

DIMENSIONES ESTÉTICAS DE LAS CARTAS MARRUECAS

A don Américo Castro,
que formó mi espíritu

Las *Cartas marruecas* son, sin duda, el libro de más alto valor estético que escribió Cadalso, no sólo a causa de sus logros artísticos concretos (por modestos que sean), sino también a causa de sus posibilidades latentes de alcanzar dimensiones mucho mayores. Sin embargo, por una curiosa paradoja, es ésta la única obra suya a la que Cadalso no reconoció valor literario. La aparente contradicción se desvanece si recordamos que para él la actividad artística era mero pasatiempo, y que sólo adquiriría dignidad cuando tenía resonancias extra-estéticas (morales, políticas, patrióticas o religiosas). Cadalso juzgaba de escasa importancia la misión del literato, comparada con las "ocupaciones mayores", o sea las del soldado, del estadista, del eclesiástico o del patriota¹.

Pero las posibilidades artísticas residen en la imaginación creadora del escritor más que en su intención consciente. El hecho mismo de que Cadalso considerara las *Cartas* como obra predominantemente didáctica, como cumplimiento de un deber patriótico, y no como literatura, hizo posible la expresión de una sensibilidad artística que no se deja ver en sus obras deliberadamente "literarias"².

Las *Cartas* se encuentran en la periferia de lo que, con mayor fundamento que Cadalso, llamaríamos hoy literatura. Es inútil buscar en ellas una unidad artística orgánica. El autor no quiso ni logró plasmar un estilo de fuerza y continuidad suficientes para dar al libro una estructura estética. Los pasajes que para el lector moderno tienen mayor intensidad artística son secundarios desde el punto de vista de la intención primordial de Cadalso —intención crítica—, y aparecen precisamente en los momentos en que la personalidad del autor y su drama vital se infiltran en la obra y ocultan su propósito de crítica. Las dimensiones literarias se ponen de manifiesto en una serie de apuntes intercalados

¹ Cadalso nos revela su opinión sobre los poetas del pasado en la Introducción a su pequeño volumen de poesías *Ocios de mi juventud*. Se interesa mucho más por la vida de los escritores que por su obra. Lo valioso, en su juicio, es que todos ellos fueron personas importantes en los "negocios mayores" de la religión, del Estado y de la guerra. "Los nombres de Rebolledo, Ercilla, Hurtado de Mendoza, León y otros hacen ver lo compatible que es esta *diversión* con las *ocupaciones mayores*" (*Obras del Coronel don Joseph Cadalso*, Madrid, 1803, pp. 11-12).

² En la "Protesta literaria" con que termina el libro, Cadalso muestra el abismo que mediaba, en su opinión, entre las *Cartas* y el resto de su obra: "Satirilla mordaz y superficial..., suplemento o segunda parte de ella, versos amorosos y otras producciones de igual ligereza, pasen en buen hora de mano en mano, su estilo de boca en boca y sus ideas de cabeza en cabeza". En tono burlesco se disculpa ante sus lectores por haberlos irritado con esa publicación, y promete no volver a escribir cosa "que valga un alfiler; así como así no vale mucho más lo que he escrito hasta ahora". De este modo, *Los eruditos a la violeta* y su suplemento, los *Ocios de mi juventud*, lo mismo que las demás obras, quedan descartadas por no ser sino simples "pasatiempos". Esto, en mi opinión, se refiere también a las *Noches lúgubres*, a pesar de su carácter autobiográfico y de haber servido a su autor de desahogo a raíz de la muerte de María Ignacia Ibáñez.—Citamos las *Cartas marruecas* por la edición de Madrid, 1935 (*Clás. cast.*).

siempre entre pasajes de escaso valor personal. Algunos de estos apuntes llegan a adquirir sentido dentro de la obra; otros, en cambio, son meras pinceladas, apreciables sólo en relación con ciertos valores externos a la obra, valores de la variada y rica vida del autor, más variada y rica, en términos estéticos, que toda su obra escrita. En esos pasajes de importancia artística, Cadalso habla en primera persona, a través de sus imaginarios "corresponsales", Nuño, Gazel y Ben Beley, y aparece como espectador de la realidad que describe y que está viviendo. Su estado de ánimo se hace patente en el modo de tratar cada asunto, y da a esos interludios literarios resonancias elegíacas, cómicas, novelísticas o trágicas.

