

Centro di Studi sul Settecento Spagnolo

2

COLOQUIO INTERNACIONAL
SOBRE
JOSÉ CADALSO

Bolonia, 26 - 29 de Octubre de 1982

PIOVAN EDITORE

Abano Terme 1985

I N D I C E

Presentación	pág. - 7
Francisco Aguilar Piñal, « Solaya », en su contexto dramático	» 9
Manuel Camarero, Una versión romántica de las « Noches lúgubres »	» 25
José M. Caso González, Cadalso y la poética rococó	» 49
Mariateresa Cattaneo, En torno a « Sancho García »	» 63
Jorge Demerson, Cadalso y el secreto	» 79
John Dowling, Las « Noches lúgubres » de Cadalso y la juventud romántica del Ochocientos	» 105
Maurizio Fabbri, Don José Cadalso relator de las « Cartas marruecas »	» 125
Rinaldo Frolidi, Apuntaciones sobre el pensamiento de Cadalso	» 141
David T. Gies, "Ars amicitiae", poesía y vida: el ejemplo de Cadalso	» 155
Nigel Glendinning, Humor e ironía en Cadalso	» 173
Eva Kahiluoto Rudat, Artificio, afecto y equilibrio clásico: ubicación estética de la obra de Cadalso	» 193
Hans-Joachim Lope, "Pongamos la fecha desde boy..." Historia e historiografía en las « Cartas marruecas »	» 211
François Lopez, Cadalso y la cuestión nacional	» 235
Rafael Olaechea, Esbozo psicológico de José Cadalso	» 257
John H.R. Polt, Cadalso y la oda pindárica	» 295
Isabel Vázquez de Castro, Hacia un nuevo sentido de lo sublime: un aspecto del léxico de Cadalso	» 317
Iris M. Zavala, Lecturas y lectores en las « Cartas marruecas »	» 347
Apéndice:	
Livia Brunori, Bibliografía de José Cadalso	» 367

PRESENTACIÓN

El segundo centenario de la muerte de José Cadalso ha motivado la celebración del Coloquio cuyas actas ahora presentamos.

Este aniversario ha permitido al Centro di Studi sul Settecento Spagnolo reunir en Bolonia, durante los días 26-29 de Octubre de 1982, a un amplio grupo de estudiosos e investigadores, quienes han querido honrar la memoria del ilustre escritor español, dedicándose al análisis de su pensamiento y de sus obras, con metodología y criterios distintos, representativos de las actuales directrices de la crítica.

Vaya nuestro agradecimiento a cuantos, con su presencia y participación activa, han contribuido al buen éxito del congreso. Encarecidamente agradecemos a las autoridades académicas, de la Región Emilia-Romaña, de la Provincia y del Ayuntamiento de Bolonia, así como a las Direcciones de la Banca del Monte di Bologna e Ravenna, y de la Cassa di Risparmio in Bologna, su generosa colaboración que ha hecho posible la realización de este Coloquio.

Mario Di Pinto

Maurizio Fabbri

Rinaldo Frolidi

« Solaya », en su contexto dramático

por Francisco Aguilar Piñal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid)

La reforma ilustrada del teatro en España no es una acción inicialmente política, ni motivada por las censuras morales que desde el siglo anterior venían exponiendo en el púlpito y en los libros destacadas figuras de la Iglesia católica. Son hombres de letras quienes, por motivos básicamente estéticos y literarios, claman por la reforma, al menos desde 1751, año en que Luzán describe las novedades francesas en sus *Memorias literarias de París*, y Montiano toma la pluma para poner los cimientos de la renovación dramática con su *Virginia* y su primer *Discurso de las tragedias españolas*.

Esta renovación tiene su origen, como sabemos, en tres causas paralelas: la irrupción del teatro italiano en España, las traducciones castellanas de tragedias francesas y el deseo de crear una tragedia original de argumento histórico.

Es en la época de Fernando VI cuando brillan en nuestra escena los autores italianos, cuyas obras se representan pero también se editan en pulcras ediciones bilingües, para uso principalmente cortesano. El teatro musical de Goldoni, Metastasio y Zeno es ampliamente conocido por el público español, gracias a las compañías italianas que recorren la península, comenzando por Barcelona ¹ y Madrid ² para con-

tinuar después por Sevilla, Cádiz, Murcia, Cartagena, Córdoba, Valencia, Zaragoza, Logroño y Salamanca.

Menor incidencia tiene, durante este reinado, el teatro traducido del francés. Sin tener en cuenta las anteriores versiones del marqués de San Juan (1731), Cañizares (1716) o Añorbe (1740), en la década de los cincuenta se traduce sobre todo a Racine. En 1752 aparece el *Británico* de Juan Trigueros, en 1754 la *Atalía* de Llaguno, y en 1759 la *Andrómaca* de Margarita Hickey, en cuyo prólogo escribe Montiano: « Si llegase a representarse, puede ser que las gustosas lágrimas que ha de costar, formen algún partido que logre introducir este nuevo gusto... Yo seguí algún tiempo la opinión de los franceses, pero abracé después la inglesa, aunque con varias moderaciones que he juzgado convenir a la verosimilitud »³.

Montiano, escarmentado ya por la no representación de sus propias obras, recela del éxito de la tragedia, en el mismo año de la muerte de Fernando VI. Otro camino ensaya Ramón de la Cruz con su « drama cómico » *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, de 1757, que mereció una frase de elogio del trinitario fray Alonso Cano, en su censura de la obra, de la cual dice que es « un ensayo de un nuevo rumbo muy propio a la reforma del grosero y depravado gusto que hoy reina en nuestro teatro »⁴.

Llegado al trono de España Carlos III, va tomando cuerpo la polémica en torno a la fórmula nacional de la comedia en general, y del teatro calderoniano en particular. En 1763 publica López Sedano su tragedia bíblica *Jabel*, inspirada en Racine, en cuyo prólogo leemos: « En España no se escriben tales obras para representarse, ni son compatibles con las monstruosidades que tienen tomada la posesión de sus teatros, en donde se abomina y del todo se ignora lo que es arte, regularidad y buen gusto », concluyendo al final que para conseguir este cambio « solo es bastante el poder y la autoridad del Supremo Magistrado ».

Esta apelación al poder real es muestra palpable del arraigo popular de la comedia española y del rechazo de la tragedia, cuya implantación, como prototipo del « buen gusto », sólo sería posible con una actuación política, propia del « despotismo ilustrado ».

También Nifo es partidario de la reforma, cuando este mismo año escribe en el *Diario extranjero* que « en España el teatro, como se halla en el día, no sólo debe ser reformado, sino enteramente abolido ». Pero sus motivaciones son muy distintas, ya que, atacando a López Sedano, escribe en otra parte: « vale más una escena de Calderón o de Lope, que cuanto se ha escrito en España desde más de veinte años a esta parte, sin exclusión de la nueva tragedia *La Jabel* »⁵. Sus ideas reformadoras, siguiendo las advertencias del púlpito, se reducían a convertir el teatro en una escuela de moral, que sirviese para educar incluso a los niños.

Recuérdese que en este mismo año de 1763 Nicolás de Moratín publica su tragedia *Lucrecia*, ateniéndose estrictamente a las reglas, y que al año siguiente, 1764, el propio Nifo traduce la *Hipsipile* de Metastasio, Pedro de Silva el *Astianacte* de Zeno, y Antonio Bazo *El precepto obedecido antes de ser entendido*, de Metastasio, con gran éxito, ya que estuvo catorce días en cartel. Por el contrario, la escuela francesa se había de contentar con el aplauso de círculos restringidos, como la tertulia madrileña de Olavide, que por idéntica fecha traduce la *Hipermenestra*, de Lemierre.

Todo lo dicho hasta aquí es bien conocido⁶. Pero me ha servido para situar en su contexto dramático la obra de Cadalso. Permítaseme, sin embargo, que antes de tratar de la *Solaya*, me refiera a una tragedia cuya importancia ha pasado desapercibida para la mayoría de los críticos. Su título, *Combates de amor y ley*, se completa así: « Tragedia según el más moderno estilo de los mejores teatros de la Europa. Que da a luz y dedica a la erudita Nación española Don Fernando Jugaccis Pilotos, vecino de Cádiz ». Fue impresa en esta

ciudad andaluza por Manuel Espinosa de los Monteros en 1765⁷. Pero como la licencia es del 11 de enero de este año, ha de suponerse que fue escrita el anterior de 1764. Fue representada en Cádiz en febrero de 1765, actuando de protagonistas Sebastiana Pereira y Esteban Valdés.

La tragedia va precedida de un interesante prólogo, dedicado a « la muy Noble y muy Leal Nación española », en el que el autor ofrece una obra « compuesta según todo el rigor de las reglas del Arte: y que siguiendo en su argumento y composición algunos autores extranjeros que más se distinguen en los Teatros de la Europa, me lisonjeé poder hacerles de este modo conocer los defectos que acompañan las comedias, de que se debe huir ». A continuación especifica cuáles sean estos defectos y las novedades que ofrece, indicando cuáles deben ser las normas del buen gusto que logren la reforma del teatro: « Bien sé — escribe — que la novedad de la pieza causará disonancia en aquellos que miran las cosas a bulto, y que sólo les gusta el cascabel gordo, la bota y el capirote. Pero no hablo con éstos: estoy cierto que por precisión han de ser los últimos a quien les agrade una novedad semejante; porque, habituados a nuestras comedias, en que tanto papel hacen los Graciosos, no podrán sufrir sin bostezar mil veces una representación de tres horas donde no se escuchan las bufonadas y truhanerías de los Graciosos, aunque fuera de las más bien escritas e interesantes ».

Habla, por el contrario, « con aquellos españoles que, gobernados por la razón y el buen gusto, buscan, procuran y admiten lo bueno en dondequiera que lo encuentren ». Dándose en el teatro « representaciones ceñidas a la razón y recta política, mezclado con la diversión, se apodera del fondo de los corazones el amor de la virtud, del verdadero honor, del desinterés, de la magnanimidad, de la constancia, etc. y las más veces quedan tan en la memoria estas cosas que en no pocas ocasiones sirven de aviso para apartarnos de los

riesgos de las pasiones ». El autor no puede ser más explícito en sus intenciones ilustradas, al abominar de las comedias que engalanan con muchas flores de retórica « un adulterio, un estupro, un homicidio y otros delitos », defendiendo, por el contrario, « que se deberá proponer al público el vicio por aquel lado que debe ser aborrecible, delineando el sujeto que le comete odiado de todos, conduciéndole con arte y primor a los mayores infortunios ». Con lo cual « hará admirable efecto en la juventud ». Citando a continuación al jesuita francés Charles Poirée, asegura que este tipo de teatro « podrá ser una escuela apta e idónea por su naturaleza para formar arregladas costumbres ».

Volviendo al principal reproche que el público le pudiera hacer, escribe: « Por lo que toca a la falta de Gracioso, que tanto gusta a Vmds., debo decir con toda verdad y sinceridad quel [...] todo ha sido nacido de tal cual conocimiento que tengo del teatro y de la inclinación de mi genio, que días ha se halla reclutado por la razón [...] No pretendo que se destierren los Graciosos de los teatros: hay muchas comedias en que son necesarios [...] pero en las tragedias, o representaciones heroicas, donde solo deben hablar Personas Reales y de alta calidad, [...] en esta no se permite por los más juiciosos el menor desahogo de la pluma ».

« Estas consideraciones son, señores míos, las que me han obligado a tomar la pluma y presentar a Vmds. esta tragedia, por desear, como tan amante de las glorias de mi Nación, que se reforme nuestro Teatro [...] Bien sé que no soy el primero y me lisonjeo que no seré el último en este empeño [...] El ofrecer la tragedia en cinco actos repartida, y en todas sus circunstancias tan distinta de nuestro genio, es sólo con el fin de dar una tragedia en nuestro idioma como se representan en muchos teatros de la Europa, para que los que ignoran otras lenguas vean y lean en la suya propia lo que tanto nos alaban, y juzguen desapasionadamente si se funda la estimación que hacen de sus Teatros, con menospre-

cio de los nuestros. En este asunto, ni yo soy capaz de decidir, ni esta dedicatoria con ribete de Prólogo es Tribunal suficiente donde se debe pronunciar la sentencia. Y así, entre tanto que Vmds. en las tertulias arguyen, porfían y se calientan los sesos sobre este particular, yo quedaré contento con que miren esta empresa mía de buena fe, admitan el obsequio que les tributo sin ceños y no juzguen el asunto de reformar el Teatro como cosa inútil ».

En ninguna parte de este prólogo se deja entrever que no sea ésta una tragedia original, antes bien se insinúa lo contrario. La acción está situada en el mundo oriental, concretamente en Siria. El protagonista, Otomán, es un rey tártaro, enamorado de la esclava Arlaja, que, raptada por los turcos en su niñez, descubre ser hija de cristianos. Los combates a que se refiere el título se dan en el corazón de Arlaja, entre su amor por el tártaro y la fidelidad que debe a la fe de sus mayores. Pues bien, con los nombres de sus personajes cambiados, esta tragedia no es sino la primera traducción castellana de la *Zaïre* de Voltaire⁸.

Nada sabemos de su enigmático autor, Fernando Jugaccis Pilotos que, según García de la Huerta, es anagrama imperfecto de otro no menos enigmático dramaturgo que tendría por nombre Fernando Postigo, del que tampoco sabemos nada. Lo único cierto es que se titula « vecino de Cádiz » en los primeros meses de 1765. Ante tanta oscuridad biográfica, me voy a permitir formular una hipótesis, que, a mi modo de ver, no carece de fundamento. Tras el seudónimo de Fernando Jugaccis Pilotos se esconde, nada menos, que el nombre de José Cadalso. El anagrama se resuelve perfectamente, con las consiguientes abreviaturas, dando por resultado: JOSEF CADALSO I V. CPTN RGITO (Josef Cadalso i V[ázquez] C[a] p[i]t[á]n [de] R[e]gi[mien]to).

En efecto, Cadalso, que había regresado de Francia e ingresado en el Regimiento de Caballería de Borbón en 1762, ascendió a Capitán en junio de 1764, perdiéndose su pista

hasta agosto de 1765, en que su Regimiento está destinado en Salamanca. ¿No sería normal que pasase esos meses en Cádiz, ocupado en los asuntos de la testamentaría paterna, que le produjo, como se sabe, buenos dineros? De ser esto cierto, la traducción debió hacerla en el segundo semestre de 1764, siendo razonable que en el anagrama figurase el grado de Capitán, recién adquirido. Su conocimiento de Voltaire se da por supuesto, en especial la obra traducida, que probablemente hubiera visto representar en París. Además, en la carta 49 de las *Marruecas* se hace alusión a las traducciones hechas por Nuño joven — trasunto de Cadalso — de idiomas extranjeros. No hay nada en la biografía del gaditano que nos impida atribuirle esta traducción, cuyo estilo es ciertamente cadalsiano, así como la versificación en pareados endecasílabos, que repetirá luego en la *Solaya*.

Si esta hipótesis fuera cierta, ampliaría nuestro conocimiento de Cadalso, su afición por el teatro, su confesada admiración por el buen gusto y la razón a la temprana edad de 23 años y su inequívoca intención de colaborar en la reforma ilustrada del teatro español, siguiendo el modelo francés. Aún se puede ir más lejos y afirmar que Cadalso, durante su estancia en Madrid desde 1762 a 1764 participó en alguna de las muchas tertulias cortesanas de la época, pero muy concretamente en la de Olavide, donde compartiría las nuevas ideas y aplaudiría el ejemplo del propio Olavide que, en aquellos años, estaba ya traduciendo tragedias de Racine, Lemierre, Du Belloy y del mismo Voltaire.

Sea como fuere, el autor de *Combates de amor y ley* deberá ser considerado como un avanzado en la reforma teatral neoclásica, a la altura de los grandes ilustrados de comienzos del reinado de Carlos III. Sabemos que la obra fue anunciada en la « Gaceta » de Madrid el primero de octubre de 1765⁹ y por tanto conocida en los medios literarios madrileños el mismo año de su publicación. No tendría nada de extraño que Cadalso llevase los ejemplares a Madrid, ya

que se supone que por esas fechas disfrutó de un permiso de varios meses en la capital de España.

Esta precoz actividad literaria de Cadalso me hace suponer también que su segunda tragedia, *Solaya o los circasianos*, fue escrita antes de 1770, año en que escribe *Don Sancho García, Conde de Castilla*. 1765 es también el año en que fructifican las ideas de Moratín padre y de Clavijo, con la prohibición de los autos sacramentales. Por otro lado, en este año se representa la zarzuela italiana *El amor pastoril* en la casa madrileña del embajador de las Dos Sicilias para conmemorar la boda del futuro Carlos IV con María Luisa de Borbón, Princesa de Parma¹⁰. De autor también italiano, esta vez del conde boloñés Luis Savioli Fontana, es la zarzuela *La constancia dichosa*, representada con el mismo motivo en casa del Duque de Medinaceli¹¹. Como se ve, en los ambientes aristocráticos seguía dominando el gusto italiano, reforzado esta vez por la nacionalidad de la princesa consorte.

Nada hacía presagiar un cambio brusco en las aficiones teatrales cortesanas, cuando el motín de Esquilache, en marzo de 1766, vino a decidir la nueva política teatral. Sabido es cómo, desde el poder, el conde de Aranda promovió el cambio, no sólo con la creación de nuevos locales en los Reales Sitios sino con la protección y apoyo a los autores ilustrados que se decidieran por la modernización y racionalización del teatro, dando vida a una tragedia de tema nacional que facilitara el conocimiento de los héroes castellanos y revitalizara el sentimiento patriótico de los espectadores.

Cadalso, a la vuelta de su destierro aragonés en 1770, ofrece al conde de Aranda su tragedia de argumento nacional *Don Sancho García, Conde de Castilla*, que fue representada en Madrid en enero de 1771. Para entonces ya tenía escrita y reprobada por la censura su otra tragedia, *Solaya o los circasianos*, recientemente encontrada y publicada por mí en una editorial madrileña¹². Versificada en pareados endecasílabos y dividida en cinco actos, como la

traducción de Voltaire, la semejanza de argumentos y su localización oriental, en la lejana y casi legendaria Circasia, me hacen ahora pensar que su fecha de redacción puede estar más cerca de 1765 que de 1770. Desde luego, su intención renovadora está en la misma línea de *Combates de amor y ley*, con argumento muy parecido. Pero mientras el tema de ésta era la lucha interior entre el amor y la fe, en *Solaya* el alma de la protagonista se debate entre el amor y el honor. Solaya se enfrenta a su padre y a sus hermanos para defender su amor a un príncipe enemigo, contra el código social del honor, que lo considera alta traición. Al fin, Solaya y su amante Selín caen abatidos por la espada de Heraclio y Casiro, los hermanos intransigentes y « fanáticos del honor ».

Hemos de recordar que, por estas fechas, el público de los corrales estaba acostumbrado a presenciar el triunfo del honor sobre la pasión amorosa, en obras como *Entre el honor y el amor, el honor es lo primero*¹³, *Ceder amor por honor, en honroso proceder, por una heroica mujer*¹⁴, *No hay contra un padre razón*¹⁵, *La muerta por el honor*¹⁶, o las dos de Antonio Bazo, contemporáneo de Cadalso, tituladas: *Sacrificar el afecto en las aras del honor es el más heroico amor* y *Vencer la propia pasión en las lides del amor es la fineza mayor*¹⁷. Todas ellas fueron representadas en Madrid entre 1760 y 1770. El honor siempre queda triunfante, pero a costa del sometimiento del amor, de la renuncia o el sacrificio femenino. Este sacrificio que en Cadalso llega a la muerte, pero sin previo sometimiento, alzándose sobre la escena la insólita rebeldía de Solaya, orgullosa de su amor y de su condición altiva de mujer que defiende el derecho a su libertad.

La novedad de la tragedia cadalsiana radica tanto en esta rebeldía femenina cuanto en el nuevo concepto de honor que introduce en la escena española. No hay en Solaya arrepentimiento ni vencimiento de la propia pasión, sino entereza frente a las presiones familiares. De un lado, Cadalso

simpatiza con Solaya, que presagia la actitud de las heroínas románticas. De otro, sigue la corriente del momento haciendo que la pasión resulte finalmente vencida por la espada sangrante que vindica los derechos del honor. Esta idea, habitual en los dramas barrocos españoles, fue expuesta por el propio Cadalso en su *Carta de Florinda a su padre, el conde D. Julián, después de su desgracia* con estos pareados endecasílabos: « Contra el amor, en artes abundante / sólo el honor consigue ser triunfante ». Máxima que Cadalso lleva hasta sus últimas consecuencias con la muerte trágica en escena de los dos amantes.

Pero ¿de qué concepto del honor se trata? Hasta treinta veces aparece la palabra « honor » en la tragedia de Cadalso, mientras que la palabra « honra » brilla por su ausencia. No hay aquí una venganza familiar por la honra conculcada. No hay adulterio ni amor infame. No hay relaciones secretas ni desdoro social, puesto que ambos amantes son de noble linaje. El honor aquí mancillado no está vinculado a la limpieza de sangre ni a las prescripciones de una religión determinada. Es algo distinto. Es un honor colectivo, de carácter social, en una palabra, patriótico. Lo que quiere resaltar Cadalso es el concepto de patriotismo. « ¿Tu Patria vendes a tan bajo precio? » incrimina Heraclio a su hermana en un verso totalmente explícito (v. 362). Y en otro lugar, la propia Solaya reconoce que vacila entre el amor de su patria y el de su amante (v. 1046). En otras varias ocasiones la palabra honor es sinónimo de patriotismo, y cuando Solaya, moribunda, perdona a sus hermanos asesinos, lo hace disculpándolos pues conoce « la fuerza del honor ».

Esta apasionada defensa del amor a la patria la hace Cadalso en una tragedia que, aun respetando las normas neoclásicas, escribe en un contexto barroco todavía. No sólo por tratar el tema del honor, sino también por basar su argumento en la leyenda medieval del tributo de las doncellas, ya tratado por Lope en *Las famosas asturianas* y por Zamora

en *Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas*. Profundizando un poco más, comprobamos que la lucha interior entre el vicio y la virtud que tiene lugar en el alma de Solaya pertenece por entero a la visión barroca del mundo. Pero también aquí la virtud se confunde, novedosamente, con el patriotismo (v. 806). No hay ninguna motivación religiosa o moral en los personajes, sino meramente patriótica o civil; la virtud que se propugna es un sentir profano, altamente ético, puesto que se defienden los valores patrios, pero no es una virtud alegre, sino rigorista y severa, capaz de pedir el sacrificio de la vida por el honor de la patria.

Estamos, pues, inmersos en el drama barroco, pero se intenta superar el honor calderoniano, basado en la sangre, en la casta o en la religión, con la formulación de un honor patriótico, que debe ser el valor supremo de la sociedad. El hecho de considerar a Solaya como una « heroína romántica », por su altiva rebeldía, no impide apreciar en esta tragedia un fondo barroco en una forma neoclásica, y plenamente ilustrada por sus intenciones de elevar a rango teatral la virtud del patriotismo. Mezcla de contrarios que hacen de ella una obra singular, típica de la época de crisis ideológica en que se escribió.

Estamos en los primeros años del reinado de Carlos III, cuyo mayor empeño político fue el de cohesionar a todos los españoles tras la bandera de la patria común, persiguiendo la modernidad y el progreso. En este empeño colaboraron escritores como Cadalso, que pusieron su pluma al servicio de una idea verdaderamente nacional, exaltando los valores de la grandeza épica para hacer frente a la decadencia y al derrotismo. Esta es la significación histórica de *Solaya*, aunque Cadalso buscara su argumento en la historia del cercano Oriente. Poco después enmendaría este supuesto, tomado sin duda del teatro francés, para enfrentarse en su *Don Sancho García* con la propia historia de España.

Pero si, como supongo, es de Cadalso la traducción de

Voltaire, es preciso retrotraer hasta 1764 por lo menos su idea de la virtud heroica, ya que, como se dice en el prólogo de *Combates de amor y ley*, hay que representar en escena « los héroes que antepusieron el bien de la honra y la práctica de lo recto a los mayores intereses del mundo, y hasta el desprecio de la misma vida ». Palabras que fueron impresas, recordemos, tres años antes de la nueva política teatral del conde de Aranda.

Escrita la *Solaya*, con argumento y personajes cercanos a la obra de Voltaire, como queda dicho, Cadalso cambia el rumbo de su contribución a esta nueva política, tomando el argumento de *Don Sancho* de la historia nacional. En esta obra, la protagonista, Doña Ava, duda entre su hijo y su amante, muriendo por amor, pero quedando vencedor el sentido patriótico de la tragedia. En su prólogo, Cadalso reconoce haber compuesto este drama « conformándome al estilo de esta era » y pide benevolencia al auditorio « acostumbrado a disimular las faltas de los autores en cuyas obras se ven afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje ».

No tenemos por qué llamarnos a engaño. Cadalso es un ilustrado, pero su ilustración en el teatro no tiene nada de burguesa. Defiende una sociedad monárquica, jerarquizada al estilo tradicional, en la que los nobles deben recuperar la dignidad de su rango, cimentado en un concepto patriótico del honor. La reforma teatral a la que contribuye con estas dos obras se basa en la dignificación del género, lo que comporta la dignificación de los personajes y la exaltación del concepto de patria. Solaya muere declarándose inocente, como Doña Mencía en *El médico de su honra*, pero en la protagonista cadalsiana no hay ni la menor sombra de delito sexual; sólo una transgresión al código del honor patrio. La subordinación que se preconiza no es a la superioridad masculina, ni a la de casta o religión, sino a la de la Patria. Que es, sintetizando mucho las ideas, la pretensión política de los ilustrados.

Aunque no sería representada hasta diez años más tarde, en 1768 escribe García de la Huerta su *Raquel*, que se enmarca también en los dramas de tema nacional. Raquel no tiene elección en su muerte, pero la acepta por amor al Rey. Entre 1760 y 1770 se escriben en Sevilla *Los Guzmanes* y *La Egilona* de Trigueros, y el *Pelayo* de Jovellanos; en Madrid, la *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín, y después la *Numancia destruida* de López de Ayala, el *Moteczuma* del duque de Medinasidonia y el *Conde D. Sancho García* del marqués de Palacio, todas ellas inspiradas en la epopeya nacional. No es una casualidad, sino la respuesta literaria a unas directrices políticas. Directrices que se amplían con la aceptación de las traducciones francesas, a las que se dedican en Sevilla Olavide y sus amigos, y en Madrid, Clavijo, Iriarte y el propio Ramón de la Cruz.

Tanto unas como otras tienen como última finalidad la racionalización y secularización del teatro. Creo que a esto se puede reducir toda la reforma. Se trata, en definitiva, de expulsar del escenario no sólo a los graciosos, sino en mayor medida a la religión, la magia o la mitología. ¡Fuera santos, magos y dioses paganos!: esta podría ser la consigna del momento. Todavía está por hacer una estadística seria de los temas teatrales durante los siglos XVII y XVIII, pero tengo la seguridad de que sería un conocimiento esclarecedor. Magos y magas, brujas y hechiceros de todas las latitudes del planeta y casi todo el santoral de la Iglesia católica se hacían presentes, de carne y hueso, en los escenarios españoles del Antiguo Régimen. Algo que hoy nos puede parecer extravagante, era entonces el pan dramático de cada día. Esta predilección por los temas sobrenaturales y su inevitable tramoya de fantasía era lo que los ilustrados, como Cadalso, pretendieron arrojar de los escenarios con su nuevo teatro histórico. Era, en definitiva, la lucha de la razón contra la credulidad supersticiosa, de lo laico y civil contra el concepto sacralizado de la vida que había dominado en España desde la Contrarreforma.

Si el plan de reforma de Bernardo de Iriarte, fechado en 1767, ponía el acento en la elección de argumentos teatrales, dos años después presenta Nifo una, menos conocida, *Idea para reformar el teatro de España*, en la que culpa de todo a los comediantes y propone como remedios: la creación de un Director General de Teatros, de un Seminario para la enseñanza de los actores, con una mejora sustancial de sus ingresos y la obligatoriedad de ensayar las obras con mayor esmero¹⁸. Ambas reformas se complementan y forman la base de la mejora escénica en la segunda mitad del siglo. La contribución de Cadalso, como autor dramático, creo que ha sido menospreciada, al igual que la de los restantes dramaturgos de la década 1760-1770, que José Caso González llama « generación rococó ».

Falta en la crítica de la época ilustrada una profundización en el estudio de obras y autores dramáticos, que hasta ahora se ha limitado a obras muy politizadas, como la *Raquel*, y a escritores de primera fila, como Ramón de la Cruz, Iriarte o Moratín. Aún esperan su turno en el interés de la crítica las obras de Concha, Comella, Trigueros, Zavala, Bazo, Laviano, Fermín del Rey, Rezano, y el propio Cadalso, cuya influencia en la evolución dramática posterior pudo no ser trascendente¹⁹, pero que forman parte esencial de la dramaturgia española del siglo XVIII.

¹ En esta ciudad se representan: *Cayo Mario* (1752), *Ezio* (1754), *Artaxerxes* (1754), *Ifigenia* (1755), *Las bodas de Dorina* (1760), *Los cazadores* (1760), *Buovo de Antona* (1760), *La buena muchacha casada* (1763), *Catón en Utica* (1763) y tantas otras obras de autores italianos.

² En el palacio del Buen Retiro de Madrid, donde ya se conocía a Metastasio al menos desde 1738, se representan en días de festejos reales: *La clemencia de Tito* (1747), *El Polifemo* (1748), *El vellón de oro conquistado* (1748), *Armida aplacada* (1750), *El asilo de amor* (1750), *Demetrio* (1751), *Ciro, rey de Persia* (1752), *Dido abandonada* (1752), *El héroe de la China* (1754) y *El rey pastor* (1757).

³ *Poesías varias, con tres tragedias francesas, traducidas al castellano. Obras todas de una dama de esta Corte.* Madrid, 1789, p. 103..

- ⁴ Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, 50.653.
- ⁵ En el volumen II de *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*.
- ⁶ I. L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*. Liverpool, 1970.
- ⁷ El único ejemplar conservado se encuentra en la Biblioteca Municipal de Madrid. Había otro en la Biblioteca Nacional, pero ha desaparecido.
- ⁸ F. Lafarga, *Voltaire en España (1734-1835)*. Barcelona, 1982, pp. 166-169.
- ⁹ A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore, 1935, p. 47.
- ¹⁰ Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-22395).
- ¹¹ Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 23518/15).
- ¹² *Solaya o los circasianos*. Tragedia inédita. Edición, introducción y notas de F. Aguilar Piñal. Madrid, 1982.
- ¹³ Hay ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Sevilla (250-167).
- ¹⁴ Hay ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Sevilla (250-109).
- ¹⁵ Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-14975).
- ¹⁶ Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-14974).
- ¹⁷ Ambas se conservan manuscritas en la Biblioteca Municipal de Madrid (61-11 y 84-16).
- ¹⁸ Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, 5.530 (27).
- ¹⁹ A este respecto, quiero consignar, sólo como curiosidad erudita, que en 1860 se representó en Madrid una zarzuela titulada *Los circasianos*, con letra de Luis Olona y música de Arrieta.
- Aunque la acción se desarrolla en Circasia, en el Cáucaso, no parece que pueda tener algún parentesco literario con la *Solaya* de Cadalso. Hay ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (T-7143).

Una versión romántica de las « Noches lúgubres »

por Manuel Camarero (Madrid)

A mediados del pasado siglo Patricio de la Escosura compuso un drama histórico en verso titulado *Las noches lúgubres*. Tal título evoca de inmediato la obra homónima de Cadalso, escrita unos ochenta años atrás. Ayer comentaba en su ponencia el profesor Dowling el éxito que los diálogos del militar gaditano tuvieron en la primera mitad del XIX; éxito que se tradujo no sólo en una considerable cantidad de reediciones, sino también en una serie de imitaciones, por cierto, no demasiado valiosas. Conocemos el desafortunado plagio del « Catalán Melancólico », la continuación apócrifa de la *Noche tercera* y la no menos apócrifa *Noche cuarta*, una obrita breve de Manuel Rincón (gracias al profesor Glendinning), los *Días fúnebres* de Francisco de Paula Mellado y las *Noches tristes* del mejicano Lizardi; tenemos noticia, además, de algún otro texto, que todavía no se ha podido consultar, como el de Cagigal¹. Pero la derivación literaria más importante de las *Noches lúgubres* es el drama, aún inédito, de Patricio de la Escosura.

Sabido es que a partir de las *Noches lúgubres*, y quizás por motivos publicitarios, con el fin de vender mejor el producto editorial, se fabricó una leyenda que convertía a su

autor en un personaje extraordinario. Cadalso no sólo había escrito su obra para desahogarse de la reciente pérdida de su amada, sino que además había protagonizado aquellos sucesos en realidad. Así, el texto cobraba una actualidad, una vigencia enorme, precisamente en las fechas en que se fraguaba el romanticismo español, y en los años venideros adquiriría un tinte sentimental muy del gusto del lector popular.

No sé si a Escosura le convencía de verdad esta leyenda, pero lo cierto es que la utilizó, reelaborándola a su gusto y manera, en su drama histórico *Las noches lúgubres*.

Escosura no se ciñe al corto período que la obrita cadalsiana relata de esa biografía apócrifa. Va mucho más allá: busca los antecedentes e imagina las consecuencias posteriores. Si los hechos de las *Noches* de Cadalso se refieren, según la leyenda, a los días inmediatos a la muerte de su amada, ocurrida el 22 de abril de 1771, el drama de Escosura sitúa el comienzo de la acción tres meses antes y el último acto se desarrolla durante « la noche del 27 de febrero de 1782 »², es decir, cuando se creía que había muerto el escritor gaditano. Once años que transcurren, no en cuatro actos, como pudiera parecer a primera vista, sino en dos: del tercero al cuarto, porque entre el primero y el tercero tan sólo pasan, a lo sumo, cuatro meses. Según este panorama previo, ya se ve que las consecuencias de la muerte de María Ignacia Ibáñez alcanzan, pues, el último instante de la vida de Cadalso.

Se puede anticipar que Escosura utiliza tres fuentes argumentales principalmente: desde luego, las *Noches* cadalsianas, y además, la biografía de Martín Fernández de Navarrete, que se publicó por primera vez al frente de la edición de las *Obras* del gaditano hecha por Repullés en 1818, y la célebre « Carta de un amigo », que salió impresa en varias ocasiones a partir de la edición de las *Noches* de 1822.

Pero veamos qué personajes intervienen. Ante todo,

los históricos: María Ignacia Ibáñez, Cadalso, Nicolás Fernández de Moratín, el padre D. Pedro Estala, el conde de Aranda, Signorelli, Conti, Iriarte, Vicente de los Ríos y López de Ayala. De los ficticios destacan D. Fernando de Córdoba, amigo inseparable de Cadalso; la gitana Preciosa, a quien se encomienda un curioso papel en el último acto; Lorenzo, el sepulturero, y el necesario antagonista, D. Bruno Corneja, un asentista del ejército y familiar de la Inquisición, que se distingue por su avaricia.

En el primer acto intervienen María Ignacia, Cadalso, Córdoba, Moratín y D. Bruno. La acción se sitúa en Madrid en la casa de la actriz, con un decorado, por cierto, muy sencillo, que recuerda los de las comedias moratinianas. Escosura no sabía con exactitud cuándo habían sucedido aquellos hechos y por eso escribe con imprecisión que « por los años de mil setecientos setenta y ... ». Calculó que la Ibáñez tendría « de 20 a 25 años » (3 r), y no yerra demasiado, pues contaba 25³; a Cadalso, que se le supone con 30, le faltaban nueve meses para cumplirlos; Moratín, en cambio, tenía 33 años, siete menos de los que se le asignan. Por lo que se refiere a Córdoba, no es más que un homenaje literario a un contemporáneo de Escosura, a quien debía estimar profundamente: el general Fernando Fernández de Córdoba.

Icemos el telón. Cadalso, solo en escena, se queja de su situación económica. Este dato, que Escosura utilizará para presentarnos la trama secundaria de su obra, con la oposición entre el protagonista y D. Bruno, procede, sin duda, de la « Carta de un amigo », donde se comentaba: « al fin consiguió su deseo (iniciar sus relaciones con María Ignacia), y con su deseo concluir su dinero, quedando reducido a bastante estrechez »⁴. De inmediato aparece la Ibáñez, llamada María durante toda la obra, y cambia por completo el tema. Hablan de la poesía de Dalmiro y aun recitan un par de poemas suyos: el soneto « Todo lo muda el tiempo, Filis mía » y la anacreóntica « Ovidio amó a Corina », continua-

da con dieciocho versos más por D. Patricio en una improvisación simulada que realizan ambos personajes⁵. Después cesan de echarse flores y vuelven a la realidad: la actriz desea volver a su profesión, de la que se retiró por petición de su amante, y Cadalso se opone. Para convencerla, le sugiere que puede corromperse en esa atmósfera, y la Ibáñez le replica con firmeza, advirtiéndole de su lealtad y su honestidad, y ello pese a que la persiguen, además de un conde,

un marqués, un general,
dos majos, un clerizonte
y un asentista devoto (...)
¿Quién no se atreve a una cómica?
(7 r y v)

Versos que nos recuerdan de nuevo la « Carta de un amigo »⁶.

La discusión entre los amantes acaba con un presentimiento nefasto; a punto de salir de escena, María alude a la opinión de ciertos doctores sobre su salud y añade:

Presiento que he de morir
antes que tú, y morir joven;
presiento que ni la muerte
pondrá fin a mis amores
(8 v y 9 r)

Queda el militar otra vez solo y aprovecha para exaltar las cualidades de su amada, prometiéndose incluso casarse con ella:

y si ya, cediendo a ruegos
aún más que a supremas órdenes,
no te he dado en los altares
derecho a llevar mi nombre,
no tardarás en tenerlo,
que has de ser, ante los hombres
como ya ante Dios, mi esposa,
sin que nada me lo estorbe
(9 r y v)

De nuevo el dramaturgo se hace eco de la « Carta de un amigo », donde se cuenta que Cadalso « determinó casarse con ella »⁷.

Así las cosas, entra Córdoba es escena y le comunica a Cadalso que le han ascendido a Sargento Mayor, recomendado por el inspector Ricardos al conde de Aranda por sus buenas cualidades como táctico. Esta vez Escosura manipula literariamente sus noticias. Debía saber, por la biografía de Navarrete, que Ricardos emitió un informe muy positivo sobre Cadalso; pero eso fue a fines de 1776, casi seis años después de los sucesos que dramatiza en su obra. Además, no era una propuesta de ascenso a Mayor, porque Cadalso, como dice Navarrete, había recibido el nombramiento varios meses antes de aquella supuesta recomendación⁸. Desde luego, el informe tampoco iba dirigido a Aranda, que ya había cesado como primer ministro. Pero el escritor se toma las libertades que cree oportunas — y no son demasiadas ni siquiera importantes — para justificar argumentalmente las acciones de su drama.

Queda, pues, convertido el protagonista en Mayor merced al apoyo que le presta Aranda, cuyos favores no se limitan a ascensos en el escalafón; el ministro interviene en la vida privada del héroe:

Sé que te hizo un gran favor — dice Córdoba —
al estorbar que casándote
(...) tirases por la ventana
(...) las charreteras entonces
y el galón que te dan hoy,
haciéndote imposible darte
de Coronel el bastón,
que tienes en perspectiva
y llevarás con honor

(9 v y 10 r)

Estos versos contienen varias ideas interesantes. Primero, como ya se ha dicho, la intervención de Aranda en la vida

privada de Cadalso, para que no se vea obligado a dejar el ejército por casarse con una actriz. Segundo, el mérito profesional del protagonista, que aparece como un militar brillante, pues nada más salir a escena es capitán, en pocos minutos se ve ascendido a Mayor y, de no ser por sus relaciones con María, podría haber sido nombrado Coronel, si bien se le anuncia que el ascenso está en perspectiva. En el último acto, efectivamente, Cadalso ya es coronel. El lector, que apenas se da cuenta de que entre el tercer acto y el cuarto transcurren once años, queda impresionado por la valía profesional de Cadalso y por el apoyo que le brindan sus superiores y sus amigos, o mejor dicho, por el reconocimiento público que logra de sus méritos. Pero el lector de hoy se sorprende si compara este panorama con la realidad que vivió aquel militar, casi mendigando ascensos durante la mitad de su vida. Claro que esto lo ignoraba Escosura, y la idea que obtuvo a través de la biografía de Navarrete no difiere mucho de la que nos ofrece en su drama.

El protagonista, en cambio, no parece apreciar demasiado estas prebendas ni el desmedido mecenazgo del ministro; más le preocupan su honra y, sobre todo, su amor por María. Su honra, porque le obliga a cumplir el propósito de matrimonio, y su amor, porque le impulsa anhelosamente a unirse con su amada.

Pero hay más. Cuando Cadalso explica los motivos de su resolución, surge con nitidez la situación dramática de la pareja:

apartéla del teatro;
no por celos, por temor
a la enfermedad terrible
que de su madre heredó.
Yo sé que si la abandono,
me la matará el dolor,
y puedo hacerla dichosa
cumpliendo mi obligación

(10 v y 11 r)

Sabe que si se casa, deberá abandonar la carrera militar y con ella sus mínimos recursos económicos, y si no lo hace, su vida pierde sentido. Optará por la salida heroica, la más digna (la más romántica), ante la oposición de Córdoba, que le amonesta por su insensatez⁹.

Con la escena siguiente se inicia la acción secundaria del drama. Aparece D. Bruno, el usurero, reclamando el cobro de una letra; recibe el dinero; Cadalso se exalta y le insulta, le zarandea y llega Moratín a tiempo de que su amigo no zurre al prestamista. Este le amenaza con recurrir a los medios inquisitoriales para aplacar su vehemencia y termina diciendo:

¡Triste de que en el castigo
de Olavide no escarmienta!¹⁰

(13 v)

El colofón lo pone María, que al entrar con Córdoba en escena, descubre que D. Bruno es el asentista que la pretende, y el usurero sale rabiando y con ánimo de venganza.

Y por fin llega el desenlace, precedido de la presentación de Moratín, como amigo prudente y buen consejero. Escosura debía conocer la biografía de Moratín escrita por su hijo; así lo confirman algunos datos que ilustran esta escena final del primer acto, y aun me hacen suponer que también conocía la biografía de Leandro escrita por Silvela, o la refundición que se hizo de ella en el segundo tomo de la Biblioteca de Autores Españoles, publicado en 1846, que incluye la obra de ambos Moratines. Pero estos son trazos de ambientación que apenas nos interesan ahora¹¹.

En escena están Moratín, Córdoba, María y Cadalso. Discuten si el primero debe respetar la vocación literaria que tan tempranamente se ha despertado en su hijo Leandro o guiarle por caminos más prácticos para la vida cotidiana. Acaba por emitir su opinión la Ibáñez:

La vocación, Moratín,
nunca, o tarde y mal se doma.
¡Lo siento en mí! (...)
¡La nostalgia del Teatro
me atormenta, me acongoja!
(20 v)

Y estalla la tempestad. Decide su regreso a la escena para interpretar la *Hormesinda*:

La estrenaré; y acabada,
sí Cadalso me lo otorga,
su Condesa de Castilla ...
(21 r)

La ira del protagonista no tiene límites. No comprende lo que, sin embargo, el lector, gracias, a los apartes averigua de inmediato: la actriz, que ha sido puesta en antecedentes por Córdoba de la situación de Cadalso, está resuelta a abandonarle para no comprometerle. Hasta Moratín, que ignora los problemas que acucian a la pareja, parece intuir la heroicidad de María y procura calmar a Cadalso, que se niega a que María vuelva al teatro. Será en vano. « ¡Yo quise hacerla mi esposa! », vociferará. Y la Ibáñez, exasperada por la ceguera pasional de su amante, exclamará revelando sus verdaderos propósitos:

Y yo no puedo aceptar
la dicha que te despoja
de tu carrera, Cadalso,
y compromete tu honra.
Hoy vuelvo al teatro, sí:
ámame, si quieres, cómica;
si no, mátame dejándome,
que morir poco me importa.
(21 v)

Si Escosura sabía, por la biografía de Moratín escrita por su hijo, que María Ignacia había estrenado en 1770 la

Hormesinda y al año siguiente *D. Sancho García*, debía suponer que la actriz falleció no mucho después, porque en esa biografía se dice también que Cadalso « la celebró en sus versos con el nombre de Filis, y apenas empezó a llamarse dichoso, lloró su muerte »¹². Las palabras de Leandro Fernández de Moratín no pueden dar mejor idea de la fugacidad de ese amor. El dramaturgo romántico especifica que la acción del segundo acto « pasa en Madrid, tres meses después » (23 r). Recordemos que la tragedia de Cadalso se representó entre el 21 y el 25 de enero de 1771 y la actriz moría el 22 de abril. Tres meses justos. No es posible suponer que Escosura conociera estos datos, pero la casualidad no deja de llamar la atención¹³.

Al comenzar el acto, en el que se mantiene el decorado anterior, Córdoba y Moratín se preocupan por la salud de María, preguntando a una criada. La actriz padece una gravísima enfermedad:

Ya la ciencia apuró todos
sus recursos: pero en vano,

informará Córdoba. Y Moratín se lamentará:

¿Quién lucha contra ese monstruo
que llaman tisis?

(24 r)

Esconsura sabía, por la « Carta de un amigo », que « de resultas de un resfriado cayó en cama la Ibáñez, y su errada curación o complicación de enfermedades motivaron que al tercer día de cama espirase en los brazos de su amante »¹⁴. Otra vez el dramaturgo literaturiza las noticias que tiene de la realidad: el resfriado se torna en tisis, ese otro *mal del siglo* que padecieron los románticos¹⁵.

Córdoba se siente culpable. Le cuenta a Moratín su intervención para impedir la boda de Cadalso y María y, de paso, le da noticias del paradero del protagonista, que per-

seguido por la Inquisición, por culpa de D. Bruno, tuvo que ser enviado al sitio de Gibraltar por el conde de Aranda, para que no fuera encarcelado. Y como María le engaña piadosamente en sus cartas al hablarse de su salud, él ha decidido avisarle.

Pero los acontecimientos se precipitan. El médico anuncia a los dos amigos la muerte inmediata de la joven y, en consecuencia, Moratín recomienda que un sacerdote ilustrado, conocido suyo, la consuele en las últimas horas: es el P. Estala ¹⁶. Primero Moratín y luego el escolapio intentarán vencer los recelos anticlericales de María, hasta que convencida de su angustiada situación, se deje llevar por las amonestaciones del religioso. Con la llegada de Cadalso, inesperada por la moribunda, se intensifica el dramatismo; la heroína se niega todavía a casarse, para no perjudicar a su amante, pero acaba aceptando cuando se entera de que le quedan tan sólo unas horas de vida.

Escosura retoma entonces el hilo de la acción secundaria y devuelve a D. Bruno a escena. Enterado del regreso de Cadalso, procura apresarle, pero lo impide el conde de Aranda en persona, que se presentará por aviso de Córdoba. Tiene enorme importancia la intervención de Aranda, porque sirve para presentarlo en plena escena como « noble patrono » del protagonista, a la vez que jefe militar rígido, muy celoso de la disciplina y la honra de sus soldados.

Por fin se inicia la boda. De primeras, Aranda la interrumpe, pero termina por ofrecerse como padrino. María le hace jurar a Cadalso que no se suicidará cuando ella muera y el protagonista lo jura; termina la ceremonia y, como decía la « Carta de un amigo », la actriz fallece « en los brazos de su amante » ¹⁷.

La acción del tercer acto se desarrolla en Madrid, « algunas semanas después de la muerte de María » (49 v). El decorado ya no es el mismo de las ocasiones anteriores; según dice Escosura, « representa el cementerio y la iglesia

de San Sebastián, a la izquierda del espectador; la calle del Viento y la Fonda de San Sebastián, a la derecha; todo visto desde la Plazuela del Angel » (49 v). Esta acotación nos sitúa en el mismo escenario en que se desarrolla la obrita de Cadalso. Escosura, que cuidaba mucho el montaje de sus obras de la mejor manera que podía (a base de instrucciones minuciosas en las acotaciones), continúa dando detalles sobre el decorado: las puertas practicables, la situación de los muros, etc., y cuando describe el cementerio, señala: « una imagen con lámpara ardiendo delante en el muro de la iglesia » (50 r). Es la misma luz débil y temblorosa en medio de las tinieblas de las *Noches* cadalsianas; al final de la « Noche segunda » decía Tediato: « Aquella luz que descubro, será acaso la que arde alumbrando a una imagen que está fija en la pared exterior del templo »¹⁸. El dramaturgo romántico le añade « algún que otro farol, mezquino y de los primitivos, en las esquinas ». Desde luego, la noche es « oscura y tempestuosa » (50 r), igual que la describe Tediato en el parlamento que abre la primera noche¹⁹.

Un sereno cruza la escena y canta la hora. Córdoba le para y le pide que si ve a un hombre embozado rondando el cementerio, le avise, porque es su hermano y « está loco » (51 r). Cuando se va el sereno, van saliendo de la Fonda los contertulios de la célebre reunión literaria y se despiden unos de otros; son Signorelli, Conti, Iriarte, Ríos, Ayala y Moratín. Dispuesto para irse a su casa²⁰, este último se topa con Córdoba, que le explica lo que oyó a Cadalso en pleno delirio²¹ y que le ha visto hablando con el sepultureiro del cementerio de San Sebastián. También le vio D. Bruno y está al acecho para encarcelarse con cualquier motivo. Ambos amigos deciden vigilar la escena desde el balcón de la Fonda.

Por fin, aparecen Cadalso y Lorenzo. Se inicia aquí el fragmento del drama que tiene mayor relación textual con su fuente principal. Conviene decir que Escosura utiliza aho-

ra un tipo de verso completamente distinto de los que usa en el resto de la obra. Si antes y después se vale de metros rimados (romances, sobre todo) en este momento recurre al verso blanco. Endecasílabos y heptasílabos se suceden libremente, sin que los contenga ninguna estructura estrófica, y despojan de la rima el discurso. Así resultaría más sencillo resumir y hasta parafrasear el texto cadalsiano.

Sería muy aburrido ponerse aquí a establecer comparaciones textuales²². Creo que un simple resumen argumental revelará cuánto hay de deuda y cuánto de variación. Por lo pronto, téngase en cuenta que Escosura escribió un drama y un drama lleno de recursos románticos, con su trama secundaria, su acción permanente, sus personajes estereotipados y un espectacular aparato escenográfico. Es muy posible que las *Noches* cadalsianas fueran tan sólo un pretexto, un motivo literario muy atractivo y, sobre todo, muy popular. A muchos lectores de su época les hubiera gustado ver a Cadalso en escena, lamentando la pérdida de su amada y procurando desenterrarla. D. Patricio hizo eso y mucho más. Le dio, incluso, un vuelco ideológico a la obra dieciochesca digno de Zorrilla. O mejor dicho, imitado de él, en cierto modo. Como veremos, el laicismo de la fuente se cristianiza en manos de Escosura hasta un extremo apoteósico.

Llega el protagonista con el sepulturero a la puerta del cementerio. Lorenzo no la puede abrir, por miedo, y termina por hacerlo Cadalso. Mientras buscan la tumba de María, cuyo cadáver van a desenterrar, llega a la puerta D. Bruno con un comisario y los alguaciles de la Inquisición, para prender al héroe, y aunque el usurero tiene prisa por verle con los grilletos puestos, el comisario prefiere no actuar hasta sorprenderle en plena comisión del delito. Mientras tanto, Cadalso, con su vehemencia habitual, conmina a Lorenzo a que abra el sepulcro de María, llega a amenazarle pistola en mano, pero como no se puede levantar la losa con el pico, el sepulturero sale con la excusa de ir a buscar una palanca.

Muy exaltado, Cadalso se prepara para suicidarse a los pies de la tumba de su amada²³, pero en ese instante se le aparece la sombra de María, para recordarle el juramento que hizo cuando se casaron. Le pide que viva y muera como « creyente y buen soldado » y le anuncia que tan sólo volverá a verla cuando vaya a morir²⁴. Entretanto, Lorenzo ha sido detenido por los alguaciles del Santo Oficio y, para obtener su libertad, acuerda con ellos buscar el medio de comprometer al protagonista. Al volver con la palanca, se encuentra con un Cadalso diferente, impresionado por la visión que ha tenido; con igual vehemencia, le impide ahora abrir la sepultura, pero al fin consigue el sepulturero darle el instrumento y grita la contraseña convenida. Entran los de la Inquisición, pero de súbito aparecen Córdoba y Moratín con cuatro soldados del Regimiento de Borbón y detienen al protagonista por orden del conde de Aranda²⁵.

El tiempo que transcurre entre el tercer y el cuarto acto dura la friolera de once años. Vemos a Cadalso ya nombrado coronel y a Córdoba ascendido a Mayor. « La acción — dice Escosura — pasa en el Campo de San Roque frente a Gibraltar, la noche del 27 de febrero de 1782 » (68 r). Más precisa no puede ser la fecha. El decorado, más complejo ya en el acto anterior que en los dos precedentes, se vuelve ahora recargadísimo, asombroso, espectacular: « Al proscenio, espacio libre, hasta la primera caja. Desde esa, hasta la mitad del teatro, en ambos costados, dejando libre el centro, tiendas de campaña, y a su frente, pabellones de armas, custodiados por centinelas de Infantería. Otro espacio libre y a la izquierda se ve por la espalda la batería de cañones de San Martín, que ha de ser practicable (...). Al foro izquierda, en lontananza, el peñón de Gibraltar, visto de sur a norte. En su falda la ciudad con sus fortificaciones, distinguiéndose la puerta de tierra, con la calzada que la une a la costa. Todo el fondo, derecha, de mar con buques de guerra muy en lontananza » (68 r).

El argumento, como veremos, se apoya en la biografía de Navarrete²⁶; alguna escena recuerda, lo mismo que en el acto anterior, otras funcionalmente muy semejantes de la segunda parte del *Tenorio*, de Zorrilla, aunque sus protagonistas masculinos sean tan diferentes²⁷.

Una gitanilla llamada Preciosa, que guarda cierta relación con la Preciosilla del duque de Rivas y la cervantina, es pretendida por D. Bruno infructuosamente, porque está enamorada de Cadalso. Cuando aparece el coronel, le lee la mano y le vaticina que va a morir dentro de poco, aunque de manera gloriosa. Para Cadalso, tal augurio se basa en supersticiones, si bien invoca a María y ruega a Dios que le permita morir. Escucha entonces la voz de su amada, pidiéndole que no se rebele ni dude más, y le anuncia que volverá a verla « primero que otro sol luzca ».

A continuación se produce el desenlace de la trama secundaria. D. Bruno es apresado con otros cómplices, acusado de especular con los alimentos y lucrarse vendiéndolos al enemigo a precios abusivos.

Cadalso previene a Córdoba de que va a morir en un ataque inglés que se realizará esa noche, y como su amigo teme un posible suicidio, el protagonista le cuenta que ha oído la voz de María, anunciándoselo. Córdoba no cree en esas visiones y voces imaginarias:

Tú, el vate caro a las musas;
tú, el filósofo, el soldado,
y en el Siglo de la Duda
en que Diderot, Volter (sic),
en que el autor de la *Julia*,
guerra a la superstición
hacen (...);
¿tú das crédito a visiones
que te finge en la penumbra
tu dolor?

(80 v)

Pero en Cadalso la razón está esclavizada por el sentimiento, según dice, y acaba replicando a su amigo:

¡Tú argumentas y yo creo!

(81 r)

La noche llega y con ella el inicio de la batalla. El protagonista parte al frente y le ordena a Córdoba que permanezca al mando de la línea. Mientras dura el combate, su amigo se muestra impaciente, angustiado, hasta que, por fin, ve llegar a Cadalso gravemente herido. La sombra de María vendrá a buscarle ya a punto de salir el sol y le anunciará el tránsito a la eternidad entregándole la palma de la virtud y el laurel de la victoria y la fama, en una escena apoteósica, parecida a la última del *Tenorio*, por ese final triunfante de la religión y el amor, o mejor aún, de la religión por el amor.

* * *

He aquí el final de un proceso literario: Cadalso convertido en mito, en protagonista de un drama romántico, como don Alvaro, como don Juan; un personaje ficticio, que, sin embargo, había vivido una realidad bien lejana de la que imaginaron Escosura y sus contemporáneos; cuántas veces tan quejoso de su soledad, de su aislamiento; cuántas veces tan decepcionado, tan escéptico: « he visto — le dijo a Floridablanca unos meses antes de morir — cuán inútil es vivir con amor a la patria, o exponerse a morir por ella ». Y al despedirse, añadió, con esa amarga ironía que le caracterizaba: « puedo jactarme de ser el más desgraciado de todos los hombres »²⁸.

Quizás fuere una afirmación hiperbólica, pero no deja de ser una triste paradoja que, después de venir solicitando su ascenso a coronel durante algunos años, tan sólo obtuviese el nombramiento un mes y medio antes de morir²⁹.

¹ La *Noche lúgubre* del «Catalán Melancólico» se publicó en el «Diario de Barcelona» el 20 de julio de 1793 (la reproduce G. Díaz Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid, 1942, pp. 247-282). La conclusión de la *Noche tercera* se publicó por vez primera en 1815 (Cadalso: *Obras*. Madrid, Repullés, 1815) y la *Noche cuarta* en la edición de las *NL* de 1822 (las reproduce Edith Helman en su edición de las *NL*. Madrid, 1968, pp. 129-146). Las *NL* de Manuel Rincón, que conocemos gracias al prof. Nigel Glendinning, se editaron en la *Colección de poesías póstumas de D. Manuel Rincón, que falleció al cumplir 19 años, y las da a luz D. Genaro Faustino Rincón, su padre* (Madrid, Gómez Fuentenebro, 1805, pp. 272-291). Los *Días fúnebres* de Francisco de Paula Mellado son de 1832 (Madrid, Fuentenebro). Las *Noches tristes* de José Joaquín Fernández de Lizardi se publicaron por primera vez en 1818 (Méjico, Oficina de don Mariano de Zúñiga y Ontiveros. Las *NL* de Cagigal, según el *Manual del librero* de Palau (Barcelona, 1950², III, p. 237, n. 46668), se publicaron en Barcelona, por Garriga y Aguasvivas, en 1828. Para más información, v. M. Camarero, *Las N.L.: historia de un éxito editorial*, de próxima publicación en «Cuadernos Hispanoamericanos».

² Folio 68 r. De aquí en adelante a cada cita del manuscrito (que se conserva en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid), seguirá entre paréntesis el número del folio.

³ Nació el 31 de julio de 1745. Para más información, v. Cadalso: *Escritos autobiográficos y epistolario*. Ed. N. Glendinning y N. Harrison. Londres, 1979, pp. 192-193.

⁴ Utilizo siempre la versión que ofrece la profesora Helman (*NL*, ed. cit., p. 48), porque reproduce la de 1822, que se reimprimió varias veces prologando la obra de Cadalso. Esta versión, y no la copiada por Cueto de un manuscrito de Gallardo (publicada en la B.A.E., tomo LXI, p. 247; luego reproducida por Glendinning en su ed. de las *NL*. Madrid, 1969², pp. XIII-XVI), es la que debió de leer Escosura, por ser lógicamente a la que tenía acceso con mayor facilidad.

⁵ En la «Carta de un amigo» se lee: «La hermosura, gracia y buen proceder de la Ibáñez se unían a unos superiores talentos (pues parte de los ocios de mi juventud que intitula Cadalso son escritos por ella)» (*NL*, ed. cit., p. 149). La preposición *por* se puede entender tanto con un valor final como con un valor atributivo.

⁶ «Es de advertir que en este tiempo a Madama Ibáñez la solicitaron el mismo conde de Aranda y otros de bastante suposición (*sic*), circunstancias para que el desplumado Cadalso parase su vuelo; pero no sucedió así, pues contra el carácter voluble de su sexo, y a pesar del interés que predomina a las de esta clase, se revistió aquella heroína de un entusiasmo impropio de su estado (...); despreció los intereses y las interesantes ofertas de sus apasionados, manteniéndoles (*sic*, por «manteniéndole») una ejemplar constancia y diciéndole que con quien ella había disipado todos sus bienes, no merecía una recompensa cual él se maquinaba, que se desemprecionase (*sic*) de semejante error y que se convenciese de que siempre sería suya» (*NL*, ed. cit., p. 148).

⁷ *NL*, ed. cit., p. 148. Sin duda, por errata dice: «con el».

⁸ M. Fernández de Navarrete: *Prólogo* a las *Obras* de Cadalso (Madrid, Repullés, 1818, I, pp. VII y XVI).

⁹ En la «Carta de un amigo» se lee: «determinó casarse con el (*sic*, por «ella»), sin reflexionar las consecuencias de semejante absurdo

(...); casi no pudieran apartarlo de estas locuras las persuasiones de D. Juan Iriarte y otros amigos suyos, a no interponer su autoridad (el) Sr. Conde de Aranda » (NL, ed. cit., pp. 148-149).

¹⁰ Olavide fue encarcelado por la Inquisición en noviembre de 1776 y el 24 de noviembre de 1778 se le condenó a un confinamiento en un monasterio durante ocho años, Escosura quizás conocía el proceso a través de una famosa obra, cuyo autor fue amigo de su maestro, D. Alberto Lista: la *Historia crítica de la Inquisición de España*, de J. A. Llorente, publicada primero en francés (París, 1818, 4 vols.) y luego en español (Madrid, Imprenta del Censor, 1822, 10 vols.). La cita del proceso de Olavide en el drama parece una indudable nota de ambientación histórica, aunque cronológicamente no encaje con las fechas en que se desarrolla la acción.

¹¹ Escosura pudo leer perfectamente la biografía de D. Nicolás escrita por su hijo en la edición de las *Obras póstumas* de aquél, publicada en 1821, en Barcelona, por la viuda de Roca (o en la segunda edición, publicada en Londres cuatro años después). La biografía de Leandro escrita por Manuel Silvela aparece en las *Obras póstumas* de este último (Madrid, Francisco de Paula Mellado, 1845, pp. 5-64). Pero lo más probable es que utilizase la edición de las obras de los dos Moratines que se publicó en la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, Rivadeneyra, 1846), a las que precedían las biografías de ambos, la de D. Nicolás escrita por su hijo y la de Leandro, refundida de la de Silvela. Entre los datos que me hacen suponer que Escosura consultó estas fuentes, vale la pena destacar los siguientes:

- 1) « oscuro guardajoyas de Palacio » (18 r): « Graduado en leyes volvió a San Ildefonso, en donde se casó muy a gusto de sus padres y de la reina, que inmediatamente le nombró ayuda de su guardajoyas » (Leandro Fernández de Moratín: *Vida de don Nicolás Fernández de Moratín*, en *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Rivadeneyra, 1846; Biblioteca de Autores Españoles, II, p. VII. Citaré siempre por esta edición).
- 2) « mi vida transcurre en prosa » (18 r): « Vivió en aquella medianía que tanto recomiendan los sabios: ni padeció las angustias de la pobreza, ni los estímulos de la ambición. Su templanza, su cortesía, su ingenio, su erudición, su carácter indulgente y sencillo, le adquirieron muchos y excelentes amigos en todas las clases del estado » (Moratín: *ob. cit.*, p. XIX).
- 3) Amistad con la Ibáñez: « Cultivaba por entonces Moratín la amistad del célebre Cadahalso: juntos frecuentaban la casa de María Ignacia Ibáñez, sensible, modesta, hermosa, joven actriz, a quien el segundo de ellos amaba con la mayor ternura, y, para honor de las que pisan el teatro, era igualmente correspondido » (Moratín: *ob. cit.*, p. XI. V. la anterior n. 7).
- 4) « Mi Leandro ya hace coplas » (19 v): A los nueve años « empezaron a anunciarse en él el talento poético y las aficiones tiernas. A mí me recitó algunas veces una composicioncilla en versos cortos, que si bien tenían el sello de la infancia, indicaban ya desde lejos el ingenio del poeta, que más adelante debía ilustrar el Parnaso español » (M. Silvela: *Vida de don Leandro Fernández de Moratín*, en *Obras póstumas*. Madrid, Francisco de Paula Mellado, 1845, pp. 11-12).
- 5) Dice así Moratín en el drama de Escosura, replicando un juicio vehemente de Cadalso:

« Yo veo
que en él los gérmenes brotan

del ingenio; y sé también
 que, si las riendas afloja
 mi mano, se hará incapaz
 de la vida laboriosa
 a que nació condenado,
 porque mi hacienda es muy corta.
 Por eso, aunque a sus ensayos
 suelo hacer la vista gorda,
 y, tal vez, ¿ por qué negarlo?,
 me envanecen y alborozan,
 en su interés le desvió
 de la ardua senda, escabrosa
 de las letras; y hoy le tengo
 donde aprende a labrar joyas
 y gana honrado jornal
 haciendo la vida en prosa » (20 r).

El dramaturgo parece hacerse eco, una vez más, de la biografía de Silvela: « admirando varios amigos de su padre sus felices disposiciones, le instaban a que le enviase a seguir estudios mayores en la universidad de Alcalá; y aquel, que conocía los viciosos métodos de enseñanza que en todas partes se seguían (...), les respondía: « yo estoy contento con el muchacho: no quiero enviarle a ninguna parte a que me lo echen a perder ». Dominado por esta idea, temiendo que adulterasen su gusto (...), su índole (...) y su razón (...), no quiso que siguiese ninguna de las carreras literarias que exigían de necesidad aquel sacrificio (...) se propuso, a lo que parece, dedicarle a las bellas artes. Para esto le hizo aprender el dibujo (...) y más adelante tuvo el proyecto de enviarle a Roma al lado de Mengs (...) Ya que aquello no fue posible a su padre, antes de consentir en que perdiese su tiempo en el *Barbara Celarent*, y que adquiriese necedad y vicios, arrastrando la fúnebre sotana, se resolvió a ponerle a trabajar en la joyería, procurándole así, si no una situación proporcionada a la esfera de su capacidad e ingenio, un oficio independiente, que por desgracia, y por la temprana muerte de su padre, vino a ser poco tiempo después la tabla de salvación en tan lamentable naufragio. Murió don Nicolás en 11 de mayo de 1780 a los cuarenta y dos años de edad » (Silvela: *ob. cit.*, pp. 12-13). Cuenta Silvela después que « no murió su padre sin llevar al sepulcro testimonio ya harto satisfactorio del ingenio, del talento superior de su hijo », ya que « tuvo el placer de verle aún menos coronado de lo que debiera, pero coronado al fin, por mano de la Academia que le adjudicó el segundo premio o *accessit* de poesía en el año de 79, por su canto épico de la Toma de Granada » (p. 13).

- 6) Los estrenos de la *Hormesinda* y *Don Sancho García*: « No quiso Dalmiro que su amiga representase la tragedia de *Sancho García*, hasta que Moratín la hiciese recomendable al público en el papel de *Hormesinda* (...). En el año siguiente de 1771 se representó la tragedia de *Sancho García*, y Moratín celebró en elegantes versos el mérito del autor y el de la interesante actriz que desempeñó, menos tímida con los aplausos de *Hormesinda*, el papel de la condesa de Castilla » (Moratín: *ob. cit.*, p. XI).
- 7) Las reuniones de la Fonda de San Sebastián (52 r y v): « Reuníanse frecuentemente Moratín, Ayala, Cerdá, Ríos, Cadahalso, Pineda, Orte-

ga, Pizzi, Muñoz, Iriarte, Guevara, Signorelli, Conti, Bernascone y otros eruditos, en la antigua fonda de San Sebastián, etc». (Moratín: *ob. cit.*, pp. XIII-XV).

¹² Moratín: *ob. cit.*, p. XI.

¹³ En rigor se puede decir que no existe casualidad alguna, porque si entre el primer y el segundo acto hay un intervalo de tres meses, en tal intervalo se representarían — según la ficción del drama — las tragedias de Moratín y de Cadalso, con lo cual el tiempo que se imagina entre el estreno de *Don Sancho García* y la muerte de María Ignacia Ibáñez resulta ser bastante inferior a tres meses. Pero, en todo caso, se conservaría la sensación de fugacidad que dio Moratín en la biografía de su padre, agravada por el dramatismo de los sucesos que narra Escosura.

¹⁴ *NL*, ed. cit., p. 149.

¹⁵ En la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida*, Cadalso dice que la actriz murió «de un tabardillo muy fuerte» (*Escritos autobiográficos*, ed. cit., p. 20).

¹⁶ No sé por qué relacionó Escosura la figura del P. Estala con la leyenda de los amores de Cadalso. Es posible que, como necesitaba un sacerdote ilustrado para enfrentarlo al «fraile fanático y hosco» (27 v) del que habla Córdoba, en un contraste del que saliera victoriosa una nueva imagen religiosa, que hiciera olvidar aquella Iglesia reaccionaria, añorante de la Inquisición, que soportaban en la primera mitad del XIX (y aun durante todo el siglo), es posible — digo — que identificase la figura del sacerdote ilustrado con el P. Estala al leer la biografía de Leandro Fernández de Moratín escrita por Silvela, donde se refiere a las reuniones literarias que se organizaban en la celda del escolapio, y a las que acudían Juan Antonio Melón, Navarrete, Forner y Moratín hijo (Silvela: *ob. cit.*, pp. 15-16). De todas formas, no veo que éste sea, en absoluto, un argumento sólido.

¹⁷ *NL*, ed. cit., p. 149.

¹⁸ *NL*, ed. cit., p. 115.

¹⁹ «El cielo también se conjura contra mi quietud (...). El nublado crece. La luz de esos relámpagos... ¡qué horrorosa! Ya truena. Cada trueno es mayor que el que le antecede (...) Lorenzo no viene (...) Le espantará este aparato que la naturaleza le ofrece?» (*NL*, ed. cit., pp. 73-74).

²⁰ Sobre la tertulia de la fonda de San Sebastián, v. más arriba la n. 11.

²¹ Las palabras que le escucha Córdoba a Cadalso son las siguientes:

« ¡Para tu cuerpo no hay digno
sepulcro, más que mis brazos,
María! ¡Y en vano ha sido,
en vano, darte en la tierra
sarcófago humilde y frío!
Mis manos te arrancarán
de la tumba; y si el abismo
de la nada ha de absorberte,
¡absórbame a mí contigo! » (53 v y 54 r).

Los cuatro últimos versos recuerdan las últimas palabras de Tediato al final de la «Noche primera»: «pronto volveré yo a tu tumba, te

llevaré a mi casa, descansarás en un lecho junto a mí; morirá mi cuerpo junto a ti, cadáver adorado» (NL, ed. cit., p. 97).

²² Las comparaciones textuales que pueden establecerse son las siguientes:

CADALSO

- 1) Lor. - Yo soy; cumplí mi palabra; cumple ahora tú la tuya; ¿el dinero que me prometiste? (p. 75)
- 2) Ted. - ¿Qué importa que nacieras en la mayor miseria y yo en en cuna más delicada? Hermanos nos hace un superior destino, corrigiendo los caprichos de la suerte que divide en arbitrarias clases a los que somos de una misma especie: todos lloramos ... todos enfermamos ... todos morimos. (p. 125)
- 3) Lor. - ¡Cuán pobre seré cuando me atreví a prometerte lo que voy a cumplir! ¡cuánta miseria me oprime! (p. 75)
- 4) Ted. - ¿Traes la llave del templo?
Lor. - Sí, esta es.
Ted. - La noche es tan oscura y espantosa.
Lor. - Y tanto que tiemblo y no veo (...)
Ted. - Suéltame el brazo. Como me lo tienes asido con tanta fuerza, no me dejas abrir con esta llave ... Ella parece también resistirse a mi deseo ... Ya abre: entremos. (pp. 75-77)

ESCOSURA

- Cad. - Tu promesa me cumple, en /fin, Lorenzo.
Lor. - Si cumple usía ... (55v)
- Cad. - ¡Basta! ¿No te he dicho que detesto esas necias /locuciones que llaman en el mundo /tratamientos?
Como iguales hablemos. (55 v)
- Lor. - ¡Yo tu igual! ¡No, por /Dios! No: tú eres rico, y yo, de la miseria soy /esclavo; y por hambre y no más, /al oro tuyo le vendo mi deber y mi /conciencia.
¡Tú eres algo; yo nada! (55v)
- Lor. - ¡Maldita llave!
¿Dónde la habré metido?
- Cad. - ¿Por qué tardas?
Lor. - ¡La llave! ... ¡No la encuentro!
Cad. - ¿Así te burlas?
Lor. - No tal: es que el delito /me acobarda (...)
- Cad. - Abre, pues, esa puerta.
Lor. - ¿Sin la llave?
Cad. - (...) ¡No quiero más pa/labras! Abre pronto que si no, ¡vive Dios! ... (*Mostrando una pistola*).
- Lor. - (*Aterrado*) - ¡Hallé la /llave! ¡Qué premiosa!
Cad. - ¡Acabemos.
Lor. - Yo no puedo.
¡Dios me quita las fuerzas!
Cad. - (*Tomándole por fuerza la llave*) - ¡Fuera, torpe! (*Abre con esfuerzo violento*)

¡Ah! ¡querer es poder!
/¿Lo ves, cobarde?
(56v-57v)

5) Lor. - En treinta y cinco años que soy sepulturero, sin dejar un solo día de enterrar algunos cadáveres, nunca he trabajado en mi oficio hasta ahora con horror (...). He enterrado por mis manos tiernos niños, delicias de sus madres; mozos robustos, descanso de sus padres; ancianos, doncellas hermosas y envidadas de las que quedaban vivas, hombres en lo fuerte de su edad y colocados en altos empleos; viejos venerables, apoyos del Estado... nunca temblé. Puse sus cadáveres entre otros muchos ya corruptos, rasgué sus vestiduras en busca de albuna alhaja de valor; apisoné con fuerza y sin asco sus fríos miembros, rompíles las cabezas y huesos; cubrílos de polvo, ceniza, gusanos y podre, sin que mi corazón palpitate (pp. 76 y 78).

6) Ted. - En estos, ¡ay!, en estos se ha convertido tu carne! ¡De tus hermosos ojos se han engendrado estos vivientes asquerosos! ¡Tu pelo que en lo fuerte de mi pasión llamé mil veces, no sólo más rubio, sino más precioso que el oro, ha producido esta podre! ¡Tus blancas manos, tus labios amorosos se han vuelto materia y corrupción! ¡En qué estado estarán las tristes reliquias de tu cadáver! ¡A qué sentido no ofenderá la misma que fue el hechizo de todos ellos! (p. 95).

7) Lor. - Tu valor me alienta. ¡Mas, ay, nuevo espanto! ¿Qué es aquello? Presencia humana

Cad. - ¿Que temes a los muer/tos?

Lor. - ¡No, por Dios! Que treinta /años de este oficio me tienen al cadáver avezado:
el mozo, el viejo, el
/grande, el pordiosero
la hermosa joven y la he-
/dionda bruja,
el logrero, el poeta, el
/necio, el sabio,
cuando a mis manos por la
/muerte llegan,
todos son una masa repugnan-
/te,
que sólo yo, sin asco, mirar
/puedo.
Yo los sé manejar; yo sé
/oprimirlos
para que den lugar a nuevos
/cuerpos;
yo los despojo, sin temor,
/de galas
y de joyas también, sin que
/ninguno,
ninguno nunca, resistencia
/oponga.
¿Qué miedo he de tenerles a
/los muertos? (57r)

Cad. - ¡Su talle esbelto, su
/turgente seno,
la mano delicada, el lindo
/rostro! ...
¡Todo la tierra, inmunda lo
/profana!
¡Todo, infeliz, hambrienta,
/lo devora
la corrupción con ponzoñoso
/diente!
(58r)

Lor. - ¿Qué tumba hemos de
/abrir? ... Pero, ¡Dios
/mío!

tiene ... Crece conforme nos acercamos ... Otro fantasma más le sigue ... ¿Qué será? Volvamos mientras podemos: no desperdiciemos las pocas fuerzas que aún nos quedan ... Si aún conservamos algún valor, válganos para huir.

Ted. - ¡Necio! Lo que te espanta es tu misma sombra con la mía, que nacen de la postura de nuestros cuerpos respecto de aquella lámpara. (p. 79).

8) Ted. - Vamos, Lorenzo.

Lor. - ¿Adónde?

Ted. - A aquella sepultura.

Sí, a abrirla (...)

Lor. - ¿A cuál? ¿a aquella humilde y baja? Pensé que querías abrir aquel monumento alto y ostentoso, donde enterré pocos días ha al Dunque de Tausto (...) figuróseme que la curiosidad o interés te llevaba a ver si encontrabas algunos papeles ocultos (...) No, pues al túmulo inmediato a ese, y donde yace el famoso indiano, tampoco tienes que ir, porque aunque en su muerte no se le halló la menor parte de caudal que se le suponía, me consta que no enterré nada consigo, porque registré su cadáver; no se halló siquiera un doblón en su mortaja (...)

Ted. - (...) ¡ay! vamos.

Lor. - Sí, pero antes de llegar allá hemos de tropezar en aquella otra sepultura, y se me eriza el pelo cuando paso junto a ella.

Ted. - ¿Por qué te espanta esa más que cualquiera de las otras?

Lor. - Porque murió de repente el sujeto que en ella se enterró. Estas muertes repenti-

¿Qué bultos son aquellos?

Cad. - No hay más bultos aquí /que el de tu miedo.

Lor. - ¡Ah, míralos allá!

Cad. - Son nuestras sombras que la luz de esa lámpara proyecta. (58r)

Cad. - Aquella me has de abrir.

Lor. - ¿Cuál, la del Dunque?

Sí es papel o tesoro ...

Cad. - No, la otra.

Lor. - ¿Del opulento indiano?

/Allí no hay nada, lo tengo visto ya.

Cad. - Más lejos mira.

Lor. - ¡Oh, nunca! A aquel la

/muerte le hirió de /súbito,

dicen, al perpetrar un /latrocinio.

No esperes que la toque.

Cad. - (...) De aquel, ¿lo ves?,

/de aquel sepulcro hu- /milde

quiero la losa levantar,

/Lorenzo. (59r)

nas me asombran. (pp. 93-96)

- 9) Lor. - Ayúdame: mete esotro pico por allí y haz fuerza conmigo.
Ted. - ¿Así?
Lor. - Sí, de este modo; ya va en buen estado.
Ted. - (...) ¿Qué haces, Lorenzo?
Lor. - ¡Qué olor! ¡Qué peste sale de la tumba! No puedo más.
Ted. - No me dejes, no me dejes, amigo. Yo solo no soy capaz de mantener esta piedra (...).
Lor. - Vuelvo a ayudarte (...) ¿Qué tienes? ¿te desmayas? (...) No dejes de trabajar por eso. La losa está casi vencida, y por poco que me ayudes, la volcaremos (...).
Ted. - Las fuerzas me faltan.
Lor. - Perdimos lo adelantado.
Ted. - Ha vuelto a caer. (pp. 93-96).
- Cad. - ¡Sus! ¡Al trabajo!
Lor. - Voy por la herramienta. (...) ¿Insistes?
Cad. - ¡Al trabajo!
(...)
Lor. - ¡Allá voy! ¡Dios me /perdone!
¡Tenaz resiste!
Cad. - ¡Duro!
Lor. - ¡Si quebranto la losa, ¿cómo remplazarla luego?
Cad. - Prueba otra vez.
Lor. - Lo haré, pero es /inútil (...)
Cad. - Lorenzo, el tiempo vuelala; a tu trabajo.
Lor. - ¡Déjame descansar!
Cad. - ¡Pues venga el pico!
(...)
Lor. - ¡No puedo más: me mato /inútilmente!
Cad. - ¡Pues la has de abrir!
Lor. - ¡Jamás con ese hierro.
Cad. - ¡La has de abrir!
Lor. - ¿No miras como sudo?
Cad. - ¡La abrirás!
Lor. - ¡Suéltame!
Cad. - ¡La abrirás, digo!
Lor. - ¡Bien ... sí! ¡Yo la /abriré! ... No hay más /que un medio.
Cad. - Empléalo al momento.
Lor. - El pic de cabra.
Mas no lo tengo aquí.
(59r-60v)

²³ Recuérdese que al comienzo de la «Noche segunda» se traslucía la pretensión de suicidio de Tediato en unas palabras muy sugerentes: «No tomé alimento, no enjuagué las lágrimas; púsemme el vestido más lúgubre; tomé este acero, que será ... ¡ay!, sí, será quien consuele de una vez todas mis cuitas» (NL, ed. cit., p. 103).

²⁴ Hay varios paralelismos que hacen indudable el influjo de Zorrilla. Desde luego, la creación de la sombra de María a imitación de la de doña Inés, pero también la conducta de ambas sombras se parece. Esta escena del drama de Escosura recuerda muchísimo la IV del acto primero de la segunda parte del *Tenorio*. Asimismo, la VI del último acto de *Las noches lúgubres* recuerda la IV del acto segundo de la segunda parte del *Tenorio*, y, por último, las últimas escenas de ambos dramas son también muy semejantes funcionalmente.

²⁵ En la *Carta de un amigo* se lee: «La tercera noche de su capricho puso en ejecución su irreflexionado intento, pero no llegó a efecto por la vigilancia de varios espías que con esta mira puso el Conde de Aranda por los muchos indicios que tenía. Ultimamente lo encontraron en la parroquia de San Sebastián de esta corte (teatro de esta tragedia); con el mayor sigilo (según las instrucciones que tenían) lo sacaron, como también al sepulturero, de quien sólo se ha sabido que paró en presidio» (*NL*, ed. cit., p. 150). También en el drama de Escosura Lorenzo acaba en la cárcel.

²⁶ En la biografía de Navarrete leemos: «pero hallándose por orden del mismo general en una batería de cañones muy avanzada, llamada San Martín, frente a Gibraltar, en la noche del 27 al 28 de Febrero de 1782, a las nueve y media se vio una granada disparada de la batería enemiga, denominada Ulises, que se dirigía al paraje donde se hallaba Cadalso. Advirtiéronle del riesgo que corría; pero despreciando el aviso con serenidad, y creyendo algunos que pasaba la granada por encima, un casco de ella, que le hirió de rechazo en la sien derecha, le llevó parte de la frente y acabó con su temprana vida. Su pérdida causó un sentimiento general en todo el ejército y en cuantos le conocían y trataban. El Gobernador mismo de Gibraltar, que desde antes de la guerra le apreciaba como su amigo, y muchos oficiales ingleses, que habían experimentado su buen trato, noble carácter y varia erudición, hicieron un duelo muy honorífico en esta ocasión a la memoria de este digno militar español» (*ob. cit.*, pp. XVII-XVIII).

²⁷ V. más arriba la n. 24. Las primeras escenas de este último acto tienen cierta semejanza con las primeras de la jornada primera de *D. Alvaro o la fuerza del sino*.

²⁸ *Escritos autobiográficos*, ed. cit., pp. 135-136.

²⁹ Durante el coloquio el profesor John H.R. Polt me sugirió la posible influencia de *La traviata* sobre *Las noches lúgubres* de Escosura, por las coincidencias que hay entre sus respectivas protagonistas, Violetta Valéry y María Ignacia Ibáñez. Un primer análisis comparativo revela bastantes paralelismos, sobre todo entre el acto IV de la ópera verdiana y el II del drama español; el influjo puede proceder asimismo de la novela que inspiró el libreto de Francesco Maria Piave: *La Dame aux camélias*, pero parece que hay más semejanzas con la ópera que con las versiones narrativas y dramáticas de la obra de Dumas.

Cadalso y la poética rococó

por José M. Caso González (Universidad de Oviedo)

Me parece que cada vez se utiliza menos el término *Neoclasicismo* para referirse a la totalidad de la literatura española del siglo XVIII. El establecimiento de diferencias ha llevado a distinguir diversas mentalidades con distintas formulaciones literarias. Lo que no está tan claro es si se puede hablar de diversas etapas o sólo de diversos estilos, incluso no sucesivos, sino simultáneos. El problema para mí se plantea en torno a los años 1750 a 1770, los años en que comienza y triunfa el Rococó. Este ¿es un simple «componente de gusto», como quería Walter Binni, o es toda una etapa histórica? ¿Es sólo una forma de hacer literatura, en medio de un concreto ambiente literario, o se trata más bien del resultado de una compleja evolución socio-cultural? Formulo estas preguntas ante tan ilustre auditorio, porque yo no tengo totalmente claras mis ideas. De todas formas, voy a exponer muy sintéticamente lo que yo pienso.

Es indudable que en la primera mitad del siglo XVIII se produce una ruptura con la cultura barroca, pero sólo en determinados aspectos: se renuncia al principio de autoridad, que se sustituye por el de la experiencia y el de la crítica individual. Con esto, entran en funcionamiento otras

circunstancia personal, no generalizable. Que lo sentimental se haga presente en su obra, a partir de sucesos personales, es algo perfectamente explicable en ese momento. Podrían citarse muchos ejemplos; pero creo que me bastará con Jovellanos. Piénsese en *El delincuente honrado*, posterior a *Las noches*, pero obra escrita cuando Jovellanos no conocía todavía esta obra; piénsese en la *Elegía a la ausencia de Marina*, de h. 1770, en la *Epístola a sus amigos de Sevilla* (1778), por citar sólo obras anteriores a 1780. Decía antes que la etapa rococó de transición abre las posibilidades, entre otras, de la literatura filosófica, que va a ser un cauce de expresión plenamente ilustrada a partir de 1780. *Las noches* pueden ser un anticipo de esta literatura; pero tampoco debemos olvidar que en 1751 Luzán había publicado *La razón contra la moda*, traducida de Nivelle de la Chaussée, que es un lejano prenuncio de esa nueva literatura, y que en el mismo 1751 Torrepalma, el autor del *Deucalión*, el seguidor de una poética acaso más antequerano-granadina que gongorina, escribe su poema *Las ruinas, pensamientos tristes*. Claro que hay muchas diferencias entre 1751 y 1773; pero lo que quiero señalar es la continuidad en la evolución.

