

EN BUSCA DE LOS ORIGENES DEL ROMANTICISMO
EN ESPAÑA (CADALSO, YOUNG, Y LAS
CONJECTURES): HIPOTESIS Y ANALOGIA

Las *Noches lúgubres* de José Caldalso han sido últimamente objeto de un nuevo interés crítico. Por mucho tiempo, la obra se consideró «fuera de lugar» en la historia de la literatura española, y se negó que representara la «primera» aurora del Romanticismo en España. Sólo en años recientes han empezado los críticos a reconocer su evidente romanticismo aunque la obra parece haber aparecido varias décadas antes de su tiempo.¹ Sin embargo, hasta ahora, no ha habido

¹ Russell P. Sebold sitúa el momento de su creación entre 1771 y 1774 en *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Biblioteca Románica Hispánica (Madrid, Gredos, 1974), p. 150. Sobre su romanticismo o su puesto en la literatura española, véanse, además de la excelente obra de Sebold, Edith Helman, ed., «Introducción», *Noches lúgubres* de Cadalso, Temas de España (Madrid, Taurus, 1968); Joaquín Arce, «Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII», *El padre Feijoo y su siglo*, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, n.º 18, II, 447-477; Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, III (Madrid, Gredos, 1975), pp. 706-762; dos obras excelentes de Sebold, «Enlightenment Philosophy and the Emergence of Spanish Romanticism», en *The Ibero-American Enlightenment*, ed. A. O. Aldrige (Urbana, Univ. of Illinois Press, 1971), pp. 111-140, y «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español», *Hispanic Review*, 41 (1973), 669-692; y mi artículo «El fin de la segunda Noche: cumbre del egoísmo de Tediato», que va a aparecer en un número futuro de *Hispanófila*.

ninguna explicación adecuada de la herencia literaria de las *Noches lúgubres*, lo cual es comprensible porque todavía no existen pruebas irrefutables tocante a este asunto. Pero las *Noches* no nacieron de la nada, y es mi intención presentar en este ensayo varios datos que aclaran la génesis de la obra:

- 1) Aunque no podemos explicar el comienzo de un movimiento tan amplio como el romanticismo como producto de una o dos influencias, es esclarecedor saber que sí existía una teoría literaria que servía de base para la obra de Cadalso, las *Conjectures on Original Composition* de Edward Young, y que ayuda a explicar su temprana aparición en España.
- 2) Todos los indicios son de que Cadalso utilizó y prefería una traducción francesa de las obras de Young.
- 3) Hay circunstancias histórico-literarias que explican adecuadamente por qué las *Noches* parecen «fuera de lugar» y que también sugieren una explicación de la actitud equívoca de Cadalso hacia su propia obra.

Casi todos los críticos han reconocido la deuda de Cadalso a Edward Young, como lo hizo Cadalso mismo, aunque ha habido frecuentes salvedades. Todos tienden a afirmar que los *Night Thoughts* de Young ejercieron una influencia vaga o general en las *Noches lúgubres*.² Sin embargo, no se sabe si Cadalso conocía los *Night Thoughts* en el original inglés o, por el contrario, como han sugerido algunos, si llegó a conocer la obra por medio de la traducción francesa hecha por

² Ver Emily Cotton, «Cadalso and His Foreign Sources», *Bulletin of Spanish Studies*, VIII (1931), 5-18; Paul Van Tieghem, *Le Prérromantisme* (Paris, Sfelt, 1929), p. 165; Sebold, *Cadalso*, pp. 154 y 158-160; Nigel Glendinning, «Prólogo», *Noches lúgubres* de Cadalso, Clásicos Castellanos (Madrid, Espasa Calpe, 1961), pp. xviii-li; Edith Helman, o. c.; y José F. Montesinos, «Cadalso o la noche cerrada», *Cruz y Raya* (abril, 1934), 43-67.

Pierre Prime Félicien LeTourneur.³ Dado el carácter intensamente emocional de las *Noches*, es muy posible que Cadalso estuviera familiarizado con la traducción más emocional de LeTourneur.⁴ El frontispicio de esta traducción es ciertamente más dramático, y Van Tieghem habla de ciertos aspectos ya románticos presentes en la traducción de LeTourneur. Esto podría ayudar a explicar el tono de la obra de Cadalso.

De hecho, Cadalso declara su «deuda» al escritor inglés cuando, después del título *Noches lúgubres*, escribe «imitando el estilo de las⁵ que escribió en inglés el doctor Young». Pero *noches* no las escribió Young —ninguna—, y es este artículo definido femenino plural «las» al que se refiere nuestro español. La obra de Young tiene como título *Night Thoughts*, o sea, traducido *Pensamientos nocturnos*.⁶ Si Cadalso hubiera estado más familiarizado con la versión inglesa, ¿por qué no se habría referido a «los» *Pensamientos nocturnos*? ¿Es esto una simple equivocación o desliz, o fue tal vez intento del autor el hacer que el lector pensara que Young también había escrito unas «noches»? Mucho más probable es que Cadalso estuviera pensando en ese momento en la traducción francesa de LeTourneur que llevaba el título de *Les Nuits* —sustantivo femenino plural—, hecho que mejor aclara la referencia de Cadalso y la procedencia del título de su propia obra. Claro, esto no es concluyente, pero hay otros indicios que nos hacen suponer que así fue, como se irá viendo.⁷

³ Cotton también dijo que quizá sólo hubiera leído la primera Noche (o. c., 9). Ver también Van Tieghem, pp. 164-65; y Montesinos, pp. 59-60 y 62.

⁴ Van Tieghem habla del carácter más romántico de la traducción (pp. 52-58).

⁵ Subrayado mío.

⁶ Montesinos también traduce el título así (p. 46).