Estas últimas no lo son en el sentido habitual de la palabra, sino que representan más bien la expresión poética de las reacciones de un observador que, al escribir, está viendo y sintiendo en sus entrañas una tragedia a la vez personal y nacional. El héroe trágico de Cadalso es España. El escritor transforma la historia nacional en mito y en leyenda, con objeto de glorificar el pasado, deplorar la "decadencia" del siglo xvii y protestar contra el presente, que él considera vacío y sin sentido.

Gracias a una reconstrucción poética de la historia, España se presenta con todos los atributos del héroe trágico. El autor comienza por exaltarla en pasajes de inspirada oratoria, para en seguida contemplarla en el momento de su caída, sumirse en una lamentación de tono elegíaco y desesperado y finalmente tratar de reconstruirla sobre las bases de su antiguo heroísmo. En esta última fase entra en juego la conciencia que tiene Cadalso de su propio heroísmo, el cual encuentra su expresión literaria al mismo tiempo que el de España. Estos cuatro aspectos de su sentimiento trágico del pasado, del presente y del porvenir de la patria, y el de su esfuerzo personal por hacerla revivir, van íntimamente relacionados. No aparecen, desde luego, en ese orden, sino que constituyen un grupo de posibilidades literarias, vitalmente ligadas a la imaginación creadora de Cadalso, que se repiten a lo largo de la obra.

Cadalso crea una mítica "España verdadera" a base de la admiración que profesa a los Reyes Católicos y al siglo xvi. Nuño Núñez, el único español de los tres corresponsales, habla de "don Fernando y doña Isabel, príncipes que serán inmortales entre cuantos sepan lo que es gobierno" (Carta iii, p. 15). Gracias a ellos y al "increíble número de vasallos insignes en letras y armas" que brillan durante la primera mitad del siglo xvi, la "España verdadera" está a punto de cumplir un destino heroico (*ibid.*). Después de repudiar el siglo xvii, tan contrario a su propio enfoque histórico-poético, Cadalso nos presenta al héroe antes de su caída (Carta XLIV, p. 116):

Pero ¿quién no se envanece si se habla *del siglo* anterior 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 números y grandes por su gloria*, mantenidos en Italia, Alemania, Francia y Flandes, y cubrían las 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?

La repetición de las palabras *del siglo* prueba la conciencia que tenía Cadalso de estar pronunciando un discurso. Lo reducido de los ejércitos, "grandes por su gloria", sirve para realzar el heroísmo individual de "nuestras armas", lo mismo que la resuelta alusión a los mares cubiertos por "escuadras y armadas de navíos, galeones y galeras".

Como escribe en el siglo XVIII, después de la caída de su héroe, Cadalso siente la necesidad de evocar las glorias del pasado. Su método se parece al que sigue Cleopatra en el drama de Shakespeare, cuando, después de la muerte de Antonio, recuerda y exalta la gloria de su amante (V, II): "His legs bestrid the ocean: his rear'd arm / crested the world. . ." La semejanza no es, desde luego, de valor artístico, sino de intención. Cadalso se expresa en el estilo declamatorio del siglo XVIII, que no daba mucho margen a la belleza lírica; pero dentro de estos límites sus palabras son altamente expresivas y sorprenden por eso en una obra de crítica.

Igualmente impresionante es la caída de la "España verdadera" (Carta XLIV, p. 115):

Se me figura España desde el fin de 1600 como una casa grande que ha sido magnífica y sólida, pero que por el decurso de los siglos se va cayendo y cogiendo debajo a los habitantes. Aquí se desploma un pedazo de techo, allí se hunden dos paredes, más allá se rompen dos columnas, por esta parte faltó un cimiento, por aquélla se entró el agua de las fuentes, por la otra se abre el piso; los moradores gimen, no saben dónde acudir; aquí se ahoga en la cuna el dulce fruto del matrimonio fiel; allí muere de golpes de las ruinas, y aún más del dolor de ver este espectáculo, el anciano padre de la familia; más allá entran ladrones a aprovecharse de la desgracia; no lejos roban los mismos criados, por estar mejor instruidos, lo que no pueden los ladrones que lo ignoran.