En mayo de 1773, varios meses después de habersele ordenado la reincorporación a su Regimiento, Cadalso se va a Salamanca. Allí se encuentra con un incipiente grupo poético: José Iglesias de la Casa, de 25 años, Meléndez Valdés, de 19, y Forner, de 17. Meléndez e Iglesias hacían tertulia diaria en su cuarto dos horas todas las noches. Acaso Cadalso haya tenido alguna relación con fray Diego González, 9 años mayor que él.

La permanencia de Cadalso en Salamanca, aproximadamente un año, fue decisiva para el pequeño grupo. Cadalso no sólo sería previamente conocido por sus publicaciones, sino que además aparecería ante aquellos estudiantes universitarios como un hombre extraordinario, que dominaba varias lenguas, que tenía amplios conocimientos literarios

esa herencia e iba a ejercer una influencia decisiva, sobre todo desde la publicación de *El poeta* (1764).

La cita de Torrepalma que he copiado nos permite determinar una serie de elementos constitutivos de la poética rococó: normas, pero sometidas a la imaginación y al genio individual; predominio de ciertos modelos de los siglos XVI y XVII fundamentalmente españoles e italianos; suavización de la literatura conceptista y culterana, pero no absoluta renuncia a ella; imitación también de griegos y latinos, aunque muchas veces indirectamente.

Pero hay otro aspecto fundamental, y es el cambio de la estructura. Acaso sean las obras artísticas las que mejor nos lo expliquen. En la estructura de la época barroca había siempre una visión de conjunto, una especie de tensión entre los distintos elementos, que se consideraban como simples elementos del conjunto. En la estructura rococó, sin perderse la unidad del conjunto, sus componentes se conciben como elementos aislados y aislables, capaces de ser contemplados en sí mismos. Pueden servir de ejemplo los grandes cuadros de Fragonard, constituidos por una serie de escenas en el fondo independientes, pero que tienen también un sentido al ser contemplado el cuadro como una unidad. En los retablos rococós se prescinde de la tercera dimensión, desaparecen las columnas como elementos arquitectónicos y las hornacinas dejan de ser profundas o tratan de no dar la impresión de profundidad. Los adornos tienen valor independiente. De esta forma el retablo se presta a dos modos de contemplación: como conjunto o como un compuesto de una serie de elementos aislables.

Me parece que en el palacio real de Madrid las saletas rococós pueden ser un buen ejemplo, no sólo para comprobar como la ornamentación lo es todo, sobre superficies planas, sino que además los detalles, minúsculos a veces, están concebidos independientemente. Pero hay en esas saletas algo mucho más importante: se ha pasado del gran salón barroco a la

pequeña habitación, donde no es posible una reunión multitudinaria. En la saleta sólo se pueden formar tertulias reducidas, íntimas. La solemnidad del gran salón ha desaparecido. Yo diría que se ha pasado desde los salones del palacio de la marquesa de Sarria (que nos describe Porcel en su *Juicio lunático*), en los que se reunía, en plan de fiesta social, la Academia del Buen Gusto, como espectáculo que unos pocos ofrecían a un amplio conjunto de gentes, a la tertulia recoleta de la fonda de San Sebastián. Decir, como se ha dicho, que el rococó triunfa cuando hay una burguesía que intenta imponerse, no me parece exacto, al menos para España. Por eso me he referido a las saletas del palacio real. Lo que sí hay es un auténtico cambio de mentalidad social, que va desde los palacios hasta las costumbres de los intelectuales.

Por todo lo dicho, pienso que podemos hablar seriamente de una etapa rococó, que es una etapa de transición. Recibe una parte de la herencia anterior, pero abre también nuevos cauces estilísticos, hacia el prosaísmo, hacia la literatura filosófica y hacia el neoclasicismo. Pero al mismo tiempo no conviene olvidar que esa literatura de 1750 a 1770 inaugura ciertas formas, como la anacreónica o la tragedia, eminentemente rococós. Sin embargo, no me parece que se pueda hablar de un estilo rococó en términos estrictos, pero sí de unos caracteres (sociales, culturales y literarios) que conforman una determinada manera de hacer literatura.

Pues bien, en ese ambiente hay que entender a Cadalso, persona, por otro lado, que tiene importancia para la evolución literaria de los años 70 y precisamente en torno a la tertulia de la fonda de San Sebastián.

Sobre lo que podríamos llamar la historia externa de la tertulia nada puedo añadir a lo que nos han contado Leandro Fernández de Moratín, Cotarelo y González Palencia. Lo que sí quiero poner de relieve es precisamente qué tipo de

poesía era la que, al parecer, se leía y se comentaba en la tertulia. Si de un lado hacían las delicias de los contertulios las tragedias francesas, las sátiras y el *Art Poétique* de Boileau y las odas de Jean-Baptiste Rousseau, de otro les agradaba leer abundante poesía italiana, empezando por Petrarca, Tasso y Ariosto, pero incluyendo también a Carlo Innocenzo Frugoni, Vincenzo de Filicaia y Chiabrera.

La obra poética de Frugoni (1692-1768) es un verdadero muestrario de todas las maneras y tendencias de la literatura arcádica en el momento de su mayor extensión y fortuna. En ella encontramos odas pindáricas, canzonetas eróticas, epístolas y sermones en endecasílabos libres. Precisamente es Frugoni quien contribuye a establecer este tipo de verso, que será muy propio del racionalismo discursivo del siglo XVIII. Por otra parte, es el poeta de la galantería, de lo cortesano, de la finura psicológica, es decir, un poeta que acumula muchos rasgos típicos de la poesía rococó. Filicaia está en parecida línea arcádica. Chiabrera (1552-1638) es precisamente el poeta anacreóntico del amor, pindárico en la exaltación de los príncipes y de las acciones guerreras del tiempo, y en los últimos años sus sentimientos asumen un bondadoso y sentencioso acento horaciano. Su fama va todavía ligada a las primeras composiciones de la juventud, graciosas y gentiles.

A este ambiente anacreóntico y pindárico, en definitiva arcádico, procedente de Italia, hay que añadir la presencia de los poetas españoles que unos y otros citan constantemente, en especial Garcilaso y Villegas. Queda con todo ello claro que la inclinación poética de la tertulia es típicamente rococó, por los temas, por las formas y por el espíritu.

A finales de noviembre de 1766 Cadalso pasa a Madrid con su Regimiento y en la corte permanece hasta el destierro de octubre de 1768. ¿Cuáles fueron las relaciones de Cadalso con el grupo de poetas de la posterior tertulia? Ciertamente lo ignoramos; pero cabe suponer que por entonces entablaría conocimiento con alguno de ellos.

Cadalso vuelve a Madrid, llamado por el conde de Aranda, en febrero de 1770. Existiera ya la tertulia o se empezara a reunir por entonces, y aparte de las relaciones que hubiera habido previamente, Cadalso establece contacto con aquel grupo. En ese momento Moratín tiene 33 años y Tomás de Iriarte, el más joven de los contertulios, 20. Cadalso está en los 29. Los mismos años tiene Conti y 38 Napoli-Signorelli. De todos los miembros del grupo era Moratín el que había publicado ya varias obras, especialmente *El poeta* (1764-1766) y *La Diana o arte de la caza* (1765), además de *La petimetra* (1762), los *Desengaños al teatro español* (1763), *Lucrecia* (1763) y *Hormesinda* (1770), prácticamente la mayor parte de su obra. Pero en esos años de 1770-1773, que son los que me interesan ahora, Moratín estrena *Hormesinda* y Cadalso *Sancho García* (1771); publica Iriarte en 1770 su comedia *Hacer que hacemos*, en 1772 Cadalso *Los eruditos a la violeta*, y en 1773 los *Ocios de mi juventud*, y en el mismo año Iriarte *Los literatos en cuaresma*.

No es cuestión de analizar ahora este conjunto de obras, por otra parte bien conocidas. Está claro que se trata fundamentalmente de literatura rococó, con un atisbo de innovación en la comedia de Iriarte, que apunta ya al posterior neoclasicismo. Pero algo tengo que decir de los *Ocios de mi juventud*, que representa una de las voces poéticas más personales de su tiempo. Cabe referirse a las anacreónticas, en las que predomina el tema de Baco sobre el de Venus. En las de Moratín encontramos un paisaje campestre que tiene el sabor de lo real; en Cadalso lo curioso es que se pasa a la aldea y a la choza. Otro rasgo que distingue sus anacreónticas es la ausencia de algunos peculiares caracteres de las anacreónticas tardías de Moratín, cuando ya Villegas es el modelo que intenta seguir (a menos que se trate de falsificaciones de su hijo), y que serán comunes después: el diminutivo, los artificiales cefirillos, los adornos floridos, el paisaje primaveral. Cadalso es, en consecuencia, el anacreon-

tista más vigoroso y más original, aunque no alcance la calidad poética del futuro Meléndez Valdés.

En los *Ocios* hay algunos poemas de circunstancias, pero otros muchos en los que predominan los temas amoros, con un leit motiv que reaparece muchas veces, y que es la renuncia a los temas épicos, filosóficos y satíricos. Es decir, Cadalso, como poeta, no acepta hacerse eco de los ideales ilustrados. Por el contrario, hay que subrayar su actitud personalista y sentimental, que en el prólogo expresa con estas palabras: « Los hice todos [los versos] en ocasión de acontecerme alguna pesadumbre, tal vez efecto de mis muchas desgracias, tal vez efecto de mis pocos años, y tal vez de la combinación de ambas causas ».

Creo que es importante subrayar el valor de Cadalso como impulsor de otros poetas, e incluso el carácter de ese impulso. Me parece por ello imprescindible aludir a una relación documentada y que tiene interés para nosotros. Me refiero a la de Cadalso con Jovellanos. Ocurrió en Alcalá y tuvo que ser entre junio y noviembre de 1766, meses en los cuales coinciden ambos en la ciudad. Cadalso reside en Alcalá desde abril, por encontrarse allí su Regimiento de Borbón, hasta fines de noviembre, en que el Regimiento pasó a Madrid. D. Gaspar había estado en Asturias desde finales de abril de 1765 hasta mayo de 1766. En la *Historia de Jovino, a Mireo* (1775), Jovellanos escribe:

Mezclado a los ilustres
hijos del gran Cisneros,
allí me vio Dalmiro,
al margen por do el viejo
y sabio Henares fluye
con graves pasos, ledo.
Allí me vio Dalmiro;
Dalmiro, cuyo ingenio,
ya entonces celebrado,
daba con vario efecto
cuidados a las ninfas
y a los pastores celos.

Pudiera ser que, como piensa Glendinning, el ya entonces celebrado ingenio de Cadalso no implique necesariamente una actividad poética o literaria. Pero creo que hay que tener en cuenta los versos que siguen a los citados:

De allí, quizá aguijado
de tan ilustre ejemplo,
trepar osé al Parnaso
por cima de escarmientos.

Difícilmente Jovellanos podía sentirse aguijado de tan ilustre ejemplo, si Cadalso no le diera ejemplo poético. Pos eso me parece clara la consecuencia: en 1766, cuando Cadalso tenía ya 25 años, era un poeta al que sus amigos reconocían como maestro. Es cierto que en la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida*, dice respecto de su destierro a Zaragoza en octubre de 1768: « Allí empecé a dedicarme a la poesía y compuse la mayor parte de las que publiqué bajo el título de *Ocios de mi juventud* »³. Pero no podemos tomar al pie de la letra todas las afirmaciones de la *Memoria*, pues hay bastantes desmentidas por los documentos, ni tampoco es cierto que « la mayor parte » de los poemas de los *Ocios* pertenezcan a esa época. Lo que parece más cierto es que Cadalso escogió una parte de su poesía escrita hasta entonces a la hora de dar su colección a la imprenta. El tipo de poesía que Cadalso escribía en 1766 queda explicitado en los versos de Jovellanos cuando más adelante se refiere a « Teócrito, Virgilio, Catulo y Anacreon ». Como el Virgilio citado ha de ser el de las *Bucólicas*, estamos ante poesía amorosa, pastoril y anacreóntica. En esa dirección parece que debió ir la influencia cadalsiana sobre Jovellanos. Y creo que en la misma dirección debió ir también la influencia sobre los poetas de la fonda de San Sebastián.

En esta tertulia, según Leandro Fernández de Moratín, leyó Cadalso sus *Cartas marruecas*, supongo que en 1773. Nada dice, sin embargo, de las *Noches lúgubres*. Esto no significa

que los contertulios no conocieran la obra, si es que la tenía escrita antes de mayo de 1773. En todo caso no parece que ella haya ejercido influencia clara sobre el grupo.

Las *Cartas marruecas* pueden ser un buen ejemplo de literatura rococó. Naturalmente que sobre Cadalso pesan una serie de antecedentes; pero acaso no se haya puesto suficientemente de relieve que una diferencia fundamental de las *Cartas* frente a otras obras semejantes es precisamente la de que cada uno de los corresponsales está dando una visión parcial del problema de España, el cual se completa uniendo las opiniones de Nuño, Gazel y Ben Beley. En esto se diferencia de todos sus posibles antecesores, y creo que fundamentalmente de Montesquieu. La estructura de la obra resulta así una estructura por elementos aislados, válidos desde la perspectiva de cada uno de los corresponsales, pero que se engarzan en una unidad. Nuño, Gazel y Ben Beley expondrán su propia manera de ver, relativa, de cada tema de que se trata. Nuño será el español con una buena formación histórica, pero que ve a sus país con una óptica deformada precisamente por la historia; Gazel será el extranjero bien preparado, pero que va a observar las costumbres de los españoles con la perspectiva de un extranjero de distinta mentalidad; Ben Beley es el sabio que está por encima del bien y del mal. Entre los tres se completa el cuadro. Los tres son Cadalso mismo, que en vez de escribir un tratado sistemático sobre España, aunque fuera en forma epistolar, utiliza tres perspectivas distintas, saltando de un tema a otro, sin método preconcebido, o mejor dicho, con un método que consiste en diluir la unidad temática de la obra en una serie de aspectos parciales. Es la misma técnica de los cuadros o los retablos rococós.

Tengo que afirmar que las *Noches lúgubres* hay que entenderlas en el mismo contexto al que me estoy refiriendo. Que a la hora de escribir una meditación sobre el hombre Cadalso sea enormemente pesimista, sólo significa que Cadalso era pesimista, como lo es también en las *Cartas*. Es una

que los contertulios no conocieran la obra, si es que la tenía escrita antes de mayo de 1773. En todo caso no parece que ella haya ejercido influencia clara sobre el grupo.

Las *Cartas marruecas* pueden ser un buen ejemplo de literatura rococó. Naturalmente que sobre Cadalso pesan una serie de antecedentes; pero acaso no se haya puesto suficientemente de relieve que una diferencia fundamental de las *Cartas* frente a otras obras semejantes es precisamente la de que cada uno de los corresponsales está dando una visión parcial del problema de España, el cual se completa uniendo las opiniones de Nuño, Gazel y Ben Beley. En esto se diferencia de todos sus posibles antecesores, y creo que fundamentalmente de Montesquieu. La estructura de la obra resulta así una estructura por elementos aislados, válidos desde la perspectiva de cada uno de los corresponsales, pero que se engarzan en una unidad. Nuño, Gazel y Ben Beley expondrán su propia manera de ver, relativa, de cada tema de que se trata. Nuño será el español con una buena formación histórica, pero que ve a sus país con una óptica deformada precisamente por la historia; Gazel será el extranjero bien preparado, pero que va a observar las costumbres de los españoles con la perspectiva de un extranjero de distinta mentalidad; Ben Beley es el sabio que está por encima del bien y del mal. Entre los tres se completa el cuadro. Los tres son Cadalso mismo, que en vez de escribir un tratado sistemático sobre España, aunque fuera en forma epistolar, utiliza tres perspectivas distintas, saltando de un tema a otro, sin método preconcebido, o mejor dicho, con un método que consiste en diluir la unidad temática de la obra en una serie de aspectos parciales. Es la misma técnica de los cuadros o los retablos rococós.

Tengo que afirmar que las *Noches lúgubres* hay que entenderlas en el mismo contexto al que me estoy refiriendo. Que a la hora de escribir una meditación sobre el hombre Cadalso sea enormemente pesimista, sólo significa que Cadalso era pesimista, como lo es también en las *Cartas*. Es una

circunstancias, y aparece concretamente un cambio en la concepción del hombre, valorando al individuo como tal, y en consecuencia a lo personal, y concediendo gran importancia a lo sensorial. Creo que estos son los ingredientes básicos de la cultura rococó.

La literatura, aunque con más lentitud, va a reflejar esta cultura. Si en 1737 rompe amarras Luzán con *La Poética*, la práctica siguió en general dentro de un barroquismo que contó con autores tan importantes como Torres Villarroel, Porcel o Torrepalma. Justo en el medio siglo comienza la doctrina de Luzán a dar verdaderos frutos. Es la Academia del Buen Gusto fundamentalmente la que inicia el cambio hacia algo distinto, pero no opuesto, a lo anterior, como creo haber demostrado en mi trabajo *La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época*¹, donde puse de relieve que la convivencia de poetas tradicionalistas con poetas innovadores origina una especie de teoría literaria, que Torrepalma expresa con la siguiente fórmula: « Que los nuevos Góngoras se ilustren con la claridad de Lope, se ciñan con la exactitud de los Argensolas; y que los nuevos Lopes, los segundos Argensolas se levanten y se divinicen con la arcanidad laboriosa de Góngora. Los nuevos Quevedos no carecerán ya de la circunspección de los Villegas y los Herreras; los nuevos Herreras no serán menos divinos por ser menos metafísicos ». Por eso pude escribir que allí, entre unos y otros, se « engendra algo nuevo, que es el nacimiento en poesía de la etapa rococó, cuya plenitud hay que situarla en torno a los años 70, cuando otro grupo de amigos, en la fonda de San Sebastián o por contacto epistolar, afiancen la corriente rococó de un lado, y de otro abran cauce a la filosófica o ilustrada ».

En otro trabajo posterior, *De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín*², reconocía que había una continuidad muy clara de la una al otro. El grupo académico iniciaba la literatura rococó, Moratín recibía

y una indudable experiencia poética. Cómo era la poesía que entonces escribían Meléndez e Iglesias se puede imaginar con los datos de que disponemos. Hay una carta de Cadalso a Tomás de Iriarte, que ha de ser de 1773⁴, muy citada, en la que el primero, imaginándose fraile grave que escribe al P. Provincial le dice burlescamente que continuará escribiendo poesía idéntica a la que ha estado haciendo, y le cuenta su descubrimiento de un lector joven, Meléndez, al que describe con unas deliciosas frases, muy conocidas, por lo que no es necesario que las cite. El susodicho mancebo entra en la celda de fray Rotundo de la Panza y dice:

Padre nuestro, benedicite: Me muero cuando leo algo del venerable Anacreonte, o bien en su hermosísimo original, o ya en las primorosas traducciones e imitaciones del Maestro Villegas. Cierta delicia ocupa mi espíritu y mi cuerpo. Tengo envidia al primero y celos del segundo.

Es decir, el ambiente anacreóntico y rococó estaba preparado. Cadalso tuvo que ser el que confirmara esta tendencia y encauzara el espíritu de la nueva poética rococó. Cadalso citaba a Anacreonte y Villegas, pero hay que añadir a Garcilaso, ya que en la misma carta incluye una octava en elogio de Batilo, y en ella se dice que « Meléndez nacerá si murió Laso ».

Señalaba antes que la etapa rococó, si creaba formas como la anacreóntica, daba paso también a la literatura filosófica, a la que pertenecen las *Noches* de Cadalso. No puede afirmarse que nuestro autor sea el que haya inducido a Meléndez Valdés al cultivo de la poesía filosófica, porque parece que esto no se produce hasta 1782, fecha en la que Jovellanos habla en la primera de sus *Cartas del viaje de Asturias* de la « conversión » de Meléndez. Sin embargo, la influencia de Cadalso sobre el grupo salmantino debió ir más allá del simple anacreontismo. Así lo da a entender el propio Meléndez en carta a Ramón de Cáteda, poco después

de la muerte de Cadalso y por tanto cuando sí escribe ya poemas filosóficos. Le dice:

¡Cuántas veces nos [a mí y a Arcadio] viene a la memoria su alegre risa, sus festivas sales, sus sabrosas y entretenidas conversaciones! ¡Cuántas sus conceptos saludables, aquellos divinos consejos que nos formaron el corazón y nos introdujeron al templo de la virtud y la filosofía! ¡Oh, querido Hormesíndo!, a él solo deben Arcadio y Batilo que las Musas les den sus blandas inspiraciones y Apolo su líra celestial, a él deben que libres de las nieblas de la ignorancia busquen la sabiduría en su santuario augusto, y no se contenten con su mentida sombra, a él deben el ver con los ojos de la filosofía y la contemplación las maravillas de la naturaleza; él fue el primero que sublimó nuestros tiernos ojos hasta los cielos y nos hizo ver en ellos las inmensas grandezas de la creación; él nos enseñó a buscar en el hombre el hombre mismo, y no dejarnos seducir de la grandeza y el poder; la blanda persuasión corría de su boca, como la miel que liban las abejas en los días del floreciente abril; su pecho era el tesoro de las virtudes; su cabeza el erario de la filosofía ⁵.

Claro está, Meléndez puede estar refiriéndose a simples enseñanzas recibidas de Cadalso; pero acaso también a consejos con los que tratara de llevarle a una poesía distinta.

Al mismo tiempo Cadalso servirá de lazo de unión con la tertulia madrileña. En una carta de Cadalso a Moratín de febrero o marzo de 1774, le escribe:

Los sonetos se leerán en la Academia de Meléndez y su compañero, que juntos me hacen tertulia dos haras todas las noches leyendo nuestras obras u las ajenas, y sujetándose cada uno de los tres a la rigurosa crítica de los otros dos. Dentro de poco tendrá usted un cuadernillo de poesías de Meléndez: entre otras hay una elegía a la muerte de mi Filis, imitada de la de usted a la de la Reina, que le ha de gustar a usted, no sólo por verse hecho modelo, sino por el mérito esencial de la imitación ⁶.

Se trata de la elegía que empieza « ¡Oh! rompa ya el silencio el dolor mío », la cual, según Polt-Demerson, pudiera

ser una elegía a la muerte de una Filis amada por Batilo, adaptada después al caso de Dalmiro, pero de la que, muerto éste, eliminó toda referencia a él, o por no creerla oportuna, o porque quería volver a su concepto original del poema. Lo interesante, subrayado también por Polt-Demerson, es que junto a la imitación de Moratín está igualmente presente la de Garcilaso, pero a través en parte del propio Moratín.

Meléndez comienza su correspondencia con Jovellanos antes del 3 de agosto de 1776, después de la ya citada *Historia de Jovino*. Acaso fue el recuerdo de Dalmiro en ésta lo que abrió el camino para una estrecha amistad, que va a perdurar a lo largo de los años. Pero Jovellanos estaba empezando a cambiar su manera de entender la poesía. El primer anuncio es la *Epístola a sus amigos salmantinos* (1776), que no es la causante, como tantas veces se ha dicho, del cambio de rumbo de Meléndez, González o Rojas, sino el aviso severo de que ya está bien de poesía amorosa, frívola, ligera, de que los tiempos que corren exigen otra cosa. Si la « conversión » de Meléndez va a ocurrir cinco años más tarde y si Jovellanos puede haber sido uno de los principales responsables de ella, acaso debamos contar también con que el terreno estaba abonado gracias precisamente a Cadalso.

Jovellanos primero, Meléndez después, quedarán atrapados en principio en una nueva poesía, de gusto rococó, y en ambos casos será Cadalso, sino el impulsor, sí el que confirme a los dos en ese rumbo poético. Cadalso a su vez encontrará en la tertulia madrileña el ambiente adecuado para afirmar su actitud poética, será al mismo tiempo el que la expanda, pero también será el que abra canales al nuevo tipo de literatura filosófica que la Ilustración necesitaba para propagar sus ideales.

¹ Incluido en el colectivo *La época de Fernando VI*, Oviedo, 1981, pp. 383-418.

² « *Revista de Literatura* », XLII (1980), pp. 5-18.

³ J. Cadalso, *Escritos autobiográficos*, ed. Glendinning, Londres, 1982, p. 15.

⁴ La carta la fechó Cotarelo a fines de 1773 o principios de 1774. Glendinning observa que la fecha *ante quam* ha de ser el 11 de marzo de 1774, día en que Meléndez cumplía los 20 años (dice Cadalso de Meléndez: « veinte años no cumplidos »). Como la carta supone una relación reciente, y en las anteriores de Cadalso a Iriarte no se habla de Meléndez, la de fray Rotundo de la Panza ha de ser posterior a julio de 1773, fecha probable de la inmediatamente anterior a Iriarte. Suponiendo que se conserven todas las escritas por Cadalso a don Tomás, parece aceptable pensar que entre una y otra no transcurrieron más de dos meses. Por eso pienso que podría ser de setiembre u octubre de 1773.

⁵ F. Ximénez de Sandoval, *Una carta desconocida de Meléndez Valdés*, en « *Revista de Estudios Extremeños* », XVI (1960), p. 178.

⁶ J. Cadalso, *Escritos autobiográficos*, ed. Glendinning, Londres, 1982, p. 85. La elegía de Moratín a que se refiere es la dedicada *A la muerte de la reina madre doña Isabel Farnesio*, publicada en *El poeta*, Madrid, 1764, p. 147.

En torno a « Sancho García »

por Mariateresa Cattaneo (Universidad de Milán)

La sombría historia de la *Condesa Traidora*¹, en la que se inspira Cadalso para su *Sancho García*, constituye un núcleo narrativo de indudable e inquietante sugestión que el teatro español ha utilizado con frecuencia periódica: los textos dramáticos, pertenecientes a distintos momentos culturales e inspirados en Sancho García, en cierto modo se presentan, sin considerar su valor y su acierto poético, como ejemplo de las convenciones, de las premisas de gusto y de las finalidades teatrales de cada época, por lo que un argumento sustancialmente idéntico sufre transformaciones decisivas.

El grado de fidelidad a las fuentes tradicionales está profundamente condicionado por tal orden de fuerzas, aunque si con respecto a la narración de las *Crónicas*, reconstruida por Menéndez Pidal, se produce una constante reducción que lleva a eliminar toda referencia a las novelescas aventuras de Garci-Fernández, padre de Sancho García: aven-

¹ *Leyenda de la Condesa Traidora* es el título dado por Menéndez Pidal a su cuidada reconstrucción de la leyenda a través de las *Crónicas* y de la elaboración narrativa (*Historia y epopeya*, en *Obras de R. Menéndez Pidal*, Madrid, 1934, II pp. 5-27). Sobre esta leyenda véanse también las páginas dedicadas al *Sancho García* de Zorrilla en *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, 1945, pp. 223-28.

Sólo cuando corregía las últimas pruebas de imprenta de mi trabajo he podido leer el exhaustivo análisis de Cesare Acutis sobre las fuentes medievales del tema, *La contessa traditrice. Morti e vite esemplari*, La Rosa Editori, Torino 1984, pp. 3-47.

turas por demás cautivadoras por los infelices amores y por el singular y fabuloso atributo que une a la figura del Conde la imagen de blancas, bellísimas manos.

En la transcripción teatral se advierte la excesiva complejidad de la trama y la necesidad de una contracción que, por medio de la simplificación, dé resalto y autonomía a la segunda secuencia narrativa, que tiene como protagonista a la Condesa Viuda, que intenta matar a su hijo, Sancho García, cegada por un culpable amor hacia un moro y por su deseo de reinar con él en Castilla.

Como consecuencia, mientras la figura del padre, Garcí-Fernández, se oscurece, privada de todo resalto incluso en el recuerdo (es una sombra, amada o no amada, según las versiones, pero sin ningún peso) la tensión emotiva se centra en la relación madre-hijo.

El argumento es bastante audaz e inquietante: un amor adúltero y culpable (explícitamente sentido como adúltero por parte de los personajes de los dramas y en cualquier modo gravemente culpable, dado que viola códigos de uniformidad racial, religiosa y de sentimiento nacional) y, como consecuencia de este amor, una escandalosa transgresión de uno de los sentimientos primarios, el amor materno. Pero en la representación de la pasión perversa la ficción teatral interviene — a varios niveles según las épocas y los autores — con una atenuación de la culpa de la protagonista y paralelamente con variaciones del comportamiento y de la disponibilidad afectiva del hijo, haciendo aceptable la compasión, la simpatía o al menos una parcial justificación de un personaje que ya no es, como en las antiguas *Crónicas*, un compacto aglomerado de iniquidades.

La primera escritura teatral que encontramos, o que tendríamos que encontrar, es *Los Monteros de Espinosa* de Lope de Vega. Pero el texto que nos ha llegado (un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid y una suelta sin fecha) es probablemente una refundición más tardía de la

comedia de Lope, elencada en el *Peregrino*, para la cual Menéndez Pelayo y Morley-Bruerton² proponen una datación a finales del siglo XVII, comienzos del XVIII. Además de una absoluta preponderancia del romance, una serie de indicios estilísticos y de técnica escénica (algunos vistosos, aunque no lo suficientemente probatorios) parecen dar la razón a tal afirmación.

El título de la comedia, *Los Monteros de Espinosa*, muestra que Lope (imaginamos) y el anónimo refundidor han decidido englobar en el contexto narrativo aquella nota celebradora que une, en la leyenda, la salvación de Sancho García al privilegio de los Monteros de Espinosa que consistía en custodiar de noche la persona y la casa del Rey. Pero, de este modo, el protagonista viene a ser Sancho Montero, que ofrece ocasión para una de aquellas figuras, amadas por el teatro del 600, de perfecto vasallo, aunque no de buen señor, que subordina todo (incluso a costa de la vida) a la lealtad y a la fidelidad, puntos cardinales del honor caballeresco.

Por otro lado, en la comedia predomina el enredo de amores y celos que se mueve contemporáneamente sobre dos ejes, con continuas interferencias: Sancho Montero ama, siendo correspondido, a Elvira, dama de la Condesa, que a su vez es asediada y cortejada por Sancho García; Abenamar, antes embajador moro y más tarde prisionero de la corte, ama, y es correspondido, a la Condesa Violante, cortejada también por Iñigo de Lara. El desarrollo está netamente orientado hacia un juego de equívocos, una comedia del amor y del caso, complicada — con un recurso muy difundido en el primer siglo XVIII — por la constante y alternada presencia de uno de los personajes « al paño », que, así escon-

² M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, p. 254; S.G. Morley - C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, 1968, p. 516.

dido, espía a los otros y algunas veces no llega a comprender bien lo que oye o ve, con los engaños consiguientes.

Es un detalle significativo que sólo a la mitad del I acto, después de una larga escena de insistentes intercambios e involuntarios engaños ante la reja de Elvira, se introduce el argumento del peligro moro y de las brillantes victorias obtenidas por Sancho García. Pero la motivación patriótica y belicosa se mantiene inexorablemente extraña al verdadero sujeto del drama, como subraya un parlamento del conde, al alejarse el general con el que acaba de discutir sobre las ofertas de paz del moro:

Ea, amor,
ya a solo contigo puede
mi corazón descansar
de la fatiga vehemente
que en mí han impuesto la dura
sujeción de unos desdenes ... (acto II) ³

También el amor de Violante por Abenamar, aunque advertido a veces por ella en su laceración, al mismo tiempo indigno e incontenible, se somete a las series intercambiables de episodios galantes de las comedias de capa y espada, hasta que en el III acto la acción llega a su culminación.

Violante empieza a leer a escondidas una nota en la que el Conde, arrastrado por los celos, ha dictado la condena a muerte de Sancho Montero:

sin atender que es mi Madre
la que hasta aquí se ha interpuesto
por librarle de mi enojo (acto III)

pero deja de leer después de « sin atender que es mi Madre » y deduce que el hijo, habiendo llegado a conocer su culpable amor, la ha condenado (nótese que ya se ha dicho

³ *Comedia nueva de los Monteros de Espinosa*, suelta s.a., Barcelona, J.F. Piferrer.

que ella es sólo la madrastra, con obvia estrategia de atenuación y de remoción en el nombre del decoro).

Sin demasiadas dudas — los personajes exteriorizados en la mecánica complicada y precipitada de la acción, no tienen densidad psicológica — Violante decide poner en práctica el proverbio «madruga y mata primero»: Elvira, al corriente de su proyecto de envenenar al hijo, turbada se confía con Sancho, el cual, aunque enterado de que el rival quiere matarlo, decide ser leal y advertir al conde. En el momento del brindis, Sancho García ofrece a la madre la copa envenenada para que beba en su honor: en una sucesión de lances de amor y de honor todos se disputan la copa, hasta que Violante confiesa.

El Conde a este punto recupera la dignidad de su papel: perdona a la madre que se retira a un convento, permite el matrimonio de Sancho con Elvira, funda el cargo de los Monteros de Espinosa y deja libre a Abenamar, amante sincero y hombre de honor, y éste cierra felizmente la historia.

Cuando Cadalso en el Prologo de su *Don Sancho García*, pidiendo recibir el bautismo cristiano.

Cuando Cadalso en el Prologo de su *Don Sacho García, Conde de Castilla* recordaba que: «este asunto sacado de una historia, ha sido ya tratado en el antiguo Theatro, con las hermosuras y defectos que mezclan las plumas demasiado libres del siglo pasado», pensaba probablemente más en el texto de Lope que en la refundición: de cualquier manera valoraba plenamente la distancia que existía entre la estructuración compleja de la comedia lopianá, pensada para el gusto del público con descuido de las reglas — y que se hacía aún más incontrolada en las desordenadas adaptaciones que la escena contemporánea ofrecía todavía — y su ideal dramático.

La educación recibida en Francia y en Inglaterra, el frecuentar los ambientes culturales ilustrados españoles⁴ y

la lectura de Luzán llevan a Cadalso a compartir con su época la obsesiva aspiración al teatro trágico: y si bien con la *Numantina* se han perdido incluso sus ideas teórico-programáticas sobre el teatro expresadas en el prólogo⁵, de su obra, sobre todo después del hallazgo de *Solaya*⁶ emerge claramente la ambición de un teatro que sea nítida compaginación que funciona sobre el contraste interior de las pasiones y las descompone y recompone, según el ejemplo del limpio juego raciniano, en analogía con la idea neoclásica de la belleza como temperancia de las antítesis en una composición simétrica, matizada por el claroscuro.

En *Don Sancho García*, pues, el tema tradicional — homogéneo a la elección que otros autores contemporáneos hacen de historias de la Reconquista, óptimas en la perspectiva de un teatro nacional — es sintetizado y llevado a un diseño unitario y lineal que aísla a la protagonista en su trágica laceración ante la inconciliabilidad de los afectos amorosos y maternos.

Alrededor de ella, pocos personajes, todos ellos marcados por vigorosas motivaciones interiores, que, a veces, los inmovilizan en una postura exteriorizada, sin huellas de sombra, que hace del papel una máscara: como sucede con Almanzor, completamente negativo por su ambición de poder, intransigente ante cualquier impulso emotivo, incluso en la tensión final:

Nunca te amé: tu amor solicitaba
porque al supremo mando conspiraba.

⁴ Los encuentros con los italianos Conti y Napoli Signorelli le pusieron en contacto con el vivo debate teatral italiano, que en estos años, a través de las obras del Muratori, Calepio, Gravina, Martello, Maffei y del mismo Conti, se dedicaba con notable tesón al problema de la « reforma » del teatro.

⁵ Cfr. R.P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico « europeo » de España*, Madrid 1974, pp. 255-56.

⁶ *Solaya o los Circasianos*, tragedia inédita, ed. intr. y notas de F. Aguilar Piñal, Madrid, 1982.

Si al verte me prendé con tu hermosura
poco duró, porque el amor no dura ...⁷

En la vertiente positiva, en Sancho, hijo afectuoso y jovenísimo, se perfila una conciencia virtuosa e inocente, totalmente sustraída a la responsabilidad de la solución trágica (Sancho ignora el atentado que está a punto de cumplirse y la madre apura la copa envenenada en principio por error, más tarde voluntariamente); mientras que un sentido austero del deber y una vigorosa energía moral se encarnan en las figuras de los consejeros, Alek y Gonzalo. De hecho, aunque la tensión trágica en la que se apoya el drama presenta el amor como uno de los núcleos esenciales del conflicto (como ocurrirá también en *Solaya*, que muestra un contraste idéntico entre la pasión amorosa y los afectos familiares y patrióticos), Cadalso siente la necesidad — que corresponde al gusto clasicista y a la orientación que en aquellos años Aranda trataba de dar al género dramático — de una representación más compleja y universal que diera espacio a las instancias morales e ideológicas.

El problema de la relación con el público no es ignorado por él, como se advierte en el breve prólogo, pero lo propone según la formulación neoclásica de la tragedia, con una perspectiva didascálica que, en la concepción de la escena como vehículo de ideas, impone maniobrar la propia materia de manera que ofrezca « afectos de religión, honor, patriotismo y vasallaje ».

Por otro lado, Cadalso con *Solaya* experimentó el rigor de una censura que no admitía concesiones a una desbordadora exuberancia emotiva y a soluciones de algún modo contra-

⁷ Acto V, esc. IV. He utilizado la edición, que reproduce el texto incluido en *Obras*, Imp. Repulles, Madrid 1803, publicada en *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona, 1972: falta todavía una edición moderna de *Don Sancho García*, que tenga en cuenta las variantes (a veces importantes y achacables a una intervención de la censura) de la versión manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional.

stantes con las coordenadas ideológicas del despotismo ilustrado: en *Sancho García* la operación dramaturgica se inscribe plenamente dentro de las exigencias de decoro, de decencia, de una *medietas* entendida como simétrica reducción de los lances emotivos a la armonía « virtuosa », bajo la segura luz de la razón y de la conciencia.

Contribuían a tal realización las convenciones escénicas que el gusto de la época proponía y que Cadalso se apropia convirtiéndolas en su catecismo: los personajes no se agolpan ni combaten en el escenario sino que se encuentran — dos o tres, preferentemente — para intentar comprenderse o para enfrentarse por medio de las palabras, en busca de una respuesta y una aclaración de las inquietudes personales.

En el espacio neoclásico ficticio, impuesto por la unidad de lugar (en una hipótesis de puesta en escena: un pórtico, una columnata, una sala con características convencionales de majestuosa riqueza: en cualquier caso un espacio cerrado, casi aprisionador) la gestualidad representa en el escenario sólo las disidencias interiores, no la acción, que, por elección programática, está confinada fuera del escenario y, dentro, se convierte en narración y comentario. De tal manera el trámite entre el público y la conclusión trágica, el cambio involuntario de la funesta copa, son las palabras de la larga conversación de Elvira y Alek: los héroes entran en la escena sólo para morir o perdonar, dentro de un cuadro gestual de clásica compostura.

Semejante elección de estructura dramática concentra en el lenguaje gran parte del poder significativo: Cadalso, ante el problema de la escritura trágica (agravado por la inevitable referencia a la perfección raciniana), en la vertiente métrica opta por la declamación controlada, por la uniformi-

⁸ Para la defensa del absolutismo ilustrado en *Sancho García*, véase R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976, pp. 390-93.

dad y por la tranquila nitidez de los pareados rimados, y en la búsqueda de un lenguaje de racional compostura y de esencial claridad (una vez más en comparación con la raciniana *clarté*) propone una elección antilirica que utilice las técnicas retóricas de la *brevitas* para grabar inmediatamente los conceptos en la memoria y resaltarlos con icástica perceptibilidad, bien como vehículo de la acción:

Aparta, pluma, de mi mano impía
y no marche Almanzor; muera García (II, esc. IV)

bien como conceptuosa sentenciosidad gnómica:

El Rey es como Dios: señora, atiende:
quien más lo estudia, menos lo comprende. (III, esc. II)

Pero este ambicioso intento experimental que tiende hacia un nuevo modelo trágico denuncia también sus límites evidentes: como les ocurre a otros muchos autores de este periodo la distancia entre la discusión teórica y la realización efectiva de los textos trágicos es insuperable, sobre todo por la pobreza fantástica y por la concepción de la teatralidad como instrumento conceptual e ideológico a menoscabo de las exigencias espectaculares. Por esto en el análisis he preferido evidenciar los aspectos técnicos y las convenciones más que el dominio ejercido por el autor sobre ellos, lo que exigiría un examen más minucioso y de cualquier modo nos llevaría a confirmar opiniones sustancialmente limitativas como las dadas por Glendinning, Sebold, Aguilar Piñal⁹. Quizá valdría más poner de relieve el serio compromiso de este experimentalismo que se pone a la prueba con un modelo rígido como el aristotélico-racionalista; y también subrayar que la veleidad trágica — propuesta en un gusto programáticamente

⁹ N. Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962; R.P. Sebold, *op. cit.*; F. Aguilar Piñal, *op. cit.*, Además la fortuna crítica de *Don Sancho García* fue siempre escasa, a comenzar de los juicios de Napoli Signorelli, Leandro Moratín, hasta Martínez de la Rosa y Cotarelo.

te severo y heroico — comprime una vocación de emoción patética, a descrédito de la autentica voz cadalsiana: y la recientemente recuperada *Solaya* nos ayuda a advertirlo.

La voluntad de un teatro perfectamente contenido dentro de las reglas, en *Don Sancho García* lleva a esquematizar la pasión amorosa, de acuerdo con una fuerte intención moralista que la propone sólo como materia sobre la cual ejercer el dominio de la razón y del deber. El amor, causa de la fatal desventura, se nos presenta como fuerza funesta, « Deidad demente », « tiranía », « rigor », « delirio »:

Huye, Elvira, de amor. Ay, ¡ joven eres!
mira que en sus pesares y placeres
la pena siempre fue mayor que el gusto:
ligero el bien y continuado el susto. (I, esc. IV)

Amor aquí introduxo sus rigores.
¿Y puede haber quietud donde hay amores?
Quien busca paz donde hay amor, delira. (V, esc. I)

Escarmienta de amor su curso aciago:
con gusto empieza, acaba con estrago (V, esc. IV)

y en una abstracta dualidad bien-mal es alejado con aridez y pedagógico desprecio que no concede nada a la piedad, a la turbada participación.

También en *Solaya* el amor se advierte como irracional fuerza del deseo, portadora de debilidad y culpa, pero se enriquece por una necesidad de justificar, que perfila una turbación dolorosa y opone a la mirada sin debilidad del « cielo » la conciencia trágica de la humana fragilidad y sensibilidad:

¡Cielos tiranos! que en mi pecho tierno
ponéis todas las furias del infierno
¿por que me dais un corazón sensible,
si tan inmenso mal es insufrible? (vs. 975-78)

Si no es delito amor, muero inocente ..
y si es delito ... ¡oh, cielo soberano!
¿por qué hiciste sensible al pecho humano? (vs. 1674-6)

Ahora este elemento de « sensibilidad », que Aguilar Piñal ha revelado tan brillantemente, le permite a Cadalso introducir en la ejemplar estructura neoclásica una polivalencia afectiva de la protagonista más sutil, que hace explícita la dolorosa dialéctica de pasiones y racionalidad¹⁰ y tiene su desenlace en un pesimismo doliente, más coherente, me parece, con el sistema ideológico y estilístico cadalsiano.

Justamente bajo esta perspectiva se desarrollará la figura de la Condesa en la tragedia de Cienfuegos, que tocando de nuevo el tema¹¹, veinte años después (1798, estreno 1803), dibuja un personaje enérgico, resentido, caracterizado por unir modos reales, como el ser voluntariosa y dominante, con los aspectos de la dedición amorosa, de la fragilidad ante las pasiones.

Cienfuegos concentra la intriga en torno a la heroína femenina, como indica el título, *La condesa de Castilla*¹²; y en función de esta centralidad positiva modifica la figura de Almanzor, ahora enamorado ansioso y sincero, y la del hijo, a quien mueve una furiosa ambición de poder, un anhelo de victoria sobre el enemigo que se convierte en dispótica violencia y odiosa crueldad y cuya conversión se produce solo al final, sin faltarle alguna incoherencia¹³. La Condesa deci-

¹⁰ Véase también la sutil lectura de la tragedia que hace P. Alvarez de Miranda, *A propósito del descubrimiento de « Solaya o los Circasianos », tragedia inédita de José Cadalso*, en « Cuadernos hispanoamericanos », 389, (1982), pp. 309-21.

¹¹ De argumento diferente, a pesar del título engañoso, es *El conde Don García de Castilla*, tragedia de Lorenzo María de Villaroel y Velázquez, Marqués de Palacios, publicada en Madrid en 1778, que lleva a la escena la historia del asesinato del infante García, último conde de Castilla. Cfr. R. Menéndez Pidal, *El « Romanz del infant Garcia » y Sancho de Navarra antiemperador*, en *Historia y epopeya*, cit., pp. 33-98.

¹² N. Alvarez de Cienfuegos, *La Condesa de Castilla*, en *Obras poéticas*, Madrid, 1816, II, pp. 108-205.

¹³ Según la ética ilustrada, Cienfuegos condena cualquier forma de fanatismo, partidario de un patriotismo moderado que preste más atención a las necesidades y a los deseos de paz de la colectividad que a la ambición de victoria: como resulta aquí inequívocamente en los parlamentos de la madre que, en defensa de la humanidad como virtud esencial, califica a su hijo de « monstruo », « fiera », « tigre carnívoros » que ha quebrantado las leyes de la obediencia y del amor filial al mismo tiempo que los deberes hacia su pueblo.

de a solas la matanza del hijo, después de haber superado una lucha interior en la cual se le presentaba como el obstáculo para su libertad, para la supervivencia del hombre amado, para conservar su dignidad y el amor del pueblo: y la prepara con una furia tan grande como su indignación, pero de repente siente el horror de lo que va a hacer. Lejos de ser decisivo y liberador, el delito le ocasiona solo remordimiento, angustia y odio profundo hacia sí misma: por lo que dirige contra sí la muerte vaciando la « infausta copa ».

En una posición destacada incluso en la visualización escénica de la muerte, con Sancho y Almanzor arrodillados simétricamente a su lado (« El primero con la mano cogida y aplicada a su corazón la mirará como dudoso aun de su muerte. Almanzor tendrá la cabeza inclinada y apoyada la cara en la otra mano caída sobre el muslo de la Condesa »). la Condesa concentra en sí la fuerza mayor de la tragedia — sin que falten desigualdades — y se afirma en la exaltación de su apasionada y generosa disposición al amor:

Yo me abraso en amor: yo te amo, Sancho,
Sin medida ni fin; amo a mis deudos,
A mis amigos, a mi esposo, a todos,
A todo cuanto encierra el universo,
Hasta a las piedras insensibles amo (III, esc. III)

y en la defensa orgullosa de su sensibilidad:

¿por ventura en vano
una alma tierna abrigará mi pecho?
¿O es culpa mía si nací sensible?

¡Ay! plegue, Sancho, por tu paz y dicha,
Plegue, hijo mio, al compasivo cielo
Que no llores jamás como tu madre
De una alma tan sensible el don funesto! (III, esc. III)

Los motivos esbozados en la *Solaya* cadalsiana adquieren mayor seguridad del sentimiento con respecto a la razón, conduciendo los elementos sensísticos a niveles de inquietud

sentimental y de emocionalismo que avanzan paralelamente, en el ámbito de estructura teatral, con un regreso al predominio del elemento amoroso, al cual se subordinan los elementos « virtuosos » y heroicos, con función de relieve y ennoblecimiento del diagrama patético: como ha observado Frolidi « in Cienfuegos la presenza delle cosidette « regole » non è altro che bisogno di ordine, coerenza drammatica [...] non è mai irrigidimento nel precetto, rispetto del modello classico, gusto della ricostruzione archeologica, calco stilistico »¹⁴.

La voluntad de un teatro regular planteado en una compacta linearidad de desarrollo queda completamente suprimida, obviamente, en la última escritura del tema, el *Sancho García*¹⁵ de Zorrilla. Una vez más el título nos orienta en cuanto a los procedimientos narrativos y la estructuración de la trama, que lleva a primer plano la figura del hijo y le convierte en el héroe. También el título de Cadalso sobreentendía una evidencia análoga, pero Sancho García, en realidad, de la tragedia más que el protagonista era la instancia moral, la respuesta, de acuerdo con el planteamiento racional, al contraste de las pasiones.

Zorrilla ya había llevado a las tablas la historia legendaria de Garci-Fernández¹⁶ en *El eco del torrente* (enero 1842), sometiéndola a una honda transformación hacia una intriga enmarañada y efectista y un exotismo romántico que opone, en una ambigua y no lograda tensión sentimental, la francesa Argentina, casada por el padre sin amor, a una enamorada esclava mora.

¹⁴ R. Frolidi, *Natura e società nell'opera di Cienfuegos* (con una appendice di testi inediti) en « ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano », XXI, (1968) p. 23.

¹⁵ J. Zorrilla, *Obras completas*, Valladolid, 1943, II pp. 1079-1126. El drama es definido por el autor « composición trágica en tres actos ».

¹⁶ Sobre este asunto Zorrilla escribió también una leyenda, *Historia de un español y dos francesas. (Cantos del Trovador, en Obras completas, cit. pp. 529-552.*

Con un proceso semejante, en *Sancho García* (noviembre 1842) Zorrilla convierte al Conde en el héroe romántico, atormentado e infeliz, víctima del destino y verdugo de sí mismo, mientras que en su madre quiere representar « el poder de una pasión tardía en una mujer adulta »¹⁷, dibujando así un personaje ambiguo y torturado, bastante oscurecido por sus maldades (la galofobia de este periodo aceptaba con satisfacción que se achacase a la esposa francesa desamor y traición) sin faltarle todavía honda emoción en las « concavas inflexiones de la más criminal desesperación »¹⁸.

En una estructura teatral complicada, Zorrilla recupera todas las peripecias de la historia tradicional (los personajes de Sancho Montero y de Elvira, la caracterización malvada del moro, la acusación a la Condesa de haber ordenado la muerte del marido, la rebelión del hijo al padre) y la enriquece con ambientaciones propias del efectismo romántico: noches oscuras y melancólicas en la « soledad inculta » del parque del castillo¹⁹ o lóbregos y misteriosos lugares como el subterráneo laboratorio del rabino Simuel Benjamín, hechicero e impostor. Pero el aspecto más interesante de la obra consiste en el hecho que Zorrilla de nuevo plantea la licitud de la venganza del hijo que obliga a la madre a beber la pócima envenenada, problema que ya había sido señalado en un romance²⁰, con expeditivo y quizá irónico aplazamiento del juicio:

Dúdase en aqueste hecho
si fue justo, o sin razón;
unos afirman que sí,
otros defienden que no ...

¹⁷ J. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras completas*, II, cit., p. 1766.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1766.

¹⁹ Véase la escena I del acto I, modelo ejemplar de ambientación romántica

²⁰ Véase el romance, atribuido a Juan de la Cueva, al número 715 del *Romancero general* de A. Durán, BAE, X, Madrid, 1945, p. 471.

y que Cristóbal Lozano también había propuesto, dejando entrever por medio de fórmulas dudosas su personal rechazo de esta « atrocidad »²¹.

Si el teatro precedente, con significativa reticencia y remoción, había anulado el conflicto — de diferente manera, como hemos visto — Zorrilla por el contrario aparece fascinado por este nudo dramático que ya había glosado en una leyenda²² en la cual aceptaba el desenlace tradicional, pero hundiendo al protagonista en un afanoso mar de remordimientos y dudas: ahora lo enfoca de un corte muy diferente, alejándose bastante de los datos tradicionales para construir un drama que pudiese ofrecer un papel a medida de los primeros actores que actuaban en el teatro de la Cruz²³ y que estimulase más la maravilla del público, deseoso de estremecerse ante unas peripecias — tal vez inverosímiles — pero bien trabadas por la indudable habilidad técnica del autor. De este modo, a través de una progresión dramática bien construida, Zorrilla, en la sorpresa de las escenas finales, logra dejar libre a Sancho García de toda culpable responsabilidad. De hecho el Conde, con la ayuda de un narcótico, simula envenenar a la madre y, después de matar al moro, la rescata de la muerte confinándola a la soledad del monasterio de Oña y deja que caiga sobre él la acusación del

Ningún juicio se puede deducir de la narración del Padre Mariana, que relata los hechos de Sancho García en el capítulo XL de su *Historia de España* (BAE, XXX, Madrid, 1950, p. 240).

²¹ « Aunque al parecer de algunos fue ajustado el hecho, muchos le condenaron por temerario, que en materia tan dudosa quedó campo para todo. Deslucióse mucho el conde, notándole de crueldad lo que él llamaba justicia, y para sosegar a los mal contentos, fundó, en contemplación de su madre, y de su mismo nombre, el monasterio de Oña ... Con esta obra pia y capa de religión procuró cubrir el conde la atrocidad del caso ». C. Lozano, *Historias y leyendas*, Madrid, 1943, pp. 84-87.

²² *El Montero de Espinosa*, en *Vigilias del estío, Obras completas*, I, pp. 740-757. Aquí Zorrilla aceptaba, entorno al matricidio, la suspensión del juicio que sugerían sus fuentes: « Mas tendamos, lector, un velo oscuro / sobre este cuadro de venganza y duelo / que es caso, a fe, de comentarse duro / que ya ha pesado en su balanza el cielo; / caso, lector, (y con verdad lo juro) / cuya razón escudriñar no anhele, / pues pliegues son del corazón humano / que intenta el hombre penetrar en vano ».

²³ *Recuerdos del tiempo viejo*, cit., pp. 1764-66.

matricidio y de la negligencia que quizás provocó la muerte del padre:

tumba mentida
tendréis vos, y ese crimen será mío.

.....
Créale todo el mundo, alucinado,
como eterna señal expiatoria,
sobre el sepulcro vuestro levantado
de un parricida vil torpe memoria.
Mas antes que el sepulcro el templo alzado,
penitente vivid: mienta la historia,
y antes que vuestro honor por mí sucumba,
ábrase al mío deshonorada tumba. (III, esc. XVII)

« Mienta la historia » proclama orgullosamente el héroe cumpliendo el sacrificio secreto de su fama, bajo el signo de un titanismo solitario e individualista al cual acompaña el conocimiento prospectivo de su destino de personaje histórico-legendario: imagen con la cual él se confronta con generoso esfuerzo, intentando distinguirse y defender su identidad:

En buen hora los siglos engañados
mi historia cuenten con airado estilo:
mi nombre y mi valor sean mirados
con horror en buen hora: no vacilo.

.....
Sea paño a mi tumba mi bandera,
y al echar sobre mí su injusto fallo,
diga por fin la gente venidera:
« Con tan gran corazón, ser no podía
un malvado tan vil Sancho Garcé ». (III, esc. XVIII)

De esta manera Zorrilla utiliza hábilmente el modelo literario del desdoblamiento del personaje, con su deslumbrante espejismo, para elaborar su romántica « verdad » indiferente a la historia (o que sólo busca una apariencia de historicidad): su consciente variación cumple así la trayectoria de interpretaciones de este asunto, en la que « verdad » histórica y « verdad » artística se entrecruzan con una sorprendente pluralidad combinatoria de ficción, que el estudio temático nos permite indagar y apreciar.

Cadalso y el secreto

por Jorge Demerson (Universidad de Lyon)

Por muchos aspectos de su obra, muchos sucesos de su vida, Cadalso sorprende, asombra al lector y también lo atrae. Dos siglos después de su muerte, continúa interesando su obra, que todavía tiene garra. Y sigue interesando porque tanto la obra como la personalidad de su autor están rodeadas de cierto misterio, plantean problemas sin resolver.

Sirvan de botón de muestra las circunstancias que hicieron sonar por primera vez el nombre de Cadalso en el mundo literario de la época. En la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida*¹, éste relata el incidente como sigue: « En esto se esparció por la Corte una especie de libelo titulado: *Kalendario manual y Guía de Forasteros para el Carnaval del año 1768*. En este papel, con alegoría sacada de la Guía común de forasteros, se hacía una descripción demasiado pública de los amores que con el nombre de cortejos eran ya conocidos en Madrid. El público me hizo el honor de atribuírmelo, diciendo que era más chistoso ... y más salado que los famosos libelos conocidos en España. ... Y yo, por orden de Villadarias estimulado por la Benavente y otras, salí desterrado, empeñado, pobre y enfermizo de Madrid, la noche última de octubre de 1768 »².

En este trozo el supuesto autor no reconoce la paternidad de la obra. Sólo alude a una atribución que le honra.

Pero notemos que no se queja del destierro al que se le condena, cosa que sería natural si fuera inocente; y, además, el incidente manifiesta que el militar frecuentaba ciertos círculos encopetados de la capital donde su genio burlón y su talento literario eran apreciados. Sea de ello lo que fuere, él calla y deja que se cierna una total incertidumbre sobre el particular. Guarda el más absoluto secreto sobre la paternidad del texto, cuyo título nos pone *in medias res*, pues la palabra central del mismo es *Carnaval*, vocablo que sugiere a su vez otra forma de secreto: el disfraz, y la careta o la máscara. Así Cadalso hace una entrada algo escandalosa en las letras españolas de la mano del anónimo, del secreto y del disfraz. Trinidad que le acompañará frecuentemente a lo largo de su corta vida, porque Cadalso no es un autor que se entrega total — e ingenuamente — a su lector. En su jardín interior, cultiva con fruición la misteriosa flor del secreto.

En efecto, las obras suyas que conocemos, y que son mucho más numerosas que aquellas de que disponía el lector hace sólo treinta años, nos permiten distinguir, si tratamos de clasificarlas según su mayor o menor accesibilidad, cuatro o cinco niveles diferentes, desde el de la simple prudencia al de secreto absoluto.

En el primero, pondremos las obras impresas en vida del autor o preparadas para la impresión: *Los Ocios de mi juventud*, *Los Eruditos a la violeta* y su suplemento, las *Cartas Marruecas* y las *Noches lúgubres*. Con ellas nos encontramos frente a un secreto bastante elemental: el imprescindible para no suscitar los rayos de la censura. Sabido es que a la sazón la publicación de cualquier obra estaba sometida a la obtención previa de una licencia del Consejo que, a su vez, dependía del dictamen de un censor. Pero aun cuando había recibido la licencia, una obra literaria podía ser denunciada a la Inquisición, denuncia que solía ocasionar no pocos sinsabores al autor. Para evitar esos graves incon-

venientes, el escritor había de mostrarse sumamente prudente. Para ello, procuraba evitar toda postura extrema y violenta, no abordar ciertos temas particularmente vidriosos, como la Teología, la Religión, la Monarquía, la organización social.

Cadalso, que había sido censor de una obra traducida del francés, *La Farfala, o la Cómica convertida*³, no ignoraba los criterios que se solían aplicar. Tomó por supuesto las precauciones necesarias para no ser censurado. Escritor perfectamente consciente, decía lo que quería, exactamente lo que quería, y nada más. No se dejaba llevar de la inspiración del momento, no dejaba correr la pluma sin control. Más aún, se autocensuraba: a Gazel que extrañaba que «hubiese tan poco escrito sobre el gobierno de su patria», contesta Nuño: «Se ha escrito tanto ... sobre el gobierno de las monarquías, que ya poco se puede decir de nuevo que sea útil a los estados, o seguro para los autores»⁴. En el caso de las *Cartas marruecas*, esa cautela no surtió el efecto apetecido, pues el manuscrito fue retenido por la Academia española que pidió se efectuaran unas correcciones, y luego quedó sin imprimir por otros motivos político-militares. Ello impidió la publicación de la obra en vida del autor.

Otro ardid al cual podía recurrir el escritor era disimular su personalidad o su nombre. Lo hacía de dos maneras: diluyéndose en lo anónimo, como en el caso del *Kalendarario manual*, o echando mano de seudónimos, a imitación de Tomás de Iriarte que se firmaba D. Amador de Vera. Los seudónimos que usó el gaditano fueron el apellido Valle, el nombre completo de Josef Vázquez, tal vez el de Fernando Jugaccis de Pilotos, y otro seudónimo, no literario, el de Josef Gómez, comerciante de Cádiz, que adoptó para ir encubiertamente desde San Roque a Madrid, para informar a Floridablanca de la situación de Gibraltar y de unos planes de ataque que había ideado.

Aunque la crítica reconoció que Nuño y Tediato te-

nían muchos rasgos de Cadalso, esos nombres no son seudónimos. Tampoco lo eran en rigor los nombres literarios que adoptaron frecuentemente los poetas en la segunda mitad del siglo XVIII. Los miembros de ciertos cenáculos literarios, como los poetas de la escuela salmantina, se daban entre sí nombres como Delio, Arcadio, Jovino, Batilo, Dalmiro, Fabio, Hormesindo, etc. Pero esos seudónimos literarios no eran disfraces. Correspondían a un juego de origen pastoril puesto de nuevo de moda por ciertas academias italianas. También son de carácter jocoso los nombres o títulos que se dan Cadalso y sus amigos en su correspondencia familiar, como Reverendísimo Padre Provincial, o Fray Rotundo de la Panza.

Más importante que la ocultación detrás de un seudónimo, es la disimulación con fines políticos que practica Cadalso. Convencido como hombre ilustrado de que no todo se ha de decir a todos, el militar expone y pone en práctica su teoría de varios niveles de difusión de ideas o de secreto. En la carta 87, sobre la leyenda de Santiago, se irrita contra los filósofos que «pretenden ridiculizar hasta los cimientos de la misma religión». Lo que le irrita en realidad son las consecuencias políticas y prácticas de esa actitud filosófica. «Aun cuando vuestro sistema arbitrario y vacío de todo fundamento de razón o de autoridad fuese evidente ... debiera guardarse oculto entre pocos individuos de cada república»⁵. Ya se ve, Cadalso propugna esta vez el secreto como instrumento de gobierno. Algo parecido dice en la carta 59 a propósito de la manera de escribir la historia: «Uno de los tertulianos opinaba que se han de escribir tres géneros de Historia: uno para el pueblo, en el que hubiera efectivamente caballos llenos de hombres y armas, dioses amigos y contrarios, y sucesos maravillosos; otro más auténtico, pero no tan sincero que descubriese del todo los resortes que mueven las grandes máquinas; éste sería del uso de la gente mediana; y otro cargado de reflexiones políticas y morales en

impresiones poco numerosas, meramente reservadas *ad usum Principum* »⁶.

Indudablemente, esa estratificación social que establece el gaditano se relaciona en alguna manera con la ideología de las Luces que hacía de los hombres ilustrados los rectores naturales de la gente media y sobre todo del pueblo. La difusión de las Luces se había de proporcionar al grado de preparación de los « receptores ». Observación que nos vuelve a llevar a la tan trillada fórmula:

« Todo para el pueblo, pero sin el pueblo ».

Así, en ese primer nivel de nuestra pesquisa, topamos con formas elementales o edulcoradas del secreto: el anónimo, el seudónimo, la prudencia, la autocensura, la discreción y la disimulación ilustrada.

Si es verdad que en sus obras publicadas, una parte de Cadalso se nos escapa porque tiene que mostrarse reservado, disimular, reprimir sus sentimientos, ocultar parte de sus pensamientos, hurtar el bulto ante ciertos problemas, es de suponer que en sus escritos no destinados a la imprenta, el autor no se rodea de tantas precauciones. En efecto, sus escritos privados, y singularmente sus cartas familiares, nos ofrecen un Cadalso diferente, nos revelan otro aspecto de su personalidad, casi otro hombre. Aquí el autor se nos presenta sin pantalla ni tapujos, sin disfraz, sin máscara de ninguna clase en sus cartas confidenciales dirigidas a unos pocos amigos, íntimos y seguros. En ellas, tenemos por fin la impresión de conocer a Cadalso, con su mente y su corazón, con sus ideales, sus ideas y emociones, con sus cualidades y defectos, con sus altibajos de ciclotímico, tal en fin como debía de ser en realidad. En vez del escritor grave, meditabundo, filósofo, crítico e irónico, a veces amargo, se nos presenta en general como un hombre festivo, jovial y bromista. En esa correspondencia, el andaluz eclipsa al vizcaíno.

En ella nuestro autor se expresa con mucha libertad. Se burla de sus correspondientes, de sus amigos, de sí mismo,

de los malos poetas, de todo ser viviente. No temiendo la censura, extiende su burla a temas mucho más peliagudos: a la religión, a sus ritos, a sus leyendas y supersticiones, a sus instituciones como los conventos, a varios santos, e incluso a la Virgen. Pero hay un campo acotado en el que no se mete: Dios, el Rey, La Monarquía se libran de sus críticas.

En esas cartas familiares, Cadalso se muestra como un hombre de buena compañía, que se entrega sin reserva, sin trastienda, que da libre curso a su alegría vital no estudiada ni reflexiva.

Este aspecto se hace patente sobre todo en sus cartas a Tomás de Iriarte, corresponsal de predilección que tenía el don de despertar su gracia, su donaire, sus chistes y esas explosiones de buen humor más propias de un muchacho que de un hombre maduro. En ellas, Cadalso manifiesta una disponibilidad, una agudeza, una despreocupación asombrosas, y ese placer verbal que experimenta al ensartar largas retahílas de palabras, jugando con ellas como lo hacían Quevedo y Rabelais.

Véase por ejemplo la estupenda carta n° 35 (p. 71 - 74), en que, partiendo de una broma de Quevedo que imita, se mofa de « una extraordinariamente extraordinaria octava » dedicada a la muerte de Sarmiento:

Sarmiento fue llorado con sosiego
porque el dicho Sarmiento fue gallego;
que si hubiera nacido en La Bañeza,
se le hubiera llorado con viveza;
pero, siendo Sarmiento malagueño
le llorarían, ya se ve, con ceño ... etc.

Del mismo jaez es otra carta a Iriarte, de julio de 1773, n° 36, pp. 74-75, en que hace alarde de una imaginación tan viva como chusca. Reprende a su amigo por no haberle enviado el prometido panegírico del Padre Flórez: « ... No le perdono a Vmd. la omisión, ni se la perdonaré *in articulo*

mortis, cuando tenga un padre capuchino a mi derecha, un agonizante a mi izquierda, el bacín a la cabecera, el orinal a los pies, y todo lo restante de estas comparsas. Si desde la cama voy al cielo, como lo espero de los méritos de Jesucristo, intercesión de la Virgen de Atocha y oraciones de una tía monja que tengo en opinión de santa, perderá Vmd. mucha parte de mis buenos oficios con Dios por esta sola culpa; y si me condeno, lo que no permita la Virgen Santísima que suceda a mí ni a ningún devoto de su rosario, le atormentaré a Vmd. en sueños, haciendo todas noches el viaje, arrastrando cadenas, echando fuego por los ojos y boca, llenando el cuarto de humo, apestando a azufre y dando unos aullidos, ruidos, 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 letrero que diga: *Ave María, Padre Rojas* u otro conjuro semejante de los que hay muchos, y Vmd. supiera algunos de memoria si mirase más por su pobrecita alma que estará sabe Dios cómo ».

De la misma vena donosa es la carta casi contemporánea de la anterior en que el oficial, encarnándose simultáneamente en dos personajes, el Prior de una supuesta comunidad religiosa, Fray Rotundo de la Panza, y el hermano Fray Joseph, imagina que aquél da a éste un vigoroso rapapolvo, obligándole a abjurar de la poesía profana y dedicarse en adelante a varios asuntos místicos, eremíticos, ascéticos, claustrales, etc., como son:

A San Bernardo echándole la Virgen leche en la boca como se ve en los cuadros - *Sáficos y adónicos*.

A San Antón criando su puerco - *canción pindárica*.

A las bodas de San Josef - *Epitalamio sin aquello de « Ven, Himeneo; ven, Himeneo »*.

Al juicio final - *Jácara*. (nº 37, p. 75).

En toda esa correspondencia chistosa, llena de gracia, Cadalso hace gala de un espíritu juvenil o, mejor dicho,

estudiantil, sorprendente en un hombre hecho y derecho, Grece nuestra sorpresa cuando nos hacemos cargo de que las más de esas cartas fueron escritas en Salamanca, cuando su autor tenía 32 o 33 años, y a los pocos de morírsele su idolatrada amante, María Ignacia Ibáñez. Parece como si, en el ambiente universitario que tanto le agradó, el militar, olvidado por completo de la reciente y terrible pesadilla, hubiese vuelto a sus años mozos y se le hubiera pegado la alegría juvenil de sus amigos, que eran muchos, pues se preciaba de ser amigo no sólo de sus contados « sobrinos », sino de toda la matrícula de la Universidad!

Pero así y todo, en medio de esa espontaneidad de las cartas familiares, que tanto contrasta con la reserva de las *Cartas marruecas*, notamos algunas restricciones: la libertad de expresión no es total. En primer lugar, porque su propia carrera y la disciplina militar llevaron a Cadalso a no expresar ciertas ideas, ciertos pensamientos suyos, incluso a aplazar la publicación de algunas de sus obras. El pertenecer al Ejército lleva consigo una obligación de reserva. Todavía hoy día en muchos ejércitos del mundo, jefes, oficiales y tropa han de pedir permiso a la autoridad competente para publicar un artículo periodístico o una obra que no fuere meramente literaria. El gaditano se refiere explícitamente a esta rémora institucional de su actividad de escritor. Cita « las *Cartas marruecas* ... obra que detengo sin imprimir porque la superioridad me ha encargado sea militar *exclusive* » (n. 70 p. 122). En otras ocasiones, le obliga a callar una desaprobación difusa, nacida de la necedad de sus jefes, de la envidia de sus compañeros y de la animosidad de los ignorantes: « ... Y como dejé en Madrid mis libros ... deseando evitar la nota de estudioso que se me ha echado en cara por los sabios de mi carrera », se aburre y siente el peso insoportable de la soledad.

Otras veces, hay cosas que el poeta no escribe, que referirá de viva voz, porque no quiere que se sepan fuera

del grupo reducido de sus íntimos. « Quisiera que el correo fuese conducto seguro para referir a Vmd. una temporada de diversión amorosa, bien que muy corta, que he tenido en el lugar que ahora he dejado » (n. 70, p. 122). Teme las indiscreciones y el escándalo; pretende conservar el secreto.

Con los otros lances amorosos a que alude el militar, pasa lo propio. Aunque escribe a unos amigos de confianza, omite los detalles, poda nombres y circunstancias, se muestra muy circunspecto. Hablando de sus versos sáficos y adónicos, escribe a Nicolás Fernández de Moratín: ... « en fin allí van tales cuales me los ha inspirado una nueva pasión que acabó al empezar y murió en la cuna » (p.80). No es más explícito en el poema aludido, titulado *Oda primera a Cupido*:

« Entre los brazos de mi nueva amante,
temo la imagen de mi antiguo dueño » (v. 53-54, p. 80)

Nos queda desconocido en esas cartas el nombre de ese « nuevo amor », que tomó el relevo de su pasión por la Ibáñez.

¿Será que Cadalso procede así por afición al misterio? ¿O será efecto de su reserva natural, de su discreción de hombre bien educado y de caballero? Tenemos pruebas en efecto de su caballería. En mayo de 1775 confía a Meléndez: « Finalmente, hay otra serie de cartas y borradores de respuestas más a una dama joven y llena de talento, que me ha escrito en Montijo, filosofando mejor que muchos hombres ... La incluyo entre los papeles que dejo a Vmd. a quien encargo no las publique con el nombre de la señora » (n° 56, p. 104).

Esa caballería exquisita, el deseo de no perjudicar a los demás fue un motor poderoso cuanto noble en la vida de Cadalso, y le impulsó en ocasiones, no sólo a observar el más escrupuloso silencio en sus escritos, sino también a destruir ciertos documentos y papeles que poseía. Sirva de ejemplo la carta-testamento que dirige a su « sobrino » y

albacea, el ya citado Meléndez Valdés: « Otros papeles más serios que he tenido, los quemé durante mi última extraña enfermedad de Madrid. Más quise hallarme en la convalecencia privado de algunos documentos curiosos y tal vez honoríficos hacia mí, que perjudicar a algunos con el hallazgo de mis papeles, si acaso llegaba mi muerte » (nº 56, p. 103).

No es ésta la única « cremà » epistolar que realizó según confiesa él mismo: « Algunas otras cartas he escrito a personas altas y bajas que tal vez importan algo, singularmente una larga correspondencia que mantuve durante mi destierro en Aragón, con un amigo cuyo mérito y prendas he celebrado en mis débiles poesías bajo el nombre de *Ortelio*; y con la marquesa de Es[calona], pero a mi regreso a Madrid quemé cartas y respuestas. Otra tuve igual, a saber: mi colección de cartas y respuestas a Don Joaquín Oquendo ... » (nº 56, p. 103-4).

Estas, no dice expresamente que las quemó; pero el empleo de la forma « tuve » parece indicar que a la hora de escribir la carta, ya no las tenía ... En este caso, no le mueve al escritor el mero gusto que parece tener a veces por el misterio, ni el deseo de mixtificar que le anima cuando se cartea con sus amigos. Actúa a impulsos de esa virtud moral que parece haber sido la norma y directriz de toda su vida: la hombría de bien.

* * *

Si en las cartas familiares o confidenciales en que el poeta se desahogaba en el seno de la confianza, hemos topado con distintas formas, más o menos caracterizadas del secreto, ¿no será lógico que *a fortiori* encontremos otras manifestaciones de esoterismo en otras obras que por expresa voluntad del autor habían de permanecer recónditas cuando menos hasta su muerte? Este es el caso de las *Apuntaciones autobiográficas* que dio a conocer no hace mucho el académico de la Historia Don Angel Ferrari. En ese escrito, que

se sitúa en un nivel mucho más hondo, mucho más secreto que lo que hemos visto hasta ahora, el gaditano se nos revela con la misma total franqueza, con la misma cruel lucidez que San Agustín y Rousseau en sus respectivas *Confesiones*, o que Gide y otros autores contemporáneos en sus *Diarios*, en que hacen alarde de una franqueza absoluta, rayana a veces en exhibicionismo.

En la ya citada carta-testamento a Meléndez, Cadalso señalaba la existencia de este papel suyo al que llamaba: « *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida* ». Al leer esta interesantísima relación, el lector se pregunta qué finalidad exacta perseguía el autor al componerla. ¿Quería hacer una « composición de lugar », como solía decir, recapacitar los principales sucesos de su vida, según reza el título, algo como un examen de conciencia por el estilo de los que le habían enseñado los PP. jesuitas? Aunque no se suelen publicar los exámenes de conciencia, — ejercicios particulares y privados si los hay —, es posible que haya algo de esto en la *Memoria*. Porque se trasluce en ella una voluntad de sinceridad, un tremendo esfuerzo de lucidez, un conato por pintar un retrato sin contemplaciones. Incluso con algo de cinismo. Persuadido de su valía política y literaria, Cadalso quiere dejar su biografía a la posteridad. Obsesionado por la idea de la muerte, habitado por el deseo de sobrevivir en la mente de sus semejantes, por el « *Non omnis moriar* » de los latinos, escribe no sólo su epitafio, sino también esta autobiografía. Una autobiografía que pretende, al igual que la de Don Antonio Porlier, ser ejemplar, aunque es otra su finalidad. No se propone con su ejemplo llevar al lector a la salvación eterna aconsejándole acepte las penalidades de este valle de lágrimas. Al revés le enseña el modo de triunfar en este mundo. « Guárdelo Vmd., escribía a Meléndez, para hacer uso de él para su gobierno en el mundo » (p. 103). Eso es la *Memoria*, en opinión de su mismo autor: un « arte de medrar » o « arte de triunfar »

en las lides de este mundo, como *Le Mondain* de Voltaire, como — salvando las distancias e diferencias que son notables — el *Principe* de Maquiavelo.

Pero Cadalso no quería que permaneciese definitivamente oculta esa biografía suya. Donde sólo exige el secreto, pero eso sí con cierta solemnidad, es en lo que respecta a la identidad de las personas a quienes alude: « Por ningún término publique Vmd. los nombres, ni lugares, ni tiempos que cito. Sobre esto encargo su buen corazón, amor al prójimo y fidelidad a su amigo ». (p. 103).

Merece notarse que la cronología de la publicación de las obras de Cadalso respeta el nivel de interioridad o de intimismo de las mismas: en el siglo XVIII vieron la luz las obras destinadas al público; a fines del XIX, la correspondencia familiar; en el siglo XX, más correspondencia familiar y oficial, las *Apuntaciones autobiográficas* y parte de las del sitio de Gibraltar. Así, paulatinamente, por etapas, la crítica puede penetrar en el conocimiento de la personalidad del escritor.

Con las *Apuntaciones autobiográficas* aparece un aspecto completamente nuevo del gaditano; un aspecto que era difícil barruntar incluso a través de las cartas. En las *Apuntaciones*, hace una confesión despiadada, que nos revela en el oficial una marcada inclinación a la disimulación. En vez del buen compañero espontáneo, jovial, entretenido, sincero, extravertido de les tertulias salmantinas, descubrimos en él a un hombre frío, calculador, capaz de fingir, de idear maniobras complicadas y de llevar la « combinazzione » hasta la duplicidad y la auténtica hipocresía. Recuérdesse que el « hupocrités » entre los griegos era el actor que representaba con una máscara. No sólo es Cadalso astuto y listo. Manifiesta una extraordinaria voluntad de medrar — *per fas aut nefas* — muy ajena de toda sinceridad. Su gusto por las vías secretas hace de él un ser disimulado, intrigante y maniobrero. Todo obedece en este hombre desconcertante a motiva-

ciones ocultas, a un cálculo constante y clarividente, procedentes de una conciencia aguda del propio interés. Cadalso cultiva un egoísmo siempre alerta y lúcido.

Esta psicología compleja aparece con claridad meridiana en su actitud con su padre, con los jesuitas, con Aranda, con los Benavente y Peñafiel y con otros muchos.

Su padre imaginaba para su hijo un destino de covachuelista, mientras que éste anhelaba ser militar. Viendo el joven que su vocación irritaba a su padre, Cadalso no se le opone frontalmente; le torea mañosamente. Sabiendo que éste aborrecía a la Compañía de Jesús, « finje vocación de jesuita », le « escribe tres pliegos grandes por las cuatro caras llenas de pedantería mística, sobre la perfección del estado religioso, peligro de las almas en el mundo, esencial obligación de salvarse, etc. ». Más tarde, « por no parecer inconsecuente, dice, aparenté más vocación mística ... » La muerte inesperada del padre puso fin a esa lamentable comedia. Pero los vocablos: « fingí, pedantería mística, aparenté » evidencian la conducta hipócrita del joven y lo falaz de su proceder (pp. 7 - 8).

En lo que se refiere a los jesuitas poco antes de su expulsión, Cadalso fue consultado oficialmente acerca de ciertos « negocios jesuíticos », y confiesa que vio el partido que podía sacar de la situación: « Entonces, dice, pude haber hecho un gran negocio con los jesuitas informando a su favor, o con el ministerio, informando contra la Compañía ». Pero resistió la tentación « e informé como hombre de bien la verdad lisa y llana » (p. 11). Durante un momento, contempló la posibilidad de mentir por interés en un sentido o en el otro, lo que es propiamente maquiavélico.

Con Aranda, se salió con la suya. No bien ingresado en el Ejército, se muestra el gaditano muy ambicioso: quiere medrar, trepar, y eso rápidamente. Convencido del propio valer, sabiendo que el mérito no basta por sí solo para encumbrarse, procura Cadalso agarrarse a buenas aldobas.

Así, « viendo la gran fama que el conde Presidente [Aranda] tenía, parecióme útil, dice, introducirme con él, y hallé motivo porque, enamorado de un caballo mío que le vendí, tuve ocasión de hablarle » (p. 13). Ese « parecióme útil » es harto revelador de su carácter astuto, previsor, maniobrero, pragmático y calculador.

Calculador, lo seguirá siendo toda su vida. Consiguiendo en 1778 una licencia para Madrid por tres meses, hace una « composición de lugar » para ese viaje: « Debo trabajar a los objetos siguientes:

3. entablar pretensión de encomienda.
4. idem de grado de coronel ... imposible.
5. idem de la tenencia coronela ... posible.
8. Fomentar la amistad de Montijo, Cevallos, Navia » (p. 26).

Lo que pretende el militar — lo escribe varias veces — es « hacer fortuna »: « En mi edad que aún no es grande, en mis introducciones, que son buenas, y en el concepto que tengo entre las gentes, me puedo prometer fortuna » (p. 27). « Y acabándome de hacer cargo de que no está ... al Ejército para hacer fortuna, pedí mi retiro ... » (p. 23).

Es evidente pues que las *Apuntaciones* nos hacen descubrir un Cadalso enteramente nuevo, que no podíamos imaginar al leer sus obras publicadas en el siglo XVIII, ni tampoco a través de la correspondencia familiar, pese a su índole mucho más directa y espontánea. Prueba irrefutable de que, para componer las *Cartas marruecas* y otras obras, el escritor había usado una, o más bien varias máscaras, sería y hasta severa ésta, más risueña ésa, más sentimental aquélla. En cambio, para redactar sus cartas familiares se puso, no una máscara, sino una careta, como las que usaban los concurrentes a los bailes de disfraces a los que alude en el *Kalendario manual*. Esa careta, más ligera y pequeña, parece casi transparente, casi invisible. Pero existe, y la *Memoria*

nos lo prueba. Con todo, quedamos convencidos de que el auténtico Cadalso se ha de buscar, no en la correspondencia, sino en esa confidencia autobiográfica, en la que se nos antoja que por fin se presenta con toda naturalidad, tal y como era en realidad.

* * *

¿ Tal y como era en realidad ? Desengañémonos. El personaje es más complejo todavía; guarda más secretos. El mismo en esa *Memoria* en que tenemos la ingenuidad de pensar que se ofrece con el alma en la palma, nos revela la existencia de otras apuntaciones, más íntimas al parecer, ya que las llama *apuntaciones reservadas*. Con ellas llegamos a un cuarto nivel de la personalidad del autor. Unas verdaderas catacumbas en el alma del gaditano.

Al hablar de apuntaciones reservadas, no se refiere a lo que escribe acerca de sus amores con la de Codallos: « Lo que hicieron por casarme y lo que hice para que no me casaran merecen una historia aparte » (p. 13). Escritor metódico, enamorado del orden y de las clasificaciones precisas — algo de cartesianismo debía de habérsele pegado durante su estancia en Francia — Cadalso se niega a hacer digresiones y rechaza las cláusulas incidentales. Por eso explica a propósito de la Ibáñez: « Sus amores formarán artículo a parte, por no interrumpir la serie de mis sucesos en casa del Conde Presidente » (p. 20). Quiero hablar de otros apuntes suyos que aparecen al final de la *Memoria*: « De asuntos particulares míos durante el bloqueo, no expresados en las *apuntaciones reservadas*, el más notable fue la venida de Juan María de Cadalso, mi primo » (p. 31]. En la nota que figura también en la página 31, volvemos a encontrar la misma expresión (alude a las dificultades que encuentra el general en jefe Alvarez de Sotomayor con sus oficiales): « La mucha oposición que tiene el que manda por parte de todos los que le obedecen, y más si entre los

subordinados hay algunos poderosos y el Jefe es un hombre no tan alto, hizo que se formase un partido contra Alvarez (en el *diario reservado* está) ». Y en la página 32, a propósito de Don Francisco Salinas de Moñino, remite al *Diario reservado*.

Nótese que esas apuntaciones reservadas no se han de confundir por lo visto con las « hojas sueltas » que describe el propio autor en las *Apuntaciones autobiográficas* (p. 22). En cambio esas hojas sueltas, que forman una serie titulada « Carácter de los principales sujetos que he tratado, con las anécdotas más notables de lo que ha pasado con ellos », corresponden al parecer a lo que el autor llamaba « historia aparte, o artículo aparte » al tratar de la Codallos o de María Ignacia en su autobiografía. La serie consta de 23 artículos relativos a otros tantos personajes contemporáneos, desde « mi padre » hasta el general Don Antonio Ricardos. En esta lista aparece con el nº 21 María Ignacia Ibáñez, pero no la Codallos. Verdad es que las anécdotas referentes a las dos mujeres no se nos anuncian como estando en el mismo plano. Para María Ignacia, Cadalso está decidido a escribir sobre ella, como lo demuestra el empleo del futuro: « sus amores formarán artículo aparte ». Mientras que para la señorita de Codallos dice sólo que los incidentes que rodearon sus relaciones con ella « merecen una historia aparte ». Historia que tal vez el amante no llegó a escribir nunca.

Sea de ello lo que fuere, ese escrito archiconfidencial del coronel ve su secreto acrecentado aún por la total ignorancia en que estamos de su paradero. No parece que esas *Apuntaciones reservadas* hayan sido quemadas por su autor, como hizo con diversas correspondencias, pues en su *Memoria* alude a su existencia. Quiera Dios que aparezcan algún día en alguna librería de viejo, como la *Defensa de la Nación española* o las *Apuntaciones autobiográficas*.

