

# Moratin y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés

Pilar Regalado Kerson

Central Connecticut State University

Leandro Fernández de Moratín, sobresaliente figura literaria del último tercio del siglo XVIII y primero del XIX, y el mejor dramaturgo de su período, publicó en 1798 la traducción de *Hamlet*, precedida de un "Prólogo" y una "Vida de Guillermo Shakespeare", que fueron la primera obra y la primera biografía del dramaturgo inglés publicadas en lengua española. El texto va acompañado de una serie importante de "Notas" críticas en las cuales Moratín sienta su posición ante Shakespeare. Son escasas las noticias que se tienen sobre Shakespeare en España antes de Moratín, pero en esto no constituye España una singularidad respecto a otros países de Europa en época semejante, con las dos únicas excepciones de importancia, de Alemania en la primera mitad del siglo XVII, y de Francia y Alemania principalmente en la segunda mitad del XVIII (Par 1935, 2: 43-51, 114-115; Robertson 1906).

En el siglo XVIII aparecen en España las primeras críticas sobre Shakespeare, con varias referencias a *Hamlet*, y se representa una traducción en 1772 por Ramón de la Cruz<sup>1</sup> de la adaptación de esta obra en francés de Jean François Duçis (1770 [5] – 72; 1815). Quizá la única coincidencia entre dos escritores tan distintos como el autor francés y su traductor al español fue el común desconocimiento de la lengua inglesa y del texto inglés de Shakespeare, mayor en Ramón de la Cruz que no tuvo otra fuente que la libre adaptación francesa de Duçis, mientras que éste contó con la versión de Pierre Antoine de la Place<sup>2</sup> hecha sobre el original inglés. Sería un error, por lo tanto, considerar el *Hamleto* de Ramón de la Cruz como primer intento de traducción al castellano de una obra de Shakespeare. Este lugar lo ocupa la versión de Moratín, que, por azares de las circunstancias, corrió a cargo del ya prestigioso autor de comedias y la persona más capacitada en la España de su tiempo en la doctrina y en la práctica del arte dramático.

A raíz de su triunfo en *La comedia nueva* en febrero de 1792 emprendió Moratín su segundo viaje a Francia el 6 de mayo de dicho año, y allí le sorprendió la violencia del movimiento revolucionario. Los trágicos sucesos que en París presencié le aterraron y aceleró los trámites para la única solución que se le ofrecía, la partida para Inglaterra.<sup>3</sup> El 27 de agosto llegó a Londres, escaso de recursos, desorientado y sin saber el inglés.

Sus impresiones de la vida y cultura del pueblo inglés las dejó Moratín consignadas en cinco cartas desde Londres a su amigo Juan Antonio Melón, las apuntaciones de su *Diario*, y cuatro cuadernos de sus notas de viaje con el título de *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*. El cuaderno cuarto lo dedica al teatro inglés, visto por su lado externo y arte escénico en general, bajo el título "Teatros materiales de Londres" y

"Declamación y canto", y a un extracto de la "Historia del teatro en Inglaterra", y otro del "Teatro de Escocia".<sup>4</sup> Sólo de un modo indirecto menciona Moratín el teatro inglés en los tres primeros cuadernos, dedicados a variados aspectos de la vida y cultura inglesas.

Su afición al teatro no deja lugar a dudas que comenzó a frecuentarlo antes de que lo pudiera entender, y en su *Diario*<sup>5</sup> anota las veces que asistió, pero no da los títulos de las obras que vio ni expresa juicios de obras determinadas. Seguramente, el Museo Británico, al que iba todos los días "a ver librotos", según informa en carta del primero de febrero,<sup>6</sup> contribuyó a sus deseos de información y conocimiento del pueblo y teatro inglés, con mayor atención al de Shakespeare. Al año escaso de su fortuita llegada a Londres salió Moratín de Inglaterra el 9 de agosto de 1793 con rumbo a Italia (Fernández de Moratín 1867-68, I: [27] – 587; II: 1-22; Tejerina Gómez 1980: 432).