⁷ Bien se sabe que Meléndez Valdés fue amigo y, hasta cierto punto, discípulo de Cadalso, y que éste influyó mucho en la obra de Meléndez. Sebald nos informa, por ejemplo, de la influencia de las *Noches lúgubres* en la obra perdida de Meléndez *Tristemio, diálogos*

Sin embargo, se concede generalmente que los *Night Thoughts* no son románticos (aunque están presentes ciertos elementos) y que la meta y los objetivos de esta obra son en realidad muy diferentes de los de las *Noches lúgubres*. Si éste es el caso, entonces ¿de dónde sacó Cadalso la idea o aun el coraje de escribir algo tan radicalmente diferente en un país donde se apremiaba el conformismo y donde las circunstancias no parecían propicias para la producción de tal obra?⁸

El suceso «verdadero» que fue la muerte de su amada María Ignacia Ibáñez es esencial y, probablemente, de importancia primaria. Pero hay otra posibilidad; otra que es literaria, que no es la que nos ofrecen los *Night Thoughts* y que ayuda a explicar el origen de las *Noches lúgubres*. En

lúgubres en la muerte de su padre, imitación de la de Cadalso (*Cadalso*, p. 150). Ahora bien, en la obra de Georges Demerson se descubre que Meléndez poseyó una versión inglesa de Young y también la traducción francesa de Le Tourneur (I, p. 139). Pero prefería la traducción (I, p. 141); la influencia de Young se ejercía «por medio de una traducción francesa» (II, p. 194); y la literatura francesa le proporcionó una nueva forma de sensibilidad con la que se identificó sin esfuerzo y que es el origen de los rasgos prerrománticos que se han encontrado en él» (II, p. 260): *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, trad. Angel Guillén, 2 vols. (Madrid, Taurus, 1971).

⁸ Véanse Cotton y Montesinos. En realidad, como bien nos lo ha aclarado Sebold, las *Noches* no eran *tan* diferentes de algunas otras obras que se escribían en ese tiempo y de las cuales todavía sabemos muy poco; ni, por eso, eran las «condiciones» tan desfavorables —por esto digo en el texto «parecían»— como para sofocar por completo un numen de índole romántica. Sin embargo, hasta ahora, en cuanto a lo romántico, las *Noches* siguen siendo la obra española más avanzada de ese período. Véase la obra iluminadora de Sebold, «El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español», a la que ya he hecho mención. La influencia de los *Night Thoughts* en Cadalso, respecto de lo romántico, es el asunto de un artículo mío «El hombre de la 'mente anohecida': de Young a Cadalso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 356 (Feb. 1980), 371-379.

una de sus cartas personales, Cadalso nos informa que las *Noches* son de invención literaria también.⁹

Antes de hablar de la obra en cuestión, quiero establecer el ambiente en que todo esto pasó porque para entender la influencia «literaria», será necesario saber algo de la situación personal de Cadalso como viajero, cosmopolita, observador y hombre —o estudiante— de letras en la Europa de su tiempo. Primero, recibió una educación internacional. Pasó largos períodos de tiempo estudiando y viajando por Francia e Inglaterra (menos tiempo en otros países). Nos informa que a la edad de nueve años llegó al Colegio Louis-le-Grand, siendo ésta su primera estancia en el extranjero. Después de unos cuantos años en ese renombrado colegio, siguió a su padre a Inglaterra, donde permaneció algo más de un año. Luego volvió a París, donde se quedó otro año, y finalmente salió para Madrid. Tras permanecer un mes en la capital española entró, a los dieciséis años, en el Seminario de Nobles. Así acaba su primera estancia en el extranjero (que duró unos seis años). Sin embargo, poco después emprendió otro largo viaje más allá de la frontera de España. En 1760 abandona Madrid camino de Londres, haciendo paradas en Lyon y París. Se quedó en la capital inglesa como un año y medio, volviendo a España en 1762 al morir su padre.¹⁰

Estas largas residencias en Francia e Inglaterra son de suma importancia para comprender la cultura literaria de

⁹ José Cadalso, «Quince cartas inéditas», ed. Felipe Ximénez de Sandoval, *Hispanófila*, IV (sept., 1960), p. 26. «Las leyó Vd. [Meléndez] en Salamanca y le expliqué lo que significaban: la parte verdadera, la de adorno y la de ficción».

¹⁰ José Cadalso, «Apuntaciones autobiográficas», ed. Angel Ferrari, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXI (1967), 111-43. Véanse también Glendinning y Ximénez de Sandoval quienes trataron de determinar los datos acerca de los viajes de Cadalso antes de aparecer las «Apuntaciones»: Glendinning, *Vida y obra de Cadalso*, Biblioteca Románica Hispánica (Madrid, Gredos, 1962); Ximénez de Sandoval, *Cadalso: vida y muerte de un poeta soldado* (Madrid, Editora Nacional, 1967).

Cadalso.¹¹ Es ciertamente concebible que este joven fuera influenciado, al menos parcialmente, por lo que pasaba en el mundo literario de Inglaterra y Francia. Dudo que este agudo observador del hombre y su circunstancia hubiera dejado escapar mucho a sus ojos críticos. Como él mismo ha declarado, en este segundo viaje al extranjero, pasó el tiempo en comprar los mejores libros disponibles en Lyon, París y Londres («Apuntaciones autobiográficas», 120), y luego pasó la mayor parte del siguiente año y medio, antes de la muerte de su padre, en una reclusión que él mismo se impuso. Durante este tiempo, nos escribe, «La lectura a que me obligué y el mucho tiempo que gastaba en mi cuarto, me pegaron este genio que he tenido siempre después y el amor a los libros» (pág. 120).

¿Cuál era el ambiente literario que Cadalso respiraba en Inglaterra y Francia? Había una fuerte corriente neoclásica. Pero, como este credo artístico se ha descartado por contrario al espíritu de las *Noches lúgubres* (a pesar de la presencia de varios temas menores típicos de la literatura neoclásica o ilustrada), uno tiene que buscar en otra parte una fuente de inspiración para esta obra.¹² No hay necesidad, sin embargo, de mirar hacia otros países, porque en Inglaterra y Francia, al mismo tiempo que reinaba en ellas el neoclasicismo, se estaba incubando un nuevo espíritu del cual Cadalso, lector ávido, tenía que estar enterado.

William Phelps ha escrito que aunque el carácter general de la literatura dieciochesca era formal, crítico y prosaico, había bajo esta corteza exterior el ardiente fuego del roman-

¹¹ No podemos estar seguros de si pasó mucho tiempo en Alemania, lo cual podría ser importante. Véanse las «Apuntaciones autobiográficas», p. 141; y, de Cadalso también, «Obras inéditas», ed. R. Foulche-Delbosc, *Revue Hispanique*, I (1894), pp. 299-300.

¹² Sebold dice que Cadalso siente la influencia de otras tradiciones literarias de otros países occidentales en el dieciocho (*Cadalso*, p. 170). Es esto lo que trato de precisar.

ticismo.¹³ El fecha el comienzo del movimiento romántico inglés en el primer cuarto del siglo dieciocho y da mucha importancia al hecho de que durante el segundo cuarto, y especialmente en la quinta década, la fuerza de este movimiento era mucho mayor de lo que comúnmente se ha supuesto.¹⁴ En 1760 el romanticismo ya era una fuerza viva,¹⁵ y los prerrománticos ingleses ejercieron una poderosa influencia en los extranjeros.¹⁶

Es en este clima literario donde aparecieron las *Conjectures on Original Composition* de Edward Young. Este breve tratado iba a ser un documento básico en el movimiento alemán «Sturm und Drang»; una autoridad a que apelar para los ejercicios de originalidad artística.¹⁷ En efecto, la obra

¹³ William Phelps, *The Beginnings of the English Romantic Movement* (Boston, Ginn, 1893), pp. 5-6.

¹⁴ En algún sentido, la situación de Alexander Pope a principios del dieciocho es análoga a la de Cadalso en España en los 1770. Phelps escribe que Pope tenía más imaginación y entusiasmo de los que se le da crédito, pero que tenía que someterse a la opinión pública que él mismo había hecho tanto para moldear —como Cadalso— (8). Pope, escribe Phelps, habría sido diferente en otra época (14, 24). Cadalso lo hubiera sido también, lo cual es uno de los puntos establecidos por Juan Marichal en «Cadalso: el estilo de un 'hombre de bien'», *La voluntad de estilo* (Madrid, Revista de Occidente, 1971), pp. 151-160; por Carlos Blanco Aguinaga en «Cadalso en su siglo», *Nuestra década en Revista de la Universidad de México* (México, 1964) II, 473-77; y por mí en «Cadalso: tensión vital, tensión literaria», *Revista de Estudios Hispánicos* (oct., 1979).

¹⁵ Phelps, 46. F. Garrido Pallardó dice que «a partir de 1750... ya están definidas en Inglaterra la mayor parte de condiciones esenciales a la nueva escuela» en *Los orígenes del romanticismo* (Barcelona, Labor, 1968), p. 68.

¹⁶ Van Tieghem, *L'Ere romantique: Le Romantisme dans la littérature européenne* (Paris, Albin Michel, 1948), p. 25. Sebold habla breve y generalmente de esta influencia: el clima triste, el tono literario sepulcral (*Cadalso*, pp. 159-61).

¹⁷ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953; rpt. New York, Oxford University Press, 1977), pp. 201-02. Aunque parezca extraño, las *Conjectures* no eran tan significativas en Inglaterra, porque el contenido del ensayo ya era cam-

era tan conocida que en 1760, al año después de su primera aparición, un crítico alemán que reseñaba las *Conjectures* dice que son tan bien conocidas en Alemania que no hace falta ningún comentario.¹⁸ Steinke nos informa que casi todo lo que las *Conjectures* contienen de crítica literaria vital ocurre en alguna forma o de alguna manera en la literatura de Alemania en las dos próximas décadas (19). Lo que proclamaba Young en este ensayo, la doctrina de la individualidad y el genio original, llegó a ser el sello de una nueva escuela literaria.¹⁹ En realidad, aunque las *Conjectures* hayan sido en un tiempo el símbolo de un nuevo modo de pensar,²⁰ mucho antes de que Young escribiera su ensayo, la mayoría de sus teorías habían entrado en Alemania, primero desde Francia y luego, y en mayor medida, desde Inglaterra.²¹ Van Tieghem explica que (con referencia a la literatura extranjera) lo que pasaba con la literatura a mediados del siglo 18 era aun inmediatamente obvio a los contemporáneos,²² y LeTourneur escribe que Young fue aclamado por todos los autores de su tiempo, tanto seculares como religiosos.²³

Dado el hecho de que Cadalso sabía y leía inglés y francés, es más que probable que se encontrara con la obra que

po común —materia de discusión en círculos literarios tanto como materia tratada por otros escritores—. Ver Martin W. Steinke, *Edward Young's «Conjectures on Original Composition» in England and Germany*, Americana Germanica, n.º 28 (¿New York?, ¿Stechert?, 1917), p. 14; y John L. Kind, *Edward Young in Germany* (New York, Columbia Univ. Press, 1906), p. 2. Es posible que Cadalso tuviera conocimientos de esta materia en otros autores, pero es sabido su conocimiento de Young.

¹⁸ Steinke, p. 18.

¹⁹ Kind, pp. 2 y 22; Steinke, p. 20.

²⁰ Kind, p. 22.

²¹ Steinke, p. 39. Goethe creía que la literatura inglesa fue la causa de la contemplación lúgubre que prevalecía en la mente de los jóvenes alemanes de esos tiempos: *Memorias de mi vida: poesía y verdad*, trad. José Pérez Bances, 3 vols (Madrid, Calpe, 1922) III, p. 169.

²² Van Tieghem, *L'Année Littéraire (1754-1790)* (París, Charles Colin, 1917), p. 20.

²³ Pierre Prime Félicien LeTourneur, «Discours préliminaire», a su traducción de Young, *Les Nuits* (París, Lejay, 1769), I, p. xvii.

lógicamente explica la génesis de las *Noches lúgubres*, es decir, las *Conjectures on Original Composition* de Young. Este ensayo primero se publicó en 1759, y hubo dos ediciones de la obra en ese mismo año. Dos traducciones alemanas aparecieron al año siguiente 1760,²⁴ y una re-edición en 1761. La obra fue traducida al francés en 1760 por *L'Année Littéraire*, que menciona haber basado su traducción en una edición que apareció en *The London Chronicle*.²⁵

La traducción de las *Conjectures* hecha por LeTourneur se discute en *L'Année Littéraire* en 1770, al año después de las dos ediciones de su traducción de los *Night Thoughts*, 1769.²⁶ Fréron, director de esta revista, que era una de las más leídas y respetadas de Francia,²⁷ tiene estas palabras interesantes sobre las *Conjectures*: «l'oeuvre de Young ou il y a le plus de génie» y «Cette épître est peut-être ce que nous avons de plus sublime en poésie»;²⁸ y dice esto de Young en general: «Young est un homme de génie dans toute la force du terme».²⁹

Hay más. Los dos tomos de LeTourneur que contienen la traducción de las *Conjectures* y que se imprimieron el año después de la traducción de los *Night Thoughts* aparecen con los números III y IV; es decir que son una continuación de los dos primeros tomos (*Les Nuits*) y completan la colección. Es de suponer que Cadalso haya querido tener la colección completa, pero esto en sí, claro, no es suficiente. Hay más «evidencia», sin embargo. En el «Discours préliminaire» que LeTourneur antepone a su traducción de los *Night Thoughts*, es decir, en el tomo I, aparece no sólo una mención sino una

²⁴ Demerson dice que Cadalso sabía alemán (I, p. 72).

²⁵ Van Tieghem, *L'Année Littéraire*, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, pp. 69 y 94.

²⁷ *Ibid.*, p. 6; D. Mornet, «Les Enseignements des bibliothèques privées», *Revue d'Histoire littéraire de la France* (1909); Ignacio de Luzán también habla de la gran aceptación de la revista de Fréron en *Memorias literarias de París* (Madrid, Ramírez, 1751), pp. 284-285.

²⁸ Van Tieghem, *L'Année Littéraire*, pp. 94-95.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

larguísima alabanza de las *Conjectures*. En efecto, LeTourneur las cree tan importantes que reproduce catorce páginas de las más importantes sobre la originalidad y luego continúa con sus propias ideas inspiradas en su lectura de Young (muchas de las cuales son una paráfrasis de Young). Así, si aceptamos la idea de que Cadalso llegó a conocer a Young por medio de la traducción francesa, es evidente que también sabría algo de las *Conjectures*; y después de tanta alabanza por parte del traductor francés, es de creer que Cadalso las llegaría a conocer a fondo. No sabemos qué libros poseyó Cadalso, pero es curioso notar que su amigo y discípulo Meléndez Valdés sí poseyó las obras de Young. Tenía en su biblioteca no sólo la traducción de LeTourneur (aunque sólo los dos tomos primeros, que incluyen el «Discours préliminaire») sino también una colección en inglés *The Works of the Author of the Night Thoughts* (London: 1774).³⁰

Parece probable por lo tanto que conociera la versión original inglesa de los *Night Thoughts* aunque prefería la traducción al francés. Pero el hecho mismo de haber leído, o conocer algo de estas dos obras de Young nos ayudará a explicar por qué y cómo tenemos las *Noches lúgubres* en una España que durante ese período no tenía ninguna teoría literaria que insistiera tanto en abandonar el camino «consagrado». Es importante recordar que Cadalso estaba en Inglaterra y Francia cuando estas obras estaban más de moda y que todas las fechas en cuestión son fácilmente reconciliables con la más temprana fecha sugerida para la creación de las *Noches lúgubres*, 1771.

¿Qué hay pues en las *Conjectures* que hace pensar que Cadalso las conocía?³¹ Claro, hay varios temas típicos de la

³⁰ Demerson, I, p. 139.

³¹ Antes de abordar estos particulares, sirvan de introducción estas observaciones de M. H. Abrams: En Inglaterra el apogeo de la adoración de la unicidad y la originalidad había llegado y pasado con las *Conjectures* de Young (p. 114); un importante documento en el desarrollo del concepto vegetal del genio es las *Conjectures* de Young (p. 198); «in Locke's dualism... we have the view that our perception

literatura neoclásica: por ejemplo, el «utile dulci» y la licencia poética e imitación interpretadas según el verdadero espíritu del neoclasicismo.³² Sin embargo, lo más interesante y claramente significativo es la exhortación de Young de que los autores sean «originales». Aunque se niega a definir este término, su discurso es una obvia explicación de lo que quiere decir.

Para empezar, subraya el hecho de que cuanto más original es una obra, tanto mejor (7).³³ Como César, dice, preferiría ser el primero en una aldea a ser el segundo en Roma (8). Insinuada en esta oración está la idea de que «los originales» pueden ser quizá de menos peso, que quizá sean más superficiales que las obras claramente fundadas en la tradición literaria. Continúa este modo de pensar: «Our spirits rouze at an original, that is a perfect stranger, and all throng to learn what news from a foreign land. And tho' it comes like an Indian Prince, adorned with feathers only, having little of weight, yet of our attention it will rob the more Solid, if not equally New. Thus every telescope is lifted at a new-discovered star; it makes a hundred Astronomers in a moment, and denies equal notice to the sun» (9). Es importante que una obra sea diferente; la ambición es siempre una virtud cuando uno compone (10). «As far as a regard to Nature and sound sense will permit a Departure from your great

of the sensible world consists of elements reflecting things as they are, and partly of elements which are merely 'ideas in the mind' without 'likeness of something existing without'. Locke, therefore, implicitly gave the mind a partnership in sense-perception; what Young did was to convert this into an active partnership of 'giving', 'making', and 'creation'» (p. 63); y las *Conjectures* contienen todos los atributos esenciales del genio romántico (p. 200).

³² Véase Sebold, «Sobre la actualidad de las 'reglas'» y «Contra los mitos antineoclásicos españoles», *El rapto de la mente*, El Soto (Madrid, Editorial Prensa Española, 1970), pp. 9-56.

³³ Todas mis referencias serán de esta edición: Young, *Conjectures on Original Composition* (New York, Garland, 1970), la cual es una reimpresión facsímil de una edición de 1759. El número de la página aparece entre paréntesis.

Predecessors, so far ambitiously depart from them» (13). La eminencia y la distinción se encuentran fuera del camino trillado; la excursión y la desviación son necesarias para encontrarlas; cuanto más remoto sea el camino seguido, tanto más estimado (14). El genio verdadero atraviesa todos los caminos públicos para entrar en tierra virgen, no pisada (30-31). Y a menos que uno haga la prueba, nada se gana: talentos sin probar son talentos desconocidos (36). Frecuentemente el genio merece más alabarse cuando está más seguro de ser condenado; es decir, cuando su excelencia ha volado tan alto que los ojos débiles lo pierden de vista (17). Esto no implica que no haya peligros en tales composiciones originales, porque un autor puede equivocarse y caer en una zanja camino a la gloria (14). O, como dice en otra ocasión, el genio tiene que saltar para llegar a ciertas bellezas, y si nos falta genio, podemos quebrarnos el cuello y perder la poca estimación que ya hemos ganado (16-17).

Pero el premio por la originalidad puede ser inmenso, y uno puede ser reconocido como singular, especial, diferente del común de las gentes. Un autor original goza de un aplauso sin compartir, mientras el imitador debe compartir su aplauso con el objeto imitado (8). Las obras originales brillan como cometas, no tienen par en su trayectoria, no sufren rival y atraen la atención de todos. Todas las otras composiciones brillan en grupos, como estrellas en una galaxia, y casi se pierden en la muchedumbre (38-39). Para volver un momento a Cadalso, *todos* los críticos han notado el carácter sorprendentemente distinto de las *Noches lúgubres* —esto no admite disputa.³⁴ Lo que sugiero es que estas *Conjectures* tan leídas y tan discutidas se pueden considerar como una inspiración para la incursión del autor español en territorio desconocido; pero hay aún más razones para aceptar esta hipótesis.

Young también escribe acerca de la importancia del ele-

³⁴ Véanse especialmente Helman, Sebold, *Cadalso*, Alborg y Montesinos.

mento personal del autor en sus composiciones. Aconseja que uno llegue a conocerse íntimamente y que se reverencie (29-30). En lugar de tomar en cuenta las nociones de otros, el autor debería criar y nutrir sus propias ideas y gustar de las singularidades que le separarían del grupo o muchedumbre que piensa en ruín unanimidad. Las obras originales surgen de la raíz vital del genio; *crecen*, no son hechas, y consisten en materiales que son suyos, no de otro (8-9). Una composición debería estar de acuerdo con la vida del autor (41); «genius is divinely replenished from within» y el hombre tiene que estar enterado de su contenido (25). Pero un hombre puede desconocer sus propias habilidades o talentos y, porque los desestima sin causa razonable, puede perder posiblemente un Nombre, quizá un Nombre inmortal (29). Por eso, exhorta, «dive deep into they bosom; learn the depth, extent, bias and full fort of thy mind; contract full intimacy with the Stranger within thee; excite and cherish every spark of Intellectual light and heat... let thy Genius rise» y reverencie lo que lleva dentro (29-30). Pero, como dijimos, un hombre puede ignorar su propio poder: puede poseer habilidades latentes, no sospechadas, hasta que es despertado por fuertes llamadas o aguijoneado por sorprendentes emergencias (28). Todo esto también es de consecuencia para Cadalso. Se acepta generalmente que la prematura muerte de la actriz María Ignacia Ibáñez, de quien él estaba supuestamente muy enamorado, sirvió como suceso inspirador de las desesperadas *Noches lúgubres*. Young habla de cómo el fuerte impulso de cierto suceso animador puede sorprender a un escritor y despertarle el fuego del genio que arde dentro y pide escape (28); un suceso «externo» sirve como trampolín que lanza al autor a la acción. El poeta se inspira y lo que se esconde dentro de él se lanza precipitadamente a la superficie. La muerte de la actriz y el conocimiento de Cadalso de ciertas tendencias literarias le colocan ante las aras de las entonces de moda y muy influyentes *Conjectures on Original Composition* de Young.

Edward Young nos dice que el Genio, la Belleza verda-

dera y la Excelencia se encuentran más allá del terreno donde reinan las autoridades y leyes o reglas de la tradición (16), y que el depender demasiado de los autores antiguos y las reglas puede quitarle al genio esa libertad de acción tan necesaria para sus atrevimientos o descubrimientos magistrales (15). Uno no siempre necesita maestros, y el genio nos puede guiar sin las reglas de los eruditos (18-19). Uno no debería preocuparse por pequeñísimos lapsos en el «decoro». Esto también nos proporciona una explicación de la forma de las *Noches lúgubres*: diálogo escrito en prosa poética. Van Tieghem discute las formas más elásticas que por toda la Europa occidental iban ganando favor entre los prerrománticos. El poeta no se adhería a las formas rígidas sancionadas por la tradición, sino que escogía estructuras híbridas en que se sentía más libre para expresar sus ideas o sentimientos; es decir, en una estructura que le sugería su inspiración en ese momento.³⁵ Lo «personal», lo íntimo iba ganando aceptación.

Además, la forma de las *Noches* otra vez nos sugiere que Cadalso prefería la traducción francesa a la versión original, porque su propia obra y la traducción están escritas en prosa, mientras los *Night Thoughts* están en verso. Un crítico ha sugerido que quizá Cadalso no supiera que la versión original estaba escrita en verso,³⁶ pero LeTourneur nos dice en la introducción a *Les Nuits* que los *Night Thoughts* están en verso (xxiv). Y esta misma introducción, o sea «Discours préliminaire», contiene otros elementos que, de acuerdo con el espíritu que se respira en las *Noches lúgubres*, nos hacen pensar que conocía bien esta versión. LeTourneur repite muchas de las ideas de Young encontradas en las *Conjectures*, pero también las hace más amplias. En particular, da más importancia al modo en que Young trata el dolor y el remordimiento, y exhorta a los jóvenes poetas a que den más libertad a sus sentimientos. ¿Cómo —pregunta— pudo Young ja-

³⁵ *Le Prérromantisme*, p. 101.

³⁶ Montesinos, p. 62.

más sobrevivir a tanto dolor (xviii)? En sólo tres meses había perdido todo lo que más había querido; en tres meses había visto morir a las tres personas más queridas de su vida y, de repente, había descubierto que otra vez estaba solo en el mundo (lv). Si tantas desgracias le pasaran a un hombre de una imaginación ardiente y viva, a un hombre cuyo corazón fuera profundamente sensible y que escribiera lo que siente y lo que piensa en el momento en que estos sentimientos e ideas se le presentan al alma, fácilmente podría uno adivinar el tono, las bellezas y los defectos que se descubrirían en la obra resultante (lv).

LeTourneur escribe que todos hemos notado cómo nuestros sentimientos son diferentes durante las horas de la oscura noche silenciosa (xxvii). Pero, ¡qué diferentes serían si tales sentimientos fueran de pérdida y abandono!

Comme l'état de son coeur aura tout à coup changé l'aspect de l'univers! Qu'il doit voir l'espèce humaine misérable dans le sentiment de sa propre misère! Comme toutes ses idées, toutes ses réflexions doivent aboutir à la mort et au tombeau! Qu'il doit chérir les ténèbres et la solitude de la nuit! Qu'il doit aimer à n'entendre que sa voix gémissante au milieu du silence et de l'obscurité. Il cherchera tous les objets qui peuvent flater et nourrir sa douleur. Qu'il sentira de violens désirs d'être toute autre chose que ce qu'il est, de mourir pour changer d'état, de rejoindre ses amis dans les lieux où il les croit heureux, en se voyant si malheureux dans le monde où ils ne sont plus! Qu'il trouvera bien plus de douceur à s'entretenir avec leurs fantômes chérir, que dans le commerce des hommes!... Il ne verra de tous les objets que le côté affligeant et triste (lvi-lvii).

Tales palabras tienen la fuerza de una directiva, pero, más importante, reflejan los elementos esenciales de las *Noches lúgubres*.

Después de discutir este elemento «personal» sumamente importante en una obra, LeTourneur vuelve otra vez a los méritos de tales obras. Si poco después de la experiencia lastimosa, el autor escribiera lo que sintiese o, mejor, si dejara

que sus sentimientos se expresaran por sí mismos, ¡qué energía, qué novedad de expresión e ideas se notaría (lix-lx)! El imagina a Young siguiendo los movimientos de su corazón y expresando lo que sentía en el momento en que se presentaba tal o cual sentimiento, sin que le impidiera en absoluto lo que pudieran pensar de ello sus lectores (lx-lxi). Claramente, Cadalso tampoco pensaba en sus lectores posibles cuando escribía las *Noches* (aunque sí más tarde), lo cual es una explicación parcial de por qué la obra nunca se publicó en vida del autor.

Otra cosa de gran importancia que escribe Young es que el genio puede existir y sin embargo ser sofocado por las actuales circunstancias históricas (26-27): las «condiciones» tienen que ser favorables. Al infortunado Cadalso sus condiciones personales le colocaron en una posición adecuada para producir una obra de vanguardia en la España de los años 1770-1774, pero las circunstancias históricas no eran propicias para su recepción.³⁷ Aunque ahora sabemos que estas tempranas obras románticas o prerrománticas no constituyen una colección de esfuerzos tan aislados como ha creído Van Tieghem, sí son un poco raras, por lo menos en España.³⁸ Este crítico propone la hipótesis de que a los prerrománticos frecuentemente les faltaban la voluntad y la energía de rebelarse abiertamente contra el estructurado edificio social; que no estaban completamente preparados para abrazar las nuevas doctrinas científicas, políticas o humanitarias; y que sí fácilmente se agacharon, se desanimaron y aun fueron inducidos a tratar de complacer a las «autoridades» políticas y literarias dándoles lo que pedían.³⁹ Esto suena a verdad en el caso de Cadalso. Las *Noches lúgubres* nacieron en una España

³⁷ Véanse Helman; Marichal; y mi artículo «El fin de la segunda *Noche*».

³⁸ *L'Ère romantique*, p. 24. Remito al lector a la nota 8.

³⁹ *Ibid.*, p. 70. Véanse además Sebold, «Enlightenment Philosophy»; Joaquín Arce, «Rococó...»; y mi artículo «El fin de la segunda *Noche*».

empeñada en el conformismo, en una época en que las autoridades difícilmente hubieran permitido salir al público tan mal ejemplo como el que nos presenta Tediato, con sus delirios líricos y su tono casi materialista. Las *Noches* se escribieron poco después que Cadalso fuera reprendido y desterrado por un escrito arriesgado en el que se refería a los amoríos de ciertas personas de la alta sociedad de Madrid; poco antes que sus superiores militares le mandaran que fuera militar «exclusive», y que se olvidara de ser autor.⁴⁰

El caso de Cadalso no está sin paralelo. Si las circunstancias históricas no eran favorables en España, lo eran en Alemania donde Goethe también experimentó muchas de las mismas influencias que Cadalso. Ya hemos visto cómo Cadalso pudo apelar a la «autoridad» de Young para sus aventuradas incursiones en lo desconocido literario. Ahora me propongo mostrar cómo otras circunstancias favorecieron este tipo de aventura literaria muy personal. Si Cadalso y algunos otros pocos escritores parecían estar solos en España bajo las influencias que producen tales obras, no estaban solos en Europa. En efecto, las circunstancias que moldearon el *Werther* de Goethe son notablemente similares a las que influyeron en las *Noches*.⁴¹ Cierta crítica dijo una vez que el sinfronismo —un concepto a que se adscribía Goethe— es más interesante cuando ocurre entre dos personas de una misma época pero distantes en el espacio, que entre personas de épocas diferentes.

⁴⁰ Véanse Cadalso, «Obras inéditas», p. 311; y mi artículo «Cadalso: tensión vital, tensión literaria», *Revista de Estudios Hispánicos*, VIII, n.º 3 (Oct. 1979), 429-437.

⁴¹ Al referirme a Goethe, no propongo que el *Werther* y las *Noches lúgubres* no tengan sus diferencias, aunque también tienen muchas semejanzas, como se verá; sino que doy mucha importancia a las circunstancias —históricas, personales, literarias— que hicieron posibles tales obras, tanto como hicieron posibles muchos de los eventos que verdaderamente acaecieron y que así inspiraron y moldearon estas obras.

En el libro decimotercero de su *Autobiografía* explica Goethe el proceso por el cual el *Werther* llegó a ser. Cuando un hombre por fin se da cuenta de que todas las cosas están sujetas a cambio, son pasajeras y usualmente cíclicas —aun el amor (que nunca ya puede ser como el primer amor), el favor y la amistad—, cuando estas cosas con las que cuenta el hombre, cambian o desaparecen, éste experimenta una desilusión profundamente devastadora. Se hace misántropo, rehuye la sociedad y presenta todas las muestras del «*tedium vitae*». Estos son propiamente los síntomas de un cansancio de la vida, que frecuentemente acaba en el suicidio, y que en hombres ensimismados, que «piensan», era más frecuente de lo que se puede imaginar.⁴² Todo esto puede aplicarse a Cadalso, y a su protagonista Tediato cuyo nombre sugiere este mismo «*tedium vitae*» y cuya diatriba contra la sociedad lo confirma.⁴³

Sin embargo, Goethe nos dice que los lúgubres pensamientos que a veces conducían a los jóvenes a buscar alivio en el suicidio, no habrían podido desarrollarse tan decisivamente en la mente de los jóvenes alemanes, si una «causa» *externa* no les hubiera animado y empujado en esta dirección deprimente. Esta causa era la literatura inglesa (169). De hecho, la literatura inglesa estaba muy de moda en Alemania en esos años, exactamente como lo estaba en Francia, y ya hemos hablado de la popularidad de las obras de Young en estos dos países. Ven Tieghem nos informa que en Francia un simple «*traduit de l'anglais*» en el frontispicio era frecuentemente lo bastante para asegurar el éxito de una obra.⁴⁴ Algunas obras inglesas eran tan populares en Francia como si

⁴² *Memorias de mi vida: poesía y verdad*, III, p. 167. En efecto, todas las citas son del tomo III. De aquí en adelante, en el texto indico el número de la página en paréntesis.

⁴³ Véanse Sebold, *Cadalso*, p. 194; Glendinning, *Vida*, pp. 126-135; Cadalso, «Apuntaciones autobiográficas», pp. 132-33.

⁴⁴ *L'Année Littéraire*, p. 23.

Francia misma las hubiera producido, especialmente las que más hablaban al corazón.⁴⁵ El inglés estaba de moda, y no se debe olvidar que el padre de Cadalso, mientras el hijo estaba en París, se contagió de esta «boga» y salió para Inglaterra para aprender inglés. Pronto le siguió su hijo. Nuestro autor escribe que «las costumbres de aquella nación, siendo muy análogas al carácter de mi padre, [éste] se enamoró de aquel pueblo».⁴⁶ Es sólo razonable pensar que una parte del entusiasmo paterno se hubiera hecho sentir en el alma del joven. Goethe opina que la mayoría de los poemas ingleses, por término medio, nos presentan sólo un sombrío cansancio de la vida, y menciona los *Night Thoughts* de Young como obra preeminente que trata este tema (170-171). Fue en tal ambiente que nació el *Werther* (173).

Como la muerte de María Ignacia Ibáñez fue la causa primaria en motivar las *Noches* de Cadalso, así una muerte le proporciona a Goethe el impulso para escribir su *Werther*. «La muerte de Jerusalén, producida por su desdichada inclinación a la esposa de un amigo, me despertó de mi sueño, y como no sólo veía claramente lo que nos ocurrió a él y a mí, sino que la consideración de la semejanza de los casos me puso en estado de violenta pasión, era forzoso que la producción entonces comenzada recogiese todo el fuego que en mí ardía y que no permite hacer distinción entre la ficción poética y los acontecimientos reales» (178-9). Jerusalén, uno de los modelos para su *Werther*, también se ocupaba de la literatura inglesa (123-24). No sólo es una muerte verdadera el resorte que suple el ímpetu inicial para los dos autores, sino que también presenciarnos un paralelismo en el entrelazarse de la realidad y la ficción, la verdad y la poesía. Cadalso nos informa de esto, diciendo que las *Noches lúgubres* consisten en la verdad, el adorno y la ficción.⁴⁷ Goethe parecía compla-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁶ «Apuntaciones autobiográficas», p. 117.

⁴⁷ «Quince cartas inéditas», p. 26.

cido y enriquecido por haber convertido la realidad en poesía (180), y todo el mundo quería saber cuánto del *Werther* era verdad (184-185). Pero, lo que es típicamente romántico, había otros que creían que la poesía debía hacerse realidad y que de todos modos, imitando la novela, uno debería darse un tiro. Lo que primero pasó entre unos pocos amigos de Goethe luego se extendió al público en general, y ese pequeño libro, según lamenta el poeta, que le había hecho tanto bien, fue juzgado extremadamente perjudicial (179-80). Pero el *Werther* consiguió un éxito inmenso porque estaba precisamente de acuerdo con el «ambiente temperamental» de esos días (181-2). Esto no lo podemos decir acerca de las *Noches lúgubres* porque, aunque se escribieron en los mismos años que la obra de Goethe, no se publicaron hasta muchos años después, en el año 1789. Pero el «temperamento» de Cadalso se había formado, en parte al menos, más allá de las fronteras de España. Además, las palabras de Goethe todavía nos ofrecen sorprendentes semejanzas con los sucesos que rodearon la obra de Cadalso. Por ejemplo, el escritor alemán declara que su público se interesaba más en el asunto o contenido del *Werther* que en su manera de tratarlo (179, 182, 163); es decir, el suicidio del desesperado amante ocupaba toda la atención. Este mismo evento sensacional, aunque nunca ocurrió, fascinó a los lectores de Cadalso también, y todos querían saber cuánto era verdad.⁴⁸ Este interés llegó hasta el extremo de pedir que un amigo de Cadalso investigara las circunstancias históricas que rodearon los sucesos presentados en la obra del entonces fenecido autor. Los resultados de esta investigación salieron en una carta, firmada por

⁴⁸ Glendinning, «The Traditional Story of 'La difunta pleiteada', Cadalso's *Noches lúgubres*, and the Romantics', *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII (1961), 210-11: «The supposed events behind the work began to be found more important than the work itself, and the French translator Achille du Laurens retold them...».

cierto misterioso «M. A.», y que fue incluida en una edición de las *Noches* aparecida en 1822.⁴⁹

Similarmente, las *Noches lúgubres* llegaron a ser consideradas perjudiciales para los lectores jóvenes e impresionables. Edith Helman nos revela que en 1819 la obra fue otra vez denunciada a la Inquisición: una viuda se quejaba que su hijo, después de leer la obra, maltrataba a sus hermanos y amenazaba suicidarse (54). Creo que durante la década 1770-1780 la literatura española no había evolucionado tanto como algunas otras literaturas nacionales en otras partes de la Europa occidental, pero cuando por fin se publicaron las *Noches*, la situación había cambiado. Con referencia a la carta de ese misterioso «M. A.» aparecida en los años 1789 ó 1790, Glendinning, que se ha opuesto firmemente a cualquier caracterización romántica de las *Noches*, dice que ya debía haber gente de inclinación romántica que podía estar de acuerdo con él [M. A.] cuando éste sugirió que, al estar enterado de las circunstancias «reales» que forman el fondo de la obra, uno podría leer «con más conocimiento y satisfacción ese apreciable manuscrito».⁵⁰ Pero ése es precisamente mi punto. El «ambiente temperamental» ya había cambiado —y seguía cambiando— al sur de los Pirineos, y ese temprano romanticismo que había respirado Cadalso en el extranjero siguió infiltrándose en España. Su obra tenía éxito precisamente porque había gente «romantically-minded» que gustaba de leer las *Noches lúgubres* y los supuestos «hechos» acerca de la vida de Cadalso.

Goethe nos dice que después de componer su *Werther*, se sentía liberado, como si una carga se hubiera quitado de

⁴⁹ Véanse las ediciones de las *Noches* de Glendinning (pp. xii-xxv) y Helman (pp. 35-38) y Leopoldo Augusto de Cueto, «Noticias biográficas y juicios críticos», *Poetas líricos del siglo XVIII*, Biblioteca de Autores Españoles, LXI (Madrid, Atlas, 1952), pp. 247-48.

⁵⁰ «The Traditional Story», p. 210. Reproduzco sus palabras exactas: «There must already have been Romantically-minded people to agree with him [M.A.] when he suggested that, with a knowledge of the 'real' circumstances behind the work, one could read...».

sus hombros; una vez que el *Werther* quedó atrás, él, como después de una confesión general, pudo una vez más sentirse feliz y libre y dispuesto a empezar una vida nueva (179-80). Podríamos conjeturar que Cadalso se sentía igual, especialmente después de recuperarse de la seria enfermedad que padeció después de la muerte de su amada. Escribir las *Noches* le debió parecer un purgarse de viejos hábitos y sentimientos, un renacer de las cenizas. De más importancia en esta analogía es que Goethe nos dice que el *Werther* se convirtió en fuente de diversión o recreo para él y sus amigos (182-3). José F. Montesinos acusa a las *Noches lúgubres* de ser pueriles (mucho del romanticismo lo parece). Cadalso mismo estaba consciente por lo visto de este carácter «pueril» y se burla de su obra en las *Cartas marruecas* y en una carta personal a un amigo.⁵¹ Montesinos opinaba que las *Noches lúgubres* no fueran más que «un simple subterfugio para sustraerse al dolor verdadero» causado por los sucesos que inspiraron la obra,⁵² un caso muy parecido al de Goethe. Pero yo no creo que fuera un «simple» subterfugio, especialmente si tenemos en cuenta el probable papel de las *Conjectures* de Young y la analogía que nos proporciona Goethe. Era también una obra de arte. Cadalso fue guiado por convenciones literarias, algunas muy nuevas, otras antiguas. De hecho, creo que Cadalso tenía plena conciencia de lo que hacía al escribir una obra tan diferente, aunque quizá se haya sentido inseguro en un principio de su mérito literario. Las *Noches lúgubres* no eran un mero «verterse» espontáneo de las emociones, sino que también entrañaban una conciencia de convenciones literarias, de género. Por ejemplo, en una Carta escrita pocos años después nos sugiere que él sabía que la obra era radicalmente diferente de lo que por la mayor

⁵¹ Cadalso, Carta LXVII de las *Cartas marruecas*, Clásicos Castellanos (Madrid, Espasa-Calpe, 1967), p. 162; «Quince cartas inéditas», p. 32.

⁵² Montesinos, p. 56.

parte se escribía entonces en España, pero que sería mejor recibida si el clima de Madrid fuera algo más sombrío, como el de Londres, donde la literatura lúgubre de la «escuela inglesa del sepulcro» gozaba de gran popularidad, como él mismo tenía que saber de primera mano. Y la sugerencia en la misa Carta de que la apariencia física, externa o material de la obra refleje el contenido, es un indicio claro de que estaba al tanto de lo que había escrito. Estas palabras son notablemente reveladoras: «Si el cielo de Madrid no fuese tan claro y hermoso y se convirtiese en triste, opaco y caliginoso como el de Londres (cuya triste opacidad y caliginosidad depende, según geógrafos físicos, de los vapores del Támesis, del humo del carbón de piedra y otras causas), me atrevería yo a publicar las *Noches lúgubres* que he compuesto a la muerte de un amigo, por el estilo de las que escribió el doctor Young. La impresión sería en papel negro con letras amarillas...».⁵³

La obra quizá sea extravagante y quizá tenga muchos defectos, pero Cadalso no consideró las *Noches* tan extravagantes ni tan pueriles como para que no tuvieran mérito. Quería salvar la obra del olvido. Es importante recordar que cuando Cadalso partió para la guerra, dejó varias obras suyas inéditas en manos de su amigo Meléndez Valdés para que, en caso de que no volviera, se protegiera su buen nombre de la atribución a él, Cadalso, de obras no suyas. Ya había quemado otros manuscritos que no quería conservar. Curioso es que entre las obras que envía a Meléndez, la primera en la lista, la primera de que habla sea las *Noches lúgubres*.⁵⁴

Y, sin embargo, Cadalso nunca intentó publicar las *Noches*. Una razón para esto ya la hemos visto: quizá porque

⁵³ *Cartas marruecas*, p. 162. Otra vez «las» para referirse a la obra de Young. Queda la posibilidad de que Cadalso escribiera parodia o caricatura, pero los eventos «verdaderos» que forman la base de la obra me inclinan a creer que el autor no era, en un principio, tan descarado.

⁵⁴ «Quince cartas inéditas», p. 26.

sus desvaríos líricos le parecían demasiado para el público español; quizá también porque se daba cuenta del estado «no maduro» y sin pulir de la obra; quizá porque, como en el caso de Goethe, la obra mostraba demasiada precipitación en la composición.⁵⁵ Pero esto puede atribuirse al haber atendido demasiado bien los consejos de Young de derramar la imaginación, de dejar salir, casi espontáneamente, lo que se trae encerrado en sí, (pero sin la reflexión debida). Los ideales neoclásicos con respecto a la moderación, la ecuanimidad y el buen sentido —que Cadalso apoyaba en otras ocasiones— quizá le hayan inducido a no publicar algo tan manifiestamente contrario a esos ideales. Y Cadalso era un hombre de enorme autosacrificio, sacrificio a los ideales y demandas de una sociedad supuestamente racional y sensata. (Recuérdese la insistencia de sus superiores de que fuera militar «exclusive»).

En resumen, nunca ha habido una adecuada explicación de la génesis de las *Noches lúgubres*. Ha habido referencias a las experiencias y los viajes de Cadalso en la Europa occidental y a su conocimiento de otros autores europeos del siglo. Se han analizado los temas encontrados en las *Noches* y se han determinado algunas influencias.⁵⁶ Y ahora, con la ayuda de abundante evidencia circunstancial, y con la mejor comprensión de esos tiempos proporcionada por la analogía con Goethe, podemos concluir: 1) que todos los indicios se-

⁵⁵ Goethe escribió el *Werther* en cuatro semanas, casi inconscientemente, como sonámbulo (p. 179). Cadalso sugiere otra razón también por no haberlas publicado. Mientras en Inglaterra la obra quizá se apreciaría, no se podría esperar que la entendieran sus lectores españoles: «Supongo en Vd., o por mejor decir, creo y me consta en Vd. bastante discreción para no fiar este papel a mucha gente, ni leerlo al profano vulgo (entendiendo por vulgo: toda aquella gran porción del género humano que no piensa y que a fuerza de dejar en la inacción su racionalidad casi la han igualado con el instinto de un bruto o el movimiento de una máquina)» en «Quince cartas inéditas», p. 26.

⁵⁶ Las características románticas han sido analizadas excelentemente por Sebold (*Cadalso*) y Helman.

ñalan que Cadalso prefería la traducción francesa (*Les Nuits*) y se dejó influenciar por ella y el traductor; 2) que las circunstancias histórico-literarias nos explican por qué la obra parece fuera de lugar —aunque no lo está tanto como algunos críticos han sugerido— y por qué la actitud de Cadalso hacia las *Noches* parece equívoca; y 3) que si existía una tradición y teoría literarias nada ambiguas, las *Conjectures on Original Composition*, como modelo y a la disposición de Cadalso. Es verdad que todavía no podemos documentar el hecho de que éste las hubiera tenido en sus manos, pero esta circunstancia no invalida el valor de que la existencia de esa tradición y teoría literaria nos proporciona otro elemento importantísimo y fundamental en nuestra explicación de cómo fue posible que nacieran las tan románticas *Noches lúgubres*.

DONALD E. SCHURLKNIGHT
Wayne State University