

Elegía y musas de Leandro Fernández de Moratín

SANTIAGO DÍAZ LAGE
(UNED)

El 16 de noviembre de 2000, el profesor José Manuel González Herrán llegó a clase y nos pidió que dejásemos sobre las mesas solo un papel, un bolígrafo -o lo que necesitásemos para escribir- y la antología de poesía española del siglo XVIII con la que aquellos días estábamos trabajando: teníamos toda la hora para comentar la «Elegía a las musas», de Leandro Fernández de Moratín. Según su costumbre, al terminar la clase nos dijo que, si alguien consideraba que no había acabado su comentario, podía escribir un par de páginas más en casa y entregarlas al día siguiente. Hoy, siempre alumno suyo, quiero volver a ejercer esa prerrogativa.

Entonces yo conocía a Moratín hijo como dramaturgo, e ignoraba que aquella elegía era, para otro cántabro ilustre, una de las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana. En efecto, como no olvida la crítica (Arce 1981: 486-487), Marcelino Menéndez Pelayo (1908) fue de los primeros en reivindicar la altura de la poesía de Moratín, afirmando que, «considerado como lírico», «es superior a su fama, y nadie puede negarle sin injusticia uno de los primeros lugares entre los más limpios y elegantes imitadores de la musa latina e italiana» (2012: 981). Ya en la primera versión de «La poesía horaciana en España», publicada en la *Revista Europea* durante el verano de 1877, se encuentran juicios similares: en la entrega del 29 de julio, centraba su elogio en el poema que nos ocupa y, a propósito de los versos 24 a 44, escribía: «nadie había manejado en España como él el verso suelto, y hoy mismo nada hay que exceda a pasajes como este de la bella *Elegía a las musas*» (Menéndez Pelayo 1885, ii: 148-155; y 1952, vi: 383). En el artículo con que saludó la publicación de «La poesía horaciana en España», luego insertado como prefacio a la edición en libro de *Horacio en España*, otro clásico, Juan Valera, reivindicó la altura lírica del joven Moratín:

En cambio, el señor Menéndez Pelayo hace justicia a otros líricos españoles, hartos olvidados o desdeñados por el mal gusto del vulgo: tales son, principalmente, Cabanyes y Moratín el hijo. Las odas del último y sus epístolas y sátiras ofrecen el más acabado modelo que hay en castellano de dicción poética de versificación elegante y de concisión y tersura. Claro está que falta a Moratín aquella fantasía creadora y aquella alteza de sentimientos y de ideas que hacen los grandes poetas; mas no carecen ni de gracia ni de ternura sus composiciones; no son *nugae sonorae* (Valera, en Menéndez Pelayo 1885: xxix).

Además de señalar una evidente coincidencia de gusto y de criterio entre ambos lectores, estos juicios ponen de relieve una de las formas de pervivencia del elemento clásico, o neoclásico, en la segunda mitad del XIX: no era apreciado por *el vulgo*, ni predominante entre las gentes de letras contemporáneas; quizá por eso era el foco de afinidades estéticas profundas, que trascendían las contingencias del día y las diferencias

aparentes. Defendiendo las poesías de Menéndez Pelayo desde el diario *El Día*, en marzo de 1883, Leopoldo Alas había escrito que «La galerna del Sábado Santo» «es una joya de la poesía castellana; tiene la sobriedad y la grandeza de la elegía a las Musas, de Moratín, con ser más simpático el asunto y más natural la forma» (Alas 2003: 789). Quizá recordaba entonces la impresión que le habían causado, siendo estudiante, los artículos de su condiscípulo sobre «La poesía horaciana en España», que pudo leer, entre otros lugares, en la Biblioteca del Ateneo al regresar a Madrid tras las vacaciones de verano de 1877; pero la elección del término de comparación trasluce una cierta complicidad y, si no me engaño, señala una clave significativa de la obra de Alas, que tantas veces recuerda las «máscaras alegres» de Moratín: *La derrota de los pedantes* resuena en muchos de sus artículos y en sus folletos literarios y, como veremos más adelante, todavía un año antes de su muerte volverá sobre la «Elegía a las musas» al hilo de la *translatio* de los ilustres restos del poeta.

No habían pasado tantos años, aunque en la historia literaria las épocas puedan parecer distintas y distantes. Moratín compuso la «Elegía a las musas» ya en Burdeos, probablemente hacia 1821 o 1822, es decir, tres o cuatro años antes de la publicación, en París, por Auguste Bobée, de sus *Obras dramáticas y líricas* (Fernández de Moratín 1825). Por lo que sé, no se conoce ninguna versión del poema anterior a esta edición, de la que derivan todas las posteriores; solo un fragmento publicado por Jesús Pérez Magallón «que se encuentra en media hoja suelta en el manuscrito que contiene las notas que Moratín escribió para sus poesías sueltas», y que empieza con los versos «esta que os vuelvo ahora/[...] lira luciente» (Fernández de Moratín 1995: 610-611 y n. 1)¹. Si en el resto del apunte la conexión es menos clara, como luego tendremos ocasión de comprobar, ese comienzo, fragmentario y probablemente truncado, parece caracterizar ya el gesto de la «Elegía a las musas»: todavía no está conseguida la gradación de dones y rasgos que en esta permite reconocer al trasunto biográfico del poeta e identificar el final del poema con el final del libro y el final de la obra; pero, de dar por buena la conexión entre ambos textos, la propia ubicación de la hoja que contiene el borrador - acaso fortuita- parece vincular directamente la redacción de la elegía con la formación de las *Poesías sueltas* como proyecto de libro. En este asunto quisiera detenerme hoy, más para analizar el intento que para aprehender la intención del poeta, en el contexto de una reflexión más amplia sobre la condición del escritor en la España de los siglos XVIII y XIX.

La «Elegía a las musas» funciona como epílogo, casi colofón, de la colección de las poesías sueltas de Moratín hijo: sueltas pero inscritas, gracias a este poema valedictorio, en una trayectoria vital y literaria «en la que los puntos de partida y arribo quedan perfectamente señalados» (Pérez Magallón 1995: 93). El punto de arribo es el gesto que pone fin al canto, pero también la publicación del libro que el lector tiene entre sus manos: en la última estrofa del texto, en las páginas finales del volumen, la imagen de la tumba que se abre para acoger al poeta, resignado a ser enterrado en tierra extraña, parece aludir también a su último monumento bibliográfico. En la concatenación del volumen que se cierra y el sepulcro que se abre se cifra una concepción peculiar de la relación entre vida y obra, en que la conclusión consciente y deliberada de esta, encarnada en el libro, pertenece también al autor.

