

# Nicolás Fernández de Moratín, recreador del Arte de amar

Vicente CRISTÓBAL

Me propongo en las siguientes páginas destacar y analizar el paralelismo entre Ovidio y Moratín en lo que se refiere, por una parte, al *Ars Amatoria* y por otra, a aquel poema didáctico-erótico, el *Arte de las putas*, de cuyo título Menéndez Pelayo se negaba siquiera a dar noticia; e ilustrar así con el caso concreto el modo y preferencias del fenómeno de recreación de los clásicos por parte de nuestros autores neoclásicos.

La obra de Moratín, tras largo tiempo de vida clandestina, ha merecido en los últimos años alguna atención. E. Helman le dedicó en 1955 un agudo y sugerente estudio<sup>1</sup>, en el que ponía de relieve no sólo su contexto histórico y sus posibles fuentes (el *Ars Amatoria* y el *Libro de buen amor* especialmente), sino que también apuntaba la proyección de la obra, fuera ya de la literatura, en los *Caprichos* de Goya. Y últimamente hemos de agradecer a M. Fernández Nieto la edición del poema, precedido de una sustanciosa introducción<sup>2</sup>.

Que en la gestación de dicha obra, aparte de la experiencia del autor adquirida por autopsia, había intervenido decisivamente como modelo el *Arte de amar* de Ovidio, es algo que se echa de ver ya en el título. No es que Moratín parodiara los tratados de Retórica —eso ya lo había hecho Ovidio en el título de su obra—, sino que imitó al sulmonense también en ese punto. Fue además así constatado por el edicto inquisitorial del 20 de junio de 1777, donde, al decir

---

<sup>1</sup> «The elder Moratin and Goya», *Hispanic Review*, 23 (1955), pp. 219-230. Puede leerse también en castellano en el libro *Jovellanos y Goya* (Madrid: Taurus, 1970), pp. 219-236, con el título «Don Nicolás Fernández de Moratín y Goya: sobre *Ars Amatoria*».

<sup>2</sup> N. FERNÁNDEZ DE MORATÍN: *Arte de las putas* (Madrid: Siro, 1977).

del editor, se contiene la primera noticia del poema («... que tiene a continuación de este título varios versos de Ovidio en su obra *De Arte Amandi...*»), y reincide en ello Iriarte cuando, para referirse a él en su *Vejamen satírico*<sup>3</sup>, empleaba la perífrasis «Arte muy semejante al de Ovidio». Tanto Helman como Fernández Nieto aluden, naturalmente, a la inspiración ovidiana, pero el primero subraya más las diferencias que las concomitancias, y el segundo se mantiene en una postura más bien escéptica, o incluso contraria, a la aceptación de dicha deuda<sup>4</sup>. Por eso nos ha parecido oportuno detallar, en cuanto a la temática y al uso de ciertos procedimientos, el fiel seguimiento que Moratín hace de Ovidio.

La poesía didáctico-amorosa del poeta latino y, más en concreto, su *Arte de amar* había conocido en la literatura española medieval una amplia difusión, aunque fuera muchas veces por vía indirecta a través de las comedias elegíacas latinas y señaladamente el *Pamphilus*<sup>5</sup>; de dicha influencia son las muestras más claras el *Libro de buen amor*<sup>6</sup>, que mantiene incluso el tono didáctico del original, la poesía cancioneril<sup>7</sup>, en la que abundan alusiones a la susodicha obra ovidiana, nombrada curiosamente por aquellos escritores como *De amante*, y ya en menor medida, la *Celestina*<sup>8</sup>. El Renacimiento se entusiasma, más si cabe que la Edad Media, por el Ovidio de las *Metamorfosis* y de las *Heroidas*<sup>9</sup>, y deja un tanto de lado sus obras más puramente eróticas, ya sea porque el petrarquismo había impuesto para la poesía amorosa unos cánones ajenos a la jovialidad y al espíritu lúdico del Ovidio de los *Amores* y del *Ars*, ya sea —en lo que al *Ars* se refiere— por su género didáctico, ya en fin por un cierto puritanismo erasmista que dejaba su huella en la literatura<sup>10</sup>:

<sup>3</sup> *Cancionero del siglo XVIII*, BNM, ms. 3751, fols. 57-64, 1799.

<sup>4</sup> Cf., p. ej., 6. 54: «En el *Arte* hay poco del *Ars Amandi* de Ovidio, si acaso a partir del verso 220 del canto III...».

<sup>5</sup> Cf. edición de L. Rubio y T. González Rolán (Barcelona: Bosch, 1977), pp. 25-33.

<sup>6</sup> Cf. E. R. CURTIUS: *Literatura Europea y Edad Media Latina* (México: FCE, 1976), II, p. 552; M. ROSA LIDA: *Juan Ruíz* (Buenos Aires: Eudeba, 1973), *passim*; G. HIGHER: *La tradición clásica* (México: FCE, 1978), I, p. 103; R. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance in Spain* (Berkeley, 1913), pp. 28-54.

<sup>7</sup> Cf. R. Schevill, *op. cit.*, pp. 55-86.

<sup>8</sup> M. ROSA LIDA: *La originalidad artística de la Celestina* (Buenos Aires: Eudeba, 1970), es partidaria de la influencia indirecta de Ovidio en *La Celestina*, a través sobre todo de las comedias elegíacas; pero cf. A. CASTRO GUIASOLA: *Observaciones sobre las fuentes literarias de la Celestina* (Madrid: CSIC, 1973), pp. 66-79.

