

Moratín y el teatro en Inglaterra.
De las *Apuntaciones* a la traducción de *Hamlet*

Moratín and English Drama:
From *Apuntaciones* to His Translation of *Hamlet*



Alba Mar Pérez Infantes

Trabajo de Fin de Grado
Doble Grado en Estudios Ingleses y Filología Hispánica
Tutores: Sonia Villegas López y Luis Gómez Canseco
Convocatoria de septiembre de 2017

SUMMARY

This essay is an approach to eighteenth-century English drama through the work of the Spanish playwright Leandro Fernández de Moratín, specifically his *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* and his translation of William Shakespeare's *Hamlet*. Both texts will be closely read and analysed.

KEY WORDS

Leandro Fernández de Moratín, English Drama, Spanish Theatre, English and Spanish literary and cultural exchanges, Neoclassicism, Baroque style, 18th century

RESUMEN

Este ensayo intentará acercar las culturas teatrales de España e Inglaterra a finales del siglo XVIII a través de los estudios de Leandro Fernández de Moratín; estudiaremos en profundidad dos de sus obras: *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* y su traducción de *Hamlet*, ambas clave en este acercamiento.

PALABRAS CLAVE

Leandro Fernández de Moratín, Dramaturgia inglesa, Teatro español, intercambios literarios y culturales entre Inglaterra y España, Neoclasicismo y Barroco, siglo XVIII



ANEXO II

DECLARACIÓN DE HONESTIDAD ACADÉMICA

El/la estudiante abajo firmante declara que el presente Trabajo de Fin de Grado es un trabajo original y que todo el material utilizado está citado siguiendo un estilo de citas y referencias reconocido y recogido en el apartado de bibliografía. Declara, igualmente, que ninguna parte de este trabajo ha sido presentado como parte de la evaluación de alguna asignatura del plan de estudios que cursa actualmente o haya cursado en el pasado.

El/la estudiante es consciente de la normativa de evaluación de la Universidad de Huelva en lo concerniente al plagio y de las consecuencias académicas que presentar un trabajo plagiado puede acarrear.

Nombre: ALBA MAR PÉREZ INFANTES

DNI: 76087725E

Huelva, a 5 de septiembre de 2017

ÍNDICE

1. Introducción: objetivos y metodología.....	5
2. Apuntaciones de viaje: importancia y peso de la obra. Circunstancias históricas	7
3. Circunstancias históricas y antecedentes: El teatro en España en el siglo XVIII	9
4. El teatro en Inglaterra desde el punto de vista de Moratín	11
4.1. Teatros materiales de Londres	12
4.2. Declamación y canto	14
4.3. Historia del teatro en Inglaterra (extractada de la introducción que precede a la obra intitulada <i>Biographia</i> <i>Dramatica, or a Companion to the Play House, Londres,</i> 1782)	16
4.4. Acerca del teatro en Escocia (Extracto de la noticia que se da en el libro intitulado <i>A New Guide to the City of</i> <i>Edimburgh</i> , año de 1792).....	17
5. Polémica teatral en España: Neoclasicismo vs Barroco	18
5.1. Polémica.....	18
5.2. Neoclasicismo	20
6. Moratín y Shakespeare.....	21
6.1. La traducción de <i>Hamlet</i>	21
6.2. Advertencia y notas A <i>Hamlet</i>	23
7. Conclusiones.....	26
8. Bibliografía	28

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Las anotaciones del viaje a Londres que Leandro Fernández de Moratín nos deja son clave para acercar la cultura teatral española e inglesa de finales del siglo XVIII, que será, en gran parte, la meta de este ensayo. Intentaremos estudiar una parte de las anotaciones de Moratín desde otro punto de vista. Sus anotaciones tienen varios estudios que indagan en todos los puntos de vista tanto historiográficos, como culturales o sociales, pero consideramos que no se ha explorado de forma exhaustiva las páginas que Moratín dedica al teatro inglés en esta obra.

Por su posición y estudios, Moratín resulta el candidato perfecto para acercar dos culturas teatrales en una época en la que el teatro inglés no brillaba como en tiempos anteriores y bebía de la influencia de otras tradiciones teatrales como la italiana (o la española, sin ir más lejos).

El autor madrileño viajó en numerosas ocasiones y escribió muchos diarios, pero este viaje y diario (A Inglaterra 1792-1793) serán clave para nuestra tesis. El mero hecho de viajar ya se consideraba una acción relacionada con la razón, así que utilizar el viaje para crear literatura es un rasgo ilustrado y es algo que no solo hizo en Inglaterra, también tenemos las anotaciones de otro de sus viajes, esta vez a Italia (llamadas *Viaje a Italia*, 1793-1797). Esto nos recuerda al *grand tour*, un viaje por motivos intelectuales y turísticos alrededor de Europa que se populariza en los siglos XVIII y XIX en Inglaterra. Moratín quiere viajar para aprender más del teatro en Europa y no sólo visitará Inglaterra e Italia, también existen otros diarios sobre las ciudades que visitó mientras llegaba a los lugares que formaban parte de su plan original (Alemania, Suiza o Bélgica entre otros).

En este breve estudio nos alejaremos de las más conocidas obras del autor e indagaremos en Moratín como neoclásico y dramaturgo, partiendo de sus observaciones teatrales. Pudiera parecer que el autor no tuvo mucho contacto con

la literatura inglesa (veremos estas diferencias en nuestro estudio sobre su traducción), pero demostraremos que esa relación existió y fue relevante. Prueba de ello será la exhaustiva traducción que Moratín hizo del *Hamlet* de Shakespeare (1798), que completó con un prólogo, una biografía del autor y un gran número de notas críticas.

El hilo conector de este estudio serán sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* (1792). Esta obra nos acercará al teatro de ambas naciones a finales del siglo XVIII, concretamente utilizaremos uno de los cuatro cuadernos de anotaciones que Moratín dedica enteramente al estudio del teatro inglés. Por la naturaleza del texto (un diario) está lejos de ser un manual objetivo. Las observaciones pueden ser objetivas pero el escritor siempre escribe desde la subjetividad; esa subjetividad nos ayudará a entender mejor a Moratín y a la influencia neoclásica tan relevante en la España de la época, incluso pudiendo reafirmar su posición como neoclásico gracias al contraste entre el autor y los gustos y tradición inglesas.