¹ En adelante, sigo siempre la edición de la poesía completa de Leandro Fernández de Moratín que cuidó Jesús Pérez Magallón (Fernández de Moratín 1995). Las citas se identifican indicando entre paréntesis, en el cuerpo del texto, la página correspondiente.

Sin duda, el sentido conclusivo de la elegía se ve un poco mitigado por la ubicación de las poesías sueltas al cabo del tercer volumen de las *Obras dramáticas y líricas*. Pero es que la historia editorial de las poesías de Moratín atravesó varias fases que quizá no terminaron, al menos inmediatamente, como él hubiera deseado (Pérez Magallón 1995: 85-94): en su correspondencia prodiga las alusiones al proyecto de publicar una colección de su obra en verso no dramático, que durante bastante tiempo revistió, en su concepto, la forma de un libro independiente. La recopilación de las poesías sueltas desvela una faceta del autor que hasta entonces no había tenido plasmación editorial, aunque sí había conocido, como es sabido, una cierta difusión manuscrita, principalmente privada: la publicación de aquellos frutos de su labor callada culmina una trayectoria muy expuesta al público, iluminando un espacio hasta entonces velado. En carta a Juan Antonio Melón fechada en Burdeos el 2 de febrero de 1822 anuncia que tiene ya concluida «la colección de *Obras sueltas*», y advierte:

Aquí no hay que pensar en imprimirlo; en España tampoco (a lo menos por mi cuenta); sólo puede hacerlo el que tenga mucho dinero, y no le importe nada adelantarle ahora, para cobrarlo con ganancia segura mucho tiempo después. Yo vendería este manuscrito (con cesión de la propiedad) por diez o doce mil r^s y no menos. Esto habrá de ser a un particular, porque tratar de buscar un librero que los dé, es cosa perdida.

Prada me ha exhortado siempre a que pusiera en orden estas poesías, y en Barcelona quería pagar la impresión; yo no quise admitirlo, sin publicar primero las de mi padre. Satisfecho ya este deseo, imagino que sólo él pudiera comprar el tal manuscrito, suponiendo que aunque él se preste a costear la impresión, como hizo con las otras, no quiero admitirlo; porque, en vista del poco despacho que tienen ahora los libros, me parecería una especie de engaño meterle otra vez en costear una impresión que ha de tardarse mucho en vender. Por la mitad del dinero puede adquirir el manuscrito, y queda a su voluntad el imprimirlo ahora, si gusta, o dejarlo para después (Fernández de Moratín 1973a: 483).

Moratín parecía entonces decidido a vender el manuscrito y la propiedad de su obra lírica, y no a imprimirla por su cuenta ni a asociarse con un editor, librero o impresor. Sabiendo que si enajenaba el manuscrito cedía el derecho a editar la obra en las condiciones que decidiese el impresor, según los usos corrientes en el antiguo régimen tipográfico (Martínez Martín 2009: 37-72), se repliega a la posición privada del autor cuyo imperio sobre la obra acaba en el original destinado a la imprenta: al desgajar la obra de su publicación, dejando esta a la voluntad del impresor o del particular que pudiera adquirirla, rebaja sus condiciones para facilitar la venta -esta parece ser una de sus prioridades- sin exponerse a las incertidumbres del negocio, pero, como contrapartida, pierde la garantía de ver su obra publicada próximamente. Melón quedaba encargado de tantear al rico financiero e impresor Manuel García de la Prada: «le dirás, si llega el caso, que yo te he dicho que al que me envíe a Burdeos diez o doce mil r^s, le enviaré, con escritura de cesión, la colección de mis *Obras sueltas*, que compondrá un volumen igual a las de mi padre, y además mi retrato, grabado en París (si lo quiere para adornar el libro), por el mismo dinero que me haya costado allá» (1973a: 484). Las gestiones no prosperaron: o alguien convenció a Moratín para que no enajenase los derechos de propiedad de sus textos, o este no perdía la esperanza de ver sus obras plasmadas en una nueva edición. Por otra carta a Melón, del 12 de abril de 1822, sabemos que entonces ya buscaba quien imprimiese en Madrid una colección más

amplia de sus obras, basada en el modelo de las póstumas de su padre, «en aquella misma forma de letra», «con la sola diferencia de ser fundición nueva de Didot» (Fernández de Moratín 1973a: 498). De la carta se desprende que la edición iba a comprender varios volúmenes independientes, aunque compuestos e impresos con un diseño editorial similar, para formar colección: el primero de ellos sería *El viejo y la niña*:

Dile que esa impresión es un ensayo, y que si resulta bien en la ejecución, y la venta se presenta tal cual, seguiremos imprimiendo las restantes comedias, y una colección de poesías sueltas, que será lo último. Todo esto se anunciará en un papel suelto, quando se publique *El viejo y la niña* (Fernández de Moratín 1973a: 498).

Sigue Moratín describiendo con precisión las características de los libros que habrían de contener sus obras: ya en este proyecto de serie, o de pequeña biblioteca, la colección de poesías sueltas habría de ser lo último, el broche que cerrase la edición y, con ella, diese por concluida la obra. Melón no tardaría en emprender las gestiones, y en su siguiente carta, apenas un mes más tarde, añade Moratín algunas precisiones para que se le transmitan al impresor madrileño Tomás Alván:

Estoy muy de acuerdo con Ustedes en quanto a publicar una suscripción de todas mis obras corregidas, en que no se lleve dinero adelantado: la dificultad está en hallar dinero para publicar la primera entrega; y no hay quien me quite de la cabeza que lo que más me convendría sería vender la propiedad de todas ellas (Fernández de Moratín 1973a: 501).

La colección de sus poesías la tasa ahora en cuatro mil reales, igual que *El viejo y la niña*, *La mojigata* y *El sí de las niñas*. La reducción del precio seguramente se debe al carácter y el alcance de la edición proyectada, más ambiciosa y, al tiempo, menos arriesgada para el autor, que no perdía la propiedad de sus obras. Moratín incluso anuncia que ya tiene hechas varias láminas, a saber, «una portada para las comedias, y además una lámina para cada pieza (exceptuando *la Escuela de los maridos* y *el Médico a palos*, que sería menester rehacerlas), y, por último, el retrato del autor para las *Poesías*» (*ibid.*). Este último detalle es significativo porque, al menos desde el Renacimiento, el retrato del autor era un elemento clave en la composición editorial de los poemarios, trasuntos o compendios de un recorrido plasmado en la obra y de una figura autorial a la que también contribuían los textos y paratextos contenidos en el propio libro: un examen de la composición del poemario, en la línea de los trabajos de Pedro Ruiz Pérez sobre autores y libros de los siglos anteriores, podría descubrir las diversas figuras del autor que se esbozan en estos proyectos².