<sup>9</sup> Cf. R. SCHEVILL, *op. cit.*, pp. 143-198 sobre la influencia de las *Metamorfosis*; sobre la de las *Heroidas*, cf. H. DÖRRIE: «L'épître héroïque dans les littératures modernes. Recherches sur la postérité des *Epistulas Heroidum* d'Ovide», *Revue de Littérature Comparée*, XL (1966), pp. 48-64. Y sobre todo su libro *Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung*, Berlin (1968).

<sup>10</sup> Cf. M. BATAILLON: *Erasmus en España* (México, FCE, 1979), pp. 614-616.

tales pueden ser las causas que explicarían la menor vigencia de que gozó el *Ars Amatoria* en la primera mitad del siglo XVI. Inmediatamente después de Trento la obra —siempre que estuviera traducida al romance o a cualquier lengua vulgar— fue incluida en el índice de libros prohibidos, lo que coartó si no su difusión, sí al menos su influencia literaria<sup>11</sup>. Schevill, en efecto, cuando se para a precisar la deuda con Ovidio de nuestros poetas líricos del XVI, no halla sino remembranzas de las *Metamorfosis*<sup>12</sup>. A partir de entonces sólo esporádicamente se encuentran en nuestras letras pobres vestigios del *Ars*: Cervantes, por ejemplo, pone en boca del licenciado Vidriera los versos 405-408 del libro III que hablan sobre el prestigio y favor de que gozaban los poetas en la antigüedad, citándolos textualmente en latín.

Así continúa más o menos la situación hasta que tropezamos con el *Arte de Moratín*, que al cabo del tiempo vuelve a adueñarse de la temática, género y tono de la proscrita obra de Ovidio, infundiéndole también, como era de esperar, el espíritu de su siglo y adaptándola a las costumbres del Madrid dieciochesco<sup>13</sup>: ello le valió la misma prohibición que a su modelo, según el edicto de la Inquisición antes aludido. Ovidio, por otra parte, fue en palabras de Highet «el más francés de los autores latinos»<sup>14</sup>, el que con sus obras amoratorias didáctico-elegíacas y también con los relatos de las *Metamorfosis* contribuyó de manera decisiva a la gestación del concepto del amor cortés, que halla en el *Roman de la Rose* su más cumplida plasmación<sup>15</sup>. No es de extrañar, en consecuencia, que la afición por él como maestro del amor brote también en nuestra literatura precisamente en las épocas más afrancesadas: el Bajo Medievo y el

<sup>11</sup> Cf. *Index et catalogus librorum prohibitorum* (Madrid, 1583), p. 70: «Ovidio *De arte amandi* en romance o en otra lengua vulgar solamente». Véase sin embargo, alguna traducción castellana que de dicha obra se hizo entonces, como la de Melchor de la Serna Flayre Benito, en R. Schevill, *op. cit.*, pp. 240 y ss.

<sup>12</sup> Schevill, *op. cit.*, pp. 226 y ss.

<sup>13</sup> Este fenómeno de adaptación del *Ars* ya lo había llevado a cabo curiosamente en el siglo XII Maître Élie en una traducción modernizada, en la que da noticia de los mejores campos de caza de mujeres en el París de su tiempo, allí donde Ovidio hablaba de los lugares públicos de Roma (cf. G. Highet, *op. cit.*, I, p. 107).

<sup>14</sup> G. HIGHET: *La tradición clásica*, I, p. 102; y más adelante: «Las disquisiciones sobre las pasiones, declamadas por los héroes de Corneille y Racine, los mapas de la ternura en la novela barroca, el tratado de Stendhal *De l'amour*, las disecciones quirúrgicas del amor en Marcel Proust y en muchos otros autores modernos, todo ello es fruto del espíritu que produjo el *Roman de la Rose*. Para ese espíritu, para esa rara mezcla de emoción y raciocinio que desemboca en una discusión intelectual de la suprema pasión humana, la autoridad principal, respetada no sólo por los autores del *Roman de la Rose*, sino también por sus predecesores y contemporáneos, era Ovidio» (p. 112). Así también W. KRAUS: «P. Ovidius Naso», *R. E.*, 18 (1942), col. 1981: «Die ovidische Erotik fand im 18 Jhdt., besonders in Frankreich, verwandte Geister».

<sup>15</sup> Cf. G. HIGHET: *La tradición clásica*, p. 99.

siglo XVIII. A su vez, el carácter didáctico de la obra ovidiana —por más que en ello hubiera implícita una parodia— cuadraba con las tendencias literarias del siglo de las luces, y el propio Moratín produjo, dentro del mismo género, otra obra de no menos tradición clásica, *La Diana o Arte de la caza*, poema en seis libros, que sigue en general las pautas de las *Geórgicas* de Virgilio.

