

En este aspecto, la formación de Cadalso presenta un desfase; o más bien es el distinto nivel de desarrollo económico y cultural el que hace contrastar la literatura inglesa, donde se están poniendo las bases del romanticismo europeo, y la española, todavía luchando con armas neoclásicas contra la degeneración del barroco. En Inglaterra se elabora una teoría estética en que lo subjetivo, el «gusto», es lo fundamental, a mediados del siglo XVIII. W. J. Hipple ha pasado revista a los principales autores. Addison es uno de los primeros en marcar la diferencia entre lo bello y lo sublime, y habla de paisajes abiertos, con montañas gigantescas, desiertos, aguas tumultuosas, con esa «magnificencia asombrosa» (*That rude Kind of Magnificence... of these stupendous Works of Nature*). Edmund Burke le sigue en importancia en esta delimitación de lo sublime y lo bello (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, primera edición, 1757). Hugh Blair, profesor en la Universidad de Edimburgo desde 1760, da lecciones magistrales eclécticas (Kames, Hume y Burke, junto a D'Alembert) sobre lo sublime en Ossian, e incorpora el término «pintoresco» a la teoría estética (que, originariamente usado en las pinturas italiana y holandesa, se usaba en Inglaterra desde 1685). William Gilpin y sir Joshua Reynolds también tratan el concepto de lo «pintoresco», entonces tan netamente definido como «sublime», «romántico» y otros. R. P. Knight publicaría su poema didáctico *The landscape (El paisaje)* en 1794, donde se codifica la controversia de lo «pintoresco» y se combinan teoría estética y «arquitectura paisajística» (19). No sabemos hasta qué punto Cadalso tuvo oportunidad de contemplar alguno de aquellos magníficos «jardines paisajísticos» ingleses en sus viajes, que se oponían radicalmente al jardín neoclásico, cartesiano, que Francia imponía a Europa; pero sí que su amiga la condesa-duquesa de Benavente (la mencionada en su epístola *A Augusta*, desde Aragón, hacia 1768-1770) se había hecho construir uno en su finca «El Capricho», con su ordenado desorden natural y sus templetos y ruinas de pastiche. Sólo que en España el fenómeno era imitativo y reducido a contadas familias de la alta nobleza, y en Inglaterra marcó una época para la aristocracia campesina, antes de la transformación industrial y colonial de la economía. Un ejemplo de esta época lo ofrece el gran jardín señorial de «Stourhead», como ha mostrado Kenneth Woodbridge (20). A partir de 1718, los aristócratas empiezan a transformar sus residencias campestres, con un presupuesto cultural subyacente: reconciliar las pro-

(19) Véase W. J. Hipple: *The Beautiful, the sublime and the Picturesque*, C., Southern Illinois University Press, 1957, pp. 83, 122 y 200, especialmente.

(20) Véase *Landscape and Antiquity*, Oxford, Clarendon Press, p. 970.

puestas científicas del empirismo con la teoría cristiana tradicional sobre el universo. Con Newton, piensan que el estudio de los fenómenos revelará la Razón Suprema. Se quiere creer que la Naturaleza (y el hombre como parte de ella) es buena. Así se fundamenta esta mística del paisaje, que proclama, de modo depurado, esa bondad. Locke y Pope contribuyen a divulgar esta teoría del «orden natural», del hombre bueno, capaz de controlar la tiranía real (*Bill of Rights*, 1688) y defender la «sagrada propiedad». Los lores viajan a Italia en busca de la antigüedad ejemplar, y también a Suiza, donde hacia 1776, gracias a Thomson, Gessner y Rousseau, se empezaba a apreciar por las minorías el paisaje «sublime» (pero no por Cadalso, al parecer, ni por Leandro F. de Moratín, que en 1793 sólo ve en las montañas peligro y horror sin valor estético). Era la época en que las élites iniciaban la moda del *grand tour* por Europa (que hoy se realiza a gran velocidad, mecánicamente y en masa). Colt Hoare, dueño de «Stourheard», contempla Suiza en soledad, usa adjetivos rousseauianos para describirla y contrata a Turner para que le pinte cuadros más «sublimes» que «pintorescos».

De Descartes a Locke, de las ideas innatas a la sensación concreta: el siglo racionalista acepta el dominio de la pasión gracias a Inglaterra y Suiza. Burke define el nuevo placer «sublime», excitado por peligros y pasiones contemplados, no realmente padecidos; lo sangriento o aterrador como mero espectáculo. ¿Qué se refleja en Cadalso de todo esto? Salvo en las *Noches lúgubres*, «imitando el estilo de las que escribió en inglés el doctor Young», muy poco en *Ocios de mi juventud* y en las *Cartas marruecas*. Y aun así no parece que en las *Noches* se propusiera conscientemente Cadalso la nueva estética. En cuanto a la naturaleza, es muy característica de nuestro ilustrado la dualidad, la polivalencia, propia de su grupo generacional de «transición». Si en *Ocios* parece aún intacta la cosmología tradicional, el orden idealista neoplatónico, en las *Noches* apunta el subjetivismo egocéntrico prerromántico. En el siglo XVIII triunfa la idea del universo infinito sobre la antigua esfera rodeada por el empíreo y el motor inmóvil; triunfa el relativismo y, al no haber centro absoluto, cada conciencia organiza el mundo en torno a su propia perspectiva. Se atiende al detalle concreto, a lo llamativo; caduca la abstracción idealista (y con ella queda atrás Cadalso y su bucolismo clásico); en cambio, en la perspectiva personal de las *Cartas marruecas* apunta el juicio independiente del individuo, a pesar de la actitud discreta del «hombre de bien» (21).