Moratín, que conocía el negocio, había previsto las contingencias que plantearía la recopilación de sus obras y, trazando la pauta para lo sucesivo, le advierte a Melón que la lámina de *El viejo y la niña* debería ser «la ventaja de los suscriptores», y que «lo que se venda a los demás no debe llevarla, reservándola para unos mil ejemplares que deberían reservarse para venderlos en tomos, cuando todo esté impreso» (*ibid.*). Vemos, pues, que no se mantiene ajeno a lo que el siglo llamaría la parte material del libro: de la serie a la colección, de cada volumen, considerado como *entrega*, a los tomos que

² Por su proximidad al tema aquí tratado, la referencia más relevante puede ser Ruiz Pérez (2017), aunque hubieran podido traerse a colación otros estudios suyos.

habrían de formar, Moratín concibe la edición casi como un monumento que fija su trayectoria y la plasma en una forma destinada a la permanencia -pretensión que compartirán, como sabemos, otros muchos escritores del XIX. No es imposible que la experiencia de cuidar la edición póstuma de las obras de su padre haya condicionado sus meditaciones sobre la fama, la posteridad y el fin que corona la obra, meditaciones que parecen llevar al extremo la secular asociación del libro con la permanencia: como en el arte, también en sus relaciones con la imprenta se considera el joven Moratín «no indigno sucesor de nombre ilustre».

Pero no parece que existiesen entonces mecenas ni público capaces de comprometerse con el proyecto ni de avanzar dinero para financiar la publicación de aquella primera entrega, y las cartas de Moratín en los meses siguientes indican que la edición ha quedado en suspenso. La dirigida a José María Blanco White que exhumó hace años Vicente Lloréns (1960), fechada el 25 de noviembre de 1822, contiene algunos detalles más sobre las estrecheces en que vivía entonces nuestro autor: Moratín, que había conocido épocas de cómodos mecenazgos y de cargos bonancibles, no olvidaba en su exilio de Burdeos las dificultades que entrañaba el vivir de la actividad literaria o de la propia obra (Álvarez Barrientos 1995: 40-41, y 2007), y recibía con sincera pero discreta gratitud el socorro que Blanco le había conseguido del Literary Fund de Londres:

Recibí la favorecida de V. del 19 del corriente y con ella una libranza de veinte libras esterlinas, que he cobrado en casa de Mr. Ch. Tillemann. La delicadeza con que V. ha procedido en esto, ha sido tanta, que en cualquier estado de fortuna me hubiera quitado la libertad de rehusar su beneficio, a menos de incurrir en la nota de grosería o ingratitud. De consiguiente, le doy a V. las debidas gracias por su favor, tanto más estimable cuanto más inesperado y menos merecido. Hágame V. el gusto de dárselas de mi parte a esa sociedad de hombres ilustrados y sensibles que para honor de la humanidad se ocupan en reparar por los medios que les son posibles las injusticias de otros hombres, y los reveses de la fortuna (*Apud* Lloréns 1960: 3; y en Fernández de Moratín 1973a: 528-529).

Más adelante volveré sobre la caracterización que hace Moratín de aquella sociedad de socorros mutuos, cuyas relaciones con los círculos de exiliados españoles en Inglaterra y en Francia merecerían un estudio detenido³. A tenor del párrafo siguiente, Blanco le había propuesto también que colaborase -es de suponer que con alguna pieza breve- en el «nuevo periódico español» que había recibido el encargo de fundar en Londres, *Variedades, o El Mensajero de Londres*, propiedad del editor Rudolph Ackermann (Ruiz Acosta 2016: 215-224; Durán López 2015). Moratín declina la oferta explicando que en aquel momento no podía disponer de sus «obras sueltas en verso» porque tenía previsto publicar en Francia «una colección de mis comedias, a las cuales debe acompañar la de mis poesías sueltas» que, como es sabido, eran en su mayor parte inéditas (*apud* Lloréns 1960: 3). Si bien advierte que varios librereros franceses habían visto ya aquella colección, «que está para concluirse», y habían mostrado interés por comprarla, no excluye -por dejar la puerta entornada- que pudiera ser más fácil hallar en Londres un librero dispuesto a «adquirir la propiedad de esta obra» que cerrar el trato

³ En la página web del Royal Literary Fund se encontrará cumplida información sobre [su historia y sus funciones](#). Más cerca de nuestro asunto, véase ahora Murphy (2019), donde se edita por primera vez la carta en la que Blanco White solicita la ayuda a James Christie.

con alguno de aquellos; pero todo indica que las gestiones no fructificaron, quizá debido a las condiciones en que solían trabajar los editores e impresores londinenses que por aquellos años publicaron a autores españoles (Taylor 2016).

Más cerca ya del público, otros documentos nos permiten seguir perfilando el complejo proyecto poético y editorial en que se inscribe la «Elegía a las musas». En la edición de las *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín*, impresa «de orden y a expensas del Gobierno de S. M.» en 1867 y 1868, se publican por primera vez algunos materiales destinados, si no a aquella edición ya tan perfilada en 1822, a otra semejante, en todo caso anterior a la de *Obras dramáticas y líricas* que publicó Auguste Bobée en París en 1825. Entre ellos aparece un prefacio manuscrito «Al lector» que, cotejado con el prólogo a esta última, ofrece informaciones muy relevantes para nuestro caso: el pasaje sobre las poesías sueltas del prólogo a las *Obras dramáticas y líricas* (1825: xxxix-xlii) parece basado en los siguientes párrafos, recuperados en las *Obras póstumas*:

El autor de las poesías que contiene esta colección no ha solicitado nunca la gloria de poeta lírico, sabiendo cuán difícilmente se obtienen dos coronas en el Parnaso. Demasiado célebre ya por sus obras dramáticas, hubiera condenado las demás a perpetuo olvido, si el ver algunas de ellas impresas, y otras manuscritas divulgadas ya entre los aficionados a este género de lectura, no le hubiera precisado, en cierto modo, a corregirlas y darlas a luz, reunidas con algunas otras, para que no adquirieran más imperfecciones que las que tuvieron en su origen.