Por otra parte, la adaptación del *Arte de amar* que lleva a cabo Moratín a un *Arte de las putas* nos parece participar todavía de aquella frecuentada tendencia de la poesía barroca hacia lo burlesco, satírico y populachero, que en lo que a los temas grecolatinos se refiere, y especialmente la mitología, operaba las más sorprendentes transformaciones. ¿No había sido ya antes Hero, la amada de Leandro y protagonista de aquella romántica y trágica historia de amor que Ovidio y Museo contaran, convertida por Quevedo en «una perla toda/ que a menudo ensartan/ ...chicota muy limpia/ no de polvo y paja,/ que hace camas bien/ y deshace camas»? Pues de la misma manera los preceptos del *Ars* ovidiana, que, aunque de tema licencioso, no llega nunca a lo obsceno y mantiene en los momentos más escabrosos un tono pudibundo y elusivo<sup>16</sup>, se utilizan y transforman para un *Arte de las putas*, obra mucho más procaz y de lenguaje más suelto y expedito. Mientras en Ovidio se habla preponderantemente de seducción y galanteo, en Moratín, más específico, se habla sobre todo de compra y de mujeres que por oficio venden el placer. El mismo poeta lo declara en abierta comparación con Ovidio en II, 48-54: «...pero esto ya es amor, y yo no intento/ de amor cantar la dulce tiranía:/ muy ronca y débil es la musa mía/ para este empeño; en el amor soy Fénix/ mas no cisne en cantarlo; ya el delito/ el músico del Ponto desterrado/ pagó de acometer a lo vedado»<sup>17</sup>. Aunque en uno y otro caso las diferencias no estriban a veces sino en la mayor crudeza y en la expresión más directa del español; y también muy a menudo en el *Arte de las putas* se reseñan procedimientos que, en buena lógica, serían innecesarios en el amor comprado, y pertenecen más bien a un arte de la seducción y el enamoramiento.

Los lugares paralelos son numerosos, como mostraremos a continuación. Pero también la organización y división del libro están planeadas de acuerdo con el modelo ovidiano. El sulmonense había dedicado dos de los tres libros de su *Arte* a informar a los varones, y el último lo consagraba a las mujeres, advirtiéndoles sobre cómo gustar y seducir a los hombres; no parece que para esta duplicidad de enseñanzas hubiera partido Ovidio de criterios morales de equi-

<sup>16</sup> Cf. *Ars Am.*, III, 769 y 804.

<sup>17</sup> Cf. I, 494 y ss.

dad y condescendencia con el otro sexo, sino de una mera intención artística, la de mostrar su habilidad tratando un mismo tema desde dos ángulos contrarios y complementarios de visión, siguiendo la práctica retórica aprendida en la escuela. Por su parte Moratín, según se desprende de las noticias contenidas en I, 432-434: «y así la rectitud de los Jueces/ severos no interrumpa mis acentos,/ ni me condene hasta cantar seis veces...», y en IV, 447-450: «Y porque conocer al enemigo/ en todo trance es cosa de importancia,/ estudia el tono con que el canto quinto/ instruye a las resueltas cortesanas», pensó la obra como conjunto en seis libros de los que los dos últimos, que no escribió (o que no nos han llegado por sabe Dios qué razones), estarían dirigidos a las féminas del oficio, completando los cuatro primeros que dedicaba a los hombres, en la misma proporción que lo había hecho Ovidio; aunque, teniendo en cuenta que los libros de Moratín son de un número de versos sensiblemente inferior a los de Ovidio, que el hexámetro latino puede llegar hasta las 17 sílabas y no baja nunca de 12, y el pentámetro puede llegar hasta 14 y no baja nunca, tampoco, de 12, mientras que don Nicolás emplea el endecasílabo, y que la expresión latina es mucho más condensada que la española, la multiplicación por dos en el *Arte de las putas* de los tres libros del *Arte de amar* no supone ningún aumento de contenido. De modo que los cuatro libros conservados de Moratín no son sino los dos tercios de su obra, tal y como fue planeada en un principio teniendo a la de Ovidio por modelo también en lo que a reparto y extensión de materia se refiere.

La técnica expositiva no difiere tampoco considerablemente de la del poeta latino. La exhortación didáctica se combina con el ejemplo y con el excursu narrativo. Lo que en Ovidio eran ejemplos de la mitología y, a veces, de la naturaleza, son en Moratín, en significativa mutación, más frecuentemente ejemplos de la historia nacional y hasta incluso de la Biblia. Al igual que en la poesía didáctica antigua (recuérdese como más conspicuo ejemplo el epilío de Orfeo y Eurídice en el libro IV de las *Geórgicas*), y especialmente en el *Arte de amar*, que conjuga lo didáctico con lo elegíaco, se inmiscuían relatos míticos para apoyar ejemplarmente los consejos y advertencias, o bien, con función etiológica, para dar noticia del origen de una determinada práctica (además de la subyacente finalidad de evitar con ello la monotonía y promover la variedad de tonos), así también en el poema didáctico de don Nicolás hallamos digresiones del mismo tipo. Ovidio, por ejemplo, para encarecer los peligros de los celos, cuenta la leyenda de Céfalo y Procris en *Ars Am.* III, 685-747; no de otro modo Moratín, para corroborar la premisa de que el acto amoroso debiera ser público, puesto que es inocente, cuenta cómo el filósofo cínico Diógenes —aunque, según

las fuentes, la anécdota va referida a Crates de Tebas, otro filósofo cínico, discípulo de Diógenes— amó a una mujer en plena plaza de Atenas, ante la admirada concurrencia de los ciudadanos (I, 543-570). Otra vez el de Sulmona se refiere en largo excursu al rapto de las sabinas por parte de Rómulo y los suyos, como la primera vez en que el amor surtió efecto en medio de un espectáculo público II, 101-134): se trata de un mito etiológico (*Primus sollicitos fecisti, Romule, ludos...*), que encuentra su paralelo funcional en una sarcástica narración intercalada por Moratín en II, 142-206 sobre la invención del instrumental preventivo en el trato con meretrices («feliz principio a esta artimaña puso...») <sup>18</sup>.

Y pasamos ya a reseñar las deudas temáticas del poeta español con respecto al latino.

1. Comienza la obra de Moratín sustituyendo la tradicional invocación a la Musa por una invocación a Venus, lo cual puede recordar ciertamente —como Fernández Nieto sugiere— el himno a Venus, mucho más extenso, con que se abre el *De rerum natura* <sup>19</sup>; pero también Ovidio, en el proemio de su *Arte*, pide el favor de la madre del Amor: *coeptis, mater Amoris, ades* (*Ars Am.* I, 30).

