

La Huerteida de Leandro Fernández de Moratín: Un reflejo de la polémica del teatro de su tiempo

La Huerteida es un poema de tono épico-burlesco compuesto por Leandro Fernández de Moratín contra el poeta y dramaturgo Vicente García de la Huerta, recitado por su autor ante sólo un círculo de amigos, pero nunca destinado por él a la publicación. De dicho poema se conserva, sin embargo, en la Biblioteca Nacional un fragmento manuscrito de cuarenta y nueve versos que reproduce Buenaventura Carlos Aribau en su biografía de Moratín en la colección de la *Biblioteca de Autores Españoles*¹.

La Huerteida merece consideración especial por las circunstancias singulares que marcan su redacción y por constituir probablemente una de las muchas impugnaciones que contra Huerta se dirigieron a raíz de la publicación de su *Theatro Hespañol*², colección de obras dramáticas del Siglo de Oro, no menos discutible por las omisiones en que incurre el colector como por su extenso prólogo en defensa del teatro nacional contra la crítica extranjera. Aunque la sátira de Moratín no fue dirigida a la divulgación periodística, como tantas otras que se escribieron contra Huerta³, constituye, no obstante, una refutación de las teorías literarias de este

¹ B. N. MS. 18666/26, «Fragmento de *La Huerteida* (poema burlesco) y un soneto que conservaron en la memoria don Juan Antonio Melón y don Manuel Silvela». Cop. de 2h. út. en fol., letra moderna. «Vida de don Leandro Fernández de Moratín», *Obras de Moratín*, en *Biblioteca de Autores Españoles* (Madrid, 1846), II, p. xxviii. Las citas del poema se refieren a este texto.

² *Theatro Hespañol* (Madrid, Imprenta Real, 1785), 17 tomos. Comprende obras de Calderón y su escuela, divididas en tres partes (tomos I-XIV), un tomo de *Entremeses* (t. XV) y un *Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos... correspondientes al teatro hespañol* (t. XVI). El volumen titulado *Tragedias de D. Vicente García de la Huerta, Suplemento al Theatro Hespañol*, s.l.n.a., suele figurar como el tomo 17 de la colección, que en ella incluimos, de acuerdo con el plan de Huerta, parte I, t. I, pp. cci-cciii.

³ Dio comienzo Félix María de Samaniego en un folleto anónimo, s.l.n.a., *Continuación de las memorias críticas de Cosme Damián*, en *Obras inéditas o poco conocidas* [de]... Félix María de Samaniego, ed. don Eustaquio Fernández de Navarrete (Vitoria, 1866), pp. [135]-50. Contestó Huerta en la *Lección crítica a los lectores del papel intitulado Continuación de las Memorias críticas de Cosme Damián* (Madrid, 1785), reimpresa en el *Theatro Hespañol*, parte II, t. VII, provocando, entre otras, la respuesta de Juan Pablo Forner, *Reflexiones sobre la Lección crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta...* (Madrid, 1786). Contra Forner y otros críticos lanzó Huerta *La Escena Hes-*

autor y ofrece un valor documental, aunque fragmentario, para la historia de este período. Nos proponemos examinar en este breve estudio la génesis de *La Huerteida* y demostrar su valor a la luz de la controversia doctrinal que se desprende del poema.

Las dos referencias más antiguas de este poema son las de Manuel Silvela y Carlos Aribau en sus respectivas biografías de Moratín. Silvela sitúa la composición de *La Huerteida* en una de las retiradas de Moratín a Pastrana, entre 1797 y 1803, esto es, entre el regreso de Moratín de Italia, en febrero de 1797, y el estreno de *El barón*, en enero de 1803. Dice Silvela, tratando de excusar a Moratín de esta parodia, que la compuso para descarga del tedio de su soledad en Pastrana y para diversión, a lo más, de tres o cuatro amigos, pero que no queriendo dejar copia alguna del poema, «aprendió de memoria su composición, la rasgó y nunca pasó de recitarla a Juan Antonio Melón, [Juan] Tineo y [Juan Pablo] Forner» y «una vez a don Eugenio Llaguno [y Amírola]». Melón, agrega, a fuerza de hacérsela repetir, pudo retener en la memoria una buena porción de sus versos⁴.

