las notas que puso a sus *Poesías sueltas*, concretamente la que acompaña el soneto “A Flérida, poetisa”, donde escribe:

El soneto se ha considerado siempre como la más difícil de las composiciones cortas [...] Es evidente la dificultad del acierto, pero no debe sacarse la consecuencia que algunos críticos modernos han querido establecer como principio, afirmando que la perfección de un soneto, cuando llega a lograrse, no vale el trabajo que cuesta y que, por consiguiente, es un género que sería bueno abandonar. Nada de esto es cierto. Los buenos sonetos, vencida la dificultad que se ofrece al hacerlos, premian sobradamente la fatiga de su autor. (*Los Moratines* 2: 748-749)

La forma del soneto plantea exigencias de concentración, lenguaje, imágenes o metáforas de enorme complejidad, y constituye uno de los grandes desafíos para cualquier poeta. Al poner el acento en la sensación, la pasión o la imaginación, la forma parece diluirse y pierde el lugar preeminente que ocupa en la técnica poética y sus exigencias. En cualquier caso, no es ajeno a esta preocupación por la práctica y desafíos del soneto el proyecto moratiniano de preparar una antología de los mejores sonetos en lengua castellana, proyecto que no llevó a cabo y que Joaquín de

Entrambasaguas (1960) creyó interpretar y ejecutar mucho tiempo después.

Sorprende, como dije antes, el interés y el afán con que Moratín se ocupa de estos poetas y de sus “defectos”; sorprende la duración en el tiempo con que los observa y juzga; sorprende que, durante muchos años, utilice con tono de burla en su correspondencia, siquiera fuese bromeando, expresiones de estos “adversarios” poéticos; y sorprende, en especial, por la distancia temporal que nos separa de él como protagonista. Y, sin embargo, esa tenacidad, esa constancia en la defensa de lo que son unos principios estéticos cruciales para la reforma de la nación solo se explica porque Moratín no abandona en ningún momento lo que siente ser su compromiso con un programa estético y reformista.

Para Leandro, el auge de los seguidores y pervertidores de Meléndez era señal del hundimiento del buen gusto y las buenas letras, una tragedia desde la óptica de la restauración de las letras nacionales. Para nosotros —entre quienes muchos jamás habrán oído el nombre de Mor de Fuentes o incluso el de Cienfuegos— parecen peleas de patio de escuela. En Moratín, sin embargo, se mezclan, por un lado, una preocupación objetiva por el conocimiento y estudio de la tradición poética y literaria nacionales; por el otro, la constatación de un desvío que aleja a los poetas más jóvenes de una norma, venida a representar por su padre y, cómo no, por él mismo, por la que batalló durante toda su vida. El clasicismo no era para Moratín una moda pasajera, sino la encarnación de la única estética que podía dar forma a sus preocupaciones ideológicas y programáticas, el instrumento clave para profundizar y avanzar en la reforma de las letras castellanas y, por extensión, en la modernización de la nación y su puesta al día a nivel europeo. Y, al mismo tiempo, valor ideológico de uso en su relación con los círculos letrados y Godoy, el mecenas de su época, y valor de cambio en la consolidación de su ascenso social y su estabilidad económica y de prestigio. Checa Beltrán ha calificado esta polémica como el enfrentamiento entre neoclásicos modernos y neoclásicos antiguos —o “filósofos” y “antifilósofos”, innovadores y conservadores, cosmopolitas y casticistas (“El libro” 113)— colocando a Moratín y los acalófilos entre los segundos; Sánchez-Llana, por su parte, se hace eco de una oposición entre los sectores literarios más puristas —Moratín— y “el grupo cosmopolita” (254) —Meléndez— para analizar en profundidad la recepción de este último. Lo cierto es que estamos ante dos bandos, dos miradas, dos posiciones opuestas en primer término ante el hecho literario, pero, más allá, ante la implicación del letrado en el mundo que le rodea y ante el proceso mismo de representar la realidad para transmitir al lector una percepción que puede incitar o mover a la acción en una u otra dirección. Y en este contexto es bueno recordar una frase de Menéndez Pelayo: “Moratín no formó propiamente escuela, ni tenía instintos de propagandista” (1: 1409).

Si una de las indudables aportaciones del movimiento neoclásico fue el revitalizar, mediante las ediciones, los comentarios y la imitación, a los clásicos españoles del Siglo de Oro, el menosprecio o descuido de que

hacen ostentación Quintana y Munárriz —y sus compañeros de viaje— no hace sino poner en peligro —siempre desde la óptica de Moratín y sus amigos acalófilos— esa esencial aportación. Por otro lado, el desvío que cree percibir en el modo de escribir de Meléndez o Cienfuegos, Quintana, Sánchez Barbero o Mor de Fuentes, si bien es cierto que parece quebrantar esa norma, responde, aunque él no parezca verlo, a un proceso más profundo: la nueva realidad sociopolítica y la nueva sensibilidad —reclamando un nuevo lenguaje— que germina en esa época y que configura el primer romanticismo español como evolución de los mismos supuestos neoclásicos. Moratín no quiso o no pudo percibirlo, porque su objetivo era preservar los valores del clasicismo y su capacidad de adaptación a los cambios ineludibles. Y eso es tan así que Gómez Hermosilla recuerda que Tineo había escrito, frente a los seguidores de la escuela de Garcilaso, de los neoculteranos como “la secta literaria dominante” (1: 168), pues “por más de treinta años se halla triunfante y en pacífica posesión y libertad de delirar a su antojo la turba de versificadores y poetastros, entusiasmada por el mal ejemplo y la mala doctrina de un buen ingenio lastimosamente descarriado” (1: 168). En último término, si en esta polémica los acalófilos vencieron a muy corto plazo, pues el mecenazgo de Godoy no falló y les benefició —también a sus rivales— lo mismo que el josefinismo les proporcionó el marco para que pudieran seguir con su programa de reforma y su salario como empleados del gobierno, a la larga fue la transformación expresiva que anticipaba la secta de los galo-salmantinos la que acabo imponiendo, provisionalmente, sus criterios.