La única noticia que da Moratín de su traducción de *Hamlet* es de haberla terminado, en carta a Melón desde Bolonia el 6 de agosto de 1794: "¡Qué tragedia inglesa intitulada *Hamlet* tengo traducida de pies a cabeza!" Manuel Silvela informa en su biografía de Moratín que al regresar éste de Italia a Madrid en febrero de 1797 y encargarse de la Secretaría de Interpretación de Lenguas, allí alternaba "las traducciones del tudesco y del árabe, del latín y el holandés con la de *Hamlet*" (Fernández de Moratín 1867-68, I: 27). Confrontando estos datos con los que tenemos de Moratín en Inglaterra se podría concluir que comenzó su traducción en Londres, que la tenía terminada en 1794 y la sometió a revisión antes de darla a la imprenta en 1798.

En el "Prólogo" ("Advertencia" en ediciones posteriores a 1798) que precede a la traducción expone Moratín sus motivos para traducir a *Hamlet*, como la tragedia "más a propósito para dar entre nosotros una idea del mérito poético de Shakespeare", las dificultades que encontró para transferir ideas de una lengua a otra, y su juicio crítico de la obra traducida, además del detallado análisis que presenta en las "Notas" a su versión.

Interesa el "Prólogo" particularmente porque en él define Moratín su posición ante *Hamlet* y su autor, que es la de un neoclásico apasionado e inteligente, que admira con entusiasmo la genialidad de la obra y que censura a la vez con rigor los que cree sus graves deméritos: "Las bellezas admirables que en ella se advierten, y los defectos que manchan y oscurecen sus perfecciones, forman un todo extraordinario y monstruoso, compuesto de partes tan diferentes entre sí [...] que difícilmente se hallarán reunidas en otra composición dramática de aquel autor ni de aquel teatro".<sup>7</sup> Admira la acción "grande, interesante, trágica" que se anuncia desde un principio y alaba los "medios maravillosos" que la impulsan. Pero así como logra "grandes intereses y afectos" y adquiere "toda la agitación y movimiento trágico que la convienen", cambia repentinamente, cediendo aquellas "pasiones terribles [...] a los diálogos más groseros, capaces sólo de escitar la risa del vulgo" (p. 473). Moratín comparte el bien conocido criterio neoclásico que alterna las "bellezas" con los "defectos"<sup>8</sup> en la obra del dramaturgo, sin dejar que el sectarismo de escuela oscurezca los méritos.

Las "Notas" críticas que acompañan la traducción las presenta Moratín como "obra suya", a excepción, como advierte, de las citas o referencias que toma de los comen-

taristas ingleses. A diferencia de la "Vida" de Shakespeare, trazada según el patrón de Nicholas Rowe,<sup>9</sup> las "Notas" constituyen una aportación original y verdadero testamento dramático en que Moratín opone su doctrina literaria a la que alienta en el drama de Shakespeare, a la vez que admira y pondera aquellos aspectos reveladores de su genio. Comprenden una variedad de puntos, desde la leyenda de Hamlet e interpretación del texto a la regulación del arte dramático, léase neoclásico, en lucha con los arranques de la libre inspiración.

