

perpetual exclusion from all society is as great a positive pain as can almost be conceived »²³. Pero la *simpatía*, ese trasvasarse en el sentir del prójimo según Adam Smith, puede ser experimentada por el solitario: « this passion may either partake of the nature of those which regard self-preservation, and turning upon pain may be a source of the sublime »²⁴. El asombro burkeano, muy distinto de la sosegada admiración de Baillie, contiene como ingrediente el terror: « is that state of the Soul in which all its motions are suspended, with some degree of horror... Astonishment ... is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect »²⁵. El terror es la pasión definitiva: « No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear »²⁶. El terror es independiente del tamaño de los objetos. Hay otros elementos concomitantes constitutivos de lo sublime: la oscuridad (« A clear idea is therefore another name for a little idea »), la fuerza (« power derives all its sublimity from the terror with which is generally accompanied »), la privación (« all general privations are great, because they are all terrible: Vacuity, Darkness, Solitude and Silence »), la extensión (sobre todo la extensión en profundidad), lo infinito, lo magnífico y lo difícil (« Another source of greatness is Difficulty »). Los relámpagos, las tormentas, los sonidos fuertes, lo inesperado y repentino, lo intermitente, todo ello es objeto de lo sublime. Se amplía lo sublime a la percepción de todos los sentidos, no sólo se limita a lo visual o a lo auditivo. El sentido del olfato y el del gusto también intervienen; lo amargo o lo maloliente son sensaciones sublimes.

De 1764 son las *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime* de Kant. No todas las modalidades de lo sublime van acompañadas de terror: « La expresión del hombre dominado por el sentimiento de lo sublime es seria; a veces fija y asombrada. Lo sublime presenta a su vez

diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía; en algunos casos, meramente un asombro tranquilo, y en otros, un sentimiento de la belleza extendido sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo *sublime terrorífico*; a lo segundo, lo *noble*, y a lo último lo *magnífico* »²⁷. Lo que nos interesa señalar en relación con nuestro análisis de las *Noches* es que en Kant lo sublime tiene expresión moral: la virtud y la amistad son sublimes. La virtud emana del corazón humano: « La verdadera virtud, por tanto, sólo puede descansar en principios que la hacen tanto más sublime y noble cuanto más generales. Estos principios no son reglas especulativas, sino la conciencia de un sentimiento que vive en todo pecho humano... »²⁸. El melancólico es el poseedor de lo sublime y de la virtud: « Un íntimo sentimiento de la belleza y la dignidad de la naturaleza humana y un ánimo seguro y vigoroso para referir a esto, como fundamento general todas las acciones son cosas serias y no se asocian bien con una alegría volandera ni con la inconstancia de un hombre ligero. Y hasta se halla cerca de la honda melancolía, una dulce y noble sensación, en cuanto se funda sobre aquel temor que siente un alma limitada cuando, llena de un gran proyecto, ve los peligros que debe vencer y tiene ante la vista la grave, aunque grande, victoria del dominio de sí misma »²⁹. « El hombre de carácter melancólico se preocupa poco de los juicios ajenos, de lo que los otros tienen por bueno o verdadero: se apoya sólo en su propia opinión »³⁰. Casi a finales del siglo XVIII, en 1790, Kant habría de darnos en su *Crítica del Juicio* la más sublime (si así puede decirse) y sintetizada visión de lo sublime. Dos grandes categorías, esbozadas apenas en su anterior escrito, quedan implantadas dentro de lo sublime: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo primero se refiere a lo absolutamente grande que sólo puede medirse antropomórficamente con la conciencia de nuestra propia condición finita y lo segundo es lo

provocado por la fuerza y el poder inconmensurables. Lo importante es destacar una de las cualidades que Kant subraya en lo sublime: la dificultad, la divergencia que se da entre forma y contenido, la ruptura de armonía entre imaginación y razón que prevalecía en el sentimiento de lo bello. Sobre todo, la sublimidad queda definitivamente anclada en la mente del espectador y provoca en éste un movimiento en el que no anda totalmente ausente el dolor: « la verdadera sublimidad debe buscarse sólo en el espíritu del que juzga y no en el objeto de la naturaleza cuyo juicio ocasiona esa disposición de aquél »³¹. « El espíritu se siente movido en la representación de lo sublime en la naturaleza, estando en contemplación reposada en el juicio estético sobre lo bello de la misma »³². « El sentimiento de lo sublime es pues un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón »³³. El hombre que permanece inmutable ante lo sublime es insensible. Pero el terror absoluto queda excluido de lo sublime y no todos los objetos terroríficos son sublimes. Las pasiones, en sentido de inclinaciones estáticas regidas por el deseo, no entran en lo sublime, pero sí los afectos fuertes que van enderezados a la consecución del bien, el *entusiasmo*.

Blair, en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, publicadas en 1783, pero difundidas antes, repite alguno de los conceptos burkeanos: « ideas of the solemn and awful kind, and even bordering on the terrible, tend greatly to assist the sublime: such as darkness, solitude and silence »³⁴. « What are the proper sources of the sublime? My answer is that they are to be looked everywhere in nature. It is not hunting after tropes, and figures, and rhetorical assistances, that we can expect to produce it... It must come unsought, if it comes at all; and be the natural spring of a strong imagination... Wherever a great and awful object is presented in nature, or a very magnanimous and exalted af-

fection of the human mind is displayed; thence if you catch the impression strongly, and exhibit it warm and glowing, you may draw the sublime »³⁵.

Las *Illustrations on Sublimity* de James Beattie, escritas en los años sesenta, contribuyen a la consolidación de lo sublime (incluso ofrece una extravagante etimología de la palabra): « so those things give delight, which rose the soul, even when they bring along with them horror, anxiety, or sorrow, provided those passions be transient and their causes rather imaginary than real »³⁶. « Horror has long been a powerful, and favourite engine in the hands of the Tragic poet »³⁷. La virtud también es sublime: « Extraordinary efforts of magnanimity, valour, or any other virtue, and extraordinary exertions of strength or power, are grand objects, and give sublimity to those pictures or poems in which they are well represented »³⁸.