Estudiaremos con detenimiento los textos originales y las ediciones críticas de varios estudiosos con la intención de recopilar información y llegar a las conclusiones que hemos mencionado como la influencia del teatro inglés en Moratín y las relaciones entre las tradiciones inglesa y española. También necesitaremos crear un panorama histórico que llegará tras consultar varios manuales, mencionados todos en la bibliografía.

Tras aclarar cómo y qué vamos a tratar en este estudio, comenzaremos con una introducción histórica.

2. APUNTACIONES DE VIAJE: IMPORTANCIA Y PESO DE LA OBRA. CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS

Varias cartas que Moratín envió a su amigo Juan Antonio Melón¹ y cuatro libros con notas es lo que tenemos hoy para documentar la estancia de casi un año del autor madrileño en Inglaterra. En las anotaciones nos podemos hacer una idea del Londres que Moratín visitó –culturalmente hablando–, pero nos centraremos en sus estudios sobre el teatro británico ya que resultan, cuando menos, interesantes. Como ya hemos mencionado, Moratín dividió su obra en cuatro libros, correspondiendo el que vamos a estudiar con el tercero en el manuscrito original y cuarto en sus ediciones posteriores.

Las apuntes fueron concebidas como un diario en cuatro partes. El autor de Madrid escribió todo cuanto le pareció de interés en unas anotaciones a veces crípticas. Comenzó a escribirlas en el verano de 1792 y la última fecha de estas anotaciones es de julio de 1793. En prácticamente todas las anotaciones aparece una fecha exacta o podemos adivinarla fácilmente, lo que ayuda mucho a su estudio. Pero el libro que trata el teatro no contiene ninguna información que nos deje situarlas en el tiempo. Moratín era un estudioso de las letras y las investigaciones que nos deja reflejadas en ese libro, no son fruto de un día; las anotaciones fechadas son eventos puntuales, así que quizás esta sea la razón por la que Moratín no fecha sus investigaciones teatrales. Sea como fuere, podemos situarlas en el espacio de ese año.

El manuscrito de esta obra se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la referencia Ms. 5891 y encuadernado en piel en un solo tomo, quedando unidas las cuatro partes.² Sabemos que Moratín no las editó, la primera edición de la obra

¹ Cfr. Deacon 2011: 123.

² Cfr. Tejerina 1980. El manuscrito se encuentra digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica. [http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?field=todos&text=Morat%](http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?field=todos&text=Morat%20)

aparece en *Obras póstumas* (1867) aunque no incluye toda la obra, aquí ya vemos el cambio del libro tercero y cuarto, se decide dejar la investigación teatral para el capítulo final y este orden permanecerá hasta sus ediciones modernas. A estas ediciones le siguieron varias, pero la primera vez que se edita como libro independiente será en 1984, a cargo de Ana Rodríguez Fisher. Esta edición no contiene ninguna nota crítica, sólo recoge todo lo escrito por Moratín, incluyendo partes tachadas que pudieron interpretarse.³

Para comenzar el acercamiento al punto de vista de Moratín debemos tener en cuenta las circunstancias históricas y la formación teatral que tuvo. El autor recoge y hace un breve resumen de la historia del teatro inglés y escocés, tras haberse entregado a su estudio durante su estancia, al tiempo que decide traducir y resumir algunas obras que ya mencionaremos. Si bien esto es algo que suele hacer en las advertencias o prólogos de sus obras, utilizándolos como medio para mostrar un pequeño resumen de las circunstancias de la obra, cuando esta se escribió y publicó (o representó en el caso del teatro):

... Leandro Fernández de Moratín, incluía en la edición de sus obras dramáticas y líricas una *Disertación* [Fernández de Moratín, 1846] que dibujaba un panorama completísimo de lo que había sido el teatro español de su siglo, atendiendo no sólo a la literatura dramática, sino también a las condiciones materiales y a la estética de la representación, así como a la recepción del público. A pesar del tiempo transcurrido y la evidente parcialidad de Moratín, el texto sigue siendo una buena guía del teatro de su tiempo.⁴

Con esta cita nos queda clara la importancia que el autor le da al conocimiento de la historia y circunstancias del teatro, como si de una ciencia se tratase, por ello estamos en la obligación de hacer lo mismo en este acercamiento a sus apuntaciones. Es interesante la mención a las «condiciones materiales», «estética» y «recepción», ya que aquí encontramos la base para el estudio del teatro de la época.

C3%ADn+Apuntaciones&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1

³ Leandro Fernández de Moratín, *Apuntaciones de viaje a Inglaterra*, ed. Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra, 2005

⁴ Huerta Calvo 2003: II, 1453.

3. CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICAS Y ANTECEDENTES: EL TEATRO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

Conviene hacer un pequeño recorrido por las circunstancias del teatro en España antes de entrar en la visión y explicación del autor sobre el teatro extranjero, dado que será ese el punto de partida para Moratín, a la hora de mostrar interés por la dramaturgia inglesa y tomar apuntaciones al respecto. Nos encontramos en una época en la que la literatura se considera la fuente principal de entretenimiento, tal como ha explicado René Andioc:

...esta colección de artículos trata de abarcar una mayoría de aspectos de la actividad cultural del período considerado, [...] la producción y difusión de textos literarios pertenecientes a los géneros más diversos, las condiciones y circunstancias de su producción, así como su recepción por sus destinatarios cultos o por el público en general, y concluyendo con las medidas gubernamentales destinadas, como las inquisitoriales, por supuesto, a controlar en lo posible los que hoy llamamos medios de comunicación.⁵

Por tanto, encontramos varios pilares importantes en el desarrollo del teatro a finales del siglo XVIII y principio del XIX. Además de los aspectos que se mantienen, se tiene muy en cuenta al público; recordemos que la literatura ya es un negocio y por tanto la figura del público adquiere importancia para los escritores. Estos son conscientes de ello y existe mucha documentación de cada obra incluyendo fechas, lugar, ventas, etc.

La política y la censura también serán relevantes en la producción literaria debido al conservadurismo político. Para comprender la situación política debemos recordar que Carlos III reinó desde el 1759 al 1788. Su llegada fue grandiosa, el pueblo español mostró su acogida en la celebración de su nombramiento, prueba de ello son los numerosos cuadros y noticias en la prensa. Carlos III reinó desde una posición conservadora y tomó algunas desacertadas decisiones que significaron la pérdida de varias colonias españolas ante los ingleses (declararon la guerra

⁵ Andioc 2005: 15-16.

oficialmente en 1762 a España y Francia). Con esos fracasos y su forma autoritaria de reinar, surgieron diferentes reacciones como el Motín de Esquilache en 1766.