2. La advertencia de I, 29-32: «el que aún no entienda/ del rígido apetito, no me lea...», la proclama de no atentar en esta obra contra el matrimonio, contenida en I, 42-45: «yo no pretendo con arengas largas/ disuadir el amor puro y constante/ de solo a solo, ni romper deseo/ la coyunda que enlaza el Himeneo», y la de no ir contra las leyes, contenida en I, 306-310: «Pero si alguno hubiese que replique/ que más valiera ser mi lengua muda,/ que para darle azotes muy crueles,/ no es bien que muestre a Venus tan desnuda,/ sepa no escribo yo contra las leyes», parecen un desglose del pasaje ovidiano de *Ars. Am.* I, 31-34, que aquí traduzco: «lejos de aquí, delgadas cintas, emblema del pudor, y tú, larga banda que cubres los pies hasta la mitad. Yo cantaré un amor que no tiene nada

<sup>18</sup> La misma inserción de relatos, muy frecuentemente etiológicos o a veces ejemplificativos, en medio de la exposición didáctica encontramos en *La Diana* de don Nicolás. Así, p. ej., a comienzos del libro I hay un excursu sobre la invención de la caza por la diosa Diana; en el libro II, un relato sobre la muerte de Favila por un oso; en el libro III se cuenta el mito de Acteón, etc. En todo ello seguía los antiguos moldes del género.

<sup>19</sup> De la impresión que la lectura de Lucrecio dejara en Moratín nos pueden ilustrar, por cierto, estos versos suyos de *La Diana*: «Según el libertino y el impuro / dulce Lucrecio y célebre Epicuro. / Porque uno y otro bárbaro atea, / inventor de maldad la más horrenda, / átomos juzga cuanto ve la vista...» (III, 89 ss.).

que temer y unos escarceos permitidos». Las delgadas cintas y la larga banda de que habla son los distintivos de la mujer casada: quiere así avisar Ovidio, como luego Moratín, de que su pretensión no es adoctrinar sobre el adulterio (castigado severamente en Roma por la *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, que había sido promulgada en el 18 a. C., es decir, 18 años antes aproximadamente de la aparición del *Ars*), sino incitar tan sólo al amor cortesano. La diferencia en este punto entre el romano y el español, volviendo a matizar lo ya dicho anteriormente, es que aquél enseña cómo buscarse una amiga duradera, y éste cómo hallar una ocasional. De ahí se deriva una importante consecuencia: el primero ha de enseñar, una vez encontrada la mujer, cómo mantenerla enamorada, y a ello dedica el libro II de su obra, mientras que el segundo se desentiende de tal objetivo: «Arriba de dos veces no permite/ nuestra arte a una gozar...»; por eso también el libro I de Ovidio es mucho más utilizado por Moratín para su *Arte* que el libro II.

3. «...Del arte meretricio/ pretendo por mi astucia y mi desvelo/ ser nuevo Tiphís y otro Machiavelo», son palabras de nuestro poeta (I, 214-216) que reproducen las de Ovidio (*Ars Am.* I, 8): *Tiphys et Automedon dicar Amoris ego*, «dirán de mí que soy el Tifis y el Automedonte del Amor». Tifis, el piloto de la nave Argo en la expedición argonáutica, y Automedonte, el auriga de Aquiles en el sitio de Troya, sirven como ejemplos: guía de naves el uno y el otro de carros, como el poeta es guía del Amor. En Moratín Maquiavelo, guía de príncipes, ha ocupado el lugar del auriga mítico.

4. También provienen de Ovidio los siguientes versos con que se abre el libro II del *Arte* de don Nicolás: «Pero si en tu bolsillo los doblones/ revientan de apretados y la plata/ con peso preciosísimo le rompe,/ si cuando los calzones desatacas/ se te quedan por grillos con tan peso,/ se alzarán para ti todas las faldas/ de cualquier hembra; inútil es con eso/ para ti mi lección, pues sólo trato/ con quien por pobre dices que pleitea/ y pretende comer bueno y barato;/ pues las armas del rey (es cosa extraña),/ más vencen en la bolsa que en campaña». La fuente indubitable es el pasaje de *Ars Am.* II, 161-166 que dice así: «No vengo yo como maestro del amor para los ricos; ninguna necesidad tiene de mi arte aquél que puede ofrecer regalos. Consigo lleva la sabiduría aquel que, cuando quiere, puede decir: 'toma'; me doy por vencido: él resulta más del agrado que mis descubrimientos. Yo soy poeta para los pobres, porque he amado siendo pobre; como no podía dar regalos, daba palabras».