Nuño-Cadalso se da cuenta de las dimensiones poéticas del pasaje citado y en seguida pide perdón a Gazel por haberse desviado de lo verdadero: "Si esta pintura te parece más poética que verdadera, registra la historia, y verás cuán justa es la comparación".

Contempla, desesperado, la caída del héroe. Al final, "en la muerte de Carlos II, no era la España sino el esqueleto de un gigante" (Carta III, p. 16). El vacío que Cadalso siente en su tiempo le hace añorar el pasado. Así, al quejarse de la España contemporánea suele alabar al héroe derribado: "Mil artes se han perdido de las que florecían en la antigüedad" (Carta IV, p. 18). Interpretar tales comentarios como un análisis lógico, derivado de la naturaleza de las cosas, es desconocer la verdadera intención del autor. Se trata más bien de una poetización elegíaca y subconsciente del problema creado por el momento presente al dejar de cumplir el destino que prometía el pasado. Su angustiada actitud ante España se expresa en una conciencia aguda de la crisis de los valores, reales o imaginarios, que brota de la conversión del héroe en esqueleto: "Ya no hay patriotismo, porque ya no hay patria" (Carta XVI, p. 58).

Cadalso reniega del siglo XVII y de la decadencia "injusta" de España, y por eso quiere hacer resucitar al héroe y negar el pasado: "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" (Carta LXXVIII, p. 196).

La heroica resolución del autor es un medio más para expresar su conciencia artística de las posibilidades trágicas. Cadalso se cuenta a sí mismo entre los hombres que por su fe y patriotismo han podido “despreciar peligros y emprender cosas grandes” (Carta LXX, p. 178). Del patriotismo “han dimanado las acciones heroicas imposibles de entenderse por quien no esté poseído del mismo ardor, y fáciles de imitar por quien se halla dominado de él” (Carta LXXI, p. 178). El uso del subjuntivo, “no esté poseído”, es una alusión desdeñosa a los demás. Cadalso, como sus héroes predilectos —Cortés y Cisneros—, se sentía “dominado” por el ardor patriótico. Imposible dudar, por lo que sabemos de la vida y la muerte de Cadalso, que Nuño habla por él cuando exclama (Carta VIII, p. 35): “Yo nací para obedecer, y para esto basta amar a su Rey y a su patria, dos cosas a que nadie me ha ganado hasta ahora”.

No sólo alude a su denuedo militar. El hecho de escribir las *Cartas marruecas*, tan diferentes de sus demás obras, también puede contarse entre las “cosas grandes” y las “acciones heroicas”. A lo largo del libro lo vemos consciente de estar cumpliendo con un deber heroico tan necesario como difícil, y que sólo él puede cumplir. Distingue cinco tipos de escritores (Carta LXVI, p. 157):

Unos escriben cuanto les viene a la pluma; otros, lo que les mandan escribir; otros, todo lo contrario de lo que sienten; otros, lo que agrada al público con lisonja; otros, lo que les choca con reprensiones. Los de la primera clase están expuestos a más gloria y más desastres, porque pueden producir mayores aciertos y desaciertos... Los de la tercera son mentirosos... y merecen por escrito el odio de todo el público... Los de la última merecen aprecio por el valor.

No le interesan los escritores de la segunda y cuarta clases.

Las críticas que se le hagan no podrán apartarle de su propósito de censurar y revitalizar la realidad que lo rodea. Como antes, es Nuño quien habla por Cadalso: “La autoridad de ellos puede desvanecerse; pero mi interior testimonio ha de acompañarme más allá de la sepultura. Hagan, pues, ellos lo que quieran; yo haré lo que debo” (Carta LXV, p. 156).

Uno de los temas que trata Cadalso en sus *Cartas* es el de las costumbres españolas de la época. Aquí encontramos otro aspecto de su originalidad como escritor: un notable sentido de lo cómico. Hay en las *Cartas* diversos tipos de comicidad; a veces es la sátira superficial de sus *Eruditos a la violeta*, a veces una reminiscencia de Quevedo y de otros autores del siglo XVII. Pero sus mayores logros en este sentido se encuentran en otra parte.

