

EL BARÓN, COMEDIA NEOCLÁSICA. APROXIMACIÓN A SU ESTRUCTURA INTERNA

(Notas para el comentario)

Angel Luis Acosta Romero
Universidad de Sevilla

En el año 1787 escribió Moratín una zarzuela, *El Barón*, que debía ser representada en casa de la condesa viuda de Benavente; no sabemos si ésto llegó a suceder, pero la obra circuló en copias manuscritas y fue llevada a la escena en un teatro de Cádiz¹.

Al regreso de su gran viaje por Europa (1792-1796), Moratín decide rehacer la zarzuela para convertirla en una comedia. Mientras tanto la Compañía de Teatro de los Caños del Peral, pone en escena *La lugareña orgullosa*, vergonzoso plagio de la zarzuela moratiniana, realizado por un tal Andrés de Mendoza.

La comedia de don Leandro se representó en el teatro de la Cruz el 28 de enero de 1803 y su estreno significó un verdadero altercado: «voces, gritos, golpes, silbidos, barahunda espantosa», según nos describe el autor². A pesar de la hostilidad de los habituales adversarios el público acogió con benevolencia la nueva comedia.

El Barón ha recibido siempre el ataque de los críticos, posiblemente influidos por la poca consideración que le tuvo su propio autor: «después de una zarzuela defectuosa compuse una comedia regular»³. Más tarde la autoridad de Me-

¹ Todos los críticos reproducen los datos de la génesis de la comedia aportados por el autor en su «Advertencia». Tanto para estas líneas preliminares como para las citas posteriores de la comedia remito, respetando ortografía y puntuación, a las *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*, BAE, Madrid, 1944. La «Advertencia» se encuentra en las páginas 373-374 de este volumen.

² «Advertencia», op. cit., pág. 373.

³ «Advertencia», op. cit., pág. 373.

néndez Pelayo perpetuó el tópico con su opinión: «Moratín no servía para la pintura de otros vicios y ridiculeces que las literarias. *El barón* es pueril y candoroso hasta el último punto»⁴. Considerada la peor obra de don Leandro es, por ello, poco conocida. Los tópicos suelen tener siempre algo de verdad, pero también son, en gran parte, fruto de la pereza. No quiero decir que vaya a surgir de estas líneas una nueva consideración de la comedia: posiblemente seguiremos juzgándola la más endeble de Moratín (en liza con *La mojigata*), pero no debemos negarle sus virtudes, si no literarias, sí documentales.

La trama de la comedia se construye sobre el deseo, obsesivo, de una propietaria rural acomodada —la tía Mónica— de casar a su hija Isabel con un barón momentáneamente desposeído de sus bienes, y que llega a Illescas buscando refugio. Este hecho desplaza a Leonardo, anterior pretendiente correspondido por la joven. Descubrimos pronto que el barón es un impostor, pero la tía Mónica sigue creyendo todas sus historias y pretensiones hasta que el estafador se vea forzado a huir ante las presiones del fogoso Leonardo y las amenazas de D. Pedro, tío de Isabel y personaje ilustrado de la obra. Desengañada de sus ilusiones, la tía Mónica es perdonada por sus excesos (un tanto inverosímilmente) y obligada, ante los hechos, a dar la bendición a la joven pareja.

Ésta es a grandes rasgos la historia; en principio podemos simplificarla en un esquema de relaciones:



Según el esquema se trata de un típico triángulo amoroso en el que observamos dos «galanes» y respectivos ayudantes, en conflicto por una «dama». Esta lectura es muy superficial en cualquier caso pero más aún tratándose de una comedia neoclásica. El teatro neoclásico toma su punto de partida de una actitud clara y conscientemente didáctica: el teatro, como el arte en general, debe ser un instrumento eficaz al servicio de una determinada forma de entender la política y la sociedad. Todo debe estar en función de la «reforma», una reforma que en España, por sus propias restricciones, acabó siendo vehículo de la ideología conservadora a la que pretendía reformar (no derribar).

Habría que buscar como primer elemento de juicio una lección didáctica, una enseñanza moral que se encierre en el engranaje narrativo de la historia. Profundizando en el esquema inicial apreciamos que el triángulo amoroso está matizado por dos hechos circunstanciales:

— el barón no es tal barón; es decir, lo que en principio podía parecer una ventaja para sus pretensiones se convierte en una traba. Se rompe así el equilibrio del esquema porque las motivaciones de ambos pretendientes no son equiparables.

⁴ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, t. III, v. II (S. XVIII), Ed. Nacional, 1886, pág. 228.

— la tía Mónica decide «por su cuenta» el matrimonio de su hija no en busca de su felicidad sino en beneficio propio, como muestra de su deseo de promoción social y económica.

Estos datos clasifican claramente a los personajes en «buenos» y «malos» de la comedia (el amor y la honradez frente al interés y la hipocresía) y nos dan la clave para dos nuevas lecturas, más cercanas a su sentido profundo.

Podemos pensar, por ejemplo, que la obra plantea el problema de los matrimonios concertados por los padres sin la intervención de los contrayentes. Ésta ha sido la lectura más generalizada, poniéndola en relación con lo que se ha dado en llamar la «obsesión moratiniana»: el tema de la libertad de elección en el matrimonio, recogido de una u otra forma en todas sus comedias⁵.