Comienza Moratín por criticar al principio de la obra, en la escena entre Horacio y los soldados, todo aquello que se aparta de las leyes de unidad y hasta las pone en peligro: "En el teatro es muy precioso el tiempo, y estos soldados lo pierden [...] El desafío del Rey de Dinamarca con el de Noruega, la invasión que premedita Fortinbrás [...] todo quanto Horacio dice a sus camaradas, no tiene que ver con la acción de la Tragedia ..." (I, 1[2], nota 4).<sup>10</sup> De modo semejante ve la aparición del espectro a los soldados ("Mírale por donde viene"), la cual califica de "ociosa é intempestiva", transigiendo a lo más en colocar estas visiones donde "pudiesen producir todo el efecto teatral de que son susceptibles", en este caso sólo ante Hamlet: "Si empieza la Tragedia con la aparición de un espectro, ¿cómo ha de acabar? [...] ¿Sale del purgatorio a este fin y malgasta las horas en pasearse a oscuras y espantar centinelas?" (I, 1[2], nota 3). Es ésta también una muestra de la oposición de Moratín a lo maravilloso y sobrenatural en el teatro, reflejo del escepticismo con que la minoría ilustrada miraba esta clase de apariciones en escena. Sin embargo, contempla admirado la escena de Hamlet ante la sombra de su padre, la "sublimidad trágica" del discurso de aquél ("Angeles y Ministros de piedad") [(I, 4[10], nota 27[24])], y el momento crucial de seguir Hamlet a la sombra y querer impedirselo Horacio ("Si os arrebatara al mar") sin que haya recurso de detenerlo: "¡Qué pavorosa agitación se apodera del auditorio! [...] Ya se olvidan cuantos desaciertos han precedido: aquí triunfa el talento del Poeta: ya ha conmovido con poderoso encanto los ánimos de la multitud ..." (I, 4[10], nota 28[25]). El admirable efecto teatral de esta escena lo comprendió Moratín, sobreponiéndose, como ha dicho Menéndez y Pelayo "a toda su antipatía por lo maravilloso y sobrenatural" (1962, 3: 427).

En el examen de los caracteres, Moratín realza la personalidad dramática de Polonio, a quien censura y alaba a la vez, pero a quien desde un principio lo considera fuera de lugar: "Dirán que Polonio es un personaje ridículo, y ¿no es error también introducir en una Tragedia figuras ridículas?" (I, 3[9], nota 24[22]). Moratín se refiere al lenguaje redundante de los consejos que Polonio da a Ofelia, rechazando la excusa de que la comicidad del personaje justifique su papel en la tragedia. También lo presenta como impropio de ella en sus advertencias a Reynaldo ("Sería un admirable golpe de prudencia") respecto a Laertes: "El carácter de Polonio [...] jamás se desmiente. Viejo ridículo, presumido, entremetido, hablador infatigable: destinado a hacer el gracioso de la Tragedia" (II, 1, nota 2). Comprende, sin embargo, las ricas modalidades de este personaje como, por ejemplo, en la escena ante los reyes ("Como quiera que la brevedad") en que les declara el motivo de la locura de Hamlet: "Los exordios y rodeos de Polonio [...] las distracciones que padece [...] su vanidad ridícula de vasallo fiel, sagáz político, prudente padre, y el prurito de meterse en todo [...] llenan de sales

cómicas este carácter, y manifiestan lo que el gran talento de Shakespeare hubiera sabido hacer en otra edad, y con otros principios" (II, 1, nota 9).

En torno a *Hamlet* Moratín dirige mucho de su enfoque por el lado moral o estimable del protagonista que marca gran parte de la crítica inglesa del 18, la cual tiende a juzgar la contradictoria conducta del personaje más a la luz de las circunstancias dramáticas "inmerecedoras" en que se mueve que a la de particulares fallos de carácter (Stoll 1968: 7-8, 9-11). Pero esto no impide que Moratín, más acorde a las normas clásicas del siglo, muestre menos benevolencia crítica que otros autores ingleses de la época, partícipes también de estas normas, en señalar traspasos de decoro e irregularidades de conducta. La locura fingida de Hamlet y su dilación en realizar la venganza por la muerte de su padre se convierten desde un principio en motivos centrales de examen e indagación. Moratín, en línea semejante a críticos ingleses precedentes, considera mal desarrollado el artificio de su locura, advirtiendo que por la relación que hace Ofelia de la vista extemporánea de Hamlet ("Yo estaba haciendo labor"), sabemos que "el Príncipe ha empezado ya la ficción de su locura", pero nada interesante trae a la acción, contra lo que se espera, y "procede en todo con suma imprudencia". En su apoyo cita a Samuel Johnson,<sup>11</sup> quien dice: "que no se ve que esta fingida locura sea bien fundada, pues nada hace Hamlet con ella, que no pudiese hacer estando en su juicio" (II, I[2], nota 4).

