

esa misma impresión que otros experimentamos, ¿no obedecerá realmente a que el texto manuscrito de Londres, como el de las primeras ediciones, está realmente incompleto? Confieso que no encuentro solución aceptable al problema, pero creo desde luego en la tesis de obra trunca. Y por esto mismo sigo sin ver claro el fin de Cadalso al tratar el tema del desenterramiento.

Por estas razones también me parece que Glendinning debió de incluir en su edición, en forma de apéndices, las partes añadidas. Creo que hubiera sido útil para los estudiosos de las *Noches*.

Por lo demás su edición está muy cuidada en todos los aspectos. Las notas, abundantes, pero no excesivas, son muy útiles y en algunas brilla la indudable sagacidad crítica de Glendinning, que acierta a interpretar, con el apoyo de su gran erudición y conocimiento de nuestra literatura, pasajes difíciles.

Esta edición, que mejora la ya magnífica de Helman, es, en suma, un gran paso adelante hacia el verdadero entendimiento de Cadalso y en buena parte hacia el mejor conocimiento de nuestra literatura por los años de 1780.

JOSE CASO GONZALEZ

NIGEL GLENDINNING.-*Vida y obra de Cadalso*.-Madrid, Gredos [1962] («Biblioteca Románica Hispánica»).

Después de haber publicado diversos estudios cadalsianos, especialmente el de las *Noches lúgubres*, anteriormente reseñado, el profesor Nigel Glendinning, de la Universidad de Southampton, nos da esta *Vida y obra*, de la cual sale un Cadalso muy distinto del conocido. La importancia de este libro se extiende además a toda la época de Cadalso, y por ello puede decirse que se trata de un libro fundamental para el estudio de la literatura española de la segunda mitad del siglo XVIII.

El libro consta de una introducción y tres partes, que tratan de la obra, de la vida y del estoicismo de nuestro autor. En la introducción estudia Glendinning dos dificultades de todo estudioso de la época: los textos defectuosos a causa de la censura y los prejuicios críticos con que se ha estudiado aquel siglo hasta nuestros mismos días. Sobre el primer punto diré después algo. En cuanto al segundo, Glendinning ve el origen de tales prejuicios en la actitud nacionalista del siglo XIX, derivada en gran parte de la Guerra de la Independencia, y que consideraba a los hombres del siglo anterior como identificados con las ideas francesas. «En su conjunto, dice Glendinning, el movimiento romántico español estuvo continuamente en peligro de convertirse meramente en un aspecto patriótico y emocional de la Guerra de la Independencia», por lo que cualquier cosa que sugiriera la imitación o la inspiración francesa se veía como antipatriótica. Me parece muy sagaz es punto de vista y muy fértil en consecuencias para todos los que hoy intentamos descubrir el verdadero sentido de aquel siglo. Yo diría que ya en el mismo XVIII toda la reacción contra las innovaciones de todo orden tiene ese mismo espíritu, frecuentemente expresado en papeles públicos y privados. Pero sería muy ingenuo creer que se trataba de una simple reacción sentimental, ya que la dura batalla ideológica librada entonces en nuestra patria suponía igualmente la existencia de otros problemas de orden práctico. Por eso el sentimiento nacionalista fue con frecuencia secundario, quiero decir, motivado por la necesidad de defender ideas, privilegios e intereses más concretos.

La primera parte está dedicada a la obra de Cadalso. Comienza el autor con la poesía. Glendinning cree que las primeras poesías de Cadalso se escribieron hacia 1769, después de ser desterrado de Madrid por atribuirsele el folleto satírico *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre*. De este modo queda totalmente claro que el poeta innovador de aquellos años no es Cadalso, sino Nicolás Moratín, que, en *El Poeta* (1764), utiliza ya sáfico-adónicos y publica alguna anacreóntica; la historia de nuestra poesía de la segunda mitad del XVIII se matiza bastante con esta puntualización cronológica. Glendinning analiza la poesía de Cadalso a la luz de sus intentos por conseguir el equilibrio entre los modos de expresión íntimos y los generales. El problema de la forma le fue preocupando cada vez más a Cadalso, con lo que hay un aumento de elementos convencionales (bucolismo, anacreóntica), procedentes de la imitación de Garcilaso y de Villegas; pero la importancia que atribuía a la forma no impedía que la considerase sólo un medio, y no un fin. Glendinning cree además que reaccionó poco antes de su muerte contra el excesivo convencionalismo y heroísmo (pindarismo) de sus poemas más tardíos; esta opinión del poeta no fue compartida por sus contemporáneos, que veían a Cadalso sobre un recargado fondo pastoril.