5. El tema mítico de la Edad de Oro es asiduo de la poesía didáctica antigua: constaba ya en el primer espécimen del género, *Los Trabajos y los días* (106 ss.) de Hesíodo; así también en los *Fenómenos* de Arato (98 ss.) y en sus recreaciones latinas, según nos es dado conocer —la de Cicerón (fr. XVIII), la de Germánico (96 ss.), más o menos contemporáneo de Ovidio, y la de Avieno (292 ss.), ya posterior a Ovidio—; en el *De rerum natura* lucreciano (V, 925 ss.), aunque según la mentalidad racionalista del poeta se habla sólo de tiempos antiguos y no propiamente de una mítica edad primitiva especialmente idealizada; y en las *Geórgicas* de Virgilio (I, 125-146; II, 473 ss. y 538-540). Dejándose llevar Ovidio de este cliché de la poesía didáctica, introduce también el tema en su *Arte de amar*, II, 467-488 —en que habla, más cerca de Lucrecio que de Virgilio, sobre el origen del mundo y el origen del amor para todas las especies animales, y aconseja a continuación recurrir a la unión amorosa como medio para reconciliarse con la amada— y en II, 621-624 —donde notifica que también en los tiempos primitivos o Edad de Oro (la alusión al mito está garantizada por la mención de la bellota como alimento) los hombres buscaban un techo para su coyunda: «También entonces, cuando la teja no protegía del sol y de la lluvia, sino que la encina daba cobijo y alimento, el placer se compartía en el bosque y en las cuevas, no al aire libre: ¡tanta preocupación por el pudor había entre aquella gente ruda!». Pues bien, yendo en la huella de Ovidio, tampoco falta en Moratín el uso de este tema tópico en los siguientes versos: «Si la simple —corrijo aquí la evidente errata *cumple* de la edición de Fernández Nieto— y feliz naturaleza/ durara en la inocencia primitiva/ fuera inútil entonces la riqueza./ Cada cual dio de balde antiguamente/ lo que dio para ser comunicable/ naturaleza, y yendo lentamente/ el interés y la maldad creciendo,/ a trueque de castañas y bellotas/ el amor en las selvas resonantes/ los cuerpos junto allí de los amantes» (II, 13-22)<sup>20</sup>.

6. En el *Arte* de Ovidio las comparaciones cinegéticas o piscatorias, traídas para ilustrar los pormenores de la seducción, aparecen alguna que otra vez. Dice así, por ejemplo, en I, 45-50: «Bien sabe el cazador dónde debe extender las redes a los ciervos, bien sabe en qué valle tiene su morada el rabioso jabalí. A los pajareros les son familiares las enramadas. El que sujeta el anzuelo conoce en qué aguas nadan los peces en abundancia. También tú, que buscas materia para un amor duradero, entérate antes en qué lugar

<sup>20</sup> Igualmente, como tópico del género, aparece dicho mitologema en el libro I del *Arte de la caza*, versos 61-96.

menudean las jóvenes». Y en la culminación de ese libro I, vv. 759-765, usa el tema de la pesca como ejemplo a seguir por el buscador de amores: «Tantas maneras de ser hay en el interior de las mujeres, como formas en el universo: el que es listo se adecuará a esos inúmeros caracteres y, del mismo modo que Proteo, unas veces se derretirá convirtiéndose en líquida agua, otras veces en león, otras en árbol y otras será un hirsuto jabalí. Aquí pescan con arpón, allí con anzuelos, en otra parte las redes, abombadas por medio de una cuerda tirante, arrastran a los peces. Tampoco a ti te convendrá la misma táctica para todas las edades...». De igual modo, como corroboración de la misma premisa, a saber, que las técnicas deberán ser distintas según los distintos caracteres, recurre Moratín a la imagen del cazador en el comienzo de su libro III, vv. 1-9: «Porque según el género de caza / dispone el cazador las prevenciones, / no echa a los fieros lobos los hurones, / ni dispara a las tímidas alondras / con balas de cañón de artillería, / que aquello poco y mucho esto sería, / y así son menester astucias nuevas, / si a la Marcela o chusca Sinforosa / de tu amor quieres dar líquidas pruebas...», tema éste que constituye el argumento de su otro poema didáctico.

7. Para encarecer la multitud de mujeres que pueden hallarse en la villa y corte, saca a colación Moratín la consabida hipérbole y *adynaton* de que es más fácil contar las estrellas y los granos de arena de la playa: «Más fácil fuera al estrellado globo/ contarle los luceros, las arenas/ al mar que baña desde el Indo al Moro,/ primero que yo cuente las muchachas/ que hay en Madrid...» (III, 95-99). Derivan estos versos de *Ars Am.* I, 253-254: «¿Para qué enumerarte los sitios, aptos para la caza, donde las mujeres se reúnen?: es mayor su número que el de los granos de arena de una playa», y de I, 57-59, en que para ponderar Ovidio el gran número de muchachas que pueden encontrarse en Roma, emplea también una comparación hiperbólica: «Cuantas mieses produce el Gárgaro, cuantos racimos Metimna, cuantos peces se esconden en el mar y pájaros entre el follaje, y cuantas estrellas hay en el cielo, otras tantas son las jóvenes que tiene esta ciudad de Roma, en la que tú habitas».

8. Seguramente el pasaje en que la imitación de Ovidio por parte de Moratín ofrece mayor interés es aquel en que enseña los lugares donde más abunda la caza de amor (III, 195-335). En estos versos nuestro poeta lleva a cabo una perfecta y oportuna traducción de lo romano antiguo a lo matritense contemporáneo. En el *Arte de amar* se desarrolla este tema en I, 41-262. Donde Ovidio habla de pórticos, ceremonias religiosas, foros, teatros, circos, anfiteatros, procesiones triunfales, banquetes y baños, Moratín habla a su vez de teatros,

corridas de toros, bailes, espectáculos de titiriteros, fiestas, procesiones, baños, ceremonias religiosas y ferias. Hay pues, además, cierto seguimiento en el orden de los lugares.

Siguiendo en uno y otro caso el orden de presentación de los lugares, podemos destacar paralelos más estrictos. A los teatros, por ejemplo, Moratín les aplica el mismo epíteto que Ovidio; los versos 198-202: «En los corvos teatros, cuando oculto/ estés entre la chusma mosquetera,/ de espaldas al magnífico proscenio/ no escuches los delirios recitados/ y podrás registrar la delantera...» recogen estos dos del latino: «Pero más que en ningún otro sitio has de cazar en los curvos teatros: éstos son los lugares más fecundos para tus propósitos»<sup>21</sup>.

