

ISSN: 1576-7914

UNA ESTÉTICA CONTRA-SUBLIME: LA PROSA  
COMO FRACTURA DE LA IDENTIDAD EN LOS VIAJES  
DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

*Counter-Sublime Aesthetics: Prose as a Fracture of Identity  
in the Travels of Leandro Fernández de Moratín*

Alberto SANTAMARÍA FERNÁNDEZ  
Universidad de Salamanca  
albertosantamaria@usal.es

Fecha de recepción: 18/03/2013  
Fecha de aceptación definitiva: 12/06/2013

Al paso que se acerca el tiempo de marchar, se me hace más duro el arrancar de aquí. Si fuese posible montar en una bruja, ver cómo están esas cosas, y, sobre todo, leer en el libro de lo futuro y elegir sin peligro de errar, lo haría de bonísima gana; pero la prudencia humana no llega a tanto, y solo a fuerza de escarmientos sabemos lo que se debió haber hecho, ignorando siempre lo que se debe hacer.

Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Los que solo conocen de Moratín su teatro y sus poesías, no tienen la menor idea de quién fue.

Julián MARÍAS

RESUMEN: El objetivo de este artículo es analizar la prosa de Leandro Fernández de Moratín entre 1792 y 1797 para mostrar la modernidad de esta escritura en el contexto de la literatura española y europea del siglo XVIII. Durante sus viajes, el autor describe paisajes sublimes, pero al mismo tiempo se muestra irónico con respecto a su tiempo y a su país. Este artículo analiza la prosa desencantada de *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* y de *Viaje de Italia*, así como la modernidad de un texto como el *Auto de fe de Logroño*.

*Palabras clave:* Moratín, sublime, estética, romanticismo, ironía.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze the works by Leandro Fernández de Moratín between 1792 and 1797 in order to show the modernity of his writing in the context of eighteenth-century European literature. During his travels the author describes sublime landscapes, but at the same time is ironic about his time and his country. Specifically, this paper analyzes the prose of *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* and *Viaje de Italia*, as well as the modernity of a text such as *Auto de fe de Logroño*.

*Key words:* Moratín, the sublime, aesthetics, Romanticism, irony.

## 1. INTRODUCCIÓN: VISIÓN DE MORATÍN

No deja de ser curioso que casi en las mismas fechas en las que William Gilpin, por ejemplo, está escribiendo sus ensayos sobre lo pintoresco y el paisaje<sup>1</sup>, o Friedrich Schlegel escribe sobre la novela<sup>2</sup>, Leandro Fernández de Moratín esté recorriendo Inglaterra y el continente con ojos de viajero y prosista, con ojos de escritor y crítico. Con ojos, en definitiva, de ilustrado y de casi romántico. En este sentido, Moratín será, como trataremos de mostrar, un personaje fronterizo que aún resta por pensar; un personaje en las afueras del romanticismo, entendiendo este en su sentido más amplio, como ese periodo de la cultura europea donde, a la vez que se aceptan los presupuestos estéticos del siglo XVIII, se reacciona, en cierta medida, contra ellos. Dicho con palabras del poeta William Wordsworth: *la expresión se impone a la razón*, sin que expresión y razón se excluyan mutuamente. Podríamos decir, apropiándonos de palabras de Ortega y Gasset, que Moratín es un «romántico del revés».

Leandro Fernández de Moratín crea, tanto en su prosa de viajes como en sus cartas, una prosa paisajista *a la contra*, de una modernidad arrebatadora para la

1. GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* [1794]. Madrid: Abada, 2004.

2. SCHLEGEL, Friedrich. «Carta sobre la novela» [1800]. En *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994.

España del momento, y que ha sido, por lo demás, muy poco atendida. Y ahí reside su interés: en la construcción de una identidad nacional desarrollada en forma de pliegue existencial; un pliegue que hace de la prosa, a su vez, su territorio.

De Leandro Fernández de Moratín solemos tener una imagen difusa, sesgada y parcial. Su imagen se reparte, a partes iguales, entre autor teatral de éxito, hijo de ilustre escritor, afrancesado, etc. Sin embargo, una lectura atenta de su obra nos lleva a descubrir en él, en su prosa fundamentalmente, un protorromanticismo que, por vicisitudes históricas y, tal vez, por extravagancias academicistas, no terminó de desarrollarse.

Es la prosa de Moratín la de un escritor moderno, intimista, que comienza a bucear en sí mismo y no halla, como ocurre en otros escritores (españoles) de la época, una simple nostalgia del pasado ni mucho menos de su patria, una ruptura con la naturaleza, una escisión del yo; sino un mundo en constante cambio donde el paisaje es paisaje urbano, donde los viajes son sucios y a veces poco productivos, y donde las putas son putas siempre. Es la prosa de un casi-romántico asombrado que no busca lo sublime en el paisaje, sino en el choque entre dos mundos: lo racional y lo irracional, lo elevado y lo banal, el arte y la prostitución, etc.

En el fondo de la narrativa de Moratín se enredan los matices de un ilustrado que ve en el mundo un espacio tendente al orden, a la libertad del ser humano, a los derechos humanos, a la modernidad (en una palabra), con los elementos *mágicos* de una realidad que esconde mil recovecos: una realidad difusa, inaprensible; llena, por ejemplo, de personajes extraños aún por descifrar. Moratín habita a la perfección esa maravillosa paradoja, esa paradoja donde también hallamos —teniendo en cuenta todas las distancias culturales y mentales entre ambos— a un Laurence Sterne o a un Jean Paul. Es un ilustrado *pero-no*. La propia vida de Moratín, entre la ilustración y la superstición, como elementos de presión circundantes, le lanza a buscar espacios para la diferencia.

Para Moratín, la prosa y sus ojos abiertos al mundo de lo cotidiano serán los billetes hacia esa *otra posibilidad mágica de la escritura*. Sin embargo, esta prosa quedó sepultada, oculta, y a pesar de que, según se desprende de su lectura, la escribió con el objetivo de que fuera publicada (en un futuro impredecible), solo apareció sesgada y póstumamente. Así, cabe pensar en un Moratín *oficial*, reconocible en los manuales —trasnochados— de literatura, asentado en lo que Boris Groys<sup>3</sup> llama *el archivo cultural*, y un Moratín *de la diferencia*, es decir, un Moratín, volviendo a utilizar palabras del filósofo alemán, oculto aún en el *espacio profano*, sin la lectura adecuada. Es este último Moratín el que brota en la lectura de su prosa de viajes y en sus cartas, un Moratín que se siente libre, fuera de la opresión neoclásica de los estilos y de los géneros que él mismo, paradójicamente, había defendido en su vida pública.

3. GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

No se sabe con certeza si Moratín leyó a conciencia a los libertinos barrocos, pero no cabe duda de que conecta en muchos puntos con esa vida doble y plegada que dibujase teóricamente Pierre Charron en su *De la sabiduría*<sup>4</sup>. Teorizaba Charron lo siguiente sobre los dos mundos del libertino: por una parte, un mundo exterior, público, reconocible, donde se deben respetar y defender las leyes y costumbres morales, una religión y una política compartidas (esta sería la parte del Moratín oficial); y, por otra parte, un mundo interior, libre de toda corrección ética, moral y academicista, libre política y religiosamente, pero, sobre todo, diferente. Y este es el Moratín que nos interesa. En muy pocas ocasiones aparecen juntos, en su vida y en su obra, ambos niveles, dado que el uno escondía necesariamente al otro<sup>5</sup>.

El Moratín oficial, claro, es el de *El sí de las niñas* o el de *La comedia nueva*, es el de la insistencia en las tres unidades del teatro; es el poeta más bien frío y de escasa imaginación; es el autor de teatro —como algún crítico despistado ha dicho— cuyo neoclasicismo le lleva a convertirse en escritor limitado, imitador de Molière. La imagen oficial de Moratín es la del costumbrismo (y qué no lo es) un tanto irónico y un tanto agarrotado de su teatro. Otra típica crítica —que parece desconocer la obra en prosa— es la que dice que Moratín «es demasiado sensato, con una gracia más adusta y un talante menos dispuesto a abrir las ventanas de la imaginación o el sentimiento», o que «tampoco le lució mucho el pelo, la verdad sea dicha, a la hora de aplicarse el cuento: ha pasado a la historia como dignísimo poeta y completo hombre de teatro, pero mucho me temo que la única comedia que recordaremos de su producción dramática es *El sí de las niñas*<sup>6</sup>. Esta suele ser la visión errada —y verdaderamente poco fundada— de Moratín que se olvida de la parte más importante hoy de su obra: la prosa de viajes.

Por otra parte, a nivel político, no deja de considerársele un «vendido», primero como protegido de Godoy y más tarde al servicio de José Bonaparte. A estos hechos hay que unir, necesariamente, la escasa difusión que la obra en prosa de Moratín ha tenido. Esta escasa difusión —esta desactivación moratiniana— tiene en su origen dos nombres claros: Manuel Silvela y Juan Eugenio Hartzenbusch, supuestos amigos de Moratín. Desde que fuera recopilada por Ribadeneira en 1867

4. CHARRON, Pierre. *De la sabiduría*. Buenos Aires: Losada, 1948.

5. No sería descabellado tratar de llevar a cabo una lectura hedonista de este *otro Moratín*, buscador incansable de los placeres, de la libertad, pero en igual medida de la moderación. En carta de 1824, desde su exilio en Burdeos, le escribe lo siguiente a Paquita Muñoz: «al cabo de siete años que determiné no vivir en compañía de locos y pícaros [es decir, españoles] todavía no he tenido motivos para arrepentirme de mi resolución. Así vivo tranquilo, oscuro, estimado de los muy pocos que me conocen, gozando de aquella honesta libertad que solo se adquiere en la moderación de los deseos». En FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Epistolario*. Edición de René Andioc. Madrid: Castalia, 1973, p. 593.

6. ORDÓÑEZ, Marcos. «Moratín da la vara». En <[http://elpais.com/diario/2009/01/03/babelia/1230941174\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/01/03/babelia/1230941174_850215.html)> [Fecha de consulta: 01/08/2012].

bajo el título *Obra póstuma*, acompañada por la semblanza biográfica (templada y demasiado neutral) de Manuel Silvela, sus libros de viaje, y su prosa en general, fueron totalmente ignorados hasta finales del siglo XX. El propio Silvela —según parece— se encargó de que el texto se desactivara desde el principio, ya que hoy sabemos que se dedicó, por ejemplo, a tachar párrafos enteros de su *Viaje de Italia*. Si a esto sumamos que Juan Eugenio Hartzenbusch, a la hora de publicarlo, suprimió nuevos párrafos, hizo desaparecer, como por arte de magia, todas las palabras malsonantes, e introdujo otras más «neutras», es fácil comprender la invisibilidad de estos textos moratinianos que, a su vez, dada su modernidad fragmentaria y coloquial, acabaron por transformarse en textos marginales, complejos, de escaso interés como obra literaria en sí. Incluso algunos críticos ni siquiera recogen estos textos como obra literaria, sino como textos marginales, apuntes sin apenas historia ni interés. Hartzenbusch lo llegó a justificar del siguiente modo: «solo se han escogido para la impresión aquellas notas que más pueden servir para conocer la vida íntima, literaria y artística de Moratín». Sin embargo, nada más lejos del Moratín íntimo que la visión desactivada, de hombre «sobrio en placeres», que nos legaron los autores encargados de publicar y editar su obra póstuma. Tan solo en los años sesenta, en el bicentenario de su nacimiento, un breve texto de Julián Marías, titulado «España y Europa en Moratín»<sup>7</sup>, y, en 1972, el revelador libro de Luis Felipe Vivanco *Moratín y la ilustración mágica*<sup>8</sup>, habían insistido, y habían elevado su voz en el desierto académico y literario, sobre el injusto olvido de ese *otro Moratín*. En cualquier caso, no fue hasta 1988<sup>9</sup>, al volverse a editar el texto de manera casi íntegra, cuando se comenzó a recuperar —como si de un puzzle se tratase— la prosa moratiniana más importante y, quizá, la parte más interesante para la literatura actual de su dilatada obra. Sin embargo, nada de esto invitó al academicismo literario a ver y a leer a Moratín de otra manera.

Dicho de otro modo, la academia ha necesitado siempre estos departamentos estancos para su comodidad, así que, ¿qué hacer con el otro Moratín, el de la prosa, el que no cabe en el manual? Apenas existe, apenas aparece en el *archivo cultural* de los manuales de literatura, o si aparece es como *mera anécdota* carente de interés literario. Sin embargo, en este caso, el espacio profano, *el otro Moratín que pudo ser*, el Moratín póstumo, se sitúa —para nuestro presente— con un valor mucho más importante que el Moratín oficial. El Moratín de los márgenes aparece con una fuerza mayor que el Moratín central de la historia. Dicho de otra forma, nuestra hipótesis fuerte sería que poco o muy poco aporta hoy, a la literatura y a la crítica del presente, *El sí de las niñas* si lo enfrentamos a la modernidad irónica

7. MARIAS, Julián. «España y Europa en Moratín». En *Los españoles*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, pp. 79-120.

8. VIVANCO, Luis Felipe. *Moratín y la ilustración mágica*. Madrid: Taurus, 1972.

9. Ese año aparece la indispensable edición/reconstrucción de Belén Tejerina: *Viage a Italia*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

y fragmentaria de sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra* o de su *Viaje de Italia*. Su teatro no resistiría ni un solo asalto —al menos así trataremos de demostrarlo— ante la potencia actual de su prosa. Julián Marías, en el breve trabajo sobre Moratín antes mencionado, lo dejó levemente en el aire: «Los que solo conocen de Moratín su teatro y sus poesías, no tienen la menor idea de quién fue». En su prosa de viajes, prosigue Marías, «vemos lo que la prosa *pudo* ser, lo que tenía que haber sido y no fue. Si hubiera “pasado” por esas formas [la literatura española], se hubiera ahorrado medio siglo de amaneramiento, de dengues, de tópicos, de afectación, de insinceridad, en suma. La prosa *italiana* de Moratín es mucho más “moderna” que todo lo que se ha escrito después, hasta 1898»<sup>10</sup>. Con todo, para redescubrir a Moratín es necesaria, usando palabras de Walter Benjamin, *una lectura a contrapelo*.