El cap. II trata del drama *Don Sancho García*, en el cual Cadalso

«se preocupa más por la acción recíproca de los personajes y el conflicto de las posturas morales y políticas en juego, que por la mera exposición de un pequeño episodio triunfante de la historia de la monarquía en España» (pág. 43). Incluso la forma y el estilo se destinan a servir al asunto de la obra, «poniendo de realce su naturaleza trágica», y no sólo por seguir la moda del tiempo. Glendinning estudia la tragedia en cuanto a los personajes y los efectos de su calidad moral sobre su conducta; el desenlace es, sin embargo, obra del azar, pues sólo el azar hace que la Condesa beba por equivocación el veneno. Para Glendinning Cadalso parece dudar con frecuencia de la intervención de los cielos a favor de los justos e inocentes; este sentido pesimista se refuerza con la adversa fortuna de los personajes virtuosos, que, sin embargo, se ven recompensados por el propio reconocimiento de su inocencia y por la paz de espíritu que trae consigo. Elvira, D. Sancho y Gonzalo, que buscan sin cesar la oportunidad de servir a sus prójimos, se diferencian de Alek, el moro virtuoso, por su cristianismo; pero su concepto de la virtud no es muy distinto del estoicismo del moro, como tampoco se diferencia la idea del hado de de éste de la idea de la providencia que los otros tienen. Y a propósito de las ideas poco ortodoxas de estos personajes, Glendinning vuelve a señalar que la censura no hubiera dejado a Cadalso «expresar abiertamente las ideas heterodoxas que tuviera» (pág. 53). Pero tengo que manifestar una duda: ¿puede realmente decirse que las opiniones y las ideas de los personajes de sus tragedias son las opiniones y las ideas de Cadalso? ¿Dónde termina en un drama la personalidad propia de los personajes dramáticos y dónde empieza la del autor? El problema no es sencillo, pero si Elvira dice: «Dudo si el cielo de los hombres cuida», ¿ha expresado una idea que le es artísticamente propia, o es Cadalso el que realmente habla?

En el cap. III estudia Glendinning *Los eruditos a la violeta*, obra en la cual observa que se trata al mismo tiempo que de la superficialidad y ambición de los violetos, de las normas y costumbres de la sociedad que los acepta, y en la cual el Profesor no es, como la crítica venía aceptando, tan *violeto* como sus discípulos, porque él «señala la verdadera naturaleza del conocimiento que esos alumnos repudian», ni menos puede considerarse «como un acabado retrato del autor», según había dicho Miquel y Planas, recogiendo ideas anteriores. Esa dicotomía del Profesor está más clara en el *Suplemento*. Igualmente en *El buen militar a la violeta* hay también un serio concepto del saber y de la capacidad humana y se condenan enérgicamente la confianza excesiva, la busca del propio provecho, la frivolidad y la falta de preocupación por el resto de los hombres. En estas obras, como en las *Cartas marruecas*, el pesimismo de Cadalso le lleva a creer que la naturaleza humana no es susceptible de mejorar, pesimo suavizado por la idea de que las personas serias existen, aunque sean una minoría.

El cap. siguiente trata de las *Noches lúgubres*. Vid. para este tema la nota bibliográfica anterior.