Esparcidos aquí y allá por las páginas de las *Cartas marruecas* encontramos los gérmenes de una creación novelística. Como su ya mencionada “conciencia trágica”, esta tendencia apenas apunta. Son pinceladas raras veces sostenidas o autónomas, al margen de la estructura didáctica de la obra; pero ostentan evidentes aciertos artísticos.

Cuando Cadalso se enfrenta a las costumbres españolas de su tiempo, so pretexto de hacer un análisis objetivo o de satirizar la realidad contemplada, el interés vital del tema le hace adoptar una posición que

no es analítica ni satírica, sino que puede entenderse como una experiencia de *Einfühlung*, que lo lleva a describir la realidad para recrearla ante el lector. Cuando esto ocurre, las sentencias morales y la vena satírica ceden el paso a una actitud humana mucho más amplia y complicada. En vez de enfrentarse a la realidad con prejuicios de tipo racional, se deja llevar por ella, se convierte en partícipe de ella. En tales momentos podemos observar, en embrión, la sensibilidad y la percepción del novelista cómico que siente simpatía por sus personajes.

Citaré, como magnífico ejemplo, el pasaje que dedica a los vicios del "carácter nacional" y en especial al "orgullo". Después de criticar la soberbia de los hidalgos de la capital, se refiere a los de provincia: "Todo lo dicho es poco en comparación de la vanidad de un hidalgo de aldea. Éste se pasea majestuosamente en la triste plaza de su pobre lugar, embozado en su mala capa, contemplando el escudo de armas que cubre la puerta de su casa medio caída, y dando gracias a la providencia divina de haberle hecho don Fulano de Tal" (Carta xxxviii, p. 103). Describe aquí un tipo genérico, fácil blanco de la sátira y manantial fecundo de enseñanzas morales. Pero en vez de emplear uno u otro procedimiento de "desrealización", describe al hidalgo en forma ambivalente, a la vez cómico-ridícula y patética. No nos incita a burlarnos despiadadamente de las pretensiones del hidalgo, cuya dignidad no tiene más fundamento que un escudo en una pared ruinosa; conserva una nota de simpatía y de admiración por la dignidad del que "se pasea majestuosamente en la triste plaza". Por debajo de la intención crítica se percibe una actitud compasiva y humana, que tiene tanto de asombro como de sátira y de juicio moral.

El hidalgo de Cadalso no llega a tener la personalidad individual del escudero del *Lazarillo*, pero tampoco es mera representación concreta de un concepto abstracto y racional. Es un símbolo nacional personificado. Cadalso reacciona ante el típico "hidalgo de aldea" como si fuera una *persona*. Ya hemos visto un proceso literario análogo en su personificación de España y de la historia nacional. Si eleva a España al nivel del mito, siente al hidalgo como conocido suyo de todos los días. Si ve a España en perspectiva trágica, considera al hidalgo como figura de novela.

Las páginas mejores de Cadalso como "novelista cómico en embrión" aparecen en el comentario de Nuño sobre la falta de educación de los jóvenes. La "viveza de los talentos de la juventud española, singularmente en algunas provincias" es tal, que el autor, trascendiendo su intención didáctica, nos presenta un perfecto cuadro de costumbres andaluzas y, lo que es más importante, un episodio maravilloso que se sostiene artísticamente a manera de novela ("El encuentro con el señorito andaluz", Carta vii, pp. 28-34). Este episodio presenta una unidad artística de que carece el resto de la obra. Aquí el autor logra crear momentáneamente un ambiente real, unos personajes vivos, un diálogo espontáneo; expresiones, reacciones y sensaciones humanas que se desarrollan como organismos vivos ante los ojos del lector. Tres rasgos caracterizan este episodio: la personificación de los fenómenos descritos, una expresividad explosiva en vías de creación y un diálogo dinámico que parece dar a la realidad una especie de flujo y reflujo, y que salta de persona en

persona, de expresión exterior a expresión de lo interior, del pasado al presente, del hablante al objeto descrito y viceversa. La realidad literaria, por estar personalizada, es decir, situada en la experiencia vital del personaje, llega aquí a ser ilusoria, multidimensional y, al parecer, autónoma.