Por otra parte, el hecho de que el barón sea un impostor parece evitar una crítica directa al matrimonio desigual, en el que los contrayentes son de distinto estamento; sin embargo, el autor parece cebarse en la actitud de la tía Mónica, situada en un nivel extremadamente ridículo. Podría pensarse, por tanto, que se trata de criticar la ambición de cierto estamento social por querer elevarse al nivel superior de la escala.

Esbozadas estas posibles lecturas pasamos al análisis de la estructura dramática, que nos aportará más datos para una correcta interpretación.

Dos funciones destacan en las primeras escenas (I-IV):

- Presentación general de la problemática a desarrollar.
- Caracterización inicial de los principales personajes.

Si en principio tenemos una acción basada en la disputa de dos galanes por una dama, esa acción se complica en primera instancia por lo que podemos llamar el «primer enredo»⁶. El primer enredo es la conflictiva personalidad del llamado «barón», y se manifiesta en dos actitudes opuestas:

— Por un lado tenemos las significativas dudas de la criada Fermina, que dice refiriéndose a las vicisitudes del personaje:

«En fin, mentiras, mentiras
mal zurcidas todas ellas» (I, 1ª, vv. 101-2)

En el mismo sentido se inscribe la enorme ironía que D. Pedro derrocha al preguntar a su hermana:

⁵ J. de Entrambasaguas negó un hecho que se había ido repitiendo como definitivo en los manuales: el valor autobiográfico de la trama de *El sí de las niñas*, reflejo de los amores de Moratín con Paquita Muñoz (*El Madrid de Moratín*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960). El estudio de los papeles personales del autor aclara definitivamente el problema (Juan de Dios Mendoza, «Una leyenda en torno a Moratín», *Razón y Fe*, Julio-Diciembre, 1960, t. 162, núms. 750-756, págs. 183-192 y 447-456). ¿Fueron entonces los amores con Sabina Conti los inspiradores? Hay coincidencias, pero antes de estos factores humanos deben tenerse en cuenta las numerosas fuentes literarias que el dramaturgo conoció y que no hacían otra cosa que reflejar una preocupación palpitante de la época.

⁶ En esencia sigo la línea marcada por H. Higashitani en «Estructura de las cinco comedias originales de Leandro Fernández de Moratín: exposición, nudo y desenlace», *Segismundo*, III, 1967, págs. 134-160, aunque no coincido con él en algunos matices que se irán señalando.

«¡Sus opulencias!... ¡El pobre
Barón!... ¿Y qué mala estrella
Redujo á su señoría
A ser vecino de Illescas?
¿De qué enfermedad murieron
sus lacayos?» (I, 4.^a, vv. 64-9)

— Por otro lado nos encontramos con la exaltada defensa que del barón hace tía Mónica, pero esta defensa se ve mediatizada y prácticamente desprovista de su valor ante la caracterización del personaje —tía Mónica— que ha sido hecha por Fermina: «desastrada», «floja», «puerca», «andrajosa», «majadera»; parece inverosímil que una criada hable así de su señora. Pero lo importante no son los adjetivos en sí mismos (adjetivos que Fermina pone en boca del difunto marido de Mónica) sino la ínfima calidad de una señora que permite que se digan en su presencia.

Ante estas dos actitudes el público no tendrá más remedio que tomar partido por la primera y abrigar serias dudas sobre la personalidad del barón. Si a esto unimos las virtudes de Leonardo que D. Pedro pone de manifiesto, tendremos perfilado la actitud del público frente a los distintos personajes, aunque bien es cierto que la incógnita del «primer enredo» sigue presente puesto que no se aportan pruebas, sólo sospechas.

En esta primera parte de la obra hay dos detalles que merecen comentarse y que nos servirán para una mejor comprensión de la mentalidad de la época y de las verdaderas intenciones de esa «minoría ilustrada» que Moratín representa en su aspecto literario. Fermina, en la escena primera, en la exposición de lo ocurrido durante la ausencia de Leonardo, en ningún momento afirma que la presencia del barón en casa de Isabel pueda suponer una boda. De hecho Leonardo le pregunta claramente sobre las intenciones del visitante:

«Sí, ¿qué pretende?, qué ideas
son las tuyas?» (I, 1.^a, vv. 16-7)

¿Por qué entonces Leonardo ve en peligro su relación y compromiso con Isabel? En efecto, se palpa ese peligro, pero no se dice porque no hace falta: tanto en la mente de Leonardo como en la conciencia del público espectador parecería no sólo posible, sino más que probable, que los encargados de designar al futuro marido de Isabel dirigieran sus preferencias hacia un elemento de la clase nobiliaria. Esto demuestra dos cosas:

1) No resultaban extraños los matrimonios desiguales desde un punto de vista social⁷; en esta obra no se alude directamente a la diferencia de edad entre los contrayentes.

2) El primer criterio que se adopta para proponer esos matrimonios es el interés, es decir, el económico por encima de otras consideraciones más humanas.

⁷ A. Domínguez Ortiz explica la curiosa constitución de la sociedad española de la época, que era «igualitaria y jerárquica» al mismo tiempo: «Don Leandro Fernández de Moratín y la sociedad de su tiempo», *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 1960, págs. 607-642).