Al morir, le sucedió su hijo Carlos IV, que continuó en la línea de su padre y fue una época incluso más conservadora –gracias también al estallido de la Revolución Francesa en 1789. El miedo llevó al conservadurismo del pueblo y esto se ve reflejado en la literatura. Se crean puestos para la censura y crítica literaria, la realeza sabe que es el único modo de entretenimiento del pueblo y por tanto quiere formar parte de su creación y producción. Moratín solicita y emprende su segundo viaje a París en 1792 con el objetivo de ampliar su conocimiento del teatro europeo. Recién estrenada *La comedia nueva*, se va a Francia y se encuentra con una situación inestable –los primeros síntomas de la revolución– que le hace cambiar de planes y optar por Londres como lugar alternativo para el aprendizaje. Tras sus estancias en Inglaterra e Italia (de las que nos llegan las *Apuntaciones de viaje*) solicita a su protector, Godoy, la creación de un puesto como director de los teatros para reformarlos según lo aprendido en sus viajes. Varios son los puestos a los que intenta acceder, aunque solo consiga ser Secretario de la Interpretación de Lenguas.⁶

Con estos datos, podemos entender las circunstancias del autor. Moratín fue un hombre bien posicionado en el bando conservador y muy formado en literatura, viajó mucho y fue consciente de lo que estaba pasando. De ahí que su visión nos sea tan interesante para este estudio. Es importante destacar su posición y sus amistades, que salvarán de la censura a varias de sus obras a pesar de tratar temas religiosos con ligereza. Por ejemplo, *El sí de las niñas* fue criticado por algunos religiosos por su forma de retratar a las monjas. También comentaron cómo Francisca, la protagonista de dieciséis años, perdía la inocencia debido a la actriz

⁶ Cfr. Dowling y Andioc 1968.

que la interpretaba. Pero, tras ser denunciado al Santo Oficio, se declaró una obra apta. Además el público reaccionó de manera más que positiva a la obra.⁷

Toda esta situación con la crítica de la literatura viene dada por el enfrentamiento y la polémica existente entre autores neoclásicos y barrocos en este período, tema que trataremos con mayor detalle más adelante. Aunque ya trataremos esta división de forma más extensa, debemos nombrar las dos vertientes literarias existentes en la época en nuestro breve recorrido por el teatro de finales de siglo: un teatro popular y, en contraposición, un teatro neoclásico. El teatro «popular» es «el más representado y menos estudiado de la centuria» según afirma Javier Huerta Calvo, mientras que la literatura neoclásica no terminaba de funcionar en el teatro.⁸

Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es la importancia de la literatura extranjera para el desarrollo de la propia literatura en España. La influencia francesa ha sido muy estudiada al igual que la italiana; ambas son innegables. La influencia inglesa, aunque pequeña, no debe ser ignorada. Con estos aspectos podemos hacernos una idea del panorama literario que vamos a observar y estudiar.

4. EL TEATRO EN INGLATERRA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE MORATÍN

En este apartado trataremos capítulo a capítulo el pilar de este ensayo, el cuarto libro de sus anotaciones, libro dedicado por completo al estudio del teatro en Inglaterra. Cada sección lleva el nombre original de Moratín y en cada una dispondremos de un resumen del contenido además de algunas observaciones pertinentes.

⁷ Cfr. Andioc 2005: 203-209.

⁸ Huerta Calvo 2003: II, 1457-1458.

4.1. TEATROS MATERIALES DE LONDRES

En el cuarto libro de las *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, el autor empieza por describirnos los «Teatros materiales de Londres», pues considera necesario recopilar y describir los teatros londinenses.⁹ En esta descripción, lista cada teatro y da su opinión sobre la arquitectura y las obras que se representan. Cuando recorre esos teatros, va comparando todo con conceptos que conoce bien y remite con frecuencia a las ciudades que ha visitado y a sus teatros, ya sea en París, en Madrid o en el propio Londres. En esta comparación hay un claro ganador siempre: París.

Un detalle en el que nos hace pensar el autor es en que los teatros allí no tienen representante del gobierno (se entiende como contrario a la libertad). Los teatros se sitúan en la periferia de las ciudades con la intención de evitar la censura, lo que nos hace ver un punto bastante importante en la diferenciación de lo que significa el teatro en España y en Inglaterra.

Nadie preside por parte del Gobierno a los espectáculos: esto se mira como contrario a la libertad. Las puertas se guardan con centinela; pero dentro de la sala no hay ninguna. (*Apuntaciones*, p. 198)

Vemos cómo el autor no comenta mucho más de este hecho, quizás por su elevada posición en el gobierno y la realeza española, dejando la idea, pero sin aportar juicio.

También comenta que los precios son más bajos que los de los teatros italianos. Como curiosidad, apunta que los teatros ingleses no tienen división entre mujeres y hombres, aspecto que comparte con el teatro francés. Y aprovecha para comentar lo ridícula que le resulta esa división, que aún persistía en la España de entonces:

No hay divisiones en los teatros de Londres para hombres y mujeres, como en España; todos están mezclados, a la manera que sucede en Francia: no resultan de aquí desazones ni escándalos; y, al contrario, se evitan los gravísimos inconvenientes que diariamente se verifican en Madrid por esta ridícula separación. (, p. 198)

⁹ *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, p. 195. En adelante, *Apuntaciones*, citado siempre en el interior del texto.

Aquí el autor sí da su juicio sobre el tema, quizás por ser un tema social y no político, como ocurre con otros aspectos.

Moratin considera que las obras inglesas se alargan demasiado «cinco o seis horas sin moverse del asiento; que, a la verdad, es demasiada diversión.» (p.199). El autor hace una crítica directa al público inglés, que supone otra diferencia más entre el teatro español e inglés:

También se cree con suficiente autoridad (y tiene motivo de creerlo, porque nunca se le resiste) para hacer repetir una o más veces a los actores cualquier trozo de música que le cae en gracia. He visto muy a menudo la crueldad con que suelen obligar a una actriz a repetir inmediatamente un aria de muy difícil ejecución que acaba de cantar, y como si el haberla desempeñado bien por la primera vez fuese un delito, castigarla con que vuelva de nuevo a hacerlo. ¡Triste de la que resista un poco a estas órdenes, o lo haga de mala gana! La hundirán a silbidos, estará expuesta cada vez que salga al teatro, o acaso la obligarán a abandonarle.