Aribau presenta fundamentalmente las noticias de Silvela, excepto que parece dar la sátira por compuesta durante la primera estancia de Moratín en Pastrana, entre el estreno de *El viejo y la niña*, en 1790, y el de *La comedia nueva*, en 1792; en todo caso la recitó allí, «a ruego de los amigos de su primera juventud», habiendo antes rasgado el borrador por haberse excedido en el campo de lo ridículo⁵.

No sólo difieren las referencias de Silvela y Aribau respecto a la fecha de redacción de *La Huerteida*, sino que cada una de ellas, tomada aparte, contiene datos contradictorios. Como Moratín no adquirió la propiedad de Pastrana hasta 1798 y no quedó construida su casa hasta 1800⁶, resulta casi imposible que en el período señalado por Silvela le leyera la sátira a Forner, fallecido el 17 de marzo de 1797, apenas llegado Moratín de Italia. Por otra parte, los demás personajes aludidos por Silvela, Melón, Tineo y Llaguno y Amírola, no figuran en las anotaciones de Moratín en el *Diario* referentes a Pastrana en este período. De acuerdo con el *Diario*, salvo contada excepción, como el arabista José Antonio Conde, las per-

pañola defendida en el Prólogo del *Theatro Hespañol* de don Vicente García de la Huerta y en su *Lección Crítica...* (Madrid, 1786), reimpresión del *Theatro Hespañol* con nuevas notas. Para la polémica sobre el *Theatro Hespañol*, ver EMILIO COTARELO Y MORI, *Iriarte y su época* (Madrid, 1897), pp. 334-45.

⁴ «Vida de don Leandro Fernández de Moratín», *Obras Póstumas de don Leandro Fernández de Moratín*, (Madrid, Rivadeneyra, 1867-68), I, 30-31.

⁵ B. A. E., II, xxvii-xxviii.

⁶ El primer viaje a Pastrana que anota Moratín en el *Diario*, ed. René y Mireille Andioc (Madrid, Castalia, 1967), lo hace el 17 de febrero de 1798, con su amigo José Antonio Conde, y no es hasta el 2 de septiembre de 1800 cuando queda instalado en su nueva casa, «in casa nova» (p. 244).

sonas que rodean a Moratín en Pastrana en los años que señala Silvela caen fuera del círculo íntimo de sus amistades, y su atención la reclama su nueva adquirida propiedad antes que la actividad literaria.

Respecto a «los amigos de su primera juventud» que, según Aribau, iban a visitar a Moratín a Pastrana, si fueron los que cita Silvela, habría que excluir a Tineo, a quien Moratín no comenzó a tratar hasta 1794, año en que se reunieron en Bolonia durante su viaje a Italia. Las visitas de Melón y Forner serían más verosímiles, y estarían en consonancia con «los amigos inseparables» que, según Mesonero Romanos, visitaban a don Leandro en este primer retiro, «don Juan Antonio Melón, los padres Estala y Navarrete, don José Antonio Conde y otros muchos»⁷, siendo éstos que menciona, precisamente, los amigos de su primera juventud, asiduos concurrentes, con Moratín, a las célebres tertulias en la celda del padre Pedro Estala en la década precedente. La interrupción del *Diario* desde 1783 a abril de 1792 relega, no obstante, toda suposición en torno a este punto al campo de la conjetura.