Ambas cosas están en la base de la crítica que Moratín presenta. El segundo detalle que merece una reflexión se sitúa en la escena cuarta, parlamento entre D. Pedro y la tía Mónica. Es aquí donde la madre de Isabel hace referencia explícita a su cambio de actitud respecto a Leonardo. Y cuando D. Pedro asume la defensa del joven, tras hacer un resumen de sus cualidades, le recuerda a la tía Mónica:

«Y cuando llegó á faltarles...
Vino, reclamó la oferta
Que le hiciste de casarle
Con Isabel...» (I, 4.^a, vv. 179-186)

Esto significa que, en cualquier caso, es la tía Mónica la que decide quién ha de ser el marido de su hija: ni siquiera Leonardo ha sido libremente elegido por Isabel; en todo caso, se ha producido una coincidencia de pareceres entre madre e hija. Este pasaje nos aporta otros dos elementos de juicio para valorar adecuadamente el contexto ideológico de la obra:

— por un lado, se critica lógicamente el carácter voluble y arbitrario de la tía Mónica;

— por otro, en ningún caso se defiende la libertad absoluta de los jóvenes en su elección. Parece como si Moratín quisiera quedarse en un «punto medio» entre ambos extremos.

La primera aparición escénica del barón (escena 5.^a) significa un segundo paso, decisivo, en el descubrimiento de su falsa personalidad. Cuando la tía Mónica le pregunta insistentemente dónde está su casa de Madrid, el barón elude por completo la respuesta, demostrando su desconocimiento de la ciudad y la falsedad de su título. Con este hecho queda «casi» totalmente resuelto el primer enredo planteado por el argumento; en todo caso, en la escena novena se produce el tercer paso definitivo en el proceso de desvelamiento del barón. Quiere esto decir que, recién comenzada la obra, el público queda desengañado de su primer punto de expectativa. ¿Qué le queda entonces para mantener el interés?

Le queda saber cuándo y cómo la tía Mónica se va a dar cuenta de lo que nosotros ya sabemos⁸. Con esto el espectador ha pasado de una situación de sospecha general a una situación de privilegio respecto a los personajes y, sobre todo, respecto a la tía Mónica. Este personaje queda así aislado frente a una actitud generalizada de rechazo al barón; y esto no es anecdótico ya que, como veremos, la pretensión de Moratín es descargar todas las culpas sobre la figura de la madre.

La esencia de esta escena está, por tanto, en el cambio de actitud en el público, que en su nueva posición de privilegio sabe más que los propios personajes de la comedia. De alguna manera el espectador se independiza de la acción en

⁸ La ceguera de Mónica respecto a las cosas del barón puede parecer inverosímil en muchos momentos, y la emparenta con la de D.^a Irene en *El sí*. Me parece acertada la opinión de E. Moreno Báez (extrapolable a nuestra obra): «lo que salva a D.^a Irene de lo caricaturesco es una cualidad que, aunque negativa, la humaniza: el egoísmo con que está dispuesta a asegurarse, a cambio de su hija, el disfrute de las riquezas de D. Diego» («Lo prerromántico y lo neoclásico en *El sí de las niñas*», en *Homenaje a la Memoria de Rodríguez-Moñino*, Madrid, 1975, págs. 465-484).

el sentido de que sus emociones no coincidirán ya con las de los personajes; por otro lado, su situación privilegiada le obliga a adoptar una postura activa, que se puede imaginar como un deseo ferviente de colaborar en el buen desenlace de la historia; el público verá satisfecho su deseo como veremos más tarde.

Un detalle confirma la intención de inculpar totalmente a la tía Mónica; el hecho de que sea ella la que toma la iniciativa para provocar la relación del barón con su hija. El barón, por su parte, toma una actitud todavía prudente lo que le descarga momentáneamente de responsabilidad:

«Que aun no es tiempo de que os deba
Decir mas. Llegará el día
De mi fortuna y la vuestra» (I, 5ª, vv. 108-110)

La actitud posterior del barón se verá como la consecuencia de la ceguera y la obsesión de la propia Mónica, por más que sepamos que se trata de un plan perfectamente tramado por el delincuente para aprovecharse de la «inocencia» de la lugareña⁹. Ante esta perspectiva y otras parecidas (Dª Irene en *El sí de las niñas*) habría que matizar el pretendido «feminismo» de las comedias moratinianas. La promoción social de la mujer en el s. XVIII queda mediatizada y reducida a un limitado protagonismo dentro de la familia, célula base de la sociedad a la que no se puede atacar. Muy posiblemente esta defensa de la familia está en el fondo de la crítica neoclásica a ciertos relajamientos sociales¹⁰.