En último término, es esa persistencia de la modalidad neoclásica —en su vertiente más firmemente clasicista— el mérito indiscutible y la confirmación de una misión estética asumida por la herencia paterna y los círculos letrados a que aquella lo destinó. Porque el debate y enfrentamiento contra otros neoclásicos e ilustrados solo se justificaría por la limpieza y claridad del ideal que Moratín representaba y encarnaba, en oposición a quienes estaban dispuestos a adaptarse a unas circunstancias cambiantes renegando de los principios que debían ser irrenunciables. Unos principios que funcionan radicalmente como un programa —estético, sí— que tiene como objetivo la reforma de la poesía, como un componente del combate ilustrado a favor de la modernización de la nación en todos sus aspectos. La poesía, desde la óptica de Leandro, es otra encarnación de una nueva imaginación del ser nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Alcalá Galiano, Antonio. *Literatura española del siglo XIX. De Moratín a Rivas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 [1834]. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrf5r0

Andioc, René. “Sobre Goya y Moratín hijo”. *Hispanic Review* 50.2 (1982):

119-132.

———. "Ramón Fernández siempre será Ramón Fernández". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001 [Edición digital a partir de *Ínsula* 504 (1988): pp.18-19]. www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccgq6v9

Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1980.

Arenas Cruz, María Elena. *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid: CSIC, 2003.

Blair, Hugo. *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*. Trad. José Luis Munárriz. 3ª ed. 4 vols. Madrid: Ibarra, 1817.

Checa Beltrán, José. "Teoría literaria". En *Historia de la literatura*. Dir. Francisco Aguilar Piñal. Madrid: Trota, 1996. 427-511.

———. *Razones del buen gusto. (Poética española del Neoclasicismo)*. Madrid: CSIC, 1998.

———. "El libro: la *Colección de poetas castellanos (1786-1798)*". En *Espacios de la comunicación literaria*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: CSIC, 2002. 107-146.

———. *El debate literario-político en la prensa cultural española (1801-1808)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2016.

Cueto, Leopoldo A. De. "Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII". En *Poetas líricos del siglo XVIII*. Biblioteca de autores españoles LXI. Madrid: Rivadeneyra, 1869. V-CCXXVII.

Dérozier, Albert. *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*. Trad. Manuel Moya. Madrid: Turner, 1978.

Dowling, John C. "Moratín's Circle of Friends: Intellectual Ferment in Spain". *Studies in the Eighteenth Century Culture* V (1976): 165-183.

Entrambasaguas, Joaquín de (ed.). *Sonetos escogidos por Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1960.

Fernández de Moratín, Leandro. *Obras dramáticas y líricas*. Paris: Auguste Bobée, 1825. 3 vols.

- _____. *Epistolario*. Ed. René Andioc. Madrid: Castalia, 1973.
- Fernández de Moratín, Leandro y Nicolás. *Los Moratines*. Ed. Jesús Pérez-Magallón. Madrid: Cátedra, 2008. 2 vols.
- Gómez Hermosilla, José Mamerto. *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*. 2 vols. Valencia: Librería de Mallén y sobrinos, 1840.
- La Parra, Emilio. “De la disputa cortesana a la crisis de la monarquía. Godoyistas y fernandinos en 1806-1807”. *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*. Ed. Teresa Nava Rodríguez. *Cuadernos de Historia Moderna* Anejo VI (2007): 255-267.
- Lorenzo Álvarez, Elena de. *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la ilustración*. Oviedo: Universidad de Oviedo / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002.
- Meléndez Valdés, Juan. *Poesías*. 3 vols. Valladolid: Viuda e hijos de Santander, 1797.
- Melón, Juan Antonio. “Desordenadas y mal digeridas apuntaciones”. En *Obras póstumas*. Leandro Fernández de Moratín, ed. Madrid: Rivadeneyra, 1867. III: 376-388.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas*. 2 vols. Madrid: CSIC, 1974.
- Mor de Fuentes, José. *Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999 [1836].
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc707z7>
- Olay Valdés, Rodrigo, *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2020.
- Quintana, Manuel José. [Prólogo]. *Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces*. Madrid: Imprenta Real, 1797.
- _____. “Extracto. Lecciones sobre la retórica y bellas letras, por Hugo Blair”. *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* II.6 (1805): 345-365.
- Rodríguez Sánchez de León, María José. “Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX”. *Entre Siglos* 2 (1993): 227-236.

Sánchez Barbero, Francisco. *Principios de retórica y poética*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805.

Sánchez-Llama, Ignacio. "La quiebra del clasicismo en la crítica moderna y contemporánea: análisis de la evaluación de la poesía de Juan Meléndez Valdés". *Dieciocho* 37.2 (2014): 249-278.

Sebold, Russell P. *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid: Fundación Juan March / Cátedra, 1985.

Tineo Ramírez, Juan. "Notas sobre las *Obras dramáticas y líricas* de Leandro Fernández de Moratín". En Juan M. Gómez Hermosilla, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*. Vol 1. Valencia: Librería de Mallén y sobrinos, 1840. 1-25.

Urzainqui, Inmaculada. "Batteux español". En *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: PPU, 1989: 239-260.

—. "La crítica sobre el teatro en la prensa del siglo XVIII". En *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*. Ed. Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2012. 79-94.