Ni Silvela ni Aribau hacen mención alguna del *Theatro Hespañol*, claramente aludido en *La Huerteida*, y del cual hay que partir para comprender el poema. Cotarelo y Mori, sin embargo, con motivo de la polémica provocada por aquella obra, señala *La Huerteida*, junto con *El Morión*, de Forner, del cual también sólo se conserva un fragmento, como uno de los dos poemas burlescos que «pusieron el sello» a la «persecución general del infeliz poeta»⁸, aunque no documenta su alegación. Retraer la sátira de Moratín a la fase aguda de las críticas contra Huerta por su *Theatro Hespañol*, como afirma Cotarelo, creemos que está en consonancia con el proceso de aquella polémica y con la circunspección de conducta, que nos parece propia de Moratín, de no lanzar burlas despiadadas contra Huerta años después de su muerte. Resulta más lógico y admisible que Moratín escribiera *La Huerteida* en vida de Huerta, en los dos años que median de fuerte controversia entre la publicación del *Theatro Hespañol*, en 1785, y la muerte de su autor, en 1787, arrastrado aquél por el ambiente polémico que entonces prevalecía contra Huerta. Se podría tomar en consideración la hipótesis que años más tarde, distanciado ya Moratín del ambiente que promulgó su sátira, la recordase, rehiciese y recitase a ruego de sus amigos en Pastrana o en otro lugar, lo cual ayudaría a explicar la discrepancia en las alegaciones de Silvela y Aribau. La única

⁷ RAMÓN DE MESONERO ROMANOS, «Un viaje a Pastrana», *Obras Póstumas*, III, 396.

⁸ *Iriarte y su época*, pp. 342-43. *El Morión*, poema más hiriente que *La Huerteida*, quedó también inédito. El fragmento conservado en LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, B. A. E., II, 343.

alusión que sepamos hace Moratín a *La Huerteida*, en el *Diario*, desde Londres, el 20 de noviembre de 1792, favorece esta suposición: «chez Ambassadeur manger./ dixi canto ex Huerta»;... Esta anotación hace evidente, además, la divulgación de la sátira a un círculo de amigos más extenso del que indican Silvela y Aribau, y de que se trataba de una burla menos privada de lo que se ha dado a entender.

Juan Antonio Melón, posiblemente el más íntimo y constante amigo de Moratín y a quien le debemos, según Silvela y Aribau, los restos que se salvaron del poema, no menciona *La Huerteida* en sus «Desordenadas y mal digeridas apuntaciones» sobre don Leandro, pero sí se refiere a las imitaciones que hacía Moratín de García de la Huerta y otros personajes bien conocidos de la época en las reuniones en la celda del escolapio padre Estala: «También imitaba a veces el carácter afectado de Jovellanos, el del poeta Huerta..., el del buen Carlos III... y otros, con gracia inimitable...» Y más adelante no deja duda de la desconceptuación de Moratín por Huerta al decirnos que «miró siempre con desprecio a don Leandro»⁹. Importantes nos parecen las tertulias en la celda del padre Estala por la influencia que pudieran ejercer en la redacción de *La Huerteida*. De las noticias de que disponemos de estas reuniones se desprende una intensa actividad literaria por parte de sus contertulios en la década de los 80, y hubieron de ser muy influyentes en el porvenir social y literario de don Leandro. Es de suponer que obras de carácter tan controvertido como el *Theatro Hespañol* ocuparían un lugar preferente en el ambiente polémico que imperaba en aquellas reuniones. Y por lo que a Moratín en concreto se refiere, acaso aportaran el clima propicio para la gestación de *La Huerteida*.

Los versos que se conservan de esta sátira quedan repartidos en seis octavas reales, más el verso final de otra con que comienza el trozo conservado. Moratín se atiene, por consiguiente, a la estrofa característica de la poesía épica, y si se trata en el fondo de un poema satírico-burlesco, de aparición corriente en muchas de las contiendas literarias del siglo XVIII, conserva el corte épico por lo que respecta a la métrica y tono formal que se desprende del poema. Entramos de hecho en *La Huerteida* «in medias res», tanto por lo que atañe al comienzo épico tradicional como a la realidad misma del poema.