Será en la escena octava donde se producirá lo que habíamos anunciado: la intervención indirecta del público en la acción de la comedia. Moratín sabe aprovechar la predisposición participativa del público; cuando los habitantes de Illescas vierten sus opiniones por boca de Fermina, el público debe sentirse en gran medida identificado con ellas y, en ese sentido, ve satisfecho su deseo de colaboración. El fracaso de esta intervención en el ánimo de la tía Mónica (ya han fracasado también Fermina y D. Pedro) provoca varias consecuencias. Por un lado, el público se ve desengañado en sus intenciones de ayuda; por otro, ante algún que otro comentario ofensivo de la tía Mónica, adoptará un mayor distanciamiento respecto a este personaje, lo que no es más que un nuevo eslabón en el proceso de descalificación humana de la madre de Isabel. Además descubrimos las verdaderas intenciones de Mónica al pretender una boda ventajosa de su hija con el barón; no se trata sólo de buscar una mejora en la situación social y económica de la familia, sino, y sobre todo, de provocar la envidia de los demás. Evidentemente aquí lo que se critica no es la autoridad de la madre sobre su hija sino el mal uso (no razonado) de esa autoridad. Como vimos antes, fue también la tía Mónica la que «impuso» el compromiso con Leonardo, pero ese sí se atenía a razones lógicas y, por tanto, fue aceptado por todos, incluso por la propia Isabel.

⁹ Es evidente como dice Merimeé, que «el tiempo es algo forzado, en cinco horas se niega la tía Mónica a que siga el noviazgo de Isabel con Leonardo; se declara el barón; anuncia que su destierro se va a cambiar en triunfo» (P. Merimeé, «El teatro de Leandro Fernández de Moratín» en el número citado de la *Revista de la Universidad de Madrid*, págs. 729-761; la cita, pág. 744).

¹⁰ Para el estado de la mujer en el s. XVIII y en el teatro de Moratín, cfr. V. Palacio Atard: «La educación de la mujer en Moratín», en *Los españoles de la Ilustración*, Madrid, Guadarrama, 1964, págs. 241-267.

El parlamento entre Fermina y la tía Mónica se ve interrumpido por la escena séptima a modo de elemento anticlimático de carácter cómico, marcado por la entrada en escena de Pascual.

La escena novena es importante en el desarrollo dramático; en ella podemos destacar:

1) Se introduce lo que podemos llamar el «segundo enredo» de la comedia: el plan de huida y boda secreta que traman el barón y Mónica. Así el público vuelve a tener un motivo de atención y una pregunta en el aire: ¿se llevará a cabo este plan?

2) La escena significa también el tercer paso, ya decisivo, en el proceso de descubrimiento de la mentira del barón; él mismo reconoce y confiesa su actitud engañosa:

«Cansado estoy de mentir. (*Paseándose*)

Por mas que diga esta vieja...»

(I, 9^a, vv. 166-7)

Realmente ésto es sólo una confirmación de algo que ya nadie podía dudar desde la escena quinta. Pero de esta forma el «primer enredo» queda ya totalmente resuelto y se descarga sobre el segundo todo el interés de la obra. Y este trasvase de sentido no es gratuito, ya que como justificaremos luego, es el «segundo enredo» el único que sostiene la expectativa del público durante toda la comedia ¹¹.

El nivel de ridículo de la tía Mónica (ya lo de «tía» tiene algo de despectivo) sigue en progresión; así cuando el barón le plantea cómo se concertan los matrimonios entre los grandes señores (y él mismo está comprometido por ese sistema), no se da cuenta de que, en esencia, se trata del mismo vicio que ella está cometiendo con su hija. Es decir, poner el interés por encima del amor. «Amor» entendido en el sentido neoclásico: sentimiento razonado, fruto de la reflexión y el equilibrio.

Las escenas siguientes (X-XI-XII) sirven de transición y anticlímax entre la escena anterior y la última del primer acto, de una mayor fuerza emotiva, y que introduce en la historia un nuevo elemento dramático. El relajamiento de la acción viene marcado de nuevo por la aparición del personaje cómico, Pascual, cuya inocencia será utilizada por Moratín, en el segundo acto, para desvelarnos, un poco sorpresivamente, el desenlace de la obra.

La escena XII significa la primera aparición física de Isabel, que espera a Leonardo, enlazando así con el deseo expresado por éste en la escena primera:

Pero tú, que sabes

Cuanto mi amor interesa,

Haz que yo la pueda hablar» (I, 1^a, vv. 117-9)

Con la escena XIII se cierra, por tanto, el proceso iniciado por el deseo de Leonardo, lo que demuestra la unidad semántica del primer acto. Dos aspectos

¹¹ Según Higashitani, el primer enredo queda también pendiente para el segundo acto. Ya he explicado que no lo creo así, al menos, para el público. Por otro lado, los personajes «contrarios» al barón sólo comprueban su engaño por el hecho de la huida, antes sólo están las sospechas (todo lo fundadas que se quieran) (art. cit., pág. 147).

importantes pueden ser destacados de esta escena última: uno relacionado con la emoción del público, otro con el desarrollo argumental.

Moratín vuelve a manejar magistralmente la tensión emocional del espectador, y esta vez en función de un claro didactismo. En el encuentro de los amantes, dulce y apasionado, el público debe sentirse emocionado y solidario; y, por supuesto, de acuerdo con la postura activa y violenta que adopta Leonardo ¹². Esta actitud arrasadora no cuadra tampoco con la idea de «amor» defendida, con lo que se critica, no tanto a Leonardo, sino a una actitud social generalizada que él representa en este momento. Y tiene que ser así para que la solución final de la obra, promovida por el personaje ilustrado, destaque más por el contraste. Así, el público, que ahora se encuentra identificado con la fogosidad de Leonardo, tendrá que reconocer al final que la solución preparada por D. Pedro es mucho más equilibrada y razonable que la que se derivara de un enfrentamiento violento.