En el cap. V se estudian las *Cartas marruecas*. Frente a la generalidad de la crítica, Glendinning cree que esta obra «está lejos de ser una mera discusión acerca de las buenas y malas cualidades de los españoles», (pág. 88), y que el eje de la obra lo ocupan las relaciones entre el hombre virtuoso y la sociedad, cuya conducta se examina y critica, y la búsqueda de la verdad y la virtud. Ya en la introducción a las *Cartas*, al enumerar Cadalso los temas que van a ser tratados, se plantea el problema de llegar a conocer la verdad penetrando el mundo de las apariencias, problema que se relaciona con la indagación del verdadero carácter nacional; otro tema es el de la dificultad de cambiar la conducta por medio de la crítica de la moralidad pública. Glendinning analiza después los diversos aspectos de estos problemas a lo largo de las *Cartas*.

El humor y la ironía desempeñan un importante papel en la obra; la ironía se usa de maneras muy distintas, que coinciden con los propósitos pasivos y activos de las *Cartas*, es decir, el retiro filosófico y la acción social.

La estructura y ordenación de las cartas es discutible, pues muchas veces aparecen cartas cuyo tema no tiene relación con el de las contiguas y otras veces hay repeticiones innecesarias. La obra no puede considerarse totalmente lograda, y falla, porque no fue debidamente corregida y revisada. «A pesar de ello, las manifestaciones del autor acerca de su falta de confianza en el hombre, en el conocimiento, en el orden de las cosas; sus dudas respecto al modo de obrar en bien de la sociedad, su evidente oposición a la ingenua confianza en el progreso y el análisis, que fue tan corriente en su tiempo y aun después; sus luchas por permanecer en contacto con la sociedad y con el mundo a pesar de sus dudas; estos aspectos de su obra quedan hoy tan vigentes como el día que se escribieron» (págs. 100-101).

En la segunda parte estudia Glendinning la vida de Cadalso. Para mí esta es la parte mejor del libro, no ya por los materiales inéditos que maneja, y que hacen esta biografía totalmente nueva, sino porque ha acertado a presentarnos al escritor en su circunstancia vital y en sus reacciones personales. Cadalso es el hombre ansioso de gloria y de progreso en su carrera militar, pero que ve fallidos la mayor parte de sus deseos; el hombre de un ardiente patriotismo, que se acaba desengañando de la sociedad; el que desea cada día más la soledad, aunque le cuesta trabajo separarse de sus amigos y de sus tertulias madrileñas; el que padece una especie de complejo de persecución. Todo esto queda claro en medio de la meticulosidad de la biografía de Glendinning.

Hay en ella algunas novedades importantes: la primera su destierro de 1768, ya conocido, pero cuyas circunstancias y consecuencias no recuerdo que hubieran sido anteriormente tan sagazmente analizadas; la segunda, y la más importante, las relaciones con M.^a Ignacia Ibáñez y lo que realmente ocurrió después de su muerte en 1771; en la reseña anterior he hablado ya de esto.

La tercera parte se titula *Cadalso y la tradición estoica*. La actitud estoica frente al destino es evidentemente esencial en Cadalso, y en el estoicismo parece estar inspirado también el concepto de la armonía entre el hombre virtuoso y la naturaleza. La primera fuente de este estoicismo caldalsiano es el propio Séneca, pero su inspiración estoica puede proceder también de Horacio, de Cicerón, de varios poetas horacianos españoles del siglo XVI, de fr. Luis de Granada, de Quevedo, de Gracián, de Saavedra Fajardo, influencias todas que Glendinning analiza.

Nuestro autor considera muy probable «que las doctrinas ideológicas de Cadalso evolucionaran gradualmente desde el cristianismo ortodoxo hacia el estoicismo pagano», (pág. 161). Actitudes semejantes se advierten entre los escritores contemporáneos de Cadalso, especialmente en el grupo de la Fonda de S. Sebastián, y en otros que entonces eran la generación más joven (Meléndez, Forner, Jovellanos, Leandro Moratín). Estas mismas ideas se encuentran en Voltaire, en Rousseau, en Diderot, en Marmontel, en Young, en Fielding, en Goldsmith. No se trata de que todos estos autores influyeran en Cadalso, sino de una tendencia al estoicismo senequista o ciceroniano de ámbito europeo, a la que Cadalso pertenece. Su estoicismo no es definitivamente cristiano, porque tiende a dejar al cristianismo fuera de la cuestión, sin permitir «que los prejuicios religiosos se introdujeran en su obra», (pág. 167).