Moratín concuerda que el monólogo "To be or not to be" ("Existir ó no existir") merece ser uno de los pasajes más aplaudidos de la tragedia, pero repara que las dudas de Hamlet no son propias de una situación que pide venganza de su parte. Asintiendo en principio a la interpretación de Johnson, cuya crítica expone, y quien ve las dudas de Hamlet por el lado de la existencia del hombre después de esta vida, antes de lanzarse a llevar a cabo su empresa, y no del suicidio, que, según otros críticos, contempla, condena Moratín, no obstante, las ideas del monólogo por ilógicas: ¿"Quáles pueden ser sus ideas? ¿Quiere matarse? No es ocasión: su padre le pide venganza [...] y él ha de ser el instrumento. ¿Teme perecer en la empresa? este temor es indigno de un alma grande [...] seguro de la justicia de su causa [...]. No es momento, añade, de temer la muerte, ni de que "le asuste la consideración de la eternidad". Cree que situando el monólogo en el primer acto, antes de que los soldados hablen a Hamlet [de la aparición del espectro], "entonces será oportuno quanto se dice en él" (III, 1[4], nota 2). Tanto con motivo de la consideración de la eternidad como la del suicidio, Moratín rehuye la especulación filosófica a favor de una conducta consistente con el artificio de la trama, convirtiendo así al protagonista en "instrumento", y no "agente" – como había dicho Johnson – en efectuar la venganza. Colocar el monólogo en el primer acto antes de la conversación de Hamlet con los soldados, como quiere Moratín pero no aclara, eliminaría los motivos de la revelación del espectro, y las reflexiones de Hamlet no tendrían la misma razón de ser que tienen en las circunstancias presentes.<sup>12</sup> Tampoco serían tan "perceptibles" las "bellezas" que el monólogo contiene y encomia Moratín: "son perceptibles a todos los hombres, porque se apoyan en la verdad [...] convencen el entendimiento, y sólo el que carezca de él podrá no admirarlas" (III, 1[4], nota 2).

Cuando Hamlet vacila si ha de matar al rey mientras cree que está rezando, y desiste de su proyecto para cuando la muerte también suponga condena ("Quando esté ocupado en el juego"), lo mira Moratín como "proyecto horrible", impropio "de un príncipe virtuoso y magnánimo. Todos los delitos de Claudio no son comparables a los que medita Hamlet" (III, 3[23], nota 18). Elogia, en contraste, la ternura filial de Hamlet cuando se prepara a ver a su madre después de la representación interna ("Déxame ser cruel; pero no parricida,") y que encuentra llena del "patético esencial de la tragedia", cuando, a pesar de la "justa indignación" que le mueve contra su madre, triunfan en él los sentimientos virtuosos (III, 2[19], nota 16).

El carácter de Claudio lo ve lleno de contradicciones, como en la escena en que se atormenta buscando el perdón de Dios (¡Oh, mi culpa es atroz!") sin que se advierta pesadumbre por la muerte que contempla de Hamlet a su llegada a Inglaterra. Disculpando "lo inconexo y mal preparado de esta situación", Moratín alaba en ella las grandes máximas de filosofía cristiana que harían gran efecto, si, debidamente introducidas, afectasen para bien la conducta del personaje, sin caer, como en este caso, en "declamación moral ó discurso académico" (III, 3[22], nota 17).

Comenzando con la escena en que se advierte al rey la llegada de Laertes, lleno de furor por la muerte de su padre ("Huid Señor") sin explicación clara de como ha surgido el motín contra Claudio, juzga Moratín que el acto IV está recargado de inconsistencias y de episodios inverosímiles, prueba de que Shakespeare no estudió lo bastante bien el plan de su tragedia. Tampoco, agrega, lo hicieron los demás poetas dramáticos de aquel tiempo, excepto en Italia, "donde ya se conocía el arte. [...] Lope de Vega, Hardy y Shakespeare siempre escribieron de prisa" (IV, 5[15], nota 9). Los defectos que atribuye, se entiende, adolecen del imperdonable desconocimiento del arte.