Las corridas de toros son en la circunstancia cultural de Moratín, tan aficionado a ellas, el mejor correlato de los espectáculos hípicos que en tiempos de Ovidio se celebraban en el circo (pues las exhibiciones y luchas con fieras que tenían lugar en los anfiteatros, no eran corrientes todavía). Tanto uno como otro autor subrayan en principio lo numeroso del gentío que acude a tales diversiones: «El circo, que da cabida a tanta gente, ofrece muchas ventajas» (Ovidio, I, 136); «Ni evitarás las fiestas varoniles/ de los muy bravos toros de Jarama,/ ardiendo la Canícula en estío,/ cuando al redondo coso el gran gentío/ corre en caballos y en pequeñas jacas.» (Moratín, III, 208-212). A continuación aconsejan sentarse al lado de la mujer elegida, así Ovidio: «siéntate al lado de tu bienamada, si nadie te lo impide; acerca tu costado al suyo todo lo que puedas, sin miedo, puesto que, aunque tú no quieras, la estrechez de los asientos obliga a juntarse y por imposición del lugar has de rozar a la joven» (I, 139-142), y Moratín, más escueto: «acomódate cerca» (III, 220). El siguiente consejo es el de aplaudir al mismo corredor o torero al que aplaude la mujer: lo dice Ovidio en el verso 146: *nec mora, quisquis erit cui favet illa, fave*, «e inmediatamente apoya al auriga que apoya ella, cualquiera que sea», y Moratín, en los versos 220-235: «...cuesta poco/ celebrar lo que aplauden, o bien sea/ del fiero Pascual Brey el valor loco,/ o bien cuando el Marchante rejoynea,/ ...tú sigue el voto de la más cercana»... Ciertas menudas atenciones son prescritas también por ambos poetas; Ovidio dictamina así: «Los pequeños detalles cautivan a los espíritus sensibles: a muchos les ha sido útil mullir el cojín con mano habilidosa; les fue también provechoso agitar una tablilla para darle un poco de aire

<sup>21</sup> Muy oportunamente señala R. Schevill (*op. cit.*, pp. 8-9) el contraste entre este consejo ovidiano: *Sed tu praecipue curvis venare theatris...* y la admonición de San Agustín a sus fieles: *Fugite, dilectissimi, spectacula, fugite caveas turpissimas diaboli, ne vos vincula teneant maligni... In theatris labes morum, discere turpia, audire inhonesta, videre pernicioosa (De Symbolo, cap. 2).*

y poner un hueco escabel debajo de su delicado pie» (159-162), y Moratín varía sobre el mismo tema: «y las naranjas son allí un regalo/ y cuesta poco un búcaro con agua» (236-237).

La procesión triunfal que Ovidio describe en los versos 217-228 ha sugerido, sin duda, a Moratín la mención de las procesiones religiosas como lugar propicio para el encuentro: «ni por qué callaré las procesiones/ que todo el año la devota Mantua/ hace supersticiosa.» (308-310). Y las ceremonias sacras y los templos de versos 75-78: «No se te olvide Adonis, a quien Venus llora, ni los ritos del séptimo día que el judío de Siria celebra, ni dejes de pasar por el templo menfítico de la ternera vestida de lino: a muchas les hace ser lo que ella fue para Júpiter» corresponden a las fiestas de que habla el poeta español: «San Antón, Sebastián y Blas son días/ que llaman en la corte de trapillo,/ el Angel y al sol todo el invierno/ y en el verano hay otros de sotillo...» (302-305), «¡Oh noche alegre de San Juan! ¡Oh día!/ ¡Oh día y noche de San Pedro! ¡Oh cruces/ Mayas del Avapiés! Bailes festivos:/ estaréis siempre por mis versos vivos» (315-318).

Los baños de la localidad de Bayas, próxima a Nápoles, de que hace pregón Ovidio como sitio pródigo en amorosa cosecha: «¿Cómo referirme a Bayas, a las costas que la bordean y el agua cálida y sulfurosa que exhala vapores? Alguien, llevándose de aquí una herida en el corazón, dijo: 'estas aguas no son tan saludables como cuentan'» (255-258), han motivado la correspondiente alusión de Moratín a los del río: «Ni callaré los deliciosos baños/ del río, a los que van en calesines...» (319-320).

9. Ambos autores tratan de infundir confianza, asegurando que todas las mujeres son conquistables: «Antes de nada, penetre en tu amante la confianza de que a todas se las puede conquistar: las conquistarás: tú sólo tienes que tender las redes» (Ovidio, I, 269-270); «Mas porque putas hay tan imposibles/ al parecer (que en realidad ninguna/ hallarás imposible ni aún difícil)...» (Moratín, III, 344-346).

10. Confiesa Ovidio que no es de su gusto el placer que se le da por obligación y que detesta «a la que se entrega porque es necesario entregarse, e indiferente piensa para sus adentros en la lana que ha de trabajar» (II, 685-686). El postulado general lo convierte Moratín en un caso concreto; recuerda que una estaba «con un amigo haciendo aquel negocio/ más digno de atención que hay en el mundo» (IV, 209-210), y al tiempo que el amigo se afanaba en ello con todo su esfuerzo «la sosa malditísima tirando/ estaba al techo huesos de cereza/ sin sentir las cosquillas de la pieza» (215-217). Nuestro autor con tan significativa imagen levanta su irónica socarronería por encima de la de Ovidio.