La crítica queda también de manifiesto a través del parlamento de Leonardo, más propio de una comedia de «capa y espada» que de una obra ilustrada:

«Que al barbaro que pretenda
Privarme de ti, rompiendo
Los nudos que amor estrecha,
Sangre ha de costarle y muerte.
Si a tanto aspira, prevenga
El pecho a mi espada, y juzgue
Que para usurpar la prenda
De mi cariño, no basta
Que engañe, seduzca y mienta;
Debe lidiar y vencer.
Tú serás la recompensa
Del valor, ya que tu llanto
Y tu elección se desprecian;
Y el mas infeliz, al golpe
De su enemigo perezca. (I, 13^a, vv. 75-90)

La ridiculización se alcanza por unas palabras identificadas con todo lo despreciado y atacado por las nuevas corrientes literarias. Pero hay un hecho que matiza de tal forma la crítica que casi la anula. Entramos así en el segundo aspecto digno de destacar.

En esta escena se insinúa claramente la posibilidad de un duelo entre los dos pretendientes («debe lidiar y vencer»). Nace así una nueva complicación, a la que llamaremos «tercer enredo» que, como el segundo, queda en el aire (sólo aparentemente). El profesor Higashitani traslada este enredo al segundo acto, en el que, pienso, sólo se produce la confirmación ¹³. No es sorprendente que se plantee la posibilidad de un duelo como medio de dirimir un problema amoroso; los duelos fueron una obsesión de los legisladores borbónicos y, aunque quedaron prohibi-

¹² Domínguez Ortiz señala cómo la sociedad española de hacia 1800 se siente todavía muy apegada a los modos y costumbres del Antiguo Régimen (art. cit., 612).

¹³ H. Higashitani, art. cit., pág. 148.

dos, la mentalidad aristocrática de la sociedad española los mantenía vigentes ¹⁴. Ahora bien, el duelo nace con la imposibilidad de celebrarse, no porque fuera ilegal, sino por el carácter desigual de los contrincantes:

— Leonardo es noble, si no de sangre sí de condición (el nuevo concepto de «nobleza» que se va imponiendo);

— el barón no sólo no es noble sino que, al ser un vulgar delincuente, tiene como rasgo inevitable la cobardía, por tanto hará lo que sea necesario para no poner su vida en peligro (estamos intuyendo así el desenlace de la obra).

Cabe concluir, por tanto, que el duelo no se producirá jamás y, de esta forma, el «tercer enredo» nace muerto y sin posibilidad de contribuir al interés del desarrollo dramático. La obra queda así un tanto desequilibrada. De los tres enredos planteados sólo el segundo consigue mantener cierta expectativa e interés; los otros dos, quizá por error de planteamiento, han surgido y muerto rápidamente.

La estructuración interna del segundo acto resulta algo más complicada porque lo que se desarrolla es el proceso que lleva al desenlace final de la obra. Es difícil establecer límites dentro de ese proceso unitario, y agrupar en unidades justificables las dieciocho escenas de que se compone.

Las primeras escenas (I-IV) vienen marcadas por el enfrentamiento directo del barón con sus dos principales oponentes, Leonardo y D. Pedro, que representan dos posturas distintas ante el problema planteado: la actitud violenta de Leonardo (esc. II) y la actitud equilibrada y razonada de D. Pedro (esc. IV). Este doble encuentro supone el principio del desenlace, ya que el barón, al verse acosado y amenazado por dos flancos distintos, tendrá que acelerar sus decisiones y adoptar una postura rápida ante lo que se avecina.

El encuentro con Leonardo tiene el aparente propósito de plantear la posibilidad de un duelo, ya apuntado en la escena XIII del primer acto. Ahora bien, esta escena no sirve para presentar el «tercer enredo» sino para recoger y matizar el segundo, que quedó planteado en la escena IX del acto I: el plan de huida y boda secreta entre el barón e Isabel. Al barón no le queda más remedio que precipitar esa idea y salir huyendo:

«...¡Yo
Salir!... Saldré; pero falta
Saber por dónde...» (II, 3ª, vv. 3-5)

Efectivamente, ante el reto de Leonardo, el barón sólo tiene esa salida, puesto que ni puede batirse ni puede quedarse:

«Ved que si no vais, la burla
Os ha de salir muy cara...

¹⁴ El 9 de mayo de 1757 se publicó la pragmática de Fernando VI, actualizando otra de Felipe V de 16 y 27 de enero de 1716. La polémica suscitada por estas Leyes la refleja Jovellanos en su *Delincuente Honrado* (Cfr. J. Caso González, «El Delincuente Honrado», drama sentimental» en *Archivum*, XIV (1964), págs. 104-133).

En cualquier parte... En casa,
 En la iglesia, os atravieso
 El pecho de una estocada» (II, 2.^a, vv. 69-76)

De esta manera se está anunciando cuál va a ser el final de la comedia, aunque falta saber cómo se producirá y si el impostor logrará llevarse la dote. La decisión debe tomarla en un corto espacio de tiempo puesto que, según él mismo no dice, «son las ocho» y Leonardo lo ha citado a las doce. La unidad de tiempo impone sus límites.