Más allá de su poesía y de su teatro, es en la prosa donde descubrimos al escritor que pudo haber sido. Sin embargo, vivió en el momento de decadencia de la lírica y en los momentos, al menos en España, de incertidumbre de la prosa. La prosa de su época, como perfectamente supo ver Dilthey, se forja partiendo de la ciencia, o de lo que llamará fantasía científica. La prosa se vuelve ejemplo de inflexibilidad, el lenguaje se vuelve órgano exacto de la razón. Por lo tanto, Moratín se queda, en ese momento, en la frontera de los géneros, sin caber en ninguno de ellos. Lo que publica, lo que deja ver, su teatro y su poesía, son ejemplo de la rigidez de una época, y no un retrato del propio Moratín, o del Moratín completo. Escribía Dilthey: «La Academia, la tradición de la Antigüedad y el espíritu filosófico se asocian ahora para deslindar los géneros en la poesía y en la prosa y para decretar las reglas que trazan el cauce por el que debe discurrir la fantasía en uno o en otro género»<sup>11</sup>. Aún restan años para que los románticos —coetáneos por lo demás de Moratín— traten de fracturar (aunque con resultados un tanto dispares) esta rigidez artística. Mientras tanto, la prosa se transforma para Moratín en refugio, en lugar de expansión e, igualmente, en espacio de experimentación artística.

¿Por qué no llega a publicar su prosa en vida? Quizá un exceso de pudor ante lo que veía en el panorama de la época en España le obligó a ocultar estos escritos. Pero, sobre todo, la sombra inquisitorial —que todavía en España a finales del siglo XVIII tenía un gran peso— provocó que ni siquiera se pensase esa posibilidad. Sin embargo, observamos que estos textos tenían un carácter o una vocación pública. En ellos apela al posible lector, como veremos, en múltiples ocasiones. Un posible lector, en su caso, que sería un lector del futuro (y este es el matiz clave de la prosa de Moratín), como él mismo intuye. Su prosa no está pensada para el presente, está escrita para el futuro. Él sabía, mientras describía sus viajes con una modernidad literaria indudable, que ese lector con el que

10. MARIAS, Julián. «España y Europa en Moratín», *op. cit.*, p. 119.

11. DILTHEY, William. *Vida y poesía*. México: FCE, 1945, p. 9.

dialoga no es otro que el lector de cientos de años después, no su contemporáneo. No cabe pensar, por tanto, que fueran escritos para la intimidad únicamente, ya que para eso tenía su encriptado diario en el que llega a mezclar tres y cuatro lenguas diferentes, sino que sus escritos de viajes tienen el carácter de un experimento demasiado arriesgado para la España del momento, más aún conociendo el contexto de censuras y limitaciones al que la Inquisición sometía todo lo que iba a ser publicado. ¿Para qué arriesgarse? Debió pensar esto Moratín, un hombre, por lo demás, precavido y temeroso. En una de sus cartas más desesperadas, escribe: «No escribas, no imprimas, no hables, no bullas, no pienses, no te mueves, y aún quiera Dios que con todo y con eso te dejen en paz»<sup>12</sup>. El temor de la reacción social, y, sobre todo, inquisitorial bien pudo ser la causa de que Moratín no publicase su prosa. No podemos olvidar que fue la Inquisición la que censuró, hasta desvirtuar totalmente, su primera obra, *El viejo y la niña*, en 1786.

Su prosa no-oficial, en este sentido, está más cerca de un Sterne o de un Diderot, como decimos, que de cualquier prosista español de la época; y eso, en aquel momento, era un problema. Incluso antes de su *Grand Tour* por Europa (lo que en España, más castizamente, se llamaba «correr cortes»), y por lo tanto antes de iniciar su prosa de viajes, sufrió en sus carnes la dificultad y los peligros de la prosa. Había osado, en 1792, escribir una obra de teatro titulada *La comedia nueva*, donde nos describe y descubre a una galería de tipos curiosos que hablan en un café junto al teatro, y lo había hecho en prosa. El problema no residía exactamente en el contenido, en esa radiografía de personajes. No. El problema era otro: la prosa. Escribir en prosa en esa época era algo que se estaba imponiendo en los teatros europeos, pero en España todavía no. La prosa en el teatro español había casi desaparecido tras los entremeses de Cervantes. Sin embargo, la introducción de la prosa por parte de Moratín en el teatro no suponía un simple capricho ocasional, sino que tenía una clara explicación: la prosa introducía en la escena una verosimilitud que la grandilocuencia de la obra en verso no permitía. Dicho de otro modo, la prosa generaba complicidad con el público al acercar las situaciones a su más viva cotidianidad. De este modo se ejercía sobre el espectador un hechizo de realismo que lo atrapaba, logrando así que los espectadores se identificasen con las pasiones y los sentimientos de los personajes. Estas ideas las había difundido y defendido Diderot por toda Europa, y las había desarrollado en obras como *El padre de familia* o *El hijo natural*. Se buscaba de este modo lo que Hegel denominará años después —en su crítica del romanticismo como disolución del arte— *lo cotidiano en su cotidianidad*, que, según el filósofo, será el germen de la disolución del arte en el arte romántico. Dicho de otra forma, Moratín comenzaba a vislumbrar una necesaria *prosa del mundo*. Una prosa, la de Moratín, que, siguiendo palabras de Hegel, tomaba conciencia de ser *una corrección de lo fantástico*.

12. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Epistolario*, ed. cit., p. 432.

Por lo demás, para Moratín la prosa es el camino del yo (tanto en su prosa inglesa como italiana), de la reflexividad más cruda hacia sí mismo y hacia el mundo; de la subjetividad, por tanto, si bien esa subjetividad y ese yo construyen una red, una tela de araña en la que la realidad ejerce de hilo conector. Entre el escritor y la realidad se va produciendo una transfusión de alto voltaje. Indicaba Ortega y Gasset —según recuerda Luis Felipe Vivanco— que la intimidad de Moratín está en su prosa. Pero, ¿qué intimidad? En Moratín la intimidad es, precisamente, hacer permeable su mundo. Y ahí, insisto, reside la fascinación de su prosa. No hallamos una prosa del yo del tipo de Rousseau o de carácter agustiniano. No hay revisión del pasado, no hay autocomplacencia, ni arrepentimiento, ni ajuste de cuentas, sino más bien una constante necesidad de volcar su yo *sobre el presente*. Su escritura es acentuación del presente, observación de lo ordinario, de los bajos fondos de la atención, como veremos al hablar de sus viajes, sobre todo por Italia. En ocasiones su prosa podría recordar a la necesidad de narrarse, de reconstruirse en la prosa que siente Montaigne, o de dudarse en prosa que prueba Descartes, pero sus ojos abiertos impiden cualquier ensimismamiento. Es la prosa (permeable) de Moratín como un documental aún por montar, como un ejercicio de visionado de un mundo en fuga, donde el ojo y el mundo se funden, dando espacio a la crítica, a la reflexión, a la sátira, y, claro está, a un lirismo prosaico muy poco común en las letras españolas. Podríamos decir que la prosa de Moratín se va construyendo y montando a la par que el lector la va devorando. Una prosa, por otro lado, vacía de nostalgias y patriotismos. Es decir, compartimos, mientras leemos su prosa en movimiento, el asombro ante el mundo; nos hace partícipes de su realidad diaria con una ironía alejada de tópicos. De alguna forma —y esta es nuestra hipótesis entre líneas—, la prosa le sirve a Moratín para distanciarse de su patria. La prosa es su forma de revertir la opresión formal que simboliza España, y por ello, a diferencia de lo que ocurre en otros casos de españoles que escriben en la distancia, Moratín no muestra ni el más mínimo ápice de nostalgia o de «morriña». La prosa designa para él una forma expresiva libre, y esta en España es imposible. *Prosa* denota para él lo que no-sucede-en-España.

A pesar de que en la poesía de Moratín hay una tendencia al intimismo, al yo, sin embargo no deja de ser curioso que puede en él más su espíritu de narrador. Es la poesía de un buen ajedrecista. Conoce los movimientos de la lírica, pero se siente y se muestra preso en ellos. Es el siglo donde el poema se hincha de una racionalidad arquitectónica que destruye todo posible efecto sentimental. Así, tanto su «Elegía de las musas» como su sátira «Lección poética» no dejan de ser juegos superficiales. El poema (y el teatro incluso) presionan sobre él, y sobre su siglo, estrangulando toda posible fuga intuitiva e imaginativa. La intimidad, como difuminación de un yo cambiante, como *ingenio enfermizo*, según señalaba Schlegel acerca de la obra de Sterne, se encontrará en su prosa. Mientras viaja, su prosa sufre no una sino varias metamorfosis: se fragmenta, se dilata, se amontona, se agita, se relaja, etc. Es en la prosa de viajes donde encuentra esa libertad de la escritura,

y del lenguaje que no es capaz de descubrir en la poesía ni en el teatro, lugares que suponen para él un *fracaso* desde el punto de vista puramente literario.

## 2. LA PROSA MORATINIANA Y LA MODERNIDAD DESENCANTADA

Leandro Fernández de Moratín sería caso paradigmático de modelización académica, o de eso que los psicólogos llaman *etiquetas dormitivas*, es decir, catalogar un caso para dejarlo a un lado y no estudiarlo más. Eso ha ocurrido con Moratín, cuya acomodación académica ha hecho de él un personaje unidimensional y moralista. Por el contrario, tal como pretendemos mostrar, su obra en prosa revela a un personaje diferente, moderno e incluso repleto de ese espíritu cínico de los protorrománticos que hemos visto. Así, llevando a cabo eso que Walter Benjamín denominaba «historia a contrapelo», observamos cómo desarrolla en su prosa una forma personal de modernidad que acabará siendo una prosa del *ingenio enfermizo* donde, partiendo del fundamento histórico, pone en conexión una serie de elementos antagónicos. Es más, el antagonismo, el choque es, para él, una forma de vida. Hay en su vida y en su escritura un velamiento constante de su yo, de su identidad, que aparece siempre difuminada, inaprensible en ocasiones para el lector, pero también para él mismo.

Esta forma moratiniana de vivir su modernidad radica en la revisión de ciertos postulados de esa ilustración de la que se siente partícipe, pero que comienza a ver como un modo anquilosado de vida. No es propiamente un ilustrado. O, mejor dicho, no lo es plenamente. Será un ilustrado desencantado, y el desencanto cínico de un ilustrado es la forma germinal de todo romanticismo. Desde Montpellier, en una carta dirigida a Juan Pablo Forner en su primer viaje a Francia, el 23 de marzo de 1787, escribía: «Créeme, Juan; la edad en que vivimos nos es muy poco favorable: si vamos con la corriente y hablamos el lenguaje de los crédulos, nos burlan los extranjeros, y aun dentro de casa hallaremos quien nos tenga por tontos; y si tratamos de disipar errores funestos, y enseñar al que no sabe, la santa y general inquisición nos aplicará los remedios que acostumbra». Unos días antes, el 20 de marzo, describía a Juan Ceán Bermúdez el atraso de la Universidad española con las siguientes palabras:

Ya sabe usted la celebridad que tiene la Universidad de Montpellier, en donde se enseña el arte de curar, con todas las ciencias auxiliares, de Física, Botánica, Historia natural, etc., etc. Y cuando usted quiera que la de Alcalá de Henares valga otro tanto, no hay más que destruir lo que hay en ella, empezando por los colegios y acabando por las ridículas borlas, la cabalgata, el paraninfo y los atabillos; y si en lugar de esto pone usted excelentes profesores, que enseñen cosas útiles con buen método, en vez de llenar a la juventud la cabeza de disparates, conseguirá usted que haya buenos médicos y cirujanos, buenos físicos y excelentes boticarios; habrá química, y con ella habrá industria, fábricas, artes, y todo lo que nos falta, que no

es poco; pero para esto, no hay remedio, es menester deshacernos de todo lo que nos sobra y nos perjudica<sup>13</sup>.

Una carta y una prosa claramente desesperanzadoras. Sin duda se trata de cartas reveladoras de esa situación límite en la que se hallan el escritor y gran parte de los ilustrados, que observan la necesidad de un cambio cultural. Un cambio que, sin embargo, solo puede provenir de la destrucción de lo establecido. Moratín perteneció, como es fácil deducir, a ese extraño grupo de ilustrados que, como Jean Paul, no encajaban totalmente en ninguna etiqueta; que vivieron en la frontera entre dos épocas. A este respecto, se le pueden destinar a Moratín las palabras con las que Gianni Carchia dibujó a Jean Paul. Es decir, que el pensamiento de Moratín «se despliega totalmente dentro de esa corriente del movimiento ilustrado que fue minoritario y que desapareció en la batalla que, en el cambio de siglo, opuso el racionalismo dogmático a las instancias crítico-sentimentales»<sup>14</sup>. No cabe duda de que Moratín encaja en esta etiqueta, siendo más acusado en él este proceso en tanto que vivió escindido, haciendo invisible para su época a ese (a este) *otro Moratín*. Es decir, Moratín creó conscientemente dos moratines, que él gestó y gestionó: un Moratín oficial, público, moralista, adusto, dramaturgo serio; y otro Moratín libertino, nihilista, cínico y es este último el que hallamos en su prosa.

En esta prosa de Moratín los opuestos no se rechazan, sino que, muy al contrario, se establece una copertenencia entre lo serio y lo banal, entre lo elevado y lo ordinario, entre lo racional y lo sentimental: una convivencia sin concesiones. Esta convivencia de opuestos en su prosa es, de alguna forma, la respuesta a la crisis que se crea dentro de la ilustración racionalista. Quizá Moratín sea un ejemplo de esa «categoría» schlegeliana del *casi*, categoría fronteriza por definición. Schlegel, como un preciso retrato generacional, escribió: «Con cierto disgusto, en el árbol genealógico de los conceptos originarios elaborados por Kant echo en falta la categoría del «casi», una categoría que con toda seguridad ha tenido tanta influencia y ha echado a perder tantas cosas en la literatura, y en el mundo en general, como cualquier otra categoría. En el espíritu de quienes son por naturaleza escépticos dicha categoría llega a impregnar por completo el resto de conceptos e intuiciones»<sup>15</sup>. ¿Sería esta una buena definición de Moratín? El *otro Moratín*, no cabe duda, queda retratado en ese *por naturaleza escéptico*, y ese escepticismo, teñido de desencanto, estará siempre presente en su vida y en su obra en prosa.

Pero veamos, paso a paso, el proceso de ilustración y desencanto de Moratín. Es un ilustrado atado de pies y manos, dentro de una ambiente cultural poco menos que inexistente. Ante este panorama cero trata de encontrar Moratín una

13. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Epistolario*, ed. cit., p. 43.