(21) Véase J. Marichal: *La voluntad de estilo*, M., R. de O., 1971, pp. 151-160, y M. Baquero Goyanes: *Perspectivismo y contraste*, M., Gredos, 1963, pp. 11-26.

Para terminar con este recorrido panorámico por el contexto cultural europeo de Cadalso, vamos a encuadrarlo en su relación con la literatura francesa, la más próxima e influyente para la mayoría de nuestros ilustrados (por ejemplo, en Meléndez Valdés conocemos, gracias al admirable libro de Demerson, la preponderancia absoluta de libros franceses en su biblioteca, originales o traducidos). Aunque Cadalso tuvo un importante contacto con Inglaterra, críticos como L. A. de Cueto, marqués de Valmar, han percibido básicamente su figura como la del neoclásico afrancesado, debelador de los prolongados abusos barrocos: «Don José Cadalso fue el primero que entró de lleno en la nueva senda [...] y cultivó [...] las letras amaneradas de la escuela francesa. ¡Qué mucho, si se había educado en París!» (22).

Parece que, durante sus estudios en el Collège Louis-le-Grand, de los jesuitas, su formación fue sobre todo humanística. Entre 1750 y 1754, y luego hacia 1757, París le ofrece una continuación de los estudios jesuíticos en Cádiz: mucho latín y dominio de los clásicos. No sería muy distinta la enseñanza en el Seminario de Nobles de Madrid. Pero a partir de su viaje de 1760-1762 debió de frecuentar a los contemporáneos. Uno de los autores que más le influyeron fue Montesquieu (1689-1755), cuyo *Espíritu de las leyes* (1748) enseñó a apreciar al joven Meléndez en Salamanca; y las *Cartas persas* (1721), que tuvieron inmenso éxito por Europa (23). Voltaire (1694-1778), gran patriarca de la Ilustración francesa, se había empapado en la cultura, más avanzada, de la sociedad británica, durante su exilio de 1726-1729; sus *Cartas inglesas* (1734) pudieron ayudarle a asimilar mejor lo inglés, en sus aspectos de crítica empírica, tolerancia, libertad política, etc. Lo mismo Vauvenargues (1715-1747), que es uno de los tempranos defensores del sentimentalismo prerromántico. También el abate Prévost (1697-1763) pudo ofrecerle una novela dedicada al análisis de la pasión, *Manon Lescaut* (1731), a la vez que traducciones de la «novela sentimental» inglesa que tanto apreciaría Jovellanos, sobre todo las tres principales obras de Richardson. Diderot (1713-1784) resulta profético al defender la inspiración y el genio en *La poesía del futuro* (1758) y en el artículo sobre «El genio» en la *Enciclopedia* (1757). Alaba los cuadros con tema de ruinas; traduce a Shaftesbury y se adelanta a MacPherson. Pero sería J. J. Rousseau (1712-1778) quien le transmitiera la más poderosa corriente prerromántica. Glendinning y Sebold han afirmado su influencia en Cadalso,

(22) Véase *Poetas líricos del siglo XVIII*; tomo I, M., Rivadeneyra, 1869, pp. CV.

(23) Véase, entre otros estudios, *J. Cadalso y las cartas marruecas*, de John B. Hughes, M., Tecnos, 1969, en especial el cap. V, en que las compara con las *Lettres persanes*.

basándose en paralelos textuales; sus principios e ideas sobre el estado de naturaleza fueron difundidísimos y asimilados por toda una generación, aunque ya habían apuntado en escritores anteriores. Cadalso pudo leer sus *Discursos sobre las ciencias y las artes* (1750), *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, la *Carta a D'Alembert* (1757), *La nueva Eloísa* (1761) y el *Emilio* (1762); pero no las *Confesiones* (1782-1789) y los *Ensueños del paseante solitario* (1782), que es donde madura su capacidad introspectiva y se profundiza su sentimiento de la naturaleza. Por eso sólo se podría traer aquí el nombre de Bernardín de Saint Pierre (1737-1814) para marcar el poderoso contraste entre el pleno desarrollo del prerromanticismo francés y los limitados brotes españoles del tipo de las *Noches lúgubres*. La muerte prematura de Cadalso le impidió una probable apertura posterior, análoga a la de Jovellanos, más allá de su lírica neoclásica y su prosa crítica; pero, aunque hubiera vivido más, ¡qué distancia con Saint Pierre, único amigo de vejez de Rousseau y de un romanticismo auténtico y casi pleno!

En todo caso, Cadalso tuvo en *La nueva Eloísa* y el *Emilio* a su disposición la esencia de la nueva sensibilidad, que tenía que cambiar primero las almas para que pudieran ver el paisaje con ojos distintos. Si Cadalso no pudo escribir otra cosa que sus *Ocios* en poesía es porque la evolución de la literatura española llevaba un ritmo muy distinto. Prévost había preparado la nueva intimidad a pesar de ignorar «lo pintoresco» y el paisajismo. No creemos que Sebold acierte en su exagerada interpretación del «romanticismo» de Cadalso, basado en una obrita desigual como las *Noches lúgubres* y en cierto patetismo de algunos poemas de *Ocios*, no tan lejanos, a pesar de todo, de Garcilaso. No hay nada en Cadalso que nos acerque a la prosa poética de Rousseau ni de Saint Pierre, nacidos antes que él. Nada en su arcádica poesía de *Ocios* que deje entrever el paisaje invernal de MacPherson (1760-77). Nada de la melancolía sublime del paisaje sin hombres de *Pablo y Virginia*; nada de la nueva apreciación del paisaje de montaña. André Monglond ha estudiado el desarrollo de esta nueva visión (24) en el *Voyage dans le Pyrénées* (1782), de Ramond, y en Haller, el suizo mencionado anteriormente, cuyo poema *Los Alpes* había sido reeditado con frecuencia a lo largo del segundo tercio del siglo. Entre 1770 y 1785, la valoración romántica de la montaña se ha ido difundiendo. Entre los suizos y los ingleses (Thomson, Hervey, Ossian, Gilpin) han logrado la estimación del

(24) Véase *Le préromantisme français*, París, Corti, pp. 133 y ss.

paisaje real, concreto, incluso invernal, frente a la falsedad arcádica. De toda esta remoción, Cadalso sólo asimila (y movido por la presión excepcional de la brusca muerte de María Ignacia) la poesía sepulcral de Hervey, Gray y Young, como fuente de emociones egotistas. Pero su poesía de retiro al campo, en ficticio idilio opuesto a la corrupción urbana que en el fondo es su único mundo, no tiene nada que ver con el cultivo de la soledad por Juan Jacobo, ya en 1762, su entrega profunda al entorno natural como resonador de emociones y como base telúrica y vital. Cadalso, educado en Francia y en Inglaterra durante varios años, sigue siendo un español arraigado en su tradición, como lo confesaría más de una vez y como evidencia en sus obras. Es un ilustrado en el inicio del medio siglo de transición al romanticismo, y presenta las ambigüedades y contradicciones consiguientes; pero básicamente permanece neoclásico en su lírica, discreto «hombre de bien» en su estilo moderado de las *Cartas marruecas*, y sólo aprovecha la moda prerromántica de Young en una coyuntura existencial de excepción; después, no sólo no publica las *Noches lúgubres*, sino que ironiza sobre ellas con despego.

Así que las influencias y las analogías con autores prerrománticos alemanes, ingleses y franceses son limitadas, aunque no carecen de importancia. Estuvo en contacto con la nueva poesía bucólica suiza, con el ensayismo británico, con las teorías estéticas que preparaban el romanticismo, con la jardinería de los aristócratas ingleses, con los enciclopedistas franceses y con Rousseau, símbolo de la nueva sensibilidad; pero, al lado de influencias difusas probables, sólo podemos documentar concretamente unas pocas: Young, Montesquieu, Rousseau... En sus textos confiesa sus preferencias y admiraciones, y éstas se concentran en la antigüedad grecolatina y el Siglo de Oro español. Esta revisión panorámica del contexto europeo de Cadalso revela, en suma, que son mayores los contrastes que las coincidencias. Que, a pesar de sus viajes y su educación privilegiada, decide ser y sólo puede ser el ilustrado castizo, amigo de Nicolás Fernández de Moratín, que se opone al barroco degenerado desde el rigor neoclásico y desde los modelos puros del Siglo de Oro; el español abierto a Europa, curioso lector, pero integrado en una nación cuyo desarrollo histórico hubiera hecho inviable el ofrecimiento a los lectores de una auténtica sensibilidad rousseauiana, de un moderno sentimiento de la naturaleza. Revela que, como máximo, la expresión más lograda de su apertura europea fructificó en la obra de Meléndez Valdés, enriquecida por su magisterio y por el de Jovellanos. Pero no hagamos de Cadalso un romántico: no sabe ver el paisaje sin la lente falsa del

bucolismo, no expresa lo sublime y lo pintoresco, no sueña, no medita. En España, la auténtica relación romántica con la naturaleza no se consolida hasta Bécquer. Todo lo demás se reduce a tanteos ocasionales. (25).

FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE

«Huerta Grande»
La Zubia
GRANADA

(25) La presente revisión panorámica del «contexto europeo» de Cadalso sólo pretende insistir en ciertos aspectos, como la disparidad entre la sensibilidad de Cadalso y nuevos temas y corrientes literarias ya en auge en Inglaterra y Suiza, sin dejar de valorar estudios tan sólidos como el de Joaquín Arce: *La poesía del siglo ilustrado*. M., Alhambra, 1981, que dedica un capítulo a este tema.