Nuño Núñez, que narra el episodio como una experiencia personal, es, al igual que Gazel y Ben Beley, mero artificio literario, portavoz de las ideas del autor; pero además tiene mucho de común con él; tiene la misma nacionalidad y profesión. Nuño, como Cadalso, se preocupa por el problema de España. No es, pues, casual el que los brotes de tragicomedia se encuentren con mayor frecuencia en los parlamentos de Nuño, cuyas cartas poseen todo el calor y viveza de la conversación. Nuño Núñez es mucho más parecido a Cadalso, como hombre, que todos los personajes concebidos anteriormente como capricho literario y con resultados artificiosos y puramente formales (Dalmiro, el soldado poeta de *Ocios de mi juventud*, Tediato, el amante morboso y desesperado de las *Noches lúgubres*, etc.). La imaginación creadora de Cadalso, como hombre y como escritor, logra expresión auténtica, aunque breve, en la figura de Nuño. En este sentido puede decirse que las *Cartas marruecas* tienen algo de autobiográfico³. No nos importa que Cadalso haya o no experimentado en su propia vida lo que refiere Nuño. Es indudable que, en ocasiones, el autor logra dotar a Nuño de una personalidad que parece estar en vías de creación; que a veces su "personaje" llega a ser "persona", y esa personalidad unitaria se mantiene a lo largo del episodio.

En el "preludio" con que éste se inicia, se nos revela la sensibilidad de Nuño: "Días ha que vivo en el mundo como si me hallara fuera de él. En este supuesto, no sé a cuántos estamos de educación pública; y lo que es más, tampoco quiero saberlo" (pp. 28-29)⁴. En las páginas que siguen, Nuño alterna su papel de relator del suceso pasado con el de "presentador" de la misma realidad que parece recrearse a la vista del lector: "Me acuerdo que yendo a Cádiz, donde se hallaba mi regimiento de guarnición, me extravié y me perdí en un monte..." (p. 29). Tras esto, la sensación del ambiente y la presentación estrictamente objetiva del que será personaje central del episodio: "Iba anocheciendo, cuando me encontré con un caballero de hasta unos veintidós años, de buen porte y presencia". La descripción minuciosa hace que el joven "caballero" se revele a Gazel, y a nosotros, tal como se le ha mostrado al propio Nuño: "Llevaba un arrogante caballo, sus dos pistolas primorosas, calzón y ajustador de ante con muchas docenas de botones de plata, el pelo dentro de una redecilla blanca, capa de verano caída sobre

³ Uso el término *autobiográfico* en el sentido que le da RAMON FERNANDEZ, *Messages*, p. 93: "Autobiographie, ici, ne signifie plus biographie d'une personne écrite par cette personne même, mais *biographie d'un être imaginaire composée avec des éléments vivants empruntés à la nature et à l'expérience de l'auteur*".

⁴ Al hacer esta declaración, Cadalso puede referirse al estado de ánimo en que se halla desde que murió María Ignacia Ibáñez; sin embargo, en vista del tono alegre del episodio, me parece más natural interpretarla de otro modo: el autor, Nuño-Cadalso, admite inconscientemente que su intención expresa —exponer los daños de la falta de "educación pública"— no es sino un pretexto para su intento artístico, para su embrión de novela.

el anca del caballo, sombrero blanco finísimo y pañuelo de seda morada al cuello". A través de su atuendo exterior, comenzamos así a descubrir la personalidad interior del mozo andaluz. La escena nos hace recordar el encuentro de Rinconete y Cortadillo: utilizando un método estilístico análogo —la presentación de detalles descriptivos y reveladores—, también Cervantes comienza por mostrar la conciencia de sus personajes antes de que ellos se descubran a sí mismos en sus conversaciones; pero si en la novela de Cervantes los dos muchachos se expresan y son capaces de participar en la personalidad del otro, en el episodio de las *Cartas marruecas* sólo Nuño es consciente: el señorito se expresa espontáneamente, pero es impermeable a la personalidad de Nuño.