14. CARCHIA, Gianni. *Retórica de lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1994, p. 78.

15. SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos. Sobre la incomprendibilidad*. Barcelona: Marbot Ediciones, 2009, p. 43.

salida. A nivel literario, por ejemplo, la renovación que aterrizó en Inglaterra con la figura de Laurence Sterne, en España podría haber tenido su réplica en Moratín si su obra en prosa hubiese sido publicada en vida del autor y si la forma de leerlo hubiese sido, al menos, abierta. Pero estamos en España. Ser ilustrado en la España de finales del siglo XVIII implicaba un verdadero ejercicio de equilibrio, un saber caminar sobre cuerdas demasiado flojas. En primer lugar, y de un modo elemental, para el pueblo ser ilustrado se identificaba, fundamentalmente, con la Revolución francesa. En España, la palabra *ilustración* hacía que algo no encajara, que algo chirriase en la conciencia social. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Moratín, por ejemplo, repudiará enérgicamente las atrocidades que en nombre de la revolución se llevaron a cabo en Francia. Es más, él mismo presenciará aterrizado algunas de las ejecuciones en su viaje por Francia de 1792. Por otra parte, el atraso cultural del país provocaba que aquellos intelectuales como Jovellanos, o el propio Moratín, se vieran a sí mismos como elementos extraños, como «marcianos» en un planeta que no les pertenece, dominado por la Inquisición. A esto se añade que esos ilustrados españoles conocían lo que estaba sucediendo en Europa, sabían que el mundo pronto iba a cambiar con el cambio de siglo, y que si España no entraba en el nuevo orden tardaría siglos en volver a situarse a un nivel educativo, social o cultural necesario para evolucionar. Así que ser ilustrado en España era o bien esconderse y claudicar, y aceptar como eje de la vida la España supersticiosa del momento, o bien enfrentarse a ella, con el consiguiente temor por la propia vida, vigilada de cerca por la Inquisición. (¿O tal vez ambas cosas? ¿O quizá la solución estaba en disfrazarse de viajero ilustrado cuyo deseo es ayudar a España con sus aventuras? ¿Sería esta la solución de Moratín: el disfraz?).

Carlos III muere en el año 1788. Justo tras su muerte, comienza el cambio de orden internacional. Para España, la muerte de Carlos III tendrá una doble consecuencia. Por una parte, la llegada al poder de un Carlos IV carente de la autoridad de su padre y, por extensión, el ascenso de uno de los ministros del reinado anterior: el conde de Floridablanca. Sin embargo, eso no iba a ser todo. El estallido de la revolución en Francia trastocará los planes de reforma. Floridablanca pasará de ser un gobernante más o menos moderado a ser un gobernante capaz de imponer serias medidas represivas. Entre sus decisiones de retorno a un claro antiguo absolutismo hallamos el cierre de todos los periódicos (excepto la *Gaceta*), la imposición de una férrea censura, o la prohibición de la importación de libros, fundamentalmente franceses. E incluso vuelve a otorgar a la Inquisición el poder de la censura, así como el poder de perseguir doctrinas peligrosas. Voltaire sigue prohibido<sup>16</sup>, así como el enciclopedismo en general, e incluso todas

16. En carta a su amigo Juan Antonio Melón recuerda lo ocurrido a Urquijo, quien fue condenado a penitencia por traducir a Voltaire. Escribe: «Otra cosa: si en alguna carta vieres que cerdeo un tanto cuanto, y que me punza el amor de la patria, y dejo traslucir el laudable propósito de volverme a ella, envíame, para curarme tales vértigos, alguna noticia semejante a la de la apoteosis de Urquijo

aquellas obras en cuya cubierta figurase la palabra *libertad*. No es de extrañar, pues, que ante este panorama Moratín viva estos hechos con cierta desesperanza e, incluso, con cierto temor. Y eso que Moratín no vivirá (había muerto cuarenta años antes) el momento de censura que sufrió su propia prosa de viajes. En su vida pública trata de pasar desapercibido. En su vida privada, por el contrario, tanto sus cartas como sus libros de viajes se convertirán en refugio crítico de una época, su refugio privado para el futuro.

A pesar de todos estos hechos, la ilustración —como modelo necesario para un nuevo mundo— será, en él, eje de vida para una nueva época. No cabe duda. Considera que la educación, la cultura y el uso de la razón han de ser los pilares fundamentales sobre los cuales ha de bascular la vida. Y un ejemplo de la mentalidad de ese hombre ilustrado lo hallamos cuando en Italia visita al traductor D. Manuel Aponte. Nos narra entonces la historia de Clotilde Tambroni.

El citado Aponte tenía una criada, si merece este nombre la que no percibe salario ni emolumentos, que le asistía, hija de una pobre vieja, oyó muchas veces las lecciones que daba su amo a los discípulos, mostró afición y el amo, que enseñara el griego a los perros de la calle, empezó a enseñársele a ella, en una palabra, la muchacha le ha aprendido en términos, que hace temblar al más estirado grecizante. Ha hecho varias odas en esta lengua, aplaudidas de cuantos son capaces de juzgarlo, tiene excelente gusto en la poesía, y por las traducciones italianas que he visto de sus propias obras, creo que merece la grande estimación que se hace de su talento; es Catedrática de partículas griegas en la Universidad, y se llama Clotilde Tambroni<sup>17</sup>.

Esta historia es ejemplo de la idea que tiene Moratín de una educación plural y abierta que logre un acercamiento mayor a los ideales ilustrados. Otro ejemplo. Unos años atrás, en su estancia en Londres, había podido asistir Moratín a una comida en homenaje al teórico político Thomas Payne. El homenaje tuvo lugar en la taberna *Crown and Anchor*, según nos narra en una prosa cuyo tono la aproxima a una crónica. El acto tenía como justificación la causa abierta por el Gobierno inglés contra el autor de los *Derechos del hombre*. Payne, en ese libro, afirmaba la necesidad de despojar al Rey de su autoridad, a los nobles de sus privilegios, variar la organización de los parlamentos, etc. Escribe entonces Moratín:

Temió el Gobierno la impresión que podrían hacer en el público las máximas de Tomás Payne; prohibió su libro, y fulminó una causa contra el autor (que se hallaba en Francia), como perturbador del orden y tranquilidad pública. Fue su abogado Mr. Erskine. [...] A pesar de esto, la sentencia fue contraria a Tomás Payne, y se

---

que te quedaré sumamente agradecido, y restablecerá, como por la mano, mi salud mental. *Epistolario*, ed. cit., p. 137.

17. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Viage a Italia*, ed. cit., pp. 193-194.

le impuso el castigo que debía sufrir, como libelista tumultuario, si alguna vez se restituyese a Inglaterra<sup>18</sup>.

Conociendo estos precedentes, Moratín acude al *Crown and Anchor* y escribe:

Llevado de la curiosidad, asistí a esta función, tomando un billete por siete chelines (35 reales de nuestra moneda): al entrar se entrega al portero, y este le rasga, dando un pedazo de él a cada uno de los que van pasando, para que por él pueda pedir una botella al fin de la comida. Empezose a juntar la gente en una sala de recibimiento. Llegó Mr. Erskine que debía presidir la función, y fue recibido con grandes palmadas y aplauso. A poco rato después se subió en una mesa, y leyó un discurso que llevaba escrito, en que habló largamente contra el Ministerio reprobando, ya de intento, o ya por incidencia, la convocación extraordinaria del Parlamento, los temores artificiosamente esparcidos por el pueblo a esfuerzos de los Ministros, para persuadirle que se tramaban revoluciones y conjuraciones en Inglaterra, y disculpar por estos medios las resoluciones violentas y despóticas que habían tomado, contrarias a la libertad inglesa y a la Constitución. Habló de la falta de observancia de esta misma Constitución en sus más principales artículos; ridiculizó, trató de ilegales, inútiles y absurdas las Juntas de las parroquias, compuestas de nobles, propietarios ricos e individuos del Clero, gentes que (en su opinión) solo existen por abusos tolerados, y que se interesan en que los abusos se perpetúen; intentando probar, a su modo, que mientras ellos tomaban el nombre de la nación inglesa, el pueblo, que verdaderamente constituye la nación, o la mayor y mejor parte de ella, gemía oprimido bajo el yugo más intolerable<sup>19</sup>.

Estas críticas, sin duda, van a ser importantes para el Moratín ilustrado y viajero. Pero no queda ahí el asunto. Quizá la parte que más pudo interesar al escritor español, que había salido de España con el temor de la Inquisición a su espalda —temor que le acompañará hasta el final de sus días— fuese lo siguiente:

Habló de la necesidad urgente de oponer un remedio a tantos males, y fijó su atención en la libertad de la prensa, que ya los Ministros habían intentado oprimir, tanto con la causa fulminada contra Tomás Payne, como por las persecuciones que diariamente seguían suscitando a otros muchos, que habían manifestado sus ideas acerca de la inobservancia de la Constitución y del abuso que los Ministros hacían de la autoridad, que se les confiaba para fines más justos. Concluyó, pues, diciendo que el medio más vigoroso de contener el despotismo consistía en instruir al pueblo sobre sus verdaderos intereses; que esto no se lograba sin la circulación de opiniones; y que estas no podían manifestarse sino por medio de la prensa, cuyo uso libre e independiente del Gobierno era absolutamente necesario para la corrección

18. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El hombre que comía diez espárragos [Antología de prosas 1792-1797]*. Edición de Alberto SANTAMARÍA. Córdoba: El Olivo Azul, 2010, p. 23.

19. *Ibid.*, pp. 24-25.

de tantos abusos, para sostener la libertad inglesa, ya vacilante, y apresurar con la instrucción pública la prosperidad de la nación<sup>20</sup>.

La educación, la libertad de prensa y opinión, el excesivo poder del clero, son algunas de las cuestiones que un ilustrado como Moratín no podía permitirse desatender. Las creía centrales para poder lograr una sociedad moderna y avanzada. Más aún cuando en España era imposible, en ese momento, decir esas mismas cosas. (Es más, estos dos últimos fragmentos fueron eliminados de la edición póstuma de sus *Apuntaciones sueltas de Inglaterra*, aparecidas en el año 1867. Seguían siendo inoportunas setenta años después de haber sido escritas). Por lo tanto, hay un Moratín que se asombra ante esta situación. Se asombra y aprende, en medio de esta libre «circulación de opiniones», tan importante para el avance cultural de una sociedad moderna.

Este es el Moratín ilustrado. Pero a la par esa ilustración —considera— no es suficiente, dado que cierra el camino a la propia magia de la escritura, por una parte, y, por otra, genera un profundo desencanto a nivel político. Esto, claro está, no lo dirá el Moratín público y oficial, el futuro autor de *El sí de las niñas*, sino *el otro*. Su desencanto, su desesperanza política, su escepticismo —quizá la parte más interesante de su vida y de su obra— aparecen con toda claridad en uno de los fragmentos clave de su *Viaje de Italia*. Es ahí cuando, tras una reflexión sobre la República de Venecia, expresa su nihilismo desencantado:

Desengañémonos, los hombres han estado siempre mal gobernados, y lo estarán hasta que dejen de existir. Los grandes políticos y estadistas han escrito excelentes sistemas, admirables planes, donde se hallan principios tan sólidos, verdades tan irrefragables, que es necesario carecer de entendimiento para desaprobarnos; pero llega el caso de la ejecución, y todo se trastorna; porque no pudiendo las leyes obrar por sí solas, es necesario que los hombres las administren; y como los hombres tienen pasiones, obran según sus pasiones, no según el espíritu de las leyes; y como la multitud siempre es ignorante, fácilmente se engaña, y ella misma, buscando la libertad y el bien, se forja las cadenas. Qué resulta de aquí, que somos muy imperfectos, muy malos, muy feroces cuando se nos presenta la ocasión de serlo y que los mejores sistemas de gobierno deben considerarse como novelas muy bien escritas<sup>21</sup>.

El sueño de la ilustración es eso: sueño, ficción. Una obra muy bien escrita, pero alejada de toda posibilidad de ejecución certera. Moratín ha visto lo sucedido en Francia, ha mirado lo que sucede en España, y se da cuenta de la imposibilidad de todo buen gobierno. Friedrich Schiller por esas mismas fechas escribirá, curiosamente, lo siguiente, en la octava de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*: «Nuestra época es ilustrada: es decir, han sido hallados y públicamente

20. *Ibíd.*, p. 25.

21. *Ibíd.*, p.167.

expuestos los conocimientos suficientes para permitirnos rectificar al menos nuestros principios prácticos [...] ¿Por qué, pues, permanecemos en la barbarie?<sup>22</sup> Ese es el lamento de ilustrados como Moratín. Ahora bien, la respuesta de este dista mucho de la de Schiller, al menos en apariencia. En Moratín la respuesta implica, por un lado, un vuelco hacia sí mismo, y, por otro lado, un marcado cinismo fijado en su prosa.

Siente, en efecto, cierta desesperanza hacia el futuro. Estando en Venecia ahonda, incluso cínicamente, en su desencanto ilustrado. Escribe a su amigo Juan Antonio Melón: «¿Y qué hago en Venecia? Maldita la cosa; bien que esto debe quedarse entre los dos, y lo más, más, que lo sepa Paquito; que a los otros les he de decir que me ilustro y me oriento y me aurora, y que estudio como un animal, y que es increíble la utilidad que pueden sacar España y sus Indias de mis adelantamientos»<sup>23</sup>. Por una parte es evidente que Moratín busca otros lugares para sus viajes, otros espacios más allá de los típicamente académicos o políticos, pero, por otra parte, es injusto consigo mismo. Si leemos sus apuntes, observamos la importancia de sus informes sobre la situación de la Europa del momento. De todos modos, no cabe duda de que estamos ante un ilustrado desencantado; y el desencanto de un ilustrado como Moratín es un desencanto necesario para que exista la conciencia romántica. Sin desencanto no hay romanticismo; mejor dicho, no hay romanticismos.

Moratín no es ya un simple ilustrado cuya percepción de la realidad le hace sostener su racionalidad, es decir, no hay un racionalismo dogmático. Sin embargo, tampoco ha caído en la ingenuidad extrema del romántico que busca en la naturaleza abismada, y en el viaje a través de ella, un concepto místico del alma. No pretende ausentarse del mundo, mostrar su escisión. Muy al contrario, trata de ahondar más en él, desentrañarlo, mostrar sus múltiples rostros y perspectivas. ¿Cómo o dónde hallar un cruce de caminos entre su Ilustración y su *casi* Romanticismo? La solución para Moratín no es fácil, y esa solución no la hallamos en el Moratín *oficial*, ni en su teatro ni en su poesía, que supusieron, en cierta medida, un fracaso para él por lo que respecta a su posibilidad plena de expresión. La solución la halla en una vuelta hacia sí mismo, en un giro completo (y privado) que lo sitúa a él como orbita o como faro de esa realidad. Es en la prosa, en la prosa de sí mismo, donde puede disfrutar de una libertad plena de acción y pensamiento, donde se siente sujeto de su época, de una época de cambio. Robando unas palabras a Schiller, se siente hijo de su tiempo, pero en ningún caso su discípulo. Es en la prosa, sí, pero no en una prosa de la grandilocuencia, que dibujarán algunos de sus coetáneos, llena de ampulosidad vacía, sino en una prosa que pretende mostrar la realidad de lo mínimo, sentimental en muchos casos, no exenta

22. SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Tecnos, 1990, p. 123.

23. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El hombre que comía diez espárragos*, *op. cit.*, pp. 170-171.

de una ironía muy particular que lo acerca a los mejores escritores europeos de la época. Considera que la forma de vivir, o de sobrevivir, está en las cosas, en la realidad, y no en las ideas, ni siquiera en la metafísica, ni mucho menos en un reencuentro místico con la naturaleza. De alguna forma podríamos leer a Moratín (igual que a Jean Paul) como una especie de prenihilista, teñido de una distancia irónica que le permite sobrevivir en ese mundo en continuo cambio.