La locura de Ofelia, aunque ajena a la acción principal, cree que produce un admirable efecto por ser verdadera, en contraste con la de Hamlet, "mal fingida" y caracterizada "con bufonadas". El motivo de volverse loca lo estima justificable, y la manera de expresar su locura insuperable como éxito artístico. Moratín ahondó en el carácter de Ofelia, captando todos los sutiles matices de que la dotó Shakespeare: "Su risa, sus cantares, su furor, su alegría, sus lágrimas, su silencio, son toques felices de un gran pincel, que dió a esta figura toda la expresión imaginable" (IV, 5[13], nota 8). La exaltación de Moratín se puede ver, en un sentido, por su preocupación del fin docente del teatro, y desde este punto de vista Ofelia ha de ser para él un personaje ideal.

Toda la escena del cementerio al comienzo del acto V representa para Moratín una mezcla intolerable de elementos incompatibles con el concepto de tragedia: sepulcros, bufonadas, personajes de corte, discursos filosóficos, cadáveres, luchas intempestivas y ceremonias de entierro. Los sepulcros, entre los defectos que tradicionalmente atribuye a Shakespeare la crítica neoclásica, aserta Moratín que "por lo que dicen y lo que son, apenas podrían tolerarse en la farsa más grosera y soez". Su sensibilidad dramática se resiente ante este tipo de espectáculo, en una escena que peca contra el concepto neoclásico de la decencia y dignidad en la tragedia: "Se ve [...] un cementerio, dos sepulcros cavando una sepultura, esparciendo por el teatro [...] las calaveras y huesos destrozados, diciéndose el uno al otro bufonadas y equívocos

frios; para excitar la risa del vulgo, en medio de tanto horror" (V, 1, nota 1). Son corrientes en Moratín las alusiones al vulgo, antítesis del buen gusto, cuyas tendencias comparten, en mayor o menor grado, tanto el público de Londres como el de Madrid. "A una escena de Cimiterio y sepultura", dice con ironía, tenía que seguir la de un entierro, con todo el efecto escénico que ello implica, y no tiene duda que "esto agrada al vulgo" (V, 1[3], nota 6). Al describir el encuentro entre Hamlet y Laertes, refleja con lenguaje crudo y expresivo la repugnancia que la escena le produce: "Ve aquí un Príncipe y un gran Señor de Dinamarca dentro de una sepultura, pateando un cadáver, agarrándose del pescuezo y de los pelos, y dándose de puñadas el uno al otro" (V, 1[3], nota 7). Ensalza, en contraste, la "hermosa actitud" de la reina, esparciendo flores sobre el cuerpo de Ofelia: "¡Qué inquietud materna al ver la furia de Hamlet y su peligro! ¡Qué bellísima comparación la de la paloma, cubriendo inmóvil sus nuevas crías!" (V, 1[3], nota 7).

Estima Moratín que Shakespeare hace a Hamlet más amable y ennoblecido al acercarse la catástrofe, como en el acto de pedir perdón a Laertes ("Si estais ofendido") al comienzo del duelo (V, 2[9], nota 12), pero califica el desenlace de extravagante y accidentado, y le ofenden las muertes que se van produciendo por equivocación y con ofensa del arte (V, 2[9], nota 13). Pero a partir de las palabras de Hamlet, al ver envenenada a su madre (Buscad por todas partes"), hasta la conclusión de la tragedia, encuentra el estilo natural "sin ser humilde, elegante sin vicioso ornato de metáforas [...] digno de la situación y los personajes" (V, 2[9], nota 14). Concluye que las muertes acaecidas al fin del drama, culpables e inocentes, lejos de aumentar el efecto trágico, lo disminuyen, porque el interés debería concentrarse en una sola: "Los quatro cadáveres que ensangrientan la escena forman un objeto horrendo, no terrible", añadiendo que parece que Shakespeare hizo la crítica de su obra por boca de Fortinbrás cuando dijo "que tal espectáculo solo es propio de un campo de batalla" (V, 2[13], nota 15).