Aunque no heredó el talento poético de su padre, sintió desde su primera edad una vehemente inclinación a la poesía. Puede decirse que las Musas le arrullaron en la cuna. A los nueve años ya componía versos; y en la serie de su vida, en que ha gozado largas épocas de tranquilidad y salud constante, ha escrito muchas obras líricas, o para desahogo de su imaginación y sus afectos, o para corresponder agradecido a los que estimaban en algo las producciones de su pluma. Así es que esta colección, reducida por él mismo a un solo volumen, pudiera haberse dilatado hasta cuatro o cinco, si no hubiera consumido el fuego lo que le pareció menos estimable. Sin embargo, al presente tomo podrá seguir en adelante otro de obras póstumas; y alguno de sus buenos amigos se encargará de darle a la prensa, cuando nada le importen al autor ni la detracción ni los elogios (Fernández de Moratín 1867-68, III: 211).

Como ya señala una nota al pie, resulta evidente que Moratín se refería aquí a una colección más completa de su obra lírica, y no a los pocos poemas recogidos en las *Obras póstumas*, que son los excluidos de la edición parisina de 1825. No debe sorprendernos que un autor tan dado a medir y a pesar las dimensiones de sus textos imaginase, creyendo cerca su fin, la edición de algunas de sus obras póstumas, consecuencia del fin de sus cuidados: el despojamiento de la colección parece ser el correlato de la disciplinada labor de lima que acompañaba a la composición de cada verso, de cada texto. De las coronas del Parnaso a los presagios de la muerte, en estos párrafos del prefacio a un libro nunca editado aparecen -más presentes que en el prólogo a las *Obras dramáticas y líricas*- varios elementos que los versos iniciales de la elegía también evocan, como si en ambas instancias textuales se estuvieran plegando las velas de la obra.

Contemplada en este contexto vital y editorial, la «Elegía a las musas» se presenta, no como simple reelaboración de un tópico, sino como gesto valetudinario de un poeta que abandona la práctica literaria y el oficio de escribir, considerados en términos que, desde el punto de vista de una poética histórica, no podrían ser más concretos. La

trayectoria y la obra se separan aquí de la biografía, y el poema, que anuncia el fin de la obra, suspende la identificación posible del sujeto lírico, el poeta, el autor y el escritor: estas dimensiones se desgajan del individuo que cuenta con seguir viviendo, el tiempo que sea, sin mayor proyección pública (Lázaro 1960).

Desde los primeros versos del poema sabemos que el yo lírico es trasunto del propio autor, que prolonga y dilata la fama de un «nombre ilustre»: el contemplar la propia trayectoria a la luz de su genealogía, que pudiera parecer síntoma de la conciencia del declive, es más bien indicio de que la obra se proyecta ya hacia una temporalidad distinta de la de la vida, hacia la posteridad. El poeta devuelve la corona que la tradición clásica había asociado con la gloria literaria, y rinde junto a ella, al retirarse, los atributos simbólicos de los tres géneros que cultivó (cfr. Lapesa 1996: 321-322): «esta corona, adorno de mi frente, / esta sonante lira y flautas de oro / y máscaras alegres». Vemos, pues, que en la versión última de la elegía se evoca una única corona, y no las dos que se mencionaban en el prólogo a las *Obras dramáticas y líricas* y en el prefacio reproducido en las póstumas: al fin y al cabo, la corona es un galardón que reconoce el mérito y la fama, en tanto que la lira, las flautas y las máscaras son más bien atributos e instrumentos del oficio literario que se identifican con distintos géneros. Una cosa es la labor, otra sus frutos, otra más el reconocimiento que puedan obtener: el afán de la escritura se asocia con el oficio, regido por la tensión, no siempre fácil de conciliar, entre el designio poético, la voluntad y las condiciones de su desempeño.

Al cotejar el prefacio de las *Obras póstumas* con el texto que Pérez Magallón considera primer apunte de la «Elegía a las musas» y con la versión definitiva de esta, se comprueba que la relación entre la vida, la obra y la fama es más compleja de lo que pudiera parecer a primera vista. En el apunte parece -es difícil fundar hipótesis en versos tan fragmentarios- que el poeta solo devuelve la lira en que se puede cifrar, de forma genérica, su dedicación al oficio literario o, más en particular, a la poesía lírica; esta ambigüedad sugiere que en el apunte y en la elegía se plasman, por decirlo así, dos *renuncias* diferentes, una circunscrita al cultivo de la poesía lírica, que es tentador relacionar con el proyecto editorial de las poesías sueltas, y otra, de mayor alcance, que fija y concluye las trayectorias hasta entonces coincidentes, o superpuestas, de la vida y de la obra. El mérito y la fama dependen de la obra; y al rendir los instrumentos del oficio, el poeta ya deja que la obra lo sobreviva, aunque él no muera.

Quizá aquel esbozo editado por Pérez Magallón tuviese una función técnica o mnemotécnica similar a la descrita por Russell P. Sebold en su estudio de la *inventio* y el arte del poeta lírico (2003: 413-471): seguramente el gesto de rendir la lira compendia el «pensamiento o visión mental momentánea» (Sebold 2003: 435) del poema que había de clausurar la trayectoria del autor, y bastaba para recordar su posible desarrollo ulterior, apenas bosquejado, por lo demás, en los versos que se nos han conservado. Sin embargo, algunos detalles indican que su planteamiento no era idéntico al de la elegía, y el estudio de sus diferencias permite interpretar con mayor precisión el significado de esta: la alusión a la envidia de los versos tres y cuatro, exclusiva del apunte, no tiene referentes claros, pero los siguientes, en tercera persona, evocan la áspera iniciación poética de nuestro autor, siguiendo a su Virgilio: «él me inspiró, y lo seguí por nuevo / rumbo y difícil, y al pisar la cima / del Helicón sombrío / mi frente coronó de yedra y flores» (610). Aunque parece lógico suponer que el poeta se refiere aquí a su padre, los versos inmediatos vuelven, sin solución de continuidad, sobre el tema de la envidia, en términos que no acaban de concordar con esa interpretación. Sea como fuere, teniendo en cuenta que la corona de hiedra se identificaba desde Virgilio

con la poesía lírica y bucólica, y que la asociación se había mantenido en el Renacimiento y el Clasicismo españoles, cabe suponer que el fragmento era simple esbozo de un poema más largo en que se irían desgranando los símbolos de cada uno de los géneros cultivados, o que quizá estaba pensado para clausurar simbólicamente una única faceta de la obra de Moratín, y no toda su trayectoria.