Vamos a detenernos en dos circunstancias interesantes y que amplían las razones antes apuntadas para la imposibilidad del duelo.

El barón no sólo no es de linaje noble sino que es un delincuente común, mientras que Leonardo, simple lugareño, adquiere tintes casi aristocráticos por su heroísmo y arrojo. Este pequeño contraste adquiere gran importancia considerando el contenido total de la obra. Efectivamente, lo que se pretende es destacar las virtudes de una cierta burguesía adinerada que adquiere su «nobleza» no por herencias y títulos sino por su laboriosidad y dedicación al bien común. Este es el sentido que hay que darle a la nobleza que se atribuye a muchos de los personajes de las comedias neoclásicas. D. Pedro expone las características de esta nueva nobleza:

«Pero hay jóvenes honrados,
 Ricos, de buena crianza,
 Atentos, que nunca insultan
 Al decoro de las canas;
 Que á las mujeres, ni las
 Adoran ni las ultrajan,
 Las estiman...
 La instrucción no es mucha, pero
 Tienen aquella que basta
 Para ser hombres de bien,
 Para gobernar su casa,
 Dar buen ejemplo a sus hijos,
 Y hacerles amable y grata
 La virtud, que ellos practican» (II, 4.^a, vv. 60-66; 70-76)

Por su parte el delincuente debe aparecer como un perfecto cobarde frente al elevado espíritu que demuestra Leonardo. Las notas referentes a esa cobardía son insistentes en estas escenas. Cuando el Barón se encuentra sorpresivamente frente a Leonardo, la acotación matiza «con timidez»; o cuando el barón califica la cuestión a dirimir como «bobada o niñada», no está más que intentando eludir el enfrentamiento. Leonardo intuye este sentimiento:

«Y vos, ¿qué teneis, cordura
 o miedo, ó como se llama?» (II, 2.^a, vv. 57-8)

La segunda entrevista del barón, que le enfrenta a D. Pedro, tiene un doble valor:

— Un valor paralelo al que tiene el anterior encuentro: incide en la precipitación de la huida, ante las amenazas, mal disimuladas, de D. Pedro.

— En segundo lugar esa escena IV significa un primer paso en el proceso de afianzamiento del personaje ilustrado. El personaje de D. Pedro es la figura central de todo el acto; la seguridad que imprime en sus intervenciones no deja lugar a dudas: la situación está dominada y el desenlace no está lejos. Así, D. Pedro puede decir tranquilamente refiriéndose a la postura de Mónica:

«El encargo
De convertirla y sacarla
De error no es cosa difícil,
Y á pesar de su ignorancia
Dentro de muy pocas horas
Conocerá quién la engaña». (II, 4^a, vv. 106-111)

Y amenazando de forma tajante al propio barón:

«O se arrepiente esta noche,
o le enterramos mañana». (II, 4^a, vv. 126-7)

Amenaza que surte tal efecto que el barón rehuye su inicial pretensión de pedirle a D. Pedro la dote de la boda:

«Estuve
A buscaros... sólo para
Tener el gusto de veros». (II, 4^a, vv. 130-2)

Y evidentemente, sin la dote, la boda ya no tiene sentido: lo único que le queda al delincuente es huir lo antes posible, llevándose consigo todo lo que ha podido sacarle a la tía Mónica durante su estancia en la casa. ¿Por qué entonces el barón vuelve a plantearle a la tía Mónica su plan de fuga («segundo enredo») en la esc. VIII? Habrá que decir que se trata de un innecesario retardamiento de la acción, con el único propósito de hacer aún mayor el ridículo en el que ha incurrido la madre ambiciosa.

Entre las escenas V-VII asistimos al proceso de afianzamiento y solidez del personaje de D. Pedro. La figura ilustrada de la comedia domina ya todos los ámbitos y situaciones, demuestra su firmeza frente a Isabel (esc. V), frente a la tía Mónica (esc. VI) y frente al barón (esc. VII).

En la entrevista de D. Pedro con su sobrina podemos señalar tres notas que insisten en ideas ya comentadas:

1) Ligera crítica a la actitud que representa Leonardo, que sólo le ha llevado a un callejón sin salida:

«En la juventud nos falta
Moderación... Ni es posible
Usar de aquella templa
Que dan los años...
La disputa haya venido
A parar en lo que paran
Todas, cuando las pasiones
Nos acaloran y arrastran» (II, 5^a, vv. 16-9; 23-26)

2) D. Pedro nos confirma el sentido que tenía el «tercer enredo» o planteamiento del duelo:

«Pero como aquí se trata
De acosarle, de aburrirle,
De obligarle á que se vaya,
O que desista...» (II, 5^a, vv. 50-4)

3) D. Pedro realiza nuevas afirmaciones rotundas que provocan la sensación de seguridad y confianza en que la situación se resolverá satisfactoriamente:

«Verás burlada
La malicia de tu huésped;
Verás que tu madre acaba
De conocer hasta dónde
Las apariencias engañan» (II, 5^a, vv. 61-6)

En la entrevista de D. Pedro con la tía Mónica también hay varias notas de interés:

1) Un ataque directo a los casamientos por interés en los niveles altos de la sociedad, pecado en el que incurre la tía Mónica.

