

## A PROPOSITO DEL DESCUBRIMIENTO DE «SOLAYA O LOS CIRCASIANOS», TRAGEDIA INEDITA DE JOSE CADALSO

En la introducción a su excelente libro sobre Cadalso, señaló hace tiempo el profesor Nigel Glendinning que los dos problemas a los que el crítico debía enfrentarse para estudiar cualquier aspecto de la literatura española del siglo XVIII eran las repercusiones sobre los textos mismos de la fuerte censura imperante en la época y la considerable cantidad de prejuicios que sobre la vida y la cultura españolas del XVIII se habían venido acumulando desde la centuria posterior a aquélla e incluso en buena parte de nuestro siglo XX (1).

De estos dos inconvenientes, que desde luego afectaban de manera muy especial al estudio de la figura y la obra de José Cadalso, el segundo puede considerarse hoy prácticamente desaparecido a la vista de la espectacular y muy saludable revisión crítica que desde hace unos años está experimentando el Siglo de las Luces español. Claro que en el caso de Cadalso el nuevo encasillamiento, acaso imposible, de su personalidad, está trayendo no pocos problemas, como es bien sabido. Pero el otro escollo, el de la interposición de la censura entre el autor y nosotros y, por ende, el de nuestra imposibilidad de conocer *todos* los textos que salieron de su pluma y *en la forma exacta* en que salieron, resulta más difícil de salvar y probablemente no llegue a estar nunca resuelto.

Cadalso, en efecto, sufrió como pocos escritores de su tiempo la acción de la censura, según expuso Glendinning en el libro citado (2); sobre este tema ha vuelto muy recientemente una gran conocedora de los entresijos de la censura dieciochesca, Lucienne Domergue (3). Ambos llaman la atención además sobre esa otra forma más sutil y subterránea de la censura que es la autocensura, la que ejerce el autor, desalentado, temeroso o hasta inconsciente, con su propia obra. Una y otra forma de represión o freno sobre el escritor explican la anómala situación con que la crítica ha tenido que en-

---

(1) *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, Gredos, 1962.

(2) *Ibidem*, pp. 11-16.

(3) «Luces y censura: el caso de Cadalso», en *Tres calas en la censura dieciochesca (Cadalso, Rousseau, prensa periódica)*, Toulouse, 1981, pp. 9-39.

frentarse a la hora de conocer la producción de nuestro autor: todas las obras que Cadalso consiguió ver impresas salieron, por lo pronto, con un seudónimo en el que figuraba tan sólo su segundo apellido. Sus dos obras cimeras, las *Cartas marruecas* y las *Noches lúgubres*, tubieron que ver la luz póstumamente. Y una vez resueltos los delicados problemas de crítica textual que alguna de esas obras —especialmente las *Cartas*— ha planteado a sus modernos editores (4), aún quedan al menos otros dos problemas que, lamentablemente, están sin resolver: el descubrimiento de no pocos textos de cuya existencia tenemos noticias, pero que nunca llegaron a ser impresos y el establecimiento de la autoría real de algunas obras que ciertos editores de la época (aprovechándose acaso de la temprana desaparición del escritor y de la confusión reinante en torno a su obra) publicaron a su nombre (5). Tales anomalías en un escritor de la importancia de José Cadalso nos parece que deben seguir siendo un acicate para todos los investigadores interesados en el siglo XVIII español.

Piéñese, por ejemplo, en la importancia que tendría el descubrimiento de una novela de Cadalso de la que se tiene una única noticia suministrada por él mismo en su autobiografía: «le llevé [al conde de Aranda] un manuscrito en que me había yo forjado un sistema de gobierno a mi modo bajo el estilo de una novela y el nombre de *Observaciones de un oficial holandés en el nuevamente descubierto Reino de Feliztá*» (6). Todo parece indicar que se trata de una novela utópica, perteneciente por tanto a un género que cada día está cobrando mayor importancia en el conjunto de la producción literaria de la Ilustración y con el doble aliciente adicional de ser una obra muy temprana —escrita hacia mediados de la década de 1760— tanto para el desenvolvimiento entre nosotros del mencionado género como para el de la propia obra cadalsiana, pues, en el caso de descubrirse, se convertiría en la más juvenil de las producciones del autor.

---

(4) Sería deseable, por cierto, una edición moderna de *Don Sancho García*, pues se conserva una versión manuscrita con elocuentes variantes respecto a la impresa, variantes que son achacables a la intervención de la censura.

(5) Cadalso previó que esto podría ocurrir. En una carta a su amigo Meléndez, escrita cuando tenía intención de marchar a la campaña de Argel en 1775, le hace depositario de sus manuscritos (de los que ofrece una interesante relación) para que «en caso de morir en campaña, no se me atribuyan obras algunas póstumas que yo no haya hecho» (*Escritos autobiográficos y epistolario*. Prólogo, edición y notas de Nigel Glendinning y Nicole Harrison, London, Tamesis Books, 1979, p. 102). Lo que Cadalso se temía ocurrió, por ejemplo, con la *Óptica del cortejo*, cuyo autor es Ramírez de Góngora, y acaso con los *Anales de cinco días*, que publicó Valladares en el *Semanario erudito* y cuya auténtica autoría no ha sido aún establecida. Problema distinto es el que plantea el *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre* (1768), del que ha realizado una edición crítica Glendinning sobre la base de los numerosos manuscritos conservados (Madrid, CSIC, 1982, edición conmemorativa del centenario de Cadalso). En el prólogo, Glendinning se inclina definitivamente por la autoría de Cadalso.

(6) *Escritos autobiográficos y epistolario*, p. 13.

Pero si las *Observaciones de un oficial holandés* duermen todavía en alguna parte o han desaparecido para siempre (7), otros escritos del militar y poeta han tenido mayor fortuna. Aparte del manuscrito autobiográfico que encontró y publicó por vez primera don Angel Ferrari y del apreciable conjunto de cartas que se han podido rescatar, hay dos descubrimientos singularmente importantes que han venido a incorporarse a la producción propiamente literaria de José Cadalso: me refiero a la *Defensa de la nación española contra la Carta Persiana LXXVIII de Montesquieu*, descubierta y publicada por Guy Mercadier (8), y a la tragedia, inédita hasta ahora, *Solaya o los circasianos* (9).