Tiene igualmente facultad para pedir que salgan los actores a cantar alguna canción o coro de los que más le gustan, y esto lo pide con tales voces, patadas y estrépito, que es necesario servirle al instante, aunque no haya disposición de hacerlo. No es de omitir que muchas veces el Gobierno se vale de esta gente, a quien paga la entrada de la comedia, para que aplaudan ciertos pasajes, o pida canciones que tengan alusión a las circunstancias del día y sean favorables al partido ministerial. (*Apuntaciones*, pp. 199-200)

Esto nos resulta interesante, ya que el autor pierde la imparcialidad y habla del teatro en tercera persona, sin incluirse, ya que, aunque vaya al teatro, se considera escritor y artista. El tema político al que se refiere al final es relevante por el comentario que vimos antes: no hay representante gubernamental en el teatro, pero de alguna manera influyen como en España.

Algo que Moratin destaca en su valoración (y repetirá varias veces en esas anotaciones) son los actores ingleses. Nos habla de su capacidad de memorizar los textos, ya que no existe la figura del apuntador, como ocurría en España. Considera que tienen buen físico, mucho mejor presencia que los actores españoles y cree que ello afecta directamente a la verosimilitud de la obra.

En cuanto a la parte técnica (decoración, vestimenta, etc.), nada supera a París para el autor. Pero hay un detalle que comenta: cuando se representa una batalla, en Inglaterra mezclan los sonidos de armas y las voces, cosa que le parece muy

realista y adecuada (y no se hacía en Madrid), pero pierde todo el encanto ya que cuando habla un actor, todo el ruido desaparece y, por tanto, pierde verosimilitud. Con esto apreciamos hasta dónde llega el afán de perfección del autor, que no pierde detalle de su experiencia como espectador de teatro y experto en la representación.

4.2. DECLAMACIÓN Y CANTO

Tras este recorrido el autor dedica unas páginas a la declamación y el canto en Inglaterra, nombrando a varios actores, aunque se centra en David Garrick, al que define como la «delicia de esta nación».¹⁰

David Garrick (Londres, 1717-1779) es conocido, no sólo por su carrera como actor, sino como escritor y encargado de uno de los teatros más famosos de Londres, el Drury Lane. Si bien empezó su carrera actuando, pronto esa admiración al teatro le hizo implicarse hasta el punto de componer obras por sí mismo. Después de llevar al teatro su primera obra, empezó a adaptar otras del italiano y francés, incluso llegó a modificar obras de Shakespeare. También debemos añadir que Samuel Johnson fue su amigo además de mentor; Moratín utilizará estudios de Johnson en sus notas críticas de la traducción de Shakespeare.¹¹

Pero es su actuación la que alaba Moratín y, por tanto, debemos ampliar la información. La fama llegó a Garrick con su actuación en *Ricardo III* de William Shakespeare. Garrick comenzó un nuevo estilo de actuación que viene así descrita en el sitio web de la *Norton Anthology of Drama*: «As represented by famous English actor David Garrick (1717-1779), actors delivered more realistic, less mannered, performances».¹²

¹⁰ Cfr. *Apuntaciones*, pp. 203-204.

¹¹ Cfr. Deacon 2011: 131.

¹² The Norton Anthology of Drama. <http://www.wwnorton.com/college/english/nadrama/content/review/shorthistory/antiquity-18c/18century.aspx>

Por tanto ya tenemos relación directa con Moratín, el ilustrado siempre busca el realismo por ser la imitación de la naturaleza. Muchas de las alabanzas de Moratín residen en el realismo de las actuaciones y escena inglesas, por eso es lógico que su referente, Garrick, sea de interés para el autor madrileño.

Después se centra en la famosa actriz del siglo XVIII, Sarah Kemble (Sarah Siddons el nombre por el que se la conoce, nacida en Gales, 1755-1831), a la que admira sobre todo por su carrera como actriz en el género dramático (pp. 204-205). La describe con grandes alabanzas (físico, inteligencia, voz). Debemos comentar que los papeles que dieron fama a esta actriz fueron personajes femeninos protagonistas de las obras de Shakespeare, como Ofelia o Lady Macbeth.

Sabemos que Moratín admiraba al autor inglés, ya que tradujo su obra *Hamlet*, por tanto cabía esperar que su actriz favorita fuera la aclamada Sarah Siddons. Además, esta actriz empezó su carrera en el teatro inglés Drury Lane gracias a Garrick, autor y actor al que Moratín dedica las primeras líneas de esta parte de sus anotaciones como ya hemos visto.

Garrick y Siddons tenían una fuerte relación profesional, de esta forma el actor la ayudaba ofreciéndole en papeles que fuesen del gusto y adecuados a las capacidades de la actriz. David Garrick fue el primero que confió en ella un papel dramático: «Hitherto she had played no part that was strictly tragic on the London boards, but Garrick now revived *Richard III* which had been discontinued for several years, and he assigned the part of *Lady Anne* to our actress» (Campbell, p. 39)

Tras esta pequeña introducción, se centra en el tema propuesto, comenzando con una afirmación sólida y directa:

Antes de todo, es necesario advertir que no se representa tan mal como en España: los defectos de los cómicos ingleses me han parecido menos absurdos que los de los nuestros; en cuanto a presunción de hacerlo bien, allá se van todos. (*Apuntaciones*, p. 205)

Como conclusión y resumiendo, para el autor la actuación y escena inglesa (en el género dramático) aunque no es perfecta, supera a la española. En la comedia, considera Moratín una mejoría y expone su agrado.

En cuanto al canto, Moratín considera que la lengua inglesa no está hecha para la música como la italiana. Después compara las pantomimas inglesas con las seguidillas y tiranas españolas, poniéndolas al mismo nivel. Y termina esta sección mencionando su admiración por dos actrices más (Mrs. Bland y Mrs. Storace), para poner punto y final con una exclamación de alabanza a la música italiana.

En este tema, aunque tiene fuertes opiniones, vemos que no se centra tanto en los aspectos técnicos ya que solo le dedica un par de páginas. Tampoco podemos añadir mucha más información, puesto que, a pesar de saber que asistió al teatro, jamás escribió sobre las obras que vio representadas durante su estancia.