2) D. Pedro alude a las obras de teatro que dominan la escena en la época de Moratín y contra las que los ilustrados intentaron imponer su criterio. Este aspecto es realmente muy importante para comprender el contexto literario, concretamente teatral, en el que surgieron las comedias neoclásicas y el escaso eco popular que tuvieron¹⁵.

3) En la escena IV se encierra la más dura crítica contra la tía Mónica; D. Pedro llega a las motivaciones de su hermana para pretender la boda; después de unos parlamentos que no tienen desperdicio, resume:

«Y esa ambición insensata,
Esa vanidad, ¿te atreves
A desmentirla y llamarla
Amor de madre?» (II, 6^a, vv. 208-211)

Aquí se contiene todo el carácter moralizante y didáctico que pretende darnos la obra. Ahora bien, esta enseñanza ¿no sería lógico que apareciera al final como resumen y castigo al vicio que se quiere atacar? Es lo esperable, pero si al final de la obra presentáramos estos argumentos tan rotundos contra la tía Mónica, el perdón (indispensable) se haría casi imposible. De ahí que se presenten estos datos un poco alejados del final; a pesar de todo, el desenlace resulta bastante inverosímil.

La escena VII parece añadir un elemento clarificador y novedoso para la intriga: el barón renuncia a todas sus pretensiones; es algo que ya sabemos que no

¹⁵ Para este aspecto cfr. R. Andioc, *Teatro y Sociedad en el Madrid del s. XVIII*, Valencia, Fundación March-Castalia, 1976. Sobre los intentos de reforma teatral: Pablo Cabañas, «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo», en *Revista de Bibliografía Nacional*, 1944, V, págs. 63-102; José Subirá, «La Junta de reforma de Teatros (antecedentes, actividades y consecuencias)», *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos*, 1932, IX, págs. 19-45.

ha decidido por propia iniciativa sino por las presiones recibidas. Se trata, por tanto, de un nuevo juego de contrastes que incide en los personajes:

— D. Pedro en ningún momento cree las palabras del barón, y así se lo hace saber al público (para que éste tampoco resulte engañado) por medio de dos apartes:

«(Ap. ¡Qué zalagarda
Me ha querido armar!...)» (II, 7^a, vv. 326-7)

«(Ap. Pues con todo, no me engañas)» (II, 7^a, v. 338)

Con esta escena llega a su culminación el proceso de afianzamiento de la figura de D. Pedro: ya estamos seguros de que el barón no se saldrá con la suya.

— En contraste con la seguridad de sí mismo que en todo momento demuestra D. Pedro, la tía Mónica resulta de nuevo engañada y ridiculizada en un proceso inverso, que culminará en la escena siguiente.

Las próximas escenas (VIII-IX) sirven como culminación del proceso de ridiculización de la tía Mónica, que se ha venido acentuando progresivamente en toda la obra; cuando en la escena VIII se retoma el «segundo enredo» (plan de fuga), ahora enriquecido con una segunda boda entre Mónica y un tío del barón, el ridículo que alcanza la figura de la tía Mónica es increíble; habría que achacarle a Moratín este exceso si tenemos en cuenta que era necesario el perdón final para mantener la «unidad familiar»; un ataque a la familia implicaría un signo de desintegración social, algo que en ningún caso se pretendía. Por otro lado, esa sarta de mentiras, ya innecesarias, vertidas por el barón, no hacen más que acentuar su grado de maldad y justificar cualquier castigo que se le reserve.

Las escenas X-XIII, previas al primer dato del desenlace, son puramente retardatorias de la acción y vienen presididas por elementos cómicos gracias a Pascual. Este ambiente anticlimático ya no lo abandonaremos del todo, señal inequívoca de que Moratín pretende relajar la tensión de las escenas anteriores, presentando un final amable que posibilite la reconciliación familiar.

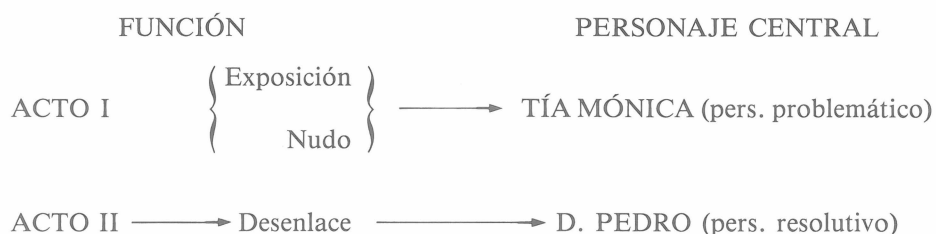
La última parte (esc. XIV-XVIII) contiene las escenas que precipitan el desenlace; la noticia de la huida del barón se da en dos momentos: primero Pascual (esc. XIV); después D. Pedro confirma y narra los sucesos que han rodeado la fuga (esc. XVI).