Con fuerza de humor, riqueza de estilo y la gracia y agudeza que le

⁹ *Obras Póstumas*, III, 378 y 387. JOHN DOWLING, en su edición de *La comedia nueva* (Madrid, Castalia, 1970), transcribe los «Apuntes biográficos de don Leandro Fernández de Moratín», inéditos, de Melón, y dice que «parecen ser una redacción más completa de las "Apuntaciones"». También intercala trozos de éstas que no aparecen en *Obras Póstumas* (Dowling, pp. [17], 23-39).

eran características, traza Moratín un cuadro revelador de las modalidades temperamentales atribuidas a Huerta, en especial de su presunción y de su capacidad de menosprecio con los demás, si los miraba como enemigos o estaban en desacuerdo con las ideas estéticas que él sostenía. Aumenta la eficacia de la sátira el hacer que ésta brote, no de la crítica directa contra Huerta, sino del propio monólogo que al maltratado poeta se le atribuye. En la primera de las estrofas conservadas, y comenzando con el verso final de otra, se enfrenta con el poeta latino Virgilio, en lo que resulta una comparación absurda:

¿Y Virgilio? Virgilio era un gandumbas.
 ¿Acaso no sé yo lo que él sabía,
 y hasta dónde llegaban sus alcances?
 Que cotejen a ver su poesía,
 que la cotejen con mis tres romances.
 El jamás de su asunto se desvía,
 y refiere sin gracia muchos lances;
 él imitó como cualquier bolonio:
 y yo, ¿de quién imito? del demonio (1-9).

En esta estrofa probablemente se alude a una mención de Virgilio que figura en el prólogo al *Theatro Hespañol*, y de ser así, Moratín interpreta a sabiendas torcidamente a Huerta, para abrir paso a una exageración burlesca. En defensa del drama de Calderón, criticado por Voltaire, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, del que afirma Huerta se creía con bastante fundamento que Corneille había imitado algunos pasajes en su *Heraclio*¹⁰, forjada sobre el mismo asunto histórico, Huerta dice que si Calderón incurrió en esta comedia en alteraciones de la historia, no fue debido a ignorancia, como alega Voltaire, sino a la licencia poética de que se vale el poeta para lograr sus fines artísticos. También, agrega, cometieron anacronismos Corneille y otros autores franceses, y que el latino Virgilio, a pesar de su excelencia, no se vio libre de ellos, y no por eso se le acusa de ignorante:

¹⁰ «Prólogo del colector» al *Theatro Hespañol*, Parte Primera, I, p. lxxxvi. En lo sucesivo las referencias al Prólogo se indicarán por el número de página entre paréntesis a raíz de la cita. Se había creído que *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (1659) antecedía al *Heraclio* (1647) de Corneille, cuando lo cierto es lo opuesto. Voltaire participó de aquella creencia fundado en parte en datos que le suministró Gregorio Mayans y Siscar para la edición que preparaba del *Teatro* de Corneille en 1764, y su traducción de la obra de Calderón. Para la posición de Huerta en esta materia, ver «Prólogo del colector», pp. lxxxvi-ix. También en torno a la controversia provocada por dichas obras, *Oeuvres de Pierre Corneille*. Nouvelle édition (Paris, Librairie Hachette, 1862), V, [115]-40, y *Obras Completas de Pedro Calderón de la Barca*. Ed. A. Valbuena Briones (Madrid, Aguilar, 1966), I, [1105]-09.

En la *divina Eneida* no faltan ejemplos: con todo eso nadie ha atribuido a ignorancia en Virgilio el haber hecho coevos a Dido y Eneas, ni dejará por eso de ser este sublime poema el modelo más exacto de la epopeya (clvi).

Esta elogiosa referencia a Virgilio, en quien la falta de veracidad histórica no obra en perjuicio de la sublimidad poética, no da pie para la exagerada burla de Moratín, quien también sacrifica, a fin de que se cumpla el objeto de su sátira, la verdad a la poesía. Claramente se propone Moratín ridiculizar el alto concepto que Huerta tenía de sí mismo, como lo demuestra el cotejo de sus «tres romances» con la poesía del gran poeta latino que Huerta mismo ha calificado de sublime. Pero se trata más que de una exageración burlesca; a la vez se trasluce la agitada cuestión de la regularidad en conformidad con los preceptos del arte que dividía a los partidarios de la tradición literaria nacional, tradición que Huerta defiende y cuyos romances, más de tres, reflejarían esta corriente, y los adeptos al neoclasicismo en su adherencia estricta a sus consagrados preceptos, cuya bandera enarbola don Leandro. Virgilio, quien encarna la verdadera perfección en el arte, y por eso no se desvía de su asunto, se convierte, para los efectos de la sátira, en el servil imitador de estos preceptos, de los cuales Huerta prescinde, se entiende, por obrar libremente su genio.