* * *

Hasta aquí, vemos que Cadalso consiguió preservar sus secretos por la prudencia, la circunspección y la discreción en sus obras, es decir al fin y al cabo por el silencio, y paralelamente, por la disimulación y el fingimiento en sus acciones. Procede por ocultación, o de sus pensamientos y escritos, o de sus motivaciones. Por que, de por sí, todos sus escritos eran fáciles de entender por estar redactados en castellano. Podemos suponer que las apuntaciones reservadas estaban asimismo escritas en castellano, como las *autobiográficas*, o, para aumentar algo la dificultad de lectura, en francés, inglés, latín, portugués o italiano, o tal vez, en una mezcla de todos estos idiomas, y con numerosas abreviaturas según la técnica de los Moratín en sus *Diarios*. Sabemos que el militar conocía todos esos idiomas y que era amigo de Nicolás Fernández de Moratín.

Así y todo, aun acumulando todas estas dificultades, Cadalso debía de quedar descontento. Por más precauciones que tomase, sus secretos podían descubrirse. Por eso trató de hacer incomprensibles ciertas informaciones recurriendo a un lenguaje en clave, a una cifra. Y tenemos prueba de que usó esa cifra, ya que nos da un ejemplo de ella en las *Apuntaciones autobiográficas*, entregándonos — valga la palabra! — un secreto que le había confiado Oquendo, antes de enemistarse con él. « Esta enemistad de parte de Oquendo, prosigue Cadalso, fue muy absurda, porque si se acordó alguna vez de los secretos que me fió,

8° + 27' q. } . & . ≠	
SuD. q. e. e.	p. d. 4. a. 5. y
4 4 +	c

y otros, debió temblar que yo le abandonase por el peligro que yo los descubriese; pero no llegó a tanto su política.

Tal vez me hubiera tentado mi desgracia a dar este paso tan ajeno de mí, a no haberme enamorado entonces mismo de una famosa cómica llamada Ignacia Ibáñez » (p. 19-20).

Este criptograma, que tiene apariencia de ecuación algebraica, ni otros ni el que escribe lo pudimos descifrar: « No nos ha sido posible interpretar las palabras en cifra » escribe N. Glendinning (p. 19).

Con todo, no debe de ser muy compleja la clave de este criptograma. En efecto el secreto de semejantes claves puede establecerse a varios niveles: alfabético, sustituyendo las letras del alfabeto normal por otras del mismo alfabeto, es decir modificando la correspondencia entre el signo y la letra que representa: por ejemplo $a = t$, $b = o$, $c = v$, etc. Esa correspondencia puede, mejor dicho, debe ser arbitraria para que el sentido quede hermético. Este es el grado más elemental. O bien, se sustituyen las letras del alfabeto occidental por otras procedentes de otros alfabetos, como el griego, el hebreo, el árabe, etc., o por signos totalmente arbitrarios. Pero en ambos casos, por debajo de los signos, se conserva el material verbal, el léxico y hasta la ortografía del idioma considerado, a no ser que se opte por hacer la transcripción a partir de una simplificación fonética. Un segundo grado, más complicado, consiste en cambiar también el sentido del material verbal empleado: si a « mesa » se atribuye el significado de « caballo », y a « zanahoria » el de « imprenta », pongamos por caso, et *sic de coeteris*, resulta dificultoso captar el mensaje que entraña tal lenguaje, máxime si es corto el texto, pues la frecuencia en la repetición de signos o vocablos permite descubrir la combinación empleada. Esos sistemas de cifra, muy sencillos, han sido perfeccionados de modo espectacular en la actualidad, sobre todo gracias al empleo de las computadoras que permiten cambiar durante el proceso de puesta en clave del texto, la equivalencia entre los signos: por ejemplo la primera vez que se emplee la a equivale a t , pero la segunda vez a i , etc. Para

complicar aún el descifrar, la máquina puede proceder asimismo al cambio continuado de las equivalencias entre los vocablos. Las claves actuales vienen a ser diabólicas y sólo se pueden descifrar conociendo la combinación empleada, con la ayuda de ingenios hipersofisticados.

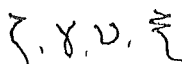
Ahora bien, sabemos que Cadalso sentía un vivo interés por esos problemas de la criptografía. Incluso poseía un tratado manuscrito titulado « Para escribir en cifra », que debió de llevar consigo entre sus papeles a Salamanca. Durante su estancia en la ciudad del Tormes, trabó amistad, como de todos es sabido, con otros poetas jóvenes, estudiantes de la Universidad, Meléndez Valdés e Iglesias de la Casa, con los cuales llegó a formar una « Academia » en cuyas tertulias cotidianas leían sus obras o las ajenas « sujetándose cada uno de los tres a la rigurosa crítica de los otros dos » (p. 85). Es de suponer que los contertulios no se limitarían a censurar sus composiciones. No se violentarían en criticar las instituciones, Universidad, enseñanza escolástica, conclusiones, Justicia, Derecho, Mesta, etc., como lo prueban la correspondencia posterior del militar y sus amigos, las propias *Cartas marruecas* y muchas poesías filosóficas de Batilo. Para conservar apuntes de algunos de estos « cambios de opiniones » muy libres, y por eso mismo comprometedores, si no comprometidos, era mejor recurrir a un « código » secreto que en efecto utilizaron esos tres discípulos de Apolo.

Servía quizá también esa cifra para escapar a la curiosidad de ciertos compañeros — como el entremetido Cáseda — cuyo constante fisgoneo resultaba pesado a los tres poetas. Estos usaron una clave que confeccionaron en el seno de su tertulia o, cosa muy posible, recurrieron a una que había traído consigo el militar. No poseemos ningún texto extenso escrito con esa cifra, pero sí varias apostillas o anotaciones marginales autógrafas de Meléndez en sus manuscritos. Aunque poco numerosos y breves, esos criptogra-

mas permitieron a Antonio Rodríguez Moñino desentrañar el secreto de ese alfabeto. Puso la transcripción a lápiz debajo del texto.

Era harto sencilla la clave. Pertenecía al tipo alfabético que hemos definido antes, y no al lexical. Estribaba a la vez en un juego de equivalencias dentro del alfabeto español, en un cambio de otras letras castellanas por caracteres griegos, mientras que otros signos como la h-ll-o la -rr- quedaban eliminados. Al parecer ciertos símbolos de traza jeroglífica fueron o inventados por los usuarios o sacados de un manual de taquigrafía. Ultima particularidad, el texto se escribía de la derecha a la izquierda y no al revés como en las lenguas europeas.

Observamos que:

- la *e* fue conservada con su sonido
- C fue reemplazada por la Z (pero con el sonido de la oclusiva gutural K)
- la A y la R fueron sustituidas respectivamente por las cifras árabes 9 y 2.
- se operó una simplificación de las letras que representaban fonemas parecidos o vecinos:
 - B,V,W se redujeron a V
 - G,J,X se redujeron a J
 - K,C se redujeron a K
 - Y,I se redujeron a I
- las J,T,U,y Z fueron sustituidas por las letras griegas
 respectivamente.
- la I y la O lo fueron por trazos oblicuos / y p. 17
- la P por d (P invertida o d).
- Finalmente las letras M,N,Q,S,V,F,y L tuvieron por sustitutos unos caracteres o hebreos, o caprichosos:

Con lo que antecede, creo que queda sentada la propensión que tenía Cadalso al secreto. Constatación que me lleva a preguntarme ahora de dónde le venía al soldado-poeta esa inclinación, y cómo se compaginaba con las otras líneas de fuerza de su personalidad.

Siempre resulta aleatorio explicar por causas exteriores algún rasgo del carácter de una persona. Además es tarea que habría de incumbir a un sicólogo, lo que no soy. Sin embargo, en la biografía del coronel y en la autobiografía que nos ha dejado, podemos poner de manifiesto — me limitaré a señalarlos — algunos hechos que pueden haber contribuido a desarrollar en él cierta disposición para el secreto.

Disposición que puede hasta cierto punto haber heredado de su padre, hombre que nos pinta como poco expansivo, poco demostrativo en la manifestación de sus sentimientos, sin intimidad con su hijo a quien sólo conoció cuando éste había cumplido 13 años. Nos dice Cadalso que en aquella ocasión, su padre se limitó a besarlo en la frente y que siempre le habló de Vmd. El muchacho sufrió « de la natural sequedad de su genio » (p. 6 - 8).

Otra causa importante debe de ser su orfandad. En ausencia del padre, muere la madre de Cadalso a los dos años exactamente de nacer el niño. Esta circunstancia, la hubo de conocer el hijo. Asombra pues que escriba en las *Apuntaciones autobiográficas*: « muriendo mi madre del parto ». Pero no es imposible que tras esa fórmula tan brutal como inexacta, que borra totalmente a su madre de su existencia, hayamos de adivinar el eco de la profunda y secreta desesperación de un niño que nunca pudo recordar a su madre porque en efecto no llegó a conocerla. Hay como la reminiscencia de un despecho subconsciente hacia esa madre que no supo vivir para amar a su hijo y para que él la amara. Manifestación de ese encono subconsciente hacia la madre ausente, puede ser esa actitud algo despectiva de Don Juan, casi de « Burlador », que adopta en general el gaditano con

sus conquistas. Además la constante ausencia del padre hace de Cadalso un niño doblemente huérfano, de padre y de madre, un « sin familia », hasta cierto punto un « desarraigado » sentimental.

Los biógrafos mencionan la existencia de una hermana mayor del futuro militar, María Ignacia, que le llevaba 21 meses. Pero murió en agosto de 1742, cuando José tenía 10 meses. Cadalso fue pues, además de huérfano, « hijo único » con el aislamiento que ello supone. Un hijo único criado por tres parientes: un anciano, una solterona y un sacerdote, trío sin duda bienintencionado, pero poco divertido. Sólo al ingresar en los jesuitas de Cádiz, el pequeño José, que había tenido no pocos motivos para ensimismarse, pudo alternar y jugar con niños de su misma edad.

Por poco tiempo, pues a los nueve años salía camino de París donde se sentiría otra vez extraño, por extranjero aislado en medio de franceses, antes de repetir la misma experiencia en Kingston en medio de ingleses.

Al parecer, la infancia del gaditano tuvo dos fieles compañeras: la tristeza y la soledad. Tal vez, más tarde, pudo librarse de la primera, aunque, incluso cuando se muestra alegre, no estoy seguro de que Cadalso no tenga un fondo de melancolía. Molière, el mejor de los autores y actores cómicos galos, era profundamente hipocondríaco. Pero la soledad siguió acompañando siempre al andaluz. A menudo, Cadalso se recluye, se aleja de los demás, busca la soledad, vive aislado, triste y secreto. Cuando en 1760 su padre le envía « a divertirse en París y Londres », para tratar de apartarle de su vocación mística, el viajero escribe: « El año y medio que duró esta ficción [de vocación mística], la reclusión que yo mismo me impuse, la lectura a que me obligué y el mucho tiempo que gastaba solo en mi cuarto, me pegaron este genio que he tenido siempre después, y el amor a los libros » (p. 9). Aislado e incluso rechazado, en Alcalá, agradece de corazón a quien le acoge: « Hospedóme con

mucha amistad en su cuarto D. Jerónimo Moreno, colegial de San Ildefonso, no sin repugnancia de sus compañeros que me miraban como persona odiosa a la Corte » (p. 14). En Borja, el trato de dos compañeros amables le desvanecían de cuando en cuando las ideas tristes (p. 15).

Pasa a Madrid, pero allí también le espera la soledad: se « hallaba desnudo, pobre y desgraciado » cuando conoció a la Ibáñez. Amén de ésta, el único y constante amigo que tuvo fue su barbero » (p. 20). Asimismo, de la soledad se queja en varias cartas desde Montijo y Oropesa, y, lo propio en San Roque, hasta poco antes de su muerte: « Dos años estuve viviendo en San Roque, sin tratar un alma viviente, hasta que la casualidad me proporcionó el conocimiento ... de D. Francisco Salinas de Moñino ». Confiesa que « su genio amabilísimo me alivió mucho de la pesadumbre que inspira una continua soledad como la que pasaba » (p. 32). Pero, cosa curiosa, en este último caso, Cadalso burla la soledad con la soledad, pues Moñino no es sino el reflejo narcísico de Cadalso, su sosías. El autor está pues a solas consigo mismo y dialoga con la imagen que le devuelve el espejo: « Vi en él los defectos que yo conocí en mí mismo y las buenas prendas que mi amor propio me hacía creer se hallaban en mi persona » (p. 32).

Los remedios contra la soledad y la tristeza, las « diversiones » (en el sentido pascaliano de la palabra), Cadalso las enumera lacónicamente: « Mesa, juego, amores y alguna lectura » (p. 10). En realidad, convendría sobre todo hablar de amoríos — múltiples —, de la amistad, que cultivó con indudable sinceridad, pero también como antídoto al aislamiento, y finalmente la pasión; confiesa dos pasiones: la que sintió por la Ibáñez, y la que le inspiró Francisco Salinas de Moñino (p. 32).

Así y todo, Cadalso no sólo sufre, sino que cultiva conscientemente la soledad. Se niega a casarse con la de Codaños; no puede hacerlo con la Ibáñez: el solitario se convierte

en solterón. Por ello no tendrá descendencia, no podrá ver prolongada su vida en sus hijos. Su soledad, por decirlo así, no es sólo horizontal, lateral, respecto de los que le rodean, de sus coetáneos; es vertical: carece de descendientes. Sin padres, huérfano, Cadalso será « huero », — Lorca hubiera dicho « yermo » — sin hijos, no tendrá prolongación. Un ser sin padres ni hijos, sin antecedentes ni descendientes. Aislado, en su mismo linaje. Un ser puntual, aislado, solo.

Pero él no puede admitir ese quedar emparedado, recluido en su propio ser, un ser limitado y mortal. Anhela una apertura hacia el futuro, quiere continuar viviendo, aun después de muerto. Aguda y angustiosamente, siente el ansia de supervivencia. Se afana por encontrar esa supervivencia en el plano humano, a imitación de sus modelos latinos. En la memoria de los hombres, en primer lugar, merced a la fama póstuma, a su epitafio y a su autobiografía. Y en segundo lugar, a través de sus obras cuya conservación le tiene preocupado. Es significativo el cuidado con que guarda, clasifica, etiqueta, archiva sus papeles. Asoma en sus *Apuntaciones* esa inquietud por sus escritos: cita una carpeta rotulada: « Relativos a la carrera » (p. 29). También escribe: « Véanse todas éstas [cartas] y mi respuesta, que tienen el título correspondiente entre mis cartas recibidas » (p. 24) y « Conservo en el legajo arriba citado los oficios relativos a esto » (p. 30). Para sus manuscritos Cadalso tiene mimos de archivero.

En realidad, todo esto tiende a un fin único: vencer el olvido, triunfar del tiempo. El coronel está constantemente preocupado por la muerte, y por el más allá de la muerte. Siendo joven, decidió rechazar la solución cristiana, la fe en la inmortalidad del alma, en la otra vida. Pero, y tal vez a causa de esa opción, no le abandona la idea de la muerte. Hay varias *Cartas marruecas* sobre la fama póstuma; el militar escribió una larga serie de epitafios; multiplicó en su correspondencia las alusiones a su propia muerte, dejó a

sus amigos salmantinos sus últimas voluntades en español y en latín: «Lugete, amici, lugete! ». ¿Presentimiento de su fin inesperado? Es posible. Lo cierto es que la angustia no le abandona. Incluso en las cartas graciosas y bromistas a Tomás de Iriarte, le obsesiona el mundo de ultratumba, imagina escenas fúnebres, de velatorio, de descenso a los infiernos o de aparecidos. Le habita una congoja continua y tremenda.

Esa obsesión, alimentada por las *Noches* de Young, explica por qué Tediato abre la consabida sepultura: posiblemente lo que pretende, no es tanto ver por última vez a su amante como buscar la respuesta a su angustiada interrogación: « ¿Qué hay después? ». Lo que busca es un secreto, el secreto que a todos, cuando reflexionamos, nos tiene el corazón en un puño: el secreto de la Muerte y del más allá. Dada la postura filosófica que había adoptado el ex alumno de los jesuitas, la única respuesta que podía esperar, es la que, años más tarde, había de proponer Goya en uno de sus *Caprichos*: aquel en que un esqueleto levanta la losa de su sepultura, sobre la cual está grabada esa palabra, tremendamente desesperante: NADA.

¹ Véase J. Cadalso, *Escritos autobiográficos y epistolario*. Prólogo, edición y notas de N. Glendinning y N. Harrison, London, Tamesis Books, 1979, p. 225.

En el presente estudio, nos referiremos a esta edición dando sólo el número del documento y su página.

Nota: la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida* fue publicada por su primer editor, D. Angel Ferrari, con el título de *Apuntaciones autobiográficas*. Usamos indistintamente las dos denominaciones.

² *Memoria*, p. 13.

³ Número 26, p. 65.

⁴ J. Cadalso, *Cartas marruecas*, Prólogo, edición y notas de L. Dupuis y N. Glendinning, London, Tamesis Books, 1970, p. 209. Nos referiremos a esta edición con las siglas: C.M. Aquí, C.M., p. 94.

⁵ C.M., p. 194.

⁶ C.M., p. 128.

Las « Noches lúgubres » de Cadalso y la juventud romántica del Ochocientos

por John Dowling (Universidad de Georgia)

Montilla es una población situada en la provincia de Córdoba en la ruta que va desde la antigua sede del califato hacia Lucena, Antequera y Málaga. Desde dos elevadas colinas del recinto urbano se descubre en todas direcciones un vistoso horizonte de sierras. De clima benigno y saludable, Montilla es una ciudad antigua que, en la primera mitad del siglo XIX, poseía unas 1.800 casas. En ellas se observaba, según Pascual Madoz, « mucha limpieza y una estremada blancura tanto por dentro como por fuera ... »¹.

En una de aquellas casas vivía la familia de una viuda, cuyo nombre no sabemos, quien en la primavera de 1819 se encontraba muy preocupada por un hijo suyo. Se acercó a un familiar de la Inquisición, llamado don Nicolás de Martos Pazos, y, según documento que firmó don Nicolás el 14 abril de aquel año de 1819, la viuda le explicó sus cuitas en estos términos:

« Mi hijo ... me quita la vida a pesadumbres. El no sólo no hace caso de mis amonestaciones sino que es osado a decirme mil palabras injuriosas. A sus hermanos, especialmente a [uno], los trata cruelmente y dice que ha de matarle. Y ahora por último dice que a sí mismo ha de quitarse la vida; y temo que así lo ejecute, pues una de las tardes pa-

sadas se encerró en una sala, y diciendo que iba a matarse comenzó a cargar una arma con balas. Las criadas que lo oyeron y vieron esto dieron voces, acudieron todos los de casa y yo también, y quiso Dios que a fuerza de llantos y ruegos abriese las puertas; pero estaba con los ojos descajados y como furioso. Le he podido quitar este librito en que con frecuencia lee, y temiendo que no sea bueno se lo doy a Vd. para que se sirva pasarlo, y si halla que contiene doctrina que pueda perjudicarle, le suplico que lo quemé para que no pueda volver a mi casa »².

El librito que entregó la madre al familiar de la Inquisición, y que fue denunciado al Tribunal de Córdoba, se titulaba *Noches lúgubres* del Coronel D. José Cadalso. Lo había vuelto a reimprimir en Valencia en el año pasado de 1817 el editor don Mariano de Cabrerizo³. En aquellos años entre el fin de la Guerra de la Independencia y el Trienio Constitucional, cuando imperaba el absolutismo de Fernando VII, eran todavía niños José de Espronceda, Mariano José de Larra, Antonio García Gutiérrez y tantos otros que iban a lucirse como furibundos románticos en los años treinta. José Zorrilla nació el mismo año en que el editor Cabrerizo lanzó a la calle su edición de tal librito de José Cadalso. Pero ya había en la España de la época fernandina jóvenes como el de Montilla que leían, « con los ojos descajados », el lúgubre diálogo que había escrito un desesperado soldado casi medio siglo antes. Un estudio de la crítica inquisitorial de *Noches lúgubres* y de la historia textual y bibliográfica de la obra nos permite trazar la penetración y el desarrollo del espíritu romántico entre la juventud española del Ochocientos.

Se supone que Cadalso escribió el diálogo *Noches lúgubres* como desahogo al morir Filis, objeto de su pasión, quien, según una tradición bien establecida fue la actriz María Ignacia Ibáñez (1745-1771)⁴. La portada de las primeras ediciones afirma además que el autor imita el « estilo » del poeta inglés Eduardo Young (1683-1765). Sabido es que Cadalso

no llegó a publicar el diálogo en vida. Apareció por primera vez en letras de molde en cuatro números del « Correo de Madrid » en los meses de diciembre y enero de 1789-1790, más de siete años después del fallecimiento del Coronel Cadalso en el sitio de Gibraltar (1782)⁵. Nigel Glendinning, al publicar un manuscrito que fecha hacia 1775, o sea cercano al año de la composición, demuestra que ya en la versión del « Correo de Madrid » han entrado variantes⁶. Un estudio de sucesivas ediciones revela que el proceso de variar el texto sigue a través de los años. Aparte alguna variante que obedece a preocupaciones de religión y dogma y otras de poca importancia, se crean durante la época romántica, con base de la primera versión impresa, otras tres versiones bien diferentes entre sí. Hemos de recordar que tanto en el manuscrito como en la versión del « Correo » termina la « Tercera noche » *in medias res* al decir el protagonista Tediato al sepulturero Lorenzo: « Andemos, amigo, andemos... ». Tediato no ha conseguido su objeto de desenterrar el cadáver de la difunta amada.

De la primera versión, que — aparte el citado manuscrito — será la más cercana al texto original de Cadalso, salen cinco ediciones más durante el reinado de Carlos IV y antes de los conocidos sucesos del 1808⁷. No obstante, la conclusión aparentemente truncada parecía causar preocupación. En el tomo IV de la edición de las *Obras* de Cadalso publicadas por Mateo Repullés (Madrid, 1803), se había añadido una nota anónima al fin del texto insinuando:

Desde luego habrá conocido el Lector que estos Diálogos no concluyen como deben. Y en efecto su Autor los dexó imperfectos o sin darles la última mano, como consta del borrador original en que según su plan, se proponía el reconocimiento de Tediato, detestando su furiosa pasión, sirviendo de escarmiento a los jóvenes incautos, para que se precaviesen, no dexándose arrebatar de un amor desordenado⁸.

¿Obraba tal « borrador original » en manos de los responsables de esta edición? ¿O desearían sencillamente desviar, inventando un propósito moral, una prohibición de la censura gubernamental o un posible golpe de la Inquisición? ⁹.

Sea como sea, parece que las palabras de la nota de 1803 sembraran una semilla que había de brotar años después. Sabemos por documentos de la censura gubernamental de 1802 que la edición de Mateo Repullés de 1803 fue costeada por el librero José López de Orea ¹⁰. Pasada la ráfaga de la Guerra de la Independencia y ya en el año de 1815, Francisco López de Orea, pariente sin duda de José, y « del comercio de libros de esta Corte » — tal se le describe en el documento inquisitorial ¹¹ — costea una nueva edición de *Noches lúgubres*, publicada también por Repullés, que inicia la oleada decimonónica de ediciones de este texto de Cadalso. Fue anunciada en la « Gaceta de Madrid » el martes 5 de diciembre de 1815, como « un tomo en 16 ... con el final de la tercera noche que no se ha publicado hasta ahora » ¹². En el prólogo, el anónimo editor explica la conclusión de esta manera:

El público ha hecho justicia al distinguido mérito del imitador de Young, a pesar de que no ha visto completo este grandioso cuadro de sus *Noches lúgubres*. La nota que acompaña a las anteriores ediciones da a entender que Cadalso dejó incompleta la obra, que tal vez debía contribuir más que ninguna a su fama póstuma; pero felizmente se me ha proporcionado el gusto de ver lo que no pudieron hallar los otros editores, quiero decir, la conclusión de estas noches, tal como la escribió su autor, de cuyos borradores he copiado este trozo inédito. Poseedor de este que los literatos apreciarán, sin duda, como una verdadera alhaja, me he apresurado a publicarla, para tener la satisfacción de ser el primero que ofrezca a mis compatriotas una edición completa de estas celebradas noches ¹³.

Los investigadores no han averiguado ni adivinado quién fuera el « poseedor » de esta « verdadera alhaja » y nadie se ha atrevido a conjeturar sobre el particular. Voy a

aventurar la teoría de que el autor de la conclusión de la « Noche tercera » fue un miembro de la familia López de Orea, del comercio de libros de Madrid. En 1803, al costear José López de Orea la edición de las obras de Cadalso en cuatro tomos, alguien añadió la nota citada dando a entender, sin decirlo abiertamente, que había visto un « borrador original ». Entonces, en 1815, en una nueva revisión del prólogo, afirma el revisor que « se me ha proporcionado el gusto de ver lo que no pudieron hallar los otros editores, quiero decir, la conclusión de estas noches ... » Esta edición la costeó Francisco López de Orea, quien en 1815 tenía 42 años y en 1803 contaba 30. ¿No podía ser el mismo librero quien se metiera a autor para dar cabo una obra que se le antojaba incompleta y al mismo tiempo para terminar con una preocupación que llevaba dentro desde hacía doce años? Tanto el prólogo como la conclusión serían ficciones del inventivo librero.

La « Noche tercera » de Cadalso empieza con el soliloquio de Tediato, que espera a Lorenzo en una esquina cercana al templo donde han estado las dos noches anteriores. « Aquí me tienes, fortuna, tercera vez expuesto a tus caprichos » (61: 4-5)¹⁴. Habiendo Tediato imprecado largamente « los caprichos de la suerte » (64: 6-7), se le acerca Lorenzo con un pico y un azadón y los dos se dirigen hacia el templo¹⁵ al pronunciar Tediato las palabras finales de la versión original: « Andemos, amigo, andemos » (66: 13).

En la conclusión de 1815 Lorenzo abre con llave la puerta del templo y los dos se ponen a cavar. Les interrumpe la Justicia, que lleva a Tediato ante un Juez. Éste, observando que « no puedo acomodarme a que en quien tanto mandó la razón, obedezcan de tal modo los sentidos » (ed. de 1951 de Helman, p. 123), decide desterrar a Tediato de la corte. Así termina la « Noche tercera » en la nueva versión. Tediato no ha reconocido y detestado su furiosa pasión, como insinuaba el prólogo de 1803. Por otra parte, se prevé

que posiblemente en el destierro a que le condena el Juez, el desordenado amante pueda recobrar el uso de la razón ¹⁶.

La conclusión, racional en fin, fue capaz de satisfacer a lectores de distintos gustos y criterios. El sensato preveía que Tediato volvería desde las tinieblas al mundo de la razón mientras que el exaltado se regocijaba en la ambigüedad. Como la razón y la exaltación compartían el alma de la mayoría de los lectores de entonces, esta edición hizo fortuna. Se relegó al olvido la versión original, que no volvió a aparecer en letras de molde durante casi siglo y medio. De la versión con el nuevo fin de la « Noche tercera », hay entre 1815 y 1852 — o sea en un período de 37 años — al menos 25 ediciones. El número de ediciones es, como lo expresa Joaquín Arce, « prueba inequívoca de su clamoroso éxito » ¹⁷. Esta obra, concebida medio siglo antes, armonizaba en su nueva versión con los sentimientos de la juventud española de las épocas fernandina e isabelina. Andando entre tinieblas, sentían y suspiraban almas atormentadas que proferían exclamaciones aprendidas en *Noches lúgubres*. Tediato iba dejando su huella en medio siglo de literatura hispánica. « O mucho me engaño, — escribió un estudioso de Espronceda — o las *Noches lúgubres* debieron de ser uno de los libros favoritos del autor de *El estudiante de Salamanca* » ¹⁸.

A pesar del éxito de esta segunda versión, no satisfacía la exaltación de cierto sector de la juventud romántica. Precisamente durante el Trienio Constitucional — época políticamente exaltada — se publica una tercera versión de *Noches lúgubres* a la que se le añade una « Noche cuarta ». Sale en Madrid en 1822 sin nombre de impresor. Con la « Noche cuarta » estamos claramente ante una ficción ¹⁹. Sin embargo, el anónimo autor había encontrado presagiado a finales de la « Noche primera » de Cadalso el desenlace que fantaseó para su propia « Noche cuarta ». Cuando el toque matutino de las campanas impide que Tediato y Lorenzo consigan la primera noche su fin de desenterrar el cuerpo

de la difunta amada, el desconsolado amante se dirige al « montón de huesos asquerosos » prometiendo: « pronto volveré a tu tumba, te llevaré a mi casa, descansarás en un lecho junto al mío: morirá mi cuerpo junto a ti, cadáver adorado, y expirando incendiareé mi domicilio; y tú y yo nos volveremos ceniza en medio de las de la casa » (35: 3-7).

En la « Noche cuarta », después del fracaso de las noches segunda y tercera, Tediato y Lorenzo vuelven a la iglesia por cuarta vez. Sacan de la tumba la caja sucia « que despide tan mal olor ». La llevan en andas a la casa de Tediato, quien, habiendo despedido al sepulturero, nos cuenta en un último parlamento lo que hace y piensa:

... ya está todo prevenido; la mixtura para el incendio bajo la cama, la mecha encendida que el fuego va consumiendo, veloz el momento se acerca. ¡Ay, objeto antiguo de mis delicias, hoy objeto de horror! ¡Oh, tú ahora imagen de lo que yo seré en breve! ¡Y tu cuerpo está en el lecho junto al mío! ¡Vaya a morir mi cuerpo junto a tu cadáver adorado! ¡Ay, ya va a incendiarse el domicilio! ¡Voy a espirar! Ha llegado ya el momento de mezclarse nuestras cenizas con las de la casa. Adios, humanidad perversa y engañosa. Adios ²⁰.

La versión de 1822 de cuatro noches pasó por algunos años desapercibida de la juventud romántica. En 1847, el impresor madrileño D. José María Marés, basándose en la versión de cuatro noches, publica *Noches lúgubres. Historia de los amores del Coronel D. José de Cadalso, escritas por él mismo. Nueva edición corregida y aumentada*. Marés o un autor contratado por él crea una cuarta versión de *Noches lúgubres*. Reconociendo en la versión de 1822 una falta de continuidad lógica entre el destierro de Tediato a la conclusión de la « Noche tercera » de la versión de 1815 y su regreso a la iglesia con Lorenzo a principios de la « Noche cuarta », el anónimo escritor revisa la conclusión de la « Noche tercera ». Al escuchar Lorenzo que la Justicia empieza

a abrir, él y Tediato huyen. Entonces se introduce la « Noche cuarta » con un corto soliloquio pronunciado por Tediato delante de la iglesia antes de llegar Lorenzo. Aunque la tercera versión de *Noches lúgubres* no había tomado vuelo, la cuarta versión sí llegó a ser popularísima. La segunda y la cuarta conviven brevemente, y entonces la cuarta desbanca a la segunda. En una nueva edición de Marés de 1852, hasta se pierde el título de *Noches lúgubres* para llamarse solo *Historia de los amores de D. José de Cadalso, escritas por él mismo* (conservando sin embargo la forma femenina y plural del participio). Quedó convertida en literatura de cordel, saliendo más de una docena de ediciones de 24 páginas, muchas sin año expresado, durante las tres décadas entre 1852 y 1885.

Volvamos al furioso joven de Montilla de los ojos descajados. La edición en que leía — Valencia, Cabrerizo, 1817 — estaba basada en la de Madrid, Repullés, 1815, con la conclusión de la « Noche tercera ». En el lustro entre 1815 y 1820 salen trece ediciones de la nueva versión; ocho en Madrid, Valencia y Barcelona; una en Madrid y París; y cuatro en París o Burdeos²¹. Las ediciones francesas se debían al gran número de españoles exiliados o establecidos en Francia durante la época fernandina.

Una modalidad importante ocurre con la publicación de la edición de Burdeos de 1818. A la editorial de Lawalle Joven se le ocurre unir *Noches lúgubres* de Cadalso al drama lacrimoso de Jovellanos, *El delincuente honrado*. Ahora bien, vale recordar que la composición de *Noches lúgubres*, hacia 1772, coincide con la de *El delincuente honrado*, estrenado en 1773²². Otra coincidencia no será casualidad sino obediencia al *Zeitgeist* europeo: a la publicación de *Noches lúgubres* en el « *Correo de Madrid* », le sigue cinco meses después, el 22 de mayo de 1790, el estreno en el Teatro del Príncipe de la comedia lacrimosa *El viejo y la niña* de Leandro Fernández de Moratín, obra que hace hito en la histo-

ría del modo sentimental en España. La yuxtaposición tan lógica del « drama en prosa » *El delincuente honrado* y el diálogo en prosa *Noches lúgubres* — ambos pertenecientes al modo sentimental — gozó de buena fortuna ya que hay nuevas ediciones en Burdeos en 1823 y 1827.

Se utilizó una edición de Lawalle Joven para otra que se publicó en Nueva York en 1829 y que ofrece un interés especial. La casa editorial de Lanuza, Mendía y Compañía por aquella época, al igual que otras casas de Nueva York, retaba a los editores de Filadelfia y Londres para captar el mercado hispanoamericano. Junto con obras como las *Fábulas literarias* (1826) de Tomás de Iriarte y una novela titulada *Anastasia, o La recompensa de la hospitalidad: anécdota histórica de un casto amor contrariado* (1828), la casa distribuía a la juventud romántica de Hispanoamérica las *Noches lúgubres* de José Cadalso²³.

Otra novedad de la casa de Lawalle Joven de Burdeos fue una obra en cuatro tomos titulada *Biblioteca selecta de literatura española, o modelos de elocuencia y poesía*. Los responsables fueron Pablo Mendíbil y Manuel Silvela, maestros de una escuela particular para jóvenes españoles de la colonia española de Burdeos²⁴. Los modelos de diálogos que proponen Mendíbil y Silvela incluyen ejemplos de Cervantes, Gracián, Montengón y Moratín hijo, dos selecciones de *El delincuente honrado* y la « Noche primera » de Cadalso casi entera²⁵. Es decir, a partir de 1819, en una escuela española de Francia, jóvenes españoles de la misma edad que el de Montilla estudiaban como modelo del buen escribir una selección de una obra que en España la Inquisición precisamente en 1819 prohibía y mandaba que se recogiera por contener « proposiciones falsas, temerarias, *piarum aurium* ofensivas, subversivas a la gerarquía natural y civil, y capaces de producir en la juventud las más funestas imprecaciones, tanto más profundas quanto el mismo terror abre las puertas del alma para que se introduzcan » (A.H.N.

Inquisición, Leg. 4448, No. 4, primera paginación, fol. 3v). Así escribía el Inquisidor Fiscal del Tribunal de Valladolid, que como el de Córdoba había recibido una denuncia de *Noches lúgubres*, basada la de Valladolid en la edición de Repullés publicada en Madrid en 1815, o sea, la que por primera vez contenía el fin moralizador de la « Noche tercera ».

El Fiscal tenía a mano tres censuras preparadas por cinco calificadores, frailes de tres conventos de Valladolid. Uno de ellos, Fray Gil Marcilla del Convento de San Diego, se preocupaba especialmente por el efecto de la obra — que él concebía como teatral — en la juventud impresionable. *Noches lúgubres* era, según escribía, una obra « incentiva a la lujuria, con la que puede formar idea la juventud incauta de que es felicidad fomentar esta pasión y mucho más el logro de sus placeres » (fol. 8v). Observaba que « en tal librito ... apenas hay una página que no esté brotando de sí una reprehensible sensualidad » (fol. 9v). No cree el fraile que las máximas del Coronel Cadalso repreben el vicio:

Pues juzguemos a buena fe: ¿qué efectos podrá producir un quadro tan lastimoso en una juventud espectadora, cuías pasiones necesitan muy pocas lecciones para excitarse, para ponerse en movimiento y para precipitarse? ¿Podrán aprender los jóvenes en la conducta de Tediato otra cosa más que la norma por donde puedan ellos formar su conducta a fin de lograr el cumplimiento de sus deseos desordenados, aunque sea por medios extravagantes y ridículos? (fol. 9v).

Andando el tiempo, los jóvenes de la escuela de Mendíbil y Silvela volverían a España para convivir con otros jóvenes — como el de Montilla — que habían leído o leían algún ejemplar de las sucesivas ediciones de este apasionado y doloroso diálogo publicadas en tres países y dos continentes. No consta que leyera las *Noches* el sobrino de Mesonero Romanos — aquel sobrino que figura en el cuadro costumbrista « El romanticismo y los románticos » —, pero

está cierto que el joven debería tener la oportunidad. De libros muy parecidos, si no de *Noches lúgubres*, había sacado los exaltados gustos que Mesonero nos describe: « recorrió día y noche los cementerios ... trabó relaciones con los enterradores ... » En sus poesías el sobrino cantó el suicidio en composiciones « de tumba y hachero ». A su amante le decía que « era preciso que se muriesen para ser felices » y que « los enterrarían bajo una misma losa ... »; « en unas ocasiones la suponía ya difunta ... »; « sólo puede darte mi alma », le escribía, « una tumba... y una cruz »²⁶.

La popularidad de *Noches lúgubres* entre la juventud de habla castellana coincidía con el favor que seguía gozando su supuesto modelo entre lectores de habla inglesa. Recuérdese que el título completo es *Noches lúgubres imitando el estilo de las que escribió en inglés el Doctor Young*. Cadalso se refería a una obra cuya primera parte se titulaba en el original *The Complaint; or, Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (*La queja, o sea, Pensamientos nocturnos sobre la vida, la muerte y la inmortalidad*). El autor, Edward Young, « a man of genius and a poet », según el Dr. Samuel Johnson²⁷, publicó su obra por entregas entre 1742 y 1745; es decir, que el primer folleto salió en Londres un año después de nacer José Cadalso en Cádiz.

Muy distintos en la forma son el largo poema de Young y el breve diálogo de Cadalso. En éste los interlocutores, que hablan en prosa, son, además de Tediato y el Sepulturero Lorenzo, la Justicia, un Carcelero y un Niño, hijo de Lorenzo. La acción ocurre en tres noches sucesivas, o sea que la obra tiene la forma de tres actos. Las ediciones impresas ocupan de 30 a 80 páginas según la tipografía y el tamaño. En *Night Thoughts* el largo monólogo del protagonista es brevemente interrumpido muy de vez en vez por un interlocutor. El poema consiste en 9.635 pentámetros yámbicos sin rima divididos en nueve « noches » cada una

con su título. Un crítico francés ha comentado: « C'était beaucoup pour un poème où il ne se passe rien... »²⁸.

No obstante, tan populares fueron las ediciones sueltas de las primeras *Noches* de Young, en que lamentaba el poeta la pérdida de su mujer, de su hijastra y de su yerno, y tan pingües fueron las ganancias, que el « sacerdote de la Noche » no abandonó la pluma hasta acercarse a los diez mil versos. Coleccionadas, las *Noches* seguían saliendo de los tórculos ingleses en múltiples ediciones²⁹. Al llegar José Cadalso a las riberas del río Támesis hacia 1755, con sus catorce años a costas, para aprender inglés en la escuela de Mr. Plunket en Kingston³⁰, tantas ediciones había que difícilmente podía el joven dejar de conocer tan célebre poema en todo o en parte. Si no lo leyó en inglés en aquella época bien pudo encontrarlo después en inglés, o en francés a partir de 1769, es decir poco antes de componer *Noches lúgubres*³¹.

En efecto, la fama del poema de Young duraba muchos años después de la muerte de Cadalso. Es sorprendente que un poema que en nuestros días ha caído punto menos que en olvido haya tenido un éxito sostenido durante más de un siglo. A partir de la publicación de la primera entrega en 1742, y hasta el año 1856, solo había tres años (1759, 1799 y 1844) en que no apareció nueva edición o en Europa o en la América inglesa, después Estados Unidos. Hubo años en que salieron varias ediciones. El poema se tradujo al alemán, danés, español, francés, italiano, latín, portugués y ruso. El interés expiraba lentamente por los años entre 1860 y 1880 al declinar en Europa el movimiento romántico³². Durante casi siglo y medio, obedeciendo al *Zeitgeist* de la cultura europea, la melancolía y la tristeza de Young, experimentadas entre tumbas y tinieblas y expresadas en una retórica exclamatoria, seducían a lectores sensibles.

Sin embargo, lo que queda de Edward Young en las *Noches lúgubres* de Cadalso son lejanos recuerdos: el la-

mento de un hombre desesperado por la pérdida de un ser querido; los apóstrofes a la noche; el nombre Lorenzo — en *Night Thoughts* un mundano libertino, en *Noches lúgubres* un pobre hombre, un sepulturero, y en fin, la impresión de un diálogo. Por otra parte, no es de extrañar que Cadalso pensara en *Night Thoughts*, poema inglés, al morir su amante. En una memoria autobiográfica, al recordar su primera estancia en Inglaterra durante los años de su adolescencia, escribe: « Allí experimenté por primera vez los efectos de la pasión que se llama amor. Hubo de serme funesta »³³. En efecto, de *Night Thoughts* queda en *Noches lúgubres* un espíritu, que será el significado de la frase « estilo de ... Young » que dice Cadalso que imitaba. Ese espíritu, caracterizado por el cielo « triste, opaco y caliginoso ... de Londres » — como dice el mismo Cadalso³⁴ — es el que llegó a España a fines del XVIII y allí triunfó en los primeros años del XIX.

La traducción al español de *Night Thoughts* y su publicación en España coinciden precisamente con las primeras ediciones de *Noches lúgubres*. En la última década del XVIII, emprendió la tarea de traducir a Young el canónigo Juan de Escoiquiz. El que había de ser tutor del príncipe de Asturias, después Fernando VII, no era nada temeroso ante los grandes proyectos, ya que en aquellos mismos años escribía un « poema heroico » titulado *México conquistada* que en 26 libros y unos 25.000 versos contaba las hazañas de Cortés en Tenochtitlán³⁵. Escoiquiz dio a conocer las *Obras selectas de Eduardo Young, expurgadas de todo error y traducidas del inglés al castellano*, en dos tomos (Madrid: 1797) y apareció una segunda edición en 1798 y una tercera en tres tomos en 1804-1807. Es decir, que las primeras ediciones en español del poema de Young y las primeras ediciones de *Noches lúgubres* coinciden cronológicamente. Después, solo hay una edición nueva de Young en español: en 1828 el editor y propietario Francisco Razola

edita *Lamento nocturno, o Meditaciones de Young*³⁶. Es que España poseía *Noches lúgubres*, un diálogo cuyo espíritu, parecido al del poema de Young, armonizaba con los sentimientos de la juventud española de las épocas fernandina e isabelina.

El número de las ediciones de las dos obras es prueba de que el espíritu de *Night Thoughts* y el de *Noches lúgubres* obedecían al *Zeitgeist* cultural de la época³⁷. En el siglo XIX, durante los mismos años en que se publicaban para el mundo hispánico unas 42 ediciones de *Noches lúgubres* con la conclusión de la « Noche tercera » o con la nueva « Noche cuarta », en la Gran Bretaña, en Estados Unidos y en el continente europeo hay más de cien ediciones de *Night Thoughts*. En España, en Europa, en América, se había extendido un espíritu que seguía una trayectoria desde el sentimentalismo hacia la exaltación. De la pasividad de « Andemos, amigo, andemos ... » llegamos a la furia de « Adiós, humanidad perversa y engañosa », que presagia las últimas palabras de Don Alvaro: « ¡Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción! ».

Después, el sentimentalismo y la furia también van apagándose. Desaparece lentamente *Night Thoughts* de las librerías inglesas después de 1873. Se extingue poco a poco el gusto por *Noches lúgubres* y a partir de 1885 dejan de venderse nuevas ediciones en los cordeles. Es el año en que moría Rosalía de Castro y el espíritu romántico iba buscando nuevos cauces. Galdós publica el segundo tomo de *Lo prohibido* y está escribiendo *Fortunata y Jacinta*. La juventud, que por tanto tiempo había sentido y había clamado con Tediato, procura otros modos de ser y otros modelos. Cuando un joven de las nuevas generaciones, de Monóvar en la provincia de Alicante — Azorín — descubre a Cadalso, lee las *Cartas marruecas*³⁸. A diferencia del joven de Montilla de principios del siglo, encuentra en su autor no lo furia y la pasión sino el espíritu racional del XVIII.

¹ P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1848, XI, pp. 559-60.

² Archivo Histórico Nacional, *Inquisición*, Leg. 4448, N. 4, segunda foliación, f. 1.

³ J. Cadalso, *Noches lúgubres*, Valencia, Cabrerizo, 1817. No he manejado esta edición. Según Antonio Palau, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1950, III, p. 24, esta edición tiene 125 pp. Por otra parte, Edith Helman, ed., José Cadalso, *Noches lúgubres* (Santander/Madrid, 1951, p. 106), se refiere a versos que siguen el texto ocupando las pp. 113-35. Véase la nota 21 en que calculo que será la décima edición.

⁴ G. Díaz Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español*, 2.ª ed. Madrid, 1942, pp. 247-82, al publicar una imitación, *Noche Lúgubre* por El Catalán Melancólico, que apareció en el «Diario de Barcelona» (20 de julio de 1793), expresó dudas sobre la autoría de *Noches lúgubres*. Juan Antonio Tamayo, *El problema de las 'Noches lúgubres'*, en «Revista de Bibliografía Nacional», 4 (1943), pp. 325-70, le contesta ampliamente, aportando datos curiosos aunque incompletos.

Hay interesantes estudios sobre las fuentes de *Noches lúgubres*: B. W. Wardropper, *Cadalso's 'Noches lúgubres' and Literary Tradition*, en «Studies in Philology», 49 (1952), pp. 619-30; N. Glendinning, *New Light on the Text and Ideas of Cadalso's 'Noches lúgubres'*, en «The Modern Language Review», 54 (1960) pp. 537-42; Idem, *The Traditional Story of 'La difunta pleiteada', Cadalso's 'Noches lúgubres', and the Romantics*, en «Bulletin of Hispanic Studies», 38 (1961) pp. 206-15; y C. Gómez del Prado, *José Cadalso, las 'Noches lúgubres', y el determinismo literario*, en «Kentucky Foreign Language Quarterly», 13 (1966), pp. 209-19. Curiosa interpretación es la de Ramón Gómez de la Serna, *El primer romántico de España, Cadalso el desenterrador*, en *Mi tía Carolina Coronado*, en *Obras completas*, Barcelona, 1956, I, pp. 1167-72.

⁵ «Correo de Madrid» (o de los ciegos), *obra periódica en que se publican rasgos de varia literatura, noticias y los escritos de toda especie que se dirigen al editor*, Tomo Sexto, Madrid, Joseph Herrera, 1790, VI: «Noche primera», Núm. 319 (miércoles, 16 de diciembre de 1789), pp. 2562-68; «Noche segunda», Núm. 322 (sábado, 26 de diciembre de 1789), pp. 2590-92, y Núm. 323 (miércoles, 30 de diciembre de 1789), pp. 2597-99; «Noche tercera», Núm. 325 (miércoles, 6 de enero de 1790), pp. 2615-16.

Emilio Cotarelo y Mori, *Cartas inéditas de Cadalso*, en «La España Moderna», 7, 73, (1895), p. 96; y Emily Cotton, ed., José Cadalso, *Noches lúgubres*, Liverpool, 1933, p. 62, señalaron la existencia de la edición del «Correo de Madrid», Ésta prefirió reproducir el texto de Madrid, Repullés, 1818 (p. v, nota 1), que sigue el del mismo editor con la conclusión de la «Noche tercera». Edith Helman, en su edición de 1951, reproduce por primera vez desde los primeros años del XIX el texto del «Correo de Madrid», pero incluyendo aparte la conclusión de la «Noche tercera», corriente desde 1815, y la «Noche cuarta», corriente desde 1822.

⁶ J. Cadalso, *Noches lúgubres*, ed. N. Glendinning, Madrid, 1961, p. lxxvii. El manuscrito se encuentra en la British Museum Library, MS Egerton 626, *Papeles varios históricos*, f. 179r-211r. Explica Glendinning que la mayoría de los papeles en dicho manuscrito están relacionados con la expedición de Argel del año 1775.

⁷ No he podido examinar ninguna de estas ediciones. Cito a base de las bibliografías de Helman y Glendinning en sus respectivas ediciones y de Palau. Son, a partir de la segunda edición:

2.^a *Noches lúgubres* en *Miscelánea erudita de piezas escogidas de eloquencia, poesía, etc. Ya publicadas, ya inéditas* (Alcalá de Henares, En la Oficina de la Real Universidad, 1792), I, pp. 107-174.

3.^a *Noches lúgubres* (Barcelona, Sastres, 1798), 92 pp. El texto ocupa las pp. 1-32. El resto del tomo está dedicado a la tragedia *Don Sancho García*.

4.^a *Noches lúgubres* (Barcelona, Sastres, 1802), 84 pp. El texto ocupa las pp. 1-30. Sigue *Don Sancho García*.

5.^a *Noches lúgubres* en *Obras* (Madrid, Mateo Repullés, 1803), IV, pp. 133-92. Dice Helman, ed. de 1951, p. 104, que «hay dos impresiones de esta edición hechas el mismo año».

6.^a *Noches lúgubres* (Barcelona, Sastres, 1804), iv + 108 pp. El texto ocupa las pp. 1-30. Preceden (pp. i-iv) opúsculos y sigue *Don Sancho García*.

⁸ Citado por Helman, ed. de 1951, pp. 104-5.

⁹ E. F. Helman, *The First Printing of Cadalso's 'Noches lúgubres'*, en «*Hispanic Review*», 18 (1950), pp. 126-34, concluye: «We think it probable that Cadalso wrote no more than was published in the *Correo de Madrid*» (p. 131). Las investigaciones posteriores, incluso el manuscrito que publica Glendinning, apoyan esta conclusión.

¹⁰ Archivo Histórico Nacional, *Consejo*, Leg. 51642, N. 3, citado por Glendinning, ed. de 1961, pp. lxxviii-ix.

¹¹ Archivo Histórico Nacional, *Inquisición*, Leg. 4448, N. 4, f. 13.

¹² Citado por Glendinning, ed. de 1961, p. lxxx.

¹³ Citado por Helman, ed. de 1951, pp. 105-6. La edición de Madrid, Repullés, 1815, tiene dos estampas que Helman describe de esta forma (pp. 105-6):

... contra un fondo de noche, se representa una iglesia rodeada de árboles, algunos cipreses, y delante de la iglesia, dos figuras: Tediato envuelto en su capa, y Lorenzo, el azadón al hombro y la linterna en la mano; en la parte de arriba, un Cupido alado con trompeta en la mano. La otra estampa representa un calabozo con cadenas, en la cual están Tediato y el feroz carcelero que le dice: «— Este es el calabozo destinado para ti. En breve volveré ».

¹⁴ Cito páginas y líneas por la edición de 1961 de Glendinning.

¹⁵ En *Noches lúgubres* se emplea catorce veces la palabra «templo» — voz típica de la Ilustración — mientras que se usa «iglesia» solo dos veces. Baso esta afirmación en una concordancia — inédita — del texto de Glendinning preparada por la profesora Carmen Chaves McClendon de Mississippi State University, quien amicalmente me prestó una copia.

¹⁶ El Juez ha sido identificado con el Conde de Aranda. Esto ocurrió de esta forma: en la edición aparecida sin nombre de impresor en Madrid en 1822, en la que se publica por primera vez la «Noche cuarta», se incluía también por primera vez una curiosa carta, de un supuesto amigo de Cadalso, a que se refiere en el largo título de este tomo: *Noches lúgubres escritas por el coronel D. José Cadalso, nueva edición. Corregidas*

y aumentadas con el final de la tercera y última noche, y carta de un íntimo amigo del autor que da noticia del objeto que dio motivo a escribirlas. En el interior del libro esta carta se titula: «Carta de un amigo a otro en la que manifiesta el resumen de los amores de Cadalso con la Ibáñez y da la idea de la obra que hace por este efecto». Resulta que este «amigo íntimo» tuvo que atar cabos para poder contar la historia: «aunque tan amigo de nuestro Cadalso, jamás me confió semejante lance: últimamente con noticias de esta parte, presunciones de la otra, memoria de aquí, palabra de allá, y a costa de mucha impertinencia he conseguido inmensidad de cabos para poder informar a V. de toda la historia...» Después de relatar los amores del soldado y la actriz y la enfermedad y la muerte de ésta en los brazos de aquél, el amigo afirma que «[a Cadalso] le perturbó tanto este golpe ... que casi terminó en demencia... Últimamente paró su violento dolor en la extravagancia de desenterrar el cadáver ... [y] pasó al pic de la letra todo lo que describe en la primera noche». El amigo reconoce que sus noticias son diferentes de lo que se lee en las otras noches del diálogo, pero — curioso es notarlo — afirma la verdad del fin de la «Noche tercera» que se había impreso, como sabemos, por primera vez en 1815: «Después de unas sabias y fundadas reconvenções, lo desterró el Sr. Conde [de Aranda] de la corte; y recientes estos lances compuso el papel que con tanto motivo V. aprecia».

Ahora bien: al reproducir Leopoldo Augusto de Cueto esta carta en *Poetas líricos de siglo XVIII*, B. A. E., 61, (Madrid, M. Rivadeneyra, 1869), I, pp. 247-48, añade esta nota: «El juez de la *Noche tercera* es el Conde de Aranda».

¹⁷ J. Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. J. Arce, Madrid, 1978², p. 64.

¹⁸ A. Bonilla y San Martín, *El pensamiento de Espronceda*, en «La España Moderna», 234 (1908), p. 69, citado por J. R. Spell, *Rousseau in the Spanish World before 1833. A Study in Franco-Spanish Literary Relations*, Austin, 1938, pp. 54-55, nota 54. Por otra parte, el norteamericano George Ticknor en su *History of Spanish Literature* (New York, 1849), III, p. 302, nota 9, sin dignarse nombrar siquiera las *Noches lúgubres*, menciona, despectivamente «some unfortunate prose imitations of Young's *Night Thoughts*...».

¹⁹ La conclusión de la «Noche tercera», aunque la atribución a Cadalso es y será dudosa, parece consecuente en su relación con la totalidad del diálogo y aun con la vida de Cadalso. Al confiar sus manuscritos a Juan Antonio Meléndez Valdés, Cadalso le había escrito referente a las *Noches lúgubres*: «Las leyó Vd. en Salamanca y le expliqué lo que significaban: la parte verdadera, la de adorno y la de ficción». Cito de Felipe Ximénez de Sandoval, *Quince cartas inéditas del Coronel Cadalso*, en «Hispanófila», 4 (1960), 10, pp. 21-45, p. 26. Con estas palabras parece confesar Cadalso que realidad, adorno y fantasía entran en la composición de la obra.

²⁰ Cito, modernizando ortografía y puntuación, de la «Noche cuarta» publicada como apéndice por Helman, ed. de 1951, p. 131.

²¹ Según mis cálculos y siguiendo las indicaciones de Helman, Glendinning, Palau y otras bibliografías, las ediciones 7.^a a 21.^a (1815-1821) son:

7.^a Madrid, Repullés, 1815. Es la primera edición con la conclusión de la «Noche tercera».

8.^a Helman, ed. de 1951, pp. 105-6, cita una edición clandestina que sigue la de 1815 menos en la ortografía; ejemplar en el Museo Romántico de Madrid: Madrid, sin nombre de impresor, 1815.

9.^a Valencia, 1816. Citada solo por Palau, III, p. 24, N. 39114.

10.^a Valencia, Cabrerizo, 1817. 125 pp.

11.^a Valencia, Estevan, 1817.

12.^a Valencia, Mompie, 1817. 128 pp. No me es posible saber cuál de las tres de Valencia de 1817 lleva la primacía.

13.^a París, Crepelet, 1817.

14.^a *Noches lúgubres* por el Coronel D. José Cadalso seguidas del *Delincuente honrado* drama en prosa por D. Melchor Gaspar de Jovellanos (Burdeos, En la imprenta de Lawalle Joven, 1818), 252 pp.

15.^a En *Obras* (Madrid, Repullés, 1818), III, pp. 305-63.

16.^a Madrid y París, En la Librería de Théófilo Barrois, 1818,

110 pp.

17.^a Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1818. 114 pp.

18.^a París, Bobée, 1819. 110 pp. Helman, ed. de 1951, p. 107, dice que ha visto dos impresiones distintas de esta edición.

19.^a Selección de la «Noche primera» en P. Mendíbil y M. Silvela, eds., *Biblioteca selecta de literatura española, o modelos de elocuencia y poesía*, (Burdeos, Lawalle Joven y Sobrino, 1819), I pp. 345-50.

20.^a *Les Nuits lugubres*, tr. Achille Du Laurens (París, Ponthieu, 1821), 92 pp.

La vigésimaprimer edición, entonces, sería la tan interesante que ofrece la «Noche cuarta»:

Noches lúgubres escritas por el coronel D. José de Cadalso, nueva edición. Corregidas y aumentadas con el final de la tercera y última noche, y una carta de un íntimo amigo del autor que da noticia del objeto que dio motivo a escribirlas (Madrid, sin nombre de impresor, 1822).

²² Vale recordar que *Los dolores del joven Werther* de Goethe es de 1774.

²³ *Noches lúgubres*, por el coronel D. José Cadalso, seguidas del *Delincuente honrado*, drama en prosa, por D. Melchor Gaspar de Jovellanos (Nueva York, En casa de Lanuza, Mendía y C., 1829), 144 pp. *Noches lúgubres* ocupa las pp. 7-54, pero por error de paginación no existen las pp. 33-36. Según mis cálculos es la vigésimosexta edición. A mi antiguo colega Merle Simmons le debo mis informes sobre las actividades de las editoriales de Estados Unidos en el negocio del libro en Hispanoamérica.

²⁴ Manuel Silvela y García de Aragón (1781-1832) había sido alcalde de casa y corte en Madrid, donde Leandro Fernández de Moratín le conoció durante el reinado de José I. Después de 1821, al fijar su residencia en Burdeos, el comediógrafo vivió con la familia Silvela primero en Burdeos y después en París. El hijo de Manuel Silvela, Francisco, que enseñaba en la escuela, fue padre de dos políticos y escritores del XIX: Manuel (1830-1892) y Francisco (1849-1905).

²⁵ Véase en la nota 18, la edición décimonovena, para la descripción de ésta. El texto impreso empieza al final del primer soliloquio de Tediato cuando éste se fija en que alguien se acerca: «¿Si será de Lorenzo aquella luz trémula y triste que descubro?» Continúa sin omisión hasta el final de la «Noche primera».

²⁶ R. de Mesonero Romanos, *El romanticismo y los románticos*, en *Escenas matritenses*, en *Obras*, B. A. E., 200, II, pp. 64, 67.

²⁷ S. Johnson, *Lives of the English Poets*, ed. G. Birkbeck Hill Oxford, 1905, III, p. 399.

²⁸ P. Van Tieghem, *Le Prérromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne*, Vol. II: *La poésie de la nuit et des tombeaux. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral* (Paris, s. f. [después de 1946], pp. 24-25).

²⁹ H. Pettit, *A Bibliography of Young's Night Thoughts*, Boulder, 1954, 52 pp.

³⁰ J. de Cadalso, *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison (London, 1979, pp. 6-7, notas 20 y 21).

³¹ Se ha discutido los conocimientos que poseía Cadalso del inglés y del poema de Young. José F. Montesinos en un ensayo, *Cadalso o la noche cerrada*, en «Cruz y Raya», 13 (1934), pp. 43-67, y después en una reseña de la edición de 1951 de Helman en «Nueva Revista de Filología Hispánica», 7 (1954) pp. 87-91, pone en duda que Cadalso supiera mucho inglés y hasta parece convincente su argumento de que no cita autores ingleses en *Los eruditos a la violeta*. Emily Cotton, *Cadalso and His Foreign Sources*, en «Bulletin of Spanish Studies», 8 (1931) pp. 5-18, señala paralelos entre el poema de Young y el diálogo de Cadalso y hasta se atreve a insinuar que Cadalso volvió a leer la primera *Noche* de Young. Sin embargo, su conclusión es: «Cadalso in composing his *Noches Lúgubres* was far from imitating Young. We are, therefore, forced to the conclusion that when Cadalso stated he imitated Young's poem, he was himself greatly mistaken. He had never, we decide, read the *Night Thoughts* in its entirety, and he had forgotten most of the little he had read — remembering only that it concerned night and sorrow». Comparte la opinión de Cotten su mentor E. Allison Peers en *The Influence of Young and Gray in Spain*, en «Modern Language Review», 21 (1926), pp. 404-18. Creo que, de hecho, la verdad descansará entre los extremos. ¿No es probable que el hombre de 31 años recordara en una coyuntura oportuna las lejanas lecturas de un joven de quince años?

³² Además de Pettit, *A Bibliography of Young's Night Thoughts* he utilizado *The National Union Catalog Pre - 1956 Imprints*, Vol. 679, pp. 268-306, para seguir la historia bibliográfica de *Night Thoughts*.

³³ J. de Cadalso, *Escritos autobiográficos y epistolario*, p. 7.

³⁴ Idem, *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, pp. 145-46.

³⁵ Ticknor, *History of Spanish Literature*, III, p. 306.

³⁶ *The National Union Catalog*, cit, Vol. 679, p. 286.

³⁷ Estudio aparte merecen las obras derivadas de *Noches lúgubres*: *Tristemio* (1774), obra perdida de Meléndez Valdés; la mencionada *Noche lúgubre* (1793) de El Catalán Melancólico; *Noches tristes* (1816) del mejicano Fernández de Lizardi, obra estudiada por Pablo Cabañas, *Las Noches tristes de Lizardi*, en «Cuadernos de Literatura», 1 (1947), pp. 425-41; la continuación de la obra de Cadalso (1828) de José Cagigal; los *Días fúnebres* (1828) de Francisco de Paula Mellado; el drama inédito (escrito hacia 1847) de Patricio de la Escosura, estudiado por M. Z. Hafter, *Escosura's 'Noches lúgubres', an Unpublished Play Based on Cadalso's Life*, en «Bulletin of Hispanic Studies», 48 (1971), pp. 36-43; y D. Nogales-Delgado y Rendón, *Los amores de un poeta*, incluido en *Leyendas y relaciones*, en *Obras* (Madrid, 1893), II, pp. 148-219.

³⁸ En un artículo de *Lecturas españolas* (1912), *Cadalso*, ni siquiera menciona Azorín *Noches lúgubres*, pero cita extensamente de *Cartas marrue-*

cas. Véase J. Martínez Ruiz, *Obras completas*, Madrid, 1947-54, II, pp. 572-76. En otro artículo, *José Cadalso*, de 1914, coleccionado en *Leyendo a los poetas* (1954) e incluido en *Obras completas*, VII, pp. 721-24, tampoco mienta las *Noches*. Tres años después, en 1917, publica una edición de *Cartas marruecas* (Madrid, 1917), y en el prólogo sí nombra las *Noches lúgubres*: « Literariamente, Cadalso prelude la revolución romántica. Las *Noches lúgubres* son un anticipo del romanticismo » (*Obras completas*, IX, p. 1209); pero dedica las breves páginas mayormente a la obra que le interesaba, las *Cartas marruecas*.

Don José Cadalso
relator de las « Cartas marruecas »

por Maurizio Fabbri (Universidad de Bolonia)

Si no existieran los perceptibles indicios introducidos por Cadalso para atraer la atención del lector distraído o demasiado embebido en la lectura, como por ejemplo « ... desde la última que te escribí », « ... no te hablaré en mis cartas », o bien « ... de las cartas que recibo de tu parte ... »*, podríamos imaginarlos juntos, como sugiere el mismo autor, a nuestros tres interlocutores, Ben-Beley, Gazel y Nuño, bien asentados en la acojedora penumbra de un discreto salón dieciochesco, concentrados en un intenso diálogo, casi ajenos al animado movimiento que les circunda.

La conversación es fluida y toca argumentos de actualidad, con comentarios aparentemente casuales sobre las costumbres y usos, ciencias, humanidades, política, economía, literatura. Los temas están motivados por experiencias y recuerdos personales de los tres amigos y van íntimamente unidos sin aparentes soluciones de continuidad, en desacuerdo con la larga gestación de las *Cartas* que, como es sabido, se prolongó durante años y fue interrumpida en varias ocasiones. Bien, las *Cartas Marruecas*, la obra tal vez más importante de Cadalso, reproducen el esquema de una amistosa conversación sin principio ni fin y por consiguiente susceptible de ser prolongada indefinidamente (recuérdese a este propósito como comienza la *Nota* final: « El manuscrito

* En nuestras citas hacemos referencia a la edición de las *Cartas* a cargo de L. Dupuis y N. Glendinning (Londres, Tamesis Books, 1971).

contenía otro tanto como lo impreso, pero ...») que tiene lugar entre personas cultas y civiles, que se estiman entre sí, tienen intereses comunes y podrían constituir una vivaz tertulia un poco distinta de la que de costumbre se reunía en la Fonda de San Sebastián hablando de « amor, poesía y toros » y muy distante de las «graciosas tertulias » de burgueses, soldados, damas, presumidos y vacuos sobre los que tanto insistió la ironía de Cadalso. Las *Cartas* tienen todas las características de la conversación: variedad y heterogeneidad de los asuntos, repetida insistencia sobre motivos ya tratados, presencia del elemento autobiográfico, tono claro y familiar, inmediatez de la escritura sin recurrir a perífrasis iniciales.

Cadalso, en la primera fase de elaboración, debió de imaginar las *Cartas* como una especie de monólogo interior de varias voces, de diálogo progresivamente más articulado bajo el influjo de su propia tensión dramática. Cuando trató de dar estructura formal a sus reflexiones pudo haber pensado en los conocidos modelos de Montesquieu o Goldsmith, lo que, por otra parte, era tal vez el mejor modo de dar un orden lógico y dialéctico a un sinnúmero de notas, observaciones, reflexiones sobre las cosas del mundo que Cadalso iba anotando por algún « cuadernillo » tal como demuestra Nuño con el conjunto de sus *Observaciones y reflexiones*, verdadero « laberinto de materias sin conexión » como aparece en la Carta XXXIX. De esta elección nace la exigencia de artificios narrativos entre funciones y actantes activando el movimiento de la comunicación. Además Cadalso no ignoraba el gusto del siglo en el que la literatura de viajeros ficticios y las obras críticas a manera de epistolario gozaban de cierta difusión y que por lo tanto le permitiría ser leído y comprendido con mayor facilidad. En apoyo de esta hipótesis hallamos la sustancial *concordia discors* que en mi opinión enlaza a los protagonistas de las *Cartas* y que despoja a la obra de tensión polémica y conflicto dramático. La discordancia no existe pues, y el « *gioco delle*

parti » es aparente ya que la situación cultural de los personajes es la misma y no hallamos tesis contrapuestas sino paralelas y complementarias. Así quedan sin consideración las repetidas distinciones establecidas por algunos críticos que pretenden identificar claramente a cada uno de los tres protagonistas.

Si Ben-Beley se distingue de Nuño, y un poco menos de Gazel, es tal vez por la forma de expresión caracterizada por un florido lenguaje, denso de metáforas, hipérboles, iteraciones, con especial preferencia por imágenes que la observación de la naturaleza sugiere, tales como flores, aves, cielo y mar.

Recordemos, a este propósito, la primera de las once Cartas de Ben-Beley en la que denuncia la inconstancia humana: « Nos fastidia el trato de una mujer ...; nos cansa un juego ...; nos molesta una música ...; nos empalaga un plato ...; la corte que al primer día nos encantó, nos repugna; la soledad ... nos causa melancolía ..., o la segunda Carta en la que describiendo un estado de ánimo nos dice: « Como suben al cielo los aromas de las flores, y como llegan a mezclarse con los celestes coros los trinos de las aves, así he recibido ... ». Anafóricas interrogaciones retóricas como: « ¿Qué madre prostituiría sus hijas? ¿Qué marido se volvería verdugo de su mujer? ¿Qué insolente abusaría de la flaqueza de una inocente virgen? ¿Qué esposa violaría el lecho conyugal? ¿Quién sería malo? ... » etcétera, caracterizan a Ben-Beley y tono semejante se puede encontrar también en la XLVI. Igualmente frecuentes son las hipérboles, sinédoques y metáforas del tipo: « ...su alfanje dejó las huestes cristianas como la siega deja al campo en que hubo trigo »; « las aguas se volvieron rojas con la sangre goda que él solo derramó », o bien: « su muerte fue como el ocaso del sol, que es glorioso y resplandeciente, y deja siempre luz a los astros que quedan en su ausencia ».

También Gazel, si bien en ocasiones contadas, recurre a figuras retóricas presentes en las expresiones de Ben-Beley. Sirva de ejemplo la Carta XVIII con la que concluye la solemne promesa del joven Gazel de « mantener mi alma blanca como la leche de las ovejas » en la que reconocemos la misma tendencia a la ampulosidad enfática y las translaciones.

Por el contrario, las cartas de Nuño son modelos de esencialidad, concisión y severidad estilística por medio de una prosa que por su precisión y funcionalidad podemos definir de corte científico y apropiada al español descrito y añorado por Gazel en la Carta XI como de pocas palabras, grave, controlado, y que se complace en degustar los orígenes de la expresión a través de la figura etimológica.

Evidentemente Cadalso, quien se esforzó por quitarse de encima prejuicios y malentendidos de tipo cultural y racial, ha preferido volver a presentar la tópica imagen del moro propenso al énfasis, al ornato, emocional y exótico, un poco extravagante y extrovertido en sus manifestaciones, tal como de los *romances* había llegado al Setecientos.

Me he referido anteriormente a la uniformidad sustancial de tipo cultural e ideológico que, en mi opinión, existe entre los tres correspondientes. Gran parte de la crítica comparte la idea de que Cadalso se identifica con el personaje de Nuño y es su único y exclusivo portavoz. Esta relación de preferencia me parece difícilmente sostenible ya que las posturas de los tres protagonistas coinciden perfectamente y no existen discrepancias notables en las cuestiones de fondo. Si existen, se refieren a hechos y opiniones que no fragmentan la unidad del discurso propuesto por Cadalso y que en todo caso representan opciones posibles, legítimas alternativas que podríamos definir con imagen musical « variaciones al tema ».

Resulta muy evidente, por ejemplo, la coincidencia absoluta en los conceptos de virtud, amistad y vicio enuncia-

dos por los tres « hombres de bien », sobre la idea de Dios y de la postura que deben tener los humanos hacia la divinidad. Para Nuño se trata de reconocer y honrar la omnipotencia del Ser Supremo « quien hizo Africa, Europa, América y Asia », « adorar la esencia del Creador, su magnificencia, su justicia, su bondad » sin tratar de penetrar en el misterio de sus atributos; para Ben-Beley es necesario « alabar al Ser Supremo con rectitud de corazón ». Gazel no tiene dudas a la hora de reconocer y aceptar la imagen bíblica de Dios « que ha hecho todo de la nada, con solas palabras y con sólo su querer ».

Pasando al plano de la condición histórica concuerdan en individuar las causas de los males del siglo, la decadencia de España y la caída de las naciones. No hay divergencia cuando se ponen a definir conceptos tan importantes como patria, patriotismo, honor, justicia, respeto por la autoridad y por los ancianos. Se hallan en idéntico terreno cuando tratan de reconocer los límites de la condición humana, discutir de ciencia y literatura o cuando se propone un modelo para la educación de la juventud. Por último, los tres personajes ostentan un comun origen social, que ha madurado en ambientes de prestigio y de sólida condición económica. Si alguna diferencia existe se halla en las consecuencias pragmáticas obtenibles de las conclusiones que todos fundamentalmente comparten: es decir, si es conveniente apartarse del mundo con sus vanidades, vicios y preocupaciones, y dedicarse a una « vida retirada », o si en cambio es más necesario, tal como lo sostiene Nuño, no evitar las obligaciones que la existencia propone cotidianamente ni huir de « la fuerza de los vínculos que le ligan a la patria » por la que, afirma también Nuño, todos deben estar dispuestos a sacrificar su « quietud, bienes y vida » despreciando « todos los fantasmas producidos por una mal colocada filosofía ».

Ante este panorama que acabo de descubrir, parece

pues justificado considerar las argumentaciones de los protagonistas de las *Cartas* íntimamente conexas entre sí y no divergentes. Ben-Beley, Gazel, Nuño son tres aspectos especulares de un mismo pensamiento, proyecciones heteronómicas de Cadalso con paridad de significado. Por consiguiente, para comprender plenamente la ideología y el sentir de Cadalso, es necesario unificar las tres imágenes que las *Cartas* ofrecen.

Dentro de las *Cartas* existe una relación dialéctica fija, circulando internamente las ideas en direcciones bien precisas. Podemos decir que el centro receptor cuya función es la de recibir y reflejar, está representado por Gazel. Sobre él confluye el flujo del pensamiento que con dirección exterior/interior proviene de Ben-Beley y Nuño y que Gazel envía con dirección interior/exterior a intensidad reducida actuando de trámite y mediator. De la convergencia sobre Gazel de las múltiples observaciones de los otros dos personajes y de la preeminente función asignada al mismo de destinatario/discente se deduce que el autor de las *Cartas*, cerrando sobre Gazel el circuito comunicativo, impide al lector de las mismas la autonomía interpretativa. De este modo consigue decir « en verdad », afirmando, con una amable retórica al uso, su indiscutible misión de autor de las *Cartas marruecas*.

Fundamentalmente en esta obra más que en otras, Cadalso habría podido — y debido — abrir su mente y ánimo libres de ficciones y máscaras. La naturaleza esencialmente didáctica de la obra lo requiere y le proporciona un elevado coeficiente de credibilidad superior al asignable a otras en prosa y verso, incluidas las teatrales, y a las mismas cartas intercambiadas con amigos, donde habría podido permitirse — para complacer al interlocutor captando su benevolencia o bien dejándose llevar por la libertad que permite la intimidad epistolar — disimulaciones y engaños. Si no queremos considerar las *Cartas marruecas* como ejemplo refinado

de literatura criptográfica y alusiva, motivada por la necesidad de evitar la censura — o simple autocensura — o como voluntaria operación de mistificación en perjuicio del lector, obra de una mente retorcida, debemos considerarlas seguras y no engañosas, manifestación de estados de ánimo y opiniones reales e inmediatas. Insisto, en que en mi opinión, no existen considerables difencias entre los tres protagonistas de las *Cartas* que mantienen un fondo ideológico unitario y orgánico. La investigación que deriva de la situación social, política y económica de España y de Europa es unívoca y no presenta la relatividad de opiniones y la múltiple visión satírica de la sociedad característica de los libros compuestos por cartas de viajeros ficticios. Mediante Ben-Beley, Gazel, Nuño, Cadalso expresa juicios y opiniones comunes sobre los mayores problemas de su tiempo. Consideremos ahora la actitud de Cadalso en las *Cartas* ante algunos temas característicos del momento en que vivió, que podríamos definir como: condición humana, decadencia de España, sociedad contemporánea.

Cadalso y la condición humana

A lo largo de las *Cartas* aparecen expresiones que proponen una filosofía de la vida basada en el dominio de las pasiones, la superación de las adversidades, y lejos de las vanidades del mundo, la conquista de la tranquilidad interior. Constantemente se anhela una conducta prudente y honesta; un comportamiento inspirado en la « honradez y virtud ». Si bien a Gazel le gustaría vivir rodeado de « verdadera alegría, conversación festiva, chanza inocente, mutua benevolencia, agasajo sincero, amistad », Ben-Beley, más severo, propone ya en la primera Carta a Gazel un modelo de existencia basado en: « Alabar al Ser Supremo con rectitud de corazón; tolerar los males de la vida; no desvanecer[te] con los bienes; hacer bien a todos; vivir contento;

esparcir alegría entre tus amigos; participar sus pesadumbres, para aliviarles el peso de ellas ». Es una línea de comportamiento inspirada en diversas fuentes: de la moral natural al pensamiento de Séneca y Epicteto, al Evangelio. Pero bajo estos conceptos y propósitos, expresados a menudo por Cadalso en manera sentenciosa, hallamos una visión desoladora y negativa del hombre y de la naturaleza.

No sólo el hombre es malvado en sí mas también son malas sus acciones y corrompedoras. Sobre todo en Nuño, encontramos pruebas de tales convicciones. En la Carta XLIV dirigida a Gazel afirma: « Confírmate en la idea de que la naturaleza del hombre es tan malvada [« está corrompida », en la versión del "Correo de Madrid"] que ... suele viciar hasta las virtudes mismas ». A Ben-Beley le recuerda que el hombre desde siempre ha seguido la máxima: « Conozco lo mejor y sigo lo peor » y a Gazel que alaba la infancia como estado de serenidad y candor único en la vida del hombre (« Dichoso el hombre si fuese siempre niño ») recuerda que: « ... la miseria humana se proporciona a la edad de los hombres; va mudando de especie conforme el cuerpo va pasando por edades, pero el hombre es mísero desde la cuna al sepulcro ». Gazel responde excluyendo la posibilidad de vida feliz e inocente incluso fuera de la sociedad civil, atribuyendo a los indígenas americanos, por ejemplo, costumbres nefastos y brutales: « Antes de la llegada de los europeos, sus abitantes comían carne humana, andaban desnudos, y los dueños de toda la plata y oro del orbe no tenían la menor comodidad de la vida ». De nuevo Nuño, al final de unas agudas palabras contra ostentaciones típicas de los españoles como el uso y abuso del « don » en el tratamiento, concluye seriamente: « Esto prueba lo que mucho tiempo ha se ha demostrado, a saber que los hombres corrompen todo lo bueno ».

Podemos pues llegar a la conclusión de que en Cadalso

hay una visión desengañada y pesimista del hombre y de la sociedad profundamente arraigada, que no podemos atribuir, sin ofensa a su inteligencia, a momentos de desesperación y tedio.

Cadalso y la decadencia de España

Cadalso advierte claramente la amplitud y profundidad de la decadencia española, política, económica, social y cultural al mismo tiempo. Aun que preocupado, se muestra más bien indignado y ofendido. La atribuye a gravísimos errores del pasado y hecha la culpa a Carlos V, Felipe II y a la Casa de Austria. Es consciente de que la decadencia afecta también a su siglo, para lo que voy a recordar las consideraciones de Nuño en la Carta III que concluyen con la imagen dramática de la España de Carlos II reducida a « un esqueleto de un gigante » y la requisitoria en la Carta XLIV contra la España del Seiscientos comparada a una « casa grande que ha sido magnífica y sólida ».

Con el momento en que vive, Cadalso no es menos lúcido y riguroso. Sobre todo en boca de Gazel denuncia el retraso espiritual y económico de su patria: orgullo, vanidad, corrupción, superficialidad, ignorancia, superstición contrapuestas a laboriosidad, dedicación, entusiasmo, honradez, patriotismo. Así las artes y ciencias se hallan desatendidas, los jóvenes se crían en un ambiente de comodidades y lujo, ignorantes y presuntuosos como el « caballereite » de la Carta VII o los contertulios de la Carta LVI. El lenguaje se corrompe y llena de barbarismos como indican las palabras de Gazel: « ... la corrupción de la lengua [es] consiguiente a la de las costumbres ». El carácter del pueblo se ha transformado ya que falta el respeto a los ancianos, la autoridad paterna y tradiciones, siendo la moda: « blasfemar de los antiguos costumbres »; se quiere imitar todo lo que es extranjero con ridículos resultados patentes en los tres « memo-

riales » de la Carta XLIV; se prefiere chismorrear, festejar y corromper para obtener empleos y honores. La mujer española ha perdido el « respeto », la « estimación », la « suma veneración » por parte del otro sexo. La gloria y el honor militar se hallan desprestigiados: no se honra la memoria de los héroes; incluso los generales han olvidado el « noble entusiasmo del patriotismo »: mentirosos e ineptos se contentan con desfilar al frente de elegantes tropas. La nobleza olvida que « la milicia es la cuna de la nobleza », tal como afirma Nuño, y prefiere dedicarse a actividades fútiles y vanas en lugar de pensar en recuperar la antigua virtud y salvar al país.

El análisis riguroso y desencantado de Cadalso no excluye ningún aspecto de la sociedad española. Pero la crítica de negativa pasa a positiva ya que el autor de las *Cartas marruecas* ofrece modelos de ejemplos de comportamiento, de organización y estructura, tanto individuales como colectivos, mediante los cuales inspirarse y animarse para superar la gravísima crisis atravesada por España.

Conviene señalar que el « ciudadano universal » Cadalso no considera proficuo buscar soluciones más allá de los confines históricos y físicos de su patria, y que instituciones y costumbres foráneas no le sugieren soluciones válidas. Cadalso está firmemente convencido de que España posee un carácter peculiar y escasamente modificable, bien expresado en el dicho de Nuño: « genio y figura hasta la sepultura » y que de todos modos: « la mezcla de las naciones en Europa ha hecho admitir generalmente los vicios de cada una, y desterrar las virtudes respectivas ». Además estima que ciertos aires renovadores procedentes de Europa (« Cierta ilustración aparente ... ese oropel que brilla ... ») pueden producir efectos peligrosos ya que « no sirven más que de confundir el orden respectivo, establecido para el bien de cada estado en particular ». Por lo tanto, aunque también manifieste admiración por naciones como Inglaterra y Francia

y por sus seguros progresos en la ciencia y la técnica, Cadalso es de la opinión de que España tiene que buscar en sí misma la fuerza necesaria para renovarse y debe hallar en su historia los modelos con que compararse. Para Cadalso no parecen existir dudas sobre el ejemplo a seguir: es el que ofrece la España de los Reyes Católicos. En aquella época la institución monárquica gozó del mayor consenso; cultura y lengua se afianzaban en el mundo; la tensión espiritual y el amor por la patria eran muy elevados; las costumbres austeras; la economía floreciente y la propia nobleza era bien digna de sus blasones.

La referencia al siglo XVI es insistente y convencida tal modo lo atestiguan los numerosos ejemplos que se podrían citar. El cuadro ideológico de las *Cartas* resulta una vez más unitario y consensual: los tres interlocutores aunque miren a los ejemplos ofrecidos por las naciones a la vanguardia en Europa en el Setecientos, se fundan en el ejemplo de la España imperial, virtuosa, guerrera, culta del Quinientos que presenta una estructura jerárquica cuyo centro está ocupado por el patriota/soldado, personificado casi exclusivamente por Hernán Cortés «héroe mayor que el de la fábula», por el cual Cadalso demuestra la más viva admiración en varias ocasiones.

Cadalso y la sociedad de su tiempo

En las *Cartas*, Cadalso se presenta como atento observador de las costumbres españolas y agudo crítico de comportamientos, tendencias y modas.

Recurriendo oportunamente a la ironía, al sarcasmo o a la explícita denuncia, trata de literatura, oratoria, academias y tertulias o bien de cuestiones históricas, lingüísticas, económicas y militares. No se le escapan tampoco las relaciones familiares y en concreto la educación y la instrucción, la condición de la mujer u otros aspectos más bien cos-

tumbristas como los petimetres, coquetas, los rancios eruditos. Otros asuntos, tan caros a Feijoo a quien elogia, como la astrología, los almanaques y la superstición en general, son también motivos de crítica.

No se puede pues no atribuir a Cadalso intenciones reformistas e innovadoras. Y sin embargo su actitud frente a algunos significativos postulados y cuestiones de su tiempo, se muestra reticente e incluso adverso. Me refiero por ejemplo a la conquista y colonización americana, en relación al nuevo clima espiritual y cultural suscitado por los *philosophes*, y al retorno del mito del « buen salvaje ». Cuando Cadalso compuso las *Cartas marruecas*, Voltaire ya había publicado su *Essai* en el que defendía al pueblo mejicano, Cornelius de Pauw sus *Recherches philosophiques sur les Américains* e Guillaume Raynal la *Histoire philosophique et politique*.

En toda Europa se discutía de los derechos del hombre interrogándose con inquietud sobre las « hazañas » del colonialismo, y en especial del español.

Sin embargo Cadalso que bien conocía las profundas razones que sostenían aquel vasto movimiento de revisión histórica, con patriótica coherencia, persevera en su « defensa de la nación española » justificando la conquista y devolviendo las calumnias a los « humanísimos países » esclavistas y negreros que a pesar de todo se erigían en jueces de España. Cuando considera a los pueblos vencidos aplica anticuados clichés tan gratos a algunos cronistas clásicos que los ven como salvajes, idólatras, comedores de carne humana.

Es significativa y emblemática, sobre todo si se consideran las censuras y críticas de que había sido objeto, en su misma patria, la figura del conquistador extremeño Hernán Cortés, propuesto ahora como modelo único y héroe a imitar. Por otra parte, con la apologética defensa del extremeño hecha en 21 puntos de la Carta IX tan convencida e inapelable, Cadalso se separa considerablemente de la línea

mantenida por otros contemporáneos suyos como los Moratines, Jovellanos, Meléndez Valdés, Montengón, Iglesias de la Casa, quienes más medítadamente anteponen, o bien colocan junto a Cortés, a otros ilustres personajes sacados de la historia y del *epos* españoles como el Cid, Pelayo, Alvaro de Bazán, el Gran Capitán.

Pasando ahora a otro tema, la actitud que Cadalso muestra hacia la clase que estaba emergiendo entonces, la burguesía, es necesario señalar que está determinada por una sincera incomprensión tal como testimonia el tono despreciativo e incluso grotesco empleado por Cadalso cada vez que lo trata. Considérese el episodio del « proyectista » en la narración que hace Nuño en la Carta XXXIV.

Se trata de un personaje/límite sobre cuya salud mental se pueden expresar las más serias dudas y que sin embargo permite a Cadalso generalizar, con evidente descrédito para todos los que, con fervor y lúcido empeño, han dedicado energía y dinero, y no sin riesgo, a la tentativa de enriquecer « los países en que se hallan ». Presentando con ironía al « proyectista » y a sus imposibles canales, Cadalso acaba por rebajar la importancia del esfuerzo reformador de los ministros de Carlos III y de la generosa voluntad de cuantos, en su mayoría personas dedicadas a profesiones liberales y a actividades mercantiles, en las « Sociedades Económicas de Amigos del País » — que él bien conocía — trataban de modificar racional y radicalmente el cuadro social y cultural del país.

Idéntica incomprensión muestra Cadalso para con la ansiosa búsqueda de mejora social que anima a los sectores más activos de las clases artesanales y burguesas que si por un lado lleva al abandono de artes y oficios, por la pésima tendencia de ciertos padres a « colocar a su hijo más alto », por otra impulsa a los burgueses, identificados en el « caballero que acaba de llegar de Indias » de la Carta XXIV, a

ocupar espacios poco pertinentes a su clase y más bien a la nobleza.

Entre las causas de la crisis económica española, Cadalso señala la renuncia a la tradicional sencillez y sobriedad españolas en favor de un tenor de vida más elevado y dispendioso. El lujo, las modas servilmente imitadas, empobrecen a las familias y hacen a las pobres naciones esclavas de las que « por su genio inventivo e industrial » han sabido imponer su *way of life* llegando a influir incluso sobre el lenguaje.

Cadalso como político y filósofo es de la opinión de que se deba fomentar el « lujo nacional », es decir « dimanado de los artículos que ofrece la naturaleza sin pasar los Pirineos » (Carta XXXV), artículos producidos en España y fabricados por manos españolas. Una vez más, por boca de Gazel, vuelve Cadalso a proponer el ejemplo de la España laboriosa y esencial de Fernando e Isabel, excelente por sus fábricas de tapices, cerámicas, armas, producción de libros, en fin, agricultura.

Veamos cual era la posición de Cadalso con respecto a la política. Cuando Gazel y Nuño hablan de políticos hacen una distinción prudente, entre quienes tienen la responsabilidad de aplicar la « ciencia de gobernar pueblos », quienes además son los detentadores autorizados y tradicionales del poder, y todos los demás, es decir los que « han usurpado este nombre » y que son los recién llegados a la escena política española en especial modo después de las reformas de Carlos III que introdujeron numerosos miembros de la clase media en el gobierno y municipalidades en contraste con el exclusivismo de las clases altas quienes desde siempre habían tenido a su cargo tales responsabilidades.

Contra éstos se arrojan los dos protagonistas citados con repetidas y violentas invectivas. Es una condena inapelable con las características de un juicio sumario. Estos políticos, grabados con el sello de la ambición y de la corrup-

ción, son ineptos, capaces de cualquier delito, veletas, frívolos y estúpidos. Si Cadalso pretendía con ello estigmatizar la difundida costumbre de tratar de política sin discernimiento ni conocimiento, y tal como había hecho en ámbito literario, quería crear la figura del *político a la violeta*, es necesario decir que en este caso no llegó a encontrar el justo tono. Adolece de garbo e ironía. Hallamos una insistente y generalizada incompreensión que puede entenderse como rechazo ante el progresivo avance de las masas populares en el campo político y como reacción a los cambios en sentido burgués y « democrático » que se iban produciendo en la España de su tiempo.

Para concluir esta personal lectura, sugerida por algunos de los aspectos temáticos de una obra tan sugestiva, podemos intentar un posible comentario conclusivo. En primer lugar, se puede afirmar que las *Cartas marruecas* más que « ambiguas » son, utilizando un término grato a Cadalso, « problemáticas » en el sentido de que reflejan el pensamiento de un hombre turbado hasta lo más profundo de su ánimo por inquietudes de orden moral, político y cultural; que advierte tal vez con mayor intensidad que otros contemporáneos suyos, la decadencia de una época a la que está ligado por educación e historia personal; que ve consumirse antiguos y básicos valores — como por ejemplo la cultura cristiana y tradicional — sin ser definitivamente reemplazados por otros; que es consciente de las aportaciones positivas de las nuevas filosofías, pero suficientemente escéptico para no creerlas resolutivas y que, finalmente, observa el mundo circundante, afectado ya por vastos cambios ideológicos y sociales y ya en fase pre-revolucionaria, a través de la lente de la moralidad y del raciocinio teñido de pesimismo, buscando por cualquier parte, como redivivo Diógenes, virtud, amistad, bondad, verdad.

Son por otra parte su misma problemática, sus frustraciones, su escépticismo e ironía junto a la actitud refor-

mista e innovadora y a la humanidad de sus sentimientos —
que tan manifiestos se encuentran en las *Cartas marruecas* —
los que lo definen ideológicamente como ilustrado.

Apuntaciones sobre el pensamiento de Cadalso

por Rinaldo Frolidi (Universidad de Bolonia)

Bien conocidos son de todos los estudiosos del Setecientos español los motivos que, durante mucho, han sido la causa de una lectura no siempre correcta de los textos del siglo XVIII, así como las dificultades con que, todavía hoy, se encuentra el proceso, ya puesto en marcha, de su revisión crítica.

Cadalso, ciertamente, es uno de los autores que ha suscitado más equívocos interpretativos; circunstancia que exige un empeño exegético más profundo por parte de los estudiosos. Estimo que la primera causa de los equívocos a que aludo, ha sido la incapacidad de leer a este autor en el contexto de su realidad histórica. De hecho, a lo más se le ha leído según las perspectivas románticas o hasta del Noventa y ocho; se le ha ancorado rígidamente ya en la tradición española, ya en la cultura europea de su tiempo, y en su interpretación se insinúan sugerencias psicológicas que conducen a presentarse su figura como incierta y contradictoria. Por lo tanto, se hace preciso el esfuerzo de leerlo situándolo en el necesario contexto de su realidad personal y de su época. Es necesario intentar comprender la dialéctica que existe entre su cultura y la del ambiente en que actuó, y esto para entenderlo en su problemática, sin aplicar, ante su interpre-

tación, esquemas preconcebidos o supraestructuras ideológicas desviantes.

Por mi parte, me parece que la personalidad de Cadalso, por cuanto a su pensamiento atañe, es mucho más compleja de lo que habitualmente se ha considerado y que, por lo tanto, reclama un examen libre de prejuicios, que — entre otras cosas — sepa soslayar el peligro de las sugerencias fáciles del autobiografismo. Y es que Cadalso no es Tediato; ni siquiera uno de los correspondientes de las *Cartas marruecas*, aunque por medio de estas invenciones literarias suyas podamos llegar a comprender quién era y cómo pensó.

Antes de nada, será preciso poner de relieve su empeño crítico, más que evidente en los *Eruditos a la violeta* y en las *Cartas marruecas* y que no es extraño al resto de su producción. Pero, sobre todo, conviene que nos centremos en observar primero lo que de modo inmediato le distingue de la tradición que le precede, e incluso de sus contemporáneos, como fundamento de su originalidad, de su modo de ser crítico.

En la base de las operaciones de su pensamiento, no se encuentra preocupación alguna de tipo metafísico o norma teleológica. Así, no creo que se justifique la referencia que algunos comentaristas hacen con respecto al criticismo de Quevedo o de Gracián como antecedentes del de Cadalso, en quien ni siquiera asoma la preocupación religiosa preliminar de declarar la distinción entre la ciencia teológica y la ciencia física, como ocurre en Feijoo. Encontramos en él la voluntad de indagar libremente, más allá de los prejuicios religiosos y políticos¹, con el objetivo de buscar sólo la verdad, basándose en « principios ciertos y evidentes »², comprobables. Cadalso quiere hacer un uso riguroso de la razón, aunque no albergue preocupaciones de sistematicidad racionalista; cree en la propia experiencia, en la capacidad personal de reflexionar, incluso aceptando las sugerencias de esa sensibilidad que, junto a la razón, es parte esencial de la realidad humana.

Tal seriedad de enfoque iba a contrapelo de lo que se practicaba en los ambientes aristocráticos y de la Corte que el coronel Cadalso frecuentaba, cuya vanidad cultural nunca se cansó de satirizar³. A causa de este choque con la sociedad de su tiempo, él era consciente de pertenecer a una minoría muy reducida. De esta circunstancia obtuvo, por una parte, motivo de amargura al constatar la imposibilidad de éxito de sus ideales y, por la otra, de orgullo: la conciencia de la propia superioridad. En uno y otro caso, aparece una dimensión moral como fondo dominante.

Al ser la obra de Cadalso esencialmente crítica, las preocupaciones fundamentalmente éticas son su centro motor; se encuadra, además, en la realidad española de la época. Tal y como él mismo escribía en una carta dirigida a su amigo Tomás de Iriarte en 1777, los españoles o se jactan de una presunta superioridad de su pueblo sobre todos los demás — postura de los ignorantes — o bien, aunque lleguen a detectar los defectos de España e individuar los posibles remedios, prefieren callarse. Son pocos los que se atreven a hablar y, en este caso, se les reduce al silencio. Cadalso condena el mutismo egoísta, más inocente que el otro de quien « se reduce a fabricar su casa con las ruinas de la nación »⁴. A veces siente la tentación de callar también él, pero es evidente que se incluye en el grupo de quienes « sienten, lloran, gimen, el todo, inutilmente; tal vez hablan, y entonces se les hace callar »⁵.

De hecho fue así: sus pocas obras publicadas fueron víctimas de los cortes de la censura⁶, al tiempo que sus obras mejores se publicaron póstumas: las *Cartas marruecas* en gran parte a causa de los obstáculos de la censura, y las *Noches lúgubres* porque el autor mismo las juzgó difícilmente aceptables para el público español.

Cuando estudiamos a Cadalso, siempre hemos de tener presente que escribió con el freno que representa la necesidad de una prudente autocensura. Por lo tanto, sus cartas

privadas a los amigos son particularmente significativas, mucho más libres en su confidencial sinceridad.

Son dos las directrices fundamentales en el desarrollo del pensamiento crítico de Cadalso, orientado por una parte hacia la que podemos definir « crítica del hombre » en sí y en sus contactos con la sociedad; la otra hacia la que Cadalso gusta definir « la crítica de la nación ».

* * *

Por lo que atañe a la crítica que al hombre se refiere, el pensamiento de Cadalso se caracteriza por un evidente aristocraticismo, de naturaleza ética y no ligado a preconceptos de cuna o de educación. El hombre, para él es conciencia moral sobre todo, y convicción de un deber que cumplir. Juzga a su propia época como en decadencia moral, dado que la aristocracia, antes modelo y guía, se entrega — en toda Europa — a una vida en que los falsos valores son la norma. Y la burguesía naciente sigue los pasos de la alta sociedad en lo que de vano tiene. Esta sociedad dominante, mal puede aceptar al hombre que se esfuerza por ser fiel a sí mismo en la busca de valores reales y positivos. Es verdad que él sintiera la tentación de aislarse, con una sonrisa de desprecio a flor de labios, pero al final prevalecerá la voluntad de ser coherente con los propios principios.

La práctica de la filosofía es un deber moral, pues nos empeña en la reflexión, guiados en la búsqueda por el amor a la verdad, exactamente según lo que Cadalso dice, por boca de Gazel en la carta 59 de las *Cartas marruecas* « deseo sólo ser filósofo, y en este ánimo digo que la verdad sola es digna de llenar el tiempo y ocupar la atención »⁷.

Sin embargo no estamos ante una verdad abstracta, sino de preocupación por el hombre, de lo que el hombre necesita para que pueda realizarse como tal. Para Cadalso la filosofía es sobre todo filosofía moral, búsqueda de lo *esencial*

contra lo *aparente*, búsqueda constante del interior contra la ostentación mundana o el mito del éxito fácil. Su sustancia reside en la afirmación del *hombre de bien* y la práctica de la *virtud*.

El 'hombre de bien' de Cadalso es el *honnête homme* de una larga tradición moralista, pero exento de una precisa caracterización social y de toda referencia — en la práctica moral — a una supraestructura metafísico-religiosa. El 'hombre de bien' coincide, por lo tanto, con el filósofo; este es uno de esos « hombres rectos y amantes de las ciencias... que tienen la lengua unísona con el corazón »⁸, es decir: la persona sincera que vive independiente (mas no aislada; por lo tanto no estoica), que emplea la inteligencia en cosas sanas y útiles, que habla con moderación sólo de lo que sabe, y expresa sus ideas cuando las tiene bien claras, aunque todo ello pueda acarrear consecuencias dolorosas, que él, en toda circunstancia, sufrirá con dignidad y honor, tal y como en el *Sancho García* sabe cumplir Alek.

Algo así pasó a Cadalso, pues llegó por medio de las propias experiencias y reflexiones a ciertos principios que se impuso obedecer. Así puede exclamar con su personaje Nuño: « mi interior testimonio ha de acompañarme más allá de la sepultura. Hagan, pues, ellos lo que quieran, yo haré lo que debo »⁹, o bien puede confesar directamente, en una carta de 1772 a su amigo Manuel López Hidalgo, su decidido propósito de ser « más hombre de bien » cuando, cada vez con más insistencia, observa a su alrededor el desprecio por los principios que forman el « sistema del cual por ningún acontecimiento próspero u adverso me apartaré hasta morir »¹⁰.

El respeto a tales normas, aceptadas libremente, constituye la virtud, es decir, la fidelidad al dictamen de la conciencia guiada por la razón y que acaba con coincidir con lo que es útil socialmente¹¹. Está clara la naturaleza eminentemente laica de esta concepción ética que — como veremos

adelante — incluye la consideración de los otros, asimilando el concepto de 'buen hombre' al de 'buen ciudadano y patriota'. Pero también está claro que Cadalso no se mueve en un terreno meramente racionalista. Cuando habla de patriotismo, lo define como uno de los « entusiasmos más nobles » que elevan al hombre¹². Quiere esto decir que, junto a la inteligencia racional, sitúa los sentimientos; la virtud es la expresión del hombre íntegro. Por lo demás, nos hace comprender que prefiere la bondad a la sabiduría, la educación a la instrucción, las dotes morales y civiles a las estrictamente intelectuales o técnicas: « la mayor fortaleza, la más segura, la única invencible es la que consiste en los corazones de los hombres, no en lo alto de los muros ni en lo profundo de los fosos »¹³.

Cuando Cadalso quiere elogiar a Carlos III de Borbón, no hace alusión a su concreto reformismo esencialmente económico, sino que le alaba por el « esplendor de virtud » que sale « desde la inmediación del trono » y por sus disposiciones con las que el soberano « detiene la rienda al vicio »¹⁴.

Es cierto que la moralidad es una meta difícil a la que pocos saben acercarse, pues pocos son los que llegan a ser 'filósofos'.

Sobre la realidad humana, Cadalso se siente profundamente escéptico; no piensa lo mismo sobre la naturaleza 'común madre' que acepta como es, sin pensar en discutirla. El hombre es débil; por su culpa, acaba por ser infeliz y no porque sobre él caiga el pecado original; debe remediar sus males y rechazar el consuelo inherente a la esperanza de una felicidad ultraterrena.

Es el hombre un « animal tímido, sociable, cuitado »¹⁵, tanto más infeliz cuanto menos escuche las razones de la 'naturaleza', la 'común madre'¹⁶ cuya voz queda sin sonido ante el tumulto de otros voceríos. Acaba así el hombre por revestirse de una condición corrompida: « los hombre co-

rrompen todo lo bueno » como pone en boca de Nuño ¹⁷. En otras ocasiones, llama al hombre « infeliz y cuitado animal », « animalito sumamente pequeño, flaco, despreciable y cuitado » ¹⁸. En una carta a Tomás de Iriarte, de 1774, Cadalso ve a los hombres como a « bichillos sumamente despreciables » ¹⁹ y en otra de 1775, dirigida a Meléndez Valdés, vida y hombres los define como miserables ²⁰.

No obstante, esta condición general de infelicidad puede superarse con la filosófica aceptación de la realidad natural y con el reconocimiento del sentimiento de humanidad, que acerca al hombre moral a su semejante y lo eleva al vínculo superior de la amistad. « Hay verdadera amistad en el mundo y la encontrará el que la busque », escribe Cadalso a José Iglesias en una carta de 1775 ²¹. Precisamente por la firmeza de este sentimiento, Cadalso piensa que puede llegar a proclamarse « panegirista del género humano » ²².

Así es que el escepticismo de Cadalso en torno al hombre, se temple por esta su fe en las posibilidades éticas del hombre mismo. De un modo realista, estima que es utopía « pretender que todos los hombres sean filósofos » ²³. Su aristocraticismo moral hace que considere 'vulgo' « aquella gran porción del género humano que no piensa » ²⁴, mientras se ve reforzado en su empeño ético.

Lo que no puede soportar no es ya la absoluta ignorancia del vulgo, sino la vacuidad de los discursos de quienes no saben pensar bien. Por esto condena el optimismo incauto de quienes se creen felices sólo porque creen vivir en una época de presunto progreso, que, por lo demás, atribuyen a mejoras meramente exteriores. Por el contrario, para él la ausencia de valores morales puede llevar a los hombres de la Europa de su tiempo a un punto tal de decadencia, que puede preverse su derrumbe frente al desembarque hipotético de « algunas naciones guerreras y desconocidas en los extremos de Europa, mandadas por unos héroes » ²⁵, donde el concepto de *héroe* se relaciona con una condición de mora-

lidad esencial, no necesariamente ligada a una tradición cultural larga y refinada.

El hombre de Cadalso, en su empeño ético, quiere ser heroico, aunque sea consciente de la dificultad y casi imposibilidad de la empresa.

La sutil melancolía que transcurre por toda su obra, nace precisamente de esta convicción realista y es expresión de su profunda humanidad que le obliga a pensar, a escribir para quienes él considera *hermanos*.

* * *

Por lo que se refiere a la « crítica de la nación », la problemática es la misma, pero proyectada hacia horizontes más vastos; no ya la relación hombre-sociedad, sino el examen de la sociedad en que Cadalso está situado, es decir: la sociedad española en contraste con las de otras naciones.

No alberga Cadalso duda alguna sobre la decadencia de su patria que, según él opina, se había convertido en tiempos de Carlos II en el « esqueleto de un gigante »²⁶. De esta forma se expresa: « desde el siglo XVI hemos perdido los españoles el terreno que algunas otras naciones han adelantado en varias ciencias y artes »²⁷. Por lo tanto es preciso que España, en este campo, se esfuerce en alcanzar el nivel de quien se lleva « siglo y cerca de medio de delantera »²⁸. Fácil la empresa no es, pero posible sí²⁹. No obstante, otro es el verdadero problema para Cadalso: lo mismo que para el hombre, con respecto a las naciones, se inclina a dar importancia preminente a los valores morales frente a los culturales. En este sentido, no cree que su siglo — a pesar de contar con méritos indudables y de poder jactarse de los progresos conseguidos bajo muchos aspectos de la convivencia civil —, pueda considerarse excelente, y en verdad no por los motivos que aduce la superficial legión de sus panegiristas 'a la violeta'.

Prefiere mirar hacia atrás, convencido de que es vano el estudio de las naciones sin penetrar en su historia. Reconoce oportunamente, aun en su pesimista visión general de la realidad humana, que hay momentos que se separan de los otros, y esto porque una colectividad ha sabido manifestarse con base en esa fuerza interior que proviene de una carga moral.

El 'filósofo' Cadalso no acepta de cierta historiografía europea de su tiempo, que él bien conoce, la tendencia a las abstracciones uniformantes, radicalmente racionalistas. Por lo contrario, reconoce la realidad de los procesos individualizantes que han llevado a la constitución de las naciones, entidades dotadas de elementos distintivos peculiares, fundamentalmente éticos, no metafísicos y de allí modificables, pero tan sólidamente constituidos como para ser lenta y difícilmente transformables ³⁰.

Así, en el examen crítico de su nación, por una parte es partícipe del concepto historiográfico madurado por el pensamiento ilustrado europeo que consideró al Renacimiento como el punto de arranque del proceso de retorno a la Razón, y fue buscando en él motivos para luchar contra la degeneración del siglo XVII y para seguir el camino hacia la realización de un nuevo orden; por la otra, esforzándose por penetrar en las características específicas de la realidad española, entrevé en el siglo XVI y más particularmente en la época de los Reyes Católicos, el momento de mayor desarrollo moral y, por lo tanto, civil e incluso político, de su España.

También los 'novatores' de la primera parte del siglo, habían considerado el XVI español como ejemplo a imitar y continuar, según una línea nunca interrumpida del todo, ni siquiera en el transcurso del siglo XVII; pero sus preocupaciones fueron, prevalentemente, de tipo erudito-cultural y sus directivas ideológicas claramente católicas. Cadalso está más cerca de las posiciones que, dentro de pocos años, habrían de ser de Sempere y Guarinos ³¹.

Le interesa a él reconocer una superioridad esencialmente ética de aquella afortunada época para España, con el consiguiente relieve civil y político. La pérdida de estos valores generó la decadencia del siglo sucesivo, que Cadalso analiza con causas y consecuencias.

El hecho de saber leer en la propia historia es un acto de la inteligencia al tiempo que manifestación primaria de debido patriotismo, aunque defícil en un país que es la « patria menos patriota del mundo »³², si bien necesario para completar al hombre bajo el aspecto del 'buen ciudadano'³³. El verdadero filósofo adquirirá la dimensión de héroe, es decir será 'hombre de bien' respecto a los deberes civiles y políticos; podrá aceptar para el bien común incluso ciertas creencias religiosas que el rigor de la razón rechaza³⁴, podrá aceptar como positivo el culto a la 'fama póstuma'³⁵ e incluso podrá tolerar el lujo, moralmente condenado, si es útil al Estado³⁶.

Este culto a la patria, estrechamente ligado al ideal del *hombre de bien*, tiene raíces más ilustradas (y fuertemente innovadoras) que no erasmistas y cervantinas (con tendencias prevalentemente renovadoras) como parece creer Abellán³⁷, según el cual Cadalso quiere encontrar la solución al problema español en la « inserción de los valores europeos en la gran tradición española del siglo XVI »³⁸. Ni siquiera puedo estar de acuerdo con Hughes que se apoya en Américo Castro para interpretar el interés y la referencia de Cadalso hacia el siglo XVI como 'mesianismo regresivo'³⁹. El recurrir de Cadalso a la edad de los Reyes Católicos no nos parece repetición del culto tradicionalista y conservador; se trata sólo de la aceptación de un momento, elegido por el influjo de razones históricas motivadas, como punto de partida para poder crecer con coherencia en el futuro y esto corresponde a algo típicamente ilustrado: la historia es un instrumento de formación de los hombres y se considera el pasado no por amor del mismo sino en función del presente y del porvenir. Pri-

mero, pues, la reconquistada conciencia moral (el progreso debe ser esencialmente moral); el esfuerzo de renovarse después, teniendo en cuenta el 'carácter nacional', que no es una realidad metafísica, sino un patrimonio histórico ineludible y precioso, vivo en la más grande realidad reconocida de las naciones, formadas por diversos hombre, hermanos entre sí⁴⁰.

La necesidad del empeño innivador y la extrema dificultad de tal empresa, son dos premisas que Cadalso concibe a la par. Su adhesión a la realidad se le ha trocado, por parte de unos críticos, en una expresión de 'angustiada vivencia' o peor, como signo de 'inseguridad personal'. El esfuerzo que hizo él por penetrar con su razón en el interior de los diversos elementos que a la misma razón se oponían, se ha interpretado erróneamente como contradicción del hombre.

Pero no se engañaron los contemporáneos de Cadalso, los amigos que le frecuentaron y que colaboraron con él en la generosa empresa de una renovación, luego frustrada por las circunstancias. Así Tomás de Iriarte, José Iglesias, y Meléndez Valdés, por mencionar sólo a los más íntimos.

Sempere y Guarinos, aún sin conocer sus obras más importantes, le elogió « el juicioso modo de pensar y el espíritu de humanidad y de patriotismo »⁴¹ y señaló al escritor de Cádiz como ejemplo de los progresos que la « razón y la filosofía » habían realizado en España⁴².

Por nuestra parte, tratando de ceñirnos a la realidad histórica, hemos intentado reconocer en los textos de Cadalso, la línea fundamental de su pensamiento, dominado y guiado por una superior exigencia moral, verdadero eje de su espíritu crítico, con el fin de restituirlo — libre de las muchas y desviantes interpretaciones acumuladas durante un largo e incierto camino de la crítica — a su unitaria coherencia.

¹ Pueden observarse sus amargas consideraciones sobre la posibilidad de respetar la verdad en escribir la historia: «En el tiempo del evento ¿qué pluma se encargará de ello, sin que la detenga la razón de estado, o alguna preocupación?» (*Cartas Marruecas*, ed. J. Arce, Madrid, 1978, p. 218. De aquí en adelante citaremos siempre esta ed. que comprende también las *Noches lúgubres*). No obstante, existe la posibilidad de que «algún hombre lleno de crítica, imparcialidad y juicio» pueda escribir la historia; un ejemplo es el extracto de la historia de España, imaginado como escrito por Nuño (c. III de las *C.M.*, pp. 86-89). Recuérdese también la síntesis contenida en J. Cadalso, *Defensa de la nación española contra la carta persiana LXXVIII de Montesquieu*, ed. Guy Mercadier, Toulouse, 1970, pp. 6-11.

² J. Cadalso, *C.M.*, c. XXXII, p. 163. Lo enunciado quiere claramente contraponerse al método escolástico.

³ *Los eruditos a la violeta*, obra que Cadalso publicó en 1772, constituye una sátira de la falsa cultura. Véanse también, contra las vanas tertulias y las superficiales disputas literarias que perniciosamente ocupan el lugar de la búsqueda de la verdad, *C.M.*, XXIII, pp. 144-145 y c. LXXIV, pp. 259-260.

⁴ *Carta a Tomás de Iriarte, probablemente desde Montijo en el mes de febrero o marzo de 1777* en J. Cadalso, *Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. N. Glendinning-N. Harrison, London, 1979, p. 121.

⁵ *Ibidem*. Como ejemplo de la aspiración de Cadalso a la quietud, véase la *Carta a Tomás de Iriarte escrita desde Talavera la Real* (probablemente de 1775) en J. Cadalso, *Escritos...*, cit., p. 117. Pero contra esta aspiración se impone la exigencia de escribir como 'hombre de bien', es decir con respeto a la sugerencia ética de la participación social. En la *Introducción* a las *C.M.* (p. 82) el autor justifica claramente su decisión de «dar a luz un papel» porque «le ha parecido muy imparcial» aunque sepa que no le gustará a los opuestos bandos de los «rancieros» o de los hombres a la moda «que se avergüenzan de haber nacido de este lado de los Pirineos» y le procurará disgustos y enemistades. Hay, en fin, la c. LXX que Cadalso dedica toda a hacer la crítica de la vida apartada, para exaltar por el contrario, al 'buen hombre' que al mismo tiempo es 'buen ciudadano': «el ser buen ciudadano es una verdadera obligación de las que contrae el hombre al entrar en la república, si quiere que ésta le estime, y aun más si quiere que no le mire como a extraño» (p. 256).

⁶ Véase la comparación que Glendinning hace entre el ms. de la tragedia *Sancho García* (conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid) y las ediciones impresas (Nigel Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, p. 53 y nota 9, p. 184) y véanse también los ejemplos de cambio motivados por intervención o temor a la censura aportados por Arce, *op. cit.*, *C.M.*, p. 89, n. 3; p. 200, n. 2; pp. 286-288 y *N.L.*, p. 325, n. 33; p. 347, n. 66

⁷ J. Cadalso, *C.M.*, c. LIX, p. 220.

⁸ *Ibidem*, c. VI, p. 99. Es oportuna la observación de Sebold que acerca el concepto de 'hombre de bien' que tiene Cadalso al de 'honnête homme' como lo concibieron los ilustrados, sobre todo Diderot y Rousseau (Russel P. Sebold, *Colonel Don José Cadalso*, New York, 1971, pp. 119-121; de este libro hay traducción española, Madrid, 1974 con el título *Cadalso: el primer romántico 'europeo' de España*).

⁹ J. Cadalso, *C.M.*, c. LXV, p. 234.

¹⁰ *Carta a don Manuel López Hidalgo... escrita desde Madrid, en diciembre de 1772*, en J. Cadalso, *Escritos...*, cit., p. 66.

¹¹ Sobre este concepto de virtud y su posibilidad de benéficos influjos en el género humano, véase sobre todo: J. Cadalso, *C.M.*, c. XXVIII, pp. 155-158.

¹² J. Cadalso, *C.M.*, c. LXX, p. 256.

¹³ *Ibidem*, c. IV, p. 93.

¹⁴ *Ibidem*, c. X, p. 122.

¹⁵ *Ibidem*, c. XL, p. 180.

¹⁶ *Ibidem*, *Introducción*, p. 79.

¹⁷ *Ibidem*, c. LXXX, p. 279. Consúltese también la c. XLIV, p. 189 en la que al hombre se le define como quien « sabe viciar hasta las virtudes mismas ».

¹⁸ J. Cadalso, *C.M.*, c. LXXXIV, p. 289 y *Escritos*, cit., p. 114.

¹⁹ *Carta a Tomás de Iriarte* (probablemente de 1774) en J. Cadalso, *Escritos...*, cit., p. 95.

²⁰ *Carta a Juan Meléndez Valdés, escrita en latín desde Montijo* (probablemente de 1775), en J. Cadalso, *Escritos...*, cit., p. 108: « Quid enim nisi amicitiam probis viris dare potuerunt boni Divi, ut humanae vitae miserandam sortem aliquo ferre modo valeamus?... « nihil, nihil profecto, miseris hominibus solatium praebet, nisi amicitia ».

²¹ *Carta a José de Iglesias, escrita probablemente desde Montijo en marzo de 1775* en J. Cadalso, *Escritos...*, cit., p. 100.

²² *Ibidem*.

²³ J. Cadalso, *C.M.*, c. LXXXIV, p. 289.

²⁴ *Carta a Juan Meléndez Valdés, escrita desde Montijo en abril o marzo de 1775* en J. Cadalso, *Escritos...*, cit., p. 102.

²⁵ J. Cadalso, *C.M.*, c. IV, pp. 92-93.

²⁶ *Ibidem*, c. III, p. 89.

²⁷ *Ibidem*, c. XXXIV, p. 166.

²⁸ *Ibidem*, c. LXXVIII, p. 274.

²⁹ En la carta apenas citada, la conclusión es muy significativa: « Cuéntese por nada lo dicho, y pongamos la fecha desde hoy, suponiendo que la península se hundió a mediados del siglo XVI y ha vuelto a salir de la mar a últimos del XVIII ».

³⁰ Sobre la formación del concepto y de la conciencia de *nación* en la cultura española de fines del siglo XVIII véase: J. A. Maravall, *El pensamiento político de Cadalso en Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, II, pp. 81-96.

³¹ De Sempere y Guarinos consúltese el *Discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura*, apéndice a las *Reflexiones sobre el Buen Gusto en la ciencia y en las artes* de L.A. Muratori, Madrid, 1782, pp. 196-291. La primera parte de este discurso practicamente constituirá la Introducción del más conocido *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, 1785, I, pp. 1-18 (hay ed. facs., Madrid, 1969).

³² *Carta a José Iglesias, escrita desde Montijo, probablemente en el mes de junio de 1775* en J. Cadalso, *Escritos...*, cit., p. 115. Sobre el tema del patriotismo léase también lo que Cadalso escribe en la *Protesta literaria* que se encuentra al final de las *Cartas marruecas*, sobre su intención de escribir una obra titulada *Los elementos del patriotismo* (p. 304), así como son significativos los proyectos de composición de una *Historia heroica de España* (*C.M.*, c. XVI, pp. 131-133) y de un *Diccionario castellano*

para restablecer «el sentido primitivo, genuino y real de cada voz, y el abuso que de ella se ha hecho, o sea, su sentido abusivo en el trato civil». Otra vez un intento claramente didáctico-moral para fijar «un nuevo sistema de educación pública» (C.M., c. VIII, p. 110).

³³ J. Cadalso, C.M., c. LXX, especialmente la conclusión (p. 256).

³⁴ Obsérvese la postura de Cadalso ante el culto de Santiago en España y sus apariciones en los campos de batalla (C.M., c. LXXXVII), no aceptadas como auténticas pero toleradas como una de las cosas que el pueblo «cree buenamente, y de cuya creencia resultan efectos útiles al Estado» (p. 294).

³⁵ J. Cadalso, C.M., c. XXVIII, p. 155 y c. LXXXIV, p. 289.

³⁶ *Ibidem*, c. XLI, pp. 181-186. Todo esto hondamente fundado en la convicción de que el verdadero saber es «hacerse los hombres más sociables, comunicándose mutuamente las producciones de sus entendimientos y unirse... a pesar de los mares y distancias» (J. Cadalso, *Los eruditos a la violeta*, 1ª lección, Barcelona, Viuda Piferrer, 1786, p. 7).

³⁷ José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. 3. Del Barroco a la Ilustración*, Madrid, 1981, p. 797.

³⁸ John B. Hughes, *José Cadalso y las Cartas marruecas*, Madrid, 1969. En la pág. 46 de este ensayo afirma Hughes: «Cadalso... quiere volver a lo que él considera el verdadero carácter nacional... en esto «se nota lo que Américo Castro ha llamado su 'mesianismo regresivo'». La cita exacta del texto de Castro (*España en su Historia*, ed. Buenos Aires, 1948, p. 278 (que el mismo Hughes reproduce) es: «Pretendía Cadalso hacer andar para atrás el reloj de la historia, combinando el mesianismo regresivo de los españoles con el abstracto intelectualismo del siglo XVIII», donde, en todo caso, el 'mesianismo regresivo' esté configurado más bien como una general tendencia de los españoles, no como específica de Cadalso. Hay que notar también que esta observación de Castro no aparece en las sucesivas ediciones de su obra.

⁴⁰ Se considere lo que Cadalso escribe en la tercera de las C.M. (p. 86) al hablar de Nuño, que en este caso sin duda le representa: «aunque ama y estima a su patria, por juzgarla dignísima de todo cariño y aprecio, tiene por cosa muy accidental el haber nacido en esta parte del globo o en sus antípodas, o en otra cualquiera». También se tome en consideración lo que atribuye a Nuño en la LXXX de las C.M. (p. 276), quien trata a los amigos y los quiere «como paisanos suyos, pues tales le parecen todos los hombres de bien del mundo, siendo para con ellos un verdadero cosmopolita, o sea ciudadano universal». No puedo concordar con lo que afirma Sebold: «Cadalso's nationalist sentimentalism has won out over his cosmopolitan intellectualism» (Russel P. Sebold, *Colonel Don José Cadalso*, New York, 1971, p. 137), por parecerme inexistente en Cadalso una dicotomía entre sentimiento e intelecto. Cadalso, según una clara perspectiva ilustrada, busca continuamente el equilibrio entre razón y sensibilidad, y su nacionalismo (o mejor dicho patriotismo) tiene al mismo tiempo orígenes intelectuales y sentimentales. Este es uno de los motivos que no permite que se le asimile a los románticos. El pensamiento de Cadalso no sale de la dimensión cultural de su tiempo: lo que se ha venido llamando su prerromanticismo o romanticismo, encuentra fácil explicación dentro de una correcta visión crítica de la compleja problemática ideológica de la Ilustración.

⁴¹ Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo... cit.*, II, p. 33.

⁴² *Ibidem*.

“Ars amicitiae”, poesía y vida: el ejemplo de Cadalso

por David T. Gies (Universidad de Virginia)

Esa virtud sola haría feliz a todo el género humano. Desdichados son los hombres desde el día que la desterraron o que ella los abandonó. Su falta es el origen de todas las turbulencias de la sociedad¹.

¿Cuál será esta virtud de la que escribe Cadalso que, en su opinión, sirve de base a la felicidad universal y cuya ausencia precipita nada menos que « todas las turbulencias de la sociedad »? Es, claro, la amistad; esas palabras vienen de Tediato, hombre tan angustiado que expresa una opinión devastadora sobre aquella indispensable virtud:

¡Amigos! ¡Amistad! [...] Todos quieren parecer amigos; nadie lo es. En los hombres, la apariencia de la amistad es lo que en las mujeres el afeite y composturas. Belleza fingida y engañosa... Nieve que cubre un muladar... Darse las manos y rasgarse los corazones; ésta es la amistad que reina. (NL, p. 324)

Tediato es a veces el portavoz de Cadalso; podríamos por tanto preguntarnos si esta corrosiva actitud refleja una actitud que domina la vida y obra de Cadalso. Se repite con frecuencia el veredicto de que Cadalso era « buen amigo » y se nota, con razón, que habla de sus amigos en sus cartas

personales, que escribe sobre la base filosófica de la amistad en las *Cartas marruecas* y las *Noches lúgubres*, y que aparece el tema en sus poesías. Sin embargo, no se han contestado varias preguntas claves que se relacionan con esta temática y que pueden ayudarnos a entender mejor la complicada interrelación que existe entre la amistad cadalsiana como tema literario y como experiencia vital. ¿Cómo distingue nuestro autor entre la verdadera amistad y la falsa? ¿Es constante o sufre los mismos trastornos emocionales que otras relaciones humanas? ¿Cómo estetiza Cadalso esta amistad? ¿Qué significa dentro del contexto dieciochesco/cadalsiano? ¿Cómo se enfrenta Cadalso con los varios tipos de amigos y amistad que identifica? ¿Cómo cambia su actitud? Estas páginas intentan estudiar los varios aspectos de este importante tema para acercarnos hacia una comprensión más completa del « buen amigo » Cadalso ².

Desde tiempos antiguos la amistad ha sido una realidad filosófica, un veredicto de la existencia humana y un tópico literario. Ya para Aristóteles la amistad es una virtud que es indispensable a la felicidad ³. Es más: es indispensable al bien político también porque es lo que une el estado. El buen ciudadano es buen amigo y por eso buena persona. Aristóteles subraya tres clases de amistad: 1) la basada en recíproco respeto y bondad, 2) la basada en la utilidad y 3) la basada en la diversión (Cadalso tendrá amigos de las tres clases). Esa convención aristotélica se extiende por la Edad Media (Tomás Aquino) y por los poetas renacentistas. Las amistades pastoriles de Sannazzaro, Ariosto, Tasso, Garcilaso, Montemayor y tantos otros combinan elementos de la verdadera pasión amistosa con elementos de juego literario ⁴, juego que culmina unos siglos más tarde en las diversiones aristocrática/pastoriles encabezadas por María Antoineta en su Petite Trianon. En este siglo, el dieciocho, en *locus amoenus* se institucionaliza, adoptando la forma de la academia o de la tertulia.

Cadalso, como otros escritores dieciochescos, siguió la ética aristotélica y también participó en los juegos pastoriles, juegos que se reflejaron en la poesía de Dalmiro, Flumisbo, Jovino, Arcadio y Batilo. Nuestro lamentado colega Joaquín Arce ha precisado muy bien la importancia de lo que él llama « la comunidad de afectos recíprocos »⁵ que con frecuencia dominó las relaciones entre los poetas ilustrados. La originalidad de Cadalso estriba en que integra esa convención en materia vital que, mediante una metamorfosis artística, se presenta renovada en sus obras. Un aspecto de este fenómeno ya lo reconoció Aguilar Piñal, en su excelente estudio sobre la influencia recíproca entre Moratín padre y Cadalso, a quienes denomina « dos amigos con idénticas aspiraciones literarias », dos amigos « como Boscán y Garcilaso dos siglos atrás, [cuyos] nombres deben ir siempre unidos en la historia de la literatura española »⁶. Grandes pretensiones, esa referencia a Boscán y Garcilaso; pero es verdad, y más aun: como señala Aguilar, la amistad entre Moratín y Cadalso no era una amistad convencional, mitológica, clásica ni pastoril, sino « una amistad real, entre hombres de carne y hueso, unidas íntimamente por el estro poético, como se dieron tantos casos entre los antiguos. Sólo que ahora la amistad se convierte en tema de la propia poesía »⁷.

Una de las innovaciones de Cadalso es no sólo integrar el tema de la amistad en sus poemas, sino ligarlo a la poesía misma; y es que Cadalso enlaza, a veces con impresionante sutileza, la amistad con la poesía. Comienza por señalar que la amistad, como la poesía, tiene un mágico poder consolador y curativo. En su égloga *Desdenes de Filis* Cadalso une los corazones de los amigos Dalmiro y Ortelio; Dalmiro está a punto de morir y Ortelio con él (« ¡Ya no hay tales amigos en el mundo! »⁸, pero la amistad le consuela:

Dalmiro abrió los ojos lentamente
Y los fijó sobre su Ortelio amado,
Y al punto que se vio, sintió consuelo,

Esfuerzos hizo con su voz doliente
Para contar a Ortelio su cuidado,
Su llanto, su dolor, su desconsuelo,
Hasta que quiso el cielo
Que en tal amigo hallara
Consuelo que bastara,
Contándole con queja su quebranto.
En todo el mundo no hay consuelo tanto
Como contar a su leal amigo
El motivo de su llanto,
Sin arte, sin respeto, sin testigo. (BAE, p. 254).

El mismo sentimiento aparece en una carta a José Iglesias de la Casa — Arcadio — en mayo de 1775⁹, y se repite a Batilo en el mismo mes:

Entre tantas intrigas de palacios, tantos horrores de la guerra, tantos deberes de la toga, tanta insolencia de la plebe, tanta soberbia de los próceres, tantas vicisitudes de la fortuna, locura de la mente, enfermedades del cuerpo físico, y otras calamidades nuestras, casi innumerables e indescriptibles, nada, nada en verdad, ofrece solaz a los desdichados hombres, excepto la amistad, la amistad, digo, que, aunque fingida por muchos, en ti y en otros (pocos, en verdad), puede encontrarse. (EAE, p. 109)

Incluso Tediato parece aceptar este dictamen: « El gusto de favorecer a un amigo debe hacerte la vida apreciable . . . nadie es infeliz si puede hacer a otro dichoso ». (NL, p. 348)

Ese mismo poder curativo caracteriza a la poesía: no sólo la amistad sino también los versos suavizan el dolor, alivian los pesares de la tristeza y templan las frustraciones humanas. Una vez tras otra Cadalso repite esta idea en sus poemas y en sus cartas. La expresión más clara de esta creencia aparece en el romance *A un amigo, sobre el consuelo que da la poesía* donde Cadalso expresa la íntima relación que existe entre vida y verso:

Mi dulcísimo amigo,
A ti y a mí quitarnos

Los versos con que alegres
Esta vida pasamos,
Era quitar la yerba
Al fresco y verde prado,
El curso al arroyuelo,
Y a las aves el canto. (BAE, p. 272)

El « dulcísimo amigo » es, claro, Moratín, y la falta de poesía aquí implica un trastorno cósmico donde el orden natural se interrumpe (prado sin yerba, arroyuelo sin curso, aves sin canto). En otro poema Cadalso liga directamente la poesía con el consuelo y la amistad:

Como se alivia el llanto si un amigo
De nuestras desventuras es testigo;
Así los tristes versos que leía
Templaban mi fatal melancolía. (BAE, p. 248)

En una confesión sintomática, Cadalso revela que la conexión poesía — amistad puede tener una cara negativa. Según esta confesión íntima, otra vez dirigida a Moratín, la poesía, en vez de suavizar sus alivios, los causa — en este caso son los versos de Moratín que le provocan envidia en su amigo. Hablando de fantasmas, dice:

La envidia las conmueve
Sacándolas del centro del abismo,
Y con ardíd aleve
En mi pecho las hunde
Con fiero ardor contra mi amigo mismo,
Porque mil celos funde,
Cuando la fama te aclaró poeta
Con el són inmortal de su trompeta.
...
Ardióse el pecho mío,
Cual seca miés, del rayo en los ardores
Vibrando en el estío;
Tu nombre aborrecí con triste ceño,
Cual esclavo la mano de su dueño. (BAE, p. 264)

¿Se destruye, entonces, una valiosa relación si el poeta tiene que escoger entre su amigo y sus versos? No, por supuesto, y en efecto será la amistad misma lo que le salva:

Mas la amistad sagrada
Con su cándida túnica desciende
De la empírea morada;
De virtudes un coro
La cerca y con su manto la defiende;
Su carro insigne de oro
Deslumbra y ciega el monstruo que me irrita,
Y al centro del horror le precipita. (BAE, p. 264).

Como apunta Aguilar, « Nunca el efecto de la amistad había sido tan fulminante demoledor de celos profesionales, ni cantada con tal exaltación poética »¹⁰. Semejante emoción aparece en su poesía dramática cuando Solaya, en el recién-descubierto drama, sintiéndose castigada, abandonada y triste, no encuentra consuelo sino en la amistad de su fiel criada: « No me dejes, Casalia, en tanto llanto; / de tu amistad recibiré el consuelo / que me ha negado, por mi culpa, el cielo »¹¹. Si fuera necesario confirmarla, la misma idea es subrayada en la Carta LI de *Cartas marruecas*, cuando una vez más Cadalso liga amistad y consuelo¹².

Todo esto es más que mera convención. Si nos fijamos en el léxico empleado por Cadalso al hablar de la amistad, notamos que reserva unas palabras especiales para tratar de sus amigos y de la amistad: « dulce amigo » (para Ortelio y Moratín), « divino » (para Moratín) y « sagrada » (amistad) son las más frecuentes, y son adjetivos que Cadalso emplea sólo en casos excepcionales en su obra. Como ha señalado muy bien Russell P. Sebold, al hablar de Cadalso dentro de la escuela de Salamanca, « Quizá el rasgo que mejor caracteriza todos los miembros ... sea su insistencia en el éxtasis, el carácter sagrado y el consuelo de la amistad: su poesía es poesía escrita por, para y sobre sus amigos »¹³.

Si éste es el testimonio que ofrece Cadalso en sus versos,

otras facetas del mismo aparecen en sus escritos autobiográficos, en sus cartas personales y en su obra en prosa. Las *Cartas marruecas* subrayan y amplifican lo que hemos notado en su poesía. Cadalso siempre tiene cuidado en no emplear la palabra « amigo » superficial o indiscriminadamente. Distingue entre « ciudadanos, conocidos y amigos » (CM, p. 52), y Gazel, casi sin excepción, refiere a Nuño como « amigo Nuño »¹⁴. El « amigo » llega a ser casi un título de respeto, de descripción identificadora, que sólo se le aplica a un número reducidísimo de personas. En las *Cartas* se reserva para Nuño, alterego cadalsiano.

Cadalso se ve a sí mismo como « amigo ». Este proceso de « auto-amistad » se nota en la descripción burlesca que incluye en la Introducción, negando la autoridad de la obra que presenta y desarrollándose en autor y amigo. Se crea amigo y se cree lo mismo:

... pero mi amigo que me dejó el manuscrito de estas Cartas, según las juiciosas conjeturas, fue el verdadero autor de ellos, era tan mío y yo tan suyo, que éramos uno propio; y sé yo su modo de pensar como el mío mismo, sobre ser tan ríguosamente mi contemporáneo, que nació el mismo año, mes, día e instante que yo ... (CM, p. 5).

Para Cadalso en las *Cartas marruecas* la amistad es un estado social, emocional y hasta espiritual. Es otra vez aquella « santa amistad » que se forma « entre dos corazones rectos » (CM, p. 109), pero contiene otros elementos ausentes de la amistad poética. El enfoque social es, como es de esperar en una obra como las *Cartas marruecas*, uno de los enfoques centrales. Cadalso se muestra muy de su siglo ilustrado cuando iguala el ser amigo con el ser « hombre de bien » y « hombre racional ». El nivel personal (amigo) se liga perfectamente con el nivel político-social (hombre de bien). Las primeras palabras que Nuño escribe al mentor de su amigo Gazel confirman el alto lugar que tiene el concepto de la amistad en el mundo de Nuño:

Según las noticias que Gazel me ha dado de ti, sé que eres un hombre de bien que vives en Africa, y según las que te habrá dado él mismo de mí, sabrás que soy un hombre de bien que vivo en Europa. No creo que necesites más requisito para que formemos mutuamente un buen concepto el uno del otro. Nos estamos sin conocernos; que a poco que tratáramos, seríamos amigos. (CM, p. 100).

Otra confirmación, si fuera necesaria, llega en la respuesta que escribe Ben Beley a Nuño:

Cada día me agrada más la noticia de la continuación de tu amistad con Gazel, mi discípulo. De ella infiero que ambos sois hombres de bien. Los malvados no pueden ser amigos. En vano se juran mil veces mutua amistad y estrecha unión; en vano uniforman su proceder; en vano trabajan unidos a algún objeto común: nunca creeré que se quieren. (CM, p. 108).

Esta estrecha amistad, como es de esperar, es difícil de alcanzar, pero entre « hombres de bien » o como apunta en la Carta LXXXVII, entre « hombres racionales » (CM, p. 193), puede existir. La anécdota que cuenta Ben Beley sobre la falsa amistad en la Carta XLVI sirve de contrapunto para algunas especulaciones filosóficas en cuyas palabras se oyen ecos de lo que expresó en forma poética unos años atrás:

El recíproco conocimiento de las bellas prendas que por días se van descubriendo aumenta la mutua estimación. El consuelo que el hombre bueno recibe viendo crecer el fruto de la bondad de su amigo la estimula a cultivar más y más la suya propia. Este gozo, que tanto eleva al virtuoso, jamás puede llegar a gozarle, ni aun a conocerle, el malvado. La naturaleza le niega un número grande de gustos inocentes y puros, en trueque de las satisfacciones inicuas que él mismo se procura fabricar con su talento siniestramente dirigido. En fin, dos malvados felices a costa de delitos se miran con envidia, y la parte de prosperidad que goza el uno es tormento para el otro. Pero dos hombres justos, cuando se hallen en alguna situación dichosa, gozan no sólo de su propia dicha cada uno, sino también de la del otro. De

donde se infiere que la maldad, aun en el mayor auge de la fortuna, es semilla abundante de recelos y sustos; y que, al contrario, la bondad, aun cuando parece desdichada, es fuente continua de gustos, delicias y sosiego. (CM, p. 109).

Creo también que es bien reveladora la famosa Carta LXIX, en la que Cadalso parece presentar a su hombre ideal (antes de presentar al verdadero « hombre de bien » en la Carta LXX) y donde, en la descripción, por parte del criado, de las riquezas espirituales de su amo, no hay ninguna mención de la amistad. Este señor tiene « el cariño de una esposa amable, la hermosura del fruto del matrimonio, una posesión pingüe y honorífica, una robusta salud y una biblioteca selecta ... » (CM, p. 155), pero no tiene ese elemento social que le liga con el resto de la humanidad. Sabemos, al contrario, que la amistad es una de las mejores riquezas humanas, y que Cadalso incluye al amigo en la lista de las personas y las características que merecen su más alta estimación, una lista que reza: « Dios, padre, madre, hijo, hermano, amigo, verdad, obligación, deber [y] justicia » (CM, p. 133).

Todo lo anterior, sin embargo, sólo son sus pronunciamientos públicos, esto es, lo que escribe con la intención de publicar. Tenemos que preguntarnos si éstos son también sus ideas privadas, si son las ideas que guían su propia vida. Aguilar nos ha dado indicios ya, y otra evidencia se encuentra en sus escritos autobiográficos y en sus cartas personales¹⁵. Quizá es significativo que en la *Memoria de los acontecimientos más particulares de mi vida* no hace mención de ninguna amistad juvenil. En su internado en el Seminario de Nobles (una « cárcel » para él [EAE, p. 7]) no desarrolla las amistades que son de esperar de tal experiencia. La primera mención de amistad que tenemos es con Pedro de Silva, otro interno, pero evidentemente la amistad no se formó dentro de las paredes de aquella institución, sino después, cuando se encuentran en Cádiz en noviembre de 1760:

« Tardó [mi padre] mucho en responderme: en este trabé estrecha amistad con don Pedro de Silva, a quien ya había tratado en el Seminario » (*EAE*, p. 8). Esta supuesta « estrecha amistad » dura poco, y Silva no vuelve a aparecer en los escritos de Cadalso. Cadalso tenía diecinueve años en esa época. ¿Tuvo amigos en su primera infancia? ¿Gozó de algún amor amistoso en los importantes años de su formación? Según su propio testimonio, la respuesta es negativa. A Iriarte escribe en 1774: « Yo nunca tuve hermanos; ni amigos, sino los comunes »¹⁶.

La historia de la amistad entre Cadalso y Joaquín de Oquendo, apuntada en las páginas de su *Memoria*, es reveladora porque contiene muchos elementos de la actitud cadalsiana hacia el tema que tratamos y que ya hemos precisado. Al principio, Cadalso buscó la amistad de Oquendo nada más que por razones de utilidad. Oquendo, ocho años más joven que Cadalso, fue ayudante del conde de Aranda y Cadalso tenía gran interés en cultivar los favores del conde. Pero descubrió en Oquendo una sencillez y simpatía que aumentaron los sentimientos de bondad entre los dos nuevos amigos. Cadalso lo cuenta así:

Aquí [en Zaragoza, 1769], trabó más estrecha amistad conmigo Joaquín de Oquendo, y en su morada en Zaragoza no vi en él cosa que no fuese amabilísima: formó él también de mí un concepto superior al que no pude merecer. No se hallaba sin mí; todo me lo preguntaba; todo me lo confiaba; todo me lo consultaba; hízome una de aquellas declaraciones que entre los amigos verdaderos son más tiernas y más sólidas, y de más noble objeto, que las que se hacen los amantes. En fin, nos prometimos una amistad eterna, que yo no he quebrantado sino a su ejemplo y en mi daño. (*EAE*, p. 16).

Como indican las últimas palabras de aquella confesión, la amistad, tan « sólida » y tan « noble », *pace* las declaraciones en contra, no es en modo alguno « eterna ». Pero estas son palabras retrospectivas, porque la amistad con Oquendo

continuaba en aquel entonces. Se hace más útil y más fuerte a la vez: más útil a causa de la relación con Aranda, y más estrecha porque Cadalso, en cuya opinión una de las manifestaciones más profundas de amistad consiste en compartir nuestros tesoros literarios¹⁷, muestra a Oquendo sus escritos. A finales de 1770 escribe:

Me dediqué únicamente a cultivar la amistad de Oquendo, en quien hallé cada día más fineza, y junto esto al mucho favor que me manifestaba el Conde, me dieron total introducción en aquella casa, hasta el extremo de llevar mi papelería al cuarto de mi amigo, a quien empecé a enseñar la lengua inglesa. (EAE, p. 17)

Sorprende, entonces, leer que un ambicioso Cadalso parece valorar más la protección de Aranda que la « eterna » amistad de Oquendo porque, cuando Aranda destierra a Oquendo a Valencia, Cadalso al principio se calla, y hasta se finge enfermo. Sin embargo, Cadalso pronto cambia y decide prestar toda la ayuda posible a su amigo. La historia de su viaje de rescate — en burro — por Aranjuez y Ocaña es conmovedora. El acto mereció, por parte de Aranda, las palabras de más alto elogio que Cadalso pudo recibir: « Cadalso, Vmd. es hombre de bien y buen amigo ». (EAE, p. 18).

Cadalso no podía prever que las relaciones con Oquendo terminarían por enfriarse. Oquendo, envuelto en una relación amorosa clandestina, pide a Cadalso una « última prueba de [...] hombría y amistad ». (EAE, p. 18), alistándole como su mensajero con la misteriosa Margarita. Cadalso accede, pero al enterarse Aranda de lo que pasa, y al mostrar su desaprobación a Cadalso, Oquendo, el verdadero iniciador de la conspiración, se calla. « Me separé algo de él », escribe Cadalso, notando que « esta enemistad de parte de Oquendo fue muy absurda ». (EAE, p. 19). La fragilidad de esta amistad queda patente y aunque después de la muerte de María Ignacia, Oquendo « me volvió no sólo toda su antigua amis-

tad, sino el favor de su amo... » (*EAE*, p. 21), llegó un momento en que Cadalso no pudo más y tuvo que abandonar este « amigo tan inconstante ». (*EAE*, p. 21). ¿Forma esta experiencia parte del substrato emocional que lleva a Tediato a quejarse tan amargamente de aquella amistad fingida y engañosa que notamos al comenzar nuestra discusión?

Quizá Cadalso puede, en 1771, abandonar a un amigo inconstante porque ya ha trabado relaciones que sí son sólidas y (no obstante los momentos de envidia que le atacan, como vimos en su poesía) eternas — las que tiene con Moratín y con el grupo de la Tertulia de la Fonda de San Sebastián¹⁸. Las amistades que forma allí y pocos años más tarde en otra tertulia, la de Salamanca¹⁹, parecen ser, según la evidencia que deja el propio Cadalso, las más verdaderas y profundas de su vida. La evidencia más fuerte de estas amistades se encuentra en el epistolario, donde Cadalso revela lo más íntimo de su pensamiento²⁰. Dejando aparte los saludos y referencias puramente convencionales vemos que en la primera mitad de los años 70, Cadalso ha descubierto la verdadera amistad. Ya no se preocupa tanto de las amistades calculadas a avanzar su carrera²¹, ya no se mete en las amistades sexuales que dejaron residuo de desengaño en su corazón (las con la marquesa de Escalona, con « la hija de un consejero llamado Codallos » [*EAE*, p. 12] y, claro, con Filis²²). Sus pensamientos son dominados precisamente por aquellos amigos recién-descubiertos (menos Moratín, que había conocido hacía años, según Aguilar²³) de Madrid y Salamanca. Al marcharse de Salamanca en octubre de 1774 confiesa al joven Ramón de Casada:

Anoche llegué [a Montijo], y aunque muy cansado y con precisión de escribir muchas cartas a Madrid, no quiero dejar pasar este correo sin participar a Vmd. mi llegada, ofrecerle mi amistad desde este y cualquier destino [y] encargar dé mil abrazos a mis amigos de Salamanca ... (*EAE*, p. 93)

Encontramos en sus cartas numerosos ejemplos de semejantes expresiones pero nos interesa sobre todo mostrar que el momento álgido en su preocupación por la amistad tiene lugar en los años 1774 y 1775. Es entonces cuando con más frecuencia escribe a sus amigos e insiste en la importancia de la amistad. Es, sobre todo, en una carta a José Iglesias de la Casa, « Arcadio », con quien tiene una « particular amistad estrechísima » (*EAE*, p. 101), donde desarrolla más extensamente, y de forma más explícita y característica, sus ideas sobre el tema. Parece al principio que la carta subraya una actitud negativa, semejante a la de Tediato, porque Cadalso escribe: « Oigo cada día y leo a cada instante mil quejas y declamaciones contra los hombres, porque entre ellos [...] no hay amistad » (*EAE*, p. 99). Incluso cita el mismísimo comentario de Tediato de la primera noche cuando pronuncia las palabras que citamos al comenzar nuestra discusión: « Esa virtud sola haría feliz a todo el género humano [...] Todos quieren parecer amigos; nadie lo es », etc. ¿Es ésta, entonces, su verdadera actitud, no sólo escrita con miras a su publicación sino también incluida en una carta personal a un íntimo amigo? Ciertamente refleja lo que piensa sobre la amistad que encontramos en la Corte, aquella amistad de conveniencia y ambición que ya había rechazado (a Iglesias en 1774 había declarado que « entre otros amigos menos brillantes y magníficos [que los de la Corte] pero más sencillos y verdaderos daré mi último aliento cuando muera » [*EAE*, p. 94]). Rechaza también Cadalso las declaraciones de Tediato, indicando que la actitud de éste sólo se aplica a aquellas relaciones superficiales de los palacios. Pero al rechazar esas actitudes propone otra en términos de profunda sencillez y sinceridad. Las citas son extensas, pero las palabras de Cadalso sintetizan su actitud mejor que las mías:

Pero no dice bien sino muy mal, si habla de la amistad que nace, crece y vive siempre entre unos hombres honrados,

algo filosóficos, propensos a la lectura, y que limitan toda la ambición a pasar su juventud adquiriendo noticias de literatura para tener una vejez llena del consuelo que da la medianía, la instrucción y la jovialidad. En este caso no tiene razón el Sr. Tediato. (EAE, p. 99).

Si esto no fuera bastante para convencernos de cómo Cadalso, por lo menos en esta etapa de su vida, ve la amistad, continúa:

De esta especie tengo unos pocos amigos, cuyas prendas me han hecho panegirista del género humano, tan maltratado por otros, y me mantienen en la firme creencia de que hay verdadera amistad en el mundo, y que la encontrará el que la busque. La dificultad está en buscarla y en quererla hallar donde se halla. Contemplando a Batilo y a Vmd., hombres de tan buenas entrañas como yo mismo, creo que tendrían al recibir mis cartas el mismo gusto que yo guardo cuando abro las suyas. Las expresiones que en ellas veo, de estimación hacia mí, me serían odiosas como lisonjeras si viniesen de parte de unos amigos cuales se usan; pero, viniendo de Vmds., me deleítan porque las considero hijas de una tierna amistad, la cual, siendo como es entre nosotros finísima, produce delirios así como el amor, porque *anima carent sexu*. (EAE, p. 108)

Es una actitud que confirma meses más tarde cuando confiesa a Batilo, « nada me importa tanto como mis amigos » (EAE, p. 103).

Es evidente que lo que al principio parece ser una serie de contradicciones sobre la amistad — es verdadera, es falsa, es eterna, es efímera, no existe, es noble, es imposible, es regalo, es fuente de tristeza, es consuelo, es salvación, es perdición, etc. — resulta ser un desarrollo orgánico de su pensamiento. Cadalso, que coqueteó con amistades palaciegas, calculadas, juveniles, encontró amistades maduras en Moratín, Meléndez, Iglesias y sus círculos. Sufrió las desilusiones de las amistades falsas, y creyó que la falta de buena amistad « es el origen de todas las turbulencias de la socie-

dad ». Pero su fe en el poder civilizador de la amistad fue tan intensa que, cuando quiso expresar su ideal de la más alta forma de vida humana, lo incorporó en la imagen de « una aldea saludable y tranquila, con buenos libros y un criado o dos fieles, en la vecindad de amigos verdaderos, a quienes visitaré en su casa o recibiré en la mía: siempre alegres, sociables, comunicándonos todas las especies que nos ocurran... »²⁴. La inoportuna muerte que conmemoramos con este coloquio impidió que Cadalso llegara a su deseada aldea, pero la declaración que le hizo el conde de Aranda todavía tiene vigencia hoy y puede servirle de epitafio: « Cadalso, Vmd. es hombre de bien y buen amigo ». (EAE, p. 18)²⁵.

¹ J. Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*. Ed. J. Arce, Madrid, Cátedra, 1978, p. 324. Para *Noches lúgubres* citaré de esta edición con la sigla, NL, integrando la cita en el texto.

² Desde los primeros comentarios sobre su vida y obra la crítica ha hecho hincapié en este aspecto de Cadalso. Véase la introducción a la edición de 1803 de sus obras donde se lee: « Todos le reconocían por su maestro y por su modelo y amigo, y bajo estos títulos es difícil encontrar otro que, exento de emulaciones y rivalidades pueriles, haya sabido unir más a los grandes ingenios de su tiempo, dirigir sus pasos a la gloria de la nación y a los progresos de la literatura y abrir en España un nuevo campo a la poesía ». Citado por Valmar, BAE, 61, p. 246.

³ Véase Libros 8 y 9 de la *Ética*. Empleo la edición inglesa, *The Nicomachean Ethics*, tr. por Philip Wheelwright, New York, 1935.

⁴ Véase la excelente discusión de A. Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, 1969. También: F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, 1974.

⁵ J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1981, p. 331. Véase todo el capítulo sobre *El tema poético de la amistad*, pp. 331-41.

⁶ F. Aguilar Pifial, *Moratin y Cadalso*, en « Revista de Literatura » 42 (1980), p. 135.

⁷ *Ibidem*, p. 137.

⁸ *Poesías*, ed. Valmar. BAE, 61, p. 254. Cito de esta edición. Sobre Ortelio, véase N. Glendinning, *Cadalso, López de la Huerta y « Ortelio »*, en « Revista de Literatura » 33 (1968), pp. 85-92.

⁹ « La tristeza, cuando nace de lo que Vmd. me insinúa, a saber, de dudas internas, pasiones de ánimo y otros achaques del espíritu, mil veces más penosas que los del cuerpo, entre los Santos tiene el remedio de la

oración mental, lección espiritual, confesión general y contemplaciones místicas, etc.; pero entre los que no lo somos no tiene más medicamento que uno, y es desabrochar el pecho con un amigo, y refírirle lisa y llanamente cuanto tiene en lo interior». *Escritos autobiográficos y epistolario*. Eds. N. Glendinning y N. Harrison, London, 1979, p. 106.

Citaré de esta edición con la sigla *EAE*, integrando la cita en el texto.

¹⁰ F. Aguilar Piñal, *Moratin y Cadalso*, cit. p. 142.

¹¹ *Solaya o los circasianos*. Ed. F. Aguilar Piñal, Madrid, 1982, p. 78.

¹² *Cartas marruecas*. Ed. N. Glendinning y N. Harrison, London, 1966, p. 116. Cito de esta edición con la sigla *CM*, integrando la cita en el texto.

¹³ R. P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico « europeo » de España*, Madrid, 1974, p. 45.

¹⁴ Hay numerosos ejemplos. Véase las pp. 9, 12, 15, 32, 34, 35, 46, 49, 50, 52, 58, 70, 71, 81, 83, 91, 93, 116, 133, 140, 187, 190.

¹⁵ Cadalso siempre tenía en cuenta la posibilidad de que sus cartas se publicaran después de su muerte (véase su carta a Batilo de abril o mayo, 1775. *EAE*, pp. 102-4) y por eso podrán tener aspecto semi-público. No obstante, siendo cartas a sus más íntimos amigos, creo que podemos confiar en lo que revelan.

¹⁶ *EAE*, p. 93. Tenía una hermana (llamada, con trágica ironía, María Ignacia), que murió en 1742. Véase la Introducción a *Solaya*, p. 9. Glendinning comenta « la necesidad de amor que sintió Cadalso », *EAE*, p. xvii.

¹⁷ La poesía es regalo, el máximo regalo que se puede ofrecer a un amigo; y la amistad en sí es regalo de los dioses, según Cadalso. « Quid enim nisi amicitiam probis viris dare potuerunt boni Divi, ut humanae vitae miserandam sortem aliquo ferro modo valeamus? », *EAE*, p. 108. Sebold comenta el sentido platónico que cobra el verso al archivarse en el pecho de un íntimo amigo. Sebold, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸ Véase D. T. Gies, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, 1979, pp. 30-38.

¹⁹ Véase C. Real de la Riva, *La escuela poética salmantina del Siglo XVIII*, en « Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo » 24 (1948), pp. 321-64.

²⁰ La expresión de su intimidad no es obstáculo para que Cadalso esté siempre consciente de la posible publicación de sus cartas, como escribe a Meléndez: « Tal vez si muero en esta guerra saldrá a luz una colección de cartas familiares mías ». *EAE*, p. 103.

²¹ Nunca abandona por completo la conciencia de la utilidad de ciertas amistades. En la lista de deberes que deja del año 1778, leemos que apunta la necesidad de « fomentar la amistad de Montijo, Cevallos y Navia ». *EAE*, p. 26. Sobre el rechazo de ciertas amistades cortesanas, véase lo que escribe Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, pp. 31 y 55.

²² Con la condesa-duquesa de Benavente, Cadalso tiene una amistad algo especial, que recuerda como « ligándonos una tan sólida y verdadera amistad cual yo nunca creí posible entre personas de distintos sexos [...] Si se tuviese más cuidado en escribir las costumbres de la nación, esta amistad formaría época en semejante historia ». *EAE*, p. 103. Sobre la Benavente, véase la Condesa de Yebes, *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en sus cartas*, Madrid, 1955.

²³ F. Aguilar Piñal, *Moratín y Cadalso*, cit., p. 139.

²⁴ *EAE*, p. 100. Una idea semejante aparece en la Carta 28 donde Ben Beley desea morir « rodeado de hijos, nietos y amigos » (*CM*, p. 75).

²⁵ Estas palabras confirman la ética explicada por Aristóteles, para quien el ser buen hombre y el ser buen amigo son la misma cosa. Véase *Ethics*, p. 183. La misma idea se refleja en la elegía moral de Batilo, *La virtud*, donde el hombre de bien es buen padre, buen ciudadano y buen amigo. *Poesías selectas*, Eds. J.H.R. Polt y G. Demerson, Madrid, 1981, pp. 250-267.

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 similitudencias (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 Cresos, 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 cortarlas 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 destruidas 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 ocupó 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.

Artificio, afecto y equilibrio clásico: ubicación estética de la obra de José Cadalso

por Eva M. Kahiluoto Rudat (Rutgers University)

La interpretación de la obra de José Cadalso ha suscitado numerosas polémicas, tan conocidas que no requieren repetición en este lugar. El contraste neoclásico-romántico ha causado problemas cuya solución sólo es posible si se abandona este contraste y se observa la obra de Cadalso según las actitudes estéticas que guían su modo de escribir y las concepciones referentes a la función y el valor de la poesía y la apreciación del arte en general en su época.

Cuando se intenta formular la ubicación estética de los escritos de Cadalso dentro del panorama cultural europeo, es preciso, en primer lugar, establecer las premisas que permitirán lograr una visión global de su creación literaria. Como punto de partida conviene fijar la actitud ante la literatura y el arte tanto del artista creador como del lector crítico, y poner de relieve, sobre todo, que se trata del momento histórico en que se inicia el cambio fundamental de la retórica a la estética. Es decir, se pasa de una hermenéutica que se basa en la reglamentación de la preceptiva retórica y poética a la concepción moderna basada en la comprensión del arte desde una perspectiva estética. O sea, para aplicar

los términos utilizados por M.H. Abrams en una ponencia reciente en Cornell University: se da el paso de un modelo de construcción a un modelo de contemplación en la apreciación del arte ¹.

Este cambio, sin embargo, no supone una ruptura absoluta entre los antiguos moldes y la actitud nueva, sino que más bien los dos principios en la apreciación de la literatura y del arte confluyen. Es decir, no se abandona totalmente el propósito de lograr un deseado efecto en el receptor — convencer al público — que caracteriza a la retórica. Tampoco se elimina la concepción del quehacer poético como construcción con materiales de la tradición literaria y se mantiene la reglamentación preceptiva que también sirve el mismo propósito de lograr un efecto determinado. Pero por otra parte se añade el elemento de sensibilidad que la pura contemplación estética del objeto de arte conlleva. El arte sigue siendo en gran parte mimético - representativa en el sentido de composición con materiales existentes: el artista crea nuevas relaciones y asombra con el talento de escribir bien. El arte sigue siendo imitación de objetos e imitación de las acciones y pasiones del hombre. La actitud mimética consiste en proyectar estas pasiones con miras al efecto en el receptor, así como un pintor trata de trasladar al lienzo la expresión de su modelo al retratarlo.

Para la comprensión de la obra de Cadalso es preciso observar que el enfoque estético que lleva hacia una mayor sensibilidad artística y crítica, no excluye los elementos clasicistas. El cambio hacia la apreciación estética del arte surge como consecuencia de la filosofía de Locke que permite la aceptación de la capacidad sensitiva como parte de la actividad mental superior del hombre al lado del entendimiento y de la voluntad. Los efectos de esta filosofía se manifiestan de manera distinta en sus dos ramificaciones que merecen mención porque ambas afectan el modo de escribir de Cadalso.

En Inglaterra se introduce la postura ético-estética ini-

ciada por Shaftesbury². Se trata de una estética de sensibilidad que incluye el aspecto moral — la antigua combinación griega de lo bello y lo bueno — y un concepto de sentido común, nociones que los clasicistas ingleses aprueban y que resultan ser muy influyentes también en la base del clasicismo francés. Las coincidencias ético-estéticas se deben ciertamente al sustrato de principios clasicistas que requieren, no sólo armonía, proporción y equilibrio de formas artísticas, sino también equilibrio moral que se manifiesta en la concepción de Descartes expresada en su *Tratado de pasiones* (*Les Passions de l'âme*), según el cual las pasiones y las emociones del hombre deben ser sometidas al entendimiento y a la voluntad³, principios que el clasicismo francés adapta al arte. Uno de los resultados de esta actitud ético-estética es la creación del modelo humano de perfección: del *bon-nête homme* francés o del « hombre de bien » español — el discreto de Gracián —. Cabe recordar en este contexto la hombría de bien de Cadalso tan subrayada en *Cartas marruecas*, que puede ser tanto de origen francés como inglés, o sea tanto cartesiana como producto de una estética de sensibilidad según Shaftesbury⁴. Es curioso observar que Baltasar Gracián, el iniciador hispano de la actitud estética a través de la noción del gusto, ofrece el concepto de « discreto » que incluye, tanto la noción ética del « hombre de bien », como la estética del individuo capaz del disfrute artístico desinteresado⁵.

En Francia, por otra parte, se da un sensualismo extremo por intermedio de Condillac (en su *Traité de sensations*, 1754), para quien toda actividad mental se somete a los sentidos. El resultado de esta postura extrema es una ruptura de la rigidez sistemática cartesiana y el énfasis en lo sensorial que en el arte se manifiesta, no sólo en el modo rococó, de lo cual ciertas poesías de Cadalso sirven de ejemplo, sino también en la inquietud del hombre que se puede observar en *Noches lúgubres*. Una muestra elocuente de

como la literatura del siglo dieciocho es producto de varias corrientes confluyentes es el hecho de que en obras de los seguidores dieciochescos de Descartes a la actitud cartesiana se unen elementos sensualistas, mientras que el sustrato clasicista se mantiene⁶. Esta coexistencia se da también en la obra de Cadalso como se mostrará más adelante.

La incapacidad de concebir el cambio de sensibilidad en el siglo dieciocho hispano dentro de la estética neoclásica se debe al hecho de que se suele identificar lo neoclásico únicamente con el preceptivismo retórico y poético y aplicar a toda la literatura clasicista la etiqueta de « racional » sin considerar tanto la capacidad creadora como la expresión de sensibilidad dentro de los moldes de un arte mimético-representativa. Esta combinación de actitudes, no obstante, se explica si se tiene en cuenta la coexistencia de retórica, poética y estética y, en consecuencia, de las concepciones del quehacer artístico que estos conceptos implican.

Otros problemas surgen de las discrepancias en el uso del término « neoclasicismo » que requieren aclaración. Creo que está claro que la denominación « neoclasicismo » para designar el siglo dieciocho como un período histórico en el sentido global ideológico-filosófico-cultural ya queda descartada. — Aunque no es este el lugar de ponderar cual sería la mejor alternativa, creo que hablar del siglo de la Ilustración sería más apropiado. — Conviene subrayar, sin embargo, que en el sentido estético tampoco es adecuado delimitar el uso del término exclusivamente a las décadas finales del siglo comienzos del próximo en que se da una nueva valoración de la antigüedad clásica. En vista de la posición tomada por Joaquín Arce en su reciente libro *La poesía del siglo ilustrado*⁷, me veo obligada a indicar el sentido en que propongo solucionar el problema creado por la limitación del término « neoclasicismo » a la época en que se da culminación del gusto neoclásico: entre 1770 y 1830 aproximadamente. Es preciso rescatar a autores como

Luzán y Cadalso de un limbo, no bien definido, entre un « posbarroco-rococó », « racionalismo clasicista »⁸ y « prerromanticismo »⁹ en que esta separación les deja ya que, en la clasificación de Arce no son neoclásicos. Es difícil cambiar el sentido en que se utiliza un término tan arraigado como está « lo neoclásico » y privar de esta etiqueta incluso al preceptista neoclásico por excelencia.

En primer lugar, creo que es conveniente establecer la distinción entre el clasicismo francés y los elementos clasicistas en la literatura española, sobre todo en cuanto a las diferencias de su función que, por ejemplo, Lázaro Carreter subraya¹⁰. Clasicismo francés es la escuela que surge en el siglo diecisiete con el propósito de elevar el valor de la cultura y con ello el prestigio del reino de Luis XIV, función cuya continuación la crítica francesa suele extender hasta la Revolución. En la literatura francesa sí conviene establecer la distinción entre el clasicismo y el neoclasicismo para destacar la revaloración de la antigüedad clásica en el período que sigue a la Revolución. Es difícil, en cambio, justificar esa misma distinción en la literatura española, pues no hay un clasicismo español en el sentido del francés. En cambio, importa mucho tener en cuenta la continuidad de elementos clasicistas, o neoclásicos, como los prefiero llamar, en sus variadas manifestaciones a partir del Renacimiento e incluir en esa continuidad el academicismo de comienzos del siglo dieciocho, cuya función es la depuración de la lengua y no la elevación del valor de la monarquía francesa, aunque sí existan ciertos rasgos de la influencia del clasicismo francés¹¹. Especialmente en cuanto a la primera mitad del siglo dieciocho es preciso definir las actitudes básicas que esta influencia representa.

Para evitar tanto inexactitudes como generalizaciones vagas prefiero, en el caso de la literatura española, prescindir de los *ismos*, ya que no se trata de escuelas bien definidas, y hablar más bien de elementos neoclásicos y, en algunos

casos, de autores neoclásicos. Al definir lo neoclásico como un sustrato de actitudes básicas se elimina la necesidad de utilizar conceptos no bien explicados como « racionalismo clasicista » para establecer la diferencia entre la acepción de « neoclasicismo » y las tendencias clasicistas anteriores al año 1770. Se trata, en fin, sólo de diferencias de grado y de variantes, no de cambios de actitudes estéticas fundamentales. La clasificación que Arce propone deja intactos todos los problemas relacionados con la periodización del siglo dieciocho español, incluso el término « prerromanticismo » que debería ya ser descartado. Me remito a la explicación detallada en mi artículo '*Lo prerromántico*'; *una variante neoclásica en la estética y literatura españolas*¹², en que se pone de relieve el equilibrio de razón y sentimiento en la estética neoclásica que hace superfluo el uso del término « prerromántico ».

Con aceptar el término neoclásico en su acepción de un sustrato general de actitudes básicas no hago sino clarificar posiciones anteriores con un criterio estético-filosófico. Conviene repetir los elementos fundamentales en que consiste lo neoclásico visto como postura estética general que predomina desde el Renacimiento hasta bien avanzado el siglo diecinueve a pesar de las múltiples variantes estilísticas o ideológicas, preferencias temáticas o formales que no cambian los principios estéticos fundamentales: 1) la actitud mimético-representativa; 2) el equilibrio ético-estético derivado de la antigua combinación griega de Belleza y Virtud y 3) la concepción del hecho poético que no se puede medir con el criterio romántico y posromántico del « misterio » poético sin el cual, supuestamente, no hay poesía. El escritor neoclásico concibe la poesía como « arte » en el sentido original de *artificio*. El poeta es un artífice, un hacedor. Tiene que adquirir habilidad en el uso del lenguaje y del metro para lograr lo que es la finalidad de la poesía: *conmover, deleitar e instruir*. Se crea con materiales de la tradición literaria, prefe-

riblemente de la antigüedad clásica que se concibe como modelo de toda perfección. Siguiendo en lo esencial el criterio presentado por P.W.Stone en *The Art of Poetry 1750-1820*¹³ se llega a formular que la poesía neoclásica es:

- 1) Imitación o representación pictórica no sólo de la naturaleza, sino también de las pasiones y de las emociones del hombre con la finalidad de *conmover* al receptor (lector, público oyente, etc.). El resultado es una poesía descriptiva (Stone, p. 83).
- 2) Para lograr el efecto deseado en el receptor se utiliza lenguaje vivaz y expresivo. La función del material de la tradición literaria, la función de las metáforas y de los tropos depende de ese fin. Pues, de la calidad y fuerza de la expresión depende el grado de *deleite* que se produce. Las reglas son sólo un elemento accesorio ya que sirven para codificar los medios con que se espera lograr ese efecto. Con la misma finalidad se procura conseguir claridad de expresión. De ahí se desprende que la afectividad de la expresión neoclásica está dirigida hacia el receptor.
- 3) La función de *instruir* se entiende principalmente en el sentido de lograr la elevación moral de la persona o la elevación estético-ética de la cultura de una sociedad. Con este propósito se relaciona la exigencia de orden, armonía, proporción y equilibrio no sólo en lo estético sino también en el sentido ético de dominar los sentimientos excesivos por medio del entendimiento y de la voluntad. No se trata tanto de una finalidad pedante o utilitaria de la poesía.

Asentadas estas premisas se formulará la ubicación estética de la obra de Cadalso dentro de las categorías enunciadas de artificio, afecto y equilibrio clásico.

Artificio

Para salir del enfoque tradicional de ver la obra literaria como producto acabado se observará más bien el proceso creador del cual esa obra es resultado. Para ese fin conviene utilizar la noción de escritura de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*¹⁴ y, más específicamente, obser-

var cómo se manifiesta la escritura como *artificio* dentro de lo que él llama la *escritura clásica*.

Con el fin de precisar la función del artificio en la obra de Cadalso conviene partir de la definición que da Barthes para establecer las características distintivas de la escritura clásica frente a la moderna. En primer lugar la distinción entre prosa y poesía no se basa en una diferencia de esencia, sino sólo de adorno. La poesía, por tanto, sólo resulta ser « una variación ornamental de la prosa, el fruto de un *arte* » (Barthes, p. 47), o sea, de un *artificio* o de una técnica. El lector de la poesía de Cadalso se da cuenta de que su lenguaje no es « diferente », ni es « producto de una sensibilidad particular » (p. 47). Cadalso, igual que cualquier autor neoclásico, emplea elementos convencionales con el propósito de lograr « aceptabilidad social » (p. 47). Es decir, Cadalso escoge elementos generalmente conocidos, o sea lugares comunes, de la antigüedad clásica o de la tradición literaria española — preferentemente del Renacimiento — para crear un « vínculo » (Barthes, p. 49) con el sentimiento personal que quiere expresar. Ese vínculo le permite lograr el efecto deseado en el receptor. Se trata, pues, de lo que Barthes llama lenguaje relacional (p. 49), cuyo uso por Cadalso se puede ilustrar con cualquier poema suyo, escogido al azar. Como ejemplo servirán unos fragmentos del poema que aparece en la edición de Cueto de *Poetas líricos del siglo XVIII* bajo título *Declara el autor su amor a Filis*¹⁵, que comienza, « No canto de Numancia y de Sargunto / el alto nombre o la envidiable gloria, / Que ninguna nación tiene en su historia », y que sigue con una larga lista de referencias a la literatura histórica. Cadalso, sin embargo, no pretende cantar hechos heroicos. La relación que establece es una relación de contraste cuando dice:

Mi lira canta la ternura sola;
Apolo me la dio, Venus templóla,
y aun ella preludió mi dulce acento,
que al céfiro paraba por el viento.

Además de la procedencia estética de la antigüedad: Apolo y Venus, Cadalso relaciona la ternura de su canción con Garcilaso al utilizar lugares comunes del poeta renacentista:

A las aves sacaba de sus nidos,
Al hombre enajenaba sus sentidos;
A sus sonoras voces
Se amansaban los brutos más feroces,
Y las mismas deidades elevadas
Quedaban con sus ecos encantadas.

Por tener toda esa fuente de inspiración no tiene que evocar a las musas cuando sigue:

Divinas nueve hermanas
No os pido aquellas fuerzas soberanas
Con que Homero cantó del griego armado
Y del cielo en dos bandos separado,
Las iras y el rencor. Musas, no os pido
El númen escogido
Con que cantó Virgilio al pío Enéas,
Por entre incendios y horrorosas teas.

En vez de directamente expresar sus sentimientos con un vocabulario nuevo y personal Cadalso establece la relación con la tradición literaria y sólo después de hacerlo se refiere a sus propios sentimientos, pero aun así con una referencia a su técnica, al metro:

Mi pluma, que al amor he dedicado;
Porque en metro mezclado
De gusto y de tristeza
Celebro de mi Filis la belleza,
Y temiendo del hado sus vaivenes,
Canto su amor y lloro sus desdenes.

En un texto clásico, según Barthes, la palabra « lejos de sumergirse en una realidad interna consustancial a su designio, se extiende, apenas proferida, hacia otras palabras formando una cadena superficial de intenciones » (p. 49).

Basta con observar, además de este poema, la serie de poemas de Cadalso dedicadas a su amor a Filis y a la enfermedad y muerte de ésta, para darse cuenta de que no sólo se trata precisamente de « una cadena superficial de intenciones », sino que también su escritura corresponde exactamente a la siguiente definición de Barthes:

Lo continuo clásico es una sucesión de elementos de igual densidad, sometido a una misma presión emotiva a los cuales se les quita toda tendencia hacia una significación individual ... El léxico poético es un léxico de uso, no de invención: las imágenes son particulares corporativamente, no aisladamente, por costumbre, no creación. La función del poeta clásico no es la de encontrar palabras nuevas, más densas o más deslumbrantes, es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro (p. 50).

El patrón típico que sigue Cadalso en su escritura poética consiste de crear una relación de contraste entre elementos de la tradición poética y su propia situación emocional. Basta con citar uno de sus sonetos como ejemplo:

Sobre el poder del tiempo.

Todo lo muda el tiempo, Filis mía,
todo cede al rigor de sus guadañas;
ya transforma los valles en montañas;
ya pone un campo donde un mar había.

El muda en noche opaca el claro día,
en fábulas pueriles las hazañas,
alcázares soberbios en cabañas,
y el juvenil ardor en vejez fría.

Doma el tiempo al caballo desbocado,
detiene al mar y viento enfurecido,
postra al león y rinde al bravo toro.

Sola una cosa al tiempo denodado
ni cederá, ni cede, ni ha cedido,
y es el constante amor con que te adoro¹⁶.

El vocabulario convencional crea un efecto de igual densidad emotiva en los dos cuartetos y en el primer terceto. En el segundo terceto se da el contraste: el amor que ni siquiera el tiempo puede cambiar. Esta es la manera como el poeta neoclásico expresa sus sentimientos. No debemos por eso decir que falte el sentimiento, sólo que la expresión no reside en la carga emotiva de las palabras en sí sino en el conjunto y en el modo de su organización. Admiramos el talento de encerrar el pensamiento con simetría dentro de los límites exactos de un metro. Se trata de la poesía clásica concebida como arte, en el sentido de técnica brillante. Se trata de la afectividad del poeta expresada de un modo relacional para lograr el deseado efecto comunicativo en el receptor. Y se trata de un deliberado esfuerzo de crear equilibrio.

Conviene citar otro poema breve como muestra de la consistencia de la técnica relacional de Cadalso:

A la peligrosa enfermedad de Filis

Si el cielo está sin luces,
el campo está sin flores,
los pájaros no cantan,
los arroyos no corren,
no saltan los corderos,
no bailan los pastores,
los troncos no dan frutos,
los ecos no responden ...
es que enfermó mi Filis
y está suspenso el orbe ¹⁷.

La versión negativa de la naturaleza, todo en lenguaje de Garcilaso, se utiliza para establecer la relación con la tristeza del poeta al enfermarse Filis. El poeta adapta así un ambiente poético que sus lectores conocen, al contexto emocional de su propia situación.

En cuanto al poema quizás más famoso de Cadalso, *A la muerte de Filis*, que comienza « En lúgubres cipreses / he visto convertidos / los pámpanos de Baco / y de Venus los

mirtos », en mi artículo citado más arriba ya menciono el lenguaje procedente de expresiones bien conocidas de poetas de la antigüedad clásica como « los 'pámpanos y mirtos' de Horacio, la 'ronca voz del cuervo' de Virgilio, el 'tierno jilguerillo' de Catulo »¹⁸, que junto con reflejos de la poesía española renacentista constituyen la base de la expresión relacional. Lo que en estas expresiones puede parecer fuera de lo convencional es sólo otro ejemplo del artificio de crear relación de contraste por medio de nuevas combinaciones del material tradicional sin cambiar la densidad emocional y sin romper la simetría o el equilibrio, ya que el conjunto en su totalidad contribuye a expresar « la pena de Dalmiro ».

El mismo carácter relacional se da incluso en las poesías pertenecientes al modo rococó en que la relación se establece por medio de objetos, como sucede en el poema *Al espejo de Filis*¹⁹. La metonimia es una de las características más notables del rococó. El poeta proyecta sus sentimientos a través de un objeto que pertenece a su amada. Sería posible objetar que hay otras poesías de Cadalso con más sentimiento personal. Pero esa objeción no vendría al caso. El sentimiento es algo que no se excluye de la poesía neoclásica, lo que importa es la manera de expresarlo. Aunque en esta ocasión es imposible entrar más detalladamente en pormenores es preciso destacar que en la poesía de Cadalso de ninguna manera se rompen los moldes de la escritura clásica convencional. Conviene mencionar que según Barthes el paso a la escritura moderna se da en los románticos a partir de Victor Hugo. Se trata de « anonadar la intención de relacionar para sustituirla por una explosión de palabras cargadas de sentido » (p. 51). Barthes presenta a Victor Hugo como ejemplo de lograr ese cambio con la distorsión del alejandrino francés, « el más relacional de los metros ». En cuanto a la poesía española importa más subrayar lo que constituye el contraste fundamental entre

la escritura clásica y la moderna. Según Barthes, « en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas » (pp. 48-9). Basta con observar poesías como *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, para darse cuenta de que se ha efectuado un cambio notable que corresponde a lo que Barthes dice sobre la función de la palabra en la escritura poética moderna.

La creación consciente de máscaras con el propósito de lograr aceptabilidad social es otro aspecto del artificio en la obra de Cadalso. *Cartas marruecas* es ya un ejemplo muy conocido de la intención delibrada — y personalmente expresada — de Cadalso de esconderse tras una máscara. Se trata de un recurso típico de la escritura clásica que puede consistir en la forma epistolar, en el uso de forasteros (*Cartas marruecas*) o de seres exóticos (como en los *Viajes de Gulliver* de Swift) para expresar opiniones político-sociales o bien en el uso de la sátira para exponer vicios o males sociales (*Eruditos a la violeta*). Sería posible, además, comentar el aspecto relacional de la escritura en la prosa de Cadalso, pero hay que dejarlo para otra oportunidad.

Como ilustración de la intencionalidad técnica en el uso de materiales por parte de Cadalso en la composición de sus obras, conviene citar lo que el autor mismo dice en una carta a Don Juan Meléndez Valdés con respecto a *Noches lúgubres*: « Las leyó Ud. en Salamanca y le expliqué lo que significaban: la parte verdadera, la de adorno y la de ficción ». Es lástima que esta carta no revele más sobre el significado o contenido afectivo de la obra. Sólo se añade una recomendación de « no fiar este papel a mucha gente, ni leerlo al profano vulgo », seguida por una explicación de lo que para él es el vulgo, «(entendiendo por vulgo: toda aquella gran porción del género humano que no piensa y que por fuerza de dejar en la nación [sic] [inacción] su racionalidad casi la han igualado con el instinto de un

bruto o el movimiento de una máquina) »²⁰. En la opinión de Cadalso el vulgo ciertamente no sabría interpretar el sentido profundo de su obra. No entendería el artificio que consiste en utilizar lo particular en función de lo universal.

Afecto

Además del hecho ya señalado que lo afectivo en la escritura clásica también se expresa de una manera relacional es preciso subrayar el carácter mimético de la expresión neoclásica: el escritor parte de un pensamiento hecho, de una imagen mental de sus emociones que se traslada al objeto de arte. Podemos decir que Cadalso en *Noches lúgubres* imita sus propios sentimientos al proyectarlos en el personaje de Tediato. Pero Tediato además tiene una función superior, la de servir de enlace para la presentación de la motivación universal, humanitaria del autor. En otras palabras, en *Noches lúgubres* se da una proyección consciente en que se pasa de lo afectivo personal a lo universal, es decir de la miseria e inquietud del individuo que se relaciona con la desilusión del hombre ilustrado, se eleva al plano de valores humanos universales.

La situación afectiva de Tediato hace pensar en el paralelo con el famoso « Capricho » de Goya « El sueño de la razón produce monstruos ». El efecto global de la obra, sin embargo suscita meditaciones sobre la condición humana que la relaciona con el *Candide* de Voltaire²¹.

La primera lectura de *Noches lúgubres* suele suscitar reacciones según las cuales se ve en la obra sólo « intentos suicidas de un loco », o « exclamaciones de un misógino ». Hay quienes llegan a sugerir una relación con *La vida es sueño*, tan anacrónica como lo es la supuesta conexión con el romanticismo. Estas reacciones revelan varios elementos de sugestividad en la obra que requieren la debida colocación en la perspectiva del siglo de la Ilustración y, más espe-

cíficamente, de la estética neoclásica. El « sueño de la razón » está obviamente tan lejos de *La vida es sueño* como lo están Voltaire de Calderón o la desilusión del hombre ilustrado del desengaño barroco.

Aspecto importante de la afectividad del hombre de la Ilustración es la inquietud y la desilusión al darse cuenta de que el empirismo no resuelve los problemas del mundo. El resultado de ese empirismo es un sensualismo que se traduce en el énfasis casi exclusivo en lo sensorial. La dura realidad de los sentidos es lo que encuentra Tediato en el cementerio: gusanos y podredumbre²².

La relación de Cadalso con Voltaire se revela por un lado en el aristocratismo y « hombría de bien » de las *Cartas marruecas* y por otro en su desilusión al darse cuenta que la Ilustración no ha producido la felicidad prometida en esta tierra que se expresa en *Noches lúgubres*.

En términos de semejanzas de actitudes cabe mencionar como Voltaire en *Candide ou l'optimisme* habla de la desilusión del hombre ilustrado al descubrir que el mundo no es el mejor de los mundos posibles: el castillo, que era el símbolo de la felicidad queda destruido por los bárbaros y se da el terremoto de Lisboa que deja en ruinas casi toda esa ciudad sin que ningún invento científico lo pueda impedir. Incluso en vez de un consuelo en la religión hay sólo una creencia supersticiosa que por medio de un auto de fe se alejaría la posibilidad de otro terremoto. Lo único que queda es amor y compasión. La única solución es seguir adelante y « cultivar su jardín ». Así mismo Tediato en *Noches lúgubres* exclama « Andemos, amigo, andemos » (p. 66). La desilusión en el plano individual se resuelve en el plano humanitario universal que hace posible el efecto total de un equilibrio. Sólo por medio de la razón se supera la supremacía de los sentidos. Mientras la mente está subordinada a lo sensorial no hay posibilidad de sentimientos como la compasión y la amistad.

Equilibrio clásico

El equilibrio del « hombre de bien » conseguido al controlar las pasiones por medio del entendimiento y de la voluntad que se subraya en *Cartas marruecas*, contribuye a crear también en *Noches lúgubres* ese mismo sentido de armonía y equilibrio. Lo irracional, lo tenebroso, las pasiones descontroladas sólo pueden existir en pensamientos nocturnos y en sueños. Los « sueños de la razón que producen monstruos » tienen una explicación racional, no quedan en el plano irracional. Las pasiones se dominan a la luz de sol. El sol, por supuesto, es la metáfora de la Ilustración, de las luces. La pena individual que surge de una emoción personal se disipa cuando a través de un diálogo sobre la condición humana se entra al conocimiento de que otros padecen igualmente o incluso más. El tedio vital de Tediato que tiene el origen en el hastío del hombre cuya cosmovisión está condicionada por el empirismo sensualista, encuentra consuelo en la visión humana universal que lleva implícito el principio del sentido común: la cooperación entre los seres humanos fundada en la amistad. Esta concepción de Cadalso refleja posible conocimiento de los principios ético-estéticos de Shaftesbury basados en la sensibilidad y en la noción del sentido común. La afiliación tanto cartesiana como voltairiana del autor de las *Noches* es igualmente obvia.

A causa de esta combinación de actitudes Cadalso resulta ser quizás el escritor español que más que nadie se acerca a la manera de pensar y de concebir su creación artística de los enciclopedistas franceses. El lector sospecha incluso una conexión con el deísmo de los *philosophes*, ya que Cadalso evita discusión sobre la religión en *Cartas marruecas* y en *Noches lúgubres* no busca la solución en la inmortalidad del alma que es el tema de los *Night Thoughts* de Young. Igual que los enciclopedistas Cadalso procura mantener el espíritu de sistema de Descartes, mientras que

también el pensamiento empirista inglés afecta su modo de pensar. En la obra de Cadalso, así como en la de sus contemporáneos franceses, no se trata tanto de un conflicto entre razón y sentimiento, sino más bien de un choque con el sensualismo extremo que significa la subordinación de la mente a los sentidos. A este choque sigue una búsqueda de equilibrio que en la obra de Cadalso se manifiesta en el poema *Carta a Augusta*, en que el autor busca la tranquilidad del campo para escapar de las discusiones filosóficas empiristas y de las inquietudes que el énfasis en lo sensorial aporta a la vida de la corte²³. El uso del género bucólico de la tradición clásica refleja la necesidad de armonía estética que es otra muestra del sustrato neoclásico en la obra de Cadalso.

Aunque de primera vista pueda parecer que la poesía de Cadalso es la que más claramente ostenta tanto el artificio como el equilibrio clásicos, éstas mismas características tampoco faltan en su prosa. El equilibrio se consigue de manera muy sutil con mantener balance entre el entusiasmo personal y la ironía escéptica. El humor de Cadalso y su sátira social, tanto en *Cartas marruecas* como en *Los eruditos a la violeta* e incluso en *Noches lúgubres* queda al nivel de la ironía, nunca se convierte en burla desencadenada. En todo momento el distanciamiento del autor de su texto, de sus personajes enfrena su entusiasmo personal y lo mantiene controlado. Por eso incluso Tediato no es Cadalso, es en todo momento un personaje, un objeto de arte cuyas emociones el autor logra someter al escrutinio de su entendimiento.

Es legítimo, por tanto, concluir que Cadalso en su proceso creador procura lograr un equilibrio ético-estético que bien merece ser llamado equilibrio clásico. Por medio de un enfoque en este proceso creador la obra de Cadalso se nos revela como una creación en que artificio como técnica, el afecto como proyección hacia el efecto eficaz en el receptor y el equilibrio ético-estético contribuyen a reforzar el carácter neoclásico de su producción literaria.

¹ M. H. Abrams (en conexión con el Seminario «Ortega y Gasset's Idea of Art, Literature and Literary Criticism», dirigido por Ciriaco Morón Arroyo, Cornell University, 7 de julio de 1981), al hablar de la evolución de la apreciación estética comentó también la función del *connaisseur* y del *dilettante* como cultivadores del gusto estético a partir de la segunda mitad del siglo diecisiete.

² Anthony Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, etc. (1711), 2 vols., John M. Robertson, ed London, 1900; introducción del editor, pp. xxix-xxxi y p. xxxvi; cf. también *An Advice to an Author*, pp. 216-7.

³ *Passions de l'âme* (1a. ed. Amsterdam, 1649), *Oeuvres choisies*, Paris, n.d., pp. 183-212; cf. también Rémy G. Saisselin, «Descartes», *The Rule of Reason and the Ruses of the Heart: A Philosophical Dictionary of Classical French Criticism, Critics and Aesthetic Issues*, Cleveland/London, 1970, p. 251.

⁴ Cadalso puede haber leído a Shaftesbury, no sólo en inglés, lengua que conocía, sino también en francés en la traducción de Diderot de 1745. Cf. Diderot, *Oeuvres Aesthetiques*, Paris, 1965, Paul Vernière, intr., p. xii.

⁵ Cf. E.M. Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga*, Madrid, 1971, especialmente el capítulo *La función del gusto*, pp. 130-7.

⁶ Cf. Saisselin, pp. 244-8.

⁷ *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1981.

⁸ Arce, p. 142.

⁹ Arce, p. 451.

¹⁰ F. Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, en «Revista de Filología Española» Anejo XLVIII, (1949), pp. 203-4.

¹¹ Lázaro Carreter, p. 204.

¹² 'Lo prerromántico'; una variante neoclásica en la estética y literatura españolas, en «Iberoromania» 15, Neue Folge (1982), pp. 47-69.

¹³ *The Art of Poetry 1750-1820: Theories of Poetic Composition and Style in the Late Neo-Classical and Early Romantic Periods*, New York, 1967.

¹⁴ *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, 1973, traducción española por N. Rosa de Le Degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, 1972.

¹⁵ *Poetas líricos del siglo XVIII*, B.A.E. 61, p. 249.

¹⁶ *Poesía del siglo XVIII*, J.H.R. Polt, ed., Madrid, 1975, p. 144.

¹⁷ *Ibidem*, p. 146.

¹⁸ *Lo prerromántico; una variante neoclásica en la estética y literatura españolas*, cit., p. 66.

¹⁹ *Poetas líricos del siglo XVIII*, p. 256.

²⁰ F. Ximénez de Sandoval, *Quince Cartas inéditas del Coronel Cadalso*, en «Hispanófila», 4 (1960), p. 2. Ximénez de Sandoval ha sugerido la corrección de la palabra 'nación' por 'inacción'.

²¹ *Candide ou l'optimisme, Romans et Contes* (Texte établi sur l'édition de 1775, Paris, 1958), pp. 135-221.

²² *Noches lúgubres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 20-32.

²³ *Poetas líricos del siglo XVIII*, cit., pp. 259-261. Cf. también 'Lo prerromántico'; una variante neoclásica en la estética y literatura españolas, cit., pp. 58-9.

“Pongamos la fecha desde hoy...”
Historia e historiografía en las «Cartas marruecas»

por Hans-Joachim Lope (Universidad de Marburg)

El análisis de la realidad española del siglo XVIII, que Cadalso emprende en las *Cartas marruecas*¹, se nutre de una continua búsqueda de referencias históricas. Referido a la actualidad y portando una polémica y « decisa volontà di rinnovamento »², necesita de la historia como « base per ogni ricerca politico-sociale »³:

« En el XVIII, las polémicas políticas se llevan al terreno de la historia, de manera que apenas hay una actitud política que no trate de apoyarse en una correlativa visión histórica, reconociendo un nexo entre ambas que no dejará de ser tomado en consideración durante el siglo XIX y aún en nuestros tiempos »⁴.

Conciencia histórica como prolongación de la conciencia política: del cuestionamiento de la historia surge la aclaración — e incluso la transformación — de las circunstancias actuales. Ante este telón de fondo, y consciente de una transición ideológica que algunos especialistas explican por el antagonismo de una Ilustración que se sobrevive a sí misma y el auge del Romanticismo⁵, Cadalso da un paso importante, poniendo en relación con la España de su época la sistemá-

tica de ascenso y decadencia, que Montesquieu y Gibbon habían elaborado con respecto al Imperio Romano⁶. Se sabe que esta sistemática establece un paralelismo general entre la vida de los pueblos y los tópicos biológicos de juventud, edad varonil, senectud y muerte⁷. Lo que hasta entonces era un caso retórico capaz de desarrollos amplios y elocuentes se convierte con Cadalso en un cuestionamiento existencial de la actualidad, mostrándose pronto, que el ilustrado español no está dispuesto a aceptar como fatales el ascenso y la caída. « Ce n'est pas la fortune qui domine le monde », afirma Montesquieu⁸. La historia no es sólo vivida, sino también que es configurada. Su estudio descubre motivos y motivaciones, hace visible, tanto para bien como para mal, una libertad de acción cuya concientización en el sentido del *sapere aude* kantiano es tal vez el legado decisivo de la época de la Ilustración⁹.

Ahora bien, ¿qué aspecto presenta la argumentación histórica en las *Cartas marruecas*? Se sitúa, como es sabido, en el cuadro de la correspondencia entre Gazel y Nuño, limitándose el papel de Ben-Beley a actuar de lejano estimulador. A diferencia de Rica y Usbek, los viajeros persas de Montesquieu, Gazel se impone un cierto tiempo de espera, intercalado entre las *Cartas* II y III y motivado hábilmente por una enfermedad del moro, antes de juzgar el país que le acoge¹⁰. Este tiempo le sirve para dedicarse al estudio del pasado español. En esta empresa le es muy útil el conocido esquema histórico, procedente de la pluma imparcial¹¹ de Nuño e inserto en la *Carta* III (pp. 12-15). Este bosquejo histórico, tomado en parte literalmente de la *Defensa de la nación española*¹², evoca las fases más importantes del destino político de la península ibérica: fenicios, cartagineses, romanos, visigodos, moros, la Reconquista y los Reyes Católicos. Todos ellos representan etapas decisivas antes de que España cayese en manos de la Casa de Austria, « la cual gastó los tesoros, talentos y sangre de los españoles en cosas ajenas de

España » (III. p. 14). Este cuadro se completa por alusiones a la conquista americana, la implicación española en las guerras centroeuropeas del XVI y XXVII, y el tan discutido problema de la Leyenda Negra. A esto se añaden muchos otros temas que siguen actuales también en el siglo XVIII: mala educación de la juventud, comercio de esclavos, guerra, nepotismo, milagregía, lujo y afeminación, Inquisición y censura, minorías étnicas, particularismos regionales, carácter nacional, datos climáticos, etc. Del conjunto de todos estos temas se deriva que al morir Carlos II (1660-1700)¹³, España era sólo « el esqueleto de un gigante » (III, p. 15). El asombro de Gazel es comprensible: « ... es maravilla que aún tengan hierbas los campos y aguas sus fuentes » (*ibidem*).

La valoración negativa de la Casa de Austria, que aquí se nota, era tolerable en la España borbónica del XVIII mientras no derivase en una crítica fundamental al sistema monárquico¹⁴. En Cadalso resulta paradójicamente compatible con la exaltación apologética de las guerras y el florecimiento cultural del XVI¹⁵, de tal manera que habla en otro lugar del « feliz y glorioso reinado de Carlos Quinto »¹⁶. Pero en general predominan las opiniones tendentes a situar la cumbre de la historia española, similar a lo que ocurre con Feijoo¹⁷, en la época de los Reyes Católicos (LXXXIV, p. 164)¹⁸. Después de aclarar estos 'puntos neurálgicos' de la historia española, los corresponsales de las *Cartas marruecas* discuten, entre otros, dos temas que sirven para definir la relación histórico-ideológica, tan a menudo tangible en la historia de España, entre lucha de fe e imperialismo político¹⁹: Santiago y Hernán Cortés. En relación a Santiago se puede afirmar que el siglo XVIII permaneció aún, a pesar de algunas voces escépticas aisladas²⁰, en la tradicional creencia en la intervención del apóstol a raíz de la batalla de Clavijo en el año 844²¹. Las dificultades psicológicas de una discusión hispano-mora sobre el asunto en el marco de las

Cartas marruecas las supera Cadalso — él mismo era Caballero de Santiago²² — en una confianza evidentemente cartesiana de que « le bon sens est la chose du monde la mieux partagée »²³. Dice Gazel:

« Esta conversación entre un moro africano y un cristiano español es sin duda odiosa; pero entre dos hombres racionales de cualquier país o religión, puede muy bien tratarse sin entibiar la amistad » (LXXXVII, p. 193).

Nuño recalca entonces que la intervención del apóstol en Clavijo no es ni un artículo de fe ni históricamente demostrable. Por otra parte, subraya la modestia de los españoles a la hora de « atribuir al cielo las ventajas que han ganado nuestros brazos ». Con ello se puede restar fuerza, según el, al reproche antiespañol de vanidad y orgullo (*ibidem*, pp. 192-193) formulado entre otros por O. Goldsmith en su *Citizen of the world*²⁴. Toda la leyenda queda entonces sometida a una discusión, de la que no puede salir otra que desmitificada, a pesar de la simpatía seria que Nuño tiene a la fe tradicional de su pueblo. La alusión de que la « tradición y revelación » son quizás sólo unas « meras máquinas que el gobierno pone en uso según parece conveniente » va demasiado lejos para que se pudiera invalidar mediante la referencia a los libertinos ateos, « que pretenden disuadir al pueblo de muchas cosas que cree buenamente » (*ibidem*, p. 194). Esta frase recuerda más bien la aseveración de Montesquieu, « que la religion, même fausse, est le meilleur garant ... de la probité des hommes »²⁵, lo cual intelectualmente convence tan poco que parece justificado hablar aquí de 'ilustración solapada' o bien de 'hipocresía ilustrada'²⁶. De todos modos, Nuño concede mucho espacio a la exposición del punto de vista irreligioso y no aplica ni una sola vez su defensa de la fe popular expresamente al cristianismo. A eso se unen numerosas « alusiones irreverentes o maliciosas »²⁷ en el contexto general de las *Cartas marruecas* (IV,

pp. 19-20; XXI, p. 29; LXIV, p. 135), incluso el tratamiento satírico de la costumbre de celebrar con un *Te Deum* las batallas ganadas (XIV, pp. 50-51)²⁸. Es verdad que no faltan tampoco argumentos en contra²⁹, pero su peso no iguala los tonos escépticos que acaban por sugerir una sola conclusión posible: Santiago pertenece al imperio de los mitos, y aún si no negamos que « los mitos son mentiras que con el tiempo se convierten en verdades »³⁰, estas verdades entran en la problemática de la psicología social y no necesariamente en la de los hechos históricos que aquí nos interesan.

Otro principio diferente defiende Cadalso en el caso de Hernán Cortés, el cual pasa a ocupar repetidas veces, como punto de cristalización de la Leyenda Negra³¹, el centro de las discusiones del siglo XVIII³². Con su interés por Hernán Cortés, el moro Gazel evita el error hegeliano, según el cual América, 'como país del futuro' ha de ser separada del 'suelo sobre el que se encontraba hasta ahora la historia universal'³³. Gazel sabe al contrario que la comprensión de la historia de España necesita de la mirada al mundo hispánico y de ahí que se interesa por la conquista de México, suponiendo acertadamente « que ... la lectura de esta historia particular es un suplemento necesario al de la historia general de España » (V, p. 21). El buscar la verdad en esta temática tan discutida le parece un « asunto dignísimo de un fino discernimiento, juiciosa crítica y madura reflexión » (IX, p. 35). La imagen positiva que muchos españoles se hacen de la conquista mejicana, se explica aún en el siglo XVIII por el orgullo patriótico³⁴, con el que la habían glorificado los cronistas del primer momento. En lo que respecta al enjuiciamiento de Cortés, ésto fue determinado principalmente en tiempos de Cadalso, aparte de los capítulos correspondientes en Feijoo³⁵, por la *Historia de la conquista de México* (1685) de Antonio de Solís (1610-1686), quien había refundido ampliamente las obras de los cronistas e historiadores precedentes, López de Gómara por ejemplo³⁶. Jo-

vellanos recomienda la *Historia* en el *Reglamento del colegio de Calatrava*³⁷, y también Cadalso la ha conocido, como lo demuestran las menciones en *Los eruditos a la violeta* y los *Ocios de mi juventud*³⁸.

De cara a la condena a Hernán Cortés por los autores extranjeros, como por ejemplo el alemán Joachim Heinrich Campe³⁹, maestro de Alejandro de Humboldt, la búsqueda de Gazel se convierte rápidamente en una apasionada « vindicación de la conducta de los españoles »⁴⁰. Similar a una defensa jurídica Nuño le relata las etapas decisivas de la conquista mejicana, relacionándola continuamente con 'circunstancias atenuantes'⁴¹: el reducido número de hombres en torno a Cortés, su valor, su fe (IX, p. 37) y un adversario al que seguramente no le correspondía el cliché del 'buen salvaje'⁴² tan caro a los filósofos del siglo XVIII. Concluye que « sin duda es cuadro horroroso el que se descubre; pero nótese el conjunto de circunstancias », las que, según Nuño « ponen a los españoles en la precisión de cerrar los ojos a la humanidad » (XL, p. 40). Con esta afirmación más que problemática Nuño parece entrelazar las « versiones del maquiavelismo católico del siglo XVI... con... la argumentación científica o pseudocientífica de la Ilustración »⁴³, que contradice además la propia opinión de Cadalso, tal como aparece en sus cartas privadas⁴⁴. En último término, toda esta polémica sólo desvela lo discutible que era una expansión colonial, cuyas consecuencias aún no han sido superadas en nuestro siglo. Pero hay que darse cuenta que a Nuño le importa menos el aclarar la problemática de la conquista que el recalcar las energías extraordinarias que hacen de Hernán Cortés la personificación de una vida activa ideal, en la cual la virtud del individuo se opone al azar histórico y a la ciega fortuna⁴⁵. Después de la desmitificación del metafísico Santiago, un nuevo mito relacionado con un Hernán Cortés a quien se adorna de 'circunstancias atenuantes' destaca posibilidades de una vida activa orientada hacia la ima-

nencia. De esta manera el conquistador de México da un ejemplo altamente alentador a todos quienes quieren obrar y lograr efectos en el mundo, es decir también a los reformistas ilustrados del siglo XVIII. De ahí que se glorifica su acción como «hazaña gloriosísima» a pesar de «la preocupación, envidia e ignorancia de los extranjeros»⁴⁶, lo que permite a Cadalso desvelar simultáneamente el falaz pseudohumanitarismo de los propagadores de la Leyenda Negra. Su argumentación es conocida:

«... los pueblos que tanto vocean la crueldad de los españoles en América, son precisamente los mismos que van a las costas de África, compran animales racionales de ambos sexos, ... los desembarcan en América, los venden en público mercado ..., 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» (IX, p. 36).

Naturalmente a Nuño no le parece nada mal, que el nombre de España esté menos comprometido en relación al comercio de esclavos que el de Inglaterra, después de que se les hubiera tenido que entregar a los británicos el monopolio de importación de esclavos a raíz de la Paz de Utrecht⁴⁷. Así resulta fácil desenmascarar la exasperación moral del extranjero en torno a la conquista, vista ésta como coartada que tiene que encubrir la responsabilidad de situaciones inadmisibles en el momento actual⁴⁸.

Muchos son los temas históricos contenidos en las *Cartas marruecas* que podríamos citar aún: Pelayo, El Cid, Fernando el Santo, sin olvidar las numerosas digresiones sobre asuntos literarios y artísticos⁴⁹. Pero ya en los ejemplos citados de Santiago y Hernán Cortés resulta claro de qué manera Cadalso procede con la historia. Actúa selectivamente, desmitificando y creando nuevos mitos. Con ello se le tiene que plantear, más tarde o más temprano, el problema de la historiografía (LVII, pp. 123-125; LIX, pp. 127-129). Para

el lector del XVIII tal discusión en el marco de una obra del tipo de las *Cartas marruecas* no tiene nada de extraordinario. Montesquieu dedica toda una *Lettre persane* a los « livres d'histoire modernes »⁵⁰ y el *Citizen of the world* de O. Goldsmith contiene una comparación de las historias europea y china nada aduladora para Europa⁵¹. Además, muchos autores eran también historiadores: Montesquieu, Voltaire, Feijoo, Jovellanos, sin olvidar a Schiller, cuyo *Abfall der Niederlande* es altamente sugeridor en lo que respecta a la imagen de España en el ámbito del clasicismo alemán⁵². Por lo que a Cadalso se refiere, sus intereses históricos aparecen ya en la temática de sus dramas *Numancia* y *Don Sancho García*. Además se sabía que trabajó desde hacía tiempo en una colección de *Epitafios para los principales héroes españoles*, obra bilingüe latino-castellana⁵³. Discusiones de método historiográficas fueron reflejadas por doquier. El ejemplo más conocido es tal vez la digresión de Voltaire en torno al concepto de 'historia universal' de Bossuet, que el autor del *Essai sur les moeurs* publica desde 1756⁵⁴. En Cadalso aparecen algunos paralelos obvios con Feijoo⁵⁵, y no resulta poco interesante para el clima espiritual en la Europa del XVIII señalar que algunas de sus ideas se encuentran también en la literatura alemana del momento, especialmente en la famosa lección magistral *Was heißt und zu welchem Zweck studiert man Universalgeschichte?*, que Schiller presentó en la universidad de Jena en 1789. Hablamos aquí, claro está, de paralelismos ideológicos y no de influencias demostrables.

Al tratar el problema de la historiografía, Gazel parte del tópico según el cual la historia ha de ser el libro de los reyes. Pero:

« Si esto es así, y la historia se prosigue escribiendo como hasta ahora, ... los reyes están destinados a leer muchas mentiras a más de las que oyen » (LIX, p. 127).

Libros de historia, de los que el lector pudiera sacar « lecciones de lo que ha de hacer » (ibidem), no hay ni puede haberlos. Como « die Quelle aller Geschichte ist Tradition und das Organ der Tradition ist die Sprache »⁵⁶, queda planteado el problema de la perspectiva que hay que adoptar para juzgar los fenómenos históricos. Hay que contar con el subjetivismo de los que escriben la historia. En la *Carta* III (p. 2) Gazel había considerado que la imparcialidad era posible. Ahora reconoce:

« Un hecho no se puede escribir, sino en el tiempo en que sucede o después de sucedido. En el tiempo del evento, qué pluma se encargará de ello, sin que la detenga alguna razón de estado, o alguna preocupación? Después del caso, sobre qué documento ha de trabajar el historiador que lo transmite a la posteridad, sino sobre lo que dejaron escrito las plumas que he referido? » (LIX, pp. 127-128).

Por estos motivos, ninguna obra historiográfica merece una confianza completa. Y aún cuando fuera digna de tal confianza en un caso ideal e hipotético, seguiría habiendo hombres que no querrían o no podrían comprenderla. Así parecería una obra sobre la historia de España en el siglo XVII a los patagones del Cabo de Hornos o a los hotentotes del Cabo de Buena Esperanza una colección de « fábulas llenas de ridiculeces y barbaridades » (LIX, p. 128), en cuya lectura no perderían su tiempo⁵⁷.

Efectivamente es importantísima la cuestión del lector a quien una obra histórica va dirigida. Uno de los interlocutores de Nuño, a quien encuentra en una tertulia, diferencia claramente tres géneros de historias en cada siglo:

« Uno para el pueblo, en la que hubiese ... caballos llenos de hombres y armas, dioses amigos y contrarios y sucesos maravillosos; otro más auténtico, ... que ... será del uso de la gente mediana; y otro cargado de reflexiones políticas y morales, en impresiones poco numerosas, meramente reservadas *ad usum Principum* » (LIX, p. 128).

Como ejemplo se nombra a Estéban de Garibay (1525-1599), cuyos *Cuarenta libros del compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reinos de España* (Amberes, 1571) habría que asignarlos al « pueblo ». Los *Historiae de rebus Hispaniae libri XXX* (Toledo, 1592 ss.) de Juan de Mariana saldrían al encuentro de la « gente mediana ». La ya citada *Historia de la conquista de México* de Solís sería finalmente apropiada como lectura del príncipe, debido a su penetración filosófico-moral. Sin embargo, esta tripartición no es aceptada sin discusión. Gazel la critica severamente, considerando que tal monopolio de información es filosóficamente infundado aunque políticamente plausible en el sentido de la conservación del poder de los grupos dominantes:

« No me parece mal esta treta en lo político ... pero yo no soy político ni aspiro a serlo; deseo sólo ser filósofo, y en este ánimo digo que la verdad sola es digna de llenar el tiempo y ocupar la atención de todos los hombres ... » (LIX, pp. 128-129).

Cada hombre tiene el derecho a toda la verdad. Es filosóficamente absurda la graduación de ésta según el público al que se dirige. La verdad existe para todos, inclusive para los hotentotes y los patagones.

Así queda planteado el problema de la forma de exposición que hay que adoptar para que las verdades presentadas sean válidas también para los lectores espacialmente alejados. Se plantea, en fin, la cuestión de la historia universal⁵⁸. Reaparecen primero los mismos problemas que había planteado ya la historiografía limitada a un país o a una nación (LVII, pp. 123-124): lazos étnicos, pertenencias culturales, religiosas y lingüísticas, que condicionan consciente o inconscientemente la actitud del historiador, admitiendo sólo *idealiter* la exigencia de imparcialidad. Además, ningún individuo dispone de un conocimiento material que le permita 'legitimar' seriamente interconexiones de ámbito universal, sin olvidar la frecuentemente escasa voluntad de lo-

gar esta meta. Por eso han fracasado todas las historias universales que se han escrito hasta ahora. Aún si no caen en la trampa de la « pasión nacional », indicada ya por Feijoo⁵⁹, sus autores no pueden proporcionar otra cosa más que historias nacionales con atención en algunos capítulos subjetivamente elegidos de la historia de los demás países:

« El historiador universal inglés gastará muchas hojas en la noticia de quien fue cualquiera de sus corsarios, y apenas dice que hubo un Turena en el mundo. El francés nos dirá de buena gana ... quien fue el primer actor que mudó el sombrero por el morrión en los papeles heroicos de su teatro, y por poco se olvida quien fue el duque de Malboroug » (LVII, p. 124).

La historia universal, vista desde el ángulo de la integridad enciclopédica, es irrealizable. Voltaire lo había subrayado en sus *Lettres d'Amabed*⁶⁰ y Nuño hace la misma experiencia al buscar en vano los nombres de los « Fernandos de Castilla » y de los « Jaimes de Aragón » en una obra « en que el autor nos prometía la vida de todos los grandes hombres del mundo » (*ibidem*)⁶¹. Aunque esté indignado desde su punto de vista como español, reconoce que esta problemática no se limita a su país. « Creo que se quejarán de igual descuido las demás naciones, menos la del autor » (*ibidem*, p. 125). La advertencia de Schiller es válida:

« So würde denn unsere Weltgeschichte nie etwas Anders als ein Aggregat von Bruchstücken werden und nie den Namen einer Wissenschaft verdienen »⁶².

Las cuestiones aquí planteadas conducen al núcleo de la discusión, de la que precisamente la generación de Cadalso supo deducir las bases de la ciencia histórica moderna. August Ludwig von Schlözer (1735-1809) elabora sus ideas sobre la historia universal a partir de 1772⁶³. Más conocido, su contemporáneo Herder (1744-1803) trata de superar el positivismo de los hechos aislados mediante una filosofía de la

historia que tiende a orientar al historiador perdido en la multitud de los datos particulares⁶⁴. Schiller también busca tal 'metasistema' teórico cuando llama la razón filosófica a su ayuda para que venga a transformar « das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen »⁶⁵.

Sin embargo, todos estos intentos se fundaron en una orientación eurocéntrica⁶⁶. La idea del *orbis*, fomentada por los pensadores españoles del XVI, en especial por Francisco de Vitoria (1486-1546), apenas tuvo mayor resonancia en las discusiones del XVIII⁶⁷. En España, por el contrario, había quedado viva la conciencia de la conexión del destino propio con él de las demás áreas del mundo⁶⁸. Feijoo aboga por la integración de las regiones de ultramar en los estudios históricos⁶⁹, Jovellanos sueña con una « confederación general » de todas las naciones de la tierra, « cuyo objeto sea ... conservar entre todas una paz inviolable y perfecta »⁷⁰, y el interés por Hernán Cortés o la referencia a patagones y hotentotes como lectores de obras históricas sobre España testifican la presencia de ideas comparables también en las *Cartas marruecas*. La solución que esta obra recomienda en cuanto a la historia universal, descansa en el concepto de cooperación científica internacional, para el que ya había en el siglo XVIII impresionantes ejemplos en el campo de las ciencias naturales. Cadalso alude expresamente a las observaciones del planeta Venus en el año 1769, en las que habían participado observatorios americanos, daneses, españoles, franceses, holandeses, ingleses, rusos y alemanes⁷¹. Cadalso exige una cooperación análoga en el campo de la historia:

« Pues señale cada nación cuatro o cinco de sus hombres más ilustrados, menos preocupados, más activos y más laboriosos, trabajen éstos a los anales en lo respectivo a su patria, júntense después las obras que resultan del trabajo de los de cada nación, y de aquí se forma una verdadera historia universal, digna de todo aquel tal cual crédito que merecen las obras de los hombres » (LVII, p. 125).

Cadalso acepta el condicionamiento étnico y socio-cultural del historiador, pero lo integra en un sistema de múltiples perspectivas, en el que ya no hay sitio para los exclusivismos nacionales. La *nación* es reconocida como componente del *universo*, la *patria* como ingrediente de la humanidad⁷². Igual que la historia misma, la historiografía es también un proceso. Sus verdades quedan abiertas al enriquecimiento documental y a la continua reinterpretación. Las contradicciones objetivas no son eliminadas en nombre de principios filosóficos y generales, sino aceptadas como el hecho original y más propio de toda ciencia histórica. La perspectiva nacional se integra en una visión universal, ambas se complementan en vez de dar lugar a antagonismos incompatibles. De ahí que se pueda decir de Nuño en las *Cartas marruecas* que

« ... aunque ama y estima a su patria por juzgarla dignísima de todo cariño y aprecio, tiene por cosa muy accidental el haber nacido en esta parte del globo, o en sus antípodas, o en otra cualquiera » (III, p. 12).

Ante este telón de fondo las *Cartas marruecas* plantean el problema de los contenidos concretos de los estudios históricos. Gracias a una « reconstrucción poética de la historia » que le permite esbozar la imagen de una « mística España verdadera »⁷³, Nuño llega a una oposición de contraste entre la vieja grandeza y la depresión actual. No se trata de una glorificación acrítica del pasado, explicable más bien por el odio al presente que por el conocimiento del ayer (XLIV, p. 105), sino de un análisis minucioso de los temas más preocupantes de la actualidad. De esta manera resulta afectada, por ejemplo, la imagen homogénea de una *edad de oro* que abarque por igual los siglos XVI y XVII, al situar Nuño la cesura decisiva en el año de 1600 (*ibidem*, p. 103)⁷⁴. En oposición al XVI (XXI, p. 61), el XVII « no nos ofrece cosa que pueda lisonjearnos » (XLIV, p. 103). ¿Quién querría com-

parar a los soldados de Carlos V con los de Carlos II? ¿Quién desearía poner a Garcilaso junto a Villamediana? Para el español del XVIII es verdaderamente peligroso el caer en una acrítica *laus temporis acti*. El pasado es muy complejo, « La voz *antiquedad* es demasiado amplia, como la mayor parte de las que pronuncian los hombres con sobrada ligereza » (*ibidem*, p. 105), de manera que Nuño se ve obligado a dividir a sus contemporáneos en dos grupos, según la postura que adoptan ante la historia: « ... los que entienden por antigüedad el siglo último, y los que por esta voz comprenden al antepasado y anteriores » (*ibidem*, p. 103). Sólo el que mira el pasado más allá del siglo XVII puede encontrar, según su opinión, una España capaz de alentar la voluntad actual de reforma.

La mediación de una visión histórica que corresponda a estas bases, es también un problema pedagógico. Nuño intenta solucionarlo mediante el recuerdo de importantes figuras y acontecimientos. Naturalmente no quiere imitar a los paganos de la Antigüedad, los cuales hacían semidioses de sus héroes y a veces también de sus criminales. Pero no falta en su visión el culto a los 'grandes hombres', cuya *fama póstuma*⁷⁵ piensa perpetuar mediante « estatuas, monumentos y columnas » (XVI, p. 54), los cuales constituyen también un aspecto de la historiografía, no escrita sino hecha piedra. A este fin, recopila un catálogo de nombres dignos, cuya memoria es recomendada, siguiendo aquí el ejemplo de Montesquieu en sus *Lettres persanes*⁷⁶. Aparecen en esta lista, entre otros muchos, los nombres de Pelayo, de Fernando el Santo y naturalmente de Hernán Cortés. Todos ellos son héroes bélicos, aproximándose así al esquema de la *Historia heroica de España* que Nuño está proyectando en esta fase de las *Cartas marruecas*⁷⁷.

Hay que precisar que esta veneración de los héroes bélicos no es aceptada sin reservas en las *Cartas marruecas*. De acuerdo con la polifonía espiritual que caracteriza toda la

obra, Ben-Beley pone en duda el valor de tal visión de la historia.

Creyendo que la memoria del « justo y bueno ... puede causar superiores efectos en el género humano » (XXVIII, pp. 73-74) imagina dos epitafios para sí mismo ⁷⁸. En el primero aparece como héroe de la conquista de España por los moros, en la segunda simplemente como « buen hijo, buen padre, buen esposo, buen amigo, buen ciudadano » (*ibidem*, pp. 74-75). Sólo con este último desearía ser identificado, poniendo en cuestión la tendencia de Nuño a dignificar a los reinantes y guerreros. Ben-Beley aparece aquí como prototipo del *philosophe bienfaisant*, cuya virtud principal ha de ser según Voltaire la « bienfaisance envers son prochain » ⁷⁹:

« si ... el día que el género humano conozca que su verdadera gloria y ciencia consistía en la virtud, mirarán los hombres con tedio a los ... Aquiles, Ciros, Alejandros y otros héroes de armas ... y los sabios ... andarán indagando ... los nombres de los que cultivan las virtudes que hacen al hombre feliz » (XXVIII, p. 75).

El concepto de felicidad que aparece aquí pertenece a una corriente básica de la filosofía del siglo XVIII ⁸⁰ y desvela también en el marco de las *Cartas marruecas* una dialéctica de actividad y pasividad que queda aún por resolver. La virtud de la que aquí habla Ben-Beley coincide sólo verbalmente con la virtud que materializa Hernán Cortés. Cadalso plantea más problemas que respuestas.

Sea como fuera, a Nuño le parece imprescindible la veneración de los 'grandes hombres'. Le consta que el agradecimiento escaso de la posteridad a los « hombres ilustres » (XVI, p. 53) del pasado no es un problema limitado a España. La mayoría de las « naciones modernas no tienen bastantes monumentos levantados a los nombres de sus varones ilustres ». Una obra literaria como *La vie des hommes illustres* (París 1696-1700) de Ch. Perrault no puede llenar esta laguna dada su limitación a la era de Luis XIV. La funda-

ción del Domo de los Inválidos en París, festejada en las *Lettres persanes*⁸¹, se para por alto, de manera que se puede reprochar a todas las naciones europeas su ingratitud « a la memoria de los que les han adornado y defendido » (*ibidem*). La única excepción la forman los ingleses, al crear en Westminster un panteón nacional, conmemorado entre otros por Voltaire y Olmeda y León⁸², de manera que la dignificación de los 'héroes', viene a añadirse a los numerosos motivos, a causa de los cuales tantos viajeros continentales admiraron a Inglaterra como el país, « das durch die Revolution geschritten den anderen Vorbild ist und Richtung weist »⁸³. Cadalso podría esperar en todo ello que su halago a Westminster despertara también en España el interés por los demás aspectos de la realidad inglesa, como por ejemplo la « constitución mixta de la grande Bretaña » (XVIII, p. 55).

Es imposible presentar, en el marco de estas consideraciones, todas las ideas que las *Cartas marruecas* contienen acerca del problema de la historia e historiografía. Sin embargo, los pocos materiales desplegados en los párrafos precedentes parecen ya permitir algunas conclusiones. La proyección de la historia en las *Cartas marruecas* se presenta como una extraña mezcla de afirmaciones y negaciones. Ninguno de los corresponsales saca conclusiones precipitadas y ningún punto de vista aparece como exclusivo. Las épocas y figuras del pasado consideradas como 'grandes' son ciertamente destacadas, pero no faltan tampoco las advertencias críticas ante toda clase de nostalgia histórica. Quien admira por ejemplo el siglo XVII, no es históricamente consciente sino simplemente reaccionario, porque hace caso omiso premeditadamente de los logros de la propia época: « ... vamos a buscar las prendas de nuestros abuelos, por no confesar las de nuestros hermanos » (XLIV, p. 105). Esta frase atestigua un cierto orgullo por la propia época que no es ajeno tampoco a otros historiadores. Schiller por ejemplo fundamenta con argumentos muy parecidos su interés por la historia:

« Sie heilt uns von ... der kindischen Sehnsucht nach vergangenen Zeiten; und indem sie uns auf unser eigenen Besitzungen aufmerksam macht läßt sie uns die gepriesenen goldenen Zeiten Alexanders und Augusts nicht zurückwünschen »⁸⁴.

También las *Cartas marruecas* traducen esta confianza titubeante pero tangible en las posibilidades de la propia época. En Cadalso hay sitio para un diagnóstico intransigente de la actualidad, pero no para lamentos dirigidos al pasado. Ciertamente, el pesimismo solapado de Nuño se extiende por amplios capítulos de la obra⁸⁵, pero no afecta esencialmente la voluntad de acción. También la propia época tiene sus ventajas, entre las que Nuño menciona por ejemplo la « suavidad de costumbres » y los « adelantamientos en las matemáticas y física », antes de que deduzca que:

« Cuando todas estas ventajas no sean tan efectivas como lo parecen, pueden a lo menos hacer equilibrio con la enumeración de desdichas ... y siempre que los bienes y los males, los delitos y las virtudes estén en igual balanza, no puede llamarse tan infeliz el siglo en que se note esta igualdad, respecto del número que nos muestra la historia llenos de miserias y horrores ... » (XLVIII, p. 111).

El conocimiento del pasado agudiza la capacidad de observación del presente. Como a Schiller, también a Cadalso le parece que el sentido autentico de la historia universal se basa en la contestación de la pregunta: ¿Qué somos ahora?: « Was sind wir jetzt? »⁸⁶. Entre la suma de los hechos históricos son pues importantes solamente los

« ...welche auf die heutige Gestalt der Welt und den Zustand der jetzt lebenden Generation einen wesentlichen, unwidersprechlichen und leicht zu verfolgenden Einfluß gehabt haben. Das Verhältnis eines historischen Datums zu der heutigen Weltverfassung ist es also, worauf gesehen werden muß, um Materialien für die Weltgeschichte zu sammeln »⁸⁷.

En este sentido, Cadalso es también un historiador universal. La amplitud de su perspectiva la hace comprender la realidad de su país como « Resultat vielleicht aller vorhergegangenen Weltbegebenheiten »⁸⁸, resultado sobre todo, de una historia que fue hecha por los hombres y no por una providencia ciega e incontrolada. Pero si el presente es el resultado de una historia hecha por los hombres, entonces los mismos hombres también pueden construir el mañana. Esto no es en Nuño una fe acrítica en el progreso, sino un juicio profundamente político que acepta las paradojas desalentadoras de la historia y sigue buscando las soluciones provisionales en un mundo que tal vez no las permita definitivas. A pesar de algunas vacilaciones que no se pueden pasar por alto⁸⁹, la discusión de la realidad española está en las *Cartas marruecas* claramente orientada hacia el futuro. Por ello no nos parece correcto que partiendo del interés de Cadalso por la historia se concluya que el autor haya considerado necesario un « ritorno al passato »⁹⁰, lo que le aproximaría sensiblemente a algunos pensadores románticos de las generaciones venideras. Lo contrario es cierto, como recalca claramente Nuño en la *Carta LXXVIII* (p. 176):

« Cuéntese por nada lo dicho y pongamos la fecha desde hoy, suponiendo que la península se hundió a mediados del siglo XVII y ha vuelto a salir de la mar a últimos del XVIII ».

Estas no son palabras de un ensalzador nostálgico del pasado, sino de un ilustrado que conoce las posibilidades del presente y piensa introducirlas, no sin orgullo, en la configuración del futuro.

¹ Las páginas que indicamos en nuestro texto remiten a L. Dupuis/ N. Glendinning (ed.): J. de Cadalso, *Cartas marruecas*, Londres,

1966. La cifra romana remite a la Carta en cuestión. En las notas utilizamos la abreviatura CM = *Cartas Marruecas*.

² G. di Carlo: *J. de Cadalso*, Palermo, 1938, p. 57.

³ E. Lunardi: *La crisi del Settecento*: J. Cadalso, Génova, 1948, p. 260.

⁴ J. A. Maravall: *De la ilustración al romanticismo: el pensamiento político de Cadalso*, en *Mélanges à la mémoire de J. Sarrailh*, Paris, 1966, II, p. 83.

⁵ Cfr. H.-J. Lope: *Die CM von J. Cadalso*, Francfort, 1973, pp. 166-169.

⁶ Montesquieu: *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734; Gibbon: *History of the decline and fall of the Roman Empire*, 1774. El *Citizen of the world* (1762) de O. Goldsmith contiene una carta (V) intitulada *The natural rise and decline of kingdoms, exemplified in the kingdom of Lao*, cf. *Collected works of O.G.*, ed. A. Friedman, Oxford, 1966, II, pp. 104-108.

⁷ Cf. *Discurso político que haze Nuestra España en la Decadencia del Crítico Sistema en que se halla. Este año de 1759*, Biblioteca Nacional de Madrid, MS 4040, fol. 213 ss. (anónimo): « Aquella agigantada Monarquía ... después de una penosa Infancia y una Jumentud aguerrida, logró la hedad Varonil ... Adelantándose la trémula vegez, constitución de su Naturaleza, que en complicados males, exhaustos Bríos, y Deterioradas Fuerzas la condujo a una decrepitud bien lamentable... ». Ver también Dupuis / Glendinning, p. 14.

⁸ *Considérations XVIII, Oeuvres complètes*, Paris, 1964-1966, II, p. 173.

⁹ E. Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*, Tubinga, 1932³, pp. XV-XVI: « Das Wort: *Sapere aude!*, das Kant den 'Wahlspruch der Aufklärung' genannt hat, gilt auch für unser eigenes historisches Verhältnis zu ihr... Das Jahrhundert, das in Vernunft und Wissenschaft 'des Menschen allerhöchste Kraft' gesehen hat, kann und darf auch für uns nicht schlechthin verloren sein ».

¹⁰ G. Adinolfi: *Le CM di J. Cadalso e la cultura spagnola della seconda metà del Settecento*, en « *Filologia romanza* » 3 (1956), p. 55.

¹¹ El problema de la *parcialidad* del historiador queda planteado en A. Güntzel: *Die CM des don J. de Cadalso*, Zurich, 1938, pp. 86-87.

¹² J. Cadalso: *Defensa de la nación española contra la carta persiana LXXVIII de Montesquieu*, ed. G. Mercadier, Toulouse, 1970, pp. 6-11.

¹³ *Defensa*, p. 10: « Carlos Segundo fue el príncipe más estúpido que jamás se ha conocido ... ».

¹⁴ Güntzel, *ob. cit.*, p. 33.

¹⁵ XLIV, p. 104: « ... quien no se envanece si se habla del siglo ... en que todo español era un soldado respetable ..., del siglo en que ... Salamanca hacía el primer papel entre las universidades del mundo? ».

¹⁶ *Defensa*, p. 8.

¹⁷ Cf. *Glorias de España* I, 24 (BAE LVI, p. 209).

¹⁸ Ver también la discusión del problema del *lujo nacional* en XLI, pp. 98-99.

¹⁹ Detalles históricos en B. Schmidt: *Spanien im Urteil spanischer Autoren*, Berlín, 1975, pp. 60-82 y 297-322.

²⁰ Cf. J. Sarrailh: *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, 1961², p. 671.

²¹ Una de las «supercherías más burdas» de la historia española según C. Pérez-Bustamante: *Compendio de historia de España*, Madrid 1967¹¹, p. 130.

²² A. Saint-Lu: *Cadalso et Santiago, en Mélanges à la memoire de J. Sarrailb*, cit., II, pp. 313-338.

²³ R. Descartes: *Discours de la methode* I, 1.

²⁴ *Citizen*, p. 445: «The most ignorant nations have always been found to think most highly of themselves. The deity has ever been thought... to have fought their battles, and inspired their teachers...».

²⁵ *De l'esprit des lois* XXIV, 8 en: *Oeuvres complètes*, II, p. 720.

²⁶ Cf. Dupuis/Glendingning, p. XXIII. El concepto de 'ilustración solapada' se encuentra en H. Hatzfeld: *Humor der getarnten Aufklärung in O Hissope und Fray Gerundio*, en: «*Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte* 12, Münster 1972/73, pp. 55-69.

²⁷ Dupuis/Glendingning, p. XXIII.

²⁸ Detalles históricos en H.-J. Lope, pp. 177-179.

²⁹ Cf. E. Lunardi, pp. 220-226. E. Helman: 'Caprichos' and 'Monstruos' of *Cadalso and Goya*, en «*Hispanic Review*», 26 (1958), p. 219: «... Cadalso ... defended the popular faith ... and assailed the rationalistic philosophers who attempted to undermine it in the name of freedom».

³⁰ F. Jiménez de Sandoval: *Cadalso. Vida y muerte de un poeta soldado*, Madrid, 1967, p. 324.

³¹ Cf. R. D. Carbia: *Historia de la leyenda negra hispanoamericana*, Buenos Aires, 1943; R. Konezke: *Entdecker und Eroberer Amerikas*, Francfort/Hamburgo, 1963.

³² Cf. Dupuis/Glendingning, p. XIX, con citas sacadas de Montesquieu, Raynal, Vattel y Voltaire. Habría que añadir S. Pufendorf: *De jure naturae et gentium libri VII* (1672); P. Touron: *Histoire générale de l'Amérique depuis sa découverte* (14 vols., 1768-1770); W. Robertson: *History of America* (1771). La Leyenda Negra queda superada con A. de Humboldt, cf. R. Konezke: *A.v. Humboldt als Geschichtsschreiber Amerikas*, en «*Historische Zeitschrift*» 188 (1959), pp. 526-565.

³³ «Als ein Land der Zukunft», América tiene que ser separada, según Hegel, del «Boden auf dem sich bis heute die Weltgeschichte begab», *Die Vernunft in der Geschichte* (Phil. Bibl. 171a), Hamburgo 1955⁵, p. 209.

³⁴ Konezke: *Entdecker*, p. 8.

³⁵ *Glorias de España* I, 23-25 (BAE, LVI, pp. 208-210).

³⁶ La *Historia* está en BAE, XXVIII. Montesquieu la menciona en *De l'esprit des lois* XV, 4, p. 493.

³⁷ BAE, XLVI, p. 185.

³⁸ Cf. *Eruditos*, ed. N. Glendingning (Bibl. Anaya 76), p. 118, y *Ocios*, BAE, LXI, p. 250:

«Llenábase mi pecho de furores
Al leer de Curcio y de Solís la historia,
De Alejandro y Cortés aduladores».

³⁹ J.H. Campe: *Die Entdeckung von Amerika* (1781), Braunschweig 1834¹⁵, p. 7: «Ich muß Euch in Zeiten führen, in welchen de Menschen so ... verwildert waren, daß man Mühe hat, sie von Wölfen, Tigern und anderen reißenden Tieren zu unterscheiden ...».

⁴⁰ Dupuis/Glendingning, p. XIX.

⁴¹ Este tenor argumentativo se encuentra también en la censura de

un sermón de M. Cabral de Noreña de 1805 (Archivo Histórico Nacional, leg. 4505, exp. 7): « Es espantoso el número de treinta millones de Indios sacrificados a la ambición y crueldad de los españoles, sin duda los ha leído ... en Raynal, Pascal, Mablí, y en algunos otros de esta ralea ... Para pronunciar juiciosamente acerca de las acciones de los hombres es menester ponerse en el lugar de los mismos ... o considerar para no errar el juicio injustamente, el objeto, el fin, el tiempo, las causas, los motivos porque las ejecutaron. Y examinadas vaxo este principio razonable y equitativo las conquistas de Cortés ... todas las gentes de sana razón las han admirado siempre como heroicidades ... ».

⁴² Materiales históricos en G. Gliozzi: *La scoperta dei selvaggi. Antropologia e colonialismo da Colombo a Diderot*, Milán, 1975.

⁴³ G. Garagoza / R. García Cárcel: *La polémica sobre la conquista española de América*, en: *Homenaje a N. Salomon*, 'Ilustración española e Independencia de América', ed. A. Gil Novales, Barcelona, 1979, p. 378.

⁴⁴ R. Foulché-Delbosc (ed.): *Obras inéditas de Cadalso*, en «Revue hispanique», 1894, pp. 258-335. Ver especialmente la carta a Iriarte, p. 311: « Desde que tuve uso de razón ... me ha llenado de espanto la posesión de las Américas ... ».

⁴⁵ Cf. N. Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, pp. 153-169.

⁴⁶ *Defensa*, p. 21. También en Francia existen ejemplos de una valoración positiva de Cortés, cf. A. Mas: *F. Cortès. Tragédie d'A. Piron*, en *Mélanges a la memoire de J. Sarrailh*, II, pp. 109-119.

⁴⁷ Detalles históricos en H. - J. Lope, pp. 184-186.

⁴⁸ « Man wird nicht dadurch zum Aufklärer, daß man jahrhundertalte, ehrwürdige Leichen schändet », L. Marcuse: *Was ist Aufklärung?*, en «Neue Schweizer Rundschau», NF 22 (1954/56), p. 739.

⁴⁹ H. - J. Lope, pp. 195, 221-253, 262-275.

⁵⁰ *Lettres persanes* CXXXVI, pp. 335-336.

⁵¹ *Citizen* XLII, pp. 176-181.

⁵² B. Becker - Cantarino: *Die Schwarze Legende. Zum Spanienbild in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, en «Zeitschrift für deutsche Philologie» 94 (1975), pp. 183-203.

⁵³ Cf. *Obras inéditas ...*, pp. 296-297.

⁵⁴ Cf. *Essai sur les moeurs*, ed. R. Pomeau, Paris, 1963, p. 290. El 18 de agosto de 1767 la «Gazeta de Madrid» anuncia (p. 266) una traducción española de Bossuet, preparada por A. de Salcedo.

⁵⁵ Cf. G. Delpy: *Feijoo et l'esprit européen*, París, 1936, p. 260.

⁵⁶ F.v. Schiller: *Was heißt und zu welchem Zweck studiert man Universalgeschichte.*, en *Schillers Werke*, ed. H. Kurz (7 vols.), Leipzig/Viena s.d., VI, pp. 312-328. Para la cita, cf. p. 323.

⁵⁷ Cf. *Was heißt ...*, pp. 323-324: « Unter den wenigen (Quellen) endlich, welche die Zeit verschonte, ist die größere Anzahl durch die Leidenschaft, durch den Unverstand und oft selbst durch das Genie ihrer Schreiber verunstaltet... Wenn wir über eine Begebenheit, die sich heute erst und unter Menschen, mit denen wir leben, ... ereignet, die Zeugen abhören und aus ihren widersprechenden Berichten Mühe haben, die Wahrheit zu enträthseln, welchen Muth können wir zu Nationen und Zeiten mitbringen, die durch Fremdheit der Sitten weiter als durch ihre Jahrtausende von uns entlegen sind? ».

⁵⁸ Cf. Güntzel, pp. 80-84.

- ⁵⁹ *Amor de la patria y pasión nacional*, BAE, LVI, p. 145.
- ⁶⁰ Cf. *Romans et contes*, ed. H. Bénac, Paris, 1960, p. 427: « Nous avons lu ... une histoire universelle du monde entier, dans laquelle il n'est pas dit un mot ... des immenses contrées au delà du Gange, rien de la Chine, rien de la vaste Tartarie ».
- ⁶¹ Este reproche es acertado en el caso del *New and general biographical dictionary containing an historical and critical account of the lives and writings of the most eminent persons in every nation* (12 vols., Londres, 1761 ss.), y en gran parte en el *Grand dictionnaire historique* (Lyon, 1674 ss.), de Moréri. Ver Dupuis / Glendinning, p. 124.
- ⁶² *Was heißt ...*, p. 325.
- ⁶³ A.L.v. Schlözer: *Allgemeine nordische Geschichte* (2 vols.), Halle, 1772, y *Weltgeschichte im Auszuge und Zusammenhange* (2 vols.), Göttingen, 1792-1801.
- ⁶⁴ J.G. Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (4 vols.), Riga, 1784-1791. Para la polémica entre Herder y Schlözer, cf. Güntzel, pp. 82-83.
- ⁶⁵ *Was heißt ...*, p. 325.
- ⁶⁶ Aparte quizás de la obra de Kant *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784), que contiene ya la concepción de una federación universal fundamentada en un humanitarismo ético, cf. K. Weyand: *Kants Geschichtsphilosophie. Ihre Entwicklung und ihr Verhältnis zur Aufklärung*, Colonia, 1963.
- ⁶⁷ W. Hubatsch: *Das Zeitalter des Absolutismus 1600-1789*, Braunschweig, 1962, p. 11: « ... die selbstsicheren Urteile, die noch Leibniz, Herder und Schlözer über die außereuropäischen Gebiete abgegeben haben, berühren heute eigentümlich. Der Orbisgedanke des Spaniers Francisco de Vitoria ... war verblaßt ... ».
- ⁶⁸ H. Baader: *Menschheitsdenken und Aufklärung in Spanien*, en « Studium generale » 14 (1961), pp. 750-766.
- ⁶⁹ Cf. *Españoles americanos*, BAE, LVI, pp. 155-160, y *Glorias de España I*, 24, *Ibidem*, p. 209.
- ⁷⁰ G.M. de Jovellanos: *Memoria sobre educación pública*, Madrid, 1966, p. 121.
- ⁷¹ Dupuis / Glendinning, p. 125.
- ⁷² Ver el capítulo *Universo-humanidad* en Güntzel, pp. 70-87.
- ⁷³ J.B. Hughes: *Dimensiones estéticas de las CM*, en « NRFH » 10 (1956), p. 195.
- ⁷⁴ Ver Tamayo y Rubio en su edición de las *CM*, Madrid, 1958, p.115, y Dupuis / Glendinning, p. 103.
- ⁷⁵ Cf. H. - J. Lope, pp. 197-199.
- ⁷⁶ *Lettres persanes* LXXXIV, p. 258: « Je voudrais que les noms de ceux qui meurent pour la Patrie fussent conservés dans les temples et écrits dans les registres ... ».
- ⁷⁷ Adinolfi, pp. 49-50.
- ⁷⁸ Cf. el artículo *Épitaphe* de la *Grande Encyclopédie*: « Quelques auteurs ont fait eux-mêmes leur épitaphe ... il seroit á souhaiter que chacun fit la sienne ... la plus flatteuse qu'il est possible, et qu'il s'employât ... à la mériter ». Para el epitafio de Cadalso, cf. Güntzel, p. 69.
- ⁷⁹ *Dictionnaire philosophique*, art. *Vertu*.
- ⁸⁰ Cf. R. Mauzi: *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, París, 1960.

⁸¹ *Lettres persanes* LXXXIV, pp. 257-258: « Quoi de plus admirable que de voir ces guerriers débiles, dans cette retraite... partager leur cœur et leur esprit entre les devoirs de la Religion et ceux de l'art militaire ».

⁸² Cf. Voltaire, *Lettres philosophiques*, ed. R. Naves, París, 1964, p. 130. - J. Olmedo y León elogia a los ingleses «por el zelo y aplicación con que se dedican a premiar los talentos de sus compatriotas», *Elementos del derecho público*, Madrid, 1771, I, p. 106. Ver Dupuis / Glendinning, p. 53.

⁸³ Güntzel, p. 14.

⁸⁴ *Was heißt ...*, p. 327.

⁸⁵ Glendinning: *Vida y obra ...*, pp. 92-93.

⁸⁶ *Was heißt ...*, p. 318.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 324.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 321.

⁸⁹ Conciernen sobre todo las constantes climáticas y 'antropológicas' (*carácter nacional, voz de la naturaleza, etc.*), cf. H. - J. Lope, pp. 151-160.

⁹⁰ G. di Carlo, p. 87.

Cadalso y la cuestión nacional

por François Lopez (Universidad de Burdeos)

La estimación de las *Cartas marruecas* ha ido creciendo a la par que iba aumentando el interés de eruditos e historiadores por la época de las Luces. Esto puede parecer normal e incluso inevitable, pero no podría decirse otro tanto de no pocas figuras interesantes de la Ilustración, cuya obra o cuya actuación siguen esperando buenos estudios y nueva valoración.

Gracias a los trabajos fundamentales de Nigel Glendinning, entre los cuales destaca *Vida y obra de Cadalso* (libro publicado en español en 1962), gracias a la edición crítica que este investigador y Lucien Dupuis proporcionaron en 1966, gracias por fin a muchos artículos que aparecieron casi al mismo tiempo, como el de José Antonio Maravall, *El pensamiento político de Cadalso*, estudio esencial en nuestra opinión, que pudimos leer en el *Hommage à Jean Sarrailh* (1966), y a otros trabajos de estos últimos veinte años, es Cadalso uno de los autores más estudiados de su siglo, y probablemente el más leído.

Hay que añadir que el *corpus* de la obra cadalsiana se ha enriquecido de tres inéditos importantes que son: las *Apuntaciones autobiográficas*, en 1967, la *Defensa de la nación española contra la Carta persiana LXXVIII de Mon-*

tesquieu, en 1970, y últimamente una tragedia, *Solaya o los circasianos*, a los cuales es imprescindible añadir, por la parte de textos inéditos que contienen y por el admirable trabajo de anotación de los editores: *Escritos autobiográficos y epistolario* (prólogo, edición y notas de Nigel Glendinning y Nicole Harrison, 1979).

Españoles e hispanistas de varios países, desde distintas perspectivas, han dado mucho relieve a una figura que, de pertenecer a otro país donde abundaban hombres de talento y escritores geniales, se hubiera desvanecido, cayendo en un olvido total, como ocurrió con centenares de ingleses, franceses, alemanes, italianos, etc. Ciertos aspectos de la obra cadalsiana han dado lugar a vigorosas polémicas. De hecho un aspecto de ella: lo que se ha llamado el « prerromanticismo » de Cadalso. Algo, pues, que atañe a la sensibilidad y a su lenguaje, materia sobre la cual existen todavía pocos trabajos, siendo notable el estudio pionero de Russell P. Sebold, *Sobre el nombre español del dolor romántico*, y fundamental el de José Antonio Maravall, *La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración*.

Pero sobre la ideología de Cadalso, parece como si todos los dieciochistas estuvieran de acuerdo. Ya que para todos fue Cadalso un ilustrado, cualquier intento de analizar sus ideas sólo puede llevar a esta tautología: sus ideas fueron las de la Ilustración.

Lo que nos proponemos en esta breve ponencia es averiguar si efectivamente es así, si estamos todos de acuerdo, y el tema que hemos escogido es tan básico que probablemente viene a ser el más idóneo para realizar esta comprobación.

El examen que proponemos ha de estar centrado en las *Cartas marruecas*, pero opinamos que es imprescindible establecer un cotejo entre este texto y otros escritos menos contradictorios, menos ambiguos y huidizos, como son los *Eruditos a la violeta*, el *Suplemento al papel intitulado Los*

Eruditos a la violeta, las *Apuntaciones autobiográficas*, y por fin la *Defensa de la nación española*. No es que las *Cartas marruecas* no puedan en ningún caso bastar para destacar las ideas de Cadalso, pero tan grande es el deseo de moderación del autor en dicha obra que ciertas páginas necesitan para ser plenamente entendidas que su sentido quede dilucidado o corroborado por otros textos cadalsianos, textos en que la autocensura no interviniera a tan alto grado, y en que el comedimiento, la mesura no impusieran tan sistemáticamente pesos y contrapesos, concesiones y cortapisas. Sabido es, en efecto, que la ficción epistolar con varios scriptores (o voces) y destinatarios ficticios, que en ninguna manera pueden confundirse con el autor de la obra, es, en ciertas realizaciones, como en los diálogos platónicos y en toda la literatura dialogística en ellos originada, un dispositivo formal que ya de por sí manifiesta un propósito de ir confrontando pensamientos distintos, a veces opuestos, o de encarar, cuando menos, de diferentes modos un mismo asunto, con lo cual se expresa, no una «verdad», sino varios pareceres. Por eso la voluntaria ambigüedad de ciertos trozos de las *Cartas marruecas* puede al mismo tiempo revelarse como ambigüedad y desvelar lo que entraña si operamos un cotejo pertinente con otros escritos no problematizados por su misma forma, ya que campea en ellos el monologismo sin por ello desaparecer la contradicción inherente a cualquier pensamiento ideológico. Asimismo ciertos fragmentos de las *Cartas marruecas*, a primera vista poco significantes, podrán llenarse de significación gracias a esa iluminación lateral cuando nos percatemos de que son el eco casi totalmente ahogado de estridentes discursos en que el autor explicitara lo que permanece implícito en su obra más conocida.

Empecemos ya nuestro examen cuya necesidad y validez tendremos que demostrar con muy pocos ejemplos para que estas observaciones no excedan el tiempo concedido a los ponentes. Las primeras líneas de la *Introducción* darán lugar

a nuestro primer ejercicio de desciframiento, que quizá sea el más importante. Nos limitaremos, de hecho, al primer párrafo:

« Desde que Miguel de Cervantes compuso la inmortal novela en que criticó con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado con otras, se han multiplicado las críticas de las naciones más cultas de Europa en la pluma de autores más o menos imparciales; pero las que han tenido más aceptación entre los hombres de mundo y de letras son las que llevan el nombre de Cartas, que suponen escritas en este o aquel país por viajeros naturales de reinos no sólo distantes, sino opuestos en religión, clima y gobierno. El mayor suceso de esta especie de críticas debe atribuirse al método epistolar, que hace su lectura más cómoda, su distribución más fácil, y su estilo más ameno, como también a lo extraño del carácter de los supuestos autores: de cuyo conjunto resulta que, aunque en muchos casos no digan cosas nuevas, las profieren siempre con cierta novedad que gusta ».

Poco hay que decir de estas líneas a primera vista. Apparentemente se trata aquí de justificar la elección de la ficción epistolar, forma que tiene mucha aceptación en las naciones más cultas de Europa (pero que no ha sido utilizada todavía en España, ya que de haberlo sido, holgaría justificar su empleo), aceptación debida a su indudable amenidad. El objeto, el propósito es la crítica de las naciones.

Las palabras « crítica » y « criticar » introducen una primera ambigüedad en el enunciado, ya que aparecen con su doble acepción de « arte de juzgar » y de « censura ». La referencia a Cervantes y a su « inmortal novela » puede manifestar varias intenciones: la de rendir homenaje al más ilustre escritor español; la de colocar las *Cartas marruecas* bajo la advocación del gran maestro de la sabrosa sátira y la amenidad profunda; la de señalar quizás que con la variación de los tiempos la ficción epistolar ha venido a sustituir a la gran epopeya cómica, a la novela (género ya soberano en

otros países de Europa por su éxito, pero casi abandonado por los españoles que ni siquiera han elegido definitivamente un término inequívoco para designarlo).

Quien conoce los debates de ideas de la época de la Ilustración recordará además la importancia que tuvo en quel siglo la polémica sobre el *Quijote*, considerado como una crítica de las costumbres caballerescas de los españoles del Siglo de oro, incluso como una sátira del carácter nacional. Esto puede dar lugar a largas explicaciones que no queremos emprender, ya que nos basta remitir a lo que escribimos sobre el tema hace años ¹.

Con estas breves apuntaciones hemos sido ya más prolijos que los comentaristas más minuciosos de la obra: Nigel Glendinning, Lucien Dupuis, Joaquín Arce. Lo que sí ha suscitado muchas glosas eruditas es la primera alusión a la ficción epistolar y al autor que, si bien no la inventó, la ilustró indudablemente como nadie — por lo menos en lo que se refiere a la crítica de las naciones — antes de que escribiera y aún antes de que naciera Cadalso: Montesquieu. Entre la primera alusión a Montesquieu, muy transparente, patente, para cualquier ilustrado, ya que decir *Cartas* en el contexto considerado, es referirse de modo inequívoco a las *Cartas persianas*, y el primer autor nombrado en la primera línea: Cervantes, el Cervantes de *El Quijote*, las palabras « criticar » y « naciones » son los dos hilos más llamativos del texto que viene tejiéndose. Desde un punto de vista puramente lingüístico, hay que apuntar la rigurosa sucesión señalada por los tiempos de los verbos, la cronología que se marca aquí por el paso de los aoristos (época pasada, la de Cervantes), a los presentes transcendentales (« hemos reemplazado », « se han multiplicado », etc.), y a los presentes (« son », « llevan », « se suponen », etc.). Todo lo cual se resuelve en una oposición: ANTES/DESPUÉS.

La época de ANTES es la de Cervantes y de « nuestros abuelos », la de DESPUÉS engloba a los nietos de aquellos

abuelos cuyas viciosas costumbres (tan sólo *algunas* viciosas costumbres) criticó con tanto acierto Cervantes, y con esos nietos a los escritores del XVIII, que, según se desprende del texto, son autores extranjeros.

Dos siglos, pues, están aquí evocados: el de Cervantes, ya denominado « Siglo de oro » en tiempos de Cadalso con bastante precisión cronológica (v. la Carta XXI, p. 141), y el siglo XVIII, presente del locutor o scriptor. El primero (siglo XVI y principios del XVII) fue el de la hegemonía española. En el actual imperan autores extranjeros « más o menos imparciales » cuyas obras de crítica (descalificadas por el muy intencionado « más o menos » que precede) gozan de una aceptación tanto más amplia cuanto que su lectura es cómoda, su estilo ameno, « de cuyo conjunto resulta que, aunque en muchos casos no digan cosas nuevas, las profieren siempre con cierta novedad que gusta ».

El cotejo de esos dos siglos no es muy halagüeño para el segundo si atendemos a las restricciones que formula el autor con evidente socaliña respecto a la novedad de las obras de su época, novedad muy escasa a veces, nula quizás o puramente formal ya que: « las profieren siempre con *cierta* novedad que gusta » es una expresión que deja traslucir, so capa de complacencia y agrado, cierta sorna y retintín, ya perceptibles en un miembro de la primera frase donde se leían estas palabras: « viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado con otras ». Declaración de la cual forzoso es deducir que los españoles de ahora no tienen ya un Cervantes, pero sí viciosas costumbres que, aunque distintas por la variación de los tiempos, no manifiestan mejora ni superioridad.

Hay más: quien lea atentamente las *Cartas marruecas* y otros escritos de Cadalso, podrá observar que las más veces — no siempre —, cuando se contraponen dos personajes de muy distinta edad, como un anciano y un mozalbete, redundan la oposición en favor del anciano, quedando el mozalbete

bastante mal parado. Véase por ejemplo la Carta VII, p. 101: « Cesó por un rato el mozalbete la murmuración contra un tío tan venerable ... ». Y en *Los Eruditos a la violeta* las muy edificantes « Instrucciones dadas por un padre anciano a su hijo que va a emprender sus viajes ». Claro que dichas oposiciones no favorecen sistemáticamente al anciano. De ser así hubieran sido consideradas las *Cartas marruecas* como una mera apología del pasado. En dos Cartas se expone que no merece ser venerado cualquier hombre mayor tan sólo por ser mayor, y que en las controversias entre jóvenes y viejos « no debe interesarse el prudente [...] ni por uno ni por otro bando; sino dejar a los unos con su cólera y a los otros con su flema; tomar el medio justo y burlarse de ambos extremos (p. 275) ». Pero esto no debe hacernos olvidar que el principal personaje de la ficción, Gazel, es un joven cuya ejemplaridad radica en el acato y la veneración con que constantemente recibe las enseñanzas de dos varones de edad madura, Ben Beley y Nuño Núñez, invariablemente sabios e imparciales. Además cualquier lector puede percatarse de que el adjetivo « antiguo » en la obra de Cadalso tiene las más veces una connotación favorable y que pocos escritores han exaltado con tanto entusiasmo y fervor el siglo XVI:

« Pero ¿quién no se envanece si se habla del siglo anterior [acaba de tratar el autor del siglo XVII], en que todo español era un soldado respetable? Del siglo en que nuestras armas conquistaban las dos Américas y las islas de Asia, aterraban a África e incomodaban a toda Europa con ejércitos pequeños en número y grandes por su gloria, mantenidos en Italia, Alemania, Francia y Flandes, y cubrían los mares con escuadras y armadas de navíos, galeones y galeras; del siglo en que la academia de Salamanca hacía el primer papel entre las universidades del mundo; del siglo en que nuestro idioma se hablaba por todos los sabios y nobles de Europa? » (p. 191).

En cambio el « Siglo feliz », « ilustrado », irónicamente ensalzado en *Los Eruditos a la violeta*, es en las *Cartas ma-*

rruecas objeto de no pocas chanzas y sarcasmos, e incluso de una larga requisitoria en la Carta IV (de Gazel a Ben Beley) de la que nos bastará extraer estas frases:

« Los europeos del siglo presente están insufribles con las alabanzas que amontonan sobre la era en que han nacido. Si los creyeras, dirías que la naturaleza humana hizo una prodigiosa e increíble crisis precisamente a los mil y setecientos años cabales de su nueva cronología. Cada particular funda una vanidad grandísima en haber tenido muchos abuelos no sólo tan buenos como él, sino mucho mejores, y la generación entera abomina de las generaciones que le han precedido. No lo entiendo [...]

Desde la época en que ellos fijan la de su cultura, hallo los mismos delitos y miserias en la especie humana, y en nada aumentadas sus virtudes y comodidades. Así se lo dije con mi natural franqueza a un cristiano que el otro día, en una concurrencia bastante numerosa, hacía una apología magnífica de la edad, y casi del año, que tuvo la dicha de producirle. Espantóse de oírme defender la contraria de su opinión; y fue en vano cuanto le dije, poco más o menos del modo siguiente:

No nos dejemos alucinar de la apariencia, y vamos a lo sustancial [...]

¿Qué se han hecho esas ventajas tan jactadas por ti y por tus semejantes? Concédote cierta ilustración aparente que ha despojado a nuestro siglo de la austeridad y rigor de los pasados; pero, ¿sabes de qué sirve esta mutación, este oropel que brilla en toda Europa y deslumbra a los menos cuerdos? Creo firmemente que no sirve más que de confundir el orden respectivo, establecido para el bien de cada estado en particular.

La mezcla de las naciones en Europa ha hecho admitir generalmente los vicios de cada una y desterrar las virtudes respectivas. De aquí nacerá, si ya no ha nacido, que los nobles de todos los países tengan igual despego a su patria, formando entre todos una nación separada de las otras y distinta en idioma, traje y religión; y que los pueblos sean infelices en igual grado, esto es, en proporción de la semejanza de los nobles. Síguese a esto la decadencia general de los estados, pues sólo se mantienen los unos por la fla-

queza de los otros, y ninguno por fuerza suya o propio vigor » (pp. 90-92).

Curioso texto en que el proceso evolutivo del siglo XVI al XVIII está presentado como el de una decadencia de todos los países de Europa, ligada a la decadencia de la nobleza que no siente ya ningún apego a su patria.

Así puer la oposición ANTES/DESPUÉS que destacamos al principio, en el primer párrafo de la Introducción, reaparece aquí nítidamente, explicitándose prolijamente lo que apuntaba en el comienzo de la obra. Contraponer un ANTES y un DESPUÉS que abarca el presente, es señalar una DECADENCIA GENERAL, debida a la decadencia de la nobleza y a la falta de patriotismo. En las *Cartas persianas* de Montesquieu se encuentran también acusaciones contra el siglo nuevo, más particularmente en la Carta CV (de Rhédi a Usbek) que acaba por un elogio de la ignorancia. Pero la argumentación contraria de la Carta CVI (de Usbek a Rhédi) más larga, nutrida y convincente, es tal que la primera queda totalmente anulada. En la obra de Cadalso nada sirve de contrapeso a lo que hemos citado. No hay refutación ni por lo tanto simulacro alguno de dialogismo. Lo declarado es incuestionable.

Prosigamos nuestro análisis y los cotejos que conlleva. Hay en las primeras líneas de la Introducción cierta expresión que nos parece insólita, sospechosa desde un punto de vista puramente idiomático, y que es ésta: « las que han tenido más aceptación entre *los hombres de mundo y de letras* ». Es extraño que Joaquín Arce, tan atento a los hechos lingüísticos, no haya notado nada anormal en esa locución. Tan extraño que no nos sentimos muy seguros al proponer el comentario que se nos ocurre. Joaquín Arce conocía admirablemente el español, que era su idioma. El autor de esta ponencia es francés y ha aprendido el castellano en el colegio, primero, enseñándolo después. De ahí que no pueda

afirmar sin algún temor de propasarse que la expresión « hombres de mundo y de letras » huele a galicismo que apesta. En efecto, si bien puede admitirse que se trata de una fórmula elíptica con la cual se designa a los hombres que tienen mundo y a los que tienen literatura, lo más probable, y con mucho, es que dicha fórmula es un torpe traslado de las expresiones francesas « hommes du monde » y « hommes de lettres ». La segunda, en la época considerada, suele expresarse con la palabra « literatos », pero la primera no tiene entonces ningún equivalente, ni lo había tenido anteriormente como bien puede suponerse. Y si es de sobra conocido que proliferaban entonces (entonces ya) los galicismos, éste, de concedernos alguna razón, aparecería como voluntario, deliberado, intencionado. ¿Quiénes son en efecto los llamados « hombres de mundo y de letras » en este texto irisado de ironías sino aquellos « eruditos a la violeta » ridiculizados por Cadalso en su obra más satírica? ¿Quiénes son los aficionados a la lectura, con tal que sea ésta cómoda, fácil, nueva en la forma, con tal, pues, que no requiera ningún esfuerzo?

Esta última observación nos lleva a recordar y a poner de realce que este primer párrafo de la Introducción, al que hemos querido ceñirnos empieza por una referencia a Cervantes y se acaba con una transparente alusión a Montesquieu en cuanto se habla del género epistolar. Cervantes está nombrado y tal es su renombre que huelga citar el título de su « inmortal novela ». Montesquieu no está nombrado, pero basta que se diga Cartas (género epistolar) para que el lector piense en seguida en el famoso autor de las *Cartas persianas*, las cuales, por más señas, se citan en el segundo párrafo. Las referencias culturales del primer párrafo erigen en arcontes dos figuras, representativas de dos siglos entre los cuales se ha consumado una decadencia que no es privativa de España sino general.

La presencia, la copresencia de esos dos arcontes es po-

co comprensible si nos atenemos a lo declarado en las *Cartas marruecas*. Pero otro cotejo de textos desvelará y aclarará lo que aquí apenas se trasluce si es que está percibido.

España ofendida - Lo que significan los dos arcontes.

Hace años que hemos llamado la atención sobre la necesidad de leer las *Cartas marruecas* a la luz de otro escrito cadalsiano publicado por primera vez en 1970 por Guy Mercadier e intitulado: *Defensa de la nación española contra la Carta persiana LXXVIII de Montesquieu*. En este escrito apasionado es donde puede verse con total claridad la conjunción Cervantes-Montesquieu que no se hubiera operado de no haber escrito el autor de las *Lettres persanes* una de esas sátiras antiespañolas tan frecuentes en el XVIII, sobre todo en los textos de los *philosophes*. Es la *Defensa* de Cadalso, en nuestro sentir, uno de los escritos más briosos y penden-cieros que brotaron de pluma española en su época. Recuérdese cómo, ante el ensañamiento de Montesquieu contra la nobleza de España, se revolvió como un león nuestro oficial:

Traducción del texto (de la Carta persiana):

Nunca se ha visto en el serrallo del Gran Turco sultana alguna preciada de su hermosura tanto como el más viejo y feo mastín lo está del color verdiblanco de su tez, cuando se sienta a la puerta de su casa con los brazos cruzados en alguna ciudad del reino de México.

Esta es también amplificación de la antecedente sátira. La amplificación es figura muy socorrida para llenar papel cuando el orador está falta de asunto. La expresión del « más feo y más viejo mastín » en tan baja y soez que nadie me hará creer que sea de la pluma noble del Presidente de Montesquieu. No es éste el estilo sublime, sólido y majestuoso del *Espíritu de las Leyes*, no es el conciso y fluido de la *Decadencia y grandexa de los Romanos*, no es el delicado y primoroso del *Ensayo sobre el Gusto*, ni el delicioso del *Templo de Gnido*. Lo paso por yerro de imprenta: a la verdad, un majo del Barquillo no hablaría con más bajo estilo.

.....
Traducción del texto:

Su honor toma partido por el descanso de sus miembros. El que gasta diez horas al día sentado en una silla adquiere cabalmente dos veces más consideración que el que no gasta más que cinco, porque la nobleza se adquiere en la silla.

El Señor Presidente de Montesquieu faltó aquí a todo lo respetable con decir que en España se adquiere la nobleza sentadas las gentes en las sillas con la proporción de más o menos grados de ella, según la mayor o menor duración de la ociosidad.

Aquí se ha mostrado o muy ignorante en historia, o muy maligno en ocultar la verdad. No hay en todo el mundo nobles cuyos abuelos hayan fundado sus casas a costa de más sangre y hazañas. Todas las cosas de consideración en España se han fundado sobre un terreno ganado con la lanza y la espada. La guerra ha sido la cuna en que se ha criado nuestra nobleza española. El echar tantas veces a los franceses de Italia y batirlos mucho más por mar los vasallos de los reyes de Aragón; el traer un rey de Francia prisionero a Madrid (aunque lo niegan los modernos historiadores franceses, queriendo borrar con su pluma su desdoro que escribieron nuestros abuelos con sus espadas); el conquistar un medio mundo con un puñado de aventureros (hazaña gloriosísima por más que la quieran eclipsar la preocupación, envidia e ignorancia de los extranjeros empeñados en pintarla como una serie de inhumanidades); el alterar a París el ejército de Felipe II; el aniquilar el ejército y nobleza de Francia en la batalla de San Quintín; las victoriosas campañas de mar en tiempo de Bazán, Verdugo, Moncada, Oquendo y Requesens, éstas y otras semejantes que callo por modestia española (pues si por cada rey triunfante que hemos tenido hiciésemos con ceremonias de idolatría una plaza de Victoria como la de París, sería Madrid tan grande como la mitad de España), éstas y otras semejantes, vuelvo a decir, son fuentes de nuestra nobleza. Y si éstos no son títulos suficientes, prodúzcalos mayores otra nación, me contentaré con que sean iguales. Omíto siete siglos y medio de guerras continuas con los moros »².

Extraño coraje, si paramos mientes en el desfase que separa la publicación de las *Lettres persanes* (1721) y la re-

dacción de esta réplica fulgurante y encrespada que iba a quedar inédita (parcialmente, ya que varios trozos figuran en el *Suplemento al papel intitulado Los Eruditos a la violeta*), pero cabe pensar que Cadalso no contestaba únicamente a Montesquieu sino a muchos insultadores de menos envergadura. Antes de abandonar la *Defensa de la nación española*, queremos citar otras líneas en que está evocado Cervantes:

Traducción del texto:

El único libro bueno que tienen es el que ridiculiza a todos los otros.

Sin duda habla de la obra de Cervantes contra la andante caballería. Pero aquí también mostró Montesquieu que no era infalible. El *D. Quijote* no ridiculiza todos nuestros autores, sino los de caballería y algunos poetas. Esta obra tiene mucha aceptación en Francia, no tanto por el verdadero mérito que tiene, sino porque parece chocar contra nuestras costumbres. Esta obra nos quitó sin duda la ridícula manía de la caballería andante, y esto verdaderamente es mérito; pero a un mismo tiempo nos entibió mucho en materias de honor, y en este caso bien han perdido las señoras a quienes se trataba con respeto, y de quienes se hablaba con el mayor decoro, porque los oídos de los hidalgos eran muy cosquillosos en estas materias »³.

Aquí no tenemos más remedio que recordar, repetir lo que escribimos hace años sobre lo que se podría llamar el debate ideológico en torno al *Quijote*. Sabido es que aquella obra magna vuelve a tener un éxito editorial en España a partir, sobre todo, de los años 1730, y que los eruditos de la Ilustración se dedican tanto a la exégesis del *Quijote* como a la indagación de documentos relativos a la vida de Cervantes. Entre estos eruditos destacan Mayáns, Pellicer, Vicente de los Ríos. Es decir que se convierte Cervantes en un clásico, en el más prestigioso sentido de la palabra, precisamente cuando inventan los españoles esta representación de su pasado que es el Siglo de oro⁴. Después de la muerte de Cadalso, cuando el artículo *Espagne* de la *Encyclopédie méthodique*

provoca todo el revuelo que estudiamos en el trabajo ya citado, suscita el *Quijote* una escaramuza entre los que podríamos llamar partidarios de la España caballeresca y los que repudian lo rancio que puede haber en dicha postura. Entre los primeros está García de la Huerta, galófono empedernido y a menudo estrafalario. Entre los otros el que más forcejea es Forner, tildado todavía de « reaccionario » por algunos estudiosos cuyos criterios nos parecen deficientes cuando no son inexistentes. Durante la polémica que había de producirse en los años 1785-1788, escribiría el anónimo autor de cierta *Carta de un Español residente en París a su hermano residente en Madrid* estas líneas reveladoras:

« El militar por el premio y el honor es otro vicio, y sin comparación mayor que el Luxo; pero quien intentare quitarlo, como de unos años a esta parte se han empeñado los Filósofos, destruirá la Milicia; así también Cervantes. La manía Caballeresca de sus tiempos fue un vicio, que por ventura convenía moderar; quitólo con su Don Quijote: no mejoró nuestras cosas; las pervirtió. En lugar de este vicio, que, como varonil, contribuía siquiera para la seguridad del Estado, se sustituyeron los mugeriles, que no contribuyen sino para afeminarlo.

[...] Ello mismo se dice: ¿o destruyó el Don Quijote el espíritu Caballeresco que afectaba a la sazón la Nobleza o no? Si no, nada más se debe a Cervantes que el de entretenernos, contra lo que dice Forner; y si lo destruyó, ¿qué virtudes o vicios llenaron el hueco que dexó aquel espíritu? »⁵.

Aunque el texto aducido es posterior a la *Defensa de la nación española*, no cabe duda que tiene con ella cierto parentesco ideológico, como también es cierto que la « aceptación » del *Quijote* fuera de España, sobre todo en Francia, iba asociada con el desprecio de España y los españoles. Teniendo en cuenta todo esto entendemos mucho mejor las restricciones, la reticencia con la que trata Cadalso del *Quijote* en una de las *Cartas marruecas*, obra en que se esfuerza por superar la indignación que le moviera a escribir la *Defensa*

de la nación española. En la Carta LXI escribe estas líneas de sentido enigmático para quien no conozca el contexto:

« En esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente. Ninguna obra necesita más que ésta el diccionario de Nuño. Lo que se lee es una serie de extravagancias de un loco, que cree que hay gigantes, encantadores, etcétera; algunas sentencias en boca de un necio, y muchas escenas de la vida bien criticada; pero lo que hay debajo de esta apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes ».

La mención de Cervantes y la alusión a Montesquieu que encuadran el primer párrafo de la Introducción de las *Cartas marruecas*, con el cotejo que hemos hecho manifiesta la tensión polémica que anima la obra y su carácter apologético a la par que crítico. Conviene recordar al respecto lo que declaraba Meléndez Valdés al presentar a la censura, después de la muerte de Cadalso, la obra más importante de su amigo y maestro. Decía que el autor de las *Cartas marruecas* se había propuesto « vindicar modestamente a la Nación en muchos puntos en que se (veía) denigrada y calumniada por los extranjeros »⁶. Podrá objetarse que Meléndez, al elevar al Consejo de Castilla una solicitud para editar una obra varias veces detenida por la censura, pudo presentarla bajo ese aspecto tan sólo para lograr su propósito y aquietar ánimos recelosos. Pero aun reconociendo que no puede descartarse esta posibilidad, seríamos partidarios de tomar la declaración de Meléndez al pié de la letra y de ver en las *Cartas marruecas* a la vez una vindicación de España y una crítica, o censura, de ciertas costumbres, a veces indígenas, introducidas otras veces del país vecino.

En nuestra opinión el deseo de rebatir la famosa Carta de Montesquieu, de denunciar la ligereza del ilustre magistrado

y de proponer con imparcialidad y hombría un ejemplo de verdadera crítica (en el primer sentido de la palabra sobre todo) fue lo que movió a Cadalso, imponiéndole una moderación mal avenida con su temperamento fogoso. Lo primero que quiso dejar sentado el español fue que el verdadero conocimiento de un país no está al alcance de un viajero: Gazel, aunque introducido en casas de cristianos y poseyendo su idioma, insiste en que aún no se considera habilitado para hablar de la nación que le acoge (Carta I). En la Carta II encontramos un muy formalizado discurso del método, en que se recalca la insoslayable necesidad de entregarse a la historia de una nación para hacer una crítica bien fundada de ella. Dichas condiciones tienen un valor metodológico general y contienen al mismo tiempo una implícita censura de la total falta de método con que se escribió la ofensiva Carta persiana en que el cuadro tan denigrativo de España se atribuía a un viajero ficticio:

« Je parcours, depuis six mois, l'Espagne et le Portugal; et je vis parmi des peuples qui, méprisant tous les autres, font aux seuls Français l'honneur de les haïr ».

Modelo de caballerosidad es la Carta XXIX en que Cadalso, tratando de Francia, menciona los defectos y las virtudes de los franceses, haciendo en el conjunto un favorable retrato de ese pueblo, y defendiéndole contra las animadversiones que suscita.

Sobre la historia de España (que sólo Nuño Núñez, el español, puede referir a grandes rasgos), nos parece que no dicen las *Cartas marruecas* nada original. Tanto en la *Defensa de la nación española* como en esa obra, hay una evocación de la España bélica, heroica, tan simplificadora y tópica que resulta decepcionante en un momento en que va naciendo en Alemania, Inglaterra, Italia y en la propia España lo que ha de llamarse después el historicismo. Lo más significativo, lo que sí es trascendente al respecto, es lo que destacó José

Antonio Maravall en un estudio que ya mencionamos, a saber que: « Para Cadalso la historia es proceso creador del carácter, del modo de ser privativo de un pueblo y su actitud no puede confundirse ni con la de unos ni con la de otros »⁷. Frente al prestigio arrogante y avasallador de la *Philosophie*, en varios países de Europa aparece, se manifiesta literariamente un nacionalismo cultural que para afirmarse tiene que arremeter contra los valores de la cultura francesa dados como universales. Bástenos recordar algunos hitos de este proceso histórico. En 1760 publicó Carlo Denina su *Discours sur les littératures*. Entre 1767 y 1769 escribió Lessing los artículos de su *Dramaturgia de Hamburgo*. De 1767 asimismo son los *Fragmentos de la literatura alemana moderna* de Herder, que exaltan entre otras cosas las canciones populares germánicas (Volkslied). En 1774 se publica *Otra filosofía de la Historia* del mismo Herder, y en 1781 *Ueber die deutsche Sprache und Literatur* de Justus Möser. Por fin, después de la temprana muerte de Cadalso, estalla el escándalo provocado por el artículo *Espagne* de la *Encyclopédie méthodique* que da otra oportunidad a Carlo Denina de salir a la palestra, para defender esta vez a España, en su *Réponse à la question: que doit-on à l'Espagne?*. Ya señalamos en otro estudio que fue Denina un primer intermediario entre el *Aufklärung* y las Luces de Italia y España⁸.

Pero en esas polémicas se trató de vindicar y exaltar culturas, caracteres nacionales. Nadie, que sepamos, se propuso entonces examinar históricamente la opinión que Montesquieu con tranquila audacia y una clarividencia que asombra en una fecha tan temprana como es la de 1721 dejara sentada:

« ... Il est certain que la religion donne aux protestants un avantage infini sur les catholiques.
J'ose le dire; dans l'état présent où est l'Europe, il n'est pas possible que la religion catholique y subsiste cinq cents ans.

Avant l'abaissement de la puissance d'Espagne, les catholiques étaient beaucoup plus forts que les protestants. Ces derniers sont peu à peu parvenus à un équilibre, et aujourd'hui la balance commence à l'emporter de leur côté. Cette supériorité augmentera tous les jours; les protestants deviendront plus riches » (Carta CXVII).

He aquí la cuestión que había que dilucidar, y probablemente el porqué del ataque feroz contra España que tanto hiriera a Cadalso y a otros españoles. Claro que la *Lettre persane* LXXVIII era indecorosa, ofensiva en demasía. Pero a estos excesos se hubiera podido contestar, de considerar que merecían una respuesta, con lo que el propio Montesquieu en otra Carta había escrito de sus compatriotas:

« La fureur de la plupart des Français, c'est d'avoir de l'esprit; et la fureur de ceux qui veulent avoir de l'esprit, c'est de faire des livres.

Cependant il n'y a rien de si mal imaginé; la nature semblerait avoir pourvu à ce que les sottises des hommes fussent passagères; et les livres les immortalisent » (LXVI).

Mucho había admirado Cadalso al autor del *Espíritu de las Leyes*, por razones ideológicas, por ver en él, sin duda, el gran portavoz de la nobleza. Pos eso le sorprendió y aterró la decantada Carta LXXVIII que, al fin y al cabo, nada añadía a la leyenda negra antiespañola. Pero ya se sabe que « no ofende quien quiere sino quien puede ». Nadie pudo ofender tanto a Cadalso como Montesquieu. Porque si de alguien podía esperar el militar español que saliera a defender el « espíritu caballeresco » de otros tiempos, era ése por cierto el barón de Secondat, en quien, no hace mucho, quería ver Louis Althusser « un opositor de derechas », « un defensor del feudalismo ». No nos parece acertada esta interpretación del pensamiento político de Montesquieu, pero bien pudieron pensar algo parecido los nobles refractarios, no sólo de Francia sino de otros países. Durante los debates de las Cortes de Cádiz es de notar que quienes invocan la auto-

ridad de Montesquieu son los conservadores, más que los liberales. A pesar de eso, se nos aparece el autor de *L'Esprit des Lois*, ahora que tenemos acceso a todos sus escritos, no como un « defensor del feudalismo », sino como un « evolucionista evolucionario », según dice Etiemble con pertinente agudeza.

Era Cadalso nostálgico de la grandeza de su patria. Noble, más que de nacimiento, por voluntad propia y muy temprana, escogió la milicia porque pensaba que así debían servir los nobles su patria. Despreciaba el « modernismo »¹⁰ y rebajaba a su siglo por enaltecer a una España venida a menos, en cuyas entrañas sin embargo quería reconocer algo de sus antiguas virtudes. Criado en Francia, pudo leer quizás la obra de M. le Chevalier d'Arc, *La noblesse militaire ou le patriote français* (1756), cuyo título exaltaba los tres valores en que él creía: nobleza, milicia, patriotismo. Ya apuntamos en otra ocasión las ilusiones que hiciera nacer en él el Conde de Aranda y el « partido militar » o « aragonés ». Pueden leerse en las *Apuntaciones autobiográficas* dos observaciones que nos dicen mucho más acerca de su ideal político que todas sus obras publicadas:

« No sabía Pazuengos que el Conde de Aranda, olvidado del precepto de Horacio, iba a correr de un extremo a otro, y que en vez de aquella sobrada intrepidez que se le notaba, iba a abatir su espíritu, humillar su genio y envilecer sus empleos, cobrando miedo a todas sus hechuras ».

« Formé mi proyecto para un sitio de Gibraltar y lo remití en derecho al Ministro de Estado, Conde de Floridablanca. Me respondió a vuelta de correo. El proyecto y respuesta se halla entre mis papeles y legajo que tiene por título, *Relativos a la Carrera*. Pero un país mandado por tres Golillas no puede abrazar cosas que piden vigor »¹¹.

Hay que tener en cuenta, al tratar de la cultura y de los idearios de la Ilustración, el papel que desempeñaron *las noblezas*, y el que podían haber desempeñado si Carlos III

se hubiese apoyado en la más reformista. Decimos *las noblezas*, porque nos parece muy operante la tipología que ha propuesto no hace mucho François Furet en un libro brillante y demitificador: « Dans ce domaine, et pour simplifier, on peut écrire que la disparition de Louis XIV laissa face à face au moins trois noblesse, qui correspondent à trois attitudes en face de la modernisation de l'État: une noblesse « à la polonaise », c'est-à-dire hostile à l'État, nostalgique de son ancienne prédominance locale, prête à la reconquête d'un passé qu'elle idéalise. Une noblesse « à la prussienne », qui souhaite au contraire confisquer à son profit la modernisation de l'État, monopoliser les emplois et notamment les grades militaires, faire du service sa nouvelle raison d'être. Une noblesse « à l'anglaise » enfin, animatrice d'une monarchie constitutionnelle, aristocratie parlementaire des temps nouveaux »¹².

Cadalso, Aranda, pueden asemejarse a unos nobles « a la prusiana », no cabe duda.

Soñaba Cadalso con la regeneración de España, y eso basta para que le consideremos como un ilustrado, ya que la Ilustración no es otra cosa que una cultura y una voluntad de regeneración nacional, cualesquiera que sean los medios políticos preconizados.

Nos hace pensar aquel vulnerado gentilhombre en los protagonistas de una famosa película de Renoir, *La Grande Illusion*, en la que se enfrentan un *junker* prusiano y un « *gentilhomme* » francés. Deben ser adversarios y son más bien un mismo ser desdoblado, reconociéndose cada uno en el espejo que es el otro. Son los dos los últimos vástagos de un linaje que ha de extinguirse porque así lo exige la Historia.

Muriendo en un combate durante el sitio de Gibraltar en 1782, Cadalso, que no pudo componer ninguna obra grande, puso firma y rúbrica a su vida de idealista probando,

cuando se pusieron las circunstancias a su altura, que no todos los nobles se pasan el tiempo sentados en una silla, y que obras son amores.

¹ F. Lopez, *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII^e siècle*, Bordeaux, 1976, pp. 460 y ss.

² J. Cadalso, *Defensa de la nación española contra la Carta persiana LXXVIII de Montesquieu*, Edición, prólogo y notas de G. Mercadier, Toulouse, 1970, pp. 19 y 21-22. Citaremos las *Cartas marruecas* utilizando la edición más corriente, que es la de Joaquín Arce, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.

³ *Ibidem*, p. 31.

⁴ Sobre el nacimiento de este concepto histórico, puede verse nuestro estudio *Comment l'Espagne éclaircée inventa le Siècle d'or*, en *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon*, Barcelona, 1979, pp. 517-525.

⁵ *Cartas de un Español residente en París a su hermano residente en Madrid, Sobre la Oración Apologética por la España y su mérito literario*, de Don Juan Pablo Forner, Madrid, 1788, 2 vols. Sobre el posible autor de esta obra y el contexto histórico, puede verse nuestro libro sobre Forner, pp. 461 y ss.

⁶ G. Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés et son temps*, Paris, 1962, p. 448.

⁷ J. A. Maravall, *De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso*, en *Mélanges à la mémoire de J. Sarrailh*, Paris, 1966, p. 88.

⁸ Véase nuestro libro sobre Forner, pp. 365 y ss.

⁹ Véase el artículo *Montesquieu* de la *Encyclopaedia universalis*.

¹⁰ La palabra «modernismo» aparece en la Carta LXXXII, en un contexto que le da una connotación desfavorable, y observa Joaquín Arce: «Para la novedad del vocablo en la época, téngase en cuenta que Corominas le asigna la fecha de 1899, es decir, un siglo y cuarto después». Según el *Dictionnaire* de Paul Robert, «modernisme», en francés, habría aparecido en 1845, pero su uso no habría sido corriente antes de 1900.

«Moderniste» se emplea en 1764, y «modernité» sólo en 1849 (lo hemos hallado en Chateaubriand, Baudelaire y Gautier, casi siempre con connotaciones negativas).

En España, encontró José Antonio Maravall la palabra «modernista» en un texto manuscrito de mediados del siglo XVI. Véase *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1966, p. 245, nota 29.

¹¹ Ya tocamos este tema en nuestro libro sobre Forner, p. 240. Los dos trozos citados pueden leerse ahora en *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. cit., pp. 12 y 29.

¹² F. Furet, *Penser la Révolution française*, Paris, 1978, p. 150.

Esbozo psicológico de José Cadalso (1741 - 1782)

por Rafael Olaechea (Universidad de Zaragoza)

Quiero comenzar esta ponencia, declarando públicamente, que no soy ningún « especialista en Cadalso », lo cual no deja de ser un tanto humillante para quien es — como yo — un aficionado a recorrer ciertos caminos del XVIII español. Pero a esta declaración debo añadir también que, en el caso presente, me cabe la justificación de que difícilmente se puede ser un especialista « original » en Cadalso, después de haber conocido los espléndidos trabajos que N. Glendinning ha consagrado a este personaje.

Porque la verdad es que, a mi juicio, Glendinning ha pasado por « la vida y la obra de Cadalso » como una de esas gigantescas segadoras-trilladoras-atadoras Mc Kormick, que apenas dejan, a quienes vienen detrás, más que algunas briznas aprovechables; ya que él lo ha recogido y agavillado todo — o casi todo — del tal forma, y con tal maestría, que su cosecha constituye, por fortuna, un auténtico « ktema es aei ».

Por si esto no fuera suficiente, los Sebold, los Arce, los Mercadier, y otros más que forman legión, han seguido rastrillando y analizando con lupa la parcela cadalsiana, de suerte que ante los logros y las puntualizaciones de estos mi-

nuciosos investigadores, no me quedaba otra solución, ni otra perspectiva, que la de preguntarme: si todavía podía — o era yo capaz — de aportar algo nuevo sobre José de Cadalso.

La esperanza — o si prefieren: la pretensión — de poder añadir un granito al compacto bloque de estudios y trabajos dedicados al escritor gaditano, ha hecho que me atreviera a presentar esta ponencia.

El aspecto físico de Cadalso.

Y como punto de partida, comenzaré fijándome en un hecho sintomático (por lo generalizado), que me ha llamado la atención. Tal hecho es: que, a excepción de Ximénez de Sandoval, ninguno de los muchos estudiosos de Cadalso ha reproducido, ni publicado, que yo sepa, retrato alguno del autor de las *Cartas marruecas*.

Conocemos numerosos detalles de « los trabajos y los días » de Cadalso; la crítica, además de escudriñar hasta la última línea de sus producciones en prosa y en verso, ha desmenuzado su cronología; y tanto Sebold como Glendinning han trazado numerosas pinceladas en orden a « captar el ángel » — que diría García Lorca —, y a perfilar la fenomenología de nuestro personaje.

Todo esto es muy cierto, y para muchos hasta familiar. Pero bajando más a ras de tierra, podríamos hacernos una serie de preguntas concretas y curiosas, aunque tal vez no muy usuales. Así por ejemplo: ¿Cómo era el aspecto físico de Cadalso? ¿Cómo aparecía al exterior? ¿Era esbelto y de buena estatura; o por el contrario, era rechoncho y tendía a la obesidad? ¿Qué color tenían sus ojos? ¿Cómo era el perfil de su rostro?. Aún cabría hacer otras preguntas del mismo tenor, porque lo cierto es que los estudiosos de Cadalso, ocupados en la noble tarea de rastrear las sinuosidades de su estampa moral, y de perfilar su sensibilidad poética, su capacidad creadora y sus avatares « románticos » —

avant la lettre —, han hecho caso omiso de sus rasgos faciales, de su porte y sus maneras, y de otras características meramente morfológicas.

El propio Cadalso, que sembró su producción literaria de puntadas autobiográficas, dejó sin revelar el *cliché* de su estampa física; y la única vez que esbozó borrosamente su autorretrato, se limitó a subrayar algunos contornos de su figura. Tal ocurre, por ejemplo, en los *Anales de cinco días*, que datan de 1778, esto es, cuando frisaba los 37 años de edad, y donde se pintó como un « buen mozo [...], vestido de paisano a lo militar, con espada y bastón ». Y haciendo énfasis no en lo que realmente era, sino en lo que quería llegar a ser¹, añadía en tercera persona: « Es un gran caballero, muy cabal en todas sus cosas. Sabe cuántas son cinco; hace versos dulces, castizos y llenos de todo el ardor poético. Muchos le emulan porque sabe; pero él ignora el arte de vengarse de sus enemigos; o los desprecia o los perdona. Siendo su cuna capaz de producirle elevados asientos, más que ella se los facilitará su sabiduría; y es cosa rara que siendo tan literato [culto], sea al mismo tiempo tan afable con todos »². Como señala Sebold acertadamente, « este autorretrato parece ser uno de los varios intentos de Cadalso de verse a sí mismo objetivamente, y de alcanzar cierta comprensión de los diferentes niveles de su propia psicología »³.

En definitiva, este autorretrato alude exclusivamente a los niveles psicológicos de Cadalso; no a sus rasgos físicos, ni a sus características anatómicas (salvo la fugaz referencia al « buen mozo »). Ello indica de rechazo que la crítica analítica ha establecido, por así decirlo, una especie de disociación entre los elementos psíquicos y los somáticos, todos los cuales pertenecen, sin embargo, a una sola y única persona: nuestro Cadalso. De ahí mi intento de restañar esta dicotomía, y de ensamblar en una pieza estos elementos que se hallan como dispersos.

Para ello me voy a servir de un método asaz rudimen-

tario, consistente en pasar de la fenomenología a la psicología: del exterior de Cadalso a su mundo interior.

Y empezando por algo muy tangible, me adelanto a decir con Jorge Demerson que no poseo suficientes elementos de juicio para poder dirimir rotundamente: si el retrato de Cadalso, que pintó Pablo de Castro Romero en 1855, por encargo del Ayuntamiento de Cádiz, y que actualmente se halla en el Museo Provincial de dicha ciudad, es una creación más o menos fantástica e idealizada, o se trata — como me informan — de una copia de otro retrato pintado del natural unos 80 años antes, y de paradero desconocido ⁴.

Por otro lado, el que al prologuista José Yxart le parezca estar viendo en Cadalso a « uno de tantos precursores ignorados del romanticismo melencólico » ⁵, tampoco significa — si no es metafóricamente — que Cadalso llevara melencolías, porque en el retrato de Castro, que aquí reproduzco (y es, al parecer, el único que existe), nuestro personaje aparece sentado, tocado de una peluca blanca, bien cuidada, con sendos rodetes laterales que dejan sus orejas al descubierto, y media coleta cuyo extremo inferior termina en un lazo de seda negra, según le habían acostumbrado a llevarla desde que fue caballero del Real Seminario de Nobles de Madrid ⁶. Viste una flamante casaca de mayor en día de gala, cuyo color es azul oscuro, con anchas solapas rojas, botonadura dorada, entorchado de galones en la bocamanga, puños de encaje y sobre el pecho izquierdo luce la medalla de caballero de Santiago. La chupa y los calzones son de raso blanco, y su cuello está ceñido por una camisa alba y sin chorrera. Sus manos elegantes y bien cuidadas, aunque algo gordezuelas, no llevan anillos, y la derecha sostiene una pluma, evocadora de sus numerosos escritos.

La expresión de su rostro oval, y bien proporcionado, es serena, y la regularidad de sus facciones — nada angulosas — confiere un innegable aire de distinción y elegancia a este hombre que, al posar ante el pintor, había rebasado ya la

treintena. Su cutis es blanco, tirando a rubicundo en las mejillas; y su frente, despejada y luminosa, no tiene arrugas. Sus pobladas cejas sombrean unos ojos grises, y un tanto acuosos, de mirada levemente soñadora. La nariz es prominente, como cumple a un descendiente directo de vascos, y el arco de la boca está bien marcado, pero el espeso bigote de guías caídas, sólo permite ver el carnoso labio inferior de « color de vino de cerezas », que se alza sobre una mosca triangular, debajo de la cual se abre un hoyuelo. No es de extrañar que, por esta característica — regalo de Venus —, aplicaran a Cadalso el proverbio popular: « Mentón con hoyuelo, diablo cojuelo ». En suma, la pureza de sus rasgos viriles produce un efecto armónico, notablemente placentero.

Prescindiendo de lo que hubiere de idealizado en este retrato, sabemos que Cadalso era, en la realidad, un mozo bien plantado, pero su marcada afición a la buena mesa le condujo hasta los linderos de la corpulencia, ya que no de la obesidad, hasta el punto que él mismo se llamaba en broma « el grueso mayor de caballería »⁷, y en una carta que escribió en 1774 a su amigo Tomás de Iriarte, firmaba festivamente con el nombre de « Fray Rotundo de la Panza »⁸.

Conocemos, por confesión propia, que Cadalso siguió « algunas temporadas » la estragada moda de los *petimetres* de entonces⁹. Acostumbrado desde pequeño a moverse en un marco de vida confortable, lo poco o mucho que poseía — según las épocas — debía de ser de primera calidad, y gastaba su dinero en objetos y actividades que, en su sentir, le proporcionaban belleza y felicidad. En público usaba rapé, como llevaba asimismo bastón y reloj de tapadera¹⁰; y su buen gusto en vestirse sin excederse, para no pecar de afeminado, le hizo preocuparse siempre por la elegancia de su atuendo y el aliño de su persona. Es muy significativo, a este respecto, que ni en los momentos de mayor penuria económica se olvidara de gratificar a su barbero¹¹; y en cuanto a la extravagancia de comprarse en un solo año 24 pares de

zapatos, tampoco resulta tan desorbitada si se tiene en cuenta que los jesuitas obligaban a sus pupilos del Real Seminario de Nobles de Madrid a tener « doce pares de zapatos, uno por cada mes »¹². En fin, que Cadalso era de aquellas personas de las cuales se dice convencionalmente que « tenía clase ».

El círculo familiar de Cadalso

Y ahora vamos a trasladarnos a la Cádiz de mediados del XVIII. Si damos este brusco viraje es con objeto de buscar los antecedentes familiares de Cadalso, y de pulsar someramente el ambiente acomodado que rodeó su cuna.

Desde 1717, Cádiz detentaba el monopolio del comercio español con América, y su puerto era la cabecera de la llamada « carrera a las Indias ». Pese a las rivalidades, Cádiz logró hasta 1778 asegurarse el 85% del total del tráfico marítimo de España a América. Esta pujanza se debió en parte al poder económico de las casas comerciales establecidas en aquella próspera factoría portuaria¹³. La estructura del capital comercial se plasmaba en dos tipos de agrupaciones: las « Sociedades Colectivas » y las « Sociedades por Acciones »; su naturaleza era esencialmente capitalista, y el campo económico que explotaban con mayor preferencia era el de los seguros marítimos. Precisamente en una « Sociedad por Acciones », denominada « Glorioso Patriarca San José », tenía cuatro acciones el próspero comerciante vizcaino D. Diego de Cadalso, del que volveremos a ocuparnos muy pronto¹⁴. Sin contar los establecimientos comerciales extranjeros, el total de comerciantes españoles con casas abiertas en Cádiz alcanzaba en 1762 la cifra de 218; y todos los negociantes con América pertenecían — necesariamente — al llamado « Consulado de la Universidad de Cargadores a Indias »¹⁵.

Cádiz tenía en 1787 cerca de los 78.000 habitantes (de los cuales 6780 eran extranjeros); pero lo que caracterizaba

a la población gaditana — en la que abundaban las familias de fortuna muy saneada — era la afluencia de españoles procedentes de las más diversas regiones de la Península. En este sentido, Cádiz constituía entonces un mosaico demográfico de lo más abigarrado, y en él nunca faltaba la presencia de los vascos, cuyo número total solía rebasar el centenar ¹⁶.

A este grupo de vascos pertenecían los Cadalso, oriundos de Zamudio, localidad vizcaína cerca a Bilbao. Habían abandonado el mayorazgo de origen, y, al conjuro del tráfico gaditano, emprendieron el comercio con América. Dada la índole de esta comunicación, aquí sólo nos interesa citar: a José M^a de Cadalso Vizcarra (1710-61), padre de nuestro héroe; a Diego de Cadalso Vizcarra (1723-82), tío de éste y hermano de aquél; y al primogénito de la familia, Iñigo de Cadalso Gallarza, cuya hermana Ignacia se casó en 1726 con Antonio de Oxangoiti ¹⁷.

José M^a de Cadalso Vizcarra debió de ser un sujeto de « buenas prendas », pero de corazón peludo y trato hirsuto. En la *Memoria* que escribió nuestro héroe sobre « los acontecimientos más particulares » de su vida, lo pinta como un hombre « muy metido en sí » mismo, que « sin haber estudiado Matemáticas tenía el carácter más geométrico del mundo ». Aunque nunca dejó de preocuparse — desde lejos — por la instrucción de su hijo, siempre trató a éste con un despego propio de « la natural sequedad de su genio », hasta el extremo de que jamás lo tuteó. Fuera de este detalle, sus órdenes no necesitaban interpretación, ni admitían apelación alguna. La huella paterna en Cadalso tuvo que ser, sin duda, tan indeleble como negativa ¹⁸.

Urgido por la « auri sacra fames », D. José M^a zarpó para América — por tercera vez — pocos meses antes de que su esposa, Dña. Josefa Vázquez de Andrade, diera a luz a nuestro hombre, que nació en Cádiz el 8 de octubre de 1741, y que sólo conocería — o mejor dicho, vería por

vez primera — a su padre estando próximo a cumplir los 13 años de edad. Cuando el acaudalado mercader vizcaíno murió en Copenhague a fines de 1761, su hijo *unigénito*¹⁹ se hallaba en Londres, donde ya para entonces había experimentado, « por primera vez, los efectos de la pasión que llaman amor »; pasión que, según confesión propia, hubo de serle funesta.

Si las relaciones de Cadalso con su progenitor no fueron un dechado de ternura, tampoco tuvo mejor suerte con su tío D. Diego. Dotado de un buen olfato para los negocios, trabajó algunos años a la vera de su hermano José M^a, trece años mayor que él. Cadalso le calificaba, con cierto reborde irónico, de hombre « muy rico y feliz »; y puede que lo fuera. Padre de cinco hijos y miembro representativo del emporio gaditano (llegó a ser Director General de Granos), D. Diego fue nombrado curador de los bienes que nuestro Cadalso recibió en herencia a la muerte de su padre. No parece, sin embargo, que D. Diego sintiera una especial simpatía por este sobrino imprevisible y un tanto original, al que tenía por un mozo indómito, falto de carácter y un tanto tarambana.

Pero dejemos al mismo Cadalso que nos cuente cuáles fueron los resultados de la visita que hizo a su tío Diego, cuando el verano de 1762 se desplazó hasta Cádiz para recibir la herencia paterna. « Muere mi padre [...] — escribe como si se tratara del acontecimiento más impersonal — y llego a Madrid. Fuí en posta a Cádiz, estuve pocos días para arreglar mis cosas con mi tío; volví a Madrid y tomé cordones [de cadete] para ir al Ejército. Este golpe de heredero francés fue la piedra fundamental de la ruina de mi patrimonio, porque [...] la celeridad del exámen de papeles, y *toda la tropelía*²⁰, fueron causa [de] que yo nunca supe la verdadera suma de mi Patrimonio, ni ví jamás el testamento de mi padre, ni supe qué tenía, hasta que supe que ya no tenía nada »²¹.

Cadalso es, por desgracia, harto conciso en su *Memo-
ria*. Más que consignar detalles, se diría que quiso perjeñar
unas breves notas para ampliarlas más tarde, pero la Parca
no se lo permitió. El caso es que, de ordinario, calla una in-
finidad de cosas, y en ocasiones las trastrueca. Por lo mismo,
no se le puede conceder demasiado crédito cuando insinúa
que de pronto supo «que ya no tenía nada». Algo — y más
que algo debió de corresponderle, porque, hasta 1764, « me-
sa, juego, amores y alguna lectura » ocuparon todo su tiem-
po, como él mismo declara; sin pasar por alto que ese año
« levantó 50 caballos », esto es: pagó de su bolsillo 50
plazas montadas y equipadas en los regimientos de Caballe-
ría de Montesa y Borbón, por lo cual (y notemos de paso
que tal desembolso no era una futesa) el 22 de junio le
concedieron el grado de capitán de Caballería en activo ²².

Unicamente cabe sugerir que Cadalso pudo lisongearse
vanamente creyendo que la cuantía de su patrimonio tenía
que ser superior a lo recibido por él en Cádiz. Dado que
fuera así, tampoco nos dice en su *Memoria* si el verse tan
alcanzado de fortuna fue porque su tío Diego le hizo la
tropelia de pasarle una cuenta leonina, o simplemente se
debió a lo que él mismo había gastado en sus largos viajes
por Europa. En todo caso, podríamos decir, para ser exactos,
que Cadalso consumió su patrimonio de la misma forma que
lo hacían otros cadetes coetáneos suyos, según se infiere de
un pasaje autobiográfico de sus *Cartas marruecas* ²³. Lo que sí
sabemos en cambio es que su tío Diego tuvo buen cuidado
de escribirle a Alcalá de Henares, donde Cadalso estaba de
guarnición, enviándole la cuenta (seamos claros: urgiéndole
el pago) de los gastos ocasionados en Vizcaya por la búsque-
da de las pruebas documentales que testificaran la hidalguía
de la rama paterna de Cadalso, requisito indispensable para
que éste pudiera tomar el hábito de caballero de la Orden
militar de Santiago ²⁴.

Esta actitud reticente — y cicatera — de D. Diego

tuvo que herir, sin duda, la sensibilidad del sobrino; y que tal desvío lo sentía Cadalso clavado en su alma, se deduce de la decisión que tomó, en otoño de 1777, de visitar Cádiz para aclarar ciertas cosas referentes a su situación personal dentro del cuadro familiar. Pero — como él mismo cuenta — sus intentos salieron fallidos, porque D. Diego no mudó un ápice su actitud. « Ahora — escribe Cadalso en su *Memo-ria* — me pareció tiempo preciso de ir a Cádiz a ver a mi tío, conociendo que si a éste le era doloroso ver a un sobrino soldado y pobre, le sería gustoso el tenerlo ya [de] Teniente Coronel²⁵. Se lo escribí, y me respondió [que] tendría mucha complacencia en darme un abrazo. Fuí, aunque con peligro de muerte, por una caída [que sufrí] en Jerez [de la Frontera]. Mi morada en aquella ciudad me hizo confirmar en la idea que yo me había formado de sus habitantes. Los regalos que me hizo mi tío fueron muy cortos, aunque ponderados por el pueblo y aún fuera [de él]. Yo asentía, por [no herir] su honor, el ruido común, pero tuve por más conveniente volverme al regimiento, cuyo primer escuadrón ya encontré en Mérida ... »²⁶.

Se nos hace extraño que D. Diego no apreciara más a su sobrino, porque éste era un ser agradable y comunicativo, que a menudo daba muestras de una gracia natural y de un discreto encanto. Es posible que estimara estas cualidades, pero en su ánimo positivista pesaban más las sombras del joven, a quien tenía por un chisgarabís. Tal vez se hubiera asombrado D. Diego de haber sabido que si hoy le mencionamos aquí es porque le ilumina, *malgré lui*, la gloriosa aureola de su sobrino, cuya vida y obras consignan hasta los manuales de enseñanza general básica.

Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que las relaciones entre tío y sobrino adolecían de cierta tirantez, debido tal vez a que D. Diego se manifestaba al exterior como un hombre adusto e inescrutable, cuya « gravedad » echaba para atrás, a juzgar por las palabras de su yerno, Juan Miguel

de Aguerrevere, quien escribiendo al eibarrés D. Sebastián de Zumaran, para comunicarle la defunción de D. Diego, le decía: « Sus amables prendas, que le acompañaban sin duda, y *no era fácil alcanzar desde fuera*, nos han aumentado la pena de perder un padre, como va dicho, pero es necesario resignarse con la voluntad del Señor »²⁷.

Esto no obstante, Cadalso no se dió por vencido, y mantuvo firme (como anotaba) su propósito de insistir para « evacuar los asuntos de su parentela »²⁸; y deseoso de dejar sentada su « hombría de bien », se valió de sus amistades en la Corte para conseguir que en julio de 1779 le destinaran al campo de batalla de Gibraltar, plaza inglesa bloqueada entonces por las fuerzas armadas españolas. Su designio era ascender al grado de coronel, y aunque para ello estaba dispuesto a batirse en los lugares de más peligro, de momento tuvo que contentarse con servir como ayudante de campo al general en jefe, D. Martín Alvarez de Sotomayor.

Los múltiples servicios prestados por Cadalso durante su estancia en el sitio de Gibraltar culminaron con su trágica muerte, acaecida la noche del 26 de febrero de 1782. Como estaría fuera de lugar relatar aquí sus acciones político-militares, me limitaré a reproducir la carta que el general Alvarez de Sotomayor escribió al conde de Floridablanca, y en la cual le decía al ministro de Estado: « Muy Señor mío de mi mayor respeto y estimación: Con mucho sentimiento anuncio a V.E. el desgraciado suceso de la muerte de D. Josef Cadalso, mi Ayudante de Campo, la noche del 26 al 27 del que fenece, ocasionada del golpe de un casco de granada en la cabeza, que le dejó sin sentido y del cual no vivió más que media hora. A este oficial le tocó la referida noche el servicio de ir a reconocer los trabajos (como lo hacen por su turno todos los [oficiales] que tengo a mi orden), a fin de informarme de los adelantos que se hacen en ellos, del método y orden con que se ejecutan y demás novedades que puedan ocurrir [...]. La necesidad y la experiencia

me han obligado a [tomar] esta providencia en las ocasiones que no puedo presenciar o reconocer por mí mismo si mis disposiciones han sido cumplidas; y habiéndome sido indispensable, ha ocasionado la pérdida de este bravo y útil Oficial, digno, por el conjunto de todas sus circunstancias, de mi mayor aprecio y confianza, siéndome también más sensible, porque V. E. se sirvió recomendármelo, sin duda porque había reconocido en él las expresadas calidades »²⁹.

Al mes escaso de haber fallecido Cadalso, el azpeitiano Ignacio de Amenabar, miembro de la colonia vasca establecida en Cádiz, escribía al ya citado Sebastián de Zumarán desde aquel puerto, y usando de una metáfora deportiva le decía: « Nere adiskide [Amigo mío]: Son inmensas las prevenciones que se están haciendo para echar el último resto, por tierra y mar, contra Gibraltar³⁰, y cuando esté bien empeñada la función, estamos convenidos a pasarnos al campo de acción Olza, Inciarte, Istúriz, Nocechea, Micheo y yo, y veremos con buenos anteojos y buen paraje si los españoles o los ingleses juegan mejor este partido de pelota de balas y bombas »³¹. Con esta « deportividad » se tomaba la gente « eso de la conquista de Gibraltar », y así salieron las cosas.

* * *

He mencionado varias veces el nombre del eibarrés D. Sebastián de Zumarán y Bustindui, del que pienso ocuparme algún día con más detenimiento. Para lo que aquí nos importa — y aun a trueque de romper aparentemente el hilo del relato, que luego volveré a tomar —, baste decir que nació en 1738, y viéndose falto de patrimonio al morir su padre, se embargó de joven hacia el Perú con la intención de dedicarse allí al comercio de tejidos. Después de trabajar rudamente durante siete largos años volvió a España en diciembre de 1765, pensando en instalarse en Bilbao. Pero pronto cambió de parecer, porque en noviembre de 1766

lo encontramos establecido en Cádiz, donde abrió una casa comercial para seguir traficando con América, al objeto — decía — de « aumentar así mi caudal ». Por lo visto, los horizontes de Cádiz se le antojaban más anchurosos y prometedores que los de Bilbao, y a fe que no se equivocó con el cambio de residencia, porque los negocios se le dieron muy bien a este hombre concienzudo y nada amigo de estarse mano sobre mano.

Escribiendo a su hermano D. Lorenzo, sacerdote domiciliado en Eibar, le decía en diciembre de 1772: « Mi pasar de vida aquí se reduce (para que no lo ignores) a oír una Misa en San Antonio a poco tiempo de amanecer; todo el día en comprar géneros por varios miles de pesos a estos carcamanes [sic], y en hacer otros tantos apuntes; y de noche, en arreglar los papeles en silencio con mi Mateo [Egocheaga], a quien le hago gípar [sic], pues siempre está escribaneando, y poco a poco va entrando en las cuentas a fuerza de ejercicio »³².

De complexión robusta y temperamento sanguíneo, aunque muy sensible a los fríos, los achaques le fueron deteriorando la salud, y con los años perdió su antigua corpulencia hasta llegar a la « endebles ». Hubo, sin embargo, dos inclinaciones que siempre conservó D. Sebastián, y éstas fueron: su amor por Eibar y su afición a la buena mesa. Nunca se cansaba de pedir a sus hermanos noticias — hasta las más menudas — para estar informado de cuanto ocurría en su patria chica; y en cuanto a su gusto por buen yantar, « removió el Aqueronte » para conseguir que su hermano D. Lorenzo le enviara a Cádiz una buena cocinera que guisara al estilo vasco, porque estaba harto de su cocinero italiano, que le atiborraba de insípidos macarrones, y para colmo le sisaba. La llegada a Cádiz de la garrida eibarrera « Mari Iñashi », en junio de 1771, resolvió el problema tan satisfactoriamente que, en adelante, D. Sebastián pudo presumir discretamente de tener una casa organizada

« a la vasca »³³, donde los estragos alimenticios obligaban a su dueño a someterse de cuando en cuando a severas dietas y « espirituales curas de hambre », para aliviar los « zumbidos de cabeza, la presión de la sangre y los ataques de ciática » que le aquejaban³⁴.

Matriculado en el Consulado de Cádiz³⁵, D. Sebastián entabló una estrecha — y nunca desmentida — amistad con otro comerciante de aquella localidad. Me refiero a D. Diego de Cadalso, cuyos gustos por ciertos platos caseros coincidían con los del eibarrés, quien cada cuaresma apremiaba a su hermano D. Lorenzo, pidiendo que le enviara puntualmente algunas « puestas de cecina de vaca », lenguas, costillares y *lukainkas* [longanizas], para regalarse con ellas durante la Pascua florida. Por mor de esta costumbre, escribía Zumaran a su hermano en febrero de 1781: « Como se va acercando ya la matanza de ganado para las cecinas próximas, debo prevenirte con tiempo anticipado, que mi íntimo amigo D. Diego de Cadalso me tiene encargada una buena cecina, pareciéndome que será preferible la de una buena vaca a la de buey, y así desde ahora puedes encargar a algún buen berriatuarra³⁶ una gallarda vaca, para que muy desde luego se ponga a cebarla, a fin de que esté como se anhela, pues no se reparará en el precio, añadiendo dos o tres docenas de lenguas, y, de todo esto, yo me haré cargo de la cuarta parte, que será suficiente para mi solo »³⁷.

La única vacación que se concedía D. Sebastián durante el año era la visita a los baños de Chiclana, para apuntalar su salud corporal. Lo mismo hacían otros miembros de la colonia vasca establecida en Cádiz, y parece que estas salidas a la amena villa gaditana les sentaban a todos muy bien³⁸; pero el compañero habitual de nuestro eibarrés en estas giras terapéuticas solía ser casi siempre su amigo D. Diego de Cadalso³⁹.

D. Sebastián residió en Cádiz durante casi 16 años. Llegada la hora de partir, se despidió de sus amigos, entre

los cuales hay que contar a los Cadalso, familia con la que él trataba íntimamente, y a cuyos miembros conocía muy bien, sin excluir a nuestro héroe, con el cual entró en relación — como veremos — en una de las visitas que el militar hizo a Cádiz. Con gran sentimiento de sus amigos, D. Sebastián salió de Cádiz la madrugada del 24 de marzo de 1781, con ánimo de pasar la Semana Santa en Madrid, y continuar después de Pascuas su viaje hacia Eibar, donde se instaló en el llamado palacio del Rabal, que había adquirido y mandado acondicionar desde Cádiz⁴⁰.

A los pocos meses de estancia en Eibar, D. Sebastián recibió la visita de su amigo Ignacio de Amenabar. Este azpeitiano, avecindado en Cádiz, había pasado una temporada en su Guipúzcoa natal, y encontró tiempo para saludar a Zumarán antes de reintegrarse a su puesto de trabajo. A la semana de llegar a Cádiz, le escribía las siguientes líneas: « El amigo [Nicolás] Rojas y su Madama [María Paz] no dejan de hacerme mil preguntas sobre Vm., y la pregunta regular de los amigos es: ¿Cuándo se casa Zumarán?. Yo les respondo que nada sé del casamiento, pero sí que lo pasa Vm. mejor que todos ellos, y el amigo Rojas no deja de tenerle a Vm, bastante envidia, en vista de las relaciones que le hago »⁴¹.

Amenabar era un solterón tan recalcitrante como Zumarán, con la diferencia que éste comenzaba a sentirse muy solo (cosa natural si se piensa en la precaria compañía que podían hacerle sus enmohecidos hermanos — Lorenzo y M^a Jacinta — que vivían con él en el Rabal), y se lamentaba de no haberse casado antes, pues confesaba melancólicamente que « había perdido bastantes años en fuerza de almanaquear contrariamente » No es que le hubieran faltado proporciones a un « buen partido » como él, pero como era algo tímido y nada travieso en cosas de mujeres, rechazó todas las proposiciones, porque su querencia atávica le impulsaba a sucumbir, en todo caso, ante una *neskatxa* vasca.

¡El muy cuitado no tenía ni idea de lo que era al « matriarcado »!.

Justamente al mes de escribir la carta anterior, Aménabar volvía a la carga y le decía a Zumarán: « Ha días que se halla en Chiclana María Paz con su esposo Rojas, por lo que no la he podido decir que, por complacerle a ella y a otras preguntonas de su estilo, está Vm. resuelto a hacer un sacrificio con una buena caña de pescar, y que salga peje o rana. En el mismo caso parece que se halla también nuestro amigo Aguerrevere con [M^a Ignacia] la hija de Diego Cadalso, que siendo cierto, como me han asegurado, es regular que lo sepa Vm. por la amistad que les une a los dos »⁴².

Efectivamente, el vasco Juan Miguel de Aguerrevere, que trabajaba en el comercio gaditano al menos desde 1768, se casó en abril de 1782 con M^a Ignacia de Cadalso Garay, que le aportó una pingüe dote de 5000 pesos duros. La ceremonia tuvo lugar en Cádiz, a los dos meses escasos de la muerte de nuestro Cadalso, su primo. Aguerrevere pasó a vivir a casa de su suegro D. Diego que, necesitado de ayuda en el despacho, asoció a sus negocios a una persona de la garantía moral y la experiencia comercial de su yerno. Estas noticias alegraron mucho a D. Sebastián, que quería de veras a estos jóvenes⁴³, pero su gozo fue efímero, porque en octubre de 1782 el propio Aguerrevere le comunicaba que, aunque su mujer M^a Ignacia estaba « robusta como una matrona provinciana », no ocurría lo mismo con su suegro D. Diego, que llevaba más de un mes encamado. « Está tan extenuado de fuerzas — escribía — que para levantarse al asiento común es preciso ayudarle. Le han quedado los huesos y el pellejo, sin pizca de carne. Supongo que Vm. sabrá más detalles, pues su sobrino Mateo [Egocheaga] viene todos los días a informarse del curso de la enfermedad de nuestro padre »⁴⁴.

La muerte de D. Diego, ocurrida en Cádiz a fines de

octubre de 1782, afectó no poco a Zumarán, que el 3 de noviembre escribió a los Cadalso dándoles su más sentido pésame. A estas muestras de condolencia respondió Aguerrevere con las siguientes líneas: «Creo muy bien que Vm. nos acompaña de corazón en la falta de su apasionado amigo y nuestro amado padre, lo que puedo decir sin faltar un punto a la verdad, pues muy pocos días antes de su fallecimiento, haciendo conversación y memoria de Vm., dijo D. Diego que se alegraría de la rápida venida de Vm. a esta ciudad [...]. M^a Ignacia, Juan M^a. y los demás interesados quedamos muy reconocidos al afecto que manifiesta Vm. tomando prendas en nuestro quebranto, y todos le pedimos que continúe haciendo memoria del alma del difunto en sus oraciones »⁴⁵.

Pero como la vida sigue su curso indefectible, en el siguiente recodo del camino nos encontramos al enamorado D. Sebastián, anunciando a sus amigos de Cádiz su próximo enlace matrimonial con la señorita Josefa Ignacia de Lizarazu y Mugartegui, joven mayorazga de la localidad de Berriatúa. Muchos escollos e inconvenientes — que no son del caso — hubo de sortear nuestro eibarrés antes de llegar a esta unión que, contra viento y marea, se celebró, por poderes, a fines de enero de 1783. Los nuevos esposos se instalaron en el palacio del Rabal de Eibar, y aunque a través de las entrelineas de la correspondencia de S. Sebastián vislumbramos que la nueva dueña fue considerada como una intrusa por sus mustios cuñados (la analfabeta M^a Jacinta y el borrachín Lorenzo), el caso es que Dña. Josefa Ignacia, cumpliendo con sus deberes de esposa, el 17 de abril de 1784 dió a luz un robusto niño al que se le impuso el nombre de Aniceto, por ser el del santo del día.

Para no alargarnos demasiado, mantendré cerrado el costal de anécdotas que conocemos en torno a los esponsales del asendereado D. Sebastián, y me ceñiré a señalar que Aniceto de Zumarán y Lizarazu llegaría a contraer matrimo-

nio con una señorita bilbaína, *née* Olarte, y de esta unión nació, entre otros vástagos, una niña llamada Juana que, andando el tiempo, se casó a su vez con un pariente muy cercano de los Cadalso, llamado D. Cayetano Joaquín de Oxangoiti y Ochandategui, alcalde de Lequeitio y teniente de cazadores del Regimiento de Infantería ligera n. 2 de voluntarios de Vizcaya.

En el *Prólogo* de la obra que N. Glendinning y N. Harrison han dedicado a los « Escritos autobiográficos y Epistolario » de José Cadalso, se hace mención explícita de las 14 cartas que nuestro héroe dirigió a su primo Domingo de Oxangoiti, abuelo del recién citado D. Cayetano, y cuyo texto publican dichos autores en el cuerpo de su excelente trabajo⁴⁶. Siguiendo estas huellas documentales, tuve la fortuna de consultar los papeles particulares de la familia Oxangoiti⁴⁷. Me acuciaba la curiosidad de ver el texto autógrafo de las referidas cartas. Mi decepción inicial fue considerable al no encontrar allí ninguna de ellas, por haber sido depositadas, según supe, en un centro cultural de Bilbao. Pero en lugar de estas cartas de Cadalso, lo que encontré inesperadamente — como acontece en semejantes casos — fue una buena parte de la correspondencia de D. Sebastián de Zumarán, amén de una serie de cartas de sus corresponsales e inquilinos, y un considerable montón de papeles heterogéneos, conservados por un hombre curioso, y nada iliterato, como era nuestro eibarrés⁴⁸.

Grande fue mi sorpresa cuando, al revisar pacientemente esta documentación informe y desordenada, topé con cuatro hojas (resto de otras más desaparecidas) que contenían unos párrafos de las *Cartas marruecas*, copiados de puño y letra por nuestro Cadalso. Su *caligrafía*, que yo conocía por otros escritos autógrafos suyos, era inconfundible: regular, tersa, perfectamente legible, con una ligera inclinación a la derecha y con unos caracteres tan modernos que parecen trazados ayer; sus renglones rectilíneos y apretados,

y los elegantes ringorrangos de las mayúsculas denotan un pulso firme y todavía joven.

Y ante esta circunstancia fortuita sentí el roce de una « hipótesis de trabajo », cuyo contenido y alcance trataré de explicar en pocas palabras, advirtiendo, sin embargo, desde ahora, que si se me arguye desde el flanco positivista con el axioma de que « quod non est in actis, non est in mundo », me veré obligado a reconocer que no he encontrado todavía ninguna prueba documental en la que conste taxativamente que D. Sebastián de Zumarán conoció y trató a nuestro Cadalso.

Esto no obstante, creo que no es ninguna temeridad el pensar que, siendo Zumarán tan allegado a la familia Cadalso, y tan amigo de D. Diego — como ya hemos visto —, no sólo hubiera oído hablar de nuestro héroe antes aún de conocerlo personalmente, sino que incluso sintiera cierta curiosidad por saber cómo era en realidad un sujeto ciertamente original, que — según confesión propia — se sentía profundamente vasco, y hasta conocía algunas palabras y locuciones del idioma « vizcaíno »⁴⁹. Juzgo, asimismo, que tampoco es ninguna fábula el suponer que el primer encuentro entre Zumarán y Cadalso pudo tener lugar en otoño de 1777, cuando éste visitó a su tío D. Diego con el designio de dirimir un asunto familiar, y que, fallido su intento, se confiara tal vez a D. Sebastián, y buscara la ayuda y la mediación de una persona en la que concurrían unas circunstancias de amistad y de bondadosa probidad, como se daban en el eibarrés.

De lo que no se puede dudar razonablemente es que fue en una de las visitas que Cadalso hizo a Cádiz, a raíz de haber sido destinado al campamento de Gibraltar, cuando nuestro héroe entregó a Zumarán las referidas hojas, con unos párrafos de las *Cartas marruecas*, copiados a mano por él mismo, que D. Sebastián se llevaría consigo a Eibar al marcharse de Cádiz. Este dato da a entender, implícita-

mente, que dicha obra — todavía inédita entonces — había servido de tema de conversación entre los dos, y no sólo implica la mutua consideración que ambos se tenían, sino que revela un gesto de preferencia por parte de Cadalso que, según sabemos, muy raramente procedió de esta manera.

Cadalso no consiguió ver en vida impresas sus *Cartas marruecas*, por cuya divulgación tenía tanto interés. Pero hay algo más todavía; a través de ciertos detalles nos percatamos de que sentía un señalado aprecio por esta producción suya, de la que no sólo hizo varias copias completas, sino que nunca dejó de pulirla, y jamás consintió en separarse de ella, siendo muy significativo el que no se la dejara en depósito a su íntimo amigo Juan Meléndez Valdés, cuando pensó en alistarse en la expedición de Argel (1775), como hizo con otros escritos y papeles suyos⁵⁰. Con estas premisas por delante, cobra mayor relieve el hecho de que sólo una vez — que yo sepa — procedió de la misma manera que con Zumarán, y fue con su amigo Tomás de Iriarte, al que escribiendo en 1777 le decía: « En mis *Cartas marruecas* [...] he tocado el mismo asunto⁵¹, aunque con menos seriedad. Copiaré de mi borrador la que lo trata, y allá irá »⁵².

Las hojas autógrafas que Cadalso dió a Zumarán se abren con un párrafo de la Introducción de las *Cartas marruecas*, que dice así: « Yo no soy más que un hombre de bien, que ha dado a luz [redactado] un papel, que me ha parecido muy imparcial, sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, cual es la crítica de una nación ». A continuación sigue un trozo de la Carta XXV. Cadalso la eligió, sin duda, por deferencia a D. Sebastián, ya que en ella se alude explícitamente a los « cántabros », entendiéndolo por tales a « todos los que hablan el idioma vizcaíno », y ya sabemos que ésta era la lengua que se hablaba en casa del eibarrés^{52a}. Los párrafos siguientes pertenecen a la Carta XL, en la que aborda el tema del lujo, cuestión muy debatida por los so-

ciólogos y moralistas de entonces ⁵³. Todavía debió de copiar Cadalso algunos párrafos más de otras Cartas, pero las hojas que los contenían han desaparecido.

Los rasgos psicológicos de Cadalso.

Una vez aquí, me encuentro en el momento más peliagudo de mi exposición. Y no exagero al expresarme de esta manera, porque lo que voy a decir a continuación quizá provoque la risa y la conmiseración de algunos o el escepticismo y la reserva de otros. Aunque así fuera, me sirve de aliento el pensar que tal vez puedo contar con aquellos, cuya comprensión es capaz de conceder un margen de credibilidad a mis palabras.

Alguno preguntará, con toda razón, qué hay detrás de toda esta sustentación; y responderé que algo tan sencillo como lo siguiente: que una vez fotocopiados los papeles autógrafos de Cadalso, los remití a un grafólogo profesional, para que los analizara y me diera su versión del cuadro psicológico — o psicograma — del escritor gaditano.

No ha sido ésta la primera ocasión que me he valido de un procedimiento de investigación todavía poco usual, y capaz de producir ciertos recelos instintivos, puesto que se sale de los caminos metodológicos habituales. La vez anterior me decidí a emplearlo siguiendo el consejo y las razones — para mí convincentes — del Prof. Marc Soriano, sagaz investigador francés — de origen sefardita —, que había utilizado con éxito este método, llegando a unas metas fascinantes, como sabe cualquiera que conozca su obra sobre Ch. Perrault ⁵⁴. Por lo que a mi ensayo se refiere, debo manifestar — sin sensacionalismos de ningún género — que tal intento no sólo no resultó un fracaso, sino que constituyó una fuente de sorpresas ⁵⁵. Por eso he vuelto a seguir esta vía en la presente ocasión, y, manteniendo las mismas condiciones que la vez anterior, he sometido los párrafos autógrafos de Cadalso a un análisis grafológico, de cuya seriedad ten-

go suficientes pruebas como para considerarlo plenamente garantizado, por mucho que el filosofante argentino Mario Bunge pretenda desenmascarar, calificándolos de impostores, a quienes utilizan herramientas psicológicas para potenciar científicamente sus investigaciones históricas (« El País », 4 octubre 1982, pág. 31). En ese sentido, también la « semántica » — palabra tan henchida de modernidad — puede ser retrógrada; todo depende del método con que sea aplicada.

Ya indiqué al principio que mi exposición discurriría al hilo de un método muy simple, consistente en pasar de la fenomenología de Cadalso a su psicología. Más arriba han quedado esbozados los rasgos morfológicos y el aspecto exterior de nuestro héroe. Ahora me cumple ocuparme de su « psicología », para cuyo trazado me apoyaré preponderantemente en los elementos detectados por el análisis grafológico, bien entendido que tales elementos serán como las líneas maestras de un croquis que debe ser completado con los datos autobiográficos que el propio Cadalso dejó prendidos en su obra.

Y ante todo, vamos a trazar las coordenadas básicas que enmarquen el rumbo zigzagueante de las tendencias psicológicas fundamentales de nuestro personaje.

Cadalso tenía 21 años al volver a España, concluido su segundo viaje a Inglaterra. Fue en esta sazón cuando creyó notar que había cristalizado — dice — « este genio que he tenido siempre después ». Ahora bien, este genio, o modo de ser suyo, cubría por *un lado* el continuo choque entre unas fuerzas tan encontradas, que « harto he hecho — escribía en 1775 — con entenderme con mi hombre interior doce años ha »; sin perjuicio de que, todavía en 1780, continuara viva su espectación por verificar « si era capaz de vencerse a sí mismo »⁵⁶. Por *otro lado*, el hecho de haber experimentado, « in anima viri », que « de niño tuvo lances de hombre, y de joven desengaños de viejos », le fue creando

el mecanismo « defensivo-compensatorio » de creer firmemente en la excepcionalidad (entendida como « mala suerte ») de su destino, lleno de « casos raros », y de tamañas experiencias, que no deseaba que jamás las viviera ninguna persona a quien él amara. Esta convicción, hipertrofiada con los años, la expresó repetidas veces en sus escritos, sin excluir el caso inesperado de unas rotundas calabazas que le propinó una moza extremeña, e hirieron « fuertemente su amor propio »⁵⁷. Los contratiempos le pillaban siempre de sorpresa; nunca los esperaba, porque no estaba suficientemente preparado para imponerse a los eventos desagradables. Con sus innegables buenas cualidades y su preparación cosmopolita, amén de la situación acomodada de su familia y su personal « hombría de bien », *presumió* que se le debía una vida con más premios y oportunidades. Como no le ocurrió así, su reacción fué la típica en semejantes casos, consistente, por lo regular, en que la presunción suele ser desplazada por el desaliento, con la particularidad de que en Cadalso este último sentimiento tiño su línea vital de una tenue, pero honda, coloración pesimista.

En resumen, el fragor sordo de una tensión interior permanente, y el mantillo de pesimismo (como mecanismo defensivo-compensatorio) eran, según el análisis grafológico, como las dos vetas sagitales que cruzaban todo el campo psicológico de Cadalso, gran parte de cuya actividad psíquica se cifraba en tratar de mantener, dentro de sí mismo, el equilibrio (no siempre estable) de sus tensiones emocionales, y en sopesar los pros y los contras de los acontecimientos exteriores que incidían sobre él, y le concernían de una forma — más o menos — ineludible.

Pero la consecución y el mantenimiento de este equilibrio interior (tantas veces roto), no era un esfuerzo desconectado de otros circuitos vitales, sino que repercutía en una serie de tendencias y manifestaciones suyas, que iban desde la amistad y el amor hasta su salud corporal, que no era

muy fuerte⁵⁸, sin olvidar otros aspectos de tipo social que atañían indefectiblemente a la esfera de sus relaciones públicas.

El vaivén pendular, entre sus fases de equilibrio y de desequilibrio, hacía que Cadalso apareciera a veces como un ser incongruente⁵⁹; hosco, deprimido, insociable, inquieto, desasosegado, insatisfecho y hasta neurótico por un lado; tranquilo, dulce, sociable, gracioso, ocurrente y dinámico por otro. Poseía una gran capacidad de concentración, que no es sinónimo de introspección, y por lo mismo se « descen- traba » más veces de las que él mismo hubiera deseado. Y es que, en el trato con otras personas, actuaba como una balanza, pero no cuando estaba solo consigo mismo; el resultado de esta lusión era que no se trataba a sí mismo con ecuanimidad. Víctima de sus propias angustias, propendía a su vez a sentirse víctima, creyendo que el mundo era injusto con él. Podía pasar del silencio más obstinado⁶⁰ al más radioso optimismo, bien entendido que la emergencia de este último sentimiento no afloraba en él a causa de su inconsciencia (Cadalso no tenía un pelo de tonto), sino porque era un incorregible ingenuo, tan idealista como crédulo⁶¹. De ahí que la empresa de restablecer, siempre que se rompía, su equilibrio psicológico (que era, por lo demás, su estado óptimo), originara en él una movilización interior, y constituyera, al mismo tiempo, una necesidad; pero una necesidad más caracterológica que temperamental.

Sería un error calificar a Cadalso de ocioso; lo que no es óbice para que sus épocas de actividad y de hervor creativo estuvieran entreveradas por largos compases de indolencia. La astenia era la fuente de sus estados de abatimiento; pasada esta especie de letargo, tornaba al trabajo y al trato con las gentes. Estas rachas formaban el entramado de un proceso encaminado a recuperar su equilibrio psicológico, y a conservar la armonía de su estructura emocional, con la característica de que tales situaciones transitorias no eran

fruto de una dualidad contrapuesta, sino de una dinámica alternante, y por riguroso turno, ya que Cadalso se detenía primero en uno de sus estados emocionales⁶², y después — sólo después — en el otro. Este juego de alternancias confería a Cadalso, en ocasiones, cierto aire de persona indecisa, cosa que no era así, pero esta ambigüedad necesita ser aclarada.

Una cosa es que Cadalso pareciera indeciso, y otra que realmente lo fuera. Pero, ¿por qué daba a veces esa impresión?. Ante todo, porque le costaba un triunfo tomar una decisión, y ello no porque le faltaran motivos y razones, sino precisamente porque le sobaban. Eso sí, una vez que se había decidido a tomarla, se aferraba a ella y no daba fácilmente su brazo a torcer. Por otra parte, consideraba la opinión de otro tan digna como la suya o la de Platón⁶³, pero la fase de inercia que precedía a la toma de una decisión era aparentemente tan estática, que podía hacerle pasar por terco. Vemos, pues — como he indicado —, que Cadalso se mantenía primero en un estado emocional, y sólo después de haberlo agotado pasaba al otro.

Como puede notarse, estas observaciones se centran en el espectro de las reacciones; no en el de las raíces. Porque, insistiendo una vez más, podría preguntarse dónde radicaba propiamente la causa de este proceso psicológico. Y la respuesta sería que, al menos en parte, en una de las teclas de su « genio »: la volitiva. Cadalso era, como se dice vulgarmente, un « hombre de buena voluntad »⁶⁴, lo que no significa que *tuviera* voluntad, potencia anímica cuya debilidad él trataba de compensarla con una inteligencia abierta y flexible. Esta descompensación le convertía en un ser poco energético, en una personalidad de semitonos, que cuando se veía acorralado por la urgencia de una elección se dejaba llevar por el sentimiento: su guía predilecto, que le libraba de caer en dogmatismos tajantes. Capaz de defender *sucesivamente* ambos platillos de la balanza, podía pasarse tiem-

po y tiempo comparando los motivos, y por eso no se avenía, en general, con las personas impacientes o atolondradas.

Es posible que, con su afán de conciliar extremos, buscara en el fondo hacerse comprender; pero lo que aparece patente es su prurito de « hallar el justo medio y burlarse de los extremos », así como su tendencia a « partir diferencias », y todo ello porque « tomar partido — escribía — es muy contra mi genio natural, opuesto a todo lo que es facción, bando y parcialidad »⁶⁵. En otro orden de ideas, de esta misma raíz provenía sin duda el conflicto que sentía Cadalso entre sus lealtades: la lealtad intelectual a la Ilustración de su siglo, y la lealtad emocional a lo que Sebold llama atinadamente la « quidditas Hispaniae »⁶⁶. Como ocurrió con el Liberalismo decimonónico, así también produce Cadalso la siguiente paradoja: que si se le mira desde la « derecha », aparece como un hombre ilustrado, ciudadano de Europa; y si se le contempla desde la « izquierda », el primer plano lo ocupa su faceta nacional de « español por todos cuatro costados »⁶⁷.

Resulta interesante constatar asimismo que los efectos de este « bifrontismo » se interferían incluso en ciertos aspectos profesionales del *militar* Cadalso. Como le gustaba despejar las incógnitas de los desacuerdos, y poseía además un gran sentido asociativo, de cooperación y de unión, su capacidad para parlamentar y aproximar extremos contrarios le convertían en un excelente mediador y en un buen consejero⁶⁸, y es que Cadalso odiaba la violencia, y acaso por ello era el ser menos agresivo del mundo⁶⁹.

Pero por encima de sus escaramuzas interiores, de sus fases de repliegue intimista y de su proclividad pesimista, Cadalso era en sus fases de emergencia una personalidad eminentemente sociable.

Este último matiz psicológico es un hecho cierto y constatado por muchos; pero debe advertirse también que Cadalso no era un ser sociable porque tenía (o sólo porque tu-

viera) unas maneras elegantes, o por sus gestos de exquisita delicadeza, derivados de lo que él mismo denominaba su « hombría de bien ». Cadalso era sociable — que no es lo mismo que conformista — porque era, además, dueño de unas características que le hacían apto para plasmar relaciones amistosas, pero no con cualquiera, sino con un determinado tipo de personas⁷⁰. Y se explica que así fuera, porque si es cierto que le gustaba la gente en general (el aislamiento y la soledad se le hacían muy cuesta arriba), tampoco es menos verdad que le horrorizaba la discusión o la polémica enconada, y rechazaba el contacto con la masa humana (los tumultos y las aglomeraciones) con la misma fuerza con que aborrecía cualquier clase de ficción y de impostura.

En el epitafio que escribió para sí mismo, Cadalso mencionó como única alabanza suya, que « fue honrado [probus] y amó a los honrados »⁷¹. De hecho, sólo en dos ocasiones — que sepamos — perdió los estribos: una, con el marqués de Tabuérniga, cierto día que había « bebido a la alemana »; y la otra, con un espía del conde de Aranda, al que molió a palos por haberle estropeado un servicio de tercera en favor de su — no muy leal — amigo Oquendo⁷². En cuanto a las desavenencias con su coronel D. Francisco Clarebout, con quien no congeniaba, Cadalso se decidió a dirimir las no por la tremenda (tampoco tenía temple de espada chín, ni de matón), sino tomando la precaución de poner tierra de por medio, después de presentarle por escrito las razones que le asistían para dar tal paso. Al final, no tuvo que llegar a ese extremo; pero aun así, Cadalso no estampó ningún juicio moral sobre su coronel. Se limitó a señalar que éste « siempre le mantuvo un odio acerbo »; y por lo que a él mismo concierne, lo siguió tratando con la fría corrección que estilaba en semejantes casos, porque el « blando » Cadalso no acostumbraba a dividir a las personas en « buenas » o « malas », aplicándoles el rasero maniqueo, sino que lo hacía según le agradaran o no; y desde el

primer momento en que vió a Clarebout presintió que ambos — escribe — « haríamos un maldito matrimonio »⁷³.

Durante su vida, Cadalso se vió precisado a tratar con personas de la más variada índole y condición, pero no se entregó más que una vez, y esa le salió mal⁷⁴. Escarmentado tal vez por este fiasco, en adelante amó con toda lealtad, pero sin arrebatos, a los pocos que consideró « fieles » en la amistad. Sin embargo, tampoco se mantuvo siempre en unos términos tan estrictos, sino que procuró galvanizar ciertas cualidades personales suyas, gracias a las cuales sus pocos amigos — las « gentes de su humor », como él les llamaba — le correspondieron con creces⁷⁵.

Para Cadalso, la regla esencial de su conducta social consistía en no atropellar a los demás. Tampoco le gustaba dañar, ni hacer sufrir a nadie a sabiendas, y este principio lo observaba con tan nimio cuidado, que rehuía las ocasiones en que debía negarse a conceder algo, porque su código personal no le permitía lesionar la justicia⁷⁶. Por ayudar a otros llegaba incluso a perjudicarse a sí mismo. Dispuesto siempre a compartir lo suyo, no tenía nada de cicatero; más bien podría tildársele de dispendioso, aunque se mostraba sumamente cuidadoso de saldar sus deudas. Los bienes inmuebles no interesaban a su espíritu viajero, y los problemas de dinero le preocupaban sólo hasta cierto punto, porque no le seducía en absoluto, ni entraba en sus planes, el amasar una sólida fortuna. Aceptaba de buen grado el pasar temporadas de privación y austeridad cuando la paga no le alcanzaba, con tal de poder respirar, en ocasiones, una atmósfera brillante en un mundo refinado. En suma, no era una hormiga hacendosa, sino una simpática cigarra. Complaciente y servicial, al par que conciliador y fiel guardador de secretos — las confidencias eran para él sagradas —, se hacía digno de la confianza de los demás, y procuraba, como buen mentor⁷⁷, derramar palabras de alivio y consuelo. Este último ejercicio lo practicó con tal sinceridad, que él

mismo deseaba — como escribió en su propio epitafio — que Dios le concediera en la gloria la misma paz que él, en vida, había querido dar a los demás ⁷⁸.

Debe añadirse a lo dicho que Cadalso era un hábil narrador, ducho para la parodia y el comentario burlesco, pero no malicioso ni zahiriente. Conocedor de los mil y un secretos de la conversación espiritosa, que le procuraba no pocos éxitos sociales ⁷⁹, su relato se nutría de los datos y anécdotas que le suministraba su mente flexible, y su « dilettantismo » intelectual ⁸⁰. Capaz de hablar hasta marear a su interlocutor, era una maravilla de obsequiosidad cuando se ponía a escuchar ⁸¹. Por otro lado, su gusto irrefrenable por agradar corría parejas con la necesidad que tenía de simpatía, y el hecho de que fuera un emotivo — aunque larvado — denuncia sin disimulos sus vetas de hombre afectuoso y tierno, esto es, « blando » y por tanto vulnerable.

Pero es en el cañamazo de las relaciones con sus « idolatrados y sensibles » amigos de Salamanca donde resaltan con mayor nitidez los altibajos de estos matices psicológicos. Ello fue así, entre otras razones, porque Cadalso vivía entonces una época en la que todavía buscaba afanosamente su « alter ego », esto es: el amigo cuyo pecho fuera « archivo del suyo ». En cualquier caso, el tono dominante de esta melodía platónica es el de la sensibilidad, y ello fue así — entiéndase bien — no porque Cadalso hubiera escrito toda su obra durante la llamada « Epoca de la Sensibilidad » ⁸², ni porque sus manifestaciones de este tipo tuvieran en él mucho que ver con la descripción que han hecho de la sensibilidad un Diderot o un Fromentin ⁸³, sino porque sus palabras estaban transidas de *emoción*, ese estado trepidante que los hombres del siglo XVIII no se avergonzaban de exteriorizar, y cuyo rechazo se ha convertido en el credo de casi todos los « ismos » ultramodernos, degenerando en una hipocresía universal en la que no hay lugar para dicho sentimiento.

En resumen, cuando Cadalso no se sentía « desgraciado y subalterno », era la personificación de lo que los ingleses llaman: un « easy going fellow ». Por eso no es extraño que un sujeto de tan brillantes prendas fuera tan bien recibido por príncipes y aristócratas, y que hasta se viera solicitado como « cortejo » por ciertas damas de alto copete ⁸⁴.

Este último dato nos sitúa frente a un importante aspecto socio-psicológico de la vida de Cadalso. ¿Cómo se las hubo — y arregló — con las mujeres este hombre tan sentimental y enamoradizo ⁸⁵ que, sin embargo — o acaso por ello —, permaneció soltero durante toda su vida?

La vida profunda de Cadalso era más subjetiva que afectiva, pero aun así le quedó tiempo para enredarse en numerosas marañas sentimentales, porque siempre estuvo muy interesado por los seres del sexo opuesto. Desde muy joven comenzó a producir en las mujeres — y también en algunos hombres — la impresión de que se salía de lo ordinario, ya fuera por su gran fuerza de seducción, o porque estaba dispuesto a convertir un romance en una obra de arte. El caso es que no paraba hasta dar, « con vario efecto, cuidados a las ninfas », como decía Jovellanos, que lo conoció en Alcalá de Henares; pero una vez que las había fascinado, vacilaba, sin saber qué hacer o cómo continuar con ellas ⁸⁶.

Cadalso amaba con sinceridad, que es otra cosa que amar con decisión, pero ¿dónde radicaba la causa de que su ardor espontáneo se manifestara, de ordinario ⁸⁷, de una forma atenuada e incluso inhibida? ¿Tal vez en la primera experiencia amorosa que tuvo de adolescente en Inglaterra? Sabemos que el arte de amar se le reveló con tanta facilidad y precocidad, que « hubo de serle funesta » ⁸⁸. ¿Cubre esta confesión la desagradable experiencia del escaldado, que se hace cauto por escarmiento?. Una vez más chocamos con el laconismo de Cadalso; pero hoy día se sabe que el sentido erótico de cada hombre se moldea y se condiciona en sus

primeras experiencias amorosas de un modo importante y a veces definitivo. Es mérito de la escuela psicoanalítica el haber demostrado que la sexualidad del adulto es normal o balbuciente, según hayan sido las experiencias eróticas vividas en la niñez; y por lo que respecta a la experiencia británica de Cadalso, no parece que fue un modelo de iniciación evolutiva.

Cadalso estaba orientado, pero no fatalmente abocado, hacia la sexualidad; amaba más con el espíritu y el corazón que con los sentidos, porque, en último término, deseaba ser amado por el amor que él ofrecía. De ahí que sufriera con cierta frecuencia una confusión irremediable entre lo que era amor y lo que era amistad⁸⁹. Lo principal para él no era el sexo sino el conjunto de las sensaciones, lo que no se opone a que algunos de los numerosos encuentros que tuvo con las mujeres estuvieran muy lejos de ser platónicos. Esto no obstante, el aspecto estético le impactaba con gran fuerza, porque la belleza contaba mucho para este catador de sensaciones, que sabía gustarlas con cierto hedonismo « dilettante ».

Llegado a cierta edad, Cadalso tuvo que enfrentarse — como todo ser humano — con el dilema de elegir entre la soledad y la libertad; entre el miedo a la soledad vital, que puede paliarse con la compañía de la mujer, pero a costa de perder la libertad, y la libertad interior, esa que está pegada a nuestro « yo », y se mantiene unida a la personalidad del hombre por unas raíces instintivas, tan poderosas como el miedo mismo a la soledad vital. No sabemos qué hubiera hecho de haber vivido más años, como ignoramos igualmente el precio que pagó por resolver — si es que resolvió satisfactoriamente — este dilema existencial. Conocemos, « a posteriori », que optó por la libertad, tal vez porque su propio desarraigo familiar le fue curtiendo desde muy joven para dominar el miedo a la esfinge devoradora de la soledad. En todo caso, no resulta disparatado pensar que, parodiando

a lord Byron, hubiera podido grabar en su copa aquello de: « Solitario, es decir, libre, *pero* feliz ».

Cadalso necesitaba el amor, como necesitaba asimismo la amistad, la simpatía, la movilidad y el cambio; pero su hábito de racionalizarlo todo — incluso el amor⁹⁰ — impacientaba a las mujeres que se habían fijado en su persona, y más aún a las que habían puesto en él su corazón. Por nada del mundo quería herir los sentimientos de una mujer enamorada, y le ponía enfermo el verse obligado a decir que no, pero se le pasaba por alto que los estados de punto muerto y las postergaciones « sine die » podían ser más crueles que un rechazo terminante⁹¹. Incapaz de luchar para imponerse en el amor, o para mostrarse apremiante, dejaba correr las cosas porque detestaba forzar las situaciones. En una palabra, prefería que le dejaran plantado antes de tomar él la iniciativa de retirarse, pero eso le sucedía, como diría Racine, porque, en el fondo, « son coeur n'y était pas ». Solamente estuvo en ello una vez: durante su idilio con M^a Ignacia Ibáñez. Sospechamos, sin embargo, que fue su trágica fugacidad la que salvó aquel fogoso romance sentimental, elevándolo de categoría y convirtiéndolo, oportunamente, en « el amor de la vida » de Cadalso.

Esta pasividad sentimental explica el que Cadalso no se permitiera el lujo (no tenía necesidad) de evocar con nostalgia el recuerdo de un amor no correspondido o contrariado, ni de llorar de pena por lo que podía haber sido y no fue; se contentaba con cultivar, desde otro lado, el arte de recrearse en su propio dolor. De ahí lo pronto que se recuperaba de las magulladuras sentimentales, y en este sentido, incluso la herida que hubo de producirle la muerte de M^a Ignacia Ibáñez, tampoco fue tan profunda y devastadora como pudiera creerse (o se ha dicho que fue), ya que hasta sus mismas *Noches lúgubres* no fueron, al decir de Sebold⁹², un desahogo espontáneo para mitigar una tremenda pena, sino una obra de creación calculada.

Algunos amigos se empeñaron en casar a Cadalso⁹³, y éste hasta llegó a bordear los litorales del matrimonio, pero le espeluznaba esta encerrona, como le aterraban el aburrimiento y la monotonía, fuera de que sus cualidades personales tampoco eran las más apropiadas para ser un buen padre de familia, ni para asumir la responsabilidad de los hijos, si bien él trató de justificar esta incapacidad apelando a la pobreza de su patrimonio, y al humanitarismo de su corazón, que no le permitía ponerse « a hacer chiquillos que con el tiempo pedirían limosna »⁹⁴.

Finalmente, el análisis grafológico señala con acierto — y sorpresa mía — que el personaje cuyos escritos autográficos se han sometido a exámen, era un ser inhibido y poco propenso a desenterrar sus propios secretos; que era, además, un sujeto detallista, amante de los libros y muy dado a buscar no sólo la armonía de colores y sonidos, sino todo tipo de belleza, empezando por la corrección y propiedad en el uso del lenguaje y de la escritura, y con una necesidad instintiva por el aire libre y los grandes espacios⁹⁵.

Su arrebatada muerte ahorró a este « soldado medio filósofo » (así se definía Cadalso), el esfuerzo de tener que elegir entre seguir viviendo como militar, o « meterse en cualquier convento » de frailes⁹⁶, después de la campaña de Gibraltar. Posiblemente, alguno de sus parientes, residentes en Vizcaya, al enterarse de su fallecimiento pronunció la fórmula ritual del *Goyan bego!* [arriba paz]. Lo que sí sabemos es que una vez al año se celebraba en Bilbao una misa en sufragio del alma del malogrado José de Cadalso Vázquez, y que, todavía en 1830, D. Cayetano de Oxangoiti se trasladó desde Lequeitio a la capital vizcaína para asistir a este acto funeral.

¹ N. Glendinning - N. Harrison, *Escritos autobiográficos y Epistolario*. Londres, 1979 p. 32. En adelante citaré esta obra con la sigla EA.

² J. Cadalso, *Obras*, Madrid, Repullés, 1818, III, pp. 402-3.

³ R.P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico « europeo » de España*, Madrid, 1974, pp. 63-64.

⁴ Al pié del retrato se lee: AL CELEBRE INJENIO GADITANO DON JOSE DE CADAHALSO, AUTOR DE LAS NOCHES / LUGUBRES, DE LOS ERUDITOS A LA VIOLETA, Y OTRAS OBRAS NO MENOS FAMOSAS. Es verdad que el propio Cadalso escribió hacia 1773 una « bagatela anacreóntica » titulada: *Al pintor que me ha de retratar*, pero cualquier « summulista » podría argüir advirtiendo que « de posse a facto non valet illatio », esto es: que el hecho de que un pintor le fuera a retratar no significa que pintara realmente su retrato. Agradezco cordialmente la información que me ha dado J. Demerson al respecto.

⁵ R.P. Sebold, *o. c.* p. 266. « Sorprende, en efecto, ver cómo asoman debajo de la acicalada peluca del escritor a la francesa, las desgredadas guedejas de un romántico del 37 ... ».

⁶ « Lista de las prendas del vestuario y demás utensilios que deberán darse a los caballeros seminaristas del Colegio Imperial [de Nobles] de Madrid ». AGV [Archivo General de Valencia], leg. 108. « Seis pares de medias de seda al año, regulando un par para cada dos meses. Un sombrero de castor. *Doce pares de zapatos, uno por mes*; hebillas de zapatos, charreteras y conteras que se gasten en un año. *Cintas para el pelo, peines, pomada, polvos para la peluca*, espejo y demás utensilios para el adorno de la cabeza ». Los subrayados son míos.

⁷ *EA*, pp. 127, 161 n. 5 y 202. Se comprende que estos autores no hayan podido identificar al caballero d'Auquendaux, puesto que se trata, a mi juicio, de Juan Joaquín de Oquendo, como resulta si se hace la lectura de dicho nombre en francés, ya que Cadalso remedaba, de intento, este idioma en su carta al marqués de Peñafiel.

⁸ *Ibidem*, pp. 77 y 148.

⁹ J. Cadalso, *Cartas marruecas*. Madrid, FAX, 1935, Carta LXIII. En adelante las citaré con la sigla *CM*; E. Cotarelo, *Iriarte y su época*. Madrid, Rivadeneira, 1897, p. 123.

¹⁰ *EA*, p. 67; *CM*, Carta LXVI.

¹¹ N. Glendinning, *Vida y obras de Cadalso*, Madrid, 1962, p. 121 n. 81; *EA*, pp. 20-21.

¹² Vide supra nota n. 6; R.P. Sebold, *o. c.*, pp. 59-60.

¹³ A. García Baquero, *Cádiz y el Atlántico (1717-1778)*, Sevilla, 1976, I, p. 114.

¹⁴ *Ibidem*, I, pp. 439 y 441. El capital social de esta Sociedad era de 450.000 pesos duros, repartidos en 45 acciones (cada una de 10 mil pesos), y Diego de Cadalso era uno de los máximos accionistas.

¹⁵ *Ibidem*, I, p. 468. El número de comerciantes guipuzcoanos y vizcainos matriculados en el Consulado gaditano entre 1743 y 1778 fue de 166 y 164 respectivamente. El padrón de 1773 registraba 386 comerciantes extranjeros establecidos en Cádiz.

¹⁶ C. Pérez Picón, *El P. Isla, vascófilo*, en « Miscelánea Comillas ». 42, 1965, p. 200.

¹⁷ *EA*, pp. XVI, 3-4, 8-9, 178-82.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 6 y 8; *CM*, Carta LXXXV, p. 185.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 4-9, 35-41, 220-21. Cadalso perdió a su madre, y a su hermana M^a Ignacia, 21 meses mayor que él, antes de cumplir los 2 años; de su educación se cuidó la familia de su madre.

²⁰ J. Casares define, en su *Diccionario*, la palabra « tropelía » como « hecho violento y arbitrario », con « vejación y atropello ».

²¹ EA, pp. 9-10. El subrayado es mío.

²² *Ibidem*, pp. 10, 11 y 19 y 19 n. 56.

²³ CM, Carta XLIV, pp. 117-18.

²⁴ EA, pp. 44, 46-48. Tampoco se desvivió D. Diego para que su sobrino cobrara en Bilbao la nada despreciable suma de 160.000 reales, que el padre de Cadalso había prestado en México a un tal Andrés de Barrutieta, habida cuenta de que el sueldo anual de nuestro héroe era de 24.000 reales.

²⁵ Efectivamente, Cadalso era Tte. Coronel en activo desde abril de 1777.

²⁶ EA, pp. 25-26.

²⁷ J.M. de Aguerrevere a S. de Zumarán. Cádiz, 21 noviembre 1782. AOB Archivo Oxangoiti de Bilbao. El subrayado es mío.

²⁸ EA, p. 26. La frase es, en sí misma, un tanto ambigua; pero dentro del contexto, el verbo *evacuar* tiene la misma acepción que zanjar: ya sea fijando los términos de una relación para continuarla, ya liquidando un negocio crematístico, en cuyo caso aflora una vez más la idea fija de Cadalso: que había sido defraudado por su tío, y que, caso de que este extremo no quedara claro, las relaciones con sus parientes podían darse por concluidas.

²⁹ M. Alvarez de Sotomayor a Floridablanca. San Roque, 28 febrero 1782. AHN Archivo Histórico Nacional, *Estado*, leg. 4235, 1.

³⁰ Kaunitz-Rietberg a Kaunitz. Madrid, 2 marzo 1782. Apud *Berichte der diplomatischen Vertreter des wiener Hofes aus Spanien in der Regierungzeit Karls III*. Madrid, C.S.I.C., 1980, IX, p. 42; EA, p. 29. Cadalso opinaba que el rey estaba mal aconsejado por tres « golillas » incompetentes en asuntos de guerra; y el propio general Alvarez de Sotomayor manifestaba que ni de intento podía conseguirse mejor que las acciones del ejército y la marina fueran tan desajustadas, pues nunca se ponían de acuerdo para atacar conjuntamente. Cabe pensar « a posteriori » que España nunca se propuso, en 1779, conquistar *en serio* la plaza de Gibraltar; hizo como que hacía, para aplacar *demagógicamente* la opinión pública, y en eso quedó todo. Hoy sigue haciendo lo mismo.

³¹ I. Amenabar a S. Zumarán. Cádiz, 24 marzo 1782. AOB; M. Luengo, *Diario de la expulsión de los jesuitas de España* (63 vols). AL [Archivo de Loyola. Guipúzcoa], t. 17, 1783 pp. 16-17; t. 22, 1788, p. 709. Habla de los desaciertos militares del general D. Martín Alvarez de Sotomayor y Flores (1724-1819) que, no obstante su ineficacia en el largo asedio de Gibraltar, recibiría en premio una rica encomienda y la gran cruz de Carlos III; y recoge la opinión pública que consideraba la actuación del Gobierno de Madrid, en el asunto gibraltareño, como una verdadera *traición* a la nación hispana.

³² S. Zumarán a L. Zumarán. Cádiz, 19 diciembre 1772. AOB.

³³ Idem eadem. Cádiz, 19 octubre 1770. AOB. « En mi casa de aquí no hay más lenguaje que el Bascuence, porque todos lo saben menos un mozo gallego ».

³⁴ Idem eidem. Cádiz, 30 julio 1771. AOB. « He empezado con los baños de tina, que bien los necesito para refrescar mi sangre »; Idem eadem. Cádiz, 3 julio 1770. AOB. « Me ha ido muy bien en la salud la estancia en Chiclana, y nos hemos alegrado a las mil maravillas, y se ha criado un humor nada melancólico ».

- ³⁵ Idem eidem. Cádiz, 23. abril 1771. AOB.
- ³⁶ Natural de Barriatía, localidad de la provincia de Vizcaya.
- ³⁷ S. Zumarán a L. Zumarán. Cádiz, 23 febrero 1781. AOB.
- ³⁸ Idem eidem. Cádiz, 1º junio 1770. AOB. «Elorga y sus hijas están en Chiclana, para donde iré mañana si Dios quiere, hasta pasar las Pascuas y oreame, pues hace un año que no he ido al campo». Vide supra nota n. 34.
- ³⁹ M. Egocheaga a L. Zumarán. Cádiz, 2 junio 1772. AOB. «Paso a comunicar a Vm. cómo el tío Sebastián, por hallarse algo indispuerto de una tos que le atormenta, se fue el 27 del pasado, a una con su amigo D. Diego de Cadalso, a Chiclana, donde se hallan felizmente»; M.J. Zumarán a L. Zumarán. Cádiz, 21 febrero 1775. AOB. «El Sr. tío [Sebastián] se fue el sábado último a Chiclana en compañía de su amigo el Sr. Dn. Diego de Cadalso, en donde se mantienen bien».
- ⁴⁰ S. Zumarán a M^a. J. Zumarán. Cádiz, 26 julio 1776. AOB.
- ⁴¹ I. Amenabar a S. Zumarán. Cádiz, 20 noviembre 1781. AOB.
- ⁴² Idem eidem. Cádiz, 20 diciembre 1781. AOB.
- ⁴³ J.M. Aguerreverre a S. Zumarán. Cádiz, 24 mayo 1782. AOB. «Nuestro Juan M^a, mi mujer [M^a Ignacia] y yo quedamos agradecidos a la invitación de Vm. para que vayamos a Eibar»; EA, p. 31.
- ⁴⁴ Idem eidem. Cádiz, 11 octubre 1782. AOB.
- ⁴⁵ Idem eidem. Cádiz, 22 noviembre 1782. AOB; AGS [Archivo General de Simancas], *Dir. Gral del Tesoro*, Inventario 27, leg. 26. A Juan Miguel de Aguerreverre me lo he encontrado depositando en la Tesorería General de S. Mag. la cantidad de 697 reales de vellón, comprendido el gasto de conducción o giro, para socorro del ex-jesuita D. Francisco de Vivar, desterrado en Italia. Madrid, 11 de mayo de 1797; asimismo, D. Miguel Ignacio de Marifielarena, vecino de Cádiz, había girado a Bolonia, a cuenta del citado Aguerreverre, la suma de 15.873 reales de vellón para un grupo de ex-jesuitas de la provincia de Castilla. Madrid, 7 de febrero de 1797.
- ⁴⁶ EA, pp. VII, pp. 42-48.
- ⁴⁷ Agradezco a Dña. Concepción de Oxangoiti todas las facilidades que me dió para consultar los documentos que obran en su poder, y a cuyo conjunto llamo «Archivo Oxangoiti de Bilbao»: AOB.
- ⁴⁸ Fue D. Cayetano de Oxangoiti quien (tal vez como legado de su suegro D. Aniceto) recogió y conservó esta documentación perteneciente al abuelo de su esposa Dña. Juana; de ahí su presencia en AOB.
- ⁴⁹ EA, pp. 66 y 121.
- ⁵⁰ R.P. Sebold, *o. c.*, p. 33 n. 7; N. Glendinning, *Vida ...*, *o. c.*, pp. 15, 87 y 174; EA, pp. 27-28, 102-104.
- ⁵¹ EA, p. 159. Alude a un poema de Iriarte titulado *El egoísmo*.
- ⁵² EA, p. 121. E. Cotarelo, *o. c.*, p. 139. El subrayado es mío.
- ^{52a} La precisión con que usaba Cadalso el vocablo «cántabro» puede verse por estos dos ejemplos, que podrían multiplicarse: J. de Arteché, *Saint-Cyran*, San Sebastián, 1958, pp. 53-54. Cita al clásico por excelencia Axular, rector de Sare (Francia), y reproduce la dedicatoria de *Guero*, obra clásica de la literatura vasca, que dice así: «Zu izán zará eta izanen zará euskaldunen ohorea, abea, iabea, sostengua eta *kantabres* fiña, naturala eta egiazkoa» (Vos habéis sido y seguiréis siendo la honra, la columna, el dueño y el sostén de los vascongados, vos, *cántabro* fino, natural y verdadero); J. A. Navarrete, *De viris illustribus*, Bolonia, 1797, II,

p. 127. Escribe, en latín, que el jesuita Sebastián Mendiburu, natural de Oyarzun (Guipúzcoa), que dominaba el vascuence, «*editit Cantabrice*» el compendio del famoso Catecismo del P. Astete.

⁵³ J. Sempere Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias en España*, Madrid, 1788, 2 vols.

⁵⁴ M. Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, París, 1968.

⁵⁵ Mi primera experiencia «*grafológica*» fue con la *Vida interior* del obispo D. Juan de Palafox (1600-59). Encontré el texto autógrafo de esta obra en el Archivo de Burgo de Osma (Soria), localidad donde murió dicho prelado. Después de fotocopiarla, mandé algunas páginas al referido grafólogo, sin hablarle nada del autor de ellas. El «*psicograma*» que me remitió me dejó admirado por su precisión y exactitud (pues yo sí conocía a Palafox); se diría que más parecía una «*radioscopia*». Lo más sorprendente para mí fue que, una vez terminada su tarea, el grafólogo me preguntó *quién* era el personaje analizado, y del cual había hecho, sin conocerlo, un excelente *who's who*.

⁵⁶ EA, pp. 106 y 32.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. XIX, 94, 104, 113, 117, 122-23, 133-35; L. Domergue, *Tres calas en la censura dieciochesca*. Toulouse - Le Mirail, 1981, p. 15.

⁵⁸ EA, pp. 12, 20 y 118.

⁵⁹ R.P. Sebold, *o.c.*, pp. 71-72.

⁶⁰ CM, Carta IX; EA, p. 31. «*Dos años estuve viviendo en San Roque, sin tratar un alma viviente ...*».

⁶¹ EA, p. 112.

⁶² R.P. Sebold, *o.c.*, p. 114. «*... y mis males yo mismo celebraba / por la delicia que en su cura hallaba*».

⁶³ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁴ E. Cotarelo, *o.c.*, p. 88; EA, p. 99; CM, Carta XXXII.

⁶⁵ CM, Carta LXXXVIII, p. 209. Esta actitud se manifiesta también en las Cartas, XLVII, LXXVII y LXXXV, pp. 121, 188 y 202.

⁶⁶ R.P. Sebold, *o.c.*, pp. 214-15; CM, Carta XXXIV p. 94.

⁶⁷ EA, p. 111.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 12, 17-18 y 29.

⁶⁹ R.P. Sebold, *o.c.*, pp. 88-89. Su amigo Ortelio le llamaba el «*blando Cadalso*».

⁷⁰ EA, pp. 10-11, 15-17, 118; CM, Carta XXXII, p. 89.

⁷¹ EA, pp. 111-12.

⁷² *Ibidem*, pp. 9 y 10.

⁷³ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁷⁴ EA, pp. 16, 18 y 118; CM, Carta XXXII, p. 89.

⁷⁵ EA, p. 32. «*De los pocos sujetos que he querido en el mundo (por distintos términos), éste [Francisco Salinas de Moñino] fue el único que no me quiso más de lo que yo le quise a él*».

⁷⁶ CM, Carta LI, p. 129.

⁷⁷ EA, pp. 16, 19, 25, 94, 101 y 126.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 111-12; y además, pp. 18, 19 y 106.

⁷⁹ N. Glendinning, *Vida ...*, *o.c.*, p. 41; R.P. Sebold, *o.c.*, pp. 16 y 55.

⁸⁰ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*. Madrid, 1886, t. III, vol. II, pp. 37-39.

- ⁸¹ EA, pp. 7-78; CM, Carta LXXVIII.
- ⁸² R.P. Sebold, *o. c.*, pp. 49, 108-13; E. Cotarelo, *o. c.*, p. 249 n. 2.
- ⁸³ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*. Apud *Oeuvres*, París, Assezat-Garnier, 1875-79, VIII, p. 393; E. Fromentin, *Dominique*. París, 1976, p. 119.
- ⁸⁴ N. Glendinning, *Vida ... o.c.*, pp. 189-90; R.P. Sebold, *o. c.*, pp. 25-26, 41-43, 61.
- ⁸⁵ EA, pp. 12-13, 16-18, 78, 101, 114, 117 y 122.
- ⁸⁶ CM, Carta XVI, p. 59. «Nos fastidia con el tiempo el trato de una mujer que nos encantó a primera vista».
- ⁸⁷ EA, p. 20. A excepción, tal vez, de M^a Ignacia Ibáñez.
- ⁸⁸ *Ibidem*, pp. 7 y 9.
- ⁸⁹ R.P. Sebold, *o. c.*, pp. 46, 48-49.
- ⁹⁰ EA, pp. 12-13.
- ⁹¹ *Ibidem*, p. 17.
- ⁹² R.P. Sebold, *o. c.*, pp. 156, 157.
- ⁹³ EA, p. 13. «Lo que hicieron por casarme y lo que hice para que no me casaran merece una historia aparte».
- ⁹⁴ *Ibidem*.
- ⁹⁵ EA, p. 9; CM, Carta XCVIII, pp. 122-25.
- ⁹⁶ EA, p. 135.

Cadalso y la oda pindárica

por John H.R. Polt (Universidad de California, Berkeley)

En estas páginas no me propongo rastrear la fuente pindárica de tal o cual paso de la poesía española, sino enfocar la oda pindárica como uno de tantos géneros o subgéneros líricos cultivados en el Siglo de las Luces. El pindarismo en este sentido es un fenómeno sobre todo de los años 70 del siglo; y para estudiarlo destacaré tres nombres: Nicolás Fernández de Moratín, José de Cadalso y Juan Meléndez Valdés. Si bien el innovador en esta empresa poética fue don Nicolás, el papel de Cadalso resultó, según veremos, decisivo, tanto en la propagación del género como, tal vez, en su rápida decadencia.

Según el P. Bonifacio Hompanera¹, la influencia de Píndaro en la literatura castellana empieza en el siglo XVI, decae en el XVII, y no reaparece hasta llegar a los años y los nombres que nos interesan. Esto no quiere decir que Píndaro cayera en el ovido. Dos veces, aunque de paso, le menciona la *Poética* (1737) de Luzán, refiriéndose a su « elevación » y al carácter aparentemente inconexo de algunas de sus odas². Pero de la misma manera que la boga anacreóntica, a pesar de la traducción de Anacreonte hecha por el propio Luzán en la *Poética*, no se lanzó definitivamente hasta los años 60, así también se buscará en vano, o casi

en vano, entre las obras de Luzán y sus contemporáneos una imitación del « cisne tebano ».

Con tal imitación no quiero designar aquí el reflejo de algún verso o imagen de Píndaro, sino el intento de crear un poema entero que se parezca a los del modelo. Estos son en su casi totalidad epinicios, o sea, cantos triunfales dedicados a los campeones de los varios juegos que en honor de sus dioses celebraban los griegos. Hablan del atleta vencedor y de su estirpe y patria. Suele introducirse algún mito, aludido o brevemente narrado; y en relación con este mito o aparte de él aparecen los dioses. A ellos se dirigen plegarias por el héroe y su patria; de ellos se derivan profecías, cumplidas ya o por cumplir. Finalmente, en la oda hace un papel importante el mismo poeta, ensalzador del héroe, y campeón él también a su manera, porque los versos son como « dardos voladores » y « se adormece la fama en sólo un día, / y olvidan los mortales cada hazaña / que el rocío dulcísimo no baña / de ínclita poesía »³. Las odas de Píndaro se caracterizan por su movimiento rápido y sus transiciones a veces abruptas. Su estilo abunda en alusiones y perífrasis. Suelen consistir en ternos compuestos de estrofa, antistrofa y epodo, métricamente iguales las dos primeras y distinto éste. La estructura métrica no corresponde al desarrollo temático, y no hay dos odas que empleen la misma versificación⁴.

Las imitaciones setecentistas españolas de Píndaro recogen muchos de estos rasgos. Suelen ser extensas y de versificación relativamente compleja. Se destacan además por la audacia de sus cultismos léxicos y sintácticos y por los insistentes motivos del arrobamiento y de la elevación.

Entre las composiciones de la primera mitad del siglo, sólo encuentro una que se acerca a nuestro patrón: la *Canción heroica* (1746) de José Antonio Porcel a los reyes Fernando VI y María Bárbara⁵. La versificación, en estancias largas, el léxico culto, las perífrasis, los dioses paganos, la

profecía y la plegaria, todo ello dedicado a ensalzar a la pareja real, dan a este poema un carácter heroico muy cercano al de las poesías de Píndaro, aunque falta el elemento importante de la presencia del poeta en sus versos como fuente de la gloria del héroe. Si no es una oda pindárica, el poema de Porcel se aproxima al género; pero es un caso aislado. Para ver en la poesía castellana un esfuerzo sistemático y abiertamente declarado por crear odas imitadas del vate griego tenemos que adelantarnos en unos veinte años, a las obras de Nicolás Fernández de Moratín.

Las poesías de don Nicolás que mejor representan su pindarismo son cuatro: su silva *A don Ignacio Bernascone, excelente en la esgrima*, sus canciones *A un nuevo amor de Dalmiro* y *A Pedro Romero, torero insigne* y su *Canción pindárica .. con motivo de los primeros actos públicos de poética en los Reales Estudios de Madrid*. En menor grado lo representan también la silva *Al Infante Don Gabriel de Borbón. Durante la guerra de España con Marruecos* y la dirigida *Al Conde de Aranda, Capitán General y Presidente de Castilla*.

La silva a Bernascone es anterior a 1777, cuando influye en la oda de Meléndez *A Ciparis en el día de sus años*. La canción a Cadalso, por su referencia al Tormes, puede fecharse durante la estancia de Dalmiro en Salamanca, o sea, en 1773 ó 1774. Pedro Romero, nacido en 1754, se presentó en la plaza de toros de Madrid en 1775, y allí toreó junto con su padre, Juan, en 1776 y hasta 1778 ó 1779⁶. El poema, que insiste en la juventud del héroe (« le va apenas ornando / el bozo el labio superior ») y que menciona a su « anciano padre », lo fecho, pues, hacia 1776. Más o menos de ese año, o un poco anterior, debe de ser la canción relacionada con los Reales Estudios, donde Moratín sustituyó a su amigo Ignacio López de Ayala a partir de 1773⁷. La silva al Infante D. Gabriel será de 1774 ó 1775, fechas del ataque moro contra Melilla y de la desastrosa expe-

dición de O'Reilly contra Argel. Finalmente, la silva al Conde de Aranda es posterior a 1765, cuando llegó a ser Capitán General de Castilla, y anterior a 1774, cuando a ella alude Cadalso en su oda *Ay, si cantar pudiera*. Foulché-Delbosc la fecha en 1768-69, y Francisco Aguilar Piñal en 1767⁸. Vemos, pues, que la actividad pindárica de Moratín empieza a fines de los años 60 y se concentra entre 1773 y 1776.

Ya antes, en 1764, había evocado Moratín la autoridad de Píndaro, junto con la de otros poetas clásicos, en el prólogo a su periódico *El poeta matritense* (Gies, p. 21). Esto, sin embargo, no va más allá de lo que había hecho Luzán, y de ello a la producción de poesías imitadas de las del griego hay un paso. No sé cuál fue el estímulo que lanzó a Moratín a dar este paso, pero es tentador pensar aquí en la renovada popularidad de Fray Luis de León. Sabemos que las obras de éste se reeditaron en 1761⁹ y que precisamente su traducción de Píndaro es la primera obra suya que aparece en el *Parnaso español* de Sedano (I, 83-90) en 1768, es decir, más o menos cuando compuso Moratín su silva a Aranda. El ímpetu pindárico de Flumisbo también pudo nacer de lecturas relacionadas con la cátedra de poesía de los Reales Estudios de San Isidro a partir de 1770^{9 bis}.

La canción a Pedro Romero es el poema setecentista español que más se acerca al modelo pindárico. No sólo es un epinicio, sino que se dedica, como las odas de Píndaro, a cantar a un « vencedor circense », en este caso a un « hispano atleta », hijo de un « gladiator ibero . . . , con el silvestre olivo coronado ». El héroe desciende, pues, de una raza de héroes; y su patria, « la áspera Ronda »,

... ya se pone
sobre Elis, y el ligero
Asopo el raudo curso ha refrenado,
cediendo al despeñado
Guadalevín . . .¹⁰

El poeta menciona a Marte y a Venus y alude al mito de Jasón, a Aquiles y al « toro de Fálaris ardiente ». El estilo perifrástico se ve en « hijos de Belona » y « el dios de Cinto ». No falta la plegaria (« ¡Oh! no conozca España qué varones / tan invencibles cría! »); y está muy presente en su poema la figura del poeta, elevada y a su vez elevadora del atleta victorioso. Este aspecto se destaca en los primeros versos,

Cítara áurea de Apolo, a quien los dioses
hicieron compañera
de los regios banquetes, y ¡oh sagrada
Musa! que el bosque de Helicón venera,
no es tiempo que reposes;
alza el divino canto y la acordada
voz hasta el cielo osada . . .,

y en la conclusión del poema:

Y tú, por quien Vandalia nombre toma
cual la aquiva Corinto
(ni tal vio el Circo Máximo de Roma),
si algo ofrece a mi verso el dios de Cinto,
tu gloria llevaré del occidente
a la aurora, pulsando el plectro de oro;
la patria eternamente
te dará aplauso, y de Aganipe el coro.

Si estos versos finales los leemos como una profecía, vemos que todas las características de la típica oda de Píndaro aparecen en ésta de nuestro Flumisbo. La versificación, siete estancias de diez y seis versos, más una tornada de ocho, es comparable a las largas estancias (diez y nueve versos) empleadas por Fray Luis en su traducción, y también a los más bien largos ternos de Píndaro, con sus combinaciones de versos largos y breves. El léxico de Moratín se caracteriza por sus cultismos y su insistencia en lo noble y elevado: *cítara áurea, regios banquetes, vencedor circense, aparato hesperio*.

Además de todos estos puntos de semejanza, señalemos la rivalidad entre lo moderno español y lo antiguo griego que repetida y explícitamente establece Moratín. En los versos ya citados hemos visto la superioridad de Ronda sobre Elis; de su río, el Guadalevín, sobre el Asopo; de Andalucía (« Vandalia ») sobre Roma. Pero también el valor de Pedro Romero es comparable al de Aquiles; sus toros son más fieros que los de Colcos; Juan Romero es « el gladiator ibero / que a Grecia España opone ». La fiesta taurina, es, pues, una imitación de los juegos helénicos en la cual luce el heroísmo del campeón español hasta eclipsar el de los antiguos. Creo que el poema mismo es también imitación en este mismo sentido: Moratín se ha propuesto rivalizar con Píndaro en sus versos de la misma manera que su héroe rivaliza con los héroes griegos.

A esta canción no le va muy en zaga la silva a Bernascone, otro poema en alabanza de un héroe atlético. « Generoso atleta carpentano » le llama Moratín en la versión publicada en 1821, y « español atleta carpentano » en la sacada a luz por Foulché-Delbosc. Esta versión también le aclama como « único gladiator de las Españas », en comparación con cuyos triunfos « no son tan brillantes / las istmias y nemeas / o las pitias hazañas ». No faltan las referencias a los dioses paganos, aunque sí el mito y la raza del héroe. La figura del poeta y su tarea ennoblecedora aparecen con alusiones a la obra de Píndaro, más explícitas en la versión publicada por Foulché-Delbosc, al principio del poema y en su conclusión. La versificación de la silva se parece a las estancias largas en reflejar los extensos ternos de Píndaro y corresponder a la rapidez y soltura de su movimiento temático. La mayor riqueza de detalles de la versión de 1892, su mayor extensión y su insistencia en la superioridad del español sobre los griegos sugieren que aquí, como en otras poesías, ha ejercido su lima el hijo del autor, espíritu más horaciano que pindárico, al preparar la edición de 1821 ¹¹.

Para otra oda pindárica de don Nicolás el único texto de que disponemos es el publicado por Foulché-Delbosc. Me refiero a la canción *A un nuevo amor de Dalmiro*, que forma el nexo entre el pindarismo de Moratín y el de nuestro homenajead, Cadalso. Esta canción parece responder a los sáfico-adónicos de Dalmiro *Sobre los peligros de una nueva pasión*, versos que fecho en 1773¹². La obra de Moratín, compuesta en estancias de ocho versos, contiene alusiones clásicas, referencias a los mitos griegos (Anaxárete, Orfeo) y a los dioses, perífrasis (« el águila dírcea », « el ave de Jove ») y una profecía final. También comienza con presentar al mismo poeta: « Tres veces, oh Dalmiro, / la cítara lesbiana apliqué al pecho... ». Pero con todo esto, Moratín se aparta del patrón al cantar el triunfo de Dalmiro, no como atleta ni como soldado, sino como poeta, y al dirigirse no al héroe solo, sino también a su amada. El desvío es deliberado y abierto:

... de esta arte
con la fulmínea espada hiriendo el viento,
no aspiro yo a cantarte ...

Con nuevo y dulce empleo,
esparciendo de casía olor sagrado,
y cínamo panqueo,
mi siempre humilde Musa ...
cantará los suavísimos amores ...

Novedosa también, pero concorde con este nuevo tema y con la destinación doble del poema, es la profecía final, donde quien otorga la fama no es el poeta elogiador, sino el poeta elogiado:

¡Feliz beldad vencida!
que del canto dalmírico en las alas
a Olimpo irás subida.
Del Hidaspe niseo
al áureo Tajo (que a Pactolo igualas)
la fama llevar veo
(¡qué prez!) con trompas de oro en raudo giro
la ninfa hermosa que ensalzó Dalmiro.

En los versos citados ya hemos visto alguna muestra del léxico empleado; añadamos algunos ejemplos más, indicativos del empeño clasicista y ennoblecedor del poeta: *peine ebúrneo, áurea palabra, célica armonía, laurífero Parnaso*.

La canción pindárica para los Reales Estudios de San Isidro es, con pretexto de unos ejercicios públicos, un panegírico de Carlos III y como tal se relaciona con el epinicio. Ofrece la mayor parte de los rasgos que hemos notado en las otras composiciones de su autor e introduce también el pasado heroico español con alusiones a Guzmán el Bueno y a Numancia. Pero lo que diferencia este poema de todos los demás de su género que he logrado ver es su reproducción de los ternos pindáricos. La canción consiste en cuatro ternos de estrofa, antistrofa y epodo, empleando, con tres pequeñas irregularidades, la misma estancia de 16 versos para estrofas y antistrofas, y una estancia de doce versos para los epodos. Moratín ha logrado además que en ningún caso coincidan las divisiones estróficas con las sintácticas, imitando en esto también, y con creces, la versificación de los antiguos.

He dicho que en menor grado pueden también considerarse pindáricas las silvas al Conde de Aranda y al Infante Don Gabriel, cuyo análisis no cabe en estas páginas; pero los ejemplos citados bastarán para muestra de la musa pindárica de Flumisbo, anhelante de nobleza y antigüedad, según demuestran las imágenes referidas a sus propios versos: *cítara dorada, cítara lesbiana, cítara áurea, trompas de oro, plectro de oro, sacro fuego*.

En los versos de Cadalso ya suena la nota pindárica en la canción *A los días del Excmo. Sr. Conde de Ricla*, publicada en los *Ocios de mi juventud* en 1773, pero que según Nigel Glendinning podría ser de 1768 ó 1769¹³. En medio de las alusiones mitológicas de este epinicio se presenta el poeta cantando a su héroe en un rapto inspirado típico de las composiciones pindáricas:

¡Egregio Villalpando!
Así cantaba yo con bajo acento
y lira humilde, cuando
sentí en mis venas un ardor violento,
cual suele de repente
de Etna brotar un ígneo torrente . . .

No pisa más osada
la trípode, que anuncia lo futuro,
la Pítica inspirada,
a quien Febo abre el libro siempre oscuro,
donde están estampados
los divinos secretos de los hados;
ni se le eriza el pelo,
ni la voz se le turba en la garganta,
ni mira osado al cielo
ni lleno ya de fuerza se levanta
con el ardor y asombro
que mi alma siente cuando yo te nombro . . .¹⁴.

En las bocas de las ninfas aparecen luego las alabanzas del conde, que concluyen con un motivo típico de Píndaro e imitado de él también por Moratín, la poesía como fuente de la fama duradera: « Y el tiempo, grave anciano, /.../ dice: *Éste será el solo / a quien defienda de mi brazo Apolo* ». Si este poema es contemporáneo de la silva de Moratín a Aranda, de tema análogo y motivos en parte semejantes (y del primer tomo del *Parnaso*, con la traducción pindárica de Fray Luis), no sé cuál de los dos amigos inspiró al otro, ni si hubo tal inspiración, aunque me inclino por la prioridad de Moratín, en vista de una declaración del propio Cadalso, que veremos luego, y de lo que en el artículo citado ha demostrado Francisco Aguilar Piñal con respecto a varias otras modas literarias. Donde no encuentro nada pindárico es en los heptasílabos « Ya no verán, ¡ oh Tormes! », mencionados como composición pindárica por Glendinning (p. 41).

Si puede haber alguna incertidumbre en cuanto a las poesías de los años 60, no cabe duda de que unos cinco años más tarde fue Moratín quien estimuló el renovado ímpetu

pindárico de Cadalso. « Nuestro Píndaro español » llamó Dalmiro a Flumisbo (citado en Aguilar Piñal, p. 140); y a él dirige sus dos otras canciones pindáricas. A estos poemas, o a uno de ellos, parece referirse Cadalso en una carta de marzo de 1775, sobre la cual volveremos más adelante; pero no constan en los *Ocios de mi juventud* (1773) y uno de ellos parece responder a la canción *A un nuevo amor de Dalmiro* (1773-1774). Se habrán, pues, escrito en 1774.

La canción primera, *El semidios que alzándose a la cumbre*, emplea, como había de hacerlo Moratín en su oda a Pedro Romero, estancias largas, con tornada, aunque la versificación de Cadalso es irregular en las estrofas segunda y cuarta. El poema canta, como la oda de Moratín al propio Cadalso, a un héroe poético, y acompaña la alabanza de ese héroe, el mismo Moratín, con referencias a los dioses paganos y los mitos de la Antigüedad (Orfeo, Sísifo, Tántalo). Tiende hacia un estilo perifrástico (« el Tonante », « el timbreo dios ») y un vocabulario que, si bien mucho menos culto que el de Moratín, nos ofrece *ambrosía*, *purpúreo néctar*, *bélico* e *íclitas*. Faltan, en cambio, varios aspectos que caracterizan las composiciones pindáricas: la stirpe y la patria del héroe, las profecías y las plegarias. El paralelismo estructural del poema es además ajeno a las odas de Píndaro. Cada una de las cuatro primeras estrofas de Cadalso presenta un caso de algo grandioso que después de gustado hace imposible la satisfacción con lo más humilde. La estrofa quinta, paralela con las anteriores, aplica este patrón a los versos del amigo:

Y el que al divino Moratín oyere
los metros que el timbreo dios le inspira,
y el brío con que hiere
la cítara de Píndaro sagrada,
ya nunca más le agrada
la humana voz ni sonos
de otra cualquiera lira . . .

La estructura interior de cada estrofa es también siempre la misma. En el caso de este poema, pues, la inspiración pindárica le llega a Cadalso a través de Moratín, pero la ejecución podríamos decir que se hace casi en sordina si la comparamos con las « trompas de oro » de Flumisbo, sea en su estructura, sea en su léxico y otros elementos. Incluso la tornada de Cadalso, única parte del poema donde aparece el poeta, suena una nota de modestia que es lo contrario del orgullo profesional que vemos tanto en Píndaro como en Moratín:

Canción, dile a mi amigo
que me falta el aliento,
y que cuando cantar su gloria intento
callo mil veces más de lo que digo.

La oda *Ay, si cantar pudiera* es mucho más extensa que su compañera, constando de veinte y una estancias. Su versificación (aBacBcDD) es la misma que emplea Moratín en su canción *A un nuevo amor de Dalmiro*; será, pues, un homenaje más de Cadalso al talento poético de su amigo. Aunque falta en este poema la plegaria a los dioses y el elogio de la familia y la patria del héroe, se encuentran todos los demás rasgos característicos de la oda pindárica. El héroe es, por supuesto, el mismo Moratín. Para ensalzar el talento de su amigo, Cadalso se vale de un artificio retórico: « la amistad sagrada » calma en el poeta la envidia que siente de su amigo y le insta a que cante « céfiros y flores, / arroyos, campos, ecos y pastores », porque a « Moratín divino » « le ha dado Apolo / la cítara de Píndaro sonante ». Pero es precisamente por medio de la imitación de su amigo que Dalmiro le cede el paso en el género pindárico. Para lograr esta imitación el poeta se vale, no sólo de la versificación de Moratín, sino también de un vocabulario típico de él (*célicas mansiones, cándida túnica, horrible dea, altisona armonía*) y del lenguaje perifrástico: « el dios del día », « hórrido reino del espanto ». La intervención de las figuras alegóricas, la envidia y la amistad, refuerza el aspecto mítico del poema, el cual apa-

rece también en las alusiones a Anfión, Orfeo, Cástor, Pólux, etc. La amistad hace el papel de profeta cuando habla de la admiración que granjearán los dos amigos.

En las estrofas iniciales de esta oda el poeta se coloca dentro de su obra y hábilmente imita el estilo pindárico en el mismo acto de declararse incapaz de alcanzarlo:

¡Ay, si cantar pudiera
los hijos de los dioses lira de hombre,
y cual trompa guerrera,
de altísona armonía,
que ambos polos asombre,
resonase la mía,
hijo de Febo, joven prodigioso,
cuál se alzara mi numen orgulloso! . . .

La cítara lesbiana,
que con marfil y pulso a trinar hecho,
tañe tu diestra ufana,
en vano, dulce amigo,
para cantarte aplico al blando pecho;
no resuena conmigo,
como en tu mano armónica resuena,
de pompa, majestad y gloria llena . . .
. . . parezco, al imitarte,
pastor que con su avena va imitando
la trompa atroz de Marte . . .

Trompa atroz de Marte y cítara lesbiana son imágenes que recuerdan las de Moratín en su canción a Dalmiro (*trompas de oro, cítara lesbiana*). El motivo de la elevación, del vuelo, es también característico de estas composiciones. La modestia del poeta no es en este poema tan extremada como en el otro: si bien renuncia a la gloria que da la poesía pindárica, se promete, por boca de la amistad, que al lado de los « versos asombrosos » de su amigo « se admirarán los tuyos amorosos ».

Estas dos composiciones pindáricas de Cadalso le han valido el juicio de Hompanera, de ser « quizás el poeta que

mejor ha seguido las huellas de Píndaro, no sólo en cuanto a los vuelos líricos e inspiración elevada, sino hasta en la forma métrica » (p. 482).

Si la musa pindárica de Dalmiro fue ahijada de la de Moratín, también es cierto que fue a su vez la madre, o madrina, del pindarismo salmantino de los años 70. Ningún mejor ejemplo de ello que Juan Meléndez Valdés, entre cuyas primeras odas se destacan tres composiciones afines a las que venimos estudiando. Son las Odas XXVI, *Al Capitán Don José Cadalso, de la sublimidad de sus dos odas a Moratín*, XL, *Respuesta a la Vida de Jovino por el zagal Batilo, con alguna noticia de la suya*, y XLII, *A Ciparis en el día de sus años*¹⁵.

El poema a Cadalso puede fecharse entre 1774, cuando escribió Dalmiro sus dos odas, y abril de 1777, cuando ascendió de capitán a comandante de escuadrón; y es la única oda pindárica que publicó Meléndez. En el manuscrito más antiguo se encabeza *Allá va lo que fuere al buen Dalmiro*, alusión tal vez al carácter novedoso y experimental de esta modalidad poética para Meléndez. El manuscrito, autógrafo, lleva enmiendas marginales de la mano de Cadalso. La versificación de esta oda, en sextetos-lira, es relativamente poco compleja, aunque sí algo más que la lira garcilasiana y los cuartetos-lira, empleados por Batilo en otras composiciones de estos años. En el poema es constante la elevación e intensidad de lenguaje y tono. Comienza el poeta invocando a la musa (« De pompa, majestad y gloria llena / baja, sonora Clío ») con una cita de la segunda oda de Cadalso a Moratín. Los versos de Dalmiro, nos dice Batilo, serán « arrebatado [s] al esplendente cielo », mientras que en su propio pecho hierve un « furor sagrado » gracias al cual su voz « más robusta / al número del verso no se ajusta ». Cadalso ensalzó a Moratín sobre « Ercilla, Herrera, Horacio, Homero » (BAE, LXI, 264); ahora Meléndez ensalza a Cadalso sobre Orfeo, Anfitrión, Homero, Virgilio y el mismo Píndaro. Pero para cantar

a su amigo, Batilo sigue también a Moratín, quien, como él, se había negado explícitamente a cantar al Dalmiro guerrero.

Ya en la versión primitiva de la oda de Meléndez encontramos las perífrasis (« del alto dios de Delo », « Las sabias moradoras de Pirene ») y el léxico culto (*abundante, trípode, sonante*); y Cadalso, a juzgar por sus enmiendas marginales, fomentaba esta tendencia: donde se lee « la cruz del apóstol » quiso enmendar a « la bélica insignia ». En cuanto a los demás rasgos pindáricos del poema, consisten en los que ya hemos señalado en las composiciones de los modelos de Batilo. Como éstos, además, Meléndez canta a su héroe precisamente en su actividad poética, « hiriendo la cítara sonante ».

Sus otras composiciones pindáricas son, en este respecto, más innovadoras. La *Respuesta a la vida de Jovino*, de tema biográfico y autobiográfico, responde al Idilio II de Jovellanos, *Historia de Jovino*, y acompañó la primera carta que Batilo dirigió al asturiano el 30 de marzo de 1776¹⁶. Aunque no es epinicio, su estilo no deja lugar a dudas sobre su filiación. Su extensión, de 120 versos, es casi el doble de la media de las veinte y cuatro odas tempranas de Meléndez; emplea una estancia relativamente compleja de diez endecasílabos y heptasílabos hábilmente entretnejidos; y utiliza un vocabulario que no vacila en calificar de violentamente culto: *aurífero verso, ardor timbreo, raudo giro, claros semideos*. Ni falta, envuelta en latinizante hipérbaton, la alusión a Píndaro: « cual la dircea al firmamento / ave audaz se levanta ». También en esta oda de Batilo encontramos el eco de Moratín: « Del Hidaspe niseo / tu nombre en raudo vuelo a la Sonora / intacta llevar veo » combina dos pasajes de la oda de Moratín *A un nuevo amor de Dalmiro* (pp. 25, 26).

Finalmente, la oda a Ciparis (1776-1777), aunque tal vez más encomio que epinicio, aparece como « pindárica » en uno de sus manuscritos. Con noventa versos, es relativamente extensa, y su versificación es compleja, constando de nue-

ve estancias bimembres de diez versos, con alguna irregularidad en la primera estrofa. El deseo de alcanzar el nivel de « docta poesía » (v. 12) mediante la elevación del léxico se ve a cada paso. Junto con expresiones corrientes en la poesía de Batilo (*fulgente, la alma aurora, sacro acento*) encontramos otras más atrevidas: *dulcisona armonía, cinamo panqueo* (provenido de Moratín, *A un nuevo amor...*), *el intonso dios*, etc. La misma tendencia se ve en la sintaxis, v. gr., en el hipérbaton (« Cual deidad iba en nácar erictea / de la espuma engendradora »). Desde el primer verso (« Don grande es la alta fama ») el poeta insiste en lo elevado; de su Ciparis dice:

Cual palma que a las nubes elevada
con su pompa los árboles humilla,
mi señora a la bóveda estrellada
se ensalza gloriosa;
desde el humilde suelo
la garza generosa
bate las alas y con raudo vuelo
la tierra olvida, remontada al cielo.

Notemos de paso la transición brusca, típicamente pindárica. Si la inspiración apolínea no le falta al poeta, nos dice, Ciparis será « algún día al cielo alzada / y en digno verso lírico cantada », conclusión que refleja la de la silva de Moratín a Bernascone (« que en digno verso lírico le cante », Foulché-Delbosc, p. 21). La influencia de esta silva, como la de la canción *A un nuevo amor de Dalmiro*, se ve en varios otros pasos de esta oda, la cual, de las tres composiciones pindáricas de Meléndez, es la que mejor representa el género en la elevación de su lenguaje, en las perífrasis, en sus transiciones abruptas, en su plegaria a Venus y en la profecía final que promete a la elogiada belleza, juventud y una fama creada por la poesía.

Aquí quizás convenga señalar que ninguno de los tres poetas que hemos estudiado tradujo a Píndaro. Además, Meléndez es el único de los tres cuyo conocimiento del griego nos

consta positivamente. Sabemos que proyectaba una traducción de la *Iliada*, y se ha conservado su versión de un idilio griego en un manuscrito bilingüe autógrafo¹⁷. De Moratín dice su hijo, siempre piadoso en cuanto a los méritos paternos, que leyó « los poetas clásicos griegos y latinos »¹⁸; pero la graduación de méritos que hizo el tribunal de oposiciones a la cátedra de poética en 1770, si bien nota los conocimientos de griego de algunos opositores, no dice nada sobre los de don Nicolás¹⁹. Sospecho, pues, que Moratín leyese a Píndaro en traducción, tal vez en latín. En cuanto a Cadalso, Glendinning sugiere que estudió el griego con los jesuitas en París (p. 109).

La influencia pindárica de Cadalso y, a través de él, la de Moratín²⁰, deben de haberse ejercido no sólo sobre Meléndez sino también sobre otro miembro del Parnaso salmantino, José Iglesias de la Casa. *Canción pindárica* llama éste su tributo poético al obispo Felipe Beltrán, nombrado Inquisidor General de España²¹; y en su Oda V, *En loor de los héroes españoles*²², no faltan la figura del poeta, sus héroes, ni el motivo de la elevación y el rapto poético (« ¿Mas cuál furor mi espíritu levanta? »). Mientras tanto, Jovellanos, tan estrechamente vinculado a los salmantinos aunque todavía residente en Sevilla, también produjo un poema afín en su Oda II, *Al nacimiento de don Antonio María de Castilla y Velasco, primogénito de los Marqueses de Caltojar* (*Poesías*, p. 143). Este poema, anterior a 1779, se relaciona con las composiciones pindáricas en su versificación (silva) y las notas de elevación, arrobamiento y profecía^{22 bis}.

Aunque algunas pocas de las poesías que venimos considerando son difíciles de fechar (de la Oda de Iglesias sólo sé decir que es anterior a la muerte de Carlos III en 1788), casi todas pueden situarse en los años 70 y en algún caso tal vez a fines de los años 60. Moratín murió en 1780, y Cadalso en 1782; pero Meléndez siguió escribiendo hasta entrado el siglo XIX, a pesar de lo cual todas sus composiciones pin-

dáricas son de la década de los 70. He buscado en los poetas posteriores ejemplos de la oda pindárica, pero en vano. Hay versos y estrofas que recuerdan este tipo de poesía: tal, por ejemplo, la primera estrofa del poema de Cienfuegos *A la paz entre España y Francia en 1795*; algunos versos de Quintana y Arriaza, llenos de entusiasmo bélico; el arranque de la oda de Noroña *A la abertura de una sociedad de amigos...* (BAE, LXIII, 441); algunos versos de Arjona en su oda *En la muerte de Carlos III* (BAE, LXIII, 510). Pero ninguno de estos poetas parece haber producido composiciones que sigan el patrón de las estudiadas arriba. Podrá haberse escapado algún poema aislado; pero como tendencia poética identificable, con la producción de diez o doce poemas dentro de otros tantos años, la oda pindárica parece pertenecer a la década de los 70 y acabar con ella. ¿Por qué?

Aquí, como al tratar de la transmisión de la moda pindárica, hay que acudir a los gustos poéticos de Cadalso. De marzo de 1775 son estas palabras suyas, dirigidas a un amigo, no identificado, de Salamanca:

Mil veces me he lastimado a solas del mal ejemplo que nos ha dado a los poetas posteriores la elevación de Píndaro, y de que una tan buena causa produjese efectos tan diferentes . . .

Hernando Herrera fue el primer español que se puso despacio y exprefeso a imitarlo . . . León y Lope tienen algunos rasgos de este género . . . No sé si Góngora y sus desatinados secuaces creyeron imitarlo, en cuyo caso sería menester huir de tal camino por no dar en iguales precipicios.

Moratín quiso resucitar en este siglo la hermosura pindárica de Herrera y se ha igualado con él si no le ha superado; y este ejemplo nos ha hecho mil veces más daño que el de Herrera, que el de Horacio y que el de Píndaro por ser coetáneo nuestro. Aun él mismo pecó gravemente en la elección de asuntos, porque este género de poesía no conviniendo sino a personas u acciones heroicas, se puso a pindarizarme como si yo fuese alguien. Lo mismo hicimos

Vmd., yo, Meléndez y últimamente I[glesias] al Inquisidor General . . .

La canción de Vmd., la de Moratín, la de Meléndez y la mía no son pindáricas por el defecto dicho; y no siéndolo, es importuno el estilo. Ni veo yo hoy ni muchas personas ni asuntos dignos de ello. Por lo que haremos bien en no proseguir por este término, porque nos exponemos a decir mil locuras infructuosas y a corromper la poesía que vuelve a renacer. (*Escritos* . . . p. 98)

La cita tiene mucha miga. Reconoce la primacía de Moratín, aunque creo que se equivoca al ver en este poeta reflejos herrerianos. Distingue entre la temática pindárica y el estilo pindárico e insiste en la necesidad de justificar éste por aquélla. Y más sugestivo para nosotros ahora, relaciona el estilo pindárico, aunque sólo a manera de hipótesis, con « Góngora y sus desatinados secuaces ». En efecto, frente a la « blandura » de Garcilaso, tan admirada de Cadalso y de sus amigos salmantinos, ¿no representa el pindarismo, tal como lo entendían los poetas que nos ocupan, algo así como un nuevo barroquismo?

Para Cadalso, quien veía en los versos de Garcilaso las « reglas del arte »²³, la senda pindárica se había vuelto ingrata, porque en ella se corría el peligro de regresar al punto del cual se quería escapar, la « corrupción » barroca del lenguaje poético. En el caso de Meléndez, entre las odas anteriores a 1778 hay dos grupos principales: las de inspiración renacentista, generalmente llamadas *canciones*, y las de inspiración horaciana, tituladas *odas*. Esta distinción desaparece en las ediciones; pero consta en los manuscritos y obedece a diferencias de versificación, de tema y sobre todo de estilo entre unos poemas y otros. Las poesías que empiezan como *odas* son, en general, las que publica Meléndez, mientras que deja inéditas casi todas las *canciones*. En otra ocasión espero demostrar con más detenimiento que esta preferencia de Batilo obedece a un concepto genérico según el cual la oda es

una poesía de mayor dignidad, representante de un clasicismo más depurado, todo lo contrario de los arrebatos pindáricos. En los contemporáneos de Meléndez pudieron obrar conceptos semejantes; recordemos que la mayor parte de las que he llamado *odas pindáricas* incluso las de Meléndez, las titulan *canCIÓN* sus autores. También vale la pena recordar que en 1777 empieza Meléndez a escribir un tipo de poesía nuevo, ejemplos del cual son su oda *A la mañana, en mi desamparo y orfandad* y sus dos elegías a la muerte de su hermano ²⁴. Esta poesía, relacionada con fuentes inglesas como Edward Young, es más moderna, más romántica, que las composiciones pindáricas. Dos o tres años después empieza Meléndez a escribir sus odas *filosóficas* con *La noche y la soledad*. Su evolución será en adelante hacia el romanticismo y el neoclasicismo, y no hacia nuevos experimentos con un pindarismo que corría el peligro de resucitar el temido contagio gongorino. Es lógico que en esta evolución le sigan los poetas de la generación siguiente, como Cienfuegos y Quintana.

La oda pindárica es, pues, como género lírico y no sólo alguno que otro rasgo suelto, un fenómeno de la poesía española de los años 60 y especialmente los 70 del siglo XVIII. Su originador fue Nicolás de Moratín, estimulado tal vez por la oportuna publicación de la versión pindárica de Fray Luis. Su propagador entre los salmantinos fue Cadalso, tanto por mostrarles los versos de Flumisbo como por los que escribió él mismo. Pero fue también Cadalso quien inició la reacción en contra de esta nueva moda literaria, que no pasó de ser un pequeño tributario de lo que Joaquín Arce llamó la gran corriente clasicista que atraviesa todo el siglo ilustrado (p. 462). Cuando en los años finales de ese siglo empiezan a publicarse traducciones sistemáticas, eruditas, de Píndaro ²⁵, la oda pindárica española ya había dejado de ser poesía viva.

¹ Píndaro y la lírica griega. Su influencia en España, en « La Ciudad de Dios », LIX (1902), pp. 280-292, 387-396, 474-487.

² I, ii y II, xviii; en la ed. de R. P. Sebold (Barcelona, 1977), pp. 132 y 306-307.

³ Píndaro, Olímpica II e Istmica VII, en *Odas*, trad. I. Montes de Oca (Madrid, 1909), pp. 17 y 302. Confieso aquí que desgraciadamente ignoro el griego.

⁴ C. M. Bowra, ed. de *The Odes of Pindar* (Harmondsworth, 1969), pp. xiii-xiv.

⁵ Véase BAE, LXI, 174 o mi antología *Poesía del siglo XVIII* (Madrid, 1975), p. 105.

⁶ J. M. de Cossío, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, 1965⁵, III, pp. 822 ss.

⁷ D.T. Gies, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, 1979, p. 29.

⁸ R. Foulché-Delbosc, ed. de *Poesías inéditas* de N. Fernández de Moratín (Madrid, 1892), p. 12; F. Aguilar Piñal, *Moratín y Cadalso*, « Revista de Literatura », XLII (1980), p. 136. Ninguno de estos críticos explica su preferencia de fecha.

Después del Coloquio de Bolonia he recibido, gracias a la gentileza de Nigel Glendinning, copia de otra oda *Al Excelentísimo Señor Conde de Aranda*, escrita al parecer durante el ministerio de este prócer y conservada, impresa, en la Biblioteca Bodleyana de Oxford (Arch Sigma III. 8), que la atribuye a Casimiro Gómez Ortega, otro tertuliano de la Fonda de San Sebastián. Esta oda ostenta varios rasgos pindáricos, si bien su lenguaje carece de la elevación característica del género.

⁹ M. Menéndez Pelayo, citado en J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1981, p. 125.

^{9 bis} Cuando se leyó una versión abreviada de este trabajo en Bolonia, sugirió mi amigo José M. Caso González que en la afición pindárica de Moratín y Cadalso pudo haber influido el ejemplo de Chiabrera, cuyas poesías, según Leandro F. de Moratín, se leían en la tertulia de la Fonda de San Sebastián (*Vida del autor*, en Nicolás Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Barcelona, 1821, p. XXV). Efectivamente, se encuentran elementos pindáricos en varias de las *Canzoni eroiche* del italiano (*Opere*, Venecia, 1757, I), incluso para alabar el talento poético (Canzone LIV, *A Monsig. Maffeo Barberino*), aunque ninguna de estas canciones llega a ser una oda pindárica en el grado en que lo son algunas de las moratinianas.

¹⁰ En todas las citas modernizo ortografía y puntuación. Las de Moratín provienen de la edición de *Obras póstumas* (Barcelona, 1821) o de la citada de Foulché-Delbosc. Para *Guadalevín*, el río de Ronda, donde las ediciones dicen *Guadalenín*, véase mi antología, p. 136, n. 53. La canción para los Reales Estudios se conserva inédita en el ms. 19.009 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹¹ Véase F. Lázaro, *La transmisión textual del poema de Moratín 'Fiesta de toros en Madrid'* en « Clavileño » IV, 21 (1953) pp. 33-38; J. Dowling, *Tres versiones de 'Las naves de Cortés destruidas' de Nicolás Fernández de Moratín*, en *Homenaje a Don Agapito Rey*, ed. J. Roca-Pons (Bloomington, 1980), pp. 309-332, y *El texto primitivo de 'Las naves de Cortés destruidas' de Nicolás Fernández de Moratín* en « BRAE » LVII (1977) pp. 431-483.

¹² No constan en los *Ocios de mi juventud* (1773) y a ellos parece

referirse la Oda XI de Meléndez, que puede fecharse en 1773 por una variante de su título. Véase J. Meléndez Valdés, *Obras en verso*, ed. J. H. R. Polt y J. Demerson, en el tomo II, actualmente en prensa en Oviedo.

¹³ *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, p. 208, n. 85.

¹⁴ Las citas de Cadalso proceden de BAE, LXI, pp. 252-253 y 264-265, cotejados los textos con las eds. de *Obras* de 1803 y 1818.

¹⁵ Los textos de Meléndez se citan por la ed. crítica mencionada en la n. 12. Para la oda a Cadalso cito con preferencia de versiones primitivas. La final puede verse también en BAE, LXIII, p. 194, donde también se publicó (p. 215) la *Respuesta* a Jovino. La oda a Ciparis salió por primera vez publicada por M. Serrano y Sanz en *Poesías y cartas inéditas de D. Juan Meléndez Valdés*, en «Revue Hispanique», IV (1897), p. 285.

¹⁶ Véase la carta en BAE, LXIII, p. 215. Para la *Historia de Jovino*, véase G. M. de Jovellanos, *Poesías*, ed. J. Caso González, Oviedo, 1961, p. 108.

¹⁷ Véase BAE, LXIII, 81 y *Obras en verso*, Oviedo, 1981, I, p. 270. El ms. bilingüe es el 12.947-71 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁸ *Obras póstumas* de Nicolás, pp. i-ii.

¹⁹ J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1959, II, pp. 95-96.

²⁰ En la primavera de 1774 Cadalso le pide a Moratín que le envíe sus versos, explicando que «lo deseo también por complacer a Meléndez y otro que bien baila que continuamente me piden cosas de Vmd como si las tuviera en el bolsillo...» Cadalso, *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison, Londres, 1979, p. 80.

²¹ *Al Illmo. Señor Dn. Felipe Beltrán, dignissimo obispo de Salamanca, en su empleo de Inquisidor General de España. Canción pindárica*, Valencia, Benito Monfort, 1775. Este poema está dividido en cuatro tercetos de *estrophe*, *antistrophe* y *epodo*, pero con tal irregularidad de verificación que de veras se trata de doce silvas. En cuanto a la fecha, es posible que hubiese una impresión anterior, a juzgar por la nota de la página final: «Reimprímase. Eulate». Agradezco a mi amigo y colega Dru Dougherty el haberme proporcionado fotocopias de esta canción y de la de Moratín para los Reales Estudios, conservadas ambas en la Biblioteca Nacional de Madrid.

²² *Poesías póstumas*, Salamanca, 1798, I, p. 252 (también en BAE, LXI, p. 468).

^{22 bis} Después del Coloquio de Bolonia pude por fin consultar las *Odas* de Pedro Montengón, en la ed. de Madrid (1794) y, gracias a la amabilidad de mi amigo Maurizio Fabbri, en la de Ferrara (3 vols., 1778-79). También en estas poesías, fuera ya del ámbito salmantino y del madrileño, se oyen ecos pindáricos, señaladamente en la oda dirigida a Carlos III (ed. de Ferrara, Libro I, Oda I), refundida luego como oda *A la Academia Bascuense* en la ed. de 1794 (Libro III, Oda II). No hay, sin embargo, ninguna oda plenamente pindárica en el sentido que aquí he dado al término. Las poesías que añadió Montengón en 1794 no son nada pindáricas, con la excepción de la *Troba a la Canción de Herrera, en alabanza de D. Juan de Austria* (Libro I, Oda XIV), refundición de la Canción IV de Herrera, *Cuando con resonante*.

²³ Me refiero, por supuesto, a los versos *Remitiendo a un poeta joven las poesías de Garcilaso con algunos versos míos*, donde dice Dalmi-

ro que « lo hago porque juntas quiero darte, / con prendas de mi amor, reglas del arte » (*BAE*, LXI, p. 266).

²⁴ Las elegías pueden verse en la ed. crítica citada, I, pp. 504 ss. La oda saldrá en el tomo II; entretanto puede verse en *BAE*, LXIII, 193, o en J. Meléndez Valdés, *Poetas selectas. La lira de marfil*, ed. J. H. R. Polt y G. Demerson, Madrid, 1981, p. 187.

²⁵ Son la de Francisco Patricio de Berguizas y la de los hermanos José y Bernabé Canga-Argüelles, publicadas ambas en 1798.

Hacia un nuevo sentido de lo sublime: un aspecto del léxico de Cadalso

por Isabel Vázquez de Castro (Queen Mary College)

El léxico de las *Noches lúgubres* puede distribuirse onomasiológicamente partiendo de unas nociones que aparecen realizadas en unas series léxicas. La dimensión semántica general gira en torno a las nociones de — SENSIBILIDAD, BONDAD Y LO IRRACIONAL. Hay concomitancias y deslizamientos entre los campos elegidos, pero sin duda el campo de la SENSIBILIDAD es el que ofrece una jerarquía inminente y el que tiene carácter inclusivo respecto a los demás. Hemos matizado la selección léxica valiéndonos de criterios sintagmáticos y paradigmáticos, estrujando la significación a partir del comportamiento pragmático y contextual de las palabras y de su referencia a la esfera onomasiológica. Muchas veces el criterio de frecuencia no ha sido nuestra directriz, sino la extracción de una palabra clave que cualitativamente, y no cuantitativamente, haya irradiado el tono y hecho cundir la repercusión de las ondas significativas. Nos proponemos en este estudio agrupar el léxico que pueda referirse a una noción de lo sublime que fue fraguándose a lo largo del XVIII como renovadora concepción estética y moral: lo sublime terrible.

El carácter revolucionario de esta nueva concepción ha sido magníficamente sintetizado por Cassirer, como un reto

a la proporcionalidad, como algo que nos sobrecoge, que se escapa al análisis y a nuestro pleno control, pero ante lo que no sucumbimos. En el incomprensible contacto con lo terrible, la naturaleza y el arte se nos revelan en su concentrada potencia generadora y al romperse los diques de lo finito en la experiencia de lo sublime, el ego se entrega a la fruición de una especialísima exaltación y liberación. Pues lo sublime no es sólo experiencia estética: tiene sus repercusiones en el orden moral y social, trascendiendo la estrechez del eudemonismo que prevaleció en el siglo XVIII. El individuo, movido por su exaltación liberadora, se sustrae a la presión de fuerzas exteriores y debe afirmar, desde su soledad, su independencia y originalidad frente al universo físico, social y moral¹.

Nos parece que las *Noches lúgubres* pueden situarse en esta corriente y trataremos de erigir los pilares significativos pertinentes que sustenten nuestra pretensión, con especialísima atención a la familia léxica de HORROR.

Ya en una temprana edición decimonónica de las *Noches* (la de Mateo Repullés, Madrid, 1803), se elogia « la sublimidad del concepto, lo patético de sus expresiones y lo enérgico de su estilo »². Pero en una edición más tardía del mismo Repullés de 1815 se tergiversa por la conclusión postiza y reparadora de la tercera Noche, la honda verdad poética del original cadalsiano y las observaciones moralizantes del editor despojan al importantísimo sentimiento de horror de toda sublimidad, reduciéndolo a mero instrumento moralizador: « Aquí no es la risa, sino el terror, quien hace guerra al vicio ... pinta el último extremo del delirio de una pasión para que viéndola el lector en toda su fuerza, aprenda a dominar las suyas »³.

La voz *sublime* no aparece en las *Noches* pero sí todas aquellas manifestaciones que lo constituyen y que insertan a la obra en la nueva concepción revolucionaria. En la poesía de Cadalso registramos algunos empleos de *sublime*: « Ma-

terias tan sublimes », « lo más sublime y escogido »⁴. Y en los *Eruditos a la violeta* se habla de la « sublimidad » de Píndaro y aparece el adjetivo « sublime » referido a las matemáticas: « las partes más sublimes y casi divinas de esta ciencia »⁵. No podía faltar tampoco la mención de Longino en la lección de Poética y Retórica ni la de Milton, cuyo *Paraiso Perdido* fue citado frecuentemente como ejemplo de sublimidad en el siglo XVIII⁶. Cadalso, en el *Suplemento*, nos da algunos fragmentos del *Paraiso Perdido* con sus correspondientes traducciones y se muestra escéptico de que los violetos puedan penetrar en la entraña de la sublimidad del poeta. Igualmente los « dramas lúgubres, fúnebres, sangrientos, llenos de splin, de Shakespeare » (otro ejemplo de sublimidad en el siglo XVIII) han de ser abominados por los pseudoeruditos⁷. En los ejemplos aducidos, las palabras *sublime* y *sublimidad* no han sacudido enteramente el sentido retórico tradicional que recoge la definición del *Diccionario de Autoridades* haciéndolo equivalente a lo 'grande, excelso, glorioso, eminente o alto'. Pero al relacionar Cadalso lo sublime de las matemáticas con la divino quizás apunte precursoramente a la sustancia de una de las tesis definitivas de lo sublime sintetizadas por Kant: lo sublime matemático, la relación de la cantidad con la sublimidad.

Cadalso nos da en las *Noches* una versión de lo sublime terrible que supera en modernidad a la de sus modelos más conocidos — Young y Hervey. Los traductores y lectores de estos autores emiten juicios de estimación en los que se proclama la sublimidad de sus escritos; Meléndez Valdés, en una carta a Jovellanos de 1779, confiesa su incapacidad para emular «el estilo magnífico y terrible ... del inimitable Young »⁸; Escoiquiz, el traductor de Young, escribe en su prefacio de 1789 una enardecida alabanza del autor de los *Night Thoughts*: nos habla de su fuego « ardiente y activo que es capaz de inflamar al hombre más adusto » y de su « imaginación tan arrebatada, que se levanta a contemplar

las cosas más sublimes »⁹. Sin embargo, la sublimidad de Young tiene poco que ver con la cadalsiana; pese a las coincidencias temáticas archiconocidas, la obra del autor inglés ofrece una organización léxica muy distinta y el significado de muchas palabras clave, razón, corazón, melancolía, terror, es diametralmente opuesto al que presentan esas palabras en las *Noches* cadalsianas. Las torrenciales afirmaciones declamatorias del interminable sermón de Young, su tono imperioso, debieron de anonadar a muchos espíritus dieciochescos. Es un poema trascendente, en pugilato con la obra de Pope: «Man, too he sung; immortal man I sing»; el hombre, «insect infinite / A worm, a god» es un distinguido eslabón en la cadena de los seres; la naturaleza es un generoso principio de bondad, exponente de una Providencia dadivosa, el ciclo renovador de la naturaleza física es un emblema de la eternidad del hombre, y la armonía de los cielos nocturnos una aleccionadora estampa de benevolencia. En la grandiosidad cósmica de la noche, Dios se apodera sobrecogedoramente del hombre («Devotion! daughter of astronomy!»). Constante búsqueda de una felicidad concebida como eternidad, constante y hostigante apremio temporal («Procrastination is the thief of time»). Todo el poema es una glorificación de la Razón, concebida como rayo divino y esta segura e imperiosa Razón, palanca de eternidad, apaga todo destello imaginativo: la imaginación aparece como error moral («romantic fool»). Por último, la muerte aparece como victoria categórica y se ahuyenta contundentemente su imagen asoladora («Annihilation! how it yawns before me! Death is victory»). Muy otra es la sustantividad de la obra de Cadalso¹⁰. Y es que como observa S. H. Monk «In the poetry of Death, the purpose of terror was to prepare the mind for whatever moralizing the poet might choose to indulge in; in the descriptive poetry, terrible aspects of nature helped to show the greatness of the Creator and the inscrutability of His ways»¹¹. Pero en Hervey sí que detectamos, pese a la

intención moralizante, una delectación estética del terror mucho más notoria que en Young y una visión de la naturaleza imponente y amenazadora ¹². En Hervey podemos apreciar la invasión de la sensibilidad y la imaginación no siempre aparece como error moral; los productos de la imaginación pueden llegar a producir en una ocasión un asombro sensible y el corazón se menciona como centro de la emoción. El traductor español de Hervey, Manuel Gorriño, introduce con frecuencia la palabra sublime para caracterizar un sentimiento que ha superado el mero retoricismo y que va adquiriendo unas dimensiones psicológicas definidas ¹³ y es consciente del valor conmovedor de la sensibilidad y de la dulce melancolía que irradia de la obra de Hervey.

Veamos en apretado resumen el destino del concepto de lo sublime a lo largo del siglo XVIII. La palabra experimentó un cambio semántico muy significativo y se carga de importantísimas connotaciones al perder su primigenio sentido retórico. Longino, en su *Peri Hupsous*, había definido la sublimidad como una eminencia y excelencia del lenguaje; sin embargo, dentro del bagaje retórico de su tratado, despuntan algunos rasgos que denotan un planteamiento psicológico del problema de lo sublime. Señala como fuentes naturales de lo sublime la aprehensión de grandes pensamientos y la pasión vehemente e impetuosa. Aunque la intensidad apasionada sea una de las características de lo sublime, ciertas pasiones quedan definitivamente excluidas de su ámbito (la compasión, la tristeza y el temor). Valora el papel de la imaginación como vehículo para hacer participar al lector u oyente en el éxtasis de la sublimidad y señala, además de los efectos, las causas de ésta: los objetos grandes y majestuosos. Boileau tradujo el tratado de Longino en 1674 y contribuyó enormemente a la difusión de lo sublime en Europa. Usa en su paráfrasis términos como « maravilloso », « extraordinario », « sorprendente ». Silvain, algunos años después rechaza las ideas de Longino y de Boileau y afirma que lo su-

blime no puede ser definido en función de la grandeza o de lo patético, sino en función de algo infinito y distingue bien entre la admiración y el asombro — este último sentimiento no es placentero y está aliado a la tristeza y al terror.

John Dennis es un eslabón importante en la evolución de lo sublime terrible. En 1704, en *The Grounds of Criticism in Poetry*, revaloriza las pasiones entusiásticas (admiración, terror, horror, gozo, tristeza y deseo). Nos dice del terror: « if it is rightly managed, none is more capable of giving a great Spirit to Poetry »¹⁴. « Fear then, or Terror, is a Disturbance of the Mind proceeding from an Apprehension of an approaching Evil, threatening Destruction or very great Trouble either to us or ours. And when the Disturbance comes suddenly with surprize, let us call it Terror; when gradually, Fear. Things that are powerful, and likely to hurt, are the causes of Common terror ... which Terror, the greater it is, the more it is join'd with Wonder, and the nearer it comes to Astonishment »¹⁵. « Every thing which is very terrible, is wonderful and astonishing: and as Terror is perhaps the violentest of all the Passions, it consequently makes an Impression which we cannot resist and which is hardly to be defaced »¹⁶. Para Addison, los placeres de la imaginación nacen de lo « Great, Uncommon or Beautiful », pero lo sublime es todavía una concomitancia de lo bello y se rechazan las pasiones que pueden producir « Tumult or Agitation ». Hume, en su *Treatise of Human Nature* (1739), destaca el interés de lo sublime, aunque no usa la palabra, sino el concepto correlativo de « grandeza », como experiencia vivida por el espectador. Lo sublime se presenta como dificultad: « In collecting our force to overcome the opposition, we invigorate the soul, and give it an elevation with which otherwise it would never have been acquainted »¹⁷. En 1739, W. Smith traduce el tratado de Longino e insiste en que los objetos de terror producen muchas veces sensaciones agradables. Es en el ensayo de John Baillie (*Essay on the*

Sublime, 1747) donde el término *sublime* se usa de modo definitivamente extrarretórico y donde se centra la atención en la experiencia sensorial motivada por el objeto sublime: « Vast objects occasion Vast Sensations, and vast Sensations give the Mind a higher Idea of her own Powers »¹⁸. El terror y el dolor cercenan el augusto e infinito sentimiento de la sublimidad: « The Sublime dilates and elevates the Soul, Fear sinks and contracts it »¹⁹. Lo sublime llena el alma de una majestuosa serenidad: « The Sublime, when it exists simple and unmixed, by filling the Mind with one vast and uniform Idea, affects it with a solemn Sedateness; by this means the Soul itself becomes, as it were, one simple grand Sensation. Thus the Sublime not hurrying us from object to object, rather composes than agitates, whilst the very Essence of the Pathetick consists in an Agitation of the Passions... »²⁰.

La expresión definitiva del nuevo sentido de lo sublime, el que nos interesa para el propósito de nuestro trabajo, la tenemos en Burke. En 1756 se publica su *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Fija la relación indispensable entre lo sublime y el terror: « Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure »²¹. Lo bello se asocia con la sociedad y lo sublime con la autoconservación o *self — preservation*. « The passions, therefore, which are conversant about the preservation of the individual turn chiefly on pain and danger, and they are the most powerful of all the passions »²². La soledad es ingrediente de lo sublime: « absolute and entire solitude, that is, the total and

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 arrebatada, 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 comprehensiva 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 incontaminado 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 tiemblas? ¿ 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, esfuérgate; 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 psicosomáticas 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).

Lecturas y lectores en las « Cartas marruecas »

por Iris M. Zavala (Universidad de Utrecht)

Hemos aprendido mucho acerca de los temas centrales de las *Cartas marruecas* *. Poco, en cambio, sobre la estrecha relación entre el proceso de lectura y el de escritura, y la función que cumplen los lectores en la obra. El primer lector es el propio Cadalso — que las *lee* — y después de su *acto de lectura*, decide publicarlas. Como lector, es también el primero en analizar su contenido. En la « Protesta literaria » afirma a sus *lectores* que las cartas tratan de

cosas serias, como patriotismo, vasallaje, crítica de la vanidad, progreso de la filosofía, ventajas e inconvenientes del lujo y otros artículos semejantes ... (p. 226)

Es — concluye — obra voluminosa, llena de pensamientos morales, observaciones críticas, reflexiones. Importa ahora recordar la conexión que establece Cadalso mismo entre el acto de escritura y el de lectura, al subrayarle — si bien de forma negativa — a los lectores

Ni tú debes escribirlas ni nosotros leerlas.
Por el momento, me interesa subrayar esta dimensión de la estructura de la novela epistolar-racionalista de Cadalso,

en este significativo pasaje: la íntima relación entre escritura y lectura.

El lector contemporáneo de las cartas que circulan entre el joven Gazel, el ministro árabe retirado Ben-Beley, y el noble madrileño Nuño, encontrará abundantes referencias al acto de lectura: « el lector juzgará », « inferirá de su lectura », « la lectura de esta historia », « he leído », « me dan hoy a leer », « acabo de leer », « los lectores », « toma y lee ». En realidad, lo que captamos en su inmediatez, es el doble acto de lectura/escritura. La lectura de cada una de las cartas que se cruzan los receptores significa, al mismo tiempo, el acto de escritura. Intentaré analizar este proceso apoyándome en algunas de las estimulantes teorías modernas sobre la recepción literaria. Es decir, la relación entre lecturas, lectores y texto: el horizonte de diálogo entre obra y público.

El acto de comunicación escrita consiste de un triángulo archiconocido: autor — texto — lector: la comunicación se cumple cuando los dos actos de cifrar y descifrar un mensaje se realizan. A través de este proceso el texto llega a transformar el horizonte de las experiencias en su diálogo entre el emisor y el receptor. Partiré sobre todo de las teorías de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y Umberto Eco, que han aislado y definido distintos tipos de lectores en el marco de esta íntima relación tripartita y activa, y sus conclusiones contrastan notablemente con los estudios literarios más convencionales ¹. Vista desde esta vertiente, la lectura es también un modo de producción, el lector es ente activo. En cuanto sujeto-receptor debe suplir con significados los silencios y espacios del texto. El proceso de lectura transforma. Este carácter comunicativo de la literatura, presupone una interrelación entre los tres lados del triángulo: el autor, la obra escrita y el receptor, y como nudo central, las direcciones apologéticas y polémicas del texto. Este diálogo que se establece entre el texto y el lector, puede ser con los

contemporáneos o con lectores futuros, lejanos en la historia. Lo cual no significa, de ninguna manera, *pluralidad de lecturas*: falsificar el mensaje del texto, o hacer lecturas incompatibles con un texto (advertencia clara hecha por Iser, Jauss y Said)².

A la luz de estas corrientes críticas, parece significativo detenerse en la estructura central de las *Cartas marruecas* y su dialogía comunicativa. El mundo ficticio del relato se apoya en dos tipos de lectores que, con el propósito de distinguirlos, llamaré los *lectores internos* — Gazel, Ben-Beley, Nuño —, además de lecturas y *lectores externos* al texto mismo de las cartas. Es decir, el lector concreto (término de Jauss), a quien van dirigidas³. Además, los lectores internos están alimentados por otras lecturas de textos que no forman el *corpus* de la obra, pero que cumplen una función importante. Encontramos, pues, las cartas que se cruzan los tres receptores/narradores, así como otros textos leídos (manuscritos de Nuño, sobre todo), que forman parte de la superficie textual.

Escribir equivale a *leer* en la estructura de estas *Cartas*. Cada epístola debe entenderse como creadora y formuladora de diálogo⁴. La escritura no se concibe como letra muerta, sino que consiste en dotar de sentido, por medio de transformaciones y rupturas, otros textos y otros contextos. Y el acto de lectura, supone siempre escritura: la lectura de cada nueva epístola provoca nuevas relaciones, nuevas respuestas, aclaraciones, nuevos contextos, así como nuevas organizaciones y reorganizaciones del texto mismo. Esta doble transformación apunta a que tanto la actividad de escritura cuanto la de lectura, son actos de producción, con un potencial de intervención activa de cada uno de los lectores, internos y externos⁵.

Los lectores de las *Cartas*, son cada uno de los tres protagonistas: todos lectores internos que provocan confluencias y cambios en cada uno de los receptores/narradores.

Además, hemos de tener en cuenta otro lector externo: autor/editor/lector — Cadalso mismo — que lee las epístolas en manuscrito, las transcribe y las publica. Ninguno de los lectores — los internos, o Cadalso en cuanto lector externo — se erige en autoridad: se limitan a escribir lo que saben por experiencia. Cada experiencia personal forma parte del proceso de lectura: cada epístola provoca una respuesta (si bien a veces no inmediata), que permite y produce la participación activa de cada uno de los remitentes. La producción, como nos recuerda Marx sobre el objeto artístico, en el *Grundrisse*, no crea solamente objeto (en este caso texto/carta) para el sujeto (receptor), sino también un sujeto para el objeto. Sigamos el proceso.

Un protagonista, Gazel, entra en el espacio de la España del siglo XVIII. Su trayectoria es la del héroe arquetípico: período de aprendizaje (la sociedad, vicios, virtudes), con experiencias enriquecedoras, ya sean directas o indirectas. Sólo por mencionar algunas, recordemos sus lecturas de libros españoles, sus lecturas de los manuscritos de Nuño, cuanto éste le explica en conversaciones o a través de textos, que el joven le transcribe fielmente a su maestro Ben-Beley. No debemos olvidar las iluminadoras aclaraciones de Nuño en torno a las tertulias — el mundillo literario —, a los personajes de nota. Otras veces Gazel vive sus experiencias de manera directa, por ejemplo las reuniones que él mismo frecuenta, sus viajes, sus conocidos. Por lo general, las experiencias indirectas vienen a través de Nuño, mediador entre ambas culturas (la árabe y la española). Gazel regresa de su viaje por España a su tierra de origen; proceso normal de la novela griega, bizantina y de caballerías. Como estructura profunda, es un viaje sin retorno. La experiencia de lector/escritor lo transforma en sus ideas, sus conceptos sociales y su concepto del ser humano. Ya no es el mismo:

Te aseguro — escribe Gazel a Nuño — que el pensamiento solo de que voy a la corte a pretender de los poderosos

y lidiar con los iguales, me desanima increíblemente. [...] [Tu tierra y tu trato] habían empezado a inspirarme ciertas ideas, nuevas para mí hasta ahora, de las cuales me había privado mi nacimiento y educación, influyéndome otras, que ya me parecen absurdas desde que medito sobre el objeto de las conversaciones que tantas veces hemos tenido. (XC, p. 221)

La narración de esta novela epistolar-racionalista está basada en lo que M. Bakhtin llama « device of not understanding », o punto de vista del extranjero que no comprende lo que ve ⁶. Esto produce las tensiones, las preguntas, los diálogos y las polémicas, pues con el objeto de entender, Gazel debe leer y a su vez, escribirle/narrarle a su maestro. Este principio de entendimiento no es una actitud reproductiva, sino productiva. Toda interpretación tiene que basarse en una pregunta (explícita o implícita). Los tres narradores están en relación hermética, pues en el texto no existen indicios de otro lector, fuera de los internos.

He dicho que en el *corpus* de la obra, las cartas están compuestas por otros textos — subtextos — de una gran variedad de temas, que convergen hacia una constante línea teórica. Todos estos subtextos son transcripciones remitidas a Ben-Beley, y aislándolos, son los siguientes:

1. relato sobre la historia de España (texto de Nuño): C. III-V
2. « Prólogo-dedicatoria » a Domingo de Domingos, aguador (relato de Nuño); C.VI
3. « Preludio » - anécdota, camino a Cádiz, sobre el señorito (texto de Nuño): C. VII
4. serie de apuntes (« papel ») sobre Hernán Cortés (texto de Nuño): C.IX
5. prólogo al manuscrito *Historia heroica de España* (texto de Nuño): C.XVI
6. copia de carta de Nuño a Gazel, enviada a Ben-Beley: C. XXXIII
7. carta de la hermana de Nuño, leída por Gazel: C.XXXV
8. « Memoriales » a Gazel: C.LXIV

9. carta de una dama a Gazel: C.LXXV-LXXVI
10. « Lista de algunos títulos de libros, papeles y comedias, que me han dado golpe » (texto de Nuño); C.LXXVII

En la estructura de la obra, algunos de estos subtextos, en particular la Carta VII sobre el señorito andaluz, que el propio narrador llama « lance que parece novela », ha sido justamente admirado por su carácter novelístico⁷. El ingenio de Cadalso, consiste en inventar — a través de estos subtextos — situaciones, conflictos y motivos que, por sus relaciones mutuas, le permiten alcanzar la homogeneidad estética y dan expresión al tema. Cadalso selecciona convenientemente sus subtextos, que sirven para intensificar los contrastes y el proceso de aprendizaje. Además, su hallazgo radica en que son elementos constitutivos que engendran la forma epistolar, y a su vez, engendrarán las discusiones y aclaraciones de los personajes.

La inclusión de estos subtextos dentro del discurso epistolar, forma parte sustancial del proceso de lectura de cada uno de los lectores internos, en particular Gazel, que ha de pasar por la palabra escrita para transmitirse con su maestro. Este proceso de lectura interna significa, a mi juicio, que Cadalso propone que la comprensión de las culturas debe armarse a través de la textualidad (análisis, reflexión). Anticipando caminos futuros de la experiencia, aporta nuevas soluciones con este intercambio.

Ben-Beley, lector interno principal, es receptor de la mayor parte de las cartas. Hay una muy regular distribución: de las 90 epístolas, 66 son entre Gazel y Ben-Beley; 6 de Ben-Beley a Gazel; 3 de Ben-Beley a Nuño; 6 de Nuño a Ben-Beley; 4 de Gazel a Nuño; 5 de Nuño a Gazel. Gazel, que se encuentra inmerso en un mundo real, se convierte en ficción (texto), a través de la escritura. Corresponde al viejo maestro árabe, poner en su justa medida los elementos conocidos o desconocidos del mundo ficticio. En su función

de lector interno central, reconstruye la realidad en cuanto objeto imaginario o imagen mental, y reorganiza las normas y conciencias sociales del país a través del texto epistolar que recibe. A esta necesidad de obtener una lectura *real*, responden las cartas que se cruza con Nuño y las que le escribe a su joven alumno ausente. A Ben-Beley corresponde situar el texto en la realidad (actividad que comparte con el lector concreto); necesita imaginar, pues es ajeno al contexto histórico español, pero quiere hacerlo a conciencia de que cada texto que recibe se ajusta a la realidad y no a una mentira o mala lectura. El sabio árabe es una metonimia del lector concreto. Su participación en el texto, permite que Cadalso distinga certeramente entre una ficción que falsea, desprecia o niega la realidad, mediante el contraste del mundo ficticio de su texto, que busca reflejar fielmente la realidad. En su función de receptor interno central, Ben-Beley pone de relieve el contexto y el sentido del mensaje. Las cartas que le remiten son una estrategia comunicativa, para llegar al lector externo o concreto, a quien Cadalso destina su propio texto.

La estructura central está articulada por esas inferencias intertextuales de manuscritos históricos, memoriales, escritos de Nuño, que abren la posibilidad de otras experiencias, de otras situaciones narrativas que provocan una compleja red de mensajes y experiencias diferentes. Toda esta estrategia comunicativa se desenvuelve con un bien delineado propósito, para que cada lector — bien sea Ben-Beley, Gazel o Nuño — reconstituya el mensaje. Gazel desempeña el papel de lector/traductor del mundo desconocido, y a él se deben los añadidos, los nuevos marcos de comprensión — intertextuales y transculturales — y la estructura ideológica del texto. Las reacciones de cada uno de los personajes, sus emociones y creencias, son el resorte que invita a la lectura y a la escritura. La acción recíproca entre texto y lectura, revela hasta qué punto los tres personajes/narra-

dores se transforman. A manera de ejemplo, en esta cadena de metamorfosis, recordemos la función que cumplen los textos de Nuño interpolados, así como aquellos momentos en que Ben-Beley solicita a Nuño « que lea las cartas de Gazel, para ver si éste escribe con puntualidad lo que sucede o lo que se figura » (C.XX, p. 64). Leídas las cartas de su alumno, el viejo sabio « las copia con exactitud » y las suele « leer con frecuencia ».

Cadalso crea un complejo entramado entre narrador/personaje, pues cada uno de los personajes/narradores es ambos simultáneamente, además de receptor de los restantes. Este intercambio de textos tiene el propósito de crear los contextos históricos para que, en cuanto extranjeros, Ben-Beley y Gazel puedan aclarar las relaciones entre la ficción y la realidad. Relación que a su vez, le permitirá al lector concreto (el español del siglo XVIII), restablecer el orden y captar el mensaje central: la idea de reforma social y política. El nexa que se establece entre los lectores internos y concretos en las *Cartas* es político, no sólo porque los temas sean polémicos, sino porque los lectores concretos deben decidir cómo participar en el acto de lenguaje (*speech act*) del texto. Las *Cartas* son una invitación al lector concreto para que éste reconstruya un sistema social distinto, de marcado sabor reformista, donde no existen ni iniquidades, ni tortura, ni incultura, sino la tolerancia y el progreso, y todos los ciudadanos son mujeres y hombres de bien. Ninguno de los lectores puede soslayar la decisión política y moral. El lector interno y el concreto tienen que completar el acto de lenguaje o rechazarlo, integrarse o resistirse al nuevo mundo propuesto.

Los lectores creados por Cadalso — en el manuscrito ficticio que él « edita » — precipitan por entre las ficciones de la fábula aclaraciones, dudas, discusiones, para incorporar al lector concreto en idéntico proceso y obrar así recíprocamente con su contraparte literaria en el mundo ficticio. Las

interrupciones, los subtextos interpolados, sirven para aclararle el mensaje ético a los lectores concretos. Este procedimiento, que Cadalso inaugura en España, es frecuente en la novela europea dieciochesca, en particular la narrativa epistolar de Montesquieu, Richardson, Sterne⁸. En paradigma, Cadalso le enseña a sus lectores concretos, mediante los ficticios, las estrategias comunicativas para incorporarse a la producción de sentidos, al mensaje. De esa manera, al finalizar el acto de lectura (que es acto de lenguaje en acción), el lector concreto tendría una opinión distinta sobre sí mismo en el contexto social.

Frente a la literatura optimista y ensalzadora de las glorias nacionales, de las tradiciones anquilosadas y del nacionalismo xenofóbico, frecuente en los anti-reformistas setecentescos, el texto de Cadalso proyecta otra visión ético-reformista. Es un proceso dialéctico: los lectores internos y los lectores concretos podrán cambiar de opinión sobre sí mismos y sus circunstancias y se podrán ver a otra luz. Gazez — en quien se proyecta más nítidamente el proceso de aprendizaje — es otro a partir de las nuevas experiencias. De manera simultánea (si bien el cuerpo textual es menor), Ben-Beley y Nuño se transforman al escribirse, con el propósito de aclarar y explicar sus conceptos del mundo. Además, a través de esta comunicación epistolar, nacen el respeto y la estimación. « Tú », le escribe Nuño al sabio, « eres un hombre de bien que vive en Africa [y yo] un hombre de bien que vive en Europa » (C. XLII), concepto central en el reformismo ilustrado.

Cadalso elabora un modelo de lectura encaminado a revelar la verdad o, al menos, a invitar a la búsqueda de la verdad. La posible identificación entre el lector concreto y los lectores/narradores, permite que el primero se juzgue y reflexione con imparcialidad sobre los defectos de la sociedad española, y que adopte el espíritu reformista. Es, en definitiva, una acto de lenguaje liberador. Tanto unos lecto-

res cuanto los otros, se comunican desde el principio a través de símiles, que los inducen a participar en el complejo proceso de poner en relación las perspectivas y los puntos de vista yuxtapuestos en el texto literario. El lector concreto, finalmente, colabora en la producción de sentidos que genera el texto. Mediante la relación paradigmática entre España/Africa, se ofrecen dos tipos de mensaje. La lejanía del mundo descrito en su emigración imaginaria, le permite al lector concreto participar activamente para encontrar una perspectiva que le ayude a interpretar su propia realidad. La imagen del texto actúa sobre lo temporal histórico.

La estructura central de las *Cartas* es el impacto de la lectura (literatura como acto de lenguaje) en el lector. Contrario al supuesto cervantino lectura/locura (eje central también de la novela decimonónica), la lectura representa para Cadalso toma de conciencia y conocimiento, en contraste con aquellos lectores que hablaban mucho y sabían poco. A modo de ejemplo, valga señalar que Nuño expresa su respeto por un francés « que ha leído unas 1,400 comedias » (C. CXXIX), así como por cuantos están al tanto de la literatura, ciencia y filosofía modernas.

Si Cadalso se acoge a la estructura epistolar es debe a que ésta le permite la objetividad de los juicios; objetividad respaldada por las discusiones o la sucesión de contradicciones entre los tres narradores. La verdad « imaginable », a través de un planteamiento racionalista, con un método de observación basado en lecturas, preguntas, reflexiones, apuntes, el pensar con madurez y calma. En otras palabras, el método empírico-analítico de John Locke, subtexto de las *Cartas*⁹, que en unidad de atmósfera dialoga con el texto cadálsico. Tomemos en cuenta que para Locke, los autores profundos han de ser imitados; el buen lector analiza y medita:

the light these would give, would be of great use, if their readers would observe and imitate them ...

(Sect. XIII-Observation, p. 41)

En contraste, hay otros — dice — que si bien son asiduos a la lectura, no reflexionan: « Much talk and little knowledge ». ((Sect. XXIX - *Partiality*). Lo que Cadalso llamará « eruditos a la violeta ».

Este nuevo género de novela epistolar del setecientos, está cimentada en el método empírico-filosófico, y plantea reflexiones y suscita preguntas. Dentro de esta tradición, los tres lectores/narradores de las *Cartas marruecas* se proponen la comunicación abierta como objeto de conocimiento, para examinar la naturaleza y los límites del entendimiento humano.

Nuestros personajes/lectores discuten, preguntan — crítica indirecta, si bien amplia, de los pre-juicios y pre-conceptos más divulgados. Estos se rechazan, en el acto de lectura/escritura, mostrando la efectiva adquisición de las ideas a través de un proceso psicológico y educativo, que permitirá aceptar la relatividad de las ideas y creencias, en una atmósfera de respeto mutuo y tolerancia. Metafóricamente, el proceso revela que el alma es una *tabula rasa*, una hoja no escrita sobre la cual la experiencia inscribe sus impresiones (idea central de Locke). A nivel metafórico también, la producción del texto revela que la experiencia puede ser interna o externa (*sensation* y *reflection* para Locke). Como juego de espejos, el doble acto de lectura/escritura refleja el texto primario — las epístolas de cada remitente — y cómo este mundo textual puede transformar a sus lectores por medio del órgano visual, mediante combinaciones formadas por la actividad del espíritu o inteligencia en el acto de reflexión. La lectura de cada texto puede así producir ideas que pueden ser calificadas de objetivas. Estas ideas, generarán una reacción que permitirá poner en tela de juicio las ideas recibidas (*innatas* en el método de Locke), y examinar a otra luz las representaciones de poder, fuerza, ideas morales y político-religiosas. Aquí radica la dimensión ideológica de las *Cartas*, que cobra pleno sentido

si la analizamos con el trasfondo del mundo empírico. El cambio de escenario del mundo de ficción a la realidad, con sus injusticias sociales, realizado por los lectores internos y externos de forma simultánea, induce su interacción con la esencia del problema y sus ramificaciones.

Entre nuestros interlocutores, Ben-Beley le presta mayor atención al aspecto literal del mensaje, pues a través de las epístolas de su alumno podrá pintarse un cuadro real (o no fiel) de la sociedad desconocida. Gazel, en cambio, permite precisar la relación entre tres actividades del conocimiento: lo hablado, lo escrito y lo leído. Su texto escrito y las copias o subtextos que le remite a su sabio amigo, dotan de autenticidad sus propias observaciones. Cada epístola tiene un receptor específico; no encontraremos ninguna enviada a múltiples destinatarios, ni carta sin destinatarios (como en el caso de Choderlos de Laclos)¹⁰. Excepto que, por simetría y paradigma, cada carta cruzada con cada receptor, es una carta enviada a « todo español » que logre situarse en el contexto específico. Este lector concreto obtendría una satisfacción *política*, al ver expuestos los errores y los vicios que aspiraba a reformar, y una satisfacción *ideológica* al leer un texto que funcionaba a partir de los mecanismos y resortes de la ideología reformista. Cadalso dirige sus *Cartas* a quienes se le asemejan, a quienes podían valorar el mensaje y apropiarse de su discurso: confiaba implicar a sus pares, en unidad de atmósfera¹¹.

De las *Cartas marruecas* se desprende que, en cuanto autor ilustrado, Cadalso propone una correlación entre el acto de lectura como finalidad aleccionadora y la reforma política. Si bien están dirigidas a un receptor particular, la sociedad a la cual se destina se realiza en ellas. El modo de circulación del texto es, de por sí, revelador sobre el público que le interesa y sobre quién se apropió de su discurso¹². En síntesis, conviene señalar que aparecieron primero a manera de folletín en « El Correo de los ciegos » (14.II-9.

VII, 1789), luego se vendieron en entregas sueltas, hasta que en 1793 se reunieron en un volumen, después de varios retoques (datos suministrados por Glendinning). Fortuna magnífica, solo superada por el *Fray Gerundio* de Isla, si se toma en cuenta la pobreza editorial de España y la intervención de la censura eclesiástica y civil¹³. El conocimiento de su modo de circulación nos ayuda a comprender el estilo del autor y a saber quién era el destinatario. La información que tenemos sobre los receptores en la España del siglo XVIII, no deja lugar a dudas sobre que los suscriptores del periódico, los lectores de entregas sueltas y los compradores del libro (no necesariamente el mismo individuo), es un lector laico, culto y amante del progreso. Es de observar que « El Correo » es a la vez publicación privilegiada y cautiva, acusada y reprimida varias veces por la Inquisición. Su punto de arranque era la vulgarización del conocimiento, la reforma del gusto y « aplicación de la lectura en toda clase de personas »¹⁴. La lectura como sustancia misma de la moral y acto didáctico por excelencia.

El lector contemporáneo ha de buscar en vano en las *Cartas* un hilo narrativo: Cadalso emplea las cartas imaginarias como vehículo para darle forma a una nueva narrativa, aún no establecida en el ámbito literario español. El suyo es un territorio de fronteras con su actividad tripartita (que he analizado): el tema que se narra, quien escribe las cartas y quien las lee¹⁵. Cadalso ha percibido claramente la singularidad de su texto « historia que parece novela », en esta nueva manera epistolar y divagatoria.

El texto de Cadalso es la narración de su propio proceso de escritura. Las *Cartas* comienzan con el prólogo que le da forma al itinerario de la narración. Cadalso/editor, sabe que su novela consiste en tres puntos de vista, tres historias, tres narradores, tres personajes, tres escritores y tres lectores, y tiene conciencia, además, del motivo que lo llevó a escribir: el mensaje ético-reformista. Explicado el propósito y

después de nombrar a los tres destinatarios internos que cumplen tan diversas funciones, y al receptor concreto, el proceso consiste en escribir para provocar una respuesta.

Los distintos subtextos — o textos dentro del texto — mencionados, penetran la novela como materia de *lectura*; ya han sido leídos antes que el nuevo destinatario los lea. Obsérvese que todos han sido transcritos o copiados; a menudo citas o transcripciones directas (en español, o bien en latín) que Gazel le incluye a su maestro con el propósito de iluminar o aclarar algún punto, o bien para reforzar sus propias observaciones. Le sirven de garantía, de referencia documentada, como si fueran oficiales o un texto de prestigio. En particular los subtextos de Nuño garantizan sus apreciaciones, con la cita precisa y el dato exacto.

Esta continua referencia al proceso de escritura/lectura, explica la temporalidad discursiva de las *Cartas*. Se ha observado, como rasgo casi negativo, que Cadalso no alude al tiempo ni a la fecha (a diferencia de Richardson, por ejemplo, o de Choderlos de Laclos)¹⁶. El texto hispánico carece de cronología y de coherencia narrativa, si bien en la carta LXVII nos deja saber que han transcurrido al menos seis años a lo largo de hilo discursivo. En cambio, sí existe una temporalidad de escritura (*scriptural temporality*): la secuencia narrativa está regida por la actividad simultánea de la escritura/lectura¹⁷. Tengamos en cuenta que Gazel escribe desde diversos puntos de España (Madrid, Barcelona, Cádiz) a su corresponsal Nuño, afincado en Madrid y a su maestro en África. Cuando el joven marroquí se comunica con su mentor árabe, lo que era presente para él (cada nueva experiencia), es ya pasado en el proceso de lectura de su destinatario. Este trasvase temporal entre los receptores se ilustra con el tiempo presente *del texto*: « Te diré », « te contaré ». Es el presente continuo del proceso de la escritura y la lectura: actos ambos que pertenecen al presente. Desde el punto de vista espacial, Cadalso toma cuenta de la

temporalidad (siempre es presente en el acto de lectura) y los espacios geográficos distintos.

Las *Cartas marruecas* finalizan donde comenzaron, en proceso cíclico: una carta que espera una respuesta (C.XC). Y, otra vez, la decisión del editor (texto fuera del texto, que apoya su estructura) de no publicar la obra completa porque « son tan inconexos los unos con los otros, y tan cortos los trozos legibles », que en nada quedaría satisfecho el « deseo del lector ». Se infiere que serían cartas de Gazel a Nuño, pero esta vez, desde la otra ladera — de Marruecos a España. Cadalso interrumpe abruptamente su discurso escrito: « El manuscrito contenía otro tanto como lo impreso; pero parte tan considerable quedará siempre inédita ». El proceso no se agotará, ni los recursos asociativos. Esta capacidad aumenta las posibilidades de las relaciones entre texto y lectores a una perspectiva casi inagotable.

En definitiva, el texto de las *Cartas marruecas* tiene una estructura dual: la historia de los tres editores / lectores y la historia del proceso de escritura/lectura. Los lectores — los internos y el lector concreto — son los receptores de un mensaje particular, pragmático, que sienta las bases para que se tomen decisiones independientes. Esta función de igualdad entre unos y otros (nadie se erige en autoridad ni emplea el discurso del poder), la igualdad entre maestro, mentor y discípulo, la distribución de clases sociales, son un macrotexto de las ideas democráticas de Cadalso, en un momento de transición histórica. La toma de conciencia del reformismo ilustrado, se revela en este nuevo tipo de literatura que implica, a su vez, un nuevo género: una narrativa que rechaza el mundo ficticio, y reconoce el carácter verídico de la prosa. Esta « igualdad » entre narradores y lectores, es un elemento del orden ideal de la sociedad que se está articulando. Las *Cartas* saben aprovechar contradicciones, interlocutores, diálogos, porque poseen suficiente capacidad de recepción, como para plantear una perspectiva ética sobre España, en

un clima donde no se podían hacer públicas, fácilmente, las opiniones adversas.

* Todas las citas provienen de la edición de *Clás. Cast.*; en adelante solo remitiré a la página.

¹ W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, (1976), Baltimore, 1978; H. R. Jauss, *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, en «New Literary History» 2 (1970) pp. 7-37; U. Eco, *The Role of the Reader; Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, 1979.

² Iser en particular insiste que el texto guía al lector, pero que no se pueden hacer lecturas de lo que no existe en el texto. Edward Said repite la advertencia, *The Text, The World, The Critic*, en J. V. Harari, ed. *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, 1979, pp. 161-187.

³ Para Jauss, el lector concreto es aquel específico a quien se dirige la obra, en un momento histórico preciso; que puede unir la sincronía y diacronía del texto.

⁴ Véase la estimulante *Table Ronde, Lecture I: L'Espace du Texte*, en «Esprit», 12 (1974) pp. 788-790 en torno a la intertextualidad.

⁵ Arthur Sherbo estudia con perspicacia ambos lectores, «Inside» and «Outside» Readers in Fielding's Novels, en *Studies in the Eighteenth Century English Novel*, Michigan, 1969, pp. 35-57. Gerald Prince, en cambio, ve el problema como distintos tipos de narradores, *Introduction à l'étude du narrataire*, en «Poétique», 14 (1973), pp. 170-196.

⁶ *Dialogic Imagination*. Ed. M. Holquist, Austin and London, 1981, p. 164.

⁷ Con razón Nigel Glendinning alude a algunos de estos textos y subraya la naturaleza fragmentaria de las cartas. Algunas se corresponden, concluye, pues tratan del mismo tema, *Structure in the «Cartas marruecas» of Cadalso*, en *The Varied Pattern: Studies in the 18th Century*, eds. P. Hughes, D. Williams, Toronto, 1971, pp. 51-76.

⁸ Sobre este aspecto, cf. J. Preston, *The Created Self: The Reader's Role in Eighteenth Century Fiction*, New York, 1970 y M. Charles, *Rhétorique de la lecture*. Paris, 1977 que analiza cuatro obras, en particular Montesquieu. Por cierto, también Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961 explica como las emociones y creencias del lector «are called into play in the reading of the text».

⁹ Cito por la edición, *The Conduct of the Understanding*, London, 1825.

¹⁰ T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, pp. 13-37.

¹¹ No entro en estos detalles, bien estudiados por Glendinning.

¹² Empleo el término «apropiación del discurso», en el sentido en que lo dice Michel Foucault, *What is an Author*, en Harari, ed. *Textual Strategies*, pp. 141-160.

¹³ Desarrollo algunos de estos aspectos en *Clandestinidad y libertinaje eruditos en los albores del siglo XVIII*. Barcelona, 1978.

¹⁴ Véase P. J. Guinard, *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, Paris, 1973, pp. 233-234.

¹⁵ Proceso semejante a las autobiografías del hombre medio de empresa del siglo XVIII; Torres Villarroel es un excelente ejemplo en el mundo hispánico. Estudio este aspecto en Torres, *Astrology and Utopia: The Case of Diego de Torres Villarroel*, en prensa para *Ideologies and Literature*. Vale la pena consultar de Patricia Meyer Spacks, *Imagining a Self. Autobiography and Novel in Eighteenth Century England*, Harvard, 1976, pp. 1-27 y Robert Adams Day, *Told in Letters. Epistolary Fiction before Richardson*, Michigan, 1966.

¹⁶ Glendinning apunta una « non-sequential, or loose organization », pp. 55 y 60. Todorov estudia a Choderlos y la coherencia y estructura de las cartas, *Littérature*, pp. 1-36.

¹⁷ Tomo en cuenta e incorporo algunas de las observaciones de J. Kristeva sobre la novela de Antoine de La Sale, *The Bounded Text*, en *Desire in Language*, Columbia, 1980, pp. 42-43, 54-55.

Apéndice

Nos ha parecido oportuno presentar como conclusión de este volumen, para mayor comodidad de los estudiosos, un repertorio bibliográfico de las obras de José Cadalso y de la crítica relativa a las mismas. Sin pretender ser exhaustivo, abarca las obras cuya existencia hemos comprobado con seguridad, y lo proponemos como un trabajo que tendrá que ser completado, también por parte de los amables lectores que quieran señalarnos posibles errores y lagunas, a quienes agradecemos ya desde ahora su colaboración.

Bibliografía de José Cadalso

por Livia Brunori (Universidad de Bolonia)

Ediciones colectivas

Noches lúgubres, por el coronel don Josef Cadalso, imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young. Don Sancho García, Conde de Castilla, Tragedia española original, Barcelona, Sastres, 1798.

Noches lúgubres, por el coronel D. Josef Cadalso. Imitando ... Don Sancho García, Barcelona, Sastres, 1802.

Obras, Madrid, Mateo Repullés, 1803, 4 vols.

Noches lúgubres por el coronel D. Josef Cadalso. Imitando el estilo de las que escribió en Inglés el Doctor Young. Añadidas con los Anales de cinco días, y la Guía de hijos de vecino, con lo que se completan las obras de dicho autor, Barcelona, Sastres, 1804.

Obras, prólogo de M. Fernández de Navarrete, Madrid, Mateo Repullés, 1818, 3 vols.

Noches lúgubres. Añadidas con los Anales de cinco días, y la Guía de hijos de vecino, con lo que se completan las obras de dicho autor. Don Sancho García, Barcelona, Juan Francisco Pierrer, 1818.

Mendibil, Pablo - Silvela, Manuel *Biblioteca selecta de literatura española, o modelos de elocuencia y poesía*, Burdeos, Lawalle Joven y Sobrino, 1819, 4 vols. Comprende una selección de: *Noches lúgubres* (I, pp. 345-350); *Cartas marruecas* (I, pp. 297-299; II, pp. 200-206, 347-351); *Los eruditos a la violeta* (II, pp. 125-134, 197-200); *Poesías* (III, pp. 6-11, 279-281, 415-417; IV, pp. 22-23, 155-156, 215).

Cartas marruecas. Poesías selectas, ed. F. Sales, Boston, Munroe y Francis, 1827.

Los eruditos a la violeta. Ocios de mi juventud. Optica del cortejo, Paris, J. Smith, 1827.

Los eruditos a la violeta. Noches lúgubres, Paris, Pillet aîné, 1835.

Obras escogidas (Cartas marruecas. Los eruditos a la violeta), prólogo de J. Yxart, Barcelona, Daniel Cortezo, 1885.

Obras inéditas, publicadas por R. Foulché Delbosc, en « Revue Hispanique », 1 (1894), pp. 258-335. Rep.: Madrid, M. Murillo, 1894.

Optica del cortejo. Los eruditos a la violeta, prólogo de A. Aguilar y Tejera, Madrid, C.I.A.P., s.a.

Poesías. Noches lúgubres, prólogo de A. Jiménez Landi, Madrid, Atlas, 1943.

Cartas marruecas. Los eruditos a la violeta, o curso completo de todas las ciencias. Suplemento de los eruditos a la violeta. El buen militar a la violeta, nota preliminar de F. Sáinz Robles, Madrid, Aguilar, 1944 (reed. 1961).

Antología, por V. Ferray, Madrid, Editora Nacional, 1951.

Selección de *Cartas marruecas, Los eruditos a la violeta, Cartas y Poesías* por J. A. de Zulueta, en « Revista de Ideas Estéticas », XXIII, 90 (1965), pp. 127-155.

Selección de *Cartas marruecas* y de *Poesías*, en M. Cecchini, *Antologia letteraria spagnola*, Napoli, Liguori, 1969, pp. 364-371.

Noches lúgubres. Los eruditos a la violeta, Madrid, Libra, 1972.

Selección de *Apuntaciones autobiográficas. Poesías. Los eruditos a la violeta. Noches lúgubres. Cartas marruecas*, en G. Díaz Plaja, *Tesoro breve de las Letras Hispánicas*. Serie castellana, Madrid, E.M.E.S.A., 1976², IV, pp. 117-134.

Cartas marruecas. Noches lúgubres, ed. J. Arce, Madrid, Cátedra, 1978 (reed.: 1979-1980-1981).

Los eruditos a la violeta

Los eruditos a la violeta, o Curso completo de todas las Ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana. Compuesto por Don Joseph Vázquez, quien lo publica en obsequio de los que pretenden saber mucho, estudiando poco, Madrid, Antonio de Sancha, 1772.

Los eruditos a la violeta, o Curso completo de todas las ciencias ... Madrid, Antonio de Sancha, 1772 (Segunda tirada, sin los errores y la lista de erratas de la anterior).

Suplemento al papel intitulado Los eruditos a la violeta, compuesto por Don Joseph Vázquez, Madrid, Antonio de Sancha, 1772.

Los eruditos a la violeta, con el Suplemento y una Junta que en casa de Don Santos Celis tuvieron ciertos eruditos a la violeta, y parecer que sobre dicho papel ha dado el mismo a Don Manuel Noriega, Madrid, Isidoro de Hernández Pacheco, 1781.

Los eruditos a la Violeta ... con un Suplemento ... y una Junta ... Barcelona, Eulalia Piferrer Viuda, 1782.

Los eruditos a la Violeta ... con un Suplemento ... y una Junta ... y parecer ... Barcelona, Viuda Piferrer, s.a. [1786].

Los eruditos a la Violeta ... Barcelona, Viuda Piferrer, 1790.

Los eruditos a la Violeta ... Suplemento ... Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1818.

Los eruditos a la violeta ... Suplemento ... Paris, J. Smith, 1827.

Los eruditos a la violeta ... Nueva edición, revista y cuidadosamente corregida, Paris, Bobée é Hingray, 1827.

Los eruditos a la violeta, Madrid, Juan Pueyo, [1918].

Los eruditos a la violeta. Con el Suplemento del mismo autor y otros anexos. Textos de las primeras ediciones, ornamentadas por José Triadó, Madrid, Librería de Bibliófilos Españoles, 1928 (Precede una vida del autor, intitulada *Una vida romántica: José Cadalso*, por R. Miquel y Planas).

Los eruditos a la violeta, ed. N.O. Glendinning, Salamanca, Anaya, 1967.

Los eruditos a la violeta, ed. J.L. Aguirre, Madrid, Aguilar, 1967.

Selección de *Los eruditos a la violeta*, en J.M. Díez Borque, *Antología de la literatura española*, Madrid, Guadiana, 1976, IV, pp. 161-165.

Los eruditos a la Violeta, o Curso Completo de todas las ciencias dividido en siete lecciones para los siete días de la semana. Edición facsímil, Madrid, Alfar, 1982.

Suplemento al papel intitulado « Los eruditos a la Violeta », compuesto por Don Joseph Vázquez, Sevilla, 1983.

El buen militar a la violeta. Lección posthuma del autor del tratado de los Eruditos, Sevilla, Imprenta Mayor de la Ciudad, 1790.

Traducciones

Italiano

Selección de *Los Eruditos a la violeta*, traducidos al italiano (*Lezione seconda. Terza lezione*), en *Saggi in verso e prosa di letteratura spagnola dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX, con l'aggiunta di poesie volgarizzate da altre lingue*, Como, Figli di Carlantonio Ostinelli, 1835, pp. 256-272.

Noches lúgubres

Noches lúgubres, en « *Correo de Madrid* », Tomo VI (1789-1790), Núm° 319 (16 de diciembre de 1789), pp. 2562-2568, *Noche primera*; N.os 322 y 323 (26 y 30 de diciembre de 1789), pp. 2590-2592 y 2597-2599, *Noche segunda*; Núm° 325 (6 de enero de 1790), pp. 2614-2616, *Noche tercera*.

Noches lúgubres, en *Miscelánea erudita de piezas escogidas: de eloqüencia, poesía, etc., ya publicadas, ya inéditas*, Alcalá de Henares, Oficina de la Real Universidad, 1792, T.I, pp. 107-174.

Noches lúgubres, Madrid, Repullés, 1815.

Noches lúgubres, Valencia, Cabrerizo, 1817.

Noches lúgubres, Valencia, Mompíe, 1817.

Noches lúgubres, Valencia, Estevan, 1817.

- Noches lúgubres*, Madrid; y en Paris, Théófilo Barrois, 1818.
- Noches lúgubres* (Seguidas del *Delinqüente honrado*, drama en prosa, por D. Melchor Gaspar de Jovellanos), Burdeos, Lawalle Joven, 1818.
- Noches lúgubres*, Paris, Bobée, 1819.
- Noches lúgubres*, Madrid, s.i., 1822.
- Noches lúgubres* (seguidas del *Delincuente honrado ...*), Burdeos, Lavalle Joven y Sobrino, 1823.
- Noches lúgubres*, Burdeos, P. Beaume, 1827.
- Noches lúgubres*, Barcelona, Piferrer, 1828.
- Noches lúgubres*, Barcelona, Josef Torner, 1828.
- Noches lúgubres .. seguidas del Delincuente honrado ...*, Nueva York, Lanuza, Mendía y C., 1829.
- Noches lúgubres*, Zaragoza, Heras, 1831.
- Noches lúgubres*, Zaragoza, Imprenta Nacional, 1834.
- Noches lúgubres*, Madrid, Oficina del Establecimiento Central, 1840.
- Noches lúgubres*, Barcelona, s.i., 1842.
- Noches lúgubres*, Zaragoza, Imprenta Nacional, 1843.
- Noches lúgubres*, Madrid, Imprenta del Establecimiento Central, 1844.
- Noches lúgubres*, Barcelona, J.A. Oliveres y Matas, 1847.
- Noches lúgubres. Historia de los amores del coronel don José de Cadalso, escrita por el mismo.* Nueva edición, corregida y aumentada, Madrid, José María Marés, 1847.
- Noches lúgubres*, Madrid, M.R. y Fonseca, 1848.
- Noches lúgubres*, Barcelona, J.A. Oliveres y Matas, 1850.
- Noches lúgubres*, Barcelona, Agustín Marcobal, 1850.

Historia de los amores del coronel D. José Cadalso escrita por el mismo, Madrid, José María Marés, 1852.

Noches lúgubres. Historia de los amores del coronel don José de Cadalso, escrita por el mismo, Madrid, [José María Marés], 1858.

Historia de los amores del coronel D. José Cadalso, escrita por el mismo, Madrid, José María Marés, 1867.

Historia de los amores del coronel D. José Cadalso ... Madrid, Calle de Juanelo, 19, s.a. (hacia 1870).

Historia de los amores del coronel D. José Cadalso ... Madrid, José María Marés, 1878.

Historia de los amores del coronel Don José de Cadalso, escrita por el mismo, Madrid, Despacho Juanelo, 19, 1879.

Historia de los amores del coronel D. José Cadalso ... Madrid, Despacho Juanelo, núm. 19, s.a. [¿1885?].

Noches lúgubres, Madrid, L. Esteso, 1918.

Noches lúgubres, notas y un prólogo del autor, Madrid, Juan Pueyo, 1918.

Noches lúgubres, notas y un prólogo del autor, Madrid, Juan Pueyo, 1919.

Noches lúgubres, ed. E. Cotton, Liverpool, Publications of the « Bulletin of Spanish Studies », 1933.

Noches lúgubres, ed. L.A. Menafra, Buenos Aires, Emecé, 1943.

Noches lúgubres, ed. E.F. Helman, Santander - Madrid, Antonio Zúñiga, 1951.

Selección de *Noches lúgubres (Noche primera)*, en C. Vian, *La letteratura spagnola del secolo diciottesimo*, Milano, La Goliardica, 1958, pp. 129-147.

Noches lúgubres, ed. N.O. Glendinning, Madrid, Espasa-Calpe, 1961 (Reed.: 1969).

Selección de las «*Noches lúgubres*» en F. Díaz Plaja, *El amor en las letras españolas (Antología 1140-1940)*, Madrid, Editora Nacional, 1963, pp. 76-78.

Noches lúgubres, en *Narraciones Terroríficas. Antología de cuentos de misterio*. Sexta selección, Barcelona, Acervo, [1965], pp. 7-32.

Noches lúgubres, ed. E.F. Helman, Madrid, Taurus, 1968.

Noches lúgubres, ed. J. Arce, Salamanca, Anaya, 1970.

Traducciones

Francés

Les Nuits lugubres, traduites de l'espagnol par Achille du Laurens, Paris, Ponthieu, 1821.

Cartas marruecas

Cartas marruecas escritas por un imparcial político en «*Correo de Madrid*», Tomos IV y V, desde el núm. 233 (14 de febrero de 1789), hasta el núm. 279 (25 de julio de 1789). En el núm. 280 (29 de julio de 1789) se publica una *Nota* firmada D.J.P.I.

Cartas marruecas, Madrid, Sancha, 1793.

Cartas marruecas del Coronel D. Joseph Cadahalso, Barcelona, Piferrer, 1796.

Cartas críticas de un moro viajante en España (Selección de las *Cartas marruecas*), en S. Baldwin, *L'art de la correspondance espagnole et française*, Paris, 1804, pp. 114-165.

Cartas marruecas, Valencia, Cabrerizo, 1817.

Cartas marruecas, Valencia, Mompié, 1817.

Cartas marruecas, Burdeos, Lawalle, 1818.

Cartas marruecas, Gerona, Oliva, 1819.

Cartas marruecas ... Nueva edición, Isla de León, José Periu, 1820.

- Cartas marruecas*, Tolosa, Bellegarrigue, 1820.
- Cartas marruecas*, Tolosa, Bellegarrigue, 1824.
- Cartas marruecas*, Paris, J. Smith, 1827.
- Cartas marruecas*, Paris, Bobée é Hingray, 1827.
- Cartas marruecas*, Paris, Pillet aîné, 1835.
- Cartas marruecas*, en E. de Ochoa, *Epistolario español*, T. I, BAE XIII, pp. 593-644.
- Selección de *Cartas marruecas* en F. Piferrer, *Anthologie espagnole, ou choix de morceaux en prose et en vers. Avec des notices sur les célèbres écrivains dont ils sont extraits*. Deuxième édition, Toulouse, Eduard Privat - Paris, L. Hachette, 1858, pp. 135-144.
- Cartas marruecas*, ed. y prólogo de Azorín, Madrid, Calleja, 1917.
- Cartas marruecas*, Madrid, Razón y Fe, s.a. [¿1932?].
- Cartas marruecas*, prólogo, edición y notas de J. Tamayo y Rubio, Madrid, Espasa Calpe, 1935. (Reed.: 1941-1950-1956-1963-1967-1971-1975).
- Cartas marruecas*, ed. M. Duviols, Paris - Toulouse, Privat-Di-dier, s.a.
- Cartas marruecas*, ed. J. Tamayo y Rubio, Zaragoza, Ebro, 1941 (Reed.: 1948-1953-1959-1965-1969-1971-1975-1980).
- Cartas marruecas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- Selección de *Cartas marruecas*, ed. L.B. Walton, London, G. Bell & Sons, 1954.
- Cartas marruecas* (Choix de lettres, par F. Bergés), Paris, F. Nathan, 1954.
- Selección de *Cartas Marruecas* (III, VII, LIII, LXI y LXXXIII), en C. Vian, *La letteratura spagnola del secolo diciottesimo*, Milano, La Goliardica, 1958, pp. 117-129.
- Selección de *Cartas marruecas* en D. Franco, *España como preocupación*, Madrid, Guadarrama, 1960², pp. 83-108.

Cartas marruecas, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, Tamesis Books, 1966 (Reed.: 1971).

Cartas marruecas, ed. A. Cardona de Gibert y E. Rodríguez Vilanova, Barcelona, Bruguera, 1967 (Reed.: 1975-1978).

Selección de las *Cartas marruecas* IX y LVI en *La prosa en el siglo XVIII. Antología de Villarroel, Isla, Cadalso, Forner y Jovellanos*, ed. A. Labajo, C. Urdiales y T. González, Madrid, Colcusa, 1967, pp. 28-32.

Cartas marruecas, ed. R. Solís, Madrid, Salvat, 1971 (Reed.: 1973-1974).

Cartas marruecas, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Editora Nacional, 1975 (Reed.: 1978).

Selección de *Cartas marruecas* en J. M. Díez Borque, *Antología de la literatura española*, Madrid, Guadiana, 1976, IV, pp. 155-160.

Cartas marruecas, ed. J. Sánchez Reboredo, S. Antonio de Calonge (Gerona), Hijos de José Bosch, 1978.

Cartas marruecas, ed. E. Serra, Madrid, 1979.

Cartas marruecas, ed. M. Baquero Goyanes, Barcelona, Bruguera, 1981.

Traducciones

Francés

Aperçu moral, politique et critique de l'Espagne, ou Lettres africaines, traduites en français par M. Froment Champ - La - Garde, Paris, J. Gillé fils, 1808.

Inglés

Selección de *Cartas marruecas* (II, XII, XXXVII, LIV, LXI, LXVIII, LXXIX, LXXXI, LIII, XXV y XIV), con traducción inglesa, en *Noticia selecta de los más excelentes prosistas españoles*, London, 1825, pp. 124-136.

Italiano

Selección de *Cartas marruecas* (VI, VII, XI, XIII, XIV, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXXVIII, XL, XLI, LIII, LVI, LX,

LXIII, XCIV y XCV), traducidas al italiano, en *Saggi in verso e prosa di letteratura spagnola dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX, con l'aggiunta di poesie volgarizzate da altre lingue*, Como, Figli di Carlantonio Ostinelli, 1835, pp. 231-255.

Selección de *Cartas marruecas* (texto español y traducción italiana), en P. Monti, *Pezzi scelti di celebri scrittori spagnuoli colla letterale traduzione a fronte e con note grammaticali, per agevolare agli studiosi l'apprendimento della lingua spagnola, ed a compimento della grammatica di Francesco Marín ...* Milano, s.i., 1853, pp. 243-375.

Carta VII, traducida al italiano, en U. Gallo - A. Gasparretti, *Le più belle pagine della letteratura spagnola. II. Dal Settecento ai nostri giorni*, Milano, Nuova Accademia, 1960, pp. 64-70.

Ocios de mi juventud

Ocios de mi juventud, o Poesías líricas en continuación de los Eruditos a la violeta, Madrid, Antonio de Sancha, 1773.

Ocios de mi juventud ... Madrid, Isidoro de Hernández Pacheco, 1781.

Ocios de mi juventud ... Barcelona, Eulalia Piferrer Viuda, 1782.

Ocios de mi juventud ... Barcelona, Viuda Piferrer, s.a. [1786].

Ocios de mi juventud ... Barcelona, Viuda Piferrer, 1790.

Ocios de mi juventud ... Leipzig, s.i., s.a. [¿1830].

Poesías

Epístola dedicada a Hortelio, o poesías inéditas del Coronel Don Josef Cadahalso ... Madrid, Isidoro de Hernández Pacheco, 1792.

Poesías, en *Colección de poesías escogidas de autores españoles*, Madrid, Gerónimo Ortega y Herederos de Ibarra, 1797, pp. 64-88.

Poesías, en M. J. Quintana, *Poesías selectas castellanas*, Madrid, Gómez Fuentenebro y Compañía, 1807, III, pp. 463-484.

Poesías, en M. J. Quintana, *Poesías selectas castellanas*, Madrid, Gómez Fuentenebro, 1817, IV, pp. 305-330.

Selección de *Poesías*, en *Colección de poesías formada por acuerdo de la Real Sociedad Patriótica Sevillana para el uso de sus escuelas*, Sevilla, Imprenta Real y Mayor, 1817, T. I, pp. 44-47.

Poesías del Coronel D. José de Cadalso, caballero del hábito de Santiago, Madrid, Sancha, 1821.

Poesías, Paris, T. Barrois hijo, 1821.

Poesías, en M. J. Quintana, *Poesías selectas castellanas ... Nueva edición aumentada y corregida*, Madrid, M. de Burgos, 1830, IV, pp. 87-115.

Poesías, en « Colección de los mejores autores españoles », T. XV. *Tesoro del Parnaso Español. Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, recogidas y ordenadas por Don M. J. Quintana, Paris, Baudry, 1838, pp. 449-456.

Poesías, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, T. I, BAE LXI, pp. 248-273.

Poesías, en A. Bonilla y San Martín, *Parnaso español de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Ruiz Hermanos, 1917, pp. 16-18.

Poesías, en H. Capote, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Zaragoza, 1941, pp. 99-108.

Poesías, en *Teatro y poesía del siglo XVIII*, Madrid, Nuevas Editoriales Unidas, s.a. [1958], pp. 195-201.

Poesías, en G. Carnero, *Antología de los poetas prerrománticos españoles*, Barcelona, Barral, 1970, pp. 42-46.

Poesías, en J.H.R. Polt, *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 142-152.

Poesías, en J. M. Díez Borque, *Antología de la literatura española*, Madrid, Guadiana, 1976, IV, pp. 435-444.

Traducciones

Francés

Tres poesías, con la traducción francesa, en J. M. Maury, *Espa-*

gne poétique, choix de poésies castillanes depuis Charles - Quint jusqu'à nos jours, mises en vers français; avec une dissertation comparée sur la langue et la versification espagnoles; une introduction en vers, et des articles biographiques, historiques et littéraires, Paris, P. Mongie aîné, 1827, II, pp. 249-262.

Italiano

Selección de *Poesías*, traducidas al italiano, en *Saggi in verso e prosa di letteratura spagnuola dall'origine di quella lingua sino al secolo XIX, con l'aggiunta di poesie volgarizzate da altre lingue*, Como, Figli di Carlantonio Ostinelli, 1835, pp. 154-157.

Selección de *Poesías*, traducidas al italiano, en G. Orti, *Traduzioni diverse*, Verona, Antonelli, 1839, pp. 133-146.

Una poesía, traducida al italiano, en *Il libro dell'amore. Poesie italiane raccolte e straniere raccolte e tradotte da Marco Antonio Canini*, Venezia, I. Merlo, 1889, IV, pp. 70-71.

Selección de *Poesías* (texto español y traducción italiana), en U. Gallo - A. Gasparetti, *Le più belle pagine della letteratura spagnola. II. Dal Settecento ai nostri giorni*, Milano, Nuova Accademia, 1960, pp. 72-75.

Optica del cortejo

Optica del cortejo. Espejo claro en que con demonstraciones prácticas del Entendimiento se manifiesta lo insubstancial de semejante empleo. Ocios políticos de Don Manuel Antonio Ramírez y Góngora, natural, y Vecino de la Ciudad de Córdoba, Córdoba, Juan Rodríguez, s.a. [1774].

Optica del cortejo. Espejo claro ... Salamanca, María Eugenia Villargordo, s.a. [1787].

Optica del cortejo. Espejo claro ... Barcelona, Viuda Piferrer, 1790.

Optica del cortejo. Espejo claro ... Córdoba, Luis de Ramos, 1804.

Teatro

Don Sancho García, Conde de Castilla. Tragedia española original por Juan del Valle, Madrid, Joaquín Ibarra, 1771.

Don Sancho García, Conde de Castilla. Tragedia española original. Por el Coronel D. Joseph Cadalso, comandante que fue del Escuadrón del Regimiento de Caballería de Borbón, y Caballero del Abito de Santiago, Madrid, Imprenta del Real y Supremo Consejo de Indias, 1784.

Don Sancho García. Tragedia española original ..., Madrid, Isidoro de Hernández Pacheco, 1785.

Don Sancho García (Conde de Castilla), en *Teatro español del siglo XVIII. Antología*, ed. J.L. Johnson, Barcelona, Bruguera, 1972, pp. 419-479.

Selección de *Don Sancho García*, en J.M. Díez Borque, *Antología de la literatura española*, Madrid, Guadiana, 1976, IV, pp. 249-252.

Don Sancho García, en García de la Huerta, Cadalso, Cienfuegos, Quintana, *Cuatro tragedias neoclásicas*, ed. J. Johnson, Salamanca, Almar, 1981, pp. 171-231.

Solaya o los circasianos. Tragedia inédita, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid, Castalia, 1982.

Otras obras

Anales de cinco días ... en «Semanario Erudito», 17 (1789), pp. 243-273.

Guía de hijos de vecino ... en «Semanario Erudito», 17 (1789), pp. 273-274.

Calendario Manual y Guía de Forasteros en Chipre (1768). Sátira atribuida a José Cadalso, prólogo, edición y notas de N. Glendinning. Madrid, C.S.I.C., 1982.

Defensa de la nación española contra la carta persiana LXXVIII de Montesquieu, edición, prólogo y notas de G. Mercadier, Toulouse, Université de Toulouse, 1970.

Escritos autobiográficos y Epistolario, ed. N. Glendinning y N. Harrison, London, Tamesis Books, 1979.

Bibliografía crítica sobre José Cadalso

Abellán, José Luis *El nacimiento del ensayo moderno: Cadalso*, en *Historia crítica del pensamiento español*. III. *Del Barroco a la Ilustración (Siglos XVII y XVIII)*, Madrid, 1981, pp. 786-807.

Adinolfi, Giulia *Le « Cartas marruecas » di José Cadalso e la cultura spagnola della seconda metà del Settecento*, en « *Filologia Romanza* », III (1956), pp. 30-83.

Aguado, Emiliano *De Cadalso a Castelar*, en « *La Estafeta Literaria* », 282-283 (4-18 de enero del 1964), pp. 57-58.

Aguilar Piñal, Francisco *Moratín y Cadalso*, en « *Revista de Literatura* », XLII, 84 (1980), pp. 135-148.

— *Un hallazgo literario*, en « *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII* », 7-8 (1980), pp. 179-180.

— *Cadalso y Vázquez (José)*, en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1983, II, pp. 36-59.

Albalá, Alfonso *Reseña de N. Glendinning, Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, en « *La Estafeta Literaria* », 242 (1962), p. 21.

Alvarez de Miranda, Pedro *A propósito del descubrimiento de « Solaya o los circasianos ». Tragedia inédita de José Cadalso*, en « *Cuadernos Hispanoamericanos* », 389 (1982), pp. 309-321.

Amorós, Andrés *Reseña de J. B. Hugues, José Cadalso y las « Cartas marruecas »*, Madrid, 1969, en « *Revista de Occidente* », XXIX, 86 (1970), pp. 250-251.

— *Perspectivas de Cadalso*, en « *A B C* » de Madrid, 27 de febrero de 1982, p. 4.

Anaya, Angel *An Essay on Spanish Literature*, London, 1818, pp. 60 y 170-172.

Andioc, René *Reseña de Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « *Bulletin Hispanique* », LXIX (1967), pp. 540-542.

— *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Bordeaux, 1970.

— *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1978.

Anónimo *Reseña de Don Sancho García*, Madrid, Imprenta del Real Supremo Consejo de Indias, 1784, en « *Memorial Literario* », agosto de 1784, p. 80, y agosto de 1785, p. 445.

— *Reseña de Erudición Militar a la Violeta*, Lección póstuma que da a sus discípulos el Autor de los Eruditos, en « *Correo de Madrid* », 348 (27 de marzo de 1790), p. 2800.

— *Reseña de Noches lúgubres del coronel don José Cadalso*, en « *Gaceta de Madrid* », 24 de agosto de 1830.

— Reseña de *Obras de D. Josef Cadalso*, comandante que fue de escuadrón en el regimiento de Borbón, en «Gaceta de Madrid», 11 de mayo de 1833 y 15 de junio de 1835.

— Reseña de *Noches lúgubres, que a imitación de las del inglés Young escribió el coronel D. José Cadalso*, en «Diario de Avisos», 21 de mayo de 1835.

— Reseña de *Noches lúgubres*: última edición de esta preciosa obra que ha hecho célebre a Cadalso, y aumentada con la última noche, y todos los preciosos versos que tienen relación con sus amores, en «Gaceta de Madrid», 14 de marzo de 1840.

— Reseña de *Noches lúgubres de Cadalso*, en «Diario de Madrid», 17 de febrero de 1841.

— *Carta de un amigo de Cadalso sobre la exhumación clandestina del cadáver de la actriz María Ignacia Ibáñez*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE LXI, pp. 247-248.

— *Actualidad de Cadalso*, en «Insula», 256 (1968), p. 2.

Arce, Joaquín *Cadalso y la poesía del siglo ilustrado*, en «Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica», I, 1 (1978), pp. 195-206.

— *Problemas lingüísticos y textuales de las «Cartas marruecas»*, en «Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica», I, 1 (1978), pp. 55-66.

— *La poesía de Cadalso, entre ironía y escepticismo*, en *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1981, pp. 238-250.

Asensio, Eugenio *El problema de las «Noches lúgubres»*, en «Revista de Bibliografía Nacional», IV (1953), pp. 325-370.

Baader, Horst *José Cadalso und der «barocke» Racine*, en «Romanische Forschungen», 75 (1963), pp. 393-399.

Balbín N. de Prado, Rafael *José Cadalso, en Tres autores neoclásicos: Cadalso, Jovellanos y L.F. de Moratín*, Madrid, 1981, pp. 9-30.

Baquero Goyanes, Mariano *Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos*, en «Clavileño», V, 30 (1954), pp. 1-12. Rep. en *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, 1963, pp. 11-41.

— *Feijoo y Cadalso*, en *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, 1972, pp. 66-68.

Barnette, Linda Jane Carpenter *Point of View in the Prose Work of Cadalso*, en «Dissertation Abstract International», 1981.

Bermúdez Cañete, Federico *Cadalso en su contexto europeo*, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 389 (1982), pp. 263-278.
— *Cadalso y la naturaleza*, en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, Granada, 1982, pp. 13-38.

Blanco Aguinaga, Carlos *Don José de Cadalso, desengaño y dolor de España en el siglo XVIII*, en « Universidad de México », IX, 9 (1954-1955).

— *Cadalso en su siglo*, en *Nuestra Década (La cultura contemporánea a través de mil textos)*, México, 1964, II, pp. 473-477.

Blanco Aguinaga, Carlos - Rodríguez Puértolas, Julio - Zavala, Iris M. *Empuje de las luces: Cadalso o la reforma fabulada*, en *Historia social de la literatura española*, Madrid, 1978, II, pp. 30-36.

Bravo Villasante, Carmen Reseña de R.P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico « europeo » de España*, Madrid, 1974, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 298 (1975), pp. 231-234.

Bremer, Klaus-Jürgen *Montesquieu's « Lettres persanes » und Cadalso's « Cartas marruecas »: Eine Gegenüberstellung von zwei pseudo - orientalischen Briefsatiren*, Heidelberg, 1971.

Caballero, Fermín *La « Optica del cortejo » no es obra de Don José Cadalso*, en « Revista de España », XXX (1873), pp. 5-14.

Cabañas, Pablo *El orfismo de Cadalso*, en « Cuadernos de Literatura », 1947, pp. 275-279.

Camarero, Manuel *Un autor polémico* (Reseña de J. K. Edwards, *Tres imágenes de José Cadalso: el crítico, el moralista, el creador*, Sevilla, 1976), en « La Estafeta Literaria », 597 (1976), p. 2581.

— *Las « Noches lúgubres »: Historia de un éxito editorial*. Conferencia pronunciada el 24 de febrero de 1982, con motivo de los actos organizados por el Instituto de Filología Hispánica « Miguel de Cervantes » del C.S.I.C., para conmemorar el segundo centenario de la muerte de Cadalso.

— *A vueltas con la biografía de Cadalso* (Reseña de *Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison, London, 1979), en « Insula », XXXVII, 423 (1982), pp. 3 y 5.

— *Cadalso, vanguardista* (Reseña de *Solaya o los circasianos. Tragedia inédita*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid, 1982), en « Nueva Estafeta », 41 (1982), pp. 87-88.

— « *Las noches lúgubres* »: historia de un éxito editorial, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 389 (1982), pp. 331-343.

Cambiaso y Verdes, Nicolás María *Memorias para la biografía y la bibliografía de la Isla de Cádiz*, Madrid, 1829, I, pp. 206-217.

C[ampo], S. del Reseña de P. Laborde, *Cadalso économiste*, Nîmes, 1952, en « Revista de Estudios Políticos », 81 (1955), pp. 211-212.

Campos, Jorge Reseña de *Noches lúgubres*, ed. E. Helman, Santander - Madrid, 1951, en « Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo », 28 (1952), pp. 177-180.

Cano, José Luis *Cadalso visto por un inglés* (Reseña de N. Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962), en « Insula », 190 (1962), pp. 8-9.

— *Cadalso, primer romántico « europeo » de España* (Reseña de R.P. Sebold, *Cadalso: el primer romántico europeo de España*, Madrid, 1974), en « Insula », 338 (1975), pp. 8-9.

Caso González, José M. Reseña de *Noches lúgubres*, ed. N. Glendinning, Madrid, 1961, en « Archivum », XIV (1964), pp. 276-281.

— Reseña de N. Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, en « Archivum », XIV (1964), pp. 281-289.

Castán Palomar, Fernando *La novia del poeta Cadalso*, en « Domingo », 4 de mayo de 1941, p. 9.

Cavazzana, R. *Teatralización de las « Noches lúgubres » de Cadalso por Luis A. Morante*, en « Revista de Estudios de Teatro », 2 (1959), pp. 5-13.

Cook, John A. *Cadalso*, en *Neoclassic Drama in Spain: Theory and Practice*, Dallas, 1959, pp. 278-280.

Cossío, José María de « *Los eruditos a la violeta* », de *Cadalso*, en « Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo », VIII (1926), pp. 232-233.

Cotarelo y Mori, Emilio *Cartas inéditas de Cadalso*, en « La España Moderna », VII (1895), pp. 60-96.

— *Iriarte y su época*, Madrid, 1897 (particularmente las pp. 88-102, 120-139 y 246-250).

- Cotton, Emily *Cadalso and his Foreign Sources*, en « Bulletin of Spanish Studies », VIII (1931), pp. 5-18. Rep. en *Liverpool Studies of Spanish Literature*, 1ª serie, *From Cadalso to Rubén Darío*, Liverpool, 1940.
- Coughlin, Edward V., Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « Hispania », LI (1968), pp. 363-364.
- Cox, Ralph Merrit *A New « Novel » by Cadalso*, en « Hispanic Review », 41, 4 (1973), pp. 655-668.
— *Baretti and Cadalso. A Question of Influence*, en « Dieciocho », 5, 1 (1982), pp. 34-44.
- Cuenca, Luis Alberto de *Una lectura de « Los eruditos a la violeta »*, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 389 (1982), pp. 279-290.
— Reseña de *Solaya o los circasianos. Tragedia inédita*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid, 1982, en « Revista de Literatura », XLIV, 88 (1982), pp. 210-211.
- Cueto, Leopoldo Augusto de *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE LXI, pp. CV - CVII.
— *Don José Cadalso. Noticias biográficas y juicios críticos. Adición a las noticias biográficas de Cadalso*, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE LXI, pp. 243 - 248.
— *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, Madrid, 1893, I, pp. 318-324 y II, pp. 430 - 448.
- Chiareno, Osvaldo *Cadalso moralista*, en « Il Lavoro Nuovo », 21 y 22 de agosto de 1956. Rep. en *Scrittori spagnuoli del Settecento*, Genova, 1962, pp. 20-26.
— Reseña de *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. J. Arce, Madrid, 1978, en « Rassegna Iberistica », 5 (1979), pp. 53-54.
- Deacon, Philip *Cadalso, censor del Consejo de Castilla*, en « Revista de Literatura », XXXVIII, 75-76 (1970), pp. 167-173.
— *José de Cadalso, una personalidad esquiva*, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 389 (1982), pp. 327-330.
- Demerson, Jorge *Cadalso, la Religión y la Iglesia*, en *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, 1982, pp. 151 - 169.
- Dérozier, Albert *Cadalso et ses « Lettres marocaines »: le sens d'un renoncement*, en *Histoire politique et Histoire des idées (XVIII-XIX siècles)*, Paris, 1976, pp. 121-136.

— *La cuestión del lujo en « Las Cartas Marruecas » de Cadalso*, en « *Studi Ispanici* », 1977, pp. 95-112.

Díaz, José A. Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « *Revista Hispánica Moderna* », XXXIII, 3-4 (1967), p. 359.

Díaz Lario, Luis Federico Reseña de N. Glendinning, *The Date of Cadalso's Death: An Answer to Professor Sebold's Query*, en « *Hispanic Review* », XLI (1973), en « *Indice Histórico Español* », XXV (1979), p. 238.

— Reseña de R. Merrit Cox, *A New « Novel » by Cadalso*, en « *Hispanic Review* », 41, 4 (1973), pp. 655-668, en « *Indice Histórico Español* », XXV (1979), p. 237.

Díaz Plaja, Guillermo *Un nuevo texto de la primera « Noche lúgubre » de Cadalso. Problemas que plantea*, en *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, 1942, pp. 247-282.

Di Carlo, Giuseppina *José de Cadalso*, Palermo, 1938.

Didier, C. Reseña de J.B. Hugues, *Dimensiones estéticas de las Cartas marruecas*, en « *Nueva Revista de Filología Hispánica* », X, 2 (1956), pp. 194-202, en « *Les Lettres Romanes* », XIII, 1 (1959), pp. 81-82.

Domergue, Lucienne *Luces y censura: el caso de Cadalso*, en *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, Prensa periódica)*, Toulouse - Le Mirail, 1981, pp. 9-39.

Donoso Núñez, Guido *La España del siglo XVIII en las « Cartas marruecas » de Cadalso*, en « *Atenea* », 432 (1975), pp. 40-67.

Dowling, John Reseña de *Defensa de la nación española contra la « Carta persiana LXXVII » de Montesquieu (Texto inédito)*, ed. G. Mercadier, Toulouse, 1970, en « *Hispanic Review* », XLI, 4 (1973), pp. 704-705.

— Reseña de *Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison, London, 1979, en « *Modern Language Review* », 76 (1981), pp. 726-727.

Dubuis, Michel *La « gravité espagnole » et le « sérieux ». Recherches sur le vocabulaire de Cadalso et de ses contemporains*, en « *Bulletin Hispanique* », LXXVI, 1-2 (1974), pp. 5-91.

Dupuis, Lucien Reseña de *Defensa de la nación española contra la « Carta persiana LXXVIII » de Montesquieu (Texto inédito)*

ditò), ed. G. Mercadier, Toulouse, 1970, en « Bulletin Hispanique », LXXIII, 1-2 (1971), pp. 204-206.

— Reseña de *Defensa de la nación española contra la « Carta persiana LXXVIII » de Montesquieu (Texto inédito)*, ed. G. Mercadier, Toulouse, 1970, en « Dix-huitième Siècle », 4 (1972), pp. 425-426.

Edwards, June K. *Tres imágenes de Cadalso: El crítico, el moralista, el creador*, Sevilla, 1976.

Embeita, María *Cadalso y el acto autobiográfico*, en « Cuadernos Hispanoamericanos », 389 (1982), pp. 322-326.

Espina, Antonio *Cadalso como ensayista*, en « A B C » de Madrid, 3 de diciembre de 1959.

Falco, Alfonso *Una presunta imitazione spagnola de « Les Lettres Persanes »*, en « Culture Française », II, 4 (1955), p. 4. Rep. en A. Falco, *Varia*, Bari, 1975, pp. 14-17.

— *Don José de Cadalso, Pedagoga*, en « Clizia », I, 3 (1955), p. 44. Rep. en A. Falco, *Varia*, Bari, 1975, pp. 22-27.

Fernández de la Cigöña, Francisco José *El pensamiento contrarrevolucionario español: José Cadalso*, en « Verbo », 121-122 (1974), pp. 153-183.

Fernández de Escalante, Manuel *Ante el recuerdo de Cadalso*, en « A B C » de Sevilla, 6 de marzo de 1971.

Fernández Montesinos, José Francisco *Cadalso o la noche cerrada*, en « Cruz y Raya », 13 (1934), pp. 43-67. Rep. en *Ensayos y Estudios de literatura española*, Madrid, 1970, pp. 167-183.

— Reseña de *Noches lúgubres*, ed. E. Helman, Santander - Madrid, 1951, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », 8, 1 (1954), pp. 87-91.

— *Acerca de una edición de las « Noches lúgubres »* (Reseña de las *Noches lúgubres*, ed. E. Helman, Santander - Madrid, 1951), en *Ensayos y Estudios de literatura española*, Madrid, 1970, pp. 185-194.

Fernández de Navarrete, Martín D. *José Cadalso*, en *Colección de opúsculos*, Madrid, 1848, I, pp. 307-319.

Ferrari, Angel *Las « Apuntaciones autobiográficas » de José de Cadalso en un manuscrito de « Varios »*, en « Boletín de la Real Academia de la Historia », CLXI, II (1967), pp. 111-143.

Fortes, José Antonio *Las Noches del Romanticismo*, en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, Granada, 1982, pp. 39-58.

Foulché - Delbosc, René *Obras inéditas de Don José Cadalso*, en « *Revue Hispanique* », I (1894), pp. 258-335.

Franco, Dolores *Cadalso*, en *España como preocupación*, Madrid, 1960, pp. 81-83.

García Montero, Luis *De Cadalso y sus ambigüedades*, en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, Granada, 1982, pp. 59-78.

Gella Iturriaga, José *Los «Papeles de la campaña» de Cadalso en un manuscrito de «Varios»*, en « *Boletín de la Real Academia de la Historia* », CLXXIII (1976), pp. 181-238.

Glendinning, Nigel O. *Joseph de Cadalso (1741-1782), his Life and his Works, and his Thought in Relation to the Stoic Tradition*, Cambridge, 1955 (Tesis).

— « *Ortelio* » en la poesía y en la vida de Cadalso. Una nueva teoría sobre su identidad y datos sobre la amistad de Casimiro Gómez Ortega y Cadalso, en « *Revista de Literatura* », XIV, 27-28 (1958), pp. 3-23.

— *New Light on the Text and Ideas of Cadalso's «Noches lúgubres»*, en « *The Modern Language Review* », LV, 4 (1960), pp. 537-542.

— *New Light on the Circulation of Cadalso's «Cartas marruecas» before its first Printing*, en « *Hispanic Review* », XXVIII, 2 (1960), pp. 136-149.

— *The Traditional Story of «La difunta pleitada». Cadalso's «Noches lúgubres» and the Romantics*, en « *Bulletin of Hispanic Studies* », XXXVIII (1961), pp. 206-215.

— *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962.

— *Cartas inéditas de Cadalso a un padre jesuita, en inglés, francés, español y latín*, en « *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* », XLII (1966), pp. 97-116.

— *Cadalso, López de Huerta y «Ortelio»*, en « *Revista de Literatura* », XXXIII, 65-66 (1968), pp. 85-92.

— *Structure in the «Cartas marruecas» de Cadalso*, en *The Varied Pattern: Studies in the Eighteenth Century*, Toronto, 1971, pp. 51-76.

— *The Date of Cadalso's Death: an Answer to Professor Se-*

bold's Query, en « *Hispanic Review* », 41, 2 (1973), pp. 420-424.

— Reseña de R. P. Sebold, *Colonel Don José Cadalso*, New York, 1971, en « *Bulletin of Hispanic Studies* », LII, 2 (1975), pp. 169-174.

— *Ideas políticas y religiosas de Cadalso*, en « *Cuadernos Hispanoamericanos* », 389 (1982), pp. 247-262.

— *Sobre la interpretación de las « Noches lúgubres »*, en « *Revista de Literatura* », XLIV, 87 (1982), pp. 131-139.

— *La vida del autor y la realidad de su tiempo en las « Cartas marruecas » de Cadalso*, en *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, 1982, pp. 237-245.

Gómez de Baquero, E. *Cadalso y las « Cartas marruecas »* en « *El Sol* », 17 de agosto de 1927, p. 1.

Gómez del Prado, Carlos *José Cadalso, « Las noches lúgubres » y el determinismo literario*, en « *Kentucky Foreign Language Quarterly* », XIII (1966), pp. 209-219.

Gómez de la Serna, Ramón *El primer romántico de España, Cadalso el desenterrador*, en *Biografías completas. Mi tía Carolina Coronado*, Madrid, 1959, pp. 885-891.

Gomis, Lorenzo *A los doscientos años de la muerte de Cadalso. Que vida vivir*, en « *El Ciervo* », 375 (1982), pp. 3-6.

González, Alvaro V. *Narrative Technique in José Cadalso's « Cartas marruecas »*, Vanderbilt University, 1978 (Tesis).

González Deleito y Domingo, Nicolás *Ideas jurídicas del coronel Cadalso. La posición de un poeta prerromántico antes los motivos del Derecho*, Madrid, 1952.

— *Tricotomía del suicidio amoroso. Cadalso - Goethe - Larra*. (Conferencia pronunciada en el Museo Romántico de Madrid el 27 de abril de 1953), Madrid, 1953.

González Ruiz, Nicolás *Un sabio moro visto por un coronel español. El tipo de Ben Beley en las « Cartas marruecas », de Cadalso*, en « *Africa* », 123 (1952), pp. 118-120.

Granell, Manuel Reseña de *Noches lúgubres*, ed. E. Helman, Santander - Madrid, 1951, en « *Revista Nacional de Cultura* », XIII, 89 (1951), pp. 288-290.

Greenfield, S. M. Reseña de N. Glendinning, *Vida y obra de*

Cadalso, Madrid, 1962, en « Hispania », XLVI, 4 (1963), pp. 849-850.

Greenwood, Emily *Cadalso*, Liverpool, 1924 (Tesis).

Grimaldi, Erasmo *Cadalso e il suo tempo*, Cosenza, 1971.

G[rout], P[ierre] Reseña de G. Adinolfi, *Le « Cartas marruecas » di José Cadalso e la cultura spagnola della seconda metà del Settecento*, en « Filologia Romanza », III (1956), pp. 30-83, en « Les Lettres Romanes », XII, 1 (1958), pp. 86-87.

Guerrieri Crocetti, Camillo Reseña de G. Di Carlo, *José de Cadalso*, Palermo, 1938, en « Nuova Antologia », 74, 1612 (16 de mayo de 1939), pp. 235-236.

Guinard, Paul J. Reseña de *Noches lúgubres*, ed. N. Glendinning, Madrid, 1961, en « Revue de Littérature Comparée », XXXIX (1965), pp. 164-166.

— Reseña de N. Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, en « Revue de Littérature Comparée », XXXIX (1965), pp. 160-164.

Gullón, Ricardo *Investigaciones en torno a Cadalso*, en « Platero », 15 (1952).

Güntzel, Annelies *Die « Cartas marruecas » des Don José Cadalso. Ein spanisches Werk des 18. Jabrunderts*, St. Gallen, 1938.

Gutiérrez Girardot, Rafael Reseña de K. J. Bremer, *Montesquieu's « Lettres persanes » und Cadalso's « Cartas marruecas »*. *Eine Gegenüberstellung von zwei pseudo - orientalischen Briefsatiren*, Heidelberg, 1971, en « Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen », 216, 2 (1979), pp. 465-466. — Reseña de H. J. Lope, *Die « Cartas marruecas » von José Cadalso. Eine Untersuchung zur spanischen Literatur des XVIII. Jabrunderts*, Frankfurt, 1973, en « Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen », 216, 2 (1979), pp. 466-468.

Haftner, Monroe Z. *Escosura's « Noches lúgubres », an Unpublished Play Based on Cadalso's Life*, en « Bulletin of Hispanic Studies », XLVIII, 1 (1971), pp. 36-43.

Hall, H. B. Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. B. Walton, London, 1954, en « Bulletin of Spanish Studies », XXXII (1955), p. 180.

Harrison, Nicole *La mujer, la moralidad y el matrimonio en las obras de Cadalso*, en « Cuadernos Hispanoamericanos » 389 (1982), pp. 291-308.

Helman, Edith F. *The First Printing of Cadalso's « Noches lúgubres »*, en « Hispanic Review », XVIII, 2 (1950), pp. 126-134.

— *A Note on an Immediate Source of Cadalso's « Noches lúgubres »*, en « Hispanic Review », XXV, 2 (1957), pp. 122-125.

— *« Caprichos » and « Monstruos » of Cadalso and Goya*, en « Hispanic Review », XXVI, 3 (1958), pp. 200-222.

— *Reseña de Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « Hispanic Review », XXXVI, 4 (1968), pp. 382-385.

— *Cadalso y Goya: sobre caprichos y monstruos*, en *Jovellanos y Goya*, Madrid, 1970, pp. 125-155.

Herpoel, Sonja *Reseña de Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison, London, 1979, en « Les Lettres Romanes », XXXVII (1983), pp. 356-357.

Herrero, Javier *Reseña de R. P. Sebold, Cadalso: el primer romántico « europeo » de España*, Madrid, 1974, en « Modern Language Notes », XCIII, 2 (1978), pp. 356-359.

Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso, Granada, 1982.

Homenaje a Cadalso, « Cuadernos Hispanoamericanos », 389 (1982).

Hubbel, J. L. *Reseña de Noches lúgubres*, ed. E. Helman, Santander, 1951, en « Revista Hispánica Moderna », 21 (1955), p. 57.

Hughes, John B. *Vital and Artistic Dimensions in the « Cartas marruecas » of José Cadalso*, Princeton, 1953 (Tesis).

— *Dimensiones estéticas de las « Cartas marruecas »*, en « Nueva Revista de Filología Hispánica », X, 2 (1956), pp. 194-202.

— *Las « Cartas marruecas » y la « España defendida »*, perfil de dos visiones de España, en « Cuadernos Americanos », XCVIII, 2 (1958), pp. 139-153.

— *José Cadalso y las « Cartas marruecas »*, Madrid, 1969.

Ibarra y Bergé, Javier de *La vizcainía de Cadalso, ilustre escritor y soldado*, en « Vida Vasca », XXXII (1955), pp. 225-229.

Iglesia Carnicero, E. de la *García de la Huerta y el coronel Cadalso*, Madrid, 1889.

Ilie, Paul, Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « Bulletin of Hispanic Studies », XLV, 2 (1968), pp. 142-149.

Isaza Calderón, Baltasar *La visión de España en Cadalso y Larra (Análisis comparativo)*, en *Estudios literarios*, Madrid, 1966, pp. 153-155.

— *Las « Cartas marruecas » de Cadalso*, en *Estudios literarios*, Madrid, 1966, pp. 168-171.

Juretschke, Hans *La contestación de Capmany a Cadalso y su discurso de ingreso en la Academia de la Historia*, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, « Revista de la Universidad de Madrid », XVIII, 69 (1969), pp. 203-221.

King, Edmund L. Reseña de *Noches lúgubres*, ed. N. Glendinning, Madrid, 1961, en « Philological Quarterly », XLI (1962), pp. 727-728.

Krauss, Werner Reseña de H. J. Lope, *Die « Cartas marruecas » von José Cadalso*, Frankfurt, 1973, en « Romanische Forschungen », 85, 1/2 (1973), pp. 235-237.

Laborde, Paul *Cadalso économiste*, Nîmes, 1952.

— *Cadalso et Montesquieu*, en « Revue des Langues Romanes », LXXI (1952), pp. 171-180.

Landero Durán, Luis Reseña de *Cartas marruecas*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, 1975, en « La Estafeta Literaria », 580 (1976), p. 2338.

Lhéritier, Michel *Un esprit international dans l'Espagne du XVIII^e siècle. José Cadalso (1741-1782)*, en *Colección de estudios históricos, jurídicos, pedagógicos y literarios ofrecidos a Rafael Altamira y Crevea*, Madrid, 1936, pp. 220-240.

Lomné, Henriette *Cadalso et la diversité des provinces dans les « Cartas marruecas »*, en « Ibérica », I (1977), pp. 173-186.

Lope, Hans - Joachim *Die « Cartas marruecas » von José Cadalso. Eine Untersuchung zur spanischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1973.

— Reseña de K. J. Bremer, *Montesquieus « Lettres persanes »*

und Cadalso's « Cartas marruecas ». Eine Gegenüberstellung von zwei pseudo-orientalischen briefsatiren, en « Romanische Forschungen », 85, 3 (1973), pp. 409-412.

— Reseña de B. Schmidt, *Spanien im Urteil spanischer Autoren. Kritische Untersuchungen zum sogenannten Spanienproblem, 1609-1936*, Berlin, 1975, en « Romanische Forschungen », 89, 1 (1977), pp. 157-159.

— Reseña de *Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison, London, 1979, en « Romanistisches Jahrbuch », XXXIII (1982), pp. 386-387.

López Herrera, Francisco D. *Las reflexiones morales de Cadalso*, en « Explicación de Textos Literarios », IV, 2 (1975-1976), pp. 176-182.

López Serrano, Matilde Reseña de *Noches lúgubres*, ed. E. Helman, Santander - Madrid, 1951, en « Revista Bibliográfica y Documental », 5 (1951), pp. 305-307.

Lunardi, Ernesto *La crisi del Settecento. José Cadalso*, Genova, 1948.

Mac Clelland, Ivy L. *The Origin of the Romantic Movement in Spain*, Liverpool, 1937, pp. 278-281 y 309-311.

— *Spanish Drama of Pathos*, Liverpool, 1970, I, pp. 179-185.

— Reseña de *Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison, London, 1979, en « Bulletin of Hispanic Studies », 58 (1981), pp. 268-269.

Maravall, José Antonio *De la Ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso*, en *Mélanges à la Mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, pp. 81-96.

Marco, Joaquín « Las Noches lúgubres », moralizadas, en pliegos. « Noches lúgubres »: un tema paralelo. « Las Noches lúgubres », politizadas, en *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid, 1977, I, pp. 248-260.

Marenduzzo, Eliza *J. Cadalso e le « Cartas marruecas »*. *Specchio della vita spagnuola del XVIII secolo*, Napoli, 1934.

Marías, Julián *La respuesta de Cadalso*, en *La España posible en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1963, pp. 31-46.

Marichal, Juan *Cadalso: el estilo de un « hombre de bien »*, en « Papeles de Son Armadans », IV (1957), pp. 285-296. Rep. en *La voluntad de estilo*, Barcelona, 1957, pp. 185-197.

Marín, Nicolás *En la tumba de Cadalso*, en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, Granada, 1982, pp. 79-91.

Martínez de la Rosa, Francisco *Obras literarias*, London, 1838, I, pp. 85, 245-246, 258 y 283 (*Poesías*); II, pp. 248-252 (*Don Sancho García*).

— *Apéndice sobre la tragedia española*, en *Obras*, Madrid, B A E CL, pp. 152-153.

Martínez Ruiz, José (Azorín) *Cadalso*, en *Lecturas españolas*, Buenos Aires - México, 1947, pp. 59-63.

— *José Cadalso*, en *Leyendo a los poetas*, rep. en *Obras Completas*, Madrid, 1962, VII, pp. 721-724.

Matus, Eugenio *Una interpretación de las « Cartas marruecas » de Cadalso*, en « Estudios Filológicos », 3 (1967), pp. 67-90.

Maury, Jean Marie *Espagne poétique*, Paris, 1827, II, pp. 249-254.

Menéndez Pelayo, Marcelino *Cadalso*, en *Biblioteca de traductores españoles*, Santander, 1952, I, pp. 263-266.

Menéndez Pidal, Ramón *Los españoles en la historia*, Madrid, 1971, pp. 205-209.

Mercadier, Guy Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis - N. Glendinning, London, 1966, en « Les Langues Neo - Latines », 182 (1967), pp. 109-112.

Miaja de la Muela, Adolfo *Una sátira española contra los internacionalistas del siglo XVIII. La lección cuarta de « Los eruditos a la violeta »*, en *Colección de Estudios en Homenaje al Prof. Camilo Barcia Trelles*, Santiago de Compostela, 1946, pp. 103-131.

Miralles, Alberto Reseña de *Solaya o los circasianos. Tragedia inédita*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid, 1982, en « Primer Acto », 194 (1982), pp. 127-128.

Molas Ribalta, Pedro Reseña de J. B. Hugues, *José Cadalso y*

las « *Cartas marruecas* », Madrid, 1969, en « *Indice Histórico Español* », XVI, 57 (enero - abril de 1970), p. 104.

Moreno Hernández, Carlos *Las « Cartas marruecas » de José Cadalso: El viaje interrumpido de la razón*, en « *Revista de Investigación* », IV, 2 (1980), pp. 33-44.

Mudry, Marcelle *Cadalso et la France*, Paris, 1957.

Mulertt, Werner *Die Stellung der « Marokkanischen Briefe » innerhalb der Aufklärungsliteratur. Beitrag zum Verständnis der Schriften José Cadalso*, Halle, 1937.

M. C. Reseña de *Noches lúgubres*, ed. E. Helman, Madrid, Santander, 1951, en « *Bulletin of Spanish Studies* », XXIX, 113 (1952), p. 69.

M. J. M. Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « *Archivo Hispalense* », 136 (1966), pp. 218-219.

M. de L. S. de A. *Reflexiones sobre la crítica de la obra de Cadalso « Los eruditos a la violeta » inserta en el Num. 4*, en « *Varietades de Ciencias, Literaturas y Artes* », II, IX^o (1804), pp. 174-188.

Napoli Signorelli, Pietro *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, 1790, VI, pp. 11-15.

Nicolai, R. R. *Observaciones sobre la « amada » y sobre la preocupación histórico-patriótica en las « Noches lúgubres » de José Cadalso*, en « *Humanitas* », 14 (1973), pp. 396-407.

Oostendorp, H. T. Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « *Neophilologus* », LII (1968), pp. 91-92.

Palacín Iglesias, Gregorio B. *Originalidad de la obra de Cadalso*, en « *Diario de Yucatán* », 8 de enero de 1967, pp. 1-2. Rep. en *Nueva valoración de la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, 1967, pp. 129-134.

Palomo, María del Pilar *El descenso de Cadalso a los infiernos*, en « *Prohemio* », III, 1 (1972), pp. 29-43.

Paredes Núñez, Juan *Cadalso y Goya*, en *Hombre de bien. Estu-*

dios sobre la vida y la obra de Cadalso, Granada, 1982, pp. 92-109.

Peers, E. Allison *The Influence of Young and Gray in Spain*, en « The Modern Language Review », XXI (1926), pp. 404-418 (particularmente las pp. 412-415).

Pitollet, Camille Reseña de *Los eruditos a la violeta, con el Suplemento del mismo Autor y otros Anexos. Textos de las primeras Ediciones ornamentados por José Triadó*, Madrid, 1928, en « Bulletin Hispanique », 37 (1935), pp. 515-519.

Polt, John H. R. Reseña de *Noches lúgubres*, ed. J. Arce, Salamanca, 1970, en « Filología Moderna », 40-41 (1970-1971), pp. 161-162.

— Reseña de R. P. Sebold, *Colonel Don José Cadalso*, New York, 1971, en « Hispanic Review », 41, 4 (1973), pp. 705-708.

— Reseña de K. J. Bremer, *Montesquieu « Lettres persanes » und Cadalso « Cartas marruecas »: Eine Gegenüberstellung von zwei pseudo-orientalischen Briefsatiren*, Heidelberg, 1971, en « Hispanic Review », XLII, 2 (1974), pp. 227-229.

— Reseña de *Escritos autobiográficos y Epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison, London, 1979, en « Modern Philology », LXXIX (1982), pp. 443-445.

Quintana, Manuel José *Literatura: Crítica: Obras del Coronel Don Josef Cadalso: cuatro volúmenes en octavo, impresos en Madrid por Don Mateo Repullés, año de 1803*, en « Variedades de Ciencias, Literaturas y Artes », I (1803), IV, pp. 244-256 (*Extracto primero*), y V, pp. 306-320 (*Extracto segundo*).

— *Sobre la poesía castellana del siglo XVIII. Artículo II. De Don Nicolás de Moratín y de Cadalso*, en *Obras completas*, B A E XIX, pp. 147-149.

Raimondi Capasso, Maddalena *Cadalso e Rousseau*, en « Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Milano », XX, I (1967), pp. 97-115.

Ramírez Araujo, Alejandro *El cervantismo de Cadalso*, en « The Romanic Review », XLIII, 4 (1952), pp. 256-265.

Real de la Riva, César *La escuela salmantina del siglo XVIII*, en « Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo », XXIV, 4 (1948), pp. 321-364 (Particularmente *Primera fase de la escuela salman-*

tina: la Academia cadálsica, pp. 342-346, y *El influjo de Cadalso y la dulce poesía salmantina*, pp. 346-352.

Reding, Katherine *A Study of the Influence of Oliver Goldsmith's « Citizen of the World » upon the « Cartas marruecas » of José Cadalso*, en « *Hispanic Review* », II, 3 (1934), pp. 226-234.

Ricard, Robert *A propos d'une nouvelle édition des « Cartas marruecas » de Cadalso* (Reseña de *Cartas marruecas*, ed. J. A. Tamayo y Rubio, Madrid, 1935), en « *Bulletin Hispanique* », 38 (1936), pp. 540-541.

— Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. B. Walton, London, 1954, en « *Les Lettres Romanes* », X, 2 (1956), p. 235.

Rincón, Carlos *Sobre la noción de Ilustración en el siglo XVIII español*, en « *Romanische Forschungen* », 83 (1971), pp. 528-554.
Roemer, R. Carl Heinrich von *Don José Cadalso*, s.i.t.

Rousseau, François *Règne de Charles III d'Espagne (1759-1788)*, Paris, 1907, II, pp. 345-348.

Ruiz Lagos, Manuel *Cadalso. Una reflexión sobre la Andalucía ilustrada*, Jerez de la Frontera, 1982.

Sabido, Vicente *Cadalso y Extremadura*, en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, Granada, 1982, pp. 110-124.

Saint - Lu, André *Cadalso et Santiago. Notes à la « Carta marrueca » LXXXVII*, en *Mélanges a la Mémoire de Jean Sarrailh*, Paris, 1966, II, pp. 313-324.

Sánchez Agesta, Luis *Cadalso y la frivolidad intelectual de la Ilustración*, en *España y Europa en el pensamiento español del siglo XVIII*, Oviedo, 1955, pp. 13-20.

Sanjuan, Pilar A. *José Cadalso (1741-1782)*, en *El ensayo hispánico. Estudio y antología*, Madrid, 1954, pp. 148-153.

Santelices, Lidia « *Noches lúgubres* » y « *Ocios de mi juventud* » por José Cadalso. *Elementos románticos en ambas obras*, en « *Anales de la Universidad de Chile* », XCII, 14 (1934), pp. 167-183.

Sanz y Díaz, J. *Una vida heroica y atormentada*, en « *La Nueva Democracia* », 39, 3 (1959), pp. 74-75.

Schalk, F. Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « Romanische Forschungen », 83, 2/3 (1971), pp. 395-396.

Schmidt, Bernhard *Cadalso* « Defensa de la nación española », en *Spanien im Urteil spanischer Autoren. Kritische Untersuchungen zum sogenannten Spanienproblem, 1609-1936*, Berlin, 1975, pp. 60-82.

— « Defensa de la nación española », de Cadalso, en *El problema español de Quevedo a Manuel Azaña*, Madrid, 1976, pp. 71-96.

Schurilknight, Donald E. *Cadalso and Larra: Symphronous Psyches and Styles*, University of Pennsylvania, 1975. Rep. en « Dissertation Abstracts, 8101 A.

— *Cadalso: tensión vital, tensión literaria*, en « Revista de Estudios Hispánicos » XIII, 3 (1979), pp. 429-437.

— *El hombre de la « mente anochecida »: de Young a Cadalso*, en « Cuadernos Hispanoamericanos », CXIX, 356 (1980), pp. 371-379.

— *En busca de los orígenes del Romanticismo en España (Cadalso, Young y las Conjecturas): hipótesis y analogía*, en « Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo », LVIII (1982), pp. 237-261.

— *El fin de la segunda « Noche »: cumbre del egoísmo de Tediato*, en « Hispanófila », 81 (1984), pp. 11-16.

Sebold, Russel P. Reseña de *Cartas marruecas*, ed. L. Dupuis y N. Glendinning, London, 1966, en « Modern Language Notes », LXXXIII, 2 (1968), pp. 334-341.

— *Colonel Don José Cadalso*, New York, 1971.

— *Enlightenment Philosophy and the Emergence of Spanish Romanticism*, en *The Iberoamerican Enlightenment*, ed. A. O. Aldridge, Urbana, 1971, pp. 111-140.

— *¿Qué día murió Cadalso?*, en « Hispanic Review », 40, 2 (1972), pp. 212-215.

— *Cadalso: el primer romántico « europeo » de España*, Madrid, 1974.

Segovia Canosa, R. *Tres salvaciones del siglo XVIII*, en « La Palabra y el Hombre », 4, 13 (1960), pp. 49-52.

Sempere y Guarinos, Juan *Cadalso (El Coronel D. Joseph)*, en *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, 1785, II, pp. 21-36.

Suárez Galbán Guerra, Eugenio *Cadalso frente al género autobiográfico*, en « Revista de Literatura », XLV, 90 (1983), pp. 111-125.

Tamayo y Rubio, Juan A. « *Cartas marruecas* » del coronel Don Joseph Cadalso. *Estudio crítico*, en « Anales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada », II (1926), pp. 123-136, y III (1927), pp. 5-65.

— Reseña de G. Di Carlo, *José de Cadalso*, Palermo, 1938, en « Revista de Filología Española », XXIV (1938), pp. 411-414.

— *El problema de las « Noches lúgubres »*, en « Revista de Bibliografía Nacional », IV (1943), pp. 325-370.

Tortosa Linde, M. Dolores *Los sonetos de Cadalso*, en *Hombre de bien. Estudios sobre la vida y la obra de Cadalso*, Granada, 1982, pp. 125-140.

Tucker, Donald Webb *The Patriotic Role of José Cadalso in Eighteenth - Century Spain*, University of North Carolina, 1961. Rep. en « Dissertations Abstracts », XXII (1962), 3210.

Urraca, Javier Reseña de N. Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, en « Revista de Literatura », XXIV (1963), pp. 261-264.

Van Tieghem, Paul *La Poésie de la Nuit et des Tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*, en « Mémoires de l'Académie Royale des Sciences de Belgique », serie II, 16 (1921), pp. 146-174 (particularmente las pp. 147-149).

— *La poésie de la nuit et des tombeaux*, en *Le Prérromantisme*, Paris, 1930, II, pp. 164-165.

Varela, José Luis *Cadalso y el ensayo*, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, 1983, II, pp. 549-555.

Vega, José *Ortega, Moratín y Cadalso*, en « Índice de Artes y Letras », X, 94 (1956), p. 28.

Vilches de Frutos, M^a Francisca Reseña de Solaya, o los circasianos. *Tragedia inédita*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid, 1982, en « Segismundo », 35-36 (1982), pp. 269-270.

Vinci, Joseph Reseña de R. P. Sebold, *Colonel Don José Cadalso*, New York, 1971, en « Revista de Estudios Hispánicos », VIII (1974), pp. 319-320.

Wardropper, Bruce W. *Cadalso's «Noches lúgubres» and Literary Tradition*, en «Studies in Philology», XLIX (1952), pp. 619-630.

Ximénez de Sandoval, Felipe *Las ideas sociales en las «Cartas marruecas»*, en «Revista de Trabajo», XXII, 2 (1960), pp. 176-182.

— *Quince cartas inéditas del coronel Cadalso*, en «Hispanófila», 10 (1960), pp. 21-45. Rep. en *Cadalso (Vida y muerte de un poeta soldado)*, Madrid, 1967, pp. 331-373.

— *Cadalso (Vida y muerte de un poeta soldado)*, Madrid, 1967.

Zelaya, María Helena *Don José de Cadalso: su vida y su obra*, México, 1950 (Tesis).

Finito di stampare nel mese di Ottobre 1985

Arti Poligrafiche Editoriali Venete - Abano Terme