El hecho de que sea Pascual el que pre-anuncie la noticia (realmente nadie le cree) apoya la intención de no dramatizar, relajando las circunstancias y haciendo propicio un ambiente distendido donde sólo hay lugar para alegrías. En ese ambiente se produce la sorprendente y acelerada reconciliación de la tía Mónica con su familia (esc. XVIII). La escena resulta algo inverosímil dado el carácter ridículo y absurdo que había alcanzado el personaje, pero era necesario el perdón como medio de salvaguardar la concordia familiar y D. Pedro aprovecha el momento para ver el lado positivo de lo sucedido:

«Un error breve
Que no ha producido infaustas
Resultas, puede ser útil,
Porque instruye y desengaña». (II, 18^a, vv. 30-33)

Si el acto I representa el inicio y la complicación de la trama (presentación y nudo), el acto II es el desenlace. Nada realmente novedoso acontece en esta unidad, nada que pudiera haber cambiado el curso de los acontecimientos; de hecho el resultado final se puede intuir ya desde la escena última del primer acto. En efecto, el único punto de interés que quedaba era el representado por el «segundo enredo» que es, finalmente, el que, matizado, provoca el desenlace. Pensando en la longitud de los actos (13 y 18 escenas) y en su contenido real hay que reconocer una evidente desproporción, posiblemente huella de la refundición sufrida por la zarzuela original ¹⁶.

Desde el punto de vista de los personajes, si la tía Mónica es el personaje central del primer acto, es D. Pedro el eje que preside el segundo:



Podemos tomar las últimas palabras de la obra, en boca de D. Pedro, como punto de partida para una reflexión sobre el sentido último de la comedia moratiniana a la que nos hemos acercado:

«¿Ves
 Como á este placer no iguala
 Otro ninguno? Esta es
 La felicidad mas alta;
 Esta... y los sueños que escita
 La ambición, promesas falsas.
 Vive contenta en el seno
 De tu familia, estimada,
 Querida y en dulce paz;
 Que el fausto, la pompa vana
 De las riquezas no pueden
 Hacer que disfrute el alma
 Estas dichas... ¡Infeliz
 El que no sabe apreciarlas!» (II, 18^a, vv. 54-57)

Estas frases despiden un profundo olor a resignación; en efecto, aunque se trate en principio de un conflicto matrimonial, en el fondo late una de las principales preocupaciones de los ilustrados: el deseo injustificado de la burguesía de adquirir el estamento social de la Nobleza. Y lo que se «castiga» en *El barón* es la ambición de la tía Mónica por imitar las modas y los modos de una aristocracia

¹⁶ Moratín nos dice: «dio a la fábula mayor verosimilitud e interés, a los caracteres más energía, y alterando el primer acto y haciendo de nuevo el segundo...» («Advertencia», ed. cit. pág. 373).

cortesana y ociosa. En definitiva se trata de un canto a la función social ineludible de la burguesía en una sociedad en cambio.

En el s. XVIII hubo dos tendencias importantes para el desarrollo social del país. Por un lado se puede hablar de un «aburguesamiento de la aristocracia»¹⁷, más que como hecho real, como declaración de intenciones por parte de los ilustrados. En este sentido fueron continuas las llamadas de atención sobre el trabajo como actividad ennoblecedora, en absoluto despreciable. Estos intentos fueron plasmados en una Real Cédula de 18 de Mayo de 1783 en la que se declaraban honestas todas las profesiones e incluso se ofrecían títulos de nobleza a quienes realizaran actividades profesionales de especial interés público. El estamento nobiliario que durante siglos había sido un grupo ocioso y privilegiado debía pasar a ser un poco útil a la nación. Se pretendía que utilizaran sus grandes fortunas y capitales en inversiones provechosas: fundación de fábricas y talleres o transacciones comerciales. El mismo rey se pone a sí mismo como ejemplo y se vuelve fabricante y mercader, participando así la Hacienda Pública en las grandes empresas económicas del siglo.

Por otro lado, esto no fue lo general; salvo honrosas excepciones (conde de Aranda, duque de Híjar, duque de Béjar...), se impuso el «ennoblecimiento de la burguesía»; es decir, aquellos elementos burgueses que alcanzaban un nivel económico importante se preocupaban más por parecerse a la aristocracia (ociosa y derrochadora) que por defender su propio *status* social y reportar beneficios a la comunidad. Este ideal se alcanzaba principalmente por dos vías:

— A través de la compra de títulos que se ponían a la venta como medio de remediar las sufridas arcas de la Hacienda (sobre todo, en el reinado de Felipe V).

— A través de matrimonios interesados y desiguales. Y ésta es precisamente la situación que pone de manifiesto Moratín en *El barón*.

Hemos visto que la obra es desigual desde el punto de vista dramático pero hay que reconocerle una cierta habilidad en el manejo de las actitudes del público y de la incertidumbre general, basada en el personaje criticado (la tía Mónica) del que, dado su grado de ceguera mental, cabe esperarlo todo.

El barón puede considerarse la obra más importante de Moratín desde una perspectiva social. Las otras comedias abordan temas sociales, sobre todo relacionadas con el matrimonio y la educación, pero ninguna alcanza la profundidad y significación histórica que tiene para nosotros el problema de la clase media. Posiblemente D. Leandro no podía imaginar que españoles del s. XX estarían todavía sufriendo las consecuencias de una situación que él esbozó en su comedia *El barón*.

¹⁷ Para ampliación de estos movimientos sociales cfr. Palacio Atard: «Estilo de vida aristocrático y mentalidad burguesa», op. cit., págs. 41-107.