El estado del texto no permite saber con certeza si la *narratio* ulterior se iba a vertebrar, como parece, sobre la relación de episodios o asuntos asociados simbólicamente con las nueve musas del Helicón, para definir por vía negativa el intento poético del autor: «no envidie más, que el humilde verso mío / mal hubiera cantado / atroces culpas que elocuente anima / Melpómene sangrienta, / mal de Gradivo airado / los bélicos furores, / ciudades que alarmó llama violenta, / cubierto en humo el piélago sonante, / y entre ruinas y horrores / en carro de oro el vencedor triunfante» (610-611). A mi juicio, estos versos sugieren que el fragmento, de haberse desarrollado en forma más extensa, hubiera podido seguir un desarrollo de *recusatio* y *excusatio* similar al que ensaya Propercio en los primeros poemas del segundo libro de sus elegías; de rechazo, la propia forma de mentar los asuntos del canto, asimilándolos con la musa trágica y los furores de Marte, parece confirmar que el fragmento iba a tratar de acontecimientos actuales, tal vez las mismas convulsiones y catástrofes a las que finalmente alude la «Elegía a las musas». Posiblemente el poeta estaba ensayando una disposición enumerativa similar a la del soneto «Las musas» (249-250): los versos que siguen a la referencia a Melpómene culminan en la exclamación con que se interrumpe abruptamente, tras una alusión a Clío, el texto transcrito por Pérez Magallón: «mas hoy, ¡oh, cuánta ofrece / digna materia al verso, / cuánta a la trompa de la [...] Clío». En la «Elegía a las musas», los tumultos que «la patria mía / abandonaron a civil discordia» no son motivos para la inspiración trágica o épica, sino causas de turbación, obstáculos para el poeta que, exiliado en tierra extraña, contempla la poesía lírica como espacio en que puede prolongar su actividad fuera de sus circuitos habituales de comunicación literaria, o lejos de su público.

Aunque la interpretación más común tiende a ver en ellas encarnaciones del numen o del talento o la natural disposición del poeta, conviene recordar que, por su vinculación con distintos géneros, las musas son también encarnaciones, si no de reglas, sí de principios artísticos; otros poemas de Moratín sugieren que guardan relación con la condición del escritor y con su proyección hacia un público: por ejemplo, ya el romance «Más vale callar», que Pérez Magallón (308-315, 308 n. 1) data entre 1797 y 1812, sugiere una cierta tensión entre el *vos* a quien se dirige el poeta, respondiendo a su requerimiento, y el público ignorante que debiera alimentar sus sátiras, tensión en la que se manifiesta el conflicto entre el mecenazgo y la profesionalización que marca la experiencia de Moratín y, en menor medida, de otros escritores de su generación (Álvarez Barrientos 2007). Por su dedicación al teatro, Moratín seguramente pudo comprender las distintas facetas del público contemporáneo mejor que quienes se centraron en otros géneros, apreciando la compleja interacción de su innegable dimensión económica con las dimensiones estéticas y culturales en las que quizá aspiraba a intervenir de forma más directa⁴. Parece probable que, además de las

⁴ Con esta distinción pretendo designar dos dimensiones de los fenómenos literarios que en su discurrir histórico son simultáneos y posiblemente inextricables. Para los propósitos del presente trabajo, baste con decir que al hablar de las dimensiones poética y estética me refiero más específicamente a distintos aspectos de la relación entre el autor, el texto, su plasmación editorial y el lector, mientras que, al hablar de la

derivadas de los cargos que ejerció, Moratín percibiese siquiera ocasionalmente retribuciones procedentes tanto de la enajenación total o parcial de sus textos como de la representación de estos en distintos teatros: si en algunos pasos de su trayectoria parece que el mecenazgo de tal o cual prócer marca, o compromete, su posición como escritor público (y también como ciudadano), en otros momentos es su relación con el público, más o menos receptivo a sus obras, la que puede entrar en conflicto con las ideas consagradas en los selectos ámbitos de la sociedad literaria y de la corte. La articulación de una teoría y una práctica dramáticas susceptibles de convertirse en escuela de las costumbres nacionales parece condicionada por esa misma dualidad.

La alusión a las musas vuelve a ser crucial en la «Epístola al Príncipe de la Paz, dedicándole la comedia *La mojigata*», que suele datarse en torno al momento del estreno, en 1804, de la versión autorizada de la obra, ampliamente difundida en años anteriores sin el consentimiento del autor. Sin confundirlo con una exposición o un manifiesto, el poema sitúa la comedia en unas coordenadas significativas: mediante la evocación de la trayectoria del autor, también en sus reveses y sus cambios de rumbo, se expone una concepción compleja del oficio literario que, por un lado, conjuga la dependencia de un mecenas con la exposición al público y, por otro, caracteriza la práctica artística por medio de las claves poéticas y estéticas que la musa encarna. La tensa relación de Moratín con las reglas del arte vuelve a ponerse de manifiesto en los versos que dedica a explicarle a su valedor su retorno al género cómico: «animado del más sublime ardor, sonando Clío/la trompa que marcial ira difunde», había querido «de España celebrar los altos triunfos»; pero Talía, airada, le había quitado «la cítara y flautas pastoriles» y «el clarín de Marte», instándolo a seguir «por el rumbo solo / que te indica mi voz, si honor procuras/que a pesar del silencio de la muerte /haga tu nombre eterno» (Fernández de Moratín 1995: 322). El género, en cuanto configuración artística, ocupa un lugar crucial entre el temperamento del escritor y sus perspectivas de sobrevivir a la muerte, porque el primero está sujeto al favor de las musas -que propician unos talentos u otros, unas disposiciones u otras- y en las segundas incide la obediencia del escritor a su dictamen.

«Y el canto acabe, /que fuera osado intento repetirle»: en la «Elegía a las musas» una cadencia, o una decadencia, ha señalado el final del canto -acción que abarca y abraza la obra- que ya no puede continuar, sino solo repetirse. La renuncia parece señalar la muerte del autor, no del hombre, que ya en la *propositio* del poema se acoge con serenidad a la tradición: las musas prefieren el ímpetu de la juventud, como también recuerda *Clarín* en *Apolo en Pafos*, e Inarco Celenio ya había visto «cómo la edad ligera, /apresurando a no volver las horas, /robó con ellas su vigor al numen». La formulación incide en lo que la inspiración tiene de asentimiento, de don, volviendo al significado etimológico de *numen*: «sé que negáis vuestro favor divino /a la cansada senectud, y en vano / fuera implorarle; pero en tanto, bellas /ninfas, del verde Pindo habitadoras, /no me neguéis que os agradezca humilde / los bienes que os debí». La acción de gracias marca el final del canto, que se vuelve sobre sus orígenes antes de detenerse para siempre: a las musas les debe el autor haber conseguido dilatar la fama de su nombre ilustre, pero no solo eso: «sólo / pudo bastar vuestro amoroso anhelo / a prestarme constancia en los afanes /que turbaron mi paz, cuando insolente, /vano saber, enconos y venganzas, /codicia y ambición la patria mía /abandonaron a civil discordia».

dimensión cultural, adopto una perspectiva más amplia sobre la inscripción de esos elementos en el devenir general de la vida social.