4.3. HISTORIA DEL TEATRO EN INGLATERRA (EXTRACTADA DE LA INTRODUCCIÓN QUE PRECEDE A LA OBRA INTITULADA *BIOGRAPHIA DRAMATICA, OR A COMPANION TO THE PLAY HOUSE*, LONDRES, 1782)

El nombre original de esta obra es *Biographia dramatica, or, A companion to the playhouse: containing historical and critical memoirs, and original anecdotes, of British and Irish dramatic writers, from the commencement of our theatrical exhibitions; amongst whom are some of the most celebrated actors. Also an alphabetical account of their works, the dates when printed, and occasional observations on their merits. Together with an introductory view of the rise and progress of the British stage*, por tanto podemos entender perfectamente por qué Moratín escogería un libro así que no solo recoge, sino que añade información extra (y de forma objetiva) en listados.¹³ Este capítulo no es más

¹³ Baker, David E., *Biographia dramatica, or, A companion to the playhouse*, Dublin, T. Henshall, 1782.

que un resumen del manual que el autor decide utilizar para sus estudios, quizás por la exhaustividad con la que el libro trata el teatro de su nación.

El libro se compone de una serie de volúmenes y fue escrito en 1764 de forma anónima bajo el nombre de *The Companion to the Playhouse*; más tarde en 1782, Isaac Reed lo reeditó siendo esta versión la que cayó en manos del autor madrileño.

En cuanto al resumen, Moratín no se centrará en los hechos ya conocidos de la literatura británica, sino que indagará en aspectos menos familiares. Ello dota a su resumen de un considerable interés para el lector. Su estudio se centra sobre todo en la historia de la literatura británica, explicando muchos tecnicismos del teatro inglés más antiguo. Sin embargo, cuando llega a la época más conocida, solo añade:

A esta época (como sucedió en Francia mucho después) nació en Inglaterra y adquirió perfección el verdadero drama, por el genio creador de Shakespeare, Fletcher y Jonson, autores tan conocidos ya entre nosotros, que nada puede añadirse acerca de ellos, que no sea superfluo... (*Apuntaciones*, pp. 214-215)

Tras esto, hace una cronología de los años en los que algo importante afectaba o cambiaba en el teatro inglés y termina con la bibliografía que ha utilizado para esta panorámica que nos ofrece.

4.4. ACERCA DEL TEATRO EN ESCOCIA (EXTRACTO DE LA NOTICIA QUE SE DA EN EL LIBRO INTITULADO *A NEW GUIDE TO THE CITY OF EDINBURGH*, AÑO DE 1792)

Esta vez el autor habla del teatro escocés de forma breve a partir de una guía muy difundida en la época, que tuvo varias reediciones, *A New Guide to the City of Edinburgh: Containing a Description of All the Public Buildings, and a Concise History of the City, from the Earliest Periods to the Present Time, Embellished with Elegant Engravings of the Principal Public Buildings*.¹⁴ Así explica las circunstancias y repasa la historia del

¹⁴ *A New Guide to the City of Edinburgh: Containing a Description of All the Public Buildings, and a Concise History of the City, from the Earliest Periods to the Present Time, Embellished with Elegant Engravings of the Principal Public Buildings*, Edinburgh, Thomas Brown, 1792. Hemos podido consultar la edición 1797, donde, en las páginas 62-66, trata sobre «The Theatre» y «The Amphitheatre».

teatro escocés dejando ver su opinión al respecto. Su conclusión es que el teatro de esta nación fue manipulado por la realeza y la iglesia de tal manera que no ha podido brillar como debería. Aun así ve un potencial significativo en este teatro.

Moratin finaliza sus estudios sobre el teatro con un pequeño párrafo que habla sobre un anfiteatro en la parte costera de Edimburgo. Habla de él como una novedad, aunque comparable al teatro de Londres, quizás esto explica el potencial que ve en el teatro escocés. Claro está que este lugar ha sido su mejor (puede que único) contacto con el teatro de Escocia y por su poca extensión es posible que el autor quisiera seguir estudiando sobre el teatro de esta nación y sobre este lugar concretamente.

5. POLÉMICA TEATRAL EN ESPAÑA: NEOCLASICISMO VS BARROCO

5.1. POLÉMICA

España se sumió en una gran crisis política y social en el siglo XVIII y esto tuvo su reflejo en la literatura. Se crearon dos grandes bandos en cuanto a la composición literaria: el neoclasicismo y el barroco.

La ilustración influyó enormemente en la ciencia y la literatura. En esta última vemos cómo los escritores empiezan a dividirse en dos corrientes. Algunos siguen con las corrientes barrocas ya existentes, mientras que otros comienzan a mirar a un pasado más remoto y tamizado por el modelo francés. La vuelta a la literatura clásica se ve como una muestra de cultura y gusto, una muestra de ilustración.

Las dos vertientes no nacieron de la nada. La crítica de Europa a la literatura española fue feroz. Se consideraba que España seguía atrapada en el pasado y que carecía de buen gusto. Esto es muy relevante en nuestro estudio de Moratin, ya que podemos situarlo claramente en el bando neoclásico y así entendemos muchas de

sus opiniones y su postura general de literatura. Podemos ver el marco de referencia que utiliza para juzgar y buscar lo mejor de la literatura de Inglaterra y Escocia.

Moratin se ve con la capacidad de juzgar ya que su padre, Nicolás Fernández de Moratin, fue, antes que él, un importante defensor del neoclasicismo. Debemos añadir que incluso consiguió que se prohibieran los autos sacramentales.¹⁵

Al final, el neoclasicismo terminó por imponerse en esta batalla, ya que contaba con muchos más aliados que el otro bando. Ya hemos dicho que los literatos europeos estaban de acuerdo con el desfase que suponía la literatura barroca.¹⁶ Y no fueron los únicos que apoyaron a los neoclásicos, pues la realeza y los políticos también aportaron su ayuda a través de la prensa. Con todo, la corriente barroca siguió luchando.