Las dos estrofas siguientes, después de establecerse un corte en el hilo narrativo, aluden a la estancia de Huerta en París, en 1766, y se fundan en motivos más justificados para la sátira.

París, la gran París ya me vio un día,
en sus concursos más acreditados;
la vena confundir y la armonía
de los cisnes del Sena celebrados,
cuando su Apolo, su Voltaire vivía,
aquel que en frigidísimos y helados
versos cantó de su saber por fruto
la Alcira y Jaira, el Mahomet y el Bruto.

Allí vi de Racine alguna cosa
cuando la Dumesnil representaba.
¿Y qué?, si cuando aquella actriz famosa
se esforzaba mejor, más se notaba
la pesadez insulsa y soporosa,
la regularidad que Francia alaba:
Reglas malditas, arte encarecida,
que he despreciado yo toda mi vida (10-25).

Moratín reacciona en concreto contra los ataques que no infundadamente dirige Huerta en el prólogo al *Theatro Español* contra Voltaire, Raci-

ne y la estricta o excesiva observancia de las reglas que gobiernan el arte dramático francés. La crítica de Huerta fue motivada por las declaraciones que hace el colector anónimo de una obra titulada *Theatro Francés*¹¹ respecto al teatro español, tomando a Voltaire por guía de muchos de sus juicios, y ensalzando a Racine por encima de «todos los Dramáticos Hespáñoles juntos» (pp. lxix). Declara el colector, a quien Huerta acusa de ignorancia de la lengua y cultura españolas y de seguir errónea y servilmente a Voltaire, que fue este autor el primero en dar a los franceses una idea del teatro español con su traducción del *Heraclio* de Calderón¹² (*En esta vida todo es verdad y todo mentira*). Dicha traducción se convierte en el objeto primordial de la crítica de Huerta, quien juzga injustificadas las muchas licencias en que incurre el Nuevo Apolo de Francia, apelativo al cual hace eco Moratín en «cuando su Apolo, su Voltaire vivía», y que Huerta atribuye a «ineptitud» o «mala» fe en querer desfigurar el mérito del original, «aspirando por este medio a propagar en él más y más las falsas ideas y el desprecio de nuestro teatro» (pp. cxvi-vii).

La misma ineptitud y mala fe, añade Huerta, caracterizan la «Disertación» de Voltaire sobre el drama de Calderón¹³, y recoge aquellas observaciones que mejor ejemplifican la crítica neoclásica: si bien le reconoce Voltaire a Calderón pasajes sublimes, también le niega verosimilitud y propiedad, afirmando que, aunque los franceses «tienen muchas piezas enfadadas en su lengua», no llegan a la «demencia bárbara de Calderón» (p. cxlv). Es, sin embargo, la «crasa ignorancia de la historia» (p. cxliv) que Voltaire le achaca a Calderón, que Huerta refuta con vehemencia. Aunque le concede al crítico francés algunas de las impropiedades que señala, las ve disimuladas por el gusto del tiempo y el ingenio de su autor, y tacha la crítica de injusta en querer atribuir extravíos históricos a ignorancia de los hechos en vez de a la «extravagancia y capricho» del poeta (pp. cxlvi-vii). Huerta aboga con éxito por la licencia poética que exime al poeta de la puntualidad histórica, alegando, como ya hemos visto, el modelo de Virgilio.