Como "la noche ya estaba encima y dispuesta a tronar", como "el monte no era seguro" y el caballo estaba cansado, el joven ofrece hospitalidad a Nuño, y esto "con tanta franqueza y agasajo... con tanto empeño", que Nuño acepta. El narrador abandona así la descripción objetiva, y nos da a conocer su impresión personal de la generosidad del joven. Además, al hablar del tiempo "manifestaba el mozo una luz natural clarísima con varias salidas de viveza y feliz penetración, lo cual, junto con una voz muy agradable y gesto muy proporcionado, mostraba en él todos los requisitos naturales de un perfecto orador; pero de los artificiales, esto es, de los que enseña el arte por medio del estudio, no se hallaba ni uno siquiera" (pp. 29-30). El logro máximo de vitalidad expresiva viene cuando el mozo se pone a hablar por su cuenta. Se expresa en un torrente de lenguaje que se mantiene vivo, perpetuándose como se perpetúa la persona del hablante. Cito como ejemplo más característico su respuesta a Nuño (pp. 30-31) cuando éste le pregunta si la madera del monte se corta para construir navíos:

—¿Qué sé yo de eso? —me respondió con presteza. Para eso, mi tío, el comendador. En todo el día no habla sino de navíos, brulotes, fragatas y galeras. ¡Válgame Dios, y qué pesado está el buen caballero! ¡Poquitas veces hemos oído de su boca, algo trémula por sobra de años y falta de dientes, la batalla de Tolón, la toma de los navíos «la Princesa» y «el Glorioso», la colocación de los navíos de Leso en Cartagena! Tengo la cabeza llena de almirantes holandeses e ingleses. Por cuanto hay en el mundo dejará de rezar todas las noches a San Telmo por los navegantes; y luego entra en un gran parladillo sobre los peligros de la mar, al que se sigue otro sobre la pérdida de toda una flota entera, no sé qué año, en que se escapó el buen señor nadando, y luego una digresión natural y bien traída sobre lo útil que es el saber nadar. Desde que tengo uso de razón no le he visto corresponderse por escrito sino con el Marqués de la Victoria, ni le he conocido más pesadumbre que la que tuvo cuando supo la muerte de don Jorge Juan. El otro día estábamos muy descuidados comiendo, y al dar el reloj las tres, dio una gran palmada en la mesa, que hubo de romperla o romperse las manos, y dijo, no sin mucha cólera: "A esta hora fue cuando se llegó a nosotros, que íbamos en el navío «la Princesa», el tercer navío inglés. Y a fe que era muy hermoso y de noventa cañones. ¡Y qué velero! De eso no he visto. Lo mandaba un señor oficial. Si no es por él, los otros dos no hubieran contado el lance. Pero ¿qué se ha de hacer? ¡Tantos a uno!" En esto le asaltó la gota que padece días ha, y que nos valió un poco de descanso, porque si no, tenía trazas de irnos contando de uno en uno todos los lances de mar que ha habido en el mundo desde el arca de Noé.

No hay un orden lógico o racional en estas explosiones verbales, pero la ilación vital es evidente. Cada momento es en el habla del mozo un punto de partida del cual salta a otros, ligados todos a la conciencia del personaje, tan vívidamente creado. Tras el primer encogimiento de hombros (“¿Qué se yo de eso?”), viene la evocación del viejo comendador, y luego la reacción personal (“¡Qué pesado!”). El proceso se repite a lo largo del pasaje; el señorito entra y sale del relato con la mayor libertad; para entablar el diálogo, recrea primero al tío, con su *stream of consciousness*, y luego le responde. Finalmente, en un brote espléndido, reproduce para Nuño y para el lector el lenguaje del viejo, en el cual se repiten —diálogo en el diálogo— los mismos saltos de lo objetivo a lo subjetivo que hemos visto en el del joven.

Las preguntas de Nuño son prosaicas y parecen inventadas por el autor como simple pretexto para hacer que el otro se exprese. Corresponden, sin embargo, a la situación vital del que habla. Lo mismo puede decirse del comentario que hace “al entrar en un campo muy llano”: “¡Bravo campo... para disponer setenta mil hombres en batalla!”, observación que sirve de nuevo como de trampolín para que el mozo se lance a otro monólogo, esta vez a propósito de su primo “el cadete de guardias”.