11. Algo que no consta explícitamente en el *Arte de amar* pero sí en *Amores*, I,10, 33-36, es la protesta de Ovidio, formulada como pregunta, ante el hecho de que la mujer ponga un precio al placer: «Si Venus debe ser por igual placentera a ambos, ¿por qué uno la vende y otro la compra? ¿Por qué ha de ocasionarme pérdida y a ti ganancia un placer que con movimiento conjunto obtienen la mujer y el hombre?», pregunta a la que hace eco esta otra de Moratín: «¿Por qué ha de costar dinero alguno/ cuando los dos trabajan igualmente/ y entrambos hacen una misma cosa?» (IV, 295-297).

12. Tanto el latino como el español previenen al hombre de no usar adornos ni excesivas elegancias; tan sólo la limpieza es suficiente. Dice así el primero, según mi traducción: «Mas no se te ocurra rizarte el pelo con unas tenacillas, ni depilarte las piernas con áspera piedra pómez; deja que eso lo hagan los que canturrean entre alaridos a la madre del Cibebe, acompañándose de ritmos fríos. Belleza sin aliño cuadra bien a los varones. A la hija de Minos se la llevó consigo Teseo, sin haberse adornado las sienes con ninguna horquilla. Fedra se enamoró de Hipólito, y eso que él no se preocupaba por su aspecto. Desvelo para una diosa fue Adonis, a pesar de estar hecho a vivir en los bosques. Que vuestros cuerpos agraden por su limpieza; haced que se pongan morenos en el campo de Marte...» (*Ars Am.* I, 505-514). Y así Moratín: «No extrañes que te encargue el ir decente,/ mas no el prolijo adorno te afemine/ ni el unguento tu rostro contamine:/ ¡vayan lejos de mí los hombrezuelos/ que gastan tocador como mujeres,/ y no errarás si putos los dijeres!/ Al hombre le conviene la limpieza,/ y no pase de allí; cierto desgaire,/ desaliño marcial y no afectado/ es lo que a una mujer más ha prendado./ Pizarro así, extremeño morenote,/ que llevó nuestras armas y banderas/ de la otra parte allá del Océano/ agradó a la Yupangui, aunque tenía/ desfigurado el rostro con flechazos» (IV, 298-312). La dependencia es evidente, incluso en lo que al esquema expositivo se refiere, con enunciado de unas premisas y corroboración mediante el ejemplo: Moratín ha tenido la ocurrencia de sustituir los tres paradigmas míticos (Teseo, Hipólito y Adonis) por uno solo sacado de la historia nacional, absolutamente paralelo de aquéllos. No es necesario destacar para el lector las demás conexiones entre ambos textos; pero sí me parece ilustrativo señalar cómo el precepto ovidiano de ponerse morenos en el Campo de Marte, lugar deportivo de Roma por antonomasia, queda recogido por Moratín con un simple adjetivo que coloca en la persona de Pizarro, protagonista de su ejemplo, «extremeño morenote», y además en aumentativo, para añadir más rudeza a la cualidad.

13. La fórmula exhortativa del sulmonense: *Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus* (*Ars Am.* I, 459), «Aprende, juventud romana, las buenas artes —yo te lo aconsejo», aparece traducida en estos dos versos de Moratín: «juventud española, te aconsejo/ que aprendas buenas artes» (IV, 322-323).

14. «Al dinero/ muchas veces las gracias equivalen», decía don Nicolás continuando su anterior consejo; y más abajo da fe con el propio ejemplo de cómo la habilidad poética le sirvió de precio para comprar los favores de cierta meretriz: «¡Oh!, ¡cuántos triunfos la lujuria mía/ debió a esta ciencia! Yo me acuerdo cuando/ con mis sonetos, sin pagar la blanca / los ojos encendí de la Belica» (IV, 358-361). A lo mismo se refiere Ovidio, aunque con menos seguridad: «Así que, para unas o para otras, un poema dedicado a ellas, que te ha mantenido en vela durante la noche, será quizá el equivalente de un pequeño regalo» (II, 283-286).

15. El consejo ovidiano de explotar las propias dotes tiene sus excepciones, como ésta: «Pero los oradores, que no lancen una perorata en medio de una conversación» (II, 507), adelantada ya en I, 464-465: «Que tu discurso rehúya las palabras inoportunas. ¿Quién hablaría en tono declamatorio delante de su amada, a no ser un tonto?», lo cual queda literalmente traducido en estos versos de Moratín: «Huye frases extrañas y violentas; / pues, ¿quién sino el que está falto de mente / declamará delante de su amiga?» (IV, 418-420).

16. El poeta romano aconsejaba a los jóvenes aprender bien las dos lenguas, es decir, no sólo la propia sino también el griego: *cura sit et linguas edidicisse duas*, «pon también especial interés en aprender las dos lenguas» (*Ars Am.* II, 122). El paso del tiempo hace que el necesario bagaje cultural aumente, y así Moratín no sólo prescribe conocer griego y latín —aunque uno se pregunta hoy qué necesidad habría de tal conocimiento para un arte como el que él escribe, y deducimos que ello no sea sino un mero hacerse eco de Ovidio, sin poner demasiada atención en lo banal del precepto—, sino también lenguas romances: «ni —corrijo la evidente errata *en* de la edición de Fernández Nieto— las dos lenguas madres, ni tampoco / ignorar sus tres hijas se consiente» (IV, 425-426).