El poeta no recuerda aquí sus éxitos dramáticos ni las controversias literarias en que había intervenido, ni tampoco su instalación en distintos cargos más o menos próximos al poder, sino la convulsa historia reciente de su país y las circunstancias que lo llevaron al exilio (cfr. Lapesa 1996). Los tumultos y la violencia, «iras, desorden esparciendo y lutos», desconciertan la serenidad y el ocio necesarios al arte, y el yo lírico solo se atribuye el mérito de haber mantenido, gracias al «amoroso anhelo» de las musas, una cierta «constancia en los afanes / que turbaron mi paz»: si en el prefacio «Al lector» incluido en la edición de *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín* declaraba que a lo largo de su vida había escrito «muchas obras líricas, o para desahogo de su imaginación y sus afectos, o para corresponder agradecido a los que estimaban en algo las producciones de su pluma», huelga decir que no fueron los años de la Restauración fernandina los más pródigos en las «largas épocas de tranquilidad y salud constante» que él asocia con el género lírico. «¿Quién pudo en tal horror mover el plectro? / ¿Quién dar al verso acordes armonías, / oyendo resonar grito de muerte?»: la violencia de los años anteriores había venido a trastornar un estado previo que se concebía, si no como natural, sí como relativamente estable, y el regreso de Fernando VII había desencadenado, a su vez, distintas formas de represión y persecución contra los partidarios del régimen josefino y, más generalmente, contra los sospechosos de afrancesamiento y los liberales. Más allá de las referencias concretas que aparecen en el poema, la concatenación de aquellas dos formas de violencia es el rasgo esencial de la época que desemboca en el presente: igual que las aves quedan «en el espanto mudas» y huyen en desbandada «del blando nido», así «agitaron los tardos años» la existencia del poeta, que solo «en región extraña» pudo «hallar dulce descanso y vida». Sobre «el oprimido ánimo» ejerce la distancia del exilio, como vemos, un efecto dúplice, erizado de ambigüedades.

La concesión final del poeta, resignado a descansar en tierra extraña, contrasta con la fortuna de sus restos mortales, cuyas tribulaciones ha reconstruido Jean-François Botrel en un estudio reciente (2017). Leandro Fernández de Moratín no murió en Burdeos, como auguraba en su elegía, sino en París, en 1828: se había instalado allí en 1825, siguiendo a la familia de Manuel Silvela, quien costearía su entierro en el cementerio del Père Lachaise. La decisión de repatriar los restos del pobre poeta la toma un gobierno moderado un cuarto de siglo más tarde, siendo Presidente del Consejo de Ministros Francisco de Lersundi, pocos días después de haber dispuesto el traslado de los restos de Juan Donoso Cortés, fallecido en París en 1852, cuando era Ministro Plenipotenciario cerca del Emperador de los Franceses. El decreto de 15 de julio de 1853, publicado en la *Gaceta de Madrid* el día 21, argumenta que «el sencillo monumento» que «encierra» a Moratín en París, «debido a una fiel amistad, parece como un triste y perdurable padrón de nuestras discordias políticas, como un recuerdo al mundo de que el hombre benemérito allí sepultado, fue a morir en tierra extranjera porque no le ofrecía su patria seguridad bastante para vivir en ella». Pocas líneas más adelante, justo antes de aludir a la «antigua deuda nacional de aprecio y gratitud a la memoria del célebre Inarco Celenio», añade: «tiempo es, Señora, de que cese la expatriación con que durante largos años expió aquel hombre de buena voluntad los errores de una época azarosa».

Cuando leí por primera vez esas líneas, no pude evitar recordar la carta en que Moratín le agradecía a Blanco White la ayuda prestada, desde Londres, por el Literary Fund, «esa sociedad de hombres ilustrados y sensibles que para honor de la humanidad se ocupan en reparar por los medios que les son posibles las injusticias de otros hombres, y los reveses de la fortuna». Al subsumir estos factores -que Moratín nombraba discreta

pero precisamente- en «los errores de una época», el decreto del 15 de julio de 1853 brinda a la Corona la oportunidad de redimirse *reparando* en el plano simbólico, a tres décadas de distancia, aquellas injusticias de la Restauración absolutista que estaba en los orígenes del régimen presente: como señala Botrel (2017: 228), sabiendo que los moderados se encontraban en una coyuntura difícil, «caracterizada, según Bahamonde y Martínez [1994: 303], por una fuerte inestabilidad gubernamental y la necesidad de conciliarse a los progresistas», no se puede descartar que en la decisión de «asociar la figura de un conservador reaccionario y católico absoluto y de un josefino afrancesado convicto» hubiese cierto «oportunismo político y económico y segundas intenciones». Muy intencionadamente, el decreto expresaba también la voluntad de que «en plazo no lejano puedan hacerse también extensivos los efectos de esta propuesta a otros varones eminentes, cuyas cenizas, no menos venerandas, fueron esparcidas por el viento de las revoluciones y el hado adverso de España en todos los ángulos del mundo»: los tres nombres mencionados son los de Hernán Cortés, Fray Luis de Granada y Juan Meléndez Valdés, «restaurador de nuestra lírica moderna», quien «expulso por las agitaciones políticas, como lo fue Moratín, duerme desde 1817 el triste sueño del desterrado en el convento de Montpellier». Aquellos hombres ilustres estaban llamados a descansar en un panteón en el que se conciliarían, de cara al presente y al futuro, los elementos disgregados a lo largo del tiempo por la civil discordia.

Los restos de Donoso y de Moratín fueron recibidos con gran solemnidad en Madrid el 10 de octubre de 1853, pero permanecieron durante varias décadas en la cripta de la iglesia de san Isidro a la espera de que se habilitasen los monumentos que habían de acogerlos: a pesar de los intentos de fundar un Panteón nacional en 1869, solo en 1900 se enterraron los zarandeados huesos de ambos, junto con los de Juan Meléndez Valdés y los de Francisco de Goya, trasladados en 1866 y 1899 respectivamente, en el mausoleo que en 1887 se había erigido a tal efecto en el cementerio de san Isidro (Botrel 2017: 227-233).