Pudiera parecer que esta polémica no es importante en el estudio del autor madrileño, pero, siguiendo a René Andioc, podemos comprobar su relevancia:

Leandro Moratin, entonces exiliado en Francia, evocaba aún el notable revuelo que provocó de rechazo en ciertos sectores de la corte en los que se reclutaban sus enemigos literarios y también entre aquellos a quienes tilda globalmente de alérgicos a las luces y, por lo mismo, con toda lógica, de oscurantistas.¹⁷

En su libro, el término oscurantista viene referenciado del propio Moratin en su «Advertencia» preliminar a *El sí de las niñas*:

¡Cuánta debió ser entonces la indignación de los que no gustan de la ajena celebridad, de los que ganan la vida buscando defectos en todo lo que otros hacen, de los que escriben comedias sin conocer el arte de escribirlas, y de los que no quieren ver descubiertos en las escena vicios y errores tan funestos a la sociedad como favorables a sus privados intereses! La aprobación pública reprimió los ímpetus de los críticos foliculares: nada imprimieron contra esta comedia, y la multitud de exámenes, notas, advertencias y observaciones a que dio ocasión, igualmente que las contestaciones y defensa que se hicieron de ella, todo quedó manuscrito. Por consiguiente, no podían bastar estos imperfectos desahogos a satisfacer la animosidad de los émulos del autor, ni el encono de los

¹⁵ Cfr. Huerta Calvo 2003: II, 1522-1523.

¹⁶ Huerta Calvo 2003: II, 1519 y ss..

¹⁷ Andioc 2005: 203.

que resisten a toda ilustración y se obstinan en perpetuar las tinieblas de la ignorancia.¹⁸

Observamos en este extracto una respuesta a sus detractores, llamándolos enemigos de las luces y criticándolos duramente, confirmando así su espíritu neoclásico y rechazando todo lo que se oponga.

A continuación analizaremos las fuentes y la base teórica del neoclasicismo ya que serán esclarecedoras para entender a Moratín en su búsqueda del buen teatro.

5.2. NEOCLASICISMO

...los pioneros de la Ilustración en España, que vieron en el gusto barroco el trasunto literario de unas España castiza, autárquica, cerrada al exterior y, precisamente por ello, condenada al atraso y a la censura de los países más adelantados.¹⁹

Las fuentes de este movimiento son varias, ordenadas de más a menos importantes tenemos los clásicos grecolatinos, clásicos españoles, franceses e italianos de los siglos XVI y XVII. En palabras del propio Huerta Calvo, «ese clasicismo dieciochesco, o Neoclasicismo, era la suma y compendio del clasicismo de todos los tiempos, matizado ahora con una superposición de época: su decidido rechazo de los autores y de los presupuestos barrocos».²⁰

En cuanto a la teoría literaria detrás de este movimiento podemos hablar de la *imitatio* (la literatura debe imitar la realidad o no será literatura), pero, si indagamos más, nos encontramos con que los pilares son aspectos contrarios al barroco en muchos sentidos. Resulta interesante observar cómo un movimiento puede definirse como el contrario de otro:

...*docere-delectare, ars natura y res-verba*. El primer binomio alude a la finalidad del arte, entendido como una mezcla de enseñanza y deleite; [...] *ars-natura* versa sobre las facultades, adquiridas o innatas del poeta [...]. El Neoclasicismo, como reacción contra la preferencia barroca por el «ingenio», subraya nítidamente la importancia del aprendizaje, del estudio [...]. El binomio *res-verba* plantea la

¹⁸ Fernández de Moratín, *El sí de las niñas*, pp. 162-163.

¹⁹ Huerta Calvo 2003: II, 1519.

²⁰ Huerta Calvo 2003: II, 1521.

ineludible dicotomía entre fondo y forma, cosas y palabras [...]. Se pretende dilucidar si las ideas son, o no, más importantes que la manera de expresarlas [...]. Como consecuencia, los valores retóricos del Neoclasicismo se apoyan en la «claridad, sobriedad, naturalidad y elegancia», frente a la «oscuridad, abundancia, afectación y vulgaridad» barrocas.²¹

Es evidente el enlace entre esta teoría literaria y el punto de vista del autor. Este ensayo trata precisamente de un estudio del teatro (*ars-natura*) de Moratín, el autor le daba mucha importancia a la investigación y quería dejar constancia de sus estudios para el lector. Prueba fehaciente de este hecho serán las notas y la biografía de Shakespeare que añade a su traducción de *Hamlet*. Moratín no sólo quiso traducir, sino que convirtió su obra en un manual para el estudio. En cuanto a los rasgos aristotélicos, los cumple a rajatabla, como podríamos comprobar en cualquiera de sus obras, todas llenas de personajes creíbles y realistas (*imitatio*), que cumplen asimismo las normas de las tres unidades (lugar, tiempo, acción).

Con esto ya disponemos de una idea general de lo que significa neoclasicismo en España, sus bases y pilares y, por último, del cometido del neoclásico.

6. MORATÍN Y SHAKESPEARE

6.1. LA TRADUCCIÓN DE *HAMLET*

Ahora que conocemos el criterio de Moratín, es menester que comentemos su traducción de la célebre obra de W. Shakespeare. Resulta curioso que de todas las obras inglesas que Moratín leyó y vio representadas, escogiese esta para traducir, puesto que se aleja del canon neoclásico por el que se rige el autor madrileño.

Una teoría podría ser que lo hizo por motivos económicos. En su investigación, Phillip Deacon nos deja claro que no es un razonamiento lógico y descarta la teoría. Para este estudioso, Moratín lo hace claramente como acto de admiración influido

²¹ Huerta Calvo 2003: II, 1524-1525.

enormemente por su espíritu ilustrado que quiere llevar a España una obra inglesa, no para ser representada, sino para ser leída y estudiada.²²

En España ya existía una traducción de *Hamlet* (1772) debida a Ramón de la Cruz. Esta traducción no la hizo del inglés, sino del francés. Así que la de Moratín será considerada la primera traducción real de la obra. También debemos añadir que Ramón de la Cruz la tradujo para su representación. Esta circunstancia será muy importante, ya que la traducción de Moratín sigue una senda muy diferente. Su traducción incluye la primera biografía en español del autor británico,²³ además de unas notas críticas y lingüísticas, todas llenas de juicios sobre la obra. A ello se añade un prólogo o advertencia (que como hemos visto, están presentes en todas sus obras). Moratín buscaba crear un estudio de referencia para una obra que, a pesar de alejarse de su gusto y sus criterios, reconoció como digna de admiración.