17. En el *Arte de amar*, muy especialmente en relación con los hombres, se pone la hermosura corporal por debajo de las cualidades espirituales: «Aunque seas Nireo, a quien el antiguo Homero adoraba, o el joven Hilas, criminalmente raptado por las Náyades, para llegar a poseer a tu señora y para que no te admires de verte aban-

donado, añade a los dones del cuerpo las cualidades del espíritu» (II, 109-112), y más abajo: «Dispón ya tu espíritu para que perdure y ponlo junto a la hermosura: sólo él permanece hasta la pira funeraria» (II, 119-120). Haciendo contaminación de ambos textos y sustituyendo a Nirco —el más bello guerrero después de Aquiles de los que fueron a Troya (*Il.* II, 673-674)— por el más proverbial Narciso, dice así Moratín: «y aunque a Narciso venzas en lo hermoso,/ la hermosura del alma es permanente» (IV, 427-428).

18. Versos antes proscribía Ovidio la charlatanería inoportuna, pero una elocuencia bien llevada no la desestima, sino, al contrario, la recomienda y la considera cualidad superior a la hermosura; pone de ello el ejemplo de Ulises seduciendo a la ninfa Calipso: «Ulises no era hermoso pero era elocuente, y así hirió de amor a las diosas marinas. ¡Oh, cuántas veces Calipso se quejó de que aquél se apresuraba a partir y dijo que el mar no era propicio para el remo! Ella le pedía que una y otra vez le contara la caída de Troya, y él solía referirle una y otra vez lo mismo aunque de distinto modo. Habíanse detenido en la playa, y también allí la hermosa Calipso reclama la historia del sangriento destino del rey odrisio. Él con una vara pequeña —pues casualmente llevaba una vara— le pinta el cuadro que ella le pide sobre la arena compacta. 'Ésta es Troya' —le dice, y pinta las murallas en la arena—, 'éste suponte que es el Símois; imagínate que éste es mi campamento. Había una llanura' —y pinta una llanura—, 'que llenamos de sangre al dar muerte a Dolón, mientras, espíandolos, deseaba para sí los caballos del hemonio. Allí habían estado los pabellones del sitonio Reso; por aquí regresé de noche a lomos de los caballos que robé...' y pintaba muchas figuras» (*Ars Am.* II, 123-139). La misma premisa y el mismo ejemplo, abreviado y sin que esta vez se haya llevado a cabo el traslado de lo mítico a lo histórico, como veíamos antes en el caso de Pizarro, lo tiene Moratín en IV, 429-434, donde empieza siguiendo a Ovidio con toda literalidad: «No fue hermoso, mas fue muy elocuente/ Ulises, el sufridor en los trabajos,/ y la diosa Calipso arder se siente/ cuantas veces de Troya los asaltos/ le obligó a repetir, Palas robada,/ Dolón preso y el bárbaro caballo». Atendiendo a la fuente, por «bárbaro caballo» hemos de entender —en un singular por plural— no el caballo de Troya, que no era bárbaro sino griego, sino los caballos del rey Reso de Tracia robados por Ulises en su nocturna expedición (*Il.* X, 274-540).

19. Las taimadas advertencias del poeta latino sobre promesas que no habrán de cumplirse y regalos que siempre se aplazarán, contenidas en I, 443-449: «Haz promesas, pues ¿en qué te perjudican

las promesas?, cualquiera puede ser rico en promesas. La Esperanza, una vez que se le ha dado crédito, se mantiene durante mucho tiempo: es una diosa engañosa verdaderamente, pero que sin embargo presta sus servicios. Si llegas a hacer algún regalo, podrás ser relegado calculadamente: se llevará lo que tú le dejaste y no habrá perdido nada. Pero lo que no le regalaste, que siempre parezca que vas a regalárselo», y más o menos repetidas en 643-646, son de la misma índole que las que da Moratín, ya al final de su *Arte* (460-473): «Ser pérfidos importa solamente/ y aunque engañes hoy diez, mañana veinte,/ tantas putas llovieron a porfía/ que nunca la mitad hubo que hoy día... dirigete a la puerta francamente,/ cortesías haciendo y chanceando,/ prometiendo volver fingidamente/ con presentes grandísimos, y cuando/ en la calle ya estés, marcha a otra parte/ y haz lo propio...»

20. Por último, el sello con que Ovidio remata su libro II —pues hasta aquí llegaban sus enseñanzas a los hombres— y su libro III —como fin de sus consejos a las mujeres— es retomado por don Nicolás como colofón de su obra. «Pero todo aquel que triunfe sobre una Amazona usando mis armas —decía Ovidio—, escriba sobre sus trofeos: 'Mi maestro fue Nasón'» (II, 743-744); y vuelve a repetir: «Como antes los jóvenes, así ahora las muchachas, cortejo mío, escriban sobre sus trofeos: 'Mi maestro fue Nasón'» (III, 811-812). A su vez, la cláusula de Moratín: «Y dirás: 'de tan gran arte/ el gran corsario, el práctico, y el diestro,/ el dulce Moratín fue mi maestro'».

Así pues, dentro del mismo marco genérico que implica un mismo ritmo alterno de didaxis, ejemplos e ilustraciones narrativas, la obra ovidiana sirve también de fundamento argumental a la de Moratín, ya sea en distantes sugerencias, adaptaciones de pasajes y hasta en literal traducción de frases, como se ha probado. A la vista de lo parcial y a veces indirecta presencia de los preceptos de Ovidio en *La Celestina* y en el *Libro de buen amor*, no hemos de concluir sino que el *Arte* de Moratín, aún con ese particular montaje de lo popular sobre lo clásico, es la más fiel recreación que se ha hecho en nuestras letras del *Ars Amatoria* de Ovidio.