Ante el ensalzamiento de Racine por el colector anónimo del *Theatro Francés*, en mengua de los dramáticos españoles, Huerta sale en defensa del genio poético español, que llama «indígena» de España (p. lxx), en con-

¹¹ No hemos podido localizar esta obra. Huerta la señala como una colección anónima que empezó a publicarse en León de Francia, en 1780 («Prólogo del colector», p. xxxv).

¹² *L'Héraclius espagnol, ou la Comédie fameuse: Dans cette vie tout est vérité et tout mensonge*, en *Oeuvres de Voltaire*. Ed. M. Beuchet (París, Chez Lefèvre, Librairie, 1871), VIII (*Théâtre*, VII), [5]-69. Se imprimió primeramente en el tomo V del *Théâtre de P. Corneille*, ed. Voltaire (París, 1764).

¹³ «Dissertation du traducteur sur *L'Héraclius* de Calderón», en *Oeuvres de Voltaire*, VIII, [70]-74.

traste con «aquella mediocridad que se observa en las más de las obras de ingenio de los franceses» (p. lxxv). Proclama, en cambio, la disposición natural de los españoles para la dramática y la sublimidad de sus composiciones, que, si tienen defectos, se pueden corregir fácilmente con las reglas del arte «sabidas por cualquiera que las estudia» (p. lxxvi). Distingue, pues, Huerta entre la corrección y la inspiración, la mediocridad y la inventiva, y apenas condesciende con las reglas, inservibles, en todo caso, en ausencia de la capacidad creadora. Racine se convierte, en consecuencia, en la piedra de toque de la crítica de Huerta, haciendo resaltar al mismo tiempo la superioridad innata de los dramáticos españoles. Su fama más se la debe Racine a la estricta observancia de las reglas y a su laboriosidad que a la fuerza de su ingenio y viveza de su imaginación (p. lxxvii). *La Athalia* es un perfecto ejemplo de la «afectada regularidad» con que suple su autor la falta de ingenio, y *Phedra* encierra numerosos defectos, «no siendo el menor de ellos... una acción abominable y llena de horror» (p. lxxx). Es más, dichos defectos quedan aumentados en la representación escénica, la cual vio Huerta en París, en 1766, con la famosa actriz Marie Françoise Dumesnil, al resentirse aún más en la declamación «la decencia y la verosimilitud» (lxxx-xxxi).

Exagera don Leandro en cuanto a la hostilidad que a Huerta atribuye contra las reglas, pues no sólo no las odiaba, sino que fundamentalmente las seguía, como lo mostró en su *Raquel*. La posición de Huerta ante las reglas, que aparenta menospreciar teóricamente, aunque adhiriéndose a ellas en la práctica, no va desprovista de ambigüedad. Su selección de obras en el *Theatro Hespañol* la apoya, en parte, en el concepto de regularidad, que no considera del todo ajeno a las comedias españolas, aunque distaba mucho de mirar las tres unidades como canon absoluto de la obra teatral. Huerta no logró nunca reconciliar sus instintos dramáticos con los dictámenes de las tres unidades, viendo un poco tarde, como observa acertadamente Ivy McClelland, la incompatibilidad entre el drama nacional y las formas clásicas para lanzar un ataque efectivo contra ellas¹⁴.

En las dos penúltimas estrofas, Moratín hace mofa del voluminoso *Theatro Hespañol* y de los ataques que en él dirige Huerta contra los autores italianos y franceses que habían combatido la escena y la cultura españolas.

¹⁴ *The Origins of the Romantic Movement in Spain* (Liverpool, Institute of Hispanic Studies, 1937), p. 140.

Más de catorce tomos tengo escritos,
 que de puro escribir me he vuelto loco:
 y en corrigiendo algunos defectitos,
 dos o tres (porque yo corrijo poco),
 se quedarán todos tamañitos,
 como los niños cuando viene el coco.
 ¡Si se imprimieran! Pobre Betinelli,
 Tiraboschi, Mason [sic] y Signorelli.
 ¡Si se imprimen!..., no hay más, los hago astillas.
 ¡Pobres pelotas! ¿Si querrán que sea
 tan indulgente yo como Llampillas?
 O que mi musa lleve la librea
 del tímido y mezquino Cabanillas? [sic].
 Contra bichos mi numen no se emplea;
 para acabar con tan maldita casta,
 con que yo suelte un estornudo basta (vv. 26-41).