Si *Hamlet* ha de servirnos de ejemplo, la reacción de Moratín ante Shakespeare, como ante Lope en España, tiene un doble aspecto: enaltecimiento del genio, de la capacidad creadora, y condena del modo de utilizarla. Así resulta que el contenido dramático queda supeditado a su ejecución. La aparición del espectro, los consejos y cambios de Polonio, las reflexiones de Claudio, por ejemplo, son aspectos que Moratín acepta de por sí, pero que considera o mal desarrollados o fuera de lugar en el contexto del drama. La llave del éxito para Moratín estaba, al margen del genio, en la rigurosa observancia del arte, y su conclusión sobre Shakespeare es que o lo desconocía o no lo aplicaba. Por esto impugna lo que cree inverosímil o impropio de las situaciones, y coincide con lo que estima conveniente para la regularidad y vehemencia trágicas. Era inevitable el choque entre dos espíritus opuestos, el de Shakespeare, que no somete las pasiones o conflictos humanos a las leyes clásicas del drama, y el de Moratín, que se adhiere estrictamente a estos preceptos. Pero a pesar de esta distancia y de pertenecer a una época más dispuesta a exagerar los defectos de Shakespeare que a reconocer sus bellezas, Moratín mostró un sincero entusiasmo por la grandeza y sublimidad trágica que se desprende de su obra – a través de *Hamlet* – y por el hondo valor humano de las ideas y sentimientos que en ella se expresan. Cuando su adhesión

al arte no le detiene a juzgar de acuerdo con otros principios, se indentifica plenamente con la visión poética y expresión dramática de Shakespeare. Coincidimos con Menéndez y Pelayo en creer que a la crítica shakespeareana de Moratín le cabe mucha disculpa si se tiene en cuenta la época de su composición, a la que se adelantó con ella:

"La crítica shakespeareana de Moratín representaba un verdadero adelanto sobre la de Voltaire y sus innumerables discípulos. Es verdad que hay en Hamlet bellezas que Moratín no ha visto, y otras que torpemente ha convertido en defectos. Moratín juzgaba conforme a una legislación inflexible, y puestos los ojos en un solo tipo de drama. Agradecemosle lo que hizo, y no afectemos indignación por errores inevitables" (Menéndez y Pelayo 1962: 427).

Al espíritu ilustrado de Moratín, en el más alto sentido del concepto, corresponde el mérito de apreciar las muchas bellezas que adivinó en Shakespeare, y al preceptismo clásico que le infunde su siglo, los defectos que le imputó.

## NOTAS

- 1 La traducción de Cruz, con el título de *Hamlet, rey de Dinamarca*, en cinco actos y en verso, se representó del 4 al 8 de octubre en el teatro del Príncipe y parece que no logró éxito, Emilio Cotarelo y Mori (1899: 109, 110, 269-270, y Alfonso Par (1936, 1: 21-26. Se conservan dos manuscritos de esta obra, uno en la Biblioteca Municipal de Madrid, signatura 1-118-1, y otro, con el título *Tragedia inglesa. El Hamlet*, ms. 16095, en la Biblioteca Nacional de Madrid, y corresponde con alguna variante, al de la Municipal. Publicado por Carlos Cambroner (1900: [142]-58; [273]-91; [379]-91; [500]-12; [600]-51).
- 2 *Le théâtre anglais* (1746, 2: 297-416). La Place alterna la traducción del texto con sinopsis.
- 3 Inglaterra era parte del plan original de Moratín de visitar países extranjeros además de Francia, según informa en carta a Jovellanos en la segunda quincena de abril, 1792, *Epistolario* (1973: 131).
- 4 *Obras póstumas de Don Leandro Fernández de Moratín* (1867/68, 1: 235-269). Pedro Ruiz Armengol, en su obra *El año que vivió Moratín en Inglaterra* (1985), transcribe el texto completo de las *Apuntes* sin las tachaduras que había en el manuscrito al tiempo de publicarse en *Obras póstumas*, a excepción de un Apéndice que reintegra en parte el texto mutilado, vol. 3: 335-343. El cuaderno tercero del manuscrito original (sobre el teatro inglés) constituye el 4º en *Obras póstumas*. Datos en Ruiz Armengol (1985: 18-21).
- 5 Robert Johnson, en el apéndice a su artículo "Moratín's Diary" (1970: 32-36) identifica las obras que vio Moratín en Londres de acuerdo con el calendario de representaciones en los teatros a que asistió – que indica en el *Diario* – y entre ellas no figura *Hamlet*. Juicios que dejó Moratín sobre varias obras dramáticas inglesas, cuatro de Shakespeare, bajo "Teatro inglés", en *Obras póstumas* (1867/68: 176-187).
- 6 *Epistolario* (1973: 149-150). En carta a Manuel Godoy el 28 de septiembre de 1793, recién llegado a Italia, declara haber destinado "todas las mañanas a la asistencia del Museo Británico", y a haber aprendido el inglés "lo suficiente para entenderlo en los libros", *Epistolario* (1973: 159).