Poco a poco nos vamos adentrando en el interior del señorito. En cierto momento, Nuño deja de llamarlo “caballero” o “mozo”, y lo llama “mozalbete”. Pero esta forma desvalorativa no sería eficaz si Nuño-Caldaso no nos mostrara objetivamente, en acción, los estragos causados por una perversa educación en el buen natural del muchacho. En términos artísticos, el momento culminante del episodio es la descripción que el señorito nos da del tío Gregorio y del accidentillo sufrido por su preceptor, culpable de haber querido “meter en honduras” al mozalbete. El infeliz dómine “vino tras mí a oponerse a mi voluntad. Llegó precisamente a tiempo que los vaqueros me andaban enseñando cómo se toma la vara. No pudo su desgracia traerle a peor ocasión. A la segunda palabra que quiso hablar, le di un varazo tan divino en medio de los sentidos, que le abrí la cabeza en más cascos que una naranja; y gracias que me contuve, porque mi primer pensamiento fue ponerle una vara lo mismo que a un toro de diez años; pero, por primera vez, me contenté con lo dicho” (p. 32). El tío Gregorio, “hombre de pocas palabras”, no pronuncia en todo el episodio más que este elogio de la hazaña del joven, en términos que recuerdan el lenguaje de los majos de don Ramón de la Cruz: “Lo ha hecho usía como un ángel del cielo!”

A través de las palabras del joven se nos da un retrato completo del famoso tío Gregorio. Es un “carnicero de la ciudad” que suele acompañar a los señoritos “a comer, fumar y jugar”; y éstos lo estiman tanto, que nuestro mozalbete y su primo estuvieron a punto de sacar la espada sobre quién tendría el placer de su compañía, “y en esto hubiera parado la cosa si en aquel tiempo mismo no le hubiera preso la justicia por no sé que puñaladillas y otras friolerillas semejantes” (pp. 32-33). A lo largo del resto del episodio sentimos cómo crece la desaprobación de Nuño, y finalmente, al llegar al cortijo del mozo, tiene ocasión de conocer al tío Gregorio. He aquí cómo nos comunica sus impre-

siones: "A su voz ronca y hueca, patilla larga, vientre redondo, modales bastos, frecuentes juramentos y trato familiar, se distinguía entre todos. Su oficio era hacer cigarros, dándolos ya encendidos de su boca a los caballeritos, atizar los velones, decir el nombre y mérito de cada gitana, llevar el compás con las palmas de las manos cuando bailaba alguno de sus apasionados protectores, y brindar a su salud con medios cántaros de vino".

Visto en su medio ambiente, el tío Gregorio adquiere dimensiones de verdadero personaje gracias a nuestro conocimiento de dos perspectivas opuestas: la de Nuño y la del señorito. El episodio termina con la jarana de los jóvenes, que han venido a pasar la noche "cenando, cantando y bailando": "El humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche" (p. 33).

Es ésta la única parte de las *Cartas marruecas* en que Cadalso consigue crear personajes auténticamente literarios, cada uno de los cuales aparece como expresión de sí mismo. El episodio es importante en sí, y por la sensibilidad artística que revela en el autor. Es valioso, además, como antecedente de los artículos de Larra acerca de la sociedad española y, en último término, de las novelas de Pérez Galdós. Pero, una vez concluido el pasaje que hemos comentado, la sensibilidad artística de Nuño-Cadalso vuelve a la sombra y nos encontramos de nuevo con juicios puramente morales. La atmósfera se disipa, y no hay intento alguno de recrearla.

Así, pues, Cadalso no logró —quizá porque no quiso— desarrollar plenamente sus capacidades de escritor. Los impulsos humano-artísticos que hubieran podido penetrar en su obra se agotaron en su vida de soldado, de amigo, de amante, de hombre de sociedad. La única de sus obras que aún se lee con interés son las *Cartas marruecas*, "escritas en el centro de Castilla la Vieja, provincia seca y desabrida, que no produce sino buen trigo y leales vasallos" (p. 227). Me atrevo a afirmar que la atracción que las *Cartas* ejercen sobre el lector moderno se debe más a las dimensiones artísticas inadvertidas que a la presunta profundidad y modernidad de las ideas, muy poco originales de hecho, del Cadalso crítico, "hombre de bien" del siglo XVIII.

JOHN B. HUGHES

Princeton University.