La referencia a los tomos del *Theatro Hespañol* parece indicar que aún no estaba impreso; sin embargo, del texto del poema se deduce que Moratín conocía el contenido del prólogo y que no ignoraba que la obra se componía de muchos volúmenes, indicios de que había sido ya publicada cuando compuso la sátira. Moratín le hace decir a Huerta no el número exacto de ellos, sino la generalidad, «más de catorce tomos tengo escritos», porque así le convenía por motivos de la sátira o porque hasta el momento en que él escribía sólo iban publicados los catorce a que alude en la estrofa. Se trata, en todo caso, de un factor importante a favor de la redacción del poema en vida de Huerta, pues claramente arguye su contemporaneidad a los hechos que describe.

A los aludidos literatos italianos los inculpa Huerta de incomprensión e ignorancia hacia España y de criticar «con insultantes invectivas las cosas más claras y exentas de censura. Tales son los *Quadrios*, los *Tiraboschis*, *Betinellis*... a quienes no eximen del vicio de la mordacidad y envidia su notorio talento y estudios» (p. iii). Contra Pietro Napoli Signorelli, el literato italiano residente en España largos años y amigo de los dos Moratines, hace una crítica más dura y a fondo, refutándole muchos de los juicios que pronuncia sobre el teatro español en la *Storia critica de' teatri antichi e moderni*¹⁵, y acusándole de ser el primero que insulta con imposturas nuestro teatro» (pp. v-vi). La referencia a «Mason» es a Masson de Morvilliers y su artículo bajo «España» en la *Enciclopedia Metódica*,

¹⁵ Huerta se refiere a la primera edición, Nápoles, 1777 («Prólogo del colector», p.v.). Con alteraciones vuelve a publicarse en Nápoles, 1787-90 (6 tomos), y 1813 (10 tomos).

donde pregunta, «¿Pero qué se debe a España? Y en dos siglos, en cuatro, en diez, ¿qué es lo que ha hecho por Europa?»¹⁶. Huerta ni quiere nombrar a Masson de Morvilliers con justa indignación, para quien nada se debía a España, pero le implica y condena en palabras terminantes (p. xxxiv). Con los calificativos de «indulgente» en relación con el jesuita exiliado, Javier de Llampillas, y «tímido y mezquino» respecto al clérigo y botánico español residente entonces en París, Antonio José de Cavanilles, alude Moratín a la reacción de Huerta respectivamente ante las réplicas de aquéllos a la crítica de Tiraboschi y Bettinelli¹⁷ y la de Masson. La defensa de Cavanilles¹⁸ de la literatura y cultura españolas contra el artículo de Masson sí deja para Huerta algo que desear (p. xxxv), coincidiendo su posición con los reparos que otros pusieron a la obra de Cavanilles en no combatir suficientemente la crítica de Masson. Pero Huerta no deja duda de su admiración por Llampillas, colocándolo entre aquellos «sabios Españoles residentes en Italia [los jesuitas exiliados]» que «tomaron a su cargo la vindicación de la verdad en la defensa de nuestra literatura» (p. cxciv).

La distorsión burlesca de que Moratín hace objeto a García de la Huerta culmina en la última estrofa del trozo conservado, haciendo correr su fama por todos los confines de la tierra.

Basta... ¿Y no ha de bastar? ¡haya virotes!
 ¿No soy entre los árcades activo,
 ínclito paladín? ¿Saben los zotes
 que ya en las lenguas de la fama vivo?
 ¿Y que de los duros otentotes
 al rubio inglés, al musulmán altivo,
 escuchan las naciones con espanto y
 religiosa adoración mi canto? (vv. 42-49).