- 7 Citamos por *Obras de Don Nicolás y Leandro Fernández de Moratín* (1944: [473]. Número de pág. entre paréntesis en el texto a raíz de nueva cita. B.A.E. reproduce íntegro, bajo "Advertencia", [473]-75, el "Prólogo" de la ed. de 1798 (16 págs. sin foliar) salvo cambios de ortografía, una variante y omisión menor.
- 8 Voltaire, viajero, como Moratín, en Inglaterra (1726-1729), y principal portador de este dualismo, con precedentes en la crítica inglesa de los siglos diecisiete y dieciocho lo divulga primeramente en 1833, "Sur la tragédie", carta 18 de sus *Lettres philosophiques* (1734; ed. inglesa, *Letters concerning the English Nation*, 1733), *Oeuvres de Voltaire* (1829, 37: 219-230). Para éste y otros pronunciamientos de Voltaire sobre Shakespeare, ver Jules J. Jusserand (1899: 200-213, 276, 354, 354-365, 376-397).
- 9 El primero de los editores de las obras coleccionadas de Shakespeare en el siglo dieciocho (1709, 6 vols.; 2ª ed. 1714, 8 vols.) escribió la primera biografía organizada del dramaturgo, puesta al comienzo de su edición, y fue la biografía tradicional hasta fines de siglo. La "Vida" por Moratín fundada en la de Rowe, con 31 págs. sin foliar, no se volvió a publicar después de 1798.
- 10 Las referencias a las "Notas" de Moratín, de las que ofrecemos ejemplos representativos de su ideario estético, siguen a acto y escena entre paréntesis. Cuando la escena en la división que establece Moratín difiere del original inglés, la ponemos en corchetes, así como el número de nota de Moratín en B.A.E. si no corresponde al de la ed. de 1798 [se introducen omisiones y eliminan algunas notas a partir de sus *Obras dramáticas y líricas*, 1825]. También en paréntesis cita de la traducción de Moratín a que alude la nota. Citamos por la edición de 1798, que contiene las notas completas.
- 11 De los comentaristas y editores de Shakespeare en el siglo dieciocho, Johnson (Edición de 1765) fue posiblemente el que mayor influencia ejerció en Moratín. Los editores de B.A.E., en nota a la "Advertencia", [473], transcriben el comentario completo de Johnson, del que cita Moratín, en apoyo de que el juicio de éste sobre *Hamlet* no era más severo que el de otros críticos de la escuela clásica, citando a Johnson como "acaso [el hombre] más competente entre los mismos ingleses". El original de Johnson en *The Plays and Poems of William Shakespeare* (1821, 7: 520, nota 8) aparece como juicio general a la conclusión de la obra. Otros comentaristas y críticos ingleses que cita Moratín en sus notas (en paréntesis la fecha de edición): William Warburton (1747), Sir Thomas Hanmer (1743-1744), Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism* (1762), George Stevens (1773), David Erskine Baker, *Biographia Dramatica* (1782), and Edmund Malone (1790).
- 12 Para diversos puntos de vista en torno a este monólogo, ver notas en *A new Variorum Edition of Shakespeare. Hamlet*, ed. Horace Furness (1963, 1: 204-216, y *Hamlet*, ed. John Dover Wilson (1968: 190-192).