En este contexto tercia el artículo de *Clarín* al que aludí al principio, publicado en *Madrid cómico* el 26 de mayo de 1900⁵. Empezaba recordando con honda simpatía al «pobre *afrancesado*» que había acabado sus días «lejos de la patria, cansado de la vida, enfermo por culpa de mucho trabajo intelectual», y traía a colación dos pasajes, a mi juicio, intencionadamente seleccionados de la «Elegía a las musas»: cita la estrofa inicial, pero omite su primer verso, que alude al galardón que simboliza el reconocimiento y la fama logrados por el poeta, y empieza directamente por el segundo, centrado ya en los instrumentos de los distintos géneros de su oficio; y de la estrofa final solo reproduce la última oración, eludiendo las referencias a la tumba ya dispuesta para el poeta y a su esperanza de dedicar su «postrer suspiro» a su patria. Diríase que *Clarín*, consciente de los quebrantos del trabajo intelectual, quiso centrar su evocación en las dimensiones más humildes del esforzado mérito del autor y poner de relieve la discordancia entre sus sencillos deseos, las circunstancias que acompañaron a su fallecimiento -que él identifica con las descritas en el poema- y los fastos presentes.

En concreto, el aparatoso traslado de los restos de Goya desde Burdeos le recuerda a *Clarín* los últimos versos de la «Elegía a las musas», que son la clave de su meditación sobre la fortuna del ilustre poeta y el mudable significado de su figura y su obra, tan

⁵ Cito por el tomo correspondiente de las obras completas de *Clarín*, editado por Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel (Alas 2006). La publicación original en *Madrid cómico* puede verse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, [en este enlace](#).

sujeto a las fluctuaciones de la política y la historia: «de las cenizas de Moratín cuidó», dice, «no la musa celeste, sino su buen amigo Silvela; y ahora, mandando en España otro Silvela, descendiente de aquel, que es, vienen a Madrid los huesos de don Leandro con una gran partida de ellos, todos *ilustres*, pero que, así, en montón, desmerecen» (Alas 2006: 738). El 11 de mayo de 1900 se inhumaba aquella partida de huesos ilustres en el mausoleo del cementerio de san Isidro y, si no me equivoco, al día siguiente se inaugura la gran exposición de obras de Goya en la sede del Ministerio de Instrucción pública⁶: si la entrada en Madrid de los restos del pintor, en las primeras semanas de abril, había pasado inadvertida, según algunos periódicos, la concatenación de ambos actos de homenaje al pintor de Fuendetodos, un mes más tarde, recibió gran atención en la prensa del día, no solo en España sino también en Alemania, Francia e Inglaterra, como se comprueba con solo hojear los textos exhumados por Jesusa Vega con ocasión de la exposición *Goya 1900* (Vega 2002). *Clarín*, perspicaz y experto lector de libros y periódicos, medita en Oviedo y desde el *Madrid cómico* sobre el efecto de aquellos actos en la fama y la valoración pública de cada uno de los ilustres homenajeados, tan dispares por su valía y su mérito, pero también por la índole de su arte:

Moratín debió venir *solo*, sin competencia de hombres *ilustres*. Este desagravio póstumo de postliminio funerario, resulta casi una ironía, haciéndolo como se hizo. ¿Qué diría don Leandro, quisquilloso como buen literato, si pudiera ver que le sacan de entre *flores* y mirtos de tierra extranjera para traerle a la suya en prosaica remesa de *hombres célebres* y cantarle el responso de que Goya valía más que él, y de que él según sus amigos tenía un carácter que no se le podía aguantar. Para ese viaje, se diría, mejor me dejaban a orillas del Garona opulento (Alas 2006: 738-739).

El recuerdo de la «Elegía a las musas» se impone en este «Palique» a la accidentada historia de la *translatio*, iniciada casi medio siglo antes, que Alas parece no conocer. Sus reflexiones sobre el «desaire» que para la memoria de Moratín era la constante comparación con Goya -sin negar la diferente altura artística de cada uno de ellos- ponen de manifiesto, con la inevitable dosis de simplificación, un aspecto muchas veces ignorado de las relaciones entre la pintura y la literatura: «la hermosura de Goya la aprecian todos, está pintada, entra por los ojos. El mérito de Moratín lo pueden apreciar bien muy pocos. Goya es de fama universal, porque no está *en español*, no hay que traducirle; le entienden hasta los chinos. A Moratín sólo le puede *saborear* el que comprenda y sienta el buen castellano» (Alas 2006: 739). Los breves juicios de *Clarín* sobre la importancia de Moratín «en la historia de la vida intelectual española» son, como casi siempre, un dechado de acuidad y justeza: aunque la historia de sus restos mortales había venido a asociar los nombres del pobre afrancesado y del encumbrado Marqués de Valdegamas, el carácter y el efecto de sus obras no podrían ser más diferentes, porque «la parsimonia, la medida de un Moratín no pueden extraviar a un pueblo; como pueden verbigracia las exageraciones líricas y poéticas de un Donoso Cortés» (Alas 2006: 739). Cuando toda la prensa compara a Moratín con Goya, *Clarín* decide compararlo con Donoso Cortés, «para que alguna vez salga Moratín ganando» (Alas 2006: 740).

⁶ Ambos acontecimientos son bien conocidos desde que a comienzos del presente siglo se celebró en Madrid la muestra *Goya 1900*, cuyo catálogo (VV. AA. 2002) contiene un completo estudio de su desarrollo y sus circunstancias y una amplia antología de textos que dan idea de las reacciones de la prensa contemporánea. Debo esta referencia a la generosidad de Jesús Rubio Jiménez: quede aquí constancia de mi gratitud.

Considerada en su contexto, esta semblanza, fundada en el recuerdo de la «Elegía a las musas», permite apreciar el intenso poder simbólico de la figura del poeta exiliado que, resignado a su suerte, da por clausurada su obra -tras promover y diseñar, con resultados solo en parte satisfactorios, su última plasmación editorial- y renuncia a su existencia como autor. En un artículo publicado en 1894 en *El Liberal*, dentro de la serie «Plutarco del pueblo», Francisco Silvela recordaba las penalidades que había atravesado Moratín al permanecer en Madrid tras la Restauración absolutista y lo cerca que había estado de poner fin a sus días:

La Providencia quiso librar a España de tal vergüenza, y a Moratín de tan triste agravio para su buena memoria, y en aquel día de luto, tomadas ya todas sus disposiciones para despedirse de la vida, recibió noticias de haberse fallado favorablemente su juicio de purificación; pero ese alivio a sus penas llegaba tarde; su corazón estaba lastimado para siempre; puso a fondo perdido su patrimonio, que le produjo en renta vitalicia seis mil francos, y se retiró a Burdeos a la casa de su amigo y admirador D. Manuel Silvela, de sus propias ideas e inclinaciones literarias y políticas, y con él se trasladó luego a París, donde murió, con tal horror a las amarguras sufridas, que por no caer en la tentación de escribir, no consentía en tener tintero en su aposento (Silvela 1894).