El excesivo amor propio que comúnmente se le imputa a García de la Huerta llega a su auge en estos últimos versos, los cuales bastarían para justificar la alegación de Aribau, que, al recitar Moratín a sus amigos esta sátira, imitaba «con tal propiedad la fraseología..., los visajes, manoteo y prosopopeya de su protagonista que, según el testimonio de Melón, fue

¹⁶ *Encyclopédie Méthodique. Géographie [moderne]*, I (París, 1783), t. 93, pp. 554-68 y 565.

¹⁷ Refuta Llampillas a estos autores en *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnola...*, 6 tomos (Génova, 1778-81). Traducida al castellano por JOSEFA AMAR Y BORBÓN, *Ensayo histórico-apologetico de la literatura española...*, 7 tomos (Zaragoza, 1782-89).

¹⁸ *Observations de M. l'abbé Cavanilles sur l'article Espagne de la Nouvelle Encyclopédie* (París, 1784). Traducidas al español bajo *Observaciones sobre el artículo España de la Nueva Enciclopedia...* Trad. de Mariano Rivera (Madrid, 1784).

cosa de desternillarse de risa»¹⁹. En una nota a uno de sus romances jocosos justifica don Leandro la poesía que ríe y hace reír frente a la actitud de los hombres adustos que ni ríen ni gustan de que rían los demás. Defiende la composición festiva y alegre de la acusación de menos valer y enumera las difícilísimas condiciones que reclama una buena poesía cómica, señalando entre ellas «agudeza y decoro en las burlas, inteligencia en el uso del idioma..., facilidad y armonía en la versificación», agregando que «Cuando en una composición burlesca lleguen a reunirse estos requisitos indispensables, el que la desprecie merece lástima»²⁰. Sea dicho en loor de Moratín que honradamente hace reír en el más puro sentido del vocablo, y si se excedió por el lado personal en la sátira contra Huerta, también la limitó al círculo privado de sus amistades. En *La Huerteida* Moratín luce sus dotés para la poesía cómica y sátira literaria, aunque el polemista termine por oscurecer momentáneamente al poeta.

No cuesta mucho adivinar que en las censuras de los detractores franceses e italianos contra la literatura española había de estar en parte conforme el espíritu neoclásico que en materia dramática doctrinal reflejaba don Leandro. Huerta, por otro lado, desacertado o no en sus declaraciones contra la crítica extranjera, y peor o mejor avenido con las reglas del arte, lo cierto es que exhibía un espíritu contrario, en armonía con la tradición literaria nacional. Su objeto al publicar el *Theatro Hespáñol* fue, en sus propias palabras, la «vindicación de nuestro teatro, considerado en los términos mismos en que ha sufrido las inyecciones y calumnias de los que han tenido la desgracia de no conocerle» (p. cxcviii). Hasta qué punto y con qué acierto Huerta lo dio a conocer, es materia muy discutible que no cae dentro de los límites de este estudio. Sí importa, a nuestro efecto, el fin que llevaba y los juicios con que respalda su intento, en directo conflicto con las ideas que Moratín, entre burlas y veras, expresa en *La Huerteida*. No aporta ésta, por cierto, una censura metódica de la crítica de Huerta, ni cabría buscarla en este tipo de sátira. Contando Moratín con elementos para una crítica razonada y abierta, los desecha a favor de un poema satírico-burlesco que sólo en parte conocemos. Debemos acentuar, no obstante, su validez y lamentar que no se salvaran todos sus versos, pues hubiéramos contado en este caso con un testimonio más coherente y variado, a pesar de la distorsión burlesca, de la polémica del teatro en relación con Huerta, según la veía Moratín. Pero, aun dentro de sus propios límites, hemos de ver *La Huerteida* como un vivo y significativo re-

¹⁹ B. A. E., II, xxviii.

²⁰ B. A. E., II, 615, nota 16 al romance, «Más vale callar».

flejo de la polémica del teatro de su tiempo, en que se enfrentan dos corrientes estéticas, el neoclasicismo, con su rigorismo doctrinal y raigambre francesa, y la tradición de libertad dramática nacional.

PILAR REGALADO KERSON

Central Connecticut State University