Dicho esto, podemos apuntar que son tres las características fundamentales que cabe destacar en la prosa moratiniana. En primer lugar, el vínculo directo que establece con el lector, al que hace partícipe de sus escritos transformándolo en una especie de cómplice<sup>24</sup>. En segundo lugar, observamos en su prosa una ironía desatada, un claro *ingenio enfermizo*, tal como Schlegel lo entendía y aplicaba a la prosa de Sterne. Y, en tercer lugar, una tendencia a la fragmentariedad del discurso, a la ruptura de los estadios narrativos, muy poco común en la literatura de la época. Una tendencia al fragmento y a la ironía que, como era evidente en su tiempo, nadie supo encajar. Sobre estos tres elementos se asienta la poética narrativa de Moratín, y de ahí, como tratamos de mostrar, la necesidad de leerlo como el germen de un romanticismo no cumplido.

### 3. EL VIAJE CONTRA-SUBLIME

Laurence Sterne desarrolla, en *Viaje sentimental por Francia e Italia*, una peculiar catalogación de los viajeros. Pretende exponer, mediante lenguaje aristotélico, «las causas eficiente y final del viaje»<sup>25</sup>, es decir, el quién y el porqué del viaje. Según Sterne hay tres causas fundamentales: a) la enfermedad de cuerpo, b) la imbecilidad de la mente y c) la necesidad inevitable. Escribe: «Las dos primeras incluyen a todos los que viajan por tierra o por mar, por motivos de orgullo, curiosidad, vanidad o melancolía, subdivididos y combinados *in infinitum*»<sup>26</sup>. Por

24. Moratín sabía —no podía soslayar el tema— que su lector no sería jamás un contemporáneo, que no sería nunca ese sujeto que tenía enfrente, sino, al contrario, un lector futuro. En muchos momentos de su prosa parece tener ante sí a ese hipotético y fantasmal lector: «podrá mi lector contentar en parte su insaciable curiosidad», o «en cuanto a si es locura o no gastar el dinero en este edificio interminable, soy enteramente del dictamen de mi lector», o «Yo, al oír aquello, confesemos nuestros defectos con ingenuidad, lector amantísimo, sentí un vaporcillo de vanidad, que me ocupó la cabeza por un instante». En otros momentos pide disculpas al lector que viaja, en el fondo, con su prosa por la falta de orden en sus escritos: «perdone el lector la falta de orden que reina en mis apuntaciones», o «Mi curioso lector padecerá mucho con esta mudanza de plan, pero [...] primero soy yo que mi curioso lector, viajemos de noche». Más tarde se da por vencido y escribe con su inconfundible tono, que sitúa lo más elevado junto a lo más ordinario y común: «He notado ya, lector amantísimo, que no me da el naípe para esto de transiciones; y en prueba de ello he aquí que después de haber hablado de tan profundas materias, voy ahora a tratar de putas y alcahuetes».

25. STERNE, Laurence. *Viaje sentimental por Francia e Italia. Historia de un capote bueno y de abrigo*. Oviedo: KRK Ediciones, 2006, p. 42.

26. *Ibíd.*, p. 43.

otra parte, «la tercera clase incluye a todo el ejército de los mártires peregrinos, y más especialmente a aquellos viajeros que se ponen en camino con el beneficio del clero». Lleva a cabo Sterne, a continuación, un listado de tipos de viajeros: ociosos, inquisitivos, mentirosos, orgullosos, vanidosos, melancólicos. Dentro de los viajeros de la necesidad, distingue Sterne los siguientes: el viajero delincuente, el viajero infortunado e inocente, el simple viajero, y, por último, lo que Sterne denomina «el viajero sentimental», cuyo viaje se desarrolla al ritmo que marca sus propios sentimientos hacia la realidad. Bien, partiendo de esta taxonomía, nos preguntamos: ¿dónde situaríamos a Moratín? ¿Llegó a leer a Sterne en su estancia en Inglaterra? Posiblemente tuvo noticias de su obra —muy conocida, por otra parte, en la época durante la que Moratín reside en Londres—, pero es difícil asegurarlo.

En cualquier caso, la obra prosística de Moratín no se deja atrapar fácilmente en ninguno de estos rangos clasificatorios, tal vez porque cabría en casi todos. Sin embargo, unas líneas más adelante Sterne escribe lo siguiente: «Lo mismo le sucede al pobre viajero, que navega y viaja en posta por los más refinados reinos del mundo en busca de conocimiento y provecho». Y a continuación añade algo que Moratín habría podido suscribir sin problemas: «El conocimiento y el provecho se obtienen navegando y viajando en posta; pero que el conocimiento resulte útil y el provecho sea real, eso ya es una lotería —e incluso allí donde el aventurero tiene éxito, el capital adquirido debe ser usado con precaución y sobriedad para que produzca beneficios»<sup>27</sup>.

¿Qué tipo de viajero y de escritor fue entonces Moratín? Moratín, como decíamos, quizá no entra en ninguna de estas catalogaciones, o, mejor, entra en varias de ellas. Es algo más que un viajero sentimental, pero no es viajero nostálgico, ni un simple emisario político, ni un enfermo necesitado de curas. No es exactamente el viajero sentimental de Sterne, sino más bien un viajero con los sentidos, donde los placeres corporales y del pensamiento ocupan igual lugar.

En cualquier caso, y esto es necesario destacarlo, Moratín no siente un interés ni estético ni vital por la naturaleza. A diferencia de otros ilustrados y románticos, la naturaleza aparece ante él como un inconveniente; algo que hay que superar lo antes posible para lograr su objetivo: la ciudad, las gentes, la arquitectura, el arte, la industria, etc. Para él, lo sublime, lo verdaderamente sublime, no se separa de lo ridículo, y eso lo halla en las escenas más sórdidas de una ciudad como Nápoles, por ejemplo<sup>28</sup>. Lo sublime siempre guarda, en Moratín, un contrapeso irónico,

27. *Ibíd.*, p. 46.

28. Moratín escribe: «El pueblo, que, como he dicho, es numerosísimo, es también puerco, desnudo, asqueroso a no poder más; la ínfima clase de Nápoles es la más independiente, la más atrevida, la más holgazana, la más sucia e indecente que he visto; descalzos de pie y pierna, con unos malos calzones desgarrados y una camisa mugrienta, llena de agujeros, corren la ciudad, se amontonan a coger el sol, aúllan por las calles, y sin ocuparse en nada, pasan el día vagando sin destino hasta que la noche los hace recoger en sus zahúrdas infelices». FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El hombre que*

como en la estética de Jean Paul, donde lo que se pretende es dar cuenta de las contradicciones de la realidad, no superarlas simplemente mediante el humor. Así lo observamos en varios de sus apuntes y cartas.

En sus viajes a través del centro de Europa e Italia, Moratín introduce una línea divisoria entre el paisaje natural y el paisaje urbano. El paisaje natural incluye incomodidades, suciedad, malas posadas, posaderos perversos, pésima comida, robos, etc., y a pesar de ello será descrito con fina sutileza. Por otra parte, el paisaje urbano, que incluye en muchos casos idénticas incomodidades, es también espacio de descubrimiento, de apertura de nuevas fronteras al futuro, a la ciencia y al arte.

Sin embargo, a pesar de este distanciamiento con respecto a la naturaleza es necesario destacar, si queremos acercarnos verdaderamente a su prosa, algunos elementos de su prosa humorística (o tragicómica, más bien) acerca de sus relaciones con el paisaje natural.

Una aproximación a los escritos de Moratín desde una perspectiva que pretenda estudiar las relaciones entre su pensamiento y el paisaje, el arte y la naturaleza, implicará toparse, en primer lugar, con palabras como *pavor*, *miedo*, *horror*. Los desiertos le dan miedo, las soledades montañosas le aterran, el viaje por mar le causa pavor, y, sin embargo, lo narra con una meticulosidad envidiable. Todos esos sentimientos quedan perfectamente trabados en su prosa. Parece como si la prosa actuase de terapia frente al terror. No en vano, «el miedo —llega a afirmar Moratín— es mi virtud dominante». Será este miedo precisamente lo que le entregue a una curiosa reformulación estética del paisaje. Este miedo le llevará a crear un contra-sublime precisamente cuando los primeros románticos, de la mano de Kant, comiencen a vislumbrar con ojos nuevos *los ojos del espíritu* de Caspar Friedrich, el paisaje europeo. Como señalaba, lo sublime siempre guarda en Moratín el contrapeso de la ironía.

---

*comía diez espárragos*, *op. cit.*, p. 110. Aproximadamente diez años después, François-René de Chateaubriand pasará por allí, pero su prosa, mucho más recatada, no da una impresión ni siquiera cercana a la fuerza de la exposición moratiniana. Dicho de otra forma, ante el mismo paisaje, el escritor francés es mucho más contenido. Escribe: «En Nápoles, en cambio, se mezcla la caballería con el carácter italiano, y las proezas con los motines populares [...]. También el aliento de Grecia viene a expirar a Nápoles; empujó Atenas sus fronteras hasta Pesto; sus templos y sus tumbas forman una línea en el último horizonte de un cielo encantado. // No me ha impresionado Nápoles al llegar: desde Capua y sus delicias hasta aquí, el país es fértil, pero poco pintoresco. Entra uno en Nápoles casi sin verla, por un camino bastante hondo». CHATEAUBRIAND, François-Réné. *Viaje a Italia*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007, p. 67. Y mucho después Walter Benjamin recorrerá esas mismas calles, buscando, como Moratín, la visión de lo diferente, de lo desatendido. Escribe Benjamin acerca de ese mismo Nápoles: «A ambos lados de la calle están los bancos de los incurables, y cuando sales te siguen con unas miradas que delatan si se aferran a tus ropas para ser liberados o para expiar pecados inenarrables. En el segundo patio, las salidas de las habitaciones están enrejadas, tras ellas los lisiados exhiben sus muñones y su mayor alegría es ver a los desprevenidos transeúntes que se asustan al verlos». BENJAMIN, Walter. *Obras completas. Libro IV, vol. 1*. Madrid: Abada, 2010, p. 253.

Teniendo en cuenta escritos precedentes como los de Addison y Burke, Kant había trazado en su *Crítica del juicio* una exposición trascendental (y con serios tintes de moralidad) de la estética de lo sublime. Según Kant, lo sublime es el sentimiento que se produce en nosotros frente a una naturaleza más o menos informe, absolutamente grande, y que causa en nosotros, primero, una suspensión momentánea de los sentidos, y, posteriormente, un placer que el propio Kant denomina *placer negativo*. Es aquello que nos atrae dada su fuerza temible, y ante la cual necesitamos una distancia. Resumiendo, ¿es posible hallar en la prosa de Moratín una estética de lo sublime de este tipo? El miedo en Moratín, no cabe duda, impide una estética de lo sublime. Lo sublime implica una fuerza en sentido extremo, pero que no ejerce sobre nosotros su poder directamente. No hallamos en la prosa de Moratín una toma de conciencia de esta distancia, y por lo tanto no hallamos una estética de lo sublime. El mismo Kant lo había descrito: «El que teme no puede en modo alguno juzgar sobre lo sublime de la naturaleza»<sup>29</sup>. Carece la obra de Moratín, en efecto, de ese intento de juicio; muy al contrario, el temor, en lugar de lanzarle hacia el placer estético (que sería lo normal en un casi-romántico), le lleva a la comicidad, al humor. Como bien describió Luis Felipe Vivanco, «a Moratín no le hace ninguna gracia el aspecto sublime de la naturaleza, pero lo describe con su acostumbrada honradez y su acostumbrado dejo zumbón»<sup>30</sup>. Lo sublime en la conciencia moratiniana queda rebajado constantemente por un contrapeso cómico. En otras ocasiones, cabría situar a Moratín más cerca de los postulados de Uvedale Price y William Gilpin en torno a lo pintoresco que de una clásica y dieciochesca visión de lo sublime. Price, por ejemplo, había señalado que «lo pintoresco es un reto para el espectador, pero no a primera vista por medio de significados figurativos. Su reto consiste en un ataque directo a los sentidos, de tal manera que, aunque el arte pintoresco resulte placentero, es muy probable que mezcle escenas placenteras con otras inquietantes de naturaleza mórbida». Y esto sí que lo hallamos en varios momentos de su prosa. Sobre todo será esta idea gilpiana la que se mantenga como un poso inevitable en estos escritos de viajes: «la belleza en cada forma de la naturaleza y del arte [...] sin rechazarla en los más humildes»<sup>31</sup>. Esta será la poética central de sus viajes.

Un caso paradigmático, en este sentido, es el viaje a Southampton, en mayo de 1793. Así comienza su descripción del viaje:

El carruaje en que yo fui tenía ocho ruedas del tamaño de las pequeñas que se usan en los coches; la caja era de esta figura [en este punto acompaña a la descripción un dibujo de la mano del autor, como pedía Gilpin al viajero pintoresco]. Se entraba en él por una puertecilla que tenía detrás (según aquí se representa); caben en él diez y seis personas, colocándose en dos filas laterales, una en frente de otra. Se

29. KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1997, p. 204.

30. VIVANCO, Luis Felipe. *Moratín y la ilustración mágica*, op. cit., p. 102.

31. GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, op. cit., p. 88.

acomodan también otros encima del techo, de suerte que, entre los de adentro y los de fuera, tal vez suelen ir veinte o veinte y cuatro personas en este carruaje, tiradas por seis caballos. Estos se mudan, regularmente de cuatro en cuatro leguas, o poco menos<sup>32</sup>.

De esta forma nos pone en situación. Este tipo de descripciones situacionales son muy comunes en su prosa. Desde el interior de ese carruaje Moratín comienza la visión y descripción pintoresca del paisaje:

Hasta las veintiuna millas de Londres, por el camino mencionado, todo es llanuras muy bien cultivadas, pastos abundantes, árboles y mucho caserío. Después se atraviesa una parte del pequeño parque de Windsor, donde el terreno es más desigual; y hasta las treinta y seis millas nada se ve sino algunos pinos, cardos, y aliagas; todo está inculto y árido, ni agua, ni verdura, ni casas, ni hombres: me pareció, cuando pasé por allí, que ya estaba en mi tierra.

Pero, como señalábamos anteriormente, Moratín nunca abandona su vena irónica, ni cuando viaja ni cuando tiene miedo. Acto seguido, prosigue así su descripción: «Cerca de la casa del administrador o mayordomo de esta posesión Real, se ve una cascada, hecha a mano con grandes piedras: cosa fea y ridícula por cierto». Y a continuación escribe: «Esta soledad desagradable (donde suceden frecuentes robos) se acaba pasado el pequeño pueblo que llaman Hartford-Bridge; empiezan a verse después campos cultivados, pastos y bastantes árboles; pocas casas y pobres, con techos de paja muchas de ellas»<sup>33</sup>. Esa expresión, *soledad desagradable*, expresa a las claras el ideario addisoniano de lo sublime; sin embargo, Moratín añade todo su humor a continuación, deshaciendo toda posibilidad de una trascendental estética de lo sublime. Junto a lo sublime, y lo observamos en casi todas sus prosas sobre el paisaje, no se abandona el humor. En este caso el humor proviene del hecho de que la placentera visión del paisaje incluye, en muchas ocasiones, el peligro de los robos. ¿Cómo ser sublime si el temor no está en la naturaleza, sino en los bandidos? Esta es la idea o la «teoría estética» que mantendrá en muchas ocasiones Moratín. Una contrarréplica, sin duda, de Kant.

Otro momento sumamente interesante, en este sentido, es el elogio que, como antecedente de muchas ideas posteriores, realiza de las afueras de Portsmouth. Unas afueras que causan en él un verdadero impacto estético, declarando que los almacenes le parecen *verdaderamente magníficos*, más incluso que el propio paisaje natural:

Portsmouth es ciudad de corta extensión; pero tiene a la parte del Norte un arrabal mucho mayor que ella; en una y otra población hay muy buenas calles, muy limpias, con muchas tiendas, posadas, etc.: no hay en una ni en otra edificios dignos de particular atención; pero son verdaderamente magníficos los que están separados de la

32. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El hombre que comía diez espárragos*, op. cit., p. 45.

33. *Ibíd.*, p. 47.

ciudad, inmediatos al puerto, destinados para almacenes. Esta plaza se ha fortificado con la mayor inteligencia y sin perdonar gasto alguno, atendida la importancia de ella: de cinco años a esta parte se ha dado mayor extensión a sus muros y fosos, a fin de rodear con ellos el arrabal, que está a la parte del Norte, y que antiguamente se hallaba fuera de las fortificaciones de Portsmouth; pero es tal la extensión que ha sido necesario darlas para este fin, que se cree que apenas bastarán veinte mil hombres para guarnecerlas, en caso de ataque. Han hecho prados artificiales sobre las mismas murallas para los caballos, y plantíos de árboles, con vallados de arbutos, que forman un jardín continuado por toda la extensión de los muros; cosa no menos útil que agradable<sup>34</sup>.

En el *Viaje de Italia*, unos meses más tarde, vuelve a describir ese carácter contra-sublime. Por ejemplo, cuando viaja desde Colonia hasta Coblenz. En este caso escribe: «Llegué al anochecer con un flamenco que hallé a mitad de camino, y me propuso hacer el viaje hasta Francfort a gastos iguales. Atravesamos el Rhin en un puente volante: cuesta muy penosa de subir a la otra orilla. Viene la noche, llueve; monte espeso y oscurísimo por todas partes, donde pocas noches antes habían hecho dos o tres robos; frío insufrible, aguacero continuo». En ese punto, Moratín introduce, de nuevo, lo cómico al contarnos cómo, en medio de esa sublimidad, su compañero de viaje pierde los calzones: «tapa el flamenco una ventanilla de la silla de posta con unos calzones; dormímonos los dos; despierta él y echa de menos sus calzones; pie a tierra media hora él y yo y el postillón, tiritando, mojándonos y en tinieblas, buscando a gatas por el camino los calzones de mi compañero; parecen, y de bache en bache llegamos vivos a Nassau, distante cinco leguas de Coblenz»<sup>35</sup>. En otro lugar, el 26 de agosto de 1793, sale de Ostende en dirección hacia el sur. Escribe entonces: «Los pocos lugares que se hallan hasta mitad de jornada son pobres y puercos, aunque no infelices ni destruidos, después habiendo subido cuestras muy altas mejora la calidad del terreno, se ven campos muy extendidos y abundantes en granos, y los lugares son mucho mejores. No hay viñas ni frondosidad, alrededor de ellos se atraviesan varios pedazos de monte espeso y por último la Forêt Noire, el Monte Negro, sitio el más a propósito para robos y asesinatos, le pasé a boca de noche y con mucho miedo»<sup>36</sup>. Aunque quizá sea el texto sobre su paso por los Alpes el más representativo de esa contra-sublimidad moratiniana. El 4 de septiembre lo hallamos cruzando el conocido *Puente del diablo*, y ascendiendo el altísimo monte San Gothardo. De este hecho da cuenta:

Casas de madera, tierra pobrísima, gente infeliz; pero a mitad de jornada, ni casas ni gente; montes horribles; el río, que se rompe entre los peñascos; arroyos que se precipitan con estruendo de las alturas; cuestras, camino malísimo; una garganta

34. *Ibid.*, p. 51.

35. *Ibid.*, pp. 80-81.

36. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Viaje a Italia*, ed. cit., p. 136.

estrecha, donde está el que llaman Puente del Diablo, lugar espantoso, donde el río parece que baja a los abismos entre enormes peñascos, que le convierten en espuma y niebla; aire, frío, estrépito; grande y tremendo espectáculo; después del puente se entra por una boca, abierta a pico en el monte, que tendrá unas cincuenta varas de longitud; y al salir de ella se ve un valle espacioso, cubierto de verdura, hermosos árboles, y el lugar de Ursera al pie de un cerro, bien situado, formando un grupo pintoresco entre la frondosidad que le adorna. Comimos en él, y ¡qué mal comimos! Vuelta a montar: subimos un monte altísimo, llamado de San Gothardo, y hubimos de bajarle a pie y de noche<sup>37</sup>.

No busquemos en Moratín ensoñaciones filosóficas a partir de la contemplación de una naturaleza aterradora. Más bien hallamos una tendencia al pintoresquismo. Estando en Génova, de una manera que posteriormente la cultura norteamericana trabajará con entusiasmo, escribe:

Todo cuanto alcanza la vista, exceptuando lo más áspero de los montes, está cubierto de caseríos, con edificios magníficos y una multitud de jardines sostenidos con murallas, a fuerza de trabajo y gasto, cuanto pueden hacer los hombres en un terreno ingrato y desigual, otro tanto se ha hecho allí para allanar el piso, edificar sobre él habitaciones deliciosas, rodearlas de frutos y flores, y defenderlas de los estragos de las inundaciones y torrentes que las amenazan. Tanto puede la industria humana, a cuyos esfuerzos parece que la naturaleza misma opone inútil resistencia; los que fueron barrancos y precipicios ya son pensiles, y el hombre convierte en morada de los placeres la que antes fue habitación de fieras<sup>38</sup>.

La técnica, la acción del ser humano (como es posible hallar en el romanticismo tecnológico norteamericano) añade un *algo más* a esa naturaleza aterradora, y ese algo más es lo que le interesa. Moratín incluso va más lejos. A su llegada a Lucerna apunta, no sin ironía: «Aquí no hay fábricas [...]; por consiguiente, nada magnífico»<sup>39</sup>.

El hecho de utilizar por primera vez un microscopio provoca en él reflexiones (casi pascalianas) mucho más contundentes que cualquier acantilado o paisaje natural: «Me alegré —escribe— de ver con un microscopio, hecho de su mano, los animalillos del agua corrompida, cosa estupenda, por cierto, capaz de confundir nuestro orgullo y persuadirnos de nuestra pequeñez y nuestra ignorancia»<sup>40</sup>. Curiosamente, años antes, Edmund Burke, señalaba que «el último extremo de la pequeñez también es en cierto modo sublime»<sup>41</sup>. Sus ojos de viajero buscan la acción del ser humano sobre la naturaleza; por ello, en muchos momentos, reaparece en

37. *Ibíd.*, pp. 150-151.

38. *Ibíd.*, p. 513.

39. *Ibíd.*, p. 146.

40. *Ibíd.*, p. 121.

41. BURKE, Edmund. *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1988, p. 67.

Italia la visión pintoresca del paisaje antes señalada. Ruinas y jardines le entusiasman: «Las ruinas del templo de Júpiter Serapis son uno de los bellos monumentos que allí existen aunque muy destruido, y mal conservado por su poseedor»<sup>42</sup>. O: «toda la costa de Bayas fue en tiempos país de delicias. [...] Ya no existen ni los palacios, ni los baños deliciosos, ni los templos, ni los jardines, ni los sepulcros; las ciudades populosas desaparecieron; todo es destrozo y ruinas: las higueras y tenaces hiedras y ásperos arbustos crecen entre los mármoles quebrantados de tantos desplomados edificios»<sup>43</sup>. La descripción es, pues, perfectamente pintoresca.

Como ya hemos mencionado, no hay en Moratín un acercamiento filosófico al paisaje, ni tampoco un pleno interés estético (dado que el miedo logra, casi siempre, vencerle); ahora bien, no desdeña en ningún momento llevar a cabo una descripción precisa de ese paisaje que ve desde su silla de posta. En el *Viaje de Italia* es donde abundan con mayor prolijidad los ejemplos. En los primeros días de viaje escribe: «emprendemos nuestro viaje por el lago, en un barco chato, endeble, desabrigado y ridículo. Mucho miedo: cierra la noche; lóbreguez profunda, montes a una parte y otra, sueño, frío; llegamos a Fliela a las 12; cenamos tortilla, y a dormir»<sup>44</sup>. Y cuando atraviesa los Apeninos anota: «Luego que se sale de Novi, se empieza a caminar por montaña, al fin de una subida se descubre repentinamente el castillo de Gavi a la extremidad de una alta roca, el pueblo al pie de ella, y el pequeño río Lemo, que va serpeando por un gran valle, coronado de montes ásperos. Sigue el camino dando grandes vueltas, por cerros incultos, piedras, mármoles desprendidos de la altura, arroyos que bajan golpeando con estruendo, hasta juntarse en cañadas profundas, rompiéndose entre las pizarras y peñascos, esterilidad, soledad triste»<sup>45</sup>. Aunque el temor le acose, no puede resistirse a describir su paso por el Vesubio: «Qué silencio reina en todo el contorno. Qué soledad horrible. [...] [S]u figura es cónica, con base muy ancha; la parte superior se compone de lavas, piedras, cenizas, arenas y escorias, sin yerbas, sin plantas, ni árboles ni animales, ni hombres: aspereza horrible, cavernas profundas, soledad». El Vesubio, con su pasado de erupciones, que ha convertido aquella zona «en una montón confuso de ruinas, [...], muchas veces en un desierto», ejerce sobre él un fuerte efecto. Ante el Vesubio escribe lo más parecido en Moratín a una reflexión sobre lo sublime: «No pueden leerse sin admiración y horror los efectos de estas erupciones». Añade: «Nada hay que no sea agradable en esta situación, sino la vecindad del volcán terrible, que a cada instante amenaza ruinas espantosas, como se ha verificado tantas veces». Pompeya también centra su atención: «No es posible caminar por aquel paraje sin una especie de entusiasmo que todos

42. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Viaje a Italia*, ed. cit., pp. 309-310.

43. *Ibid.*, p. 314.

44. *Ibid.*, p. 150.

45. *Ibid.*, p. 496.

aquellos objetos inspiran. Este era el teatro [...]. Aquí se degollaban las víctimas; aquí, escondidos los sacerdotes, prestaban su voz a un mudo simulacro, y el pueblo, lleno de terror, creía escuchar la divinidad misma, anunciando a la ignorancia humana los futuros destinos». Y concluye: «Y todavía el Vesubio arroja llamas y retumban sus cavernas con rumor espantoso»<sup>46</sup>.

Junto al Vesubio será el lago Averno uno de esos paisajes míticos que Moratín no puede resistirse a describir con meticulosidad. En el caso del Averno trata de llevar a cabo una desmitificación del lugar, añadiendo, además, una breve irrupción cómica, con el fin de rebajar la fuerza de su propia descripción. Según escribe, el lago Averno está «rodeado de montañas por todas partes, que en verano, heridas del sol, despiden ardor insufrible. Esta circunstancia, y la de estar antiguamente estas alturas coronadas de espeso bosque, junto a las exhalaciones sulfúreas que todo aquel terreno despide, pudo contribuir a hacerle inhabitable y horrible, donde, según los historiadores y poetas, ni hombres ni animales podían existir. Las aguas del lago carecían de peces; las aves que atravesaban por el aire caían muertas; todo el recinto, solitario, contagioso, infernal anunciaba los horrores de la muerte. Agripa, y después Augusto, hicieron arrasar los bosques, a cuya densa espesura, que interrumpía el curso del aire, se atribuyó lo malsano del sitio»<sup>47</sup>. La descripción no puede ser más dura y más intensa. Sin embargo, rápidamente encuentra Moratín el contrapeso irónico típico en muchos momentos de su prosa, y que pone sobre la mesa su sentido contra-sublime. Frente a la idea mítica de la muerte asociada al Averno, «hoy —escribe— se pescan en el Averno peces sabrosos, las aves anidan en sus riberas, y cantan alegres, y el labrador ve en sus colinas ondear las mieses y ceder con el peso del fruto los alegres pámpanos»<sup>48</sup>.

En Moratín hay una clara disociación entre el paisaje natural y el paisaje urbano. Su prosa lo deja claro. Sin embargo, esta disociación, esta distancia, no implicará en su obra un olvido, sino un intento de establecer caminos y conexiones. Dicho de otro modo, la naturaleza en Moratín es, por una parte, el espacio de transición hacia lo humano, por eso en ningún momento —a pesar del temor que le causa— deja de contarnos en su diario, en sus viajes, en sus cartas, lo que halla en esa naturaleza desacralizada que atraviesa, en esa naturaleza violenta y vehemente como preámbulo de lo que hallará en las ciudades. Por otra parte, la atracción del abismo y el aspecto sublime de la naturaleza son rebajados en su prosa mediante un juego de ironías, con un sutil desencantamiento (y desplazamiento) que acaba siempre por enriquecer su prosa, haciendo que el lector participe de ese mismo viaje. En definitiva, la desviación hacia lo pintoresco y la inversión de lo sublime definen su prosa paisajística.

46. *Ibíd.*, pp. 255 y ss.

47. *Ibíd.*, pp. 311-312.

48. *Ibíd.*, p. 312.

#### 4. EL COFRE: LA PROSA DEL FRAGMENTO

Ya lo hemos dicho: a Moratín la naturaleza no le atrae. No es en este sentido todavía un apasionado romántico —es decir, no es ese su romanticismo— de lo sublime. En ningún caso esa será su intención. Desde Lucerna se encamina hacia Italia. Para llevar a cabo el viaje debe atravesar, inevitablemente, los Alpes, lo que le causa un terror inmenso. Anteriormente hemos leído su paso por el *Puente del diablo*. No es menor el miedo que le invade en el camino hasta llegar a Italia. Esto anota el cinco de septiembre:

Desde que se pasa el Monte de San Gothardo, se entra en Italia. Salimos de Ayrolles a las 6, caminando por unas vegas coronadas de montes, que se van estrechando, dejando en medio al Tesin, ya caudaloso con las muchas aguas que recibe de aquellas alturas, rápido, espumoso, entre enormes peñascos, cascadas, precipicios, árboles robustos, inculta y majestuosa naturaleza, lugares pobres, paredes de piedras, ermitas y pequeñas capillas, a modo de garitas, con pinturas de vírgenes y santos; muchos San Roque, y en las fachadas de las iglesias San Cristóbal, de gigantesca y disforme estatura. Empieza a llover a cántaros a las nueve de la mañana; dura todo el día, noche espantosa, tempestad en medio de montañas altísimas; truenos horribles, rayos y centellas; por todas partes torrentes, que ocupan el camino, y el Tesin, bramando a nuestra derecha, creciendo por instantes. Llegamos a una población de cuatro o cinco miserables casas, donde el estruendo de la tempestad, que duró doce horas, no nos permitió cerrar los ojos en toda la noche<sup>49</sup>.

Como bien supo ver Vivanco, todo esto es sublime, «pero Moratín no había ido a Suiza buscando lo sublime»<sup>50</sup>. Es cierto. Moratín no es un viajero que huye de la civilización para hallarse a sí mismo en medio de la inmensidad natural. Muy al contrario, Moratín trata de huir de la inmensidad natural, terrorífica, sublime («donde se dan frecuentes robos») para encontrar gentes, industria, bullicio, artes... En su diario es insistente la expresión *calles, calles, calles*. El día 7 de septiembre llega a Lugano. Han pasado ya veintinueve días desde que salió de Ostende. En Italia encuentra Moratín el espacio humano que andaba buscando. Después de tanto viaje, de tanto movimiento terrorífico en muchos casos, encuentra algo de reposo físico y sentimental. Muestra de ello es lo que escribe tras su necesario merodear por la ciudad: «Hay mucha industria, actividad, comercio y artes»<sup>51</sup>. Parece que al fin se siente cómodo. Continúa: «Tan general es el estudio de las artes en Italia, que después de llenar las ciudades populosas, centro del lujo y de la riqueza, se extienden hasta los pueblos más reducidos, y en ellos se encuentra una prueba del genio artístico y del buen gusto de la nación»<sup>52</sup>. Del mismo modo, no puede evitar

49. *Ibíd.*, p. 152.

50. VIVANCO, Luis Felipe. *Moratín y la ilustración mágica*, op. cit., p. 103.

51. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Viage a Italia*, ed. cit., p. 155.

52. *Ibíd.*

añadir lo lúdico a su descripción: «Hay cuatro cafés con mesas de billar, abundan las gacetas de todas partes»<sup>53</sup>. En Italia encuentra Moratín su espacio como escritor, transformando su prosa, en muchos momentos, en una gran novela fragmentada. Esta fragmentación, en cualquier caso, hace al libro crecer en intensidad.

La prosa que va escribiendo en Italia varía, incluso parece más trabajada según avanza el viaje. El día 13 de septiembre lo hallamos camino de Milán, donde estará solo unos días. En el transcurso del viaje le sucede una de las primeras peripecias novelescas que hallamos en el libro. Peripecias que tienen a su cofre como gran protagonista.

En la aduana es detenido y registrado severamente. Así describe lo ocurrido:

Ropa fuera; registro escrupulosísimo, papeletas, sellos, socialiñas; y al cabo de una hora de detención, prosigo mi viaje a Como, acompañado de un alguacil de vista, como un facineroso a fin de que no violente los sellos imperiales, y llegue mi cofre en toda su integridad al segundo examen de la Aduana. Llego a Como a las cuatro, y me veo en la precisión de buscar yo mismo al revisor de libros, para que vea su merced si entre los míos hay alguno contrario a la prosperidad del estado de Milán. El revisor era un abate, viejo, seco, y con sus grandes anteojos: trájele a remolco, abriose el cofre, y veo derramados por el suelo mis libros, mis cuentas, mis cartas, mis apuntaciones y mis pobres versos, en tanto que el brazo seglar de los aduaneros me revolvió todos los trapos con escrupulosa diligencia; pero quiso Dios que mi inocente cofre no contuviese nada que pudiera dar celos a S.M. Imperial: vuelta a sellarle, y a escribir papeletas, y a soltar dinero<sup>54</sup>.

El día 15, tras el contratiempo del registro y hacer noche en Como, lo encontramos ya en Milán. Aparte de visitar catedrales y monumentos, cuya descripción, dice Moratín, «otros han hecho», y en ellas «podrá mi lector contentar su insaciable curiosidad» (con lo cual, y con un simple gesto, se evita una pesada meticulosidad descriptiva), nos habla de su visita al abate Parini, profesor de bellas letras en el colegio de Brera, momento que aprovecha para establecer su distancia crítica con respecto a lo español: «Fui a visitar —escribe— al abate Parini, profesor de Bellas Letras en este Colegio, que ha adquirido reputación por sus poesías, hombre de más de cincuenta años, alto, estropeado de piernas, gesto avinagrado; le sorprendió el motivo de mi visita. Los españoles viajan poco, y los que lo hacen, no suelen acostumbrar a dar molestia con su presencia a los hombres de mérito que hallan al paso: ¿para qué?, ¿no basta visitar al banquero?»<sup>55</sup>.

El 18 sale camino de Parma y aquí encontramos la segunda historia de su cofre. La escena es narrada, de nuevo, con el espíritu de quien pretende narrativamente jugar con el lector:

53. *Ibíd.*

54. *Ibíd.*, pp. 156-157.

55. *Ibíd.*, pp. 163-164.

Iba leyendo en mi carricoche, bien ajeno de toda desgracia, me ocurre el mirar por la ventanilla de la trasera, y me encuentro sin cofre, pie a tierra; desata el postillón uno de los caballos, corre más de media legua, y vuelve con la plausible noticia de que el cofre no parece, esto es, de que he perdido, además de mi ropa, mis apuntes diarios de trece años a esta parte, las cuentas de mis intereses en España, las recomendaciones para los Embajadores, las observaciones hechas en mis viajes por Francia, Inglaterra, Flandes, Alemania...; las traducciones del inglés, el trabajo de todo un año, obras manuscritas y qué sé yo qué más; si esto es bastante para hacer desesperar a cualquiera, nadie extrañará la desesperación en que me vi. En fin, preguntamos por todas partes; nadie da razón; observamos las cuerdas que ataban el cofre, y estaban cortadas; vuelta a Fiorenzuola; declaración al Podestà<sup>56</sup>.

Parece que el temor a los robos en el camino (sublime o pintoresco) era cierto. En esta ocasión, todo su trabajo, todos sus escritos, incluido, curiosamente, el que el lector tiene en su mano —lo que genera una extraña irrupción ficcional— han desaparecido. Está inquieto. Regresa visiblemente nervioso a la posada. Lo observamos. «Como veneno en la posada», escribe. La comida le sienta mal. Inmediatamente después lo vemos de nuevo en acción, y un tanto desatado en sus movimientos y palabras: «Salgo otra vez, acompañado de tres soldados con sus tres fusiles, pero sin pólvora ni baquetas; los dejo en el paraje sospechoso para que lo pregunten, registren, prendan y, si es menester, disparen. Llego a Borgo San Domino, repito mi relación al “Colonello dil terzo”, como si dijéramos, al Generalísimo de aquella comarca». Moratín está desesperado, y se dirige al General. Nos damos cuenta entonces de lo importante y de las dimensiones de la pérdida. Le explica lo sucedido al General y le transmite su inquietud por el cofre. Quizá dramatiza los hechos, quizá Moratín lo expone de un modo exagerado o vehementemente, ya que se queda totalmente perplejo ante la reacción de este: «yo no sé cómo se lo dije, que al oírlo monta en cólera, inmediatamente llama a su segundo, y dale orden para que luego, luego, salga al frente de quince hombres, que para aquel país equivalen a un ejército de veinte mil infantes y cinco mil y doscientos caballos y que con los dichos quince ocupe los pasos, examine los puestos, corra la campaña y no deje malva que no examine; ítem más, manda que a las nueve de la noche se toque a rebato en dos pueblecillos inmediatos al paraje en que me sucedió el caso lastimoso, para que todos los vecinos salgan a buscar mi malogrado cofre». Moratín se mantiene perplejo. Sin abandonar la ironía, y con cierta dosis de vanidad, describe así la situación: «Yo, al oír aquello, confesemos nuestros defectos con ingenuidad, lector amantísimo, sentí un vaporcillo de vanidad, que me ocupó la cabeza por un instante; la tropa en armas, las órdenes a rajatabla por todas partes, rebato en los pueblos, alboroto, conmoción general; y todo esto ¿por qué?, por mi cofre: ¡oh, precioso cofre!, ¡inapreciables manuscritos!».

56. *Ibid.*, pp. 171 y ss.

*Inapreciables manuscritos*: esa es la descripción de lo que estamos leyendo, y que ha desaparecido.

A pesar de todos estos esfuerzos, parece que el cofre se lo haya tragado la tierra. Compungido y resignado marcha Moratín sin su cofre hacia Parma, donde llega a las diez de la noche. Al día siguiente nos describe superficialmente la ciudad de Parma (su disposición urbana, sus casas) sin demasiado entusiasmo. Sin embargo, enseguida nos saca de la duda: «¿Y mi cofre? Mi cofre pareció inmediatamente, en virtud de la irrupción de los quince hombres y lo del rebato que se tocó por aquellos contornos; hallose en casa de un inocente labrador, que ya se disponía a abrirle para ver si contenía géneros prohibidos; la noticia del hallazgo me sorprendió, y llenó mi ánimo de contentamiento. Pero volvamos a hablar de Parma». Con este gesto de historia fragmentada, retomada, reescrita, a lo *Jacques el fatalista*, va desarrollando su viaje Moratín por Italia, retomando y abandonando historias, motivos fragmentarios para sus *inapreciables manuscritos*.

De Parma se traslada a Bolonia. Ha recuperado su cofre, y con él su escrito sobre Italia, que por unas cuantas horas ha permanecido desaparecido. ¿Será quizá el mismo texto que estamos leyendo? Seguramente.

##### 5. ESCRIBIR PROSA A PIE DE PÁGINA (ESTUDIO DE UN CASO)

A la vuelta de Italia le espera a Moratín una vida diferente: vuelve al trabajo, retoma la escritura de obras dramáticas (entre ellas *El sí de las niñas*), comienza a sus casi cuarenta años su primera relación sentimental con tintes de seriedad y estabilidad, que finalmente él mismo tirará por la borda... Todo ello acabará provocando que su vida pública comience a imponerse sobre su vida privada (de casi libertino y «prosaico»), que fundamentalmente había desarrollado fuera de España. Veamos. El 9 de febrero de 1797, al poco de su regreso, toma posesión de su ansiado puesto como Secretario de la Interpretación de Lenguas. Permanecerá un par de años en el cargo. En 1799 se vuelca en su obra oficial, lo que tiene como consecuencia el reestreno de *El viejo y la niña*, así como de *La comedia nueva*. Ese mismo año, Goya comienza su famoso retrato (mantendrá, sobre todo en el exilio, una extraña relación con el pintor<sup>57</sup>), y conoce a un personaje de un

57. El 20 de septiembre de 1824, desde Burdeos, le escribe lo siguiente a Juan Antonio Melón: «Querido Juan: Acabo de llegar del campo, en donde he estado un par de semanas y me ha ido muy bien. Goya está ya, con la señora y los chiquillos, en un buen cuarto amueblado y en un buen paraje; creo que podrá pasar comodísimamente el invierno en él. Quiere retratarme [el segundo retrato que le hizo a Moratín, el primero y más conocido data de 1799], y de ahí inferirás lo bonito que soy, cuando diestros pinceles aspiran a multiplicar mis copias». En carta al mismo destinatario, el día 14 de abril de 1825, da cuenta de la situación vital y de su convivencia con el pintor: «Goya, con sus setenta y nueve pascuas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera, ni lo quiere: yo le exhorto a que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que

fuerte atractivo intelectual: Humboldt. Aquí se construye el Moratín del manual de literatura que habitualmente se estudia, y que desactiva, o eso parece, al otro Moratín. Veamos. En 1803 estrena *El Barón*, en 1804 *La Mojigata* y en 1806 *El sí de las niñas*. Conocido es que el año 1808 es el año de la encrucijada, del conflicto, y Moratín opta por la vía que él consideraba más adecuada para sus intereses personales e intelectuales. Alejado de patriotismos irracionales y de identidades impostadas, contemplaba la opción francesa como la posibilidad más coherente con sus ideas. De ahí su etiqueta obvia de afrancesado, no solo de nombre sino de acción. En 1811, tras ausentarse un tiempo de Madrid, es nombrado por José Bonaparte Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Real. Se reintegra Moratín, por lo tanto, a la Corte. Sin embargo, este trabajo, en apariencia casi tan rutinario como su antiguo puesto de joyero, le facilitará el encuentro —esporádico— con su prosa de la diferencia, con su escritura plena de *ingenio enfermizo* que años atrás había dejado esparcida en cartas y notas.

¿Por qué regresa Moratín a la vía que había dejado abandonada tras su regreso de Italia? No podía ser algo demasiado simple ni sencillo. Moratín, mientras trabaja en la Biblioteca, se topa, tal vez por casualidad —dado el caos en que se halla sumida la biblioteca, en la cual él introduce un moderno sistema de catalogación—, un texto que le llama poderosamente la atención. Se trata de la relación del auto de fe celebrado en Logroño durante los días 6 y 7 de noviembre de 1610, y que Juan de Mongastón imprimió en 1611. Han pasado doscientos años, ¿qué hacer con aquello? Renacen en Moratín las visiones fragmentarias de la escritura. ¿Qué haría un ilustrado con aquel terrible texto perdido hasta la fecha, donde se nos relata el procesamiento de brujos y demonios? No hay duda: recuperarlo, datarlo, darle forma «científica», tratar de explicar nombres, fechas, lugares... Eso es lo que habría hecho un ilustrado ante tal hallazgo. Sin embargo, estamos en 1811 y Moratín ya no es un ilustrado; más bien estamos ante un desengañado, un cínico pleno de ironía y humor, es decir, ante un verdadero cínico. Y ahí reside su encanto. Moratín no hace lo que habría hecho un ilustrado, o un ilustrado en el sentido rígido del término. Muy al contrario. Veamos, pues, qué hace.

En 1811 aparece el *Auto de fe de Logroño*<sup>58</sup>, editado por un tal Bachiller Ginés de Posadilla, natural de Yébenes. He aquí otro de esos pliegues moratinianos. Y, ¿qué hace con el texto el tal Bachiller Ginés de Posadilla? Recoge el texto, lo edita, sí, pero llena el libro de notas al pie que no tienen forma de comentario histórico (ni mucho menos), sino apuntes plenos de sarcasmo e ironía frente a la superstición religiosa de los españoles, y en general una prosa destinada a crear —a través

---

le incomodaban allá; y, sin embargo, a veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer, y, si le dejaran, se pondría en camino sobre una mula zaina, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas». FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Epistolario*, ed. cit., p. 594.

58. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *La quema de brujas en Logroño*. Valencia: La Máscara, 1999.

de la ironía crítica— un espacio de diferenciación con respecto a cierto sentido de «lo español». Se trata de notas y composiciones llenas de críticas mordaces contra la política, la iglesia, y, en general, contra la tontería humana. En total añade cerca de sesenta notas afiladas; glosas al margen que voltean y transforman el texto central por completo. Moratín, el *otro* Moratín que aquí resucita, desencantado casi-ilustrado, casi-romántico, considera que el único camino transitable para la razón es el humor, la ruptura irónica, la crítica. Todas estas notas, en su conjunto, no fueron acogidas con entusiasmo ni en su época ni en épocas posteriores. ¿Era posible que el autor de *El sí de las niñas* escribiese tales cosas? Es más, Marcelino Menéndez y Pelayo le lanzó la que él consideraba una crítica, y que hoy vemos como un gran elogio. El «ilustre polígrafo» dijo de las notas moratinianas que eran «volterianas hasta los tuétanos»<sup>59</sup>, en tanto que creaban una diferencia, introducían una crítica abierta al supersticioso catolicismo que todavía impregnaba las diversas visiones de España.

Si nos fijamos en el texto: ¿qué es lo que le llama la atención a Moratín de este auto de fe? No el auto de fe en sí, ni siquiera, en primer lugar, la locura sanguinario-católica que allí se cuenta. Sin duda, lo más llamativo inicialmente del texto para un autor dramático como él es la teatralización constante de la escena inquisitorial, es decir, la puesta en escena. Incluso hoy hablaríamos de la espectacularización de la escena macabra. Leamos el inicio del Auto:

Este Auto de Fe es de las cosas más notables que se han visto en muchos años, porque a él concurrió gran multitud de gente de todas partes de España y de otros reinos; y sábado 6 días del mes de noviembre se comenzó el Auto con una muy lucida y devotísima procesión en que iban, lo primero, siguiendo un rico pendón de la cofradía del Santo Oficio hasta mil familiares, comisarios y notarios de él, muy lucidos y bien puestos, todos con sus pendientes de oro y cruces en los pechos. Después iban gran multitud de religiosos de las Ordenes de Santo Domingo, San Francisco, la Merced, la Santísima Trinidad y la Compañía de Jesús, de los cuales hay conventos en la dicha ciudad; y para ver el dicho Auto, de todos los monasterios de la comarca había acudido tanta multitud de religiosos, que vino a ser tan célebre y devota esta procesión como jamás se ha visto. Al cabo de ella iba la Santa Cruz verde, insignia de la Inquisición, que la llevaba en hombros el guardián de San Francisco, que es calificador del Santo Oficio, y delante iba la música de cantores y ministriles y cerraban la procesión dos dignidades de la Iglesia colegial y el alguacil del Santo Oficio con su vara, y otros comisarios y personas graves, ministros del Santo Oficio, que todos en muy buen orden llevaron a plantar la Santa Cruz en lo más alto de un gran cadalso de ochenta y cuatro pies en largo y otros tantos en ancho, que estaba prevenido para el Auto, y con vistosos faroles y familiares

59. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles. Vol. II*. Madrid: CSIC, 1992, p. 379.

de guarda, estuvo toda la noche, hasta que el día siguiente, luego que amaneció, salieron de la Inquisición<sup>60</sup>.

Con acierto, Luis Felipe Vivanco habla de «un documental cinematográfico del siglo XVII». Leemos el texto como si fuese una voz en *off* la que estuviese narrando los hechos. Se nos dice que «concurrió gran multitud de gente», pero sobre todo que se trata de una «muy lucida y devotísima procesión». Acto seguido se nos describen las órdenes religiosas que se encaminan para enjuiciar a las brujas. Había, como relata el auto, «multitud de religiosos». En este punto, acerca de los religiosos, Moratín escribe uno de sus textos ejemplares e hirientes: «Asueto y mula, y holgura de tres semanas; y engullir sin término, y beber sin medida. ¡Y en Logroño!». Este será el tono de la mayoría de las anotaciones. Ante los terribles sucesos que el auto describe con una prosa totalmente cinematográfica, Moratín no moraliza, ni establece principios de racionalidad ilustrada, ni hace inanes críticas constructivas, sino que simplemente anota humorísticamente, critica irónicamente la estupidez del fundamentalismo religioso y de la superstición en general. A Moratín le sigue asombrando la teatralización del espacio y del *atrezzo* de la escena. El auto de fe, por ejemplo, dibuja alegremente las escenas más terribles. Veamos alguna: «y cada una de las dichas cincuenta y tres personas [que iban a ser juzgadas] entre dos alguaciles de la Inquisición, con tan buen orden y lucidos trajes los de los penitentes, que era cosa muy de ver. Tras ellos iba, entre cuatro secretarios de la Inquisición en muy lucidos caballos, una acémila, que en un cofre guarnecido de terciopelo llevaba las sentencias». La estetización de la escena inquisitorial (lucidos trajes, lucidos caballos) es relatada con pulcritud, como si en realidad asistiésemos a una representación dramática o un desfile de modelos, y no a un juicio atroz. Esta visión teatral se da sobremanera al inicio del Auto, como si el «autor» quisiera poner en situación al lector (?). Continúa así la narración:

Llegados al cadalso los penitentes, fueron puestos en unas gradas muy altas que estaban en él, por bajo de la Santa Cruz: las once personas que habían de ser relajadas, que eran cinco hombres y seis mujeres, en la más alta grada, y luego los reconciliados, y en lo más bajo los que habían de ser penitenciados. Y de la otra parte del tablado, enfrente, se subía por once gradas al sitial donde se pusieron los señores inquisidores, teniendo el estado eclesiástico la mano diestra, y la ciudad y caballeros la siniestra; y en lo más alto de la grada primera se sentó el fiscal del santo Oficio con el estandarte, y los consultores y calificadores, y los religiosos y eclesiásticos, se acomodaron en dichas gradas, que cabrían hasta mil personas. Todo lo restante del tablado estaba lleno de caballeros y personas principales, y en medio se levantaba un púlpito cuadrado en que se ponían los penitentes cuando se les leían las sentencias por los secretarios de Santo Oficio, que para leerlas se subían en otros dos púlpitos que estaban en partes cómodas del tablado<sup>61</sup>.

60. FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Quema de brujas en Logroño*, ed. cit., p. 21.

61. *Ibid.*, p. 23.

Ya tenemos la escena dibujada. Todos los personajes dispuestos. En ese momento se comenzaron a leer las sentencias: brujas, embusteros, demonios, etc. Mujeres que estaban «convencidas de que eran brujas y habían cometido grandes maldades»<sup>62</sup>. También se leyó la sentencia contra «dos famosos embusteros, que fingiendo ser ministros del santo Oficio, habían cometido grandes maldades»<sup>63</sup>. Moratín no lo resiste y añade: «Procurarían imitar bien lo que fingieron»<sup>64</sup>. No obstante, el Auto señala que, con las cincuenta y tres personas juzgadas, «se usó de mucha misericordia»<sup>65</sup>. Y, en este punto, el Moratín volteriano apunta: «Yo lo creo. ¿Qué tribunal ha habido jamás tan piadoso? Él no hacía otra cosa que aprisionar, atormentar, desterrar, confiscar, afrentar, excomulgar, azotar, ahorcar y quemar a los miserables que cogía debajo. Si se le morían en los calabozos, los condenaba en estatua y les quemaba los huesos; y los nombres, apellido y patria de estos y de aquellos los ponía en letras bien gordas a la entrada de la iglesia, para que todo el que supiera leer lo leyese, y durasen por siglos en las familias que dejaban los efectos de su clemencia. Ni estos debieron llamarse tribunales, sino congregaciones filantrópicas»<sup>66</sup>. Ironía. Sarcasmo. Ese es el eje de la crítica moratiniana, como lo era en la propuesta schlegeliana. Incluso el Auto revela cierta festividad espectacular por el asunto: «Y el chantre de la iglesia colegial llevó sobre sus hombros la Santa Cruz de la iglesia con mucho acompañamiento y música»<sup>67</sup>.

Las descripciones dentro del Auto que no dejan de sorprender a Moratín son las relativas al demonio, también llamado Cabrón. Leemos: «Y tiene la voz espantosa, desentonada, y cuando habla, suena como un mulo cuando rozna; mas de que la voz es baja y las palabras que habla son mal pronunciadas, que no se dejan entender claramente, y siempre habla con una voz triste, ronca, aunque con muy grande novedad y arrogancia, y su semblante es muy melancólico, y parece que siempre está enojado»<sup>68</sup>. En el caso de ser novicia del demonio, esta

le recibe por su dios y señor, y le adora besándole la mano izquierda, en la boca y en los pechos, encima del corazón y en las partes vergonzosas, y luego se revuelve sobre el lado izquierdo, y levanta la cola (que es como la que tienen los asnos), y descubre aquellas partes, que son muy feas y las tiene siempre sucias y muy hediondas, y le besa también en ellas debajo de la cola. Y luego el demonio tiende la mano izquierda, y bajándose la por la cabeza hacia el hombro izquierdo o en otras diferentes partes del cuerpo (según que a él le parece), le hace una marca, hincándole una de sus uñas, con que le hace una herida, y saca sangre, que recoge en algún paño o en alguna vasija, y el novicio siente de la herida muy gran dolor, que le dura por

62. *Ibíd.*63. *Ibíd.*, p. 25.64. *Ibíd.*65. *Ibíd.*66. *Ibíd.*, 27.67. *Ibíd.*68. *Ibíd.*, p. 35.

más de un mes, y la marca y señal por toda la vida; y después en la niña de los ojos con una cosa caliente, como si fuese de oro, le marca (sin dolor) un sapillo, que sirve de señal con que se conocen los brujos unos a otros.

Son estas descripciones cinematográficas las que dejan a Moratín perplejo. Una de las cosas que le llama la atención a Moratín es el carácter noctámbulo y periférico del hecho brujeril y demoníaco. Dicho de otro modo, como lejano ilustrado, la luz es siempre un remedio contra la sinrazón. Por ello, ante la idea de que el demonio siempre actúa de noche, escribe Moratín: «Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que luego que amanece no hay brujo, ni ánima en pena, ni fantasma, ni demonio que se atreva a presentar en público. Nadie ha visto hasta ahora en la Puerta del Sol de Madrid [...] ni endriago, ni monstruo infernal, ni pastelero difunto rodeado de gatos y perros, con cadenita y olor a azufre»<sup>69</sup>.

Del mismo modo que en sus anteriores prosas, recurre Moratín muy diderottianamente, bajo el nombre de Ginés de Posadilla, a un hipotético lector. Así, en una de sus notas al pie, en concreto ante el hecho de una bruja que no renegó de la virgen María, anota: «Renegar de Dios malo es; pero de la Virgen Santísima, ¡adónde vamos a parar! Esta es doctrina frailesca, lector cándido, y perdona que te llame de tú; porque al fin, si no lo has por enojo, también yo he sido fraile, y no he perdido la costumbre del tuteo»<sup>70</sup>. Se dirige al lector, de tú a tú, a través del texto que glosa.

En medio de la narración de las supuestas atrocidades satánicas, que relatan desde abyecciones perversas hasta la sodomía, el «autor» del relato del Auto se entretenía —y esto es lo que atrae a Moratín— en describir con finura actos, caras, gestos. Entre los personajes que, según el Auto, con más frecuencia aparecen en los aquelarres hallamos a los sapos y ranas. Estos pequeños e inocentes animales son parte fundamental de todo aquelarre. Se nos informa: «Y en los aquelarres los ocupan en guardar una gran manada de sapos que los brujos (en compañía del demonio) recogen por los campos para hacer de ellos veneno y ponzoñas»<sup>71</sup>. Esta escena tan tierna de unos cuantos amigos buscando sapos provoca en Moratín la fantástica de idea de crear una especie de contra-égloga. Anota al pie: «¡Excelente idea para una égloga! Si yo fuera poeta introduciría un par de zagalejos, brujos novicios, los dos en cueros vivos, los dos chorreando ungüento verde y fétido, y pastoreando sapos por los campos de Barahona en una noche lluviosa de diciembre, cantando u no y otro al son del tamborino sus celos, sus esperanzas. [...] Mezclaría oportunamente en sus emebeos, discretos encomios del gran cabrón que los preside; les haría cenar ternillas de ahorcado, lagartijas y pedos de lobo; y como es costumbre inveterada que todas las églogas se concluyan al anochecer, la mía (por no parecerse a ninguna) acabaría al cantar del gallo, y el *quiquiriquí* me

69. *Ibid.*, p. 37.

70. *Ibid.*, p. 42.

71. *Ibid.*, p. 43.

serviría de desenlace»<sup>72</sup>. Los sapos vuelven a aparecer, y, más allá de esa contra-élgloga moratiniana, en este caso aparecerán debido al atuendo que le es impuesto a dicho animal. En el auto de fe se nos dice: «Estos sapos vestidos [que aparecen en los aquelarres] son demonios en figura de sapo»<sup>73</sup>. A Moratín le inquieta la imagen de alguien que se dedique no a la brujería, no a descartar a los jóvenes, sino a tratar de vestir sapos. Anota: «La triste bruja que hubiese de vestir a tantos sapitos de paño y terciopelo, y traerlos a todos ellos decentes y aseados, como es regular, se vería muy apurada; pero el prudente demonio removi6 este obstáculo, disponiendo que los vestidos (por un continuado milagro) ni se les empuerquen, ni se les rompan. Con su camisolita de percal, su chaqueta, su pantaloncito, sus medias botas y su gorro a cada uno, los tiene ya equipados para toda la vida. Es gasto, pero a fin se hace de una vez; y en verdad que no nos sucede lo mismo a nosotros, los que no somos sapos, que cada paso tenemos que llevar dinero a la tienda del Castillo para sustituir calzones y renovar levitas». Moratín desvía magistralmente, de nuevo, el texto desde una nota al pie, a través de un gesto irónico. Del mismo modo ocurre cuando describe una de las aficiones químicas del demonio: «el demonio sacaba luego (de su oficina y botica que tiene de unguentos, aguas y polvos) un botecito de barro colorado, en que tenía un unguento con que luego que untaba a los azotados se les mitigaba el dolor, y se les quitaban los cardenales». Moratín afila su lápiz: «Se ve que el demonio es aficionadísimo a la farmacia. ¡Gran boticario!»<sup>74</sup>.

En cualquier caso, a nivel literario, el momento más importante del texto se sitúa cuando, tras todas y cada una de las atrocidades comentadas y narradas por el auto de fe, Moratín se detiene en una nota al pie, y se da la vuelta para hablar directamente con el lector. Esto provoca un extraño momento de metaficción, que hace del texto un verdadero artefacto literario. En el Auto se nos narra lo siguiente: «En las vísperas de ciertas fiestas principales del año [...], se juntan en el aquelarre a hacer solemne adoración al demonio, y todos se confiesan con él, y se acusan por pecados de las veces que han entrado en la iglesia, misas que han oído, y todo lo demás que han hecho como cristianos»<sup>75</sup>. Estamos en la parte central y fundamental del Auto. Como señalaba, la nota que añade al pie en ese momento supone toda una perfecta arquitectura de ficción moderna. Por una parte, introducirá un espacio reflexivo, y en ese mismo espacio involucrará al lector, que se mantiene atento al desarrollo de la escena del Auto, pero no solo eso, sino que, hipnotizado por la dramatización de la escena, añade Moratín al pie de página, de modo paralelo al desarrollo del Auto, una breve visión dramática y personal de lo acaecido con el manuscrito que estamos leyendo (algo que ya ha-

72. *Ibíd.*73. *Ibíd.*, p. 50.74. *Ibíd.*75. *Ibíd.*, p. 52.

bía hecho en su *Viaje de Italia*). Lo veremos detenidamente. Escribe Moratín: «Al llegar con mis anotaciones a este pasaje de la misa y la zambra diabólica de que se habla más adelante, te aseguro, lector carísimo, que estuve por hacer añicos el texto y la glosa, y desistir de la publicación de esta obrilla». Esta velada confesión del autor al lector le lleva a Moratín, en su forma de Ginés de Posadilla, a «oír el dictamen de tres amigos que vinieron a verme una mañana a mi desaliñado buhardillón». Recordemos que estamos en una nota al pie, una glosa a un auto de fe, y el comentarista nos narra que a sus amigos les leyó «de un cabo al otro el Auto de Fe y le relación de la vida y costumbres de los brujos, y las notas que llevaba escritas; les propuse mil dificultades acerca del pasaje presente, y resultó con diferencias de pocas palabras más o menos, el diálogo que voy a copiar»<sup>76</sup>. No deja de ser curioso que nos introduzca en una escena sobre los avatares editoriales de un texto que *ya* tenemos entre las manos. Sabemos la solución del enigma, y, sin embargo, Moratín, nos introduce en un mundo ficcional y paralelo al que estamos supuestamente atendiendo, y de cuyo proceso formamos parte. ¿Una moderna maniobra de distracción narrativa?

Moratín nos presenta en esa nota a tres personajes que dialogan francamente con él una mañana en su buhardilla. Estos personajes son Don Tomás, Don Pablo y Don Juan. El primero recomienda a Moratín que no imprima el auto de fe, arguyendo que la obra es abominable. El segundo, Don Pablo, que lo imprima pero con supresiones y ajustes, mientras que Don Juan opta porque el mundo conozca el texto íntegramente. Don Juan, que representa quizá al personaje del ilustrado clásico y prototípico, le plantea a Moratín la pregunta esencial de la que partíamos: ¿cuál es el objetivo del autor al recuperar este texto: defender o criminalizar a la Inquisición? El autor, dentro de este paréntesis entre reflexivo, dramático e irónico, se defiende a pie de página: «Ni uno ni otro. Quiero únicamente retratarla, o por mejor decir, presentar el original mismo, para que no se diga que el artífice la favoreció ni la ofendió en la copia. Por esto he creído que valía más que muchas disertaciones la reimpresión de una obra que ella misma dictó, y por eso me inclino a conservarla entera, si más poderosas razones no me convencen». Sabemos, mientras leemos el texto, que en realidad no es así. Es cierto que su objetivo es retratarla, pero este retrato tiene mucho de caricatura —como las que había visto en Londres casi veinte años antes—, de crítica feroz y burlesca, y también de juego literario (y esto es algo que se olvida habitualmente). De haber querido mostrar solo el original, como dice —como habría hecho un historiador o un ilustrado—, ¿por qué introducir el humor y el sarcasmo en sus notas con el objetivo de desactivar ese posible retrato neutral? Moratín se pliega y se esconde, incluso, cuando quiere mostrarse. El diálogo entre los cuatro supuestos contertulios se centra, entonces, en la conveniencia o no de publicar íntegramente el texto. Por una parte están el editor y Don Juan, favorables a la publicación íntegra del

76. *Ibid.*, pp. 60 y ss.

Auto, desde un punto de vista liberal e ilustrado; y, por otro lado, Don Tomás y Don Pablo, que tienden hacia la no publicación o la publicación a medias del Auto, dado que este daña la imagen de la Iglesia y de la religión en general. La pregunta de Don Tomás es clara: «¿Qué lector cristiano y religioso no ha de estremecerse al ver la escandalosa profanación que resulta de la misa grotesca que dice el diablo?». Don Juan se adelanta en la respuesta: «A la inquisición de Logroño con esa pregunta. Ella lo creyó, lo castigó, lo leyó en la plaza de una ciudad principal de España, delante de millares de personas, lo imprimió para que lo leyesen los que no lo oyeron. Ella debe responder, el señor no. Su oficio es copiar». El oficio de Moratín, menos mal, no es solo copiar, tal como señala su aliado Don Juan, sino que irá más allá. El final del diálogo de esta obrita que el autor sitúa al margen de la obra principal que arriba se representa, esto es, el auto de fe, concluye con un gesto de independencia y de superación de todo lo hablado. Concluye: «Pues, amigos, asunto concluido. Haré lo que me parezca: ¿es verdad?». Y, ciertamente, Moratín, no hizo «ni lo uno ni lo otro», sino que, como leemos, hizo lo que le vino en gana. ¿Es esta la solución de un ilustrado en sentido estricto? Parece que no. Esta es la solución del *otro Moratín* que aquí hemos tratado de dibujar.

Tras la lectura de este breve entremés «incluido» en los márgenes de un recuperado auto de fe, Moratín se vuelve, si cabe, más afilado, crítico e irónico en cada uno de sus comentarios. Incluso crea un par de obras más al pie, una con un famoso rey hechizado, un vicario y un demonio como ejes de la trama, y otra, la obra de un supuesto sobrino del autor titulada *La venganza más horrenda y muerte de Marijuan*, con el Gran Cabrón como protagonista.

En definitiva, es este un ejemplo evidente de la fuerza compositiva de la prosa moratiniana, que, según creemos, debería ser vista desde un punto de vista moderno. Esta forma de enfrentarse a la prosa la comparte en ese mismo momento Jean Paul Richter, quien en las aventuras de aeronauta Giannozzo establece, igualmente, historias paralelas al margen del texto que leemos, y que se refieren irónicamente a ese mismo texto.

La prosa, en cualquier caso, como tratamos de señalar, le sirve a Leandro Fernández de Moratín como forma de huida y diferenciación con respecto a la realidad que le marca el contexto sociocultural que le rodea.

## 6. (SIN) CONCLUSIÓN

En Moratín se halla, en definitiva, una posibilidad no desarrollada de modernidad en nuestra literatura. Moratín viaja por Europa con la necesidad de dibujar no simplemente las grandes obras de la humanidad, sino también, y sobre todo, los márgenes de esa humanidad. Moratín no se contenta con una prosa limpia, nostálgica, moralizante y detallada, muy común en el típico ilustrado viajero español, sino que más allá de eso trata de dibujar una realidad al mismo ritmo al que

viaja. Hay, por ello, instantes de rapidez, de movimiento, otros de pausa que le lanzan a una reflexión más sobria, casi elevada, que de inmediato destruye con la necesidad de la sorpresa o el humor. Alta y baja cultura se mezclan sabiamente en su obra. Es tal vez, también, la prosa de un observador; una especie de primitivo *flâneur* que deambula por las ciudades y que va marcando el ritmo de su prosa desde sus pisadas o desde el traqueteo de su silla de posta.

Tiene esta visión del mundo (intimista) de Moratín a través de la prosa, como decimos, un lejano rastro de lo que años después Charles Baudelaire definirá como *flâneur*, es decir, ese paseante en busca de elementos urbanos de fascinación. Escribirá décadas más tarde el poeta francés: «Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es un goce inmenso situarse en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugaz y lo infinito». El objetivo de este *flâneur* será «ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto para el mundo». Esta línea —a pesar de las diferencias de discurso— bien podría definir el interés que muestra Moratín en su prosa por el mundo en pleno cambio. Robando palabras a Baudelaire, diremos que se trata de un «yo insaciable de *no-yo*. En este sentido, la modernidad de Moratín «es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable». Este intento de captar lo transitorio, lo fugaz, ha sido el objetivo del Moratín prosista: ver sin ser visto, escribir sin ser escrito.

Hacia el final de su *Viaje de Italia* encontramos un fragmento que sirve como ejemplo paradigmático de ese observador, de ese *flâneur* que fue Moratín, de ese su particular e invisible documental. Se trata de la descripción de la situación de una galería de personajes. Un espacio prosístico en el que él se siente a gusto. Como siempre, pone sobre el papel las características del grupo como si lo grabase para su propio documental de viaje. Vemos cómo la cámara se mueve de personaje en personaje; vemos cómo van variando los planos, los rostros, los gestos. Una prosa que muestra a las claras la fuerza de ese *otro Moratín*, ese ilustrado desencantado, o ese romántico que pudo haber sido. Escribe el 8 de mayo de 1795:

El camino de Turín a Milán es bellissimo, el país agradable y bien cultivado, muchos plantíos de moreras, tierras de siembra, árboles que divierten y varían aquella gran llanura; en Vercelli y Novara muchos campos de arroz, o por mejor decir, estanques; se atraviesan muchos ríos, que bajan de los Alpes a engrosar el Po; en todos ellos hay puente de barcas o barca; el que llaman la Sessia es terrible por sus crecidas; al llegar al Tesín, que sirve de términos al Estado de Piamonte y al milanés, se pasa un bosque, famoso por los robos y asesinatos que en él se cometen frecuentemente; ya se deja entender el miedo con que yo pasé. Se atraviesa en barca el Tesín, de aguas clarísimas, ancho, profundo, precipitado, no me acuerdo de haber visto otro de igual rapidez. Nos juntábamos a comer en las posadas (en las cuales posadas comimos muy mal) todos los que íbamos en los tres o cuatro coches mencionados. ¡Qué galería de personajes! Un genovés sórdido, con su mujer y su hija (horrendas las dos), que en vez de hablar, ladraba, quejándose siempre de la carestía de los

comestibles, y de que en las posadas las puertas de los cuartos no tienen cerrojo por de dentro, y por consiguiente, todo genovés que duerma en ellos está expuesto a ser asesinado. Un fraile, vestido de abate, muy gordo, sudando siempre, hablando de malos partos y destetes y preñados con las mujeres, de quien no se despegó jamás, era padre jubilado en Parma, y se hacía venir el café de Venecia, el vino de Florencia y los salchichones de Bolonia. Una mujerzuela que había hecho la campaña del Piamonte el año anterior con una chiquilla colgando de una teta, la cual chiquilla fue engendrada en Casteldelfino y parida en Asti. Una vieja ridícula, tan poco enseñada a coche, que en todo el camino dejó de vomitar y el fraile la apretaba la cabeza y la aflojaba la cotilla, y se esforzaba en persuadirla que todo aquello era mal de madre y así que llegaba a las posadas empezaba a despanzurrar colchones y quemar lana para dar humazos a la vieja, de donde resultaba un pebete infernal. Un boticario de aldea, vivarachuelo, feo, hablador eterno, que mientras yo me comí diez espárragos nos contó de dónde era, cómo se llamaba, en dónde vivía, lo que le había sucedido en Turín con otro boticario que le quiso casar con una sobrina jorobada que tenía, y en suma, su vida y milagros, las de sus parientes y amigos y vecinos, cuanto había hecho y cuanto pensaba hacer, otro tanto nos dijo, bien que nadie se lo preguntó. Llegué a Milán el día 10.

Merece la pena rescatar este texto. En él aparecen, paradigmáticamente, todos los elementos de la prosa de Moratín que hemos ido anotando, desde la seriedad hasta el humor más grotesco, desde la sensibilidad ante el paisaje hasta su clásico y contra-sublime miedo a la naturaleza. Ahí está su prosa, contenida en el gesto de un hombre al que, mientras come diez espárragos, otro, muy diderotianamente, le cuenta la historia de su vida. Y eso es la prosa de Moratín, un choque de opuestos: la universalidad del humor, lo llamaría Jean Paul unos años más tarde para referirse a Sterne, donde toda idea trascendental puede chocar con los pies de las inglesas, o el paisaje de los Alpes con la eficiencia de las estufas alemanas, o toda una vida que pasa ante los ojos (y la escritura) de un hombre que come diez espárragos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. *Obras completas. Libro IV*. Madrid: Abada, 2010. I.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1988.
- CHARRON, Pierre. *De la sabiduría*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- CHATEAUBRIAND, François-Réné. *Viaje a Italia*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2007.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *El hombre que comía solo espárragos. Antología de prosas, 1792-1797*. Edición de A. SANTAMARÍA. Córdoba: El Olivo Azul, 20103.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Epistolario*. Edición de René ANDIOC. Madrid: Castalia, 1973, p. 593.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *La quema de brujas en Logroño*. Valencia: La Máscara, 1999.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. *Viage a Italia*. Ed. Belén TEJERINA. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* [1794]. Madrid: Abada, 2004.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- MARÍAS, Julián. «España y Europa en Moratín». En *Los españoles*. Madrid: Revista de Occidente, 1962, pp. 79-120.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles. Vol. II*. Madrid: CSIC, 1992.
- ORDÓÑEZ, Marcos. «Moratín da la vara». En <[http://elpais.com/diario/2009/01/03/babelia/1230941174\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/01/03/babelia/1230941174_850215.html)> [Fecha de consulta: 01/08/2012].
- SCHLEGEL, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994.
- STERNE, Laurence. *Viaje sentimental por Francia e Italia. Historia de un capote bueno y de abrigo*. Oviedo: KRK Ediciones, 2006.
- VIVANCO, Luis Felipe. *Moratín y la ilustración mágica*. Madrid: Taurus, 1972.