En la *Derrota de los pedantes*, «desahogo de su contrariedad» tras regresar a España «bajo las impresiones del ambiente de cultura y liberalismo respirado en Francia», según el propio Silvela, Moratín presenta a Demócrito y a Hipócrates «reclinados junto a un sepulcro ya destruido», conversando «profundamente a la sombra de unos cipreses mustios sobre la física del cuerpo animal, la brevedad de la vida, los acerbos males que la rodean, y los cortos y falaces medios que ofrece el arte para dilatar su fin» (Fernández de Moratín 1973b [1789]: 65). Aunque un poco lejana en el tiempo, me parece una estampa adecuada para concluir estas meditaciones en torno a la «Elegía a las musas», en que Moratín se resignaba a dar por perdidos los medios del arte que ya no le traían, al parecer, ningún consuelo.

Bibliografía

- ALAS, Leopoldo, llamado *Clarín*. (2006). *Obras completas X: Artículos (1898-1901)*. Ed. Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel. Oviedo. Ediciones Nobel.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. (1995). «Los hombres de letras». En Joaquín Álvarez Barrientos, François López e Inmaculada Urzainqui (1995). 19-61.
- . (2007). «Mecenazgo y escritura en los tiempos de Leandro Fernández de Moratín». En Teresa Nava Rodríguez (ed.). 99-117. [Disponible en internet](#) [última consulta, 17-12-2017].
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, François López e Inmaculada Urzainqui. (1995). *La República de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ANDRÉS, Ramón. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona. Acantilado.

- ARCE, Joaquín. (1979). «Cultura clásica y lírica neoclásica (Moratín y Cabanyes)». *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2. 13-24.
- . (1981a). *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid. Editorial Alhambra.
- . (1981b). «La lírica de Moratín y el ideal neoclásico». *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme. Piovani Editore. 23-36.
- BAHAMONDE, Ángel y Jesús A. MARTÍNEZ (1994). *Historia de España: siglo XIX*. Madrid. Cátedra.
- BOTREL, Jean-François. (2017). «De muertos y huesos ilustres: los literatos y las honras fúnebres (España, siglo XIX)». En Carole Fillière y Maud Le Guellec (eds.). *«Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée»: écriture et combat dans l'Espagne des XVIIIe et XIXe siècles: hommage à Françoise Étienne (= Hispanismes, hors-série, 1)*. 216-236.
- DOWLING, John. (1971). *Leandro Fernández de Moratín*. New York. Twayne Publishers.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando. (2015). *Versiones de un exilio: los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823-1830)*. Madrid. Escolar y Mayo.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. (1825). *Obras dramáticas y líricas de D. -, entre los Arcades de Roma, Inarco Celenio. Única edición reconocida por el autor*. 3 tomos. Paris. Imprenta de Augusto Bobée.
- . (1867-1868). *Obras póstumas de D. -, publicadas de orden y a expensas del Gobierno de S. M.* Madrid. Imprenta y Estereotipia de M. de Rivadeneyra.
- . (1973a). *Epistolario de -*. Ed. René Andioc. Madrid. Castalia.
- . (1973b [1789]). *La derrota de los pedantes. Lección poética*. Ed. John Dowling. Barcelona. Labor.
- . (1995). *Poesías completas (poesías sueltas y otros poemas) de -*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Barcelona. Sirmio-Quaderns Crema.
- LAPESA, Rafael. (1994). «Comentario de la *Elegía a las musas* de Leandro de Moratín». En Berta Pallares, Pedro Peira y Jesús Sánchez Lobato (eds.). *Sin fronteras: Homenaje a María Josefa Canellada*. Madrid. Editorial Complutense. 321-328.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. (1960). «Moratín, resignado». *Ínsula: revista bibliográfica de ciencias y letras*. 161. 1 y 12.
- LLORENS, Vicente. (1960). «Moratín y Blanco White». *Ínsula: revista bibliográfica de ciencias y letras*. 161. 3 y 13.
- . (2006). *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra*. Madrid. Castalia.
- LÓPEZ, François. (1995). «El mundo del libro». En Joaquín Álvarez Barrientos, François López e Inmaculada Urzainqui (1995). 63-123.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009). *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid. Marcial Pons Historia.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1885). *Horacio en España: solaces bibliográficos de D. - . Doctor en filosofía y letras, Catedrático de Literatura en la Universidad de Madrid, individuo de las Reales Academias Española y de la Historia*. 2 tomos. Madrid. Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- . (1910 [1908]). *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana. Escogidas por don M. Menéndez Pelayo*. Madrid-Lisboa- Paris-Lausanne-Berlin-London-

- Glasgow. Victoriano Suárez Ferreira Limitada-A. Perche-Edwin Frankfurter Wilhelm Weicher-Gowans & Gray (3.^a ed.). La primera edición se publicó en Madrid, por Victoriano Suárez, en 1908.
- . (1952). *Bibliografía hispano-latina clásica*. 10 vols. Santander. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- . (2012 [1883-1891]). *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander. Publicaciones de la Universidad de Cantabria- Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- MURPHY, Martin. (2019). «Blanco White and the “Unfortunate Spaniards”». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 25. 641-647. [Disponible en internet](#) [última consulta, 21-12-2019].
- NAVA RODRÍGUEZ, Teresa (ed.). (2007). *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín* (Anejos de *Cuadernos de Historia Moderna*, VI).
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. (1993). «Moratín, neoclásico de una armonía ya imposible». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. XVII: 2. 343-356.
- . (1995). «Introducción». En Fernández de Moratín (1995). 17-147.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. (2017). «Carreras recompuestas: publicaciones póstumas y sujeto editorial». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*. 35. 100-126.
- RUIZ ACOSTA, María José. (2016). *La prensa hispánica en el exilio de Londres (1810-1850)*. Salamanca. Comunicación Social
- SEBOLD, Russell P. (2003). *Lírica y poética en España, 1536-1870*. Madrid. Cátedra.
- SILVELA, Francisco. (1894). «Plutarco del pueblo. Moratín». *El Liberal* (30-3). 1.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1967). «Clarín y la crisis de la crítica satírica». *Forma literaria y sensibilidad social (Mateo Alemán, Galdós, Clarín, el 98 y Valle-Inclán)*. Madrid. Editorial Gredos. 139-177.
- TAYLOR, Barry. (2016). «El mundo del libro de los españoles emigrados en Londres: bibliotecas, tertulias e impresores». En Ruiz Acosta (ed.). 25-43.
- VEGA, Jesusa. (2002). «Goya 1900. Visión crítica». En VV. AA. (2002). I. 117-296.
- VV. AA. (2002). *Goya 1900: catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura.