

Humor e ironía en Cadalso

por Nigel Glendinning (Queen Mary College)

No intento abarcar en este ensayo toda la obra de Cadalso bajo la perspectiva del humor y la ironía. No son todos sus escritos humorísticos, aunque creo que hay ironía en todos ellos. No entran las tragedias en mi análisis, ni tampoco las *Noches lúgubres*, a pesar de haberse incluido a éstas hace pocos años en una antología del humor negro, y a pesar de existir evidentes rasgos de ironía en aquella misma obra¹.

El humor y la ironía son importantes en Cadalso. Abundan en sus escritos más íntimos, como las cartas personales y las *Memorias*. Es cierto que el mismo Cadalso afirmó que el estilo humorístico no reflejaba su verdadero carácter. « El estilo jocoso en ti es artificio », dijo, hablando consigo mismo en la Protesta literaria al final de las *Cartas marruecas*, « tu naturaleza es tétrica y adusta »². Pero para muchos psicólogos lo aparential y lo real no pueden fácilmente deslindarse en la conducta humana. El humor puede ser, en efecto, una máscara, pero no por esto deja de ser revelador.

Antes de entrar en la materia quizá convenga aclarar lo que se entendía por estilo jocoso en el siglo XVIII. Hay que preguntar si coincide con lo que se entiende por humor en nuestro siglo. En la época de Cadalso, la existencia de un estilo jocoso significaba que cualquier autor lo

podía adoptar. Y esto quería decir, además, que el estilo jocoso se consideraba apropiado para determinados tipos de obra: para las sátiras, sobre todo³. En nuestro siglo, en cambio, tendemos a juzgar el humor como un estilo en otro sentido: como la expresión de la personalidad o de los sentimientos íntimos del que lo emplea. Incluso las sátiras se relacionan actualmente con determinado tipo de persona. No fue así en tiempo de Cadalso. Existía entonces un concepto vago de aptitud para la sátira, eso sí. Pero hasta principios del siglo pasado — en la *Retórica* de Francisco Sánchez precisamente — no hemos encontrado la idea de que el autor de las sátiras tuviera cierta amargura o bilis como parte esencial de su carácter⁴. No debe sorprendernos que el concepto del estilo humorístico cambiara un poco antes, en los años noventa del siglo XVIII, por ejemplo. Entonces empieza a predominar en España la idea del autor como lámpara que brilla con luz propia, expresiva, sobre el concepto del autor espejo, imitador de la naturaleza y copista de estilos ajenos⁵.

Emplearé tanto el enfoque expresionista del humor como el retórico en la parte interpretativa de este trabajo. En primer lugar, examinaré las técnicas humorísticas de Cadalso para ver cuáles son las que usa con más frecuencia, y para señalar asimismo cómo las usa. Después paso a considerar las obras jocosas en su conjunto.

Para determinar los recursos humorísticos más comunes en España en tiempo de Cadalso no conozco más fuente que la famosa *Poética* de Luzán publicada en Zaragoza en 1737, y de nuevo en Madrid en 1789. Luzán emplea el mismo término que Cadalso — estilo jocoso — y discurre sobre la materia en el capítulo 20 de Libro segundo, basando su análisis en la práctica de sus contemporáneos y en la de autores anteriores.

Luzán da con una docena de técnicas que considera típicas del estilo jocoso. Empieza (después de las generalí-

dades) con el tipo de obra en la cual se solía usar este estilo, o sea, la sátira. Y se refiere a los dos métodos satíricos, el uno directo y el otro indirecto. El primero de éstos consiste en « notar los vicios y defectos ajenos, pintándolos con vivos colores »⁶, y hay bastantes ejemplos de esto en Cadalso, sobre todo en las *Cartas marruecas*, como el loco proyectista en la Carta 34, figura de rancio abolengo en la sátira española. El método indirecto es más sutil, y lo emplea más Cadalso. Es el de « fingirnos viciosos para mejor criticar el vicio »⁷. Es, desde luego, el sistema que Cadalso sigue en *Los eruditos a la violeta*, su *Suplemento*, y el *Buen militar a la violeta*; y surge también en las *Cartas marruecas* de vez en cuando y en los poemas también. Este segundo método implica la creación de una apariencia engañosa, lo mismo que la ironía. Lo considero un aspecto del Cadalso que tiene propensiones irónicas.

Después enumera Luzán otros recursos más detallados, empezando con « la desproporción, desconformidad y desigualdad del asunto respecto de las palabras y del modo; o al contrario »⁸. Esta desproporción es característica de las parodias (el erótico *Calendario manual* atribuido a Cadalso, por ejemplo), y también de la épica burlesca, como el poema cadálsico *Guerras civiles entre los ojos negros y los azules*. También es típico este recurso de los pasos de lo sublime a lo trivial, y de lo que Luzán llama hipérbole (exageraciones, claro está, pero exageraciones usadas en un contexto cómico, con fines burlescos⁹). Abunda *Los eruditos a la violeta* en estas técnicas, que nos traslada con frecuencia de lo sublime a lo vulgar:

Aquí el movimiento del estilo alto al estilo bajo se acentúa con técnicas de sonido como las similitudines (arquead, mirad). En otro pasaje de la misma obra Cadalso emplea altisonantes referencias clásicas en el contexto de la vida ordinaria, consiguiendo con esto un efecto parecido. Los violetos que pretenden ser duchos en poesía, tienen que dar a entender con sus pedazos de erudición y citas poéticas,

« que las Musas os hacen la cama, y que Febo os envía el coche cuando llueve »¹¹.

Luzán luego se refiere a técnicas como los equívocos, la paranomasia y la ironía¹², aconsejando mucho cuidado con el uso de los juegos de palabras en obras serias. No hay muchos equívocos en las obras de Cadalso. Algún ejemplo encontramos en las cartas al padre Lozano; alguno también en *Los eruditos a la violeta*, donde acentúan quizá la insulsez de los violetos y de su público. El profesor los usa para realzar los disparates que sus alumnos tienen que decir para demostrar que son filósofos:

« Unos habéis de estar », les dice, « siempre distraídos; habéis de entrar en alguna botillería preguntando si tienen botas inglesas, o en alguna librería preguntando si alquilan coches para el Sitio »¹³.

El juego de palabras en «botas» y «botillería» es bien obvio. Menos quizá, en el día de hoy, lo de «coches para El Escorial o El Pardo» y «Librería». Creo que se trata de un juego de palabras bilingüe, ya que los ingleses solíamos ir a 'establos de *Librea*' (*livery stables*) en el siglo XVIII a buscar coches de alquiler. Contribuyen por lo tanto estos juegos de palabras a la sátira de los que se ponen huecos por haber viajado al extranjero¹⁴.

En cuanto a la ironía, el recurso mencionado por Luzán en el mismo grupo que los equívocos, es muy frecuente en Cadalso: desde la ironía más vulgar — la de dar a entender lo contrario de lo que se dice— a la más compleja, con la cual se descubre, mediante el contraste de cosas yuxtapuestas, una verdad amarga. En el primer tipo de ironía abunda también *Los eruditos a la violeta*, ya que el papel del profesor es en sí irónico. Recuérdese el comienzo de la primera lección:

« ¡Siglo feliz! ¡Edad incomparable en los anales del tiempo! ¡envidia de la posteridad admirada; y afrenta de la ignorante antigüedad! Rásgase el velo de la ignorancia des-

de la estrella el Sirio hasta la que está *ex diametro* opuesta a ella en la inmensa esfera. Brotan torrentes de ciencia desde ambos polos del mundo. Huyen veloces las tinieblas de la ignorancia, desidia y preocupación de una extremidad en otra de la tierra, y húndense en sus negros abismos, ilustrado todo el Orbe por un número asombroso de profundísimos doctores de veinte y cinco a treinta años de edad. Hasta nuestra España, tierra tan dura como el carácter de sus habitantes, produce ya unos hijos que no parecen descendientes de sus abuelos »¹⁵.

En este caso se mezcla con la ironía, la técnica de ir de lo sublime a lo vulgar. Pero la ironía simple no se encuentra siempre en Cadalso en un contexto burlón. La encontramos, por ejemplo, en la Carta 9 de las *Cartas marruecas*, donde se emplea para realzar la airada crítica de la subasta de esclavos negros en América del Norte, bajo los imperios británico y francés: Gazel comunica las ideas de Nuño acerca de la venta de negros por ingleses y franceses en las frases siguientes:

« Los venden en público mercado como jumentos, a más precio los mozos sanos y robustos, y a mucho más las infelices mujeres que se hallan con otro fruto de miseria dentro de sí mismas; toman el dinero; se lo llevan a sus *humanísimos* países, y con el producto de esta venta imprimen libros llenos de elegantes invectivas, retóricos insultos y elocuentes injurias contra Hernán Cortés »¹⁶.

La conclusión del pasaje es en sí irónica. Los que critican la conducta inhumana de los conquistadores españoles, resultan igualmente inhumanos o peores. Dentro del pasaje, «*humanísimos* países» es ironía evidente, y también lo es la idea de que personas inhumanas publiquen críticas de la inhumanidad de otros. Considero irónicas también las yuxtaposiciones de palabras de tendencia opuesta — «elegantes invectivas, elocuentes injurias». Propiamente hablando se trata del tropo llamado 'oxymoron'.

Raras veces encontramos ejemplos de ironía sin la presencia de otros recursos. En la crítica que Cadalso hace de la universidad de Salamanca en una carta a Iriarte, por ejemplo, hace una lista de las asignaturas que no se enseñan en aquel centro docente, que resulta graciosa en sí, y aumenta el impacto de la ironía del principio y del final. Salamanca, dice, es «*doctísima* universidad, donde no se enseña matemática, física, anatomía, historia natural, derecho de gentes, lenguas orientales, ni otras *frioleras* semejantes»¹⁷. En otra carta al mismo amigo, une a la ironía toda una serie de efectos fónicos que aumenta el carácter gracioso del pasaje:

« En Montijo, dice, despiertan a un caballero « el canto de un gallo, el rebuzno de un burro y el martillo de un herrador. Alguna vez se aumenta esta *música* con el chillido del niño que llora azotado por su madre, o el de la mujer apaleada por su marido, o el de un muchacho descalabrado por una pedrada que otro le tira »¹⁸.

Aquí es irónica la palabra «música»; también la progresión que va de ruidos naturales, a los que reflejan la crueldad humana. Quizá la serie de asonancias resulte también irónica («canto/gallo»; «Rebuzno», «burro»; «Chillido»/«niño»; «muchacho»/«descalabrado»), ya que los asonantes suelen emplearse para realzar la música verbal en una descripción con intenciones estéticas.

Distinto tipo de ironía, más amarga, la encontramos en la Carta 44 de las *Marruecas*, donde Nuño, al describir el estado de España a principios del siglo XVIII y el sistema de impuestos, dice lo siguiente:

« Las rentas reales, sin bastar para mantener la corona, sobran para aniquilar al vasallo, por las confusiones introducidas en su cobro y distribución »¹⁹.

Aquí el empleo del verbo «sobrar» y el contraste con «sin bastar» pone de relieve la ironía, porque estas sobras producen faltas y carencias. Pero en este caso Cadalso no em-

plea la ironía para ridiculizar los hechos, sino más bien para lamentarlos en serio.

Cercanas a la ironía, entre las técnicas enumeradas por Luzán, son la litote o la atenuación. Buenos ejemplos de este recurso hay en la Carta 75 de las *Marruecas*. Una señora española, casada seis veces a gusto de su padre y ninguna a voluntad propia, cuenta sus desgracias a Gazel. Empieza con una descripción más bien sarcástica de su primer marido, sin atenuación. «Este», nos dice, «fue un mozo de poca más edad que la mía, bella presencia, buen mayorazgo, gran nacimiento, pero *ninguna salud*. Había vivido tanto en sus pocos años, que cuando llegó a mis brazos *ya era cadáver*». La atenuación empieza con el tercer marido, capitán de granaderos y «más hombre, al parecer, que todos los de su compañía».

«La boda se hizo por poderes desde Barcelona», dice, «pero picándose con un compañero suyo en la luneta de la ópera, se fueron a tomar el aire juntos a la esplanada y volvió sólo el compañero, quedando mi marido por allá»²⁰.

Aquí la atenuación, que evita la mención directa de duelo y muerte, añade mucha gracia a la anécdota. También pone de relieve la absurda soberbia del capitán.

No queda más técnica por mencionar en Luzán aparte de «la invención de nuevos vocablos»²¹. La imaginación de Cadalso, su afición por los idiomas, y sus conocimientos de ellos le llevaron de hecho a inventar algunas palabras nuevas. A veces nos presenta galicismos exagerados para mofarse de la presuntuosidad de los viajeros que introducen tales injertos en el idioma nacional. En otros casos las palabras inventadas corresponden a fines o motivos variados. Hay momentos en que se trata de puro juego — «*fantasmónsima* carta», en una carta escrita al padre Lozano²²; «Extremamentadura» por «Extremadura» en una carta a Iriarte, que es retruécano y neologismo a la vez. Pero muchas veces

se entreven fines satíricos en los neologismos, como en el caso de los galicismos en la Carta 35 de las *Cartas marruecas*. El inventar nuevos vocablos los eruditos a la violeta, por ejemplo, es señal de su presunción²³.

No cabe en las categorías de Luzán la totalidad de las técnicas humorísticas de Cadalso. Algunas, no mencionadas por Luzán, pero usadas por Cadalso, las encontramos en otros teóricos de la época. Una de ellas es la técnica aliterativa y todo el asunto de semejanzas fónicas²⁴. Es muy frecuente esto en Cadalso y ya hemos visto algún ejemplo. Recuérdese también la descripción de Don Joaquín, el secretario de Nuño en la Carta 67 de las *Marruecas*, que le pinta como « digno depositario de todos mis papeles, papelillos y papelones en prosa y verso »²⁵. Cadalso emplea muchas veces listas de cosas, de este tipo para conseguir un efecto cómico.

Otros ejemplos pueden relacionarse con efectos visuales exagerados. En ellos se une al humor de las palabras una visión grotesca que el lector ve en su imaginación al leer el pasaje. Esta técnica puede coincidir con la sátira directa de Luzán. La usó mucho Quevedo, y pasa por Torres Villarroel a Cadalso y luego a Larra. Hay un pasaje en una carta a Tomás de Iriarte que nos puede servir de ejemplo. Allí Cadalso se figura fantasma que vuelve del infierno para atormentar a su amigo, cuyo pecado capital es el de no escribirle suficientes cartas. Reza así:

« Si me condeno le atormentaré a Vmd en sueños, haciendo todas las noches el viaje arrastrando cadenas, echando fuego por los ojos y boca, llenando el cuarto de humo, apesando a azufre y dando unos aullidos, rugidos, relinchos, rebuznos, chillidos y otros gritos, que se ha de ver Vmd muy negro si no tiene la precaución de poner en sus puertas y ventanas un letrado que diga: Ave Maria, Padre Rojas, u otro conjuro semejante ... »²⁶.

Esta mezcla de gracias visuales y sonidos cómicos nos lleva directamente a los efectos visuales provocantes a risa en sí, sin humor verbal: categoría no prevista al parecer por las autoridades del siglo XVIII, aunque muy frecuente en las comedias y en las novelas. Valgan como ejemplos en Cadalso, la descripción de la pérdida de un zapato al bajar del estribo de un coche en la Carta 64, que es algo así como un episodio de una película de Harold Lloyd; o la llegada de los oficiales franceses a España, donde creen que todo el mundo lleva gafas, en la Carta 60²⁸. A veces este tipo de efecto cómico, con fuerte elemento visual, se logra mediante metáforas o símiles, como en la descripción caricaturesca de los políticos en la Carta 63 de las *Marruecas*. El humor, en este caso desde luego, es satírico, algo así como un equivalente verbal de la caricatura. Reza así:

« Viven sus almas en unos cuerpos flexibles y manejables que tienen varias docenas de posturas para hablar, escuchar, admirar, despreciar, aprobar y reprobar, extendiéndose esta profunda ciencia teórico-práctica desde la acción más importante hasta el gesto más frívolo. Son, en fin, veletas que siempre señalan el viento que hace, relojes que notan la hora del sol, piedras que manifiestan la ley del metal y una especie de índice general del gran libro de las cortes »²⁹.

Las comparaciones metafóricas del final de este trozo no sólo nos proporcionan una serie de cuadros con su deleite visual consiguiente, sino que también divierten por una razón aducida por Henri Bergson en *Le rire*: la de que nos reímos cuando un autor trata a una persona como si fuera un objeto material sin cualidades humanas³⁰. Este tipo de recurso nos lleva también hacia una técnica muy clásica tanto en la literatura seria como en la cómica: el epigrama y la agudeza, que procura cuajar una idea en una forma llamativa y lapidaria. Buen ejemplo de esto en Cadalso es el final de la Carta 61, donde se caracterizan los autores europeos de la manera siguiente:

« Los españoles escriben la mitad de lo que imaginan; los franceses más de lo que piensan, por la calidad de su estilo; los alemanes lo dicen todo, pero de manera que la mitad no se les entiende; los ingleses escriben para sí solos »³¹.

Después de este breve examen de las técnicas humorísticas de Cadalso, pasemos a las obras jocosas en su conjunto para analizar la relación entre su forma y su contenido.

La primera obra que conviene mencionar es el *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre*. Esta obra circuló manuscrita en agosto de 1768 y sabemos que fue atribuida a Cadalso. Yo creo que es, en efecto, suya.

Es desde luego una sátira y su forma es paródica: se basa en el *Calendario manual* oficial, publicación que daba todos los datos relativos a la vida de la corte, desde el almanaque con las fiestas religiosas hasta la lista de los consejos reales y sus miembros. El humor de esta obra consiste en las graciosas conexiones que establece entre la vida oficial externa y conocida, y los amoríos más o menos ocultos de la alta sociedad madrileña, mediante una serie de casos de doble sentido. Los santos que se mencionan, por ejemplo, son los que pueden relacionarse con la vida sexual: San Marcos, patrón de los cornudos; Santa Lucía que es «abogada» de los mismos, o sea de «los ciegos que no ven, o no quieren ver»³². Pero no se pierde de vista el objetivo satírico, que es poner de realce los falsos valores de la jerarquía de la sociedad española. La parodia subraya el materialismo de esta sociedad cuando substituye el «Dios sobre todo» por el «Dinero sobre todo»³³. Insistiendo sobre las proezas sexuales del ejército, de la iglesia y de la alta sociedad, el autor critica los valores de los dirigentes y las jerarquías españolas. Se la consideró con razón una obra política, y se la comparaba, según Cadalso, con alguna de las sátiras contra el régimen del conde-duque de Olivares, y con las sátiras que circularon durante el reinado de Fernando VI³⁴.

Sigue la misma preocupación en algunos de los poemas de los *Ocios de mi juventud* publicados en 1773. Ridiculizó Cadalso los falsos valores de un magnate, por ejemplo, en *Pasatiempos*, y en este poema y otros, como las *Letrillas satíricas* imitando el estilo de Góngora y Quevedo, acentúa nuevamente la crítica de los de arriba. Aquí también la sátira es más bien indirecta e irónica. En *Pasatiempos* Cadalso escribe desde el punto de vista del magnate, que apunta en el diario sus importantes negocios en materia de amor. Hay que leerlo con sentido irónico. En el poema con el estribillo «¿Pero a mí qué se me da? / Maldita de Dios la cosa»³⁵, Cadalso saca a la luz las inmoralidades de la alta sociedad como si no le importara, y se trata de una sátira no del todo directa. Objetos de la crítica en este caso son un joven heredero ingrato; un rico fastidioso que no vale nada, y cuya fortuna se debe a la conquista de Méjico por Hernán Cortés; y una joven que persigue engañosamente a un viejo, se supone que por codicia.

A primera vista *Los eruditos a la violeta* tiene menos fuerza antijerárquica que estas obras que acabamos de mencionar. Es, una vez más, una sátira indirecta, en que el autor «se finge uno de los viciosos para ridicularizarle más visiblemente» como dice Luzán. Pero el objeto de la sátira, son los jóvenes presuntuosos — señoritos al parecer — que buscan todos los medios para tener éxito en sociedad y brillar en las tertulias de la clase dirigente, sin merecimiento ni trabajo. Por esto, como en la novela picaresca, se critica a la sociedad misma y no sólo los que más abusan de ella, ya que casi todos se dejan convencer y estafar por los pseudoeruditos. Los hombres serios y nada frívolos, que surgen de vez en cuando en la obra, no son apreciados debidamente, ni por la sociedad en general, y menos por los atrevidos e ignorantes jóvenes.

Creo, por lo tanto, que existe un importante substrato de crítica social en *Los eruditos a la violeta* y su *Suplemen-*

to. Y esta vena se acentúa en dos obras más, con rasgos humorísticos: las *Cartas marruecas* terminadas en 1773 y 1774, y listas para la imprenta en octubre de este último año; y en las *Memorias*, cuyo primer trozo se terminó de redactar a fines de diciembre de 1773.

En las *Cartas marruecas* los recursos cómicos son muy variados. Pero el humor no es un elemento constante allí como lo es en las obras examinadas anteriormente. Hay ejemplos de la sátira directa y de la indirecta.

En algunas de estas Cartas hay una ironía, que también resulta amarga, cuando el autor se queja de la falta de comprensión y aliento para el intelectual en su sociedad. Ejemplo de esto es la Carta 6, en la que Nuño explica porqué se decidió a dedicar una obra seria a Domingo de Domingos, aguador de la fuente del Ave María. Ello es que no había podido encontrar a ningún poderoso que le protegiera. La dedicatoria está escrita en estilo hiperbólico, de corte cómico, pero incluye un pasaje amargo e irónico sobre la falta de sinceridad de la mayoría de los escritores, y esto ataja el movimiento humorístico.

«¿Quién me quitará que te llame», pregunta Nuño, «si quiero, más noble que Eneas, más guerrero que Alejandro, más rico que Crespo, más hermoso que Narciso, más sabio que los siete de Grecia, y todos los mases que me vengan a la pluma? Nadie me lo puede impedir, sino la verdad; y ésta, has de saber que no ata las manos a los escritores, antes suelen atárselas a ella, y cortarla las piernas, y sacarla los ojos, y tapparla la boca»³⁶.

Hay otras cartas también en que Nuño se queja con ironía de la falta de protección ofrecida por los nobles y los magnates (la Carta 8, por ejemplo) o de la dificultad con que las personas de mérito se abren camino en la sociedad española.

Creo notar un movimiento en Cadalso del humor a la ironía: de técnicas que cuentan con la participación y la

aceptación del gran público, a las técnicas que aíslan al autor o le acercan a un público minoritario: de intelectuales frustrados. En sus *Memorias*, desde luego, predomina la ironía. Hay, por cierto, alguna exageración graciosa, como cuando dice que su padre le escribió una carta «con más lágrimas que tinta»³⁷; y alguna comparación chistosa también, cuando se refiere a la inflexibilidad e incomprensión de su padre en términos matemáticos. «Mi padre», dice, «sin haber estudiado Matemáticas, tenía el espíritu más geométrico del mundo, [y] no sabía qué hacer con un hijo tan *irregular*»³⁸. Pero estos elementos del estilo jocoso son raros en esta obra, y la crítica del padre que no comprende al hijo introduce inevitablemente algunas gotas de resentimiento. Lo que da color a la prosa de Cadalso en las *Memorias* es sobre todo la ironía: en este caso, más bien ironía de yuxtaposición y contexto, que de palabras.

En esta obra autobiográfica hay ironía en la falta de progreso de Cadalso después de los comienzos brillantes de su carrera: llega a conocer al rey y a merecer su aprobación, le favorece el conde de Aranda, y sin embargo no adelanta; hay ironía en el hecho de ser recomendado en la corte por los jesuitas poco antes del destierro de estos últimos; ironía en que se destierra a Cadalso precisamente en el momento en que el público acoge con entusiasmo una obra que se le atribuye; ironía en el hecho de que las amistades que hubieran podido ayudarle en su carrera fuesen destruídas por otras personas y no por él. Yo diría que la forma misma de esta obra es irónica, ya que las *Memorias* suelen seguir el movimiento ascendente del autor, hasta salir a buen puerto, como dice Lazarillo. En cambio, las *Memorias* de Cadalso le llevan de las riquezas a la miseria, del éxito al fracaso y no al revés. Son notables en esta obra también los golpes de humor que Cadalso asesta contra los poderosos y la jerarquía. Cuando el conde de Aranda lee una obra de Cadalso y le dice que le ha gustado, el autor asevera en sus *Memorias* que,

«como señores de tan altas ocupaciones suelen mentir con tanta frecuencia como benignidad» no tomó la cosa «muy al pie de la letra»³⁹. Más adelante se mofa de un médico del conde que no quiso ayudarle porque sabía que no tenía dinero. «Caí enfermo de mucho peligro», dice, « que se hubiera aumentado con el médico, a no haber tropezado con uno que por ser de casa del conde y conocer el estado de mis cosas, no se hubiera hecho cargo»⁴⁰. Poco después, se refiere con ironía a las promesas de los políticos, que no se cumplen⁴¹.

Esta ironía de Cadalso corresponde sin duda a un momento pesimista de su vida. Y me parece buena ocasión para acercarme al papel del humor y de la ironía en la vida de Cadalso: su papel afectivo y emocional.

Vayan primero algunas teorías modernas sobre la función del humor y de la risa. Un concepto harto viejo es el de que la risa se emplea para castigar las malas costumbres de la sociedad, y que es algo que tiene como objetivo la unidad de la sociedad. Bergson está de acuerdo con esto, cuando dice que la risa sirve para suavizar las inflexibilidades de los individuos que componen la sociedad, tratando de hacerles formar un conjunto tolerante y sociable⁴². Esta teoría puede aplicarse muy bien a las comedias de Molière y Leandro Fernández de Moratín, que suelen tomar como objeto de ridículo a un personaje aislado. En estos casos una postura viciosa o antisocial o poco racional se ridiculiza. A veces se confirma el espíritu cohesivo de la sociedad al final, mediante el matrimonio, y siempre se confía en que el defecto cómicamente criticado sea una excepción y no una norma en la sociedad. No creo que este tipo de teoría pueda aplicarse a Cadalso. Son relativamente pocas las veces en que los personajes que él ridiculiza representen casos aislados. Casi siempre los valores que se critican son generalizados, y no excepcionales. Y las personas rectas son pocas.

Para iluminar la verdadera intención de Cadalso tie-

nen a mi ver cierto interés las teorías de Freud. En su libro sobre los chistes, Freud relaciona el humor con los sueños⁴³. El ilustre psicólogo observa que se suelen emplear los juegos de palabras para evitar las presiones de la razón crítica. Para él es inevitable que los chistes dependan de una falta de lógica, del rechazo de la autoridad, y de la eliminación de otras fuentes de inhibición. Freud notó la cantidad de chistes relacionados con el espíritu de rebeldía, que van contra los políticos, contra la iglesia y la religión, contra los convencionalismos sexuales y contra las jerarquías sociales⁴⁴. El chiste y el humor libera, por lo tanto, contenga o no elementos de crítica seria.

En la obra de Cadalso hay muchos ejemplos de humor que parecen apoyar las teorías de Freud. Sus cartas íntimas abundan en el humor anti-autoritario o liberado. Recuérdese la parodia de las Actas de una Academia enviadas a Iriarte desde Salamanca en abril de 1774, bastante llena de referencias sexuales y religiosas y redactada en una forma en la que se mofa de las Academias protegidas por el rey⁴⁵. Otro ejemplo de humor sexual se encuentra en una carta a Iglesias, escrita probablemente en febrero o marzo de 1776. El humor en este caso es consecuencia de un juego fonético, y no sólo de una alusión encubierta al sexo:

« De más a más », dice, « me ocupo mucho de escuadrones, evoluciones, conversaciones, raciones, gratificaciones, instrucciones, y todos los acabados en *ones*, menos un par de ellos que ya me dan poco o nada que hacer »⁴⁶.

En este caso el humor libera a Cadalso del peso de los deberes del ejército. La alusión sexual contribuye a la atmósfera de libertad y ocio, pero no por esto significa necesariamente, según Freud, el rechazo del orden militar y de las convenciones de aquellas cosas con las que él se ganaba la vida.

Con respecto a las altas jerarquías del estado no hay muchos pasajes cómicos en las cartas íntimas relacionados

con ellas. Pero hay uno por lo menos de cierto interés. Se encuentra en una carta a Iriarte, en que la salud de los caballos del regimiento de Borbón se compara con la de los reyes, tal como ésta se solía describir en la «Gaceta de Madrid». El pasaje es como sigue:

«De los treinta caballos de la compañía, tres han estercolado tan blando que nos da mucho que sentir; los demás no tienen novedad en su importante salud»⁴⁷.

Lo de «no tener novedad en su importante salud» es, desde luego, lo que se decía de la salud de la familia real en tiempos de Cadalso. Por una parte, el humor es consecuencia una vez más de lo que Luzán llamaba «desigualdad del asunto respecto de las palabras». Por otra, Freud diría que hay liberación en este uso chistoso de una fórmula relacionada con la jerarquía del estado y el estado de salud de la jerarquía.

¿Cuáles son las conclusiones que se pueden sacar de estos ejemplos y otros parecidos? Según Freud, es inevitable que exista un humor de este tipo. No se trata necesariamente, sin embargo, de un humor provocativo, o hondamente rebelde, en contra de la religión, de la iglesia y las autoridades. Es más bien algo así como una válvula de escape, útil para las presiones sociales y psicológicas, cuyo uso permite al humorista volver a su posición dentro de la jerarquía.

Creo que se podría aplicar esta teoría a Cadalso si no hubiese en él ejemplos de crítica seria de las jerarquías, como la hay, por ejemplo, con respecto a la iglesia, y el materialismo del clero en alguna carta íntima y en las *Noches lúgubres*. También hay casos de crítica seria de la monarquía y del abuso del poder absoluto en la tragedia *Don Sancho García*, y hay que tener en cuenta la importancia de la sátira en sus obras encima de esto⁴⁸.

Tiendo a aceptar en el caso de Cadalso la teoría de Ernst Kris con respecto al humor de tipo caricaturesco que lo

ve como una expresión de la agresividad de la persona que emplea el humor⁴⁹. Se trataría, por lo tanto, de una consecuencia de un deseo de cambiar las cosas, que Cadalso compartía con sus íntimos amigos, y algunos de los políticos de su época. En un principio este deseo se expresa en un estilo burlón, que pide un público. Más adelante Cadalso propende a emplear la ironía, que le permite aislarse o que refleja su sentido de aislamiento. Este humor y esta ironía sería, en muchos casos, consecuencia de su deseo de disentir. Todavía no había llegado el momento (que vendría en los años noventa y a principios del siglo XIX) en que los intelectuales se sintieran con suficientes fuerzas como para imponer una nueva constitución. La generación de Cadalso e Iriarte no es la de Arroyal, de Cienfuegos y Quintana. Se estaba aún muy dependiente de los enchufes y los favores, dependiente de la misma jerarquía que parecía injusta. La ironía y el humor le permitía a Cadalso criticar, satisfacer sus sentimientos agresivos, sin que sus ideas llamaran la atención tanto como si se hubiese declarado abiertamente en rebeldía. Habrá desde luego en Cadalso algún elemento personal en este humor y en esta ironía. Su manera de ver la vida fue a veces amarga y un poco neurótica. Pero es también un hombre que parece expresar indirectamente la rebelión de su clase y su tiempo, como lo hace, por ejemplo, irónicamente en la Carta 83 de las *Marruecas*, en la siguiente cita, buen ejemplo de sus cualidades como ironista:

« En todas partes es, sin duda, desgracia, y muy grande, la de nacer con un grado más de talento que el común de los mortales; pero en esta península, dice Nuño, es uno de los mayores infortunios que puede contraer el hombre al nacer. A la verdad, prosigue mi amigo, si yo fuese casado y mi mujer se hallase próxima a dar sucesión a mi casa, la diría con frecuencia: Vete a la Iglesia, y pide a Dios te dé un hijo tonto; verás que vejez tan descansada y honorífica nos da. Heredará a todos sus tíos y abuelos, y tendrá robusta salud. Hará una boda ventajosa y una fortuna

brillante. Será reverenciado en el pueblo y favorecido de los poderosos; y moriremos llenos de conveniencias. Pero si el hijo que ahora tienes en tus entrañas saliese con talento, ¡cuánta pesadumbre ha de prepararnos! Me estremezo al pensarlo, y me guardaré muy bien de decírtelo por miedo de hacerte malparir de susto. Sea cuál sea el fruto de nuestro matrimonio, yo te aseguro, a fe de buen padre de familia, que no le he de enseñar a leer ni a escribir, ni ha de tratar con más gente que el lacayo de casa⁵⁰.

¹ Véase C. Serra, *Antología del humor negro español. Del Lazarillo a Bergamín*, Barcelona, 1976, pp. 107-121. Un ejemplo de ironía directa y sencilla en las *Noches lúgubres* se encuentra en la Noche segunda, cuando Tediato habla con el prisionero en el calabozo inmediato. Al morir su vecino, dice Tediato «*Envidiables delicias* dejas por cierto a los que se queden en él [el mundo]» (*ob. cit.*, ed. N. Glendinning, Madrid, 1961, p. 52). Más adelante Lorenzo ve ironía en el hecho de que Tediato le desee una larga vida (*ed. cit.*, p. 65).

² J. de Cadalso, *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, Londres, 1971, p. 202. En adelante citamos esta edición con la sigla *CM*.

³ Véase *La poética* de I. de Luzán, ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977 pp. 327-328. Citamos este texto en adelante con la sigla *P*. Luzán relaciona la risa y «el estilo burlesco» con la sátira.

⁴ Véase F. Sánchez, *Principios de retórica y poética*, Madrid, 1813, p. 291.

⁵ Me refiero al conocido libro de M.H. Abrams sobre los cambios estilísticos en el siglo XVIII: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, 1958. Se publicó por primera vez esta obra fundamental en 1953.

⁶ *P*, p. 328.

⁷ Estas palabras son las de un amigo de Cadalso, Vaca de Guzmán, en un comentario que escribió sobre *Los eruditos a la violeta*. Véase la edición de esta última obra por N. Glendinning, Salamanca, 1967, p. 26.

⁸ *P*, p. 328.

⁹ *P*, p. 330. Antes de la hipérbole Luzán menciona la *simulación* y la *disimulación*. El entender «los dichos ajenos diversamente de lo que suenan» (disimulación) puede quizás ejemplificarse en Cadalso en la reacción ante el algebra de *Los eruditos a la violeta* (*ed. cit.*, pp. 106-107). En este último caso «la incógnita» resulta ser una mujer desconocida.

¹⁰ *Los eruditos a la violeta*, pp. 60-61. En adelante citamos con la sigla *EALV*.

¹¹ *EALV*, pp. 71-72.

¹² *P*, p. 330. En la segunda edición, sobre todo, se encuentran reservas contra este tipo de humor (*P*, p. 332, nota [t]).

¹³ *EALV*, p. 84. Juegos de palabras sobre «adorable» y la frase del Gloria patri «sicut erat in principio» se encuentran en la primera carta al Padre Lozano (*Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. N. Ha-

rison y N. Glendinning, Londres, 1979, p. 37 — en adelante *EAYE*). En los dos casos hay humor como consecuencia de «desigualdad del asunto respecto de las palabras» ya que se trata de una comparación entre un hombre y los ángeles y la gloria divina. Se comprende muy bien este humor teológico en el contexto de una carta dirigida a un jesuita, apto para apreciarlo.

¹⁴ La conexión entre los conocimientos de los violetos y la admiración hacia todo lo extranjero es constante en la obra. Se encuentra al principio en los juicios sobre Quevedo, Ercilla y las referencias a los autores franceses en la Lección segunda.

¹⁵ *EALV*, pp. 46-47.

¹⁶ *CM*, p. 36.

¹⁷ *EAYE*, p. 70.

¹⁸ *EAYE*, p. 74. Estas retahilas (muchas veces bastante más largas) son muy frecuentes en las obras humorísticas de Cadalso. Es uno de sus recursos más socorridos.

¹⁹ *CM*, p. 104.

²⁰ *CM*, pp. 165-166.

²¹ *P*, p. 331.

²² *EAYE*, p. 38.

²³ Véase *EAYE*, p. 96. En un pasaje de *Los eruditos a la violeta*, el profesor inventa tres nuevas palabras «morteral, cañonal, y culebrinal». Pero el aspecto presuntuoso es obvio en el pasaje referido, cuando se hace una comparación que se desea sea amena entre dos usos de la palabra *pieza* (comedia y cañón). Los violentos no parecen comprender la ironía de la yuxtaposición de vida y muerte, risa y llanto en los dos términos mencionados.

²⁴ Hay referencias a este recurso en el *Ensayo sobre la risa y la composición risible* del escocés James Beattie. Véanse sus *Essays*, Edinburgo, 1776, pp. 380 y ss.

²⁵ *CM*, p. 143. Un ejemplo más enérgico se encuentra en *Los eruditos a la violeta*, refiriéndose a la erudición teatral (*EALV*, p. 71). La exageración en este último caso contribuye a la gracia de la cita. Ayuda también algún neologismo algo grotesco. Cadalso emplea este tipo de retahila, como ya dijimos, con frecuencia.

²⁶ *EAYE*, Nº 36, p. 74.

²⁷ *CM*, p. 138, líneas 138-157.

²⁸ *CM*, pp. 129-131. Otro ejemplo de lo mismo es la descripción del hombre que sólo gasta dinero en comprar cosas importadas en la Carta 41.

²⁹ *CM*, p. 133. En una carta a Tomás de Iriarte, Cadalso se imagina literalmente metamorfoseado en burro, a causa del trabajo que tiene como sargento mayor (*EAYE*, Nº 67, p. 119). Igual efecto visual, pero con fines quizá más bien patéticos que cómicos, se encuentra en otra carta a Iriarte, rogándole que le escriba para que su alma vuelva al cuerpo, puesto que «según me hallo, creo está la casa por alquilar y el dueño se ha ido a picos pardos». Esta última imagen de la casa deshabitada, se relaciona, sin duda, con la tradición moralista. Ya la encontramos en el soberbio soneto de Quevedo *¡Ab de la casa!*. Surge de nuevo en nuestro siglo en los poemas de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti.

³⁰ Véase H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, 1975, pp. 46-48. Este recurso cómico es frecuente en Góngora. En su romance *Hero y Leandro*, por ejemplo, es graciosísimo el final en el

que los dos amantes terminan siendo «huevos», el uno pasado por agua y el otro estrellado. Quizá tenga posibilidades cómicas asimismo en el *Polifemo* la descripción del gigante como «un monte de miembros eminentes». Un recurso parecido es el parangonar un hombre con un animal: técnica muy frecuente en la caricatura. Ejemplo de ello en Cadalso es el pasaje sobre los buenos y los malos críticos en la Carta LVIII de las *Cartas marruecas*. Los malos críticos son «como los toros, que forman la intención, cierran los ojos, y arremeten a cuanto encuentran por delante, hombre, caballo, perro, aunque se claven la espada hasta el corazón». En este último caso, Cadalso nos proporciona un comentario sobre la comparación.

³¹ *CM*, p. 132.

³² *Calendario manual ... (1768)*, ed. N. Glendinning, Madrid, 1982, p. 15.

³³ *Ibidem*, p. 16.

³⁴ *EAYE*, p. 14 y notas 42-45.

³⁵ Véanse *Ocios de mi juventud o Poesías líricas de D. Josef Vázquez*, Madrid, 1773, p. 22 (*Pasatiempos*); y p. 81 (*¿Pero a mí qué se me da?*).

³⁶ *CM*, p. 23.

³⁷ *EAYE*, p. 8.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁴¹ «Empezaba a urgir mi regreso al regimiento, acabada la comisión que me detenía en Madrid, sin haber merecido por ella la menor recompensa, sino unos cuantos cumplidos de aquellos que son tan comunes en la boca de los ministros, como insulsos en la práctica» (*EAYE* p. 21).

⁴² H. Bergson, *ob. cit.*, pp. 14-15.

⁴³ Véanse *Jokes and their relation to the Unconscious* por S. Freud, traducido al inglés por J. Strachey, Londres, 1960, pp. 175 y ss.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 105, 126, 200 etcétera.

⁴⁵ *EAYE*, Nº 41, pp. 88-89. Hay abundantes ejemplos de humor relacionado con temas religiosos y burlas anticlericales. Cadalso se dirige a Iriarte alguna vez con la fórmula «Reverendísimo Padre Provincial», y firma «Fray Rotundo de la Panza» (Nº 37). La misma carta está llena de humor irreligioso. En otra carta se burla de la *Oración fúnebre* compuesta por el R.P. Maestro Anselmo Avalor en la muerte de Fray Martín Sarmiento, parodiándola (Nº 35). Y en más de una ocasión recuerda la Biblia o el Misal cuando salta de lo sublime a lo vulgar (vélgase como ejemplo la cita del Evangelio en la carta Nº 64).

⁴⁶ *Ibidem*, Nº 65, p. 118.

⁴⁷ *Ibidem*, Nº 51, p. 96.

⁴⁸ Véase mi artículo, *Ideas políticas y religiosas de Cadalso*, en «Cuadernos hispanoamericanos» 389, (1982) pp. 1-16. Hay algún ejemplo de una burla humorística dirigida al poder absoluto al principio del poema *Guerras civiles entre los ojos negros y los azules*.

⁴⁹ Véase E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, Londres, 1953, pp. 175 y ss.

⁵⁰ *CM*, p. 187.