## BIBLIOGRAFIA

Cambronero, Carlos

- 1900 "Hamleto. Tragedia inédita de Don Ramón de la Cruz". En *Revista Contemporánea*, 120: [142]-58; [273]-91; [379]-91; [500]-12; [600]-51.

Cotarelo y Mori, Emilio

- 1899 *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. Madrid: José Perales y Martínez.

Dover Wilson, John (ed.)

- 1968 *Hamlet*. Cambridge: University Press.

Ducis, Jean François

- 1770 *Hamlet. Tragédie*. Imitée de l'anglais. Représentée pour la première fois 30 Sept. 1769. Paris: Gogué.
- 1815 *Hamlet*. Tragedie en cinq actes, imitée de l'anglais, par J. F. Ducis, représentée pour la première fois en 1769. Nouvelle édition, augmentée des variantes ... Paris: A. Nepveu, Libraire.



*Moratín y Shakespeare*

Fernández de Moratín, Leandro

- 1798 *Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare*. Traducida e ilustrada con la vida del autor y Notas críticas. Ed. por P. A. Inarco Celenio, Madrid: Oficina de Villalpando.
- 1825 *Obras dramáticas y líricas*. 3 vols., París: Bobée.
- 1867-68 *Obras póstumas de Don Leandro Fernández de Moratín*. 3 vols., Madrid: Rivadeneyra.
- 1973 *Epistolario*. Ed., introducción y notas de René Andioc. Madrid: Castalia.

Fernández de Moratín, Nicolás y Leandro

- 1944 *Obras de Don Nicolás y Leandro Fernández de Moratín* [1846]. Madrid: Rivadeneyra (*Biblioteca de Autores Españoles*, 2).

Furness, Horace (ed.)

- 1963 *A new Variorum Edition of Shakespeare. Hamlet* [1ª ed. 1877]. Nueva York: Dover Publications.

Johnson, Robert (ed.)

- 1970 "Moratín's Diary". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 47: 32-36.

Johnson, Samuel

- 1821 *The Plays and Poems of William Shakespeare*. With the Corrections and Illustrations of various commentators ... Londres: F. C. y J. Rivington et al.

Jusserand, Jules J.

- 1899 *Shakespeare in France under Ancien Regime*. Londres: T. Fisher Unwin.

La Place, Pierre Antoine de

- 1746 *Le Théâtre anglois*. Vol. 2: 297-416. Londres.

Menéndez y Pelayo, Marcelino

- 1962 *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. 3: Siglo XVIII, ed. revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Par, Alfonso

- 1935 *Shakespeare en la literatura española*. Madrid: Victoriano Suárez.
- 1936 *Representaciones shakespearianas en España*. Vol. 1, Madrid: Victoriano Suárez.

Robertson, John G.

- 1906 "The Knowledge of Shakespeare on the Continent at the Beginning of the Eighteenth Century". En *The Modern Language Review*, 1: 312-321.

Ruiz Armengol, Pedro

- 1985 *El año que vivió Moratín en Inglaterra*. Madrid: Castalia.

Stoll, Elmer Edgar

- 1968 *Hamlet: An Historical and Comparative Study*. Nueva York: Gordian Press.

Tejerina Gómez, María Belén

- 1980 *Viaje a Italia de Leandro Fernández de Moratín*. Ed. crítica. Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1978. Madrid: Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense.

Voltaire, François Marie Arouet de

- 1733 *Letters concerning the English Nation*. Londres.
- 1734 *Lettres philosophique*. Amsterdam.
- 1829 *Oeuvres de Voltaire*. Ed. por M. Beuchot. París: Lefebvre.