Ya sabemos que Moratín llegó a Inglaterra debido a un cambio en sus planes. No sabía inglés, pero esto no le impidió ir a ver obras de teatro en su estancia. Todo ello queda reflejado en sus anotaciones sobre la parte cultural y social de su viaje.²⁴ Moratín nunca deja claro las obras que vio, pero comprobaremos que es muy probable que viese alguna de las composiciones del autor británico de Stratford-Upon-Avon. También sabemos, tras nuestro estudio de sus anotaciones sobre el teatro, que frecuentaba las bibliotecas inglesas en busca de más información sobre el teatro, como vimos en el apartado 4, e incluso dejó constancia de ello como ya hemos comprobado.

El espíritu neoclásico del autor madrileño será vital para comprender por qué quiso traducir *Hamlet* y, más importante, por qué lo hizo de esa manera. El afán de estudio es un claro signo del autor clasicista. Moratín no solo quiere dar una traducción accesible, sino que se preocupa de ofrecer mucha información y explicar cada uno de sus juicios de forma razonable.

²² Cfr. Deacon 2011: 126-127.

²³ Cfr. Regalado Kerson 1989: 75.

6.2. ADVERTENCIA Y NOTAS A *HAMLET*

Moratin comienza con estas palabras su «Prólogo», que más tarde llamará «Advertencia»:

La presente Tragedia es una de las mejores de Guillermo Shakespeare, y la que con más frecuencia y aplauso público se representa en los teatros de Inglaterra. 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, por su calidad y su mérito, que dificilmente se hallarán reunidas en otra composición dramática de aquel autor ni de aquel teatro; y por consecuencia, ninguna otra hubiera sido más a propósito para dar entre nosotros una idea del mérito poético de Shakespeare, y del gusto que reina todavía en los espectáculos de aquella nación.²⁵

Como explica Regalado Kerson, «en él [el prólogo] define Moratin 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».²⁶ Esta advertencia resume lo que será su opinión y juicio sobre la obra, a pesar de admirarla profundamente, tiene la intención de mostrar todos los errores técnicos que encuentra que van en contra del clasicismo. Algunos los podrá pasar pero otros le merecen una opinión bastante negativa.

Estos estudios quedarán reflejados en sus «Notas», una sección que el autor añade al final de la traducción en las que refleja su criterio, a veces solo y en otras ocasiones apoyado por citas de otros autores ingleses.

Partiendo del conocimiento que ya tenemos sobre el criterio neoclásico, que es tan significativo en el autor, debemos matizar y comentar cómo es capaz de alternar la belleza y el defecto, habilidad que apreciaremos en sus comentarios.

En el teatro es muy precioso el tiempo, y estos soldados lo pierden [...] todo cuanto Horacio dice a sus cantaradas, no tiene que ver con la acción de la Tragedia....²⁷

²⁵ Fernández de Moratin, *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare*.

²⁶ Regalado Kerson 1989: 76.

²⁷ Fernández de Moratin, *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare*, acto I, nota 4.

Aquí el autor critica la falta de las tres unidades, habla del mal uso de la acción y del tiempo. Así continúa Moratín con la crítica como veremos en varios casos más; otro ejemplo, menos relevante pero interesante para nosotros, aparece en la nota anterior; el hecho de que los espectros aparezcan ante los soldados es, en palabras del propio autor: «Si empieza la Tragedia con la aparición de un espectro, ¿cómo ha de acabar?»,²⁸ rechazado sin miramientos, el toque sobrenatural no tiene cabida en la tragedia.

También acusa a Shakespeare de no estudiar suficientemente su obra, prueba de ello son algunas escenas en las que Moratín no encuentra una explicación clara de los fundamentos de la acción, como por ejemplo el motín contra Claudio. Critica a varios autores que escriben de esta manera, salvando a los dramaturgos de Italia «donde ya se conocía el arte. [...] Lope de Vega, Hardy y Shakespeare siempre escribieron de prisa».²⁹

Tras observar algunos de los errores principales que el autor considera al traducir esta obra vemos que no solo incluye duras críticas a Shakespeare, sino también a algunos autores clásicos como Lope. Pero hubo también partes y elementos que fueron del gusto de Moratín, aunque estuvieran lejos de ser escenas perfectas bajo su criterio técnico. Así el autor reconoce lo bello y dramático de Hamlet, pero no puede dejar de señalar algunas incongruencias en el personaje.

El autor madrileño, a pesar de considerar el pasaje «To be or not to be»³⁰ como uno de los mejores de la tragedia, no puede dejar pasar la actitud inverosímil de Hamlet puesto que, bajo su punto de vista, esas preguntas no están a la altura de un miembro de la realeza en tal situación: «¿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» [...].³¹

²⁸ Fernández de Moratín, *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare*, acto I, nota 3.

²⁹ Fernández de Moratín, *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare*, acto IV, nota 10

³⁰ Fernández de Moratín, *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare*, acto III, escena I.

³¹ Fernández de Moratín, *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare*, acto III, nota 2.

Queda clara la capacidad del autor de separar sus personalidades, pues opina de la misma escena ya como dramaturgo o ya como clasicista (ambas posiciones coexisten y son las que hacen de su estudio una fuente de información muy completa). Esto es muy interesante, pues, si ampliamos la segunda nota del acto III a la que hemos hecho mención anteriormente, podemos encontrar esta esclarecedora cita:

El monólogo de Hamlet es uno de los pasajes mas aplaudidos de esta Tragedia, y merece serlo. Las bellezas que en él se contienen no son de aquellas que se pierden en la traducción, no son locales, no son propias de un siglo en concreto: son perceptibles a todos los hombres, porque se apoyan en la verdad: están dichas con eloquente sencillez: convencen el entendimiento, y solo el que carezca de él podrá no admirarlas.³²

Esto nos confirma nuestra teoría de Moratín como dramaturgo y como clasicista. Hay también notables elogios en sus notas, y acaso el más llamativo es el que se refiere a Ofelia, Regalado Kerson resume muy bien todas las notas del autor:

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 dio a esta figura toda la expresión imaginable». 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.³³

Esto nos resulta interesante por que, como ya expusimos en el apartado 4.2, «Declamación y canto», Moratín sentía una gran admiración por Sarah Siddons, una actriz que representaba, entre otros personajes, a Ofelia. Además, aunque el autor está hablando de un personaje escrito, le dota de vida cuando habla de «su risa, sus cantares, su furor, su alegría, sus lágrimas, su silencio». Parece hablar de Ofelia como si la viese y no como si la leyese, por tanto, puede ser que estuviera pensando en la actuación de la señora Siddons al traducir el personaje de Ofelia, lo que sería un indicador más de que vio esta obra en su estancia en Inglaterra.