«Este carácter imparcial de su pensamiento, concluye Glendinning, es su cualidad más atrayente y perdurable. Esto, y el interés de las ideas contrapuestas que expone acerca de si la sociedad es susceptible de mejoramiento por medio de reformas políticas, económicas o sociales más que morales, y si la contribución del individuo a la sociedad puede ser o no eficaz. Cadalso no llega a ninguna conclusión en el estudio de estos problemas, porque a ninguna puede llegarse. Lo que sí se deduce del debate es el compromiso por el que el autor se obliga a practicar la virtud, la amistad, el humanitarismo, tanto sí con ello puede lograrse un gran cambio en la sociedad, como si no. En su vida y en sus obras permaneció adherido a esa virtud y hombría de bien». (págs. 167-168).

Como he dicho ya antes, en la Introducción trata Glendinning de dos problemas que se plantean al que se propone estudiar la literatura española del XVIII: el primero, referente a los textos y que «es con-

secuencia de la censura existente en dicho período». Sobre este tema quisiera decir algo.

El tema de la censura, tanto gubernativa como religiosa, en España desde el siglo XVI a nuestros mismos días está apenas sin desflorar, a pesar de la enorme importancia que tiene para toda clase de estudios literarios, políticos, sociales, religiosos, filosóficos e incluso científicos. Esa importancia no es igual en todas las épocas, porque tampoco han sido iguales los métodos de censura y de represión de lo que no interesaba a los poderes constituidos que se publicara; pero lo primero que se impone es afirmar que, desgraciadamente, la censura, previa o no, apenas ha dejado de influir en España sobre todos los que se han dedicado a escribir, al menos desde el siglo XVI. En los años de Cadalso nada especial se produce, salvo una mejor ordenación de la censura. Es decir, no estoy de acuerdo con Glendinning cuando afirma que entre 1768 y 1778 hubo un aumento creciente de los poderes y de las restricciones de la censura. Quizás pudiera más bien afirmarse lo contrario, a juzgar por lo legislado en esos años sobre la materia, cuando el gobierno tenía precisamente la idea de proteger y desarrollar el arte de la impresión (vid. *Novísima*, tit. XVI, lib. VIII). Por otro lado, en esos años y en los siguientes, no existen censores de oficio, suprimidos en 1763: el Consejo de Castilla encarga la censura a la persona que considera más capaz, o, en determinados casos, la pide a alguna de las Academias existentes, las cuales solían tener sus censores propios, pero enviaban al Consejo el informe previa la aprobación por parte de la Junta del presentado por el censor o los censores nombrados. El Consejo además, si lo creía conveniente, podía pedir nuevo informe a persona o entidad distinta, y lo pedía con frecuencia, tanto en casos de un primer informe favorable como en los contrarios. Si el informe era desfavorable, y la obra podía ser corregida a juicio del censor, se entregaba al autor su original con las correcciones que se le pedían, y el autor era libre de aceptarlas o no (naturalmente, si quería publicar la obra tenía que aceptarlas). El caso que señala Glendinning del *Juicio imparcial* (1769) es un caso excepcional, que no conozco bien, pero que no podía regirse por las mismas normas de otras obras, por tratarse en realidad de un documento prácticamente oficial. Pero es que, además, la censura estaba en gran parte en manos del grupo ilustrado, que la aprovechaba no sólo para dar salida a libros que le interesaban, sino incluso para impedir la publicación de otros que no concordaban con sus ideas. Las dificultades del canónigo sevillano Pedro de Castro para publicar su ataque al beccariano Alonso María de Acebedo es buena prueba de ello (A.H.N., *Consejos*, leg. 5534, n.º 65). Y también lo es la accidentada historia de la revista *El Censor*, muy poco posterior a la década que señala Glendinning; después de leer los Discursos de esta revista, no puede uno menos de admirarse de que pudieran aparecer en folletos periódicos de bastante circulación, en aquella época, escritos de tal

atrevimiento, en todos los órdenes de la vida nacional, desde lo literario a lo religioso y lo político.