España no permaneció ajena a la revalorización de lo sublime. Veamos su penetración en el último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX.

En 1770 Manuel Pérez de Valderrábano traduce el tratado de Longino sirviéndose de la paráfrasis de Boileau en « pésima y descuidada versión », según Menéndez Pelayo³⁹. El libro de Longino se leía en las aulas de Retórica y el padre Basilio Bogiero de las Escuelas Pías de Zaragoza lo refundió para uso escolar en 1782. Es otra vez Boileau, a juicio de Menéndez Pelayo, quien proporciona el modelo⁴⁰. Es desde luego una versión muy incompleta, pero interesa para destacar el interés latente en el ambiente por una retórica que se proponía conmover el ánimo del lector y que contenía en germen un concepto empírico del arte como experiencia compartida por creador y espectador. Nos dice el padre Basilio: « Porque hablando con verdad lo sublime no persuade como quiere, sino que hechiza, transporta, y causa en nosotros, no sé qué admiración mezclada de espanto »⁴¹. Pero la aflicción, el miedo y la tristeza no entran en lo su-

blime. Capmany, en la década de los setenta, en su *Filosofía de la elocuencia*, nos presenta el « corazón sensible » como fuente de la que emana la sublimidad, estrechamente aliada a lo patético: « únicamente un corazón sensible y grande hará un hombre elocuente; porque aquel que se penetra vivamente de lo patético y sublime, no está muy lejos de expresarlo »⁴². « Lo *sublime* en todas las cosas es lo que hace en nosotros la impresión más fuerte, por la razón que siempre envuelve un sentimiento profundo de admiración o respeto, nacido de la terribilidad de los objetos »⁴³. La fuerza, física o moral, es ingrediente indiscutible de lo sublime porque nace del corazón y no de una reflexión fría y mesurada. Lo sublime y lo patético se identifican y *patético* — que en la definición de *Autoridades* era « lo que seriamente mueve los afectos y excita el ánimo a la alegría, o a la tristeza » — parece concentrarse en un polo de la dualidad. « El oyente... halla delicioso el terror, y dulce la misma tristeza. Las pinturas lastimosas, los discursos tiernos, y los espectáculos más horrosos ablandándole y estremeciéndole, le dan un continuo testimonio de la sensibilidad de su corazón y de la bondad de su alma »⁴⁴. El entusiasmo acoge a las desdeñadas pasiones de desesperación, tristeza y temor como vehículos elocuentes y morales. En Mandramany encontramos también una atención hacia lo sublime. « Lo sublime nos suspende, admira y arrebata, sin que podamos resistir a su fuerza invencible... se apodera del alma sin dar tiempo a la reflexión »⁴⁵. Y coincidiendo con Capmany afirma: « La dulce y agradable tristeza que nos causa un Discurso patético... nos asegura de la sensibilidad de nuestro corazón »⁴⁶. La magnitud de la naturaleza produce un pasmo acompañado de indecible placer y lo sublime parece producirse especialmente en las Oraciones Fúnebres cuando guiados por un « noble furor » tratamos de expresar un « amargo sentimiento ». La reticencia, la huida de los vacíos juegos de significantes como la paranomasia y la agudeza, el uso

de la exclamación y de la interrogación, contribuyen a incrustar el jadeante y entrecortado sentimiento triste. A principios del siglo XIX Sánchez Barbero revaloriza definitivamente lo sublime que pertenece « al vuelo más encumbrado de los sentimientos y de las ideas » y es el encargado de « exaltar fuertes pasiones, pintar grandes caracteres, desenvolver grandes causas, celebrar acciones extraordinarias ». Lo sublime se presenta en el ámbito natural y en el moral: « ... la naturaleza tiene su sublime tanto en los objetos físicos como en los morales ». La fuerza sigue una constante de lo sublime ⁴⁷.

Es de suma importancia para nuestro trabajo seguir el curso de las traducciones de los tratadistas que se ocuparon de lo sublime. Nos interesa sobremedida el destino de Burke en España. Aunque el tratado de Burke fuera traducido en 1807 por Juan de la Dehesa ⁴⁸, el traductor afirma en su prólogo que ya existía una versión anónima en francés de 1763 que por casualidad había podido consultar en la biblioteca de la Universidad de Alcalá. ¿Cundió quizá esta temprana traducción francesa entre el círculo de Cadalso? Las *Illustrations on Sublimity* de Beattie fueron traducidas en 1789 en el « Espíritu de los mejores diarios » ⁴⁹. La desdichada traducción de Blair es de Munárriz (1804). Para la difusión de Kant habrá que esperar hasta bien adentrado el siglo XIX. Sería más que interesante poder puntualizar la influencia del filósofo en el ámbito dieciochesco o a principios del siglo XIX.

* * *

La sublimidad de las *Noches* hay que centrarla primeramente en la esfera de la sensibilidad. Allí el astro es el CORAZÓN, la palabra polisémicamente cohesiva que triunfa con pujanza, con una red de significados que atrapa a todos los campos significativos de las *Noches*. *Autoridades* lo define como « la parte más noble y principal del cuerpo

humano » y como sinónimo de « ánimo, espíritu, voluntad, benevolencia y amor ». Quedan esbozados algunos de los sentidos que habrían de adquirir un realce definitivo en el último cuarto del siglo XVIII: la relación con benevolencia, con sinceridad y con lo intuitivo. En Terreros vemos recogida una definición comprensiva que confiere a CORAZÓN su valor extensivo como nuevo factor cognoscitivo, moral y sentiente: « se toma por las funciones principales del alma, por el pensamiento, voluntad, lugar y asiento de las pasiones ».

El CORAZÓN es la sede de la sensibilidad en primer lugar: « *Lo sensible de mi corazón* » (p. 53). El corazón, parte central de alguna cosa en sentido figurado, tiene su propio centro recóndito, escenario íntimo del pensamiento y del sentimiento: « *lo interior de mi corazón* » (p. 5); la tristeza, la tiniebla existencial y el dolor se apoderan del corazón: « La oscuridad, el silencio pavoroso, interrumpido por los lamentos que se oyen en la vecina cárcel, completan *la tristeza de mi corazón* » (pp. 4-5). « Sólo *mi corazón* aún permanece cubierto de densas y espantosas *tinieblas* » (p. 34). « El dolor que tantos días antes rasgaba *mi corazón* » (p. 20). Es metonimia de persona y de sentimiento amoroso: « ...dejadme un rato llegar más cerca de ese templo ... por ofrecer *mi corazón* a ... » (p. 43). Estrechamente unido a su papel como órgano sensible está su función como órgano moral. Aparece asociado no sólo a las características morales negativas sino a los sentimientos altruistas de amistad, compasión y humanidad: « Darse las manos y rasgarse los *corazones*: ésta es la amistad que reina » (p. 27), « ... cubrilos de polvo, ceniza, gusanos y podre, sin que *mi corazón* palpita-se ... » (p. 10), « ¡Qué *corazón* el mío! ¡Qué inhumano si no se partió al ver tal espectáculo! » (p. 63), « Tu *corazón* en que engendras maldades » (p. 43), « ¡Interés! ¡Único móvil del *corazón*! » (p. 66). CORAZÓN es sinónimo de una bondad superlativa equipa-

rada a la divina: « ... no insultes una alma que tengo, más noble ... *un corazón* más puro ... sí, más puro, más digna habitación del Ser Supremo que el mismo templo en que yo quería... » (pp. 43-44). Y sobre todo, CORAZÓN se convierte en conciencia, en eco de un principio de bondad in-contaminado que revierte a una región que no llega a ser la divina: « Haz lo que quieras; no abriré los labios. Pero la voz de mi *corazón*... aquella voz que penetra el firmamento, ¿cómo me privarás de ella? » (p. 49). Estrechamente unido a este sentido de CORAZÓN como verdad moral y bondad está el de CORAZÓN como sede de la inteligencia intuitiva y del presentimiento: « Mejor que tu boca, me lo dice mi *corazón* » (p. 18). Por último, CORAZÓN tiene una connotación volitiva de esfuerzo: « *Corazón*, esfuérzate; o saldrás en breve victorioso de tanto susto ... » (p. 56). Nos interesa destacar la estrecha alianza de lo sensible con lo moral, su convergencia en ese centro que es el CORAZÓN. También Gazel nos dice: « No escucho sobre este punto más voz que la de la naturaleza, tan elocuente en mi *corazón* » (C. Marr., XVIII). Un claro sentir rousseauiano se transparenta en esa voz de la naturaleza anclada en el corazón: esa voz no es un principio racional sino sentimental, una intuición moral, un vínculo innato con un estado de bondad anterior al establecimiento de las convenciones sociales y en pugna con la moralidad de ellas derivadas. *Naturaleza* es principio activo y normativo de bondad y expresa también la particularización de ese principio en el corazón del hombre como eco de un puro estado primigenio, como conciencia moral individual⁵⁰. El corazón en Young aparece como sumiso esclavo de la razón. (« My heart became the convert of my head »).

Alma aparece con menos frecuencia que corazón. Una de las definiciones de *Autoridades* es: « La parte más noble de los cuerpos que viven, por la cual cada uno según su especie, vive, siente y se sustenta ». Definición rechazada

por Terreros: « Es mala definición y peligrosa la que dan otros, diciendo que es la parte más noble de los cuerpos que viven; el alma del hombre es inmortal, y eterna, y se cría por Dios de nuevo para infundirla en la materia dispuesta, y los Filósofos que llevaron lo contrario, erraron feamente ». En las *Noches*, *alma* no aparece como « principio trascendente del hombre » ni como « alma racional ». En Young, sin embargo, siempre aparece como principio trascendente. En las *Noches* es claro sinónimo de CORAZÓN, sede de la sensibilidad y principio motor inmanente al hombre. La perfecta sinonimia con CORAZÓN, como símbolo de una perfección moral humana que puede emular con la divina, se da en: « no insultes una *alma* que tengo más noble ... un corazón más puro ... » (p. 43). El *alma* es « superior a todo lo que naturaleza puede ofrecer » (p. 53), entendiendo por naturaleza el principio trascendente de lo creado y el conjunto de cosas que reflejan un orden. Es interesante subrayar esta sinonimia entre *alma* y CORAZÓN pues su omisión ha producido algún desliz crítico⁵¹. La « frágil habitación de una alma superior » (p. 53) no es el corazón sino el cuerpo y el alma con un nuevo sentido anhelante se dispone a quebrar lo que Espronceda llamará más tarde los límites de la « cárcel de la vida ».

Espíritu aparece como facultad volitiva de esfuerzo, como principio motor del hombre. *Autoridades* recoge entre otras acepciones la de « ánimo, valor, brío, esfuerzo, valentía y aliento » y aparece como facultad intelectual opuesta a la sensibilidad, « se toma muy frecuentemente por el alma racional ». Terreros también señala la dimensión racional. *Espíritu*, con la confluencia de semas básicos 'razón' y 'voluntad' se opone a CORAZÓN entendido como potencia que aprehende la realidad de un modo ajeno a lo racional y a veces con un estremecimiento casi pasivo. El *espíritu*, reflejo del pneuma divino creador, impulso del universo y principio motor del hombre, queda paralizado por el sentir del

CORAZÓN: « ... el ruido de las cadenas ... el ruido de la puerta, estremecen *lo sensible de mi corazón*, no obstante *lo fuerte de mi espíritu* » (p. 5). La *razón* aparece en sus dos dimensiones esenciales, como facultad inherente al hombre y como principio de explicación y ordenación de la realidad; « ¿qué es la *razón* humana, si no sirve para vencer a todos los objetos, y aun a sus mismas flaquezas? » (p. 20). *Reflexión* aparece como el despliegue analítico de la razón concebida como acto: « ... temblaras aún más que yo. — Tal vez en aquel instante; pero en el de la *reflexión* me aquietara » (p. 12). El orden que intentan establecer la razón y su actividad se ve menoscabado por nuevas presencias y por la conciencia de que la realidad en toda su extensión no es racional. La mente de Tediato es como una pantalla que intenta repeler la incidencia de lo irracional — *reflexión* recoge el sentido de rechazo presente en su acepción física — y también intenta repeler la sensación terrorífica en un amedrantado razonar. Y es que la *fantasía*, como potencia productora de imágenes en su acepción etimológica y como potencia activa, se impone como fuerza motriz de las *Noches*: « ... cubierta mi *fantasía*, cual si fuera con un manto de densísima tristeza », « Juzgara tales fantasmas productos de una *fantasía* llena de tristeza; ¡fantasía humana! ¡fecunda sólo en quimeras, ilusiones y objetos de terror! La mía me los ofrece tremendos en estas circunstancias ... Casi bastan a apartarme de mi empresa » (p. 11). Tediato, en su contradictorio razonar, se encuentra apresado por los impulsos de esa fantasía que critica. Los productos de la fantasía, los *caprichos*, empiezan a quebrar en el siglo XVIII las reglas de lo establecido; suponen un ejercicio libre de las fuerzas del ingenio que se empiezan a valorar como positivamente estéticas aunque perduren las connotaciones morales negativas. Producto de la *fantasía* es en las *Noches* la serie léxica que alude a lo irracional e inquietante: *ente*, *objeto*, *monstruo*, *bulto*, *fantasma*, *aparición*, *duende*, *espíritu*.

El sueño de la razón queda expresado en la enajenación apasionada que suponen las palabras *letargo* y *delirio* (esta última valorada negativamente en las *Cartas*). Nos interesa fijar el contexto específico en el que se polariza la sensibilidad en las *Noches*: « Las pisadas de los que salen de su calabozo, las voces bajas con que se hablan, el ruido de las cadenas que sin duda han quitado del cadáver, el ruido de la puerta, estremecen lo *sensible* de mi corazón, no obstante lo fuerte de mi espíritu. Frágil habitación de una alma superior a todo lo que naturaleza puede ofrecer, ¿por qué tiemblos? ¿ Ha de horrorizarme lo que desprecio? ¿Si será sueño esta debilidad que siento? » (pp. 52-53). Lo *sensible* del corazón se opone privativamente a lo *fuerte* del espíritu. El adjetivo *sensible* queda transformado en el sustantivo abstracto correspondiente por la función intensificativa y esencialmente delimitadora del « lo ». La cualidad adjetiva se implanta en la noción abstracta nominal de modo hiperbólico. Lo *sensible* del corazón es sinónimo de una especialísima sensibilidad, exacerbada, activa e inherente al sujeto. En las definiciones de *sensibilidad* de *Autoridades* y *Terremos* aparecen los significados periféricos de sensibilidad, por ejemplo, « disposición, o facultad de los sentidos para la impresión extraña, particularmente de los objetos, que causan pena, o gusto » *Autoridades*. *Sensible* en *Autoridades* tiene sentido pasivo o causativo (en este último caso es lo que mueve a « sentimiento, dolor, angustia o pena »). En nuestro ejemplo la referencia del sentir no es periférica. Los objetos carcelarios « sensibles » (en la acepción causativa de sensible) no hacen su impresión en los sentidos de Tediato. Hay una facultad omnipotente que hace la función de ellos, interiorizándola: es el CORAZÓN. Y es que la sensibilidad no aparece como simple medio de relación de un ser vivo con su medio ambiente, no es la captación de una sensación, ni la limitación de percibir por los sentidos; es ya una « interior sensatio » que confor-

ma la conducta y el vivir. El corazón de Tediato es cualitativamente sensible y la sensibilidad tiene un carácter marcadamente activo, de predisposición, de especial aptitud, a la vez que mantiene un cierto carácter pasivo de 'dejarse impresionar por algo'. Aquella « impresión extraña » que asimilaba la sensibilidad en la mencionada definición de *Autoridades* se ha convertido en algo familiar para un corazón que se estremece al ver el desajuste del cosmos y la quiebra de la justicia. El HORROR es la « impresión extraña » que se adecua con la expresión de la sensibilidad en las *Noches*. De ahí la importancia del campo léxico que consignamos:

Miedo:

« ¡Mira qué causa tan trivial para un *miedo* tan fundado al parecer ... » (p. 21).

« Indignas voces de oírse son las que articula el *miedo* al aparato de la muerte ». (p. 52).

« Tendrás menos *miedo*, menos tiempo se perderá ». (p. 34).

Susto:

« Corazón, esfuérzate; o saldrás en breve victorioso de tanto *susto* » (p. 56).

Espanto:

« Corazón, esfuérzate; o saldrás en breve victorioso de tanto *susto*, cansancio, terror, *espanto* y dolor ... » (p. 56).

« Mas, ¡ay! ¡Nuevo *espanto*! ¿Qué es aquello? ... Presencia humana tiene ... » (p. 10).

« Vencí todos estos *espantos* ... » (p. 20).

Espantoso:

« ¡Qué triste me ha sido este día! Igual a la noche más *espantosa* me ha llenado de pavor, tedio, aflicción y pesadumbre ». (p. 36).

« La noche es tan oscura y *espantosa* ». (p. 7).

« Sólo mi corazón aún permanece cubierto de densas y *espantosas* tinieblas ». (pp. 33-34).

« ¡Ay! no, no, Lorenzo; nada de este mundo ni del otro me parece *espantoso* ». (p. 50).

« ¡Qué silencio tan *espantoso* ha sucedido a los suspiros del moribundo! (p. 52).

« ¿ ... mi mísera familia, expuesta toda a morir con su padre en la más *espantosa* infelicidad? » (p. 65).

Espantar:

« ¡Le *espantará* este aparato que naturaleza le ofrece! » (p. 5).

« ¿Por qué te *espanta* ésa más que cualquiera de las otras? » (p. 15).

« No te *espanten* tus desdichas ... » (p. 57).

« ¡Necio! Lo que te *espanta* es tu misma sombra con la mía ». (p. 11).

« No me *espanta* su tiniebla, su frío ... » (p. 49).

Terror:

« Corazón, esfuérzate; o saldrás en breve victorioso de tanto susto, cansancio, *terror* ... » (p. 56).

« ...¡Fantasía humana!, ¡fecunda sólo en quimeras, ilusiones y objetos de *terror*! La mía me los ofrece tremendos en estas circunstancias ... ». (p. 11).

Terrible:

« ...caí desmayado en el mismo hoyo de donde había salido el objeto *terrible* » (pp. 20-21).

Horror:

« ... nunca he trabajado en mi oficio hasta ahora con *horror* ». (p. 7).

« Objeto antiguo de mis delicias ... ¡hoy objeto de *horror* para cuantos te vean! » (p. 34).

« Sepulcro de vivos, morada de *horror* ... » (p. 47).

« Duplica tus *horrores* [noche] ... » (p. 41).

« Ni aun en la cárcel puedo gozar del reposo que ella me ofrece en medio de sus *horrores* » (pp. 54-55).

« ... un tormento interior capaz, por sí solo, de llenarme de *horrores*, aunque todo el orbe procurara mi infelicidad ». (pp. 61-62).

« ¿Qué es un hijo? ... un pozo de *horrores* infernales ... » (pp. 24-25).

Horroroso:

« El mismo *horroroso* conjunto de la noche antepasada, vuelve a herir mi vista con aquella dulce melancolía .. » (pp. 64-65).

« La luz de esos relámpagos ... ¡qué *horrorosa*! » (p. 4).

« ... al ir a tocarle yo, y el *horroroso* bulto a mí ... » (p. 19).

« ... su muerte será *horrorosa* » ... (p. 46).

Horrible:

« ¡Ay si fuese el último de mi vida! ¡Cuán grato sería para mí! ¡Cuán *horrible* ahora! ¡Cuán *horrible!* » (p. 4).

Horrendo:

« ¿Qué es un hijo? Sus primeros años ... un retrato *horrendo* de la miseria humana ». (p. 24).

« ... y no hay especie de monstruo, por *horrendo*, extravagante e inexplicable que sea, que no se me presentase ». (p. 20).

Horrorizar:

« No ve lo interior de mi corazón ... ¡Cuánto más se *horrorizaría!* (p. 5).

« ... aquel bulto cuyo encuentro *horrorizaría* a quien le viese ». (p. 6).

« El camino por donde habían venido había quedado *horrorizado* ... » (pp. 48-49).

« ¿Ha de *horrorizarme* lo que desprecio? » (p. 53).

Temer:

« Pero, ¿por qué he de *temer* la oscuridad? (p. 57).

« Pues no *temas*; dame la manita ... » (p. 58).

Temeroso:

« El es: el rostro pálido, flaco, sucio, barbado y *temeroso* » (p. 6).

Tremendo:

« La mía [fantasía] me los ofrece *tremendos* [objetos de terror] en estas circunstancias ... » (p. 11).

Pavor:

« ¡Qué triste me ha sido este día! Igual a la noche más espantosa me ha llenado de *pavor* ... » (p. 36).

Pavoroso:

« ... el silencio *pavoroso* interrumpido por los lamentos que se oyen en la vecina cárcel ... » (p. 3).

Temblar aparece con frecuencia como signo externo de la emoción de terror:

« ... todo se inunda en llanto ... todo *tiembla* ». (p. 4).

« — La noche es tan oscura y espantosa, — Y tanto que *tiemblo*, y no veo » (p. 7).

« — Esta es la puerta. — ¡Que *tiemblo* yo! » (p. 7).

« ... nunca *temblé* ». (p. 10).

« ... si los vieras, *temblaras* aún más que yo ». (p. 12).

« ... bajo mi dominio *han temblado* los hombres más atroces ». p. 49).

« Frágil habitación de una alma superior a todo lo que naturaleza puede ofrecer, ¿por qué *tiemblos*? » (p. 53).

Los fenómenos naturales aparecen afectados por una singular conmoción de terror que manifiestan:

Trémulo:

« ¿Si será de Lorenzo aquella luz *trémula* y triste que descubro? (p. 6).

« ... la *trémula* llama de una lámpara » (p. 17).

Estremecerse es también signo de emoción terrorífica:

« ¿Qué oíste? Acaba; que me *estremezco* ». (p. 20).

Y también aparece *estremecer*:

« ... el ruido de las cadenas ... el ruido de la puerta, *estremecen* lo sensible de mi corazón ... » (p. 53).

Turbación expresa una alteración psíquica violenta de horror traducida en signos somáticos:

« ... el vestido lúgubre, las piernas desnudas; los pies descalzos, que pisan con *turbación* ... » (p. 6).

« La segunda noche ... ¡ay!, vuelve a correr mi sangre por las venas con la misma *turbación* que anoche ». (p. 62).

« Sí, ese rostro, lo pálido de su semblante, su *turbación*, todo indica, o aumenta los indicios que ya tenemos. (pp. 42-43).

El verbo *turbar* indica un trastorno violento y subitáneo de agitación aliada al terror:

« El sueño, dulce intervalo de las fatigas de los hombres, se *turba* ». (p. 4).

« Su delito le *turba* los sentidos ... » (p. 45).

« Ahora sí que me *turbas* mi reposo ... » (p. 55).

Horror, con su campo morfológico, parece ser la palabra preferida. Según el *Diccionario de Autoridades*, *horror* es « consternación, miedo y espanto, causado de algún objeto o caso espantoso » o « causa que le motiva ». *Horror* aparece con el sentido de « miedo intensísimo » o con el sentido causativo de « cosa que produce horror » (por ejemplo en el plural *horrores* de las citas consignadas). *Horroroso* tiene el triple sentido de « aterrador » « feo » y « grande » en « el mismo *horroroso* conjunto de la noche antepasada », presenta una dimensión de terror y grandeza

en « luz ... *horrorosa* » y de fealdad en « *horroroso* bulto ». En « muerte ... *horrorosa* » está presente en el sema 'crueldad'. *Horrendo* significa según el *Diccionario de Autoridades* « lo que por su grandeza pone miedo, espanto y horror, al verlo u oirlo ». En nuestros ejemplos *horrendo* no parece aludir a ninguna idea de magnitud física, más bien realza el sema 'fealdad': « retrato *horrendo* », « monstruo ... *horrendo* ». *Horrible* tiene en el contexto utilizado el sema predominante de 'crueldad'⁵². *Espanto* y su familia morfológica siguen en importancia. *Espanto* aparece usado en el sentido de « miedo muy intenso » y el plural *espantos* en el sentido de « cosas que producen miedo ». El *Diccionario de Autoridades* nos da la siguiente definición enfática: « terror, asombro, consternación y perturbación del ánimo que causa inquietud y desasosiego, y altera los sentidos ». *Espantoso* aparece como 'aterrador' en « nada ... me parece *espantoso* ». Al sema 'aterrador' se añade 'triste' en « noche ... *espantosa* » « *espantosas* tinieblas » y en « *espantosa* infelicidad » se sobrepone el sema 'cruel'. *Horror* y *espanto* se distinguen de *susto* y *miedo*. López de la Huerta nos dice de *susto* y *espanto*: « Ambas voces explican una consternación del ánimo ocupado de pronto por un objeto o accidente imprevisto. La diferencia que hay entre ellas es, que el *susto* es análogo al miedo; el *espanto* al horror o la admiración »⁵³. En *horror* y sobre todo en *espanto* hay una cierta connotación admirativa que, aunque sea de signo negativo, realza el sentimiento y se usa con intención estética sugeridora. *Pavor* y *pavoroso*, aunque menos usados, tienen igual fuerza. Según el *Diccionario de Autoridades* *pavor* es « miedo, temor con espanto y sobresalto ». *Tremendo* tiene también un realce especial en el ejemplo que mencionamos. Junto con « terrible y formidable, digno de ser temido » y « grande, y excesivo en su línea » — rasgos que señala el *Diccionario de Autoridades* — confluye la dimensión admirativa de « digno de respeto, y reverencia », registrada también en el mencionado *Dic-*

cionario. Miedo se distingue de *temor*: « El *miedo* es la aprehensión viva del peligro que sobrecoge y ocupa el ánimo. El *temor* es el convencimiento del ánimo, el efecto de la reflexión, que le hace preveer, y le inclina a huir el peligro »⁵⁴. *Horror* y *espanto* no sólo se cargan de connotaciones estéticas sino que también adquieren un carácter moral específico. En el pesimismo anhelante de las *Noches*, se busca una solución radicada en un ámbito inmanente, y ese pesimismo es consciente de la conjura de la sociedad y de la existencia del mal en el mundo.

PASIÓN es palabra clave en las *Noches* por su poder apretado y radial concentrado en este ejemplo: « ... ¡Ah! ¡Me serían tan odiosos por su dureza, como yo sería necio en su concepto por mi *pasión* » (p. 10). La pasión de Tediato es pasión-sufrimiento, pasión-amor y pasión-fuerza. Esta última dimensión activa, que ha logrado desprenderse de las connotaciones negativas del vocablo, es la que genera la acción y el despliegue de episodios en las *Noches*. No puede equipararse solamente el sentido de *pasión* en las *Noches* a una sola dimensión — a la pasiva o «martirio» egoísta del protagonista⁵⁵. Del sema 'actividad', contenido en PASIÓN, se deriva una serie de sentimientos activos de lucha traducidos en palabras como *arroyo*, *valor*, y el verbo *esforzarse*. Y del sentido pasivo de PASIÓN se derivan unos sentimientos pasivos cuyo léxico comprende a *infelicidad*, *infeliz*, *miseria*, *miserable*, *desdicha*, *desdichado*, *tristeza*, *triste* y sobre todo a MELANCOLÍA. Esta es la clave estética y moral de las *Noches* estrechamente unida al sentimiento de HORROR y al nuevo concepto de lo sublime: « El mismo *horroroso* conjunto de la noche antepasada vuelve a herir mi vista con aquella dulce *melancolía* ». (pp. 64-65). Y MELANCOLÍA está onomasiológicamente unida a la concepción de las *Noches* porque el adjetivo melancólico coincide en su significado con *lúgubre*. El sentimiento de MELANCOLÍA es crucial: un viejo concepto médico que adquiere connotaciones

patológicas o peyorativas a lo largo de la historia — en nuestra Contrarreforma aparece peligrosamente asociado a un sentimiento de libertad en Santa Teresa — logra reivindicar la exaltación definitiva y positiva que le otorgó Aristóteles; Petrarca marcará el punto definitivo de inflexión hacia la modernidad: allí la melancolía aparece valorada positivamente como el estado o talante del hombre que sintiéndose superior al mundo, se ve obligado a vivir en él. En el Renacimiento la melancolía se asocia a la genialidad creadora y en el siglo XVII Milton la transforma en complejo y riquísimo sentimiento contemplativo donde se mezclan el placer y el dolor y se realza la sensibilidad del yo consciente sumido en la meditación. En Young, lo melancólico se opone a lo sustancial y trascendente (otras veces usa la palabra en sentido poético pero reduciéndola a mero lugar común estético, sin complejidades, ni vibración). En Hervey, junto con el sentido predominante de melancolía como algo peyorativo, aparece alguna vez cierta delectación estética y los productos impresionantes y alucinadores de la negra melancolía — no de la dulce melancolía — sobrecogen la sensibilidad del espectador. Ya vimos como en Kant el melancólico se rige por su propio sentido moral y tiene especial receptividad para el sentimiento de lo sublime y para la virtud (el melancólico kantiano idolatra la *amistad*), pero sobre todo se convierte en el poseedor de una idea de libertad. Las cadenas psicósomáticas que ataban al melancólico patológico se convierten en un símbolo que ha de ser destruido. La melancolía o tristeza sin causa, encuentra su verdadera causa: el melancólico percibe que está en posesión de una escala moral superior que se enfrenta con el orden del mundo. Y es porque el principio de NATURALEZA ha dejado de regir. En las *Noches* consignamos la fluctuación y la quiebra de ese principio; algunas veces aparece en su acepción meliorativa, pero el balance es negativo. HORROR y DOLOR parecen ser las únicas respuestas humanas y hay que recurrir a la creación de

una moral individualista que intenta establecer a tientas sus propias bases. La *amistad* es el único asidero. El afligido existencial, el INFELIZ, se transforma en el inocente y en víctima del orden imperante⁵⁶. El campo léxico del DOLOR se realiza en series que incluyen a *dolor*, *pesadumbre*, *aflicción*, *tormento*, *congoja* y *tedio*. Este último no es mero aburrimiento o hastío. Su significado junto con un rasgo de pasividad, contiene una fuerte connotación de huida, de aversión profunda, de terror. TEDIO es palabra clave en las *Noches*: señala el disgusto y el rechazo del protagonista al sentirse fuera de la sociedad y al ser el blanco de los reveses de la Fortuna.

La sublimidad de las *Noches* no reside sólo en la riqueza significativa pluridimensional y pugnante de su léxico, ni en la sustancia formal tensa de palabras esdrújulas como «cadáveres», «lámparas», «túmulo», «lúgubre», «patíbulo», etc. o de graves como «delirio», «letargo», ni en lo punzante de las agudas como «pasión», «turbación», «corazón». No sólo en ese énfasis⁵⁷. Ni tampoco en los elementos ambientales tópicos de sublimidad en ellas contenidos. Lo sublime tiene una entraña moral. Eugenio Trías, en su análisis de la síntesis kantiana, ha subrayado cómo el individuo en la experiencia de lo sublime «se alza de la conciencia de su insignificancia física a la reflexión sobre su propia superioridad moral»⁵⁸. Y Cadalso ha sabido calar hondamente en la dimensión moral de lo sublime como «dificultad» virtuosa. Tediato, el héroe, es el melancólico virtuoso, el hombre rechazado por la sociedad, el que monologa y dialoga sobre la naturaleza de la sociedad y la naturaleza humana: el hombre que construye sus propias bases morales y cree en una virtud inmanente. Y tiene la sublimidad de las *Noches* una última vertiente: el producir en el lector un juicio estimativo — estético y moral — que sobrepasa los límites del retoricismo, sumiéndole reflexiva y sensiblemente en la enjundia vibrante de la pequeña obra.

Para terminar queremos justificar esa casi cruel vivisección que hemos practicado en las palabras objeto de nuestro análisis. Nos parece que el examen del léxico de los sentimientos se aúna a los sabios esfuerzos que recientemente han hecho los especialistas del XVIII español por restituir el valor cardinal que tuvo la sensibilidad en el marco de la Ilustración⁵⁹. Y nuestra aproximación lexicológica encuentra finalmente justificación mimética en la intención de la obra de Cadalso: para él, el lenguaje fue tema central de sus preocupaciones críticas, morales y estéticas y vehículo que utilizó certeramente en el amplio espectro unificado que va de lo trágico a lo humorístico e irónico.

¹ Véase la traducción inglesa de *Die Philosophie der Aufklärung* (*The Philosophy of the Enlightenment*) Princeton, 1951, pp. 329-330.

² Citado por N. Glendinning en su magistral edición de las *Noches lúgubres*, Madrid, 1961, prólogo, p. XI. A esta edición referimos todas las citas de las *Noches* empleadas en este trabajo.

³ Citado por E. Helman en su edición de las *Noches*, Madrid, 1968, p. 51.

⁴ BAE, LXI, p. 258.

⁵ Ed. N. Glendinning, Madrid, 1967, pp. 51, 139, 140.

⁶ *Ibidem*, pp. 72, 69.

⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁸ La cita en E. Helman, *Caprichos and Monstruos of Cadalso and Goya*, en «Hispanic Review», XXVI, (1958), p. 212.

⁹ *Ibidem*, p. 212.

¹⁰ Véase D. E. Shurlock, «El hombre de la mente anohecida»: *de Young a Cadalso*. en «Cuadernos Hispanoamericanos», 356, (1980), pp. 371-379. El autor señala cómo Cadalso superó el mero concepto de imitación adhiriéndose a posturas rebeldes rechazadas por Young: las *Noches* son la expresión de la «mente anohecida» (benighted mind) condenada por Young. Sin embargo, no llega a penetrar en la esencia de la diferencia entre ambos al no analizar la divergencia radical de palabras clave comunes («alma» o «naturaleza», por ejemplo). Ve en los *Night Thoughts* las semillas del «panteísmo egocéntrico» que según Sebold habría de llevar Cadalso hasta sus más desafortunadas consecuencias.

¹¹ *The Sublime: a study of critical theories in XVIII century England*, New York, 1935, p. 90.

¹² Valga como ejemplo: «I have often walked beneath the impending promontory's craggy cliff; I have sometimes trod the vast spaces of the lonely desert; and penetrated the inmost recesses of the dreary ca-

vern: but never, never beheld nature lowring with so tremendous a form; never felt such impressions of awe striking cold on my heart; as under these black-browed arches, amidst these mouldy wall, and surrounded by such rueful objects: where melancholy, deepest melacholy, for ever spreads her raven wings ». *Meditations among the tombs, en Meditations and Contemplations*, Liverpool, Nuttal, Fisher and Dixon, 1815, pp. 96-97.

¹³ *Los Sepulcros de Hervey*, segunda edición, Barcelona 1818. Nos dice en el prólogo que Hervey «de cuando en cuando vierte golpes y movimientos muy sublimes». Habla de «sublime sentimiento» cuando el autor inglés usa «exalted principle» y también emplea «sublime» en una ocasión en que no se utiliza en el original: «El silencio, la soledad del lugar, redoblan el horror santo, y hacían su aspecto más sublime y augusto». (p. 31).

¹⁴ *The Critical Works of John Dennis*, ed. de E. Niles Hooker, Baltimore, 1935, I., p. 355.

¹⁵ *Ibidem*, p. 356.

¹⁶ *Ibidem*, p. 361.

¹⁷ Book II, section VIII, p. 480, Pelican Classics, 1969.

¹⁸ J. Baillie, *An Essay on the Sublime*. London, 1747. Los Angeles, The Augustan Reprint Society, 1953, p. 7.

¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

²⁰ *Ibidem*, p. 33.

²¹ E. Burke, *A Philosophical Enquiry ...* London, 1967, p. 39.

²² *Ibidem*, p. 38.

²³ *Ibidem*, p. 43.

²⁴ *Ibidem*, p. 44.

²⁵ *Ibidem*, p. 57.

²⁶ *Ibidem*, p. 57.

²⁷ Kant, *Lo Bello y lo Sublime*, Madrid, 1979, p. 14.

²⁸ *Ibidem*, p. 26.

²⁹ *Ibidem*, p. 29.

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ Kant, *Crítica del juicio*, trad. de M. García Morente, Madrid, 1981, p. 158.

³² *Ibidem*, p. 160.

³³ *Ibidem*, p. 159.

³⁴ H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, London, 1823, p. 25.

³⁵ *Ibidem*, p. 38.

³⁶ Contenidas en J. Beattie, *Dissertations Moral and Critical*, London, 1783, p. 617.

³⁷ *Ibidem*, p. 624.

³⁸ *Ibidem*, p. 627.

³⁹ Aparece su traducción anunciada en la «Gaceta de Madrid» el 25 de septiembre de 1770, (p. 332) y, años después, en la misma publicación, el 17 de noviembre de 1778.

⁴⁰ *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Madrid, 1974, I, p. 157. Nos dice Menéndez Pelayo que no hubo una versión fidedigna del original griego hasta el primer tercio del XIX: la del helenista Miguel José Moreno.

⁴¹ *Tratado de lo Sublime que compuso en griego el Filósofo Longino, Secretario de Zenobia, Reina de Oriente, y tradujo en Romance, y*

resumió para sus Discípulos el Padre Basilio de Santiago de las Escuelas Pías. Edición de la época, sin nombre del editor; figura como apéndice de un libro. pp. 209-210.

⁴² *Filosofía de la elocuencia*, Madrid, Sancha, 1777, p. 29.

⁴³ *Ibidem*, p. 107.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 114.

⁴⁵ *Tratado de la elocución o del perfecto lenguaje y buen estilo respecto al castellano*, Valencia, 1795, p. 108.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁷ *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, 1805, p. 72. y pp. 295-296.

⁴⁸ *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Alcalá, Oficina de la Real Universidad, 1807.

⁴⁹ Véanse números 204-212, correspondientes a octubre, noviembre y diciembre de 1789.

⁵⁰ Véanse para paralelismos indiscutibles *Emile ou l'éducation*, Paris, 1964, pp. 348-349, 352, 353.

⁵¹ Sebold no ha sabido ver la sinonimia. En «Fragil habitación de una alma superior» interpreta que es el corazón la frágil habitación en la que yace prisionera el alma. De ahí pasa a elaborar su doctrina del alma como lugar y como habitante. Véase p. 149 de su libro *Cadalso: el primer romántico europeo de España*, Madrid, 1974.

⁵² J. López de la Huerta en *Examen de la posibilidad de fijar los sinónimos de la lengua castellana*. Viena, 1789, pp. 119-120 nos dice: «Horrible hace relación a la deformidad; horrendo a la magnitud; borroroso a la atrocidad... Polifemo, considerado como desagradable a la vista, se nos presenta horrible; considerado como un gigante de desmesurada fuerza, se nos presenta horrendo; considerado como un monstruo de crueldad, se nos representa borroroso». Vemos como Cadalso no sigue exactamente la pauta indicada por su amigo, el autor del pequeño diccionario.

⁵³ *Ibidem*, p. 166.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 196.

⁵⁵ R. P. Sebold sólo tiene en cuenta esa dimensión pasiva. *Op. cit.* p. 195.

⁵⁶ Hay varios ejemplos en las *Noches* donde empiezan a infiltrarse en *infeliz* los semas 'inocencia' 'bondad' presentes en el sentido moderno. El Diccionario académico de 1803 recogerá por primera vez esas connotaciones.

⁵⁷ J. Arce hizo un iluminador análisis de los elementos enfáticos de las *Noches* en su Introducción a la edición de las *Noches*, Madrid, 1970.

⁵⁸ *Lo Bello y lo Sinistro*, Barcelona, 1982, p. 24.

⁵⁹ Nos referimos a las valiosas aportaciones de E.M. Kahiluoto Rudat («*Lo prerromántico*»). *Una variante neoclásica en la estética y literatura españolas en Iberoromanía*, 15, (1982), y de J.A. Maravall (*La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*, Instituto de España, enero 1979).