³² Fernández de Moratín, *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare*, acto III, nota 2.

³³ Regalado Kerson 1989: 79.

Para concluir y resumir este apartado, cerraremos con este extracto de que nos disipa cualquier duda que pudiéramos albergar de la relación de Moratín con la obra de Shakespeare y refuerza la visión expuesta en este estudio.

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. [...] 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.[...] [Moratín] se identifica plenamente con la visión poética y expresión dramática de Shakespeare.[...] 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.³⁴

Por su persistencia, cultura, posición y situación, Moratín fue el escritor más adecuado para traer esta obra a España y lo hizo de una manera consecuente, en su línea. Su traducción nos acerca a la literatura inglesa y sus anotaciones al panorama social del Londres de finales de siglo.

7. CONCLUSIONES

Es menester recordar nuestra tesis, cuestionarnos si queda corroborada y comentar algunas ideas adicionales que hemos podido formar tras leer este ensayo.

Las polémicas literarias en España eran feroces y numerosas; la privilegiada posición del autor fue innegablemente determinante en estas polémicas. Gracias a ese privilegio y su formación, emprende unos viajes que serán reveladores aún hoy para el estudio social, historiográfico y literario de otras naciones. Concretamente nuestra obra ofrece ese acercamiento, pero al haberlo estudiado en profundidad encontramos algo más.

³⁴ Regalado Kerson 1989: 80-81.

El autor hace una comparación de los teatros que conoce, usando como marco de referencia el punto de vista neoclásico. Las observaciones del autor entonces adquieren dos aspectos, el objetivo y el subjetivo. El objetivo (aunque desde el neoclasicismo) nos ayuda a llegar a ese acercamiento de ambas naciones en cuanto al teatro de la época; mientras que el subjetivo nos retrata a un Moratín que disfruta de Shakespeare a pesar de alejarse del canon al que él fielmente sigue o de creer que una división del teatro por género es un despropósito.

A pesar de no conocer la lengua inglesa, fue capaz de leer, estudiar e incluso traducir (esto también habla de sus habilidades y constancia); y más allá de eso, a pesar de no entender bien la lengua o la cultura, fue capaz de reconocer la grandeza de David Garrick o Sarah Siddons, ambos piezas clave en el teatro de la época.

A su vez, estos datos nos ayudan a esclarecer qué obras y teatros visitó en su estancia en Londres, algo sobre lo que el autor no deja constancia. Creemos que, al menos, vio una obra de Shakespeare representada, probablemente en el Drury Lane, de ahí su admiración por Garrick y Siddons.

Hemos prestado especial atención a su traducción de Hamlet por ser otra obra que lo acerca a la dramaturgia inglesa. Sus notas, de nuevo, son interesantes y confirman aún más las ideas expuestas en este estudio.

Este acercamiento a Moratín como prosista nos ha confirmado lo que suponía el espíritu clasicista en la España de la época y hemos visto con detenimiento el breve contacto de este autor con una nueva cultura que no estaba necesariamente en sus planes y a la que parece que llegó sin muchas pretensiones. En su recorrido vemos cómo su estudio de la lengua y literatura hace que sus observaciones tomen un cariz un poco más positivo.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1. TEXTOS

- Andioc, René, *Del siglo XVIII al XIX: Estudios históricos-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias Universidad de Zaragoza, 2005.
- Baker, David Erskine y Reed, Isaac, *Biographia dramatica: or, A companion to the playhouse*, London, Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1782.
- Campbell, Thomas, *Life of Mrs. Siddons. With a portrait*, New York, Harper & Bros., 1834.
- Deacon, Philip, «Hamlet de W. Shakespeare, en la traducción de Leandro Fernández de Moratín (1798)», en *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, ed. F. Lafargay L. Pegenaute, Berna, Peter Lang, 2011, pp. 123-142. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hamletde-w-shakespeare-en-la-traduccion-de-leandro-fernandez-de-moratin-1798/>
- Díez Borque, José María ed., *Historia del teatro en España: Tomo II. Siglo XVIII, siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988.
- Dowling, John y Andioc, René, «Introducción», en Fernández de Moratín, Leandro, *La comedia nueva y El sí de las niñas de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Castalia, 1968.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Hamlet: tragedia de Guillermo Shakespeare; traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio PA.*, Madrid, Oficina de Villalpando. 1798. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hamlet-tragedia-1/>
- Fernández de Moratín, Leandro, *Obras póstumas*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1867.
- Fernández de Moratín, Leandro, *La comedia nueva y El sí de las niñas de Leandro Fernández de Moratín*, ed. John Dowling y René Andioc, Madrid, Castalia, 1968.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Viaje a Italia*, Barcelona, Laertes, 1988.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Apuntaciones de viaje a Inglaterra*, ed. Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra, 2005.
- Huerta Calvo, Javier, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2 vols.
- McClelland, Ivy Lilian. «Pathos» dramático en el teatro español de 1750 a 1808, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.
- Regalado Kerson, Pilar «Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 75-83. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_009.pdf.
- Rodrigo Mancho, Ricardo, «Apuntaciones teatrales de Leandro Fernández de Moratín en su viaje a Italia», en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX: Actas del Simposio Internacional celebrado en Valencia (21-22 de*

- Noviembre de 2005), ed. Irene Romera, Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 105-126. <http://parnaseo.uv.es/Editorial/Parnaseo5/rodrigo.pdf>
- Rodríguez Fischer, Ana, «Introducción», en Fernández de Moratín, Leandro, *Apuntaciones sueltas de Inglaterra de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Tejerina, Belén. «El manuscrito del *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín: BNM ms. 5890», en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín : Bolonia, 27-29 de octubre de 1978*, ed. Mario di Pinto, Maurizio Fabbri y Rinaldo Froldi, Abano Terme, Piován Editore, 1980, pp. 229-248.

8.2. ENLACES WEB

http://www.cervantesvirtual.com/portales/leandro_fernandez_de_moratin/
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114828&page=1>
<http://www.wwnorton.com/college/english/nadrama/content/review/shorthistory/antiquity-18c/18century.aspx>
https://www.garrickclub.co.uk/david_garrick/
<http://www.davidgarrickhereford.org.uk/>
<https://archive.org/details/biographiadrama05jonegoog>