Por otra parte, la censura de las obras de teatro era, ya desde antiguo, un poco distinta, puesto que en ellas intervenía el Vicario eclesiástico, cuando de representación se trataba. Fuera de este caso, y de los libros de tema religioso, la censura eclesiástica se ejercía a posteriori por la Inquisición, que dependía además desde 1762 del Ministro de Gracia y Justicia para poder publicar una prohibición, además de tener obligación, desde 1768, de oír al autor antes de redactar la minuta del decreto que tenía que pasar a la aprobación del rey.

Todo esto significa que si la existencia de la censura, como ocurre siempre, obliga a una autocritica, y en consecuencia a recelar que el autor ocultó o veló su verdadero pensamiento, e l llevar el recelo hasta el extremo de creer que en cualquier obra pudo la censura haber obligado a correcciones me parece excesivo. La duda de Glendinning respecto de *Los eruditos a la violeta*, el *Suplemento* y los *Ocios de mi juventud* es injustificada, ya que la censura de los padres del Oratorio del Salvador para las dos primeras (7 de setiembre y nov. de 1772) y la de la Academia Española para la tercera (15 de marzo de 1773) no oponen ningún reparo, y a este parecer se conformó el del Consejo (A.H.N., *Consejos*, legs. 5535-41 y 5534-30). En el caso de las *Cartas marruecas* consta que la Academia Española hizo en el propio original unas correcciones, según informe de 20 de febrero de 1775; desconozco en qué consistieron, pero es muy probable que fueran de orden erudito o histórico, como ocurría e notros muchos casos. Las *Cartas* tuvieron que pasar una nueva censura del Relator, debido a una R. O. que prohibía escribir sobre los presidios de Africa; este escollo lo salvaron las *Cartas* sin dificultad, según informe de 2 de marzo de 1775. A finales de mayo o principios de junio Cadalso, es decir, *José Vázquez*, pide el original de las *Cartas* «a fin de añadirlas y enmendarlas». ¿Qué ocurrió, que hasta julio de 1778 no acordó el Consejo la devolución? Raro parece este retraso de tres años, cuya explicación no se ve clara en el expediente; pero no me parece que tenga nada que ver con la censura, y muy bien podría ser un simple retraso en el despacho de la solicitud, como parece que ocurría con alguna frecuencia, a juzgar por las órdenes que se daban a fiscales y relatores para que apuraran la tramitación de asuntos pendientes. Por lo demás las *Cartas* volvieron al Consejo en 1792, cuando Sancha pidió permiso para editarlas, y entonces pasaron la censura de la Academia de la Historia sin inconvenientes. Cuando Glendinnig y Lucien Dupuis publiquen sus anunciada edición crítica, acaso sabremos si ésta edición póstuma reproduce una versión de Cadalso corregida con arreglo al anterior informe de la Academia de la Lengua o no.

De las diferencias entre el manuscrito y la edición del *Sancho García* no puedo opinar, porque no conozco las variantes entre uno y

otra; pero habría que ver si no se trata de correcciones voluntarias del autor, porque si el ms. es el aprobado para la representación, parece raro que la censura modificara después para la impresión algunas ideas, cuando solía ocurrir lo contrario.

Por todo esto, creo que la censura tuvo menos importancia de la que Glendinning le concede en la transmisión de la obra de Cadalso. Lo cual no es negar que el autor se autocriticara y se contuviera. Es indudable que las cartas, diarios y escritos íntimos de Cadalso o de cualquier otro autor, con censura y hasta sin ella, reflejen mejor el verdadero pensamiento del escritor. Pero en el caso de Cadalso, ¿hay realmente en la escasa correspondencia conservada testimonios que obliguen a pensar en ocultamientos de ideas fundamentales en las obras para el público? Creo que no.

Así pues, me parece también un prejuicio el querer ver siempre al monstruo de la censura por todas partes y el dudar sistemáticamente de toda edición aprobada por el Consejo. No se olvide que un escritor fino y de talento como Cadalso sabe siempre decir sin necesidad de expresar. La censura es un gran estimulante del ingenio. Los métodos para criticar impunemente, incluso a las más altas magistraturas del estado, existen y se practican en cualquier época de censura. Lo único que necesitamos entonces es conocer la clave.

En una nota que sigue a la introducción (pág. 23) señala Glendinning las obras de Cadalso que va a analizar y las que excluye; entre éstas últimas está la *Optica del Cortejo*, que es de Ramírez y Góngora. No debiera ofrecer este punto ningún problema, puesto que ya Fermín Caballero lo había demostrado en 1873, y otros lo han repetido más tarde. Sin embargo, se trata de uno de esos errores que perduran incomprensiblemente, hasta el punto de que incluso hoy es frecuente oír a personas enteradas que Cadalso es autor de esa obra o, todo lo más, que dudan si es o no de él¹. Por esta razón no está de más insistir en este punto, añadiendo algunos datos nuevos.

La *Optica* se publicó en Córdoba en 1765, según Caballero (ed. que no he visto), figurando como autor D. Manuel Antonio Ramírez y Góngora. Entre otras eds. que he visto, una es la de Córdoba, 1774. En 1787 Francisco Javier de Villanueva adiciona, según dice, los *Eruditos a la violeta* y la *Optica del Cortejo*, y pide permiso de impresión; los censores critican las adiciones de la *Optica* (los *Eruditos* no tenían,

(1) Incluso José SIMÓN DÍAZ, en su *Manual de bibliografía de la literatura española*, n.º 9049, incluye la *Optica* entre las obras de Cadalso sin advertencia ninguna, y reseña la ed. de 1774, pero suprimiendo la parte de la portada en que se cita al autor. Por otra parte Ramírez y Góngora no figura en el *Manual*.

al parecer, adiciones) y manifiestan sus dudas sobre la paternidad de la obra; el Consejo concede licencia y la impresión se hace en 1788. Interviene entonces Ramírez y Góngora para demandar al impresor y a las demás personas que haya lugar, por haber hecho la nueva edición sin su nombre y atribuyéndola a autor extraño². El pedimento pasa al Juez interino de imprentas, D. Felipe Rivero, cuya sentencia no figura en este expediente (A.H.N., *Consejos*, leg. 5553, n.º 97). Según parece, nueve años después el impresor tuvo que poner en la *Gaceta* este anuncio: «*Optica del Cortejo*, espejo en que se manifiesta lo insustancial de semejante empleo: ocios políticos de D. Manuel Ramírez y Góngora, atribuidos antes a D. Joseph Cadalso». Pero el error continuó y continúa. ¿Hasta cuándo?

Para terminar, quiero decir que la traducción de Angela Figuera es buena, a pesar de algún que otro anglicismo que se le escapa, como las varias veces que traduce *line* por *línea* en vez de *verso*.

JOSE CASO GONZALEZ

GEORGES DEMERSON.—*Don Juan Meléndez Valdés et son temps* (1754-1817).—París, Librairie C. Klincksieck, 1962.

El siglo XVIII español debe ya más, en lo que va del XX, a eruditos y críticos extranjeros que a los nuestros. Ellos son los que nos están dando además los estudios más fundamentales sobre autores, sobre obras y sobre historia dieciochesca. Frente a un desprecio bastante ex-

(2) En el pedimento al Consejo se dice que Ramírez y Góngora «en el año pasado de 774 dio a luz cierta obra intitulada *Optica del Cortejo*», lo que me hace sospechar que la ed. del 65 que cita Caballero y una del 66 que se cita anteriormente en este expediente no han existido nunca. Caballero habla incluso de cuatro eds. de Córdoba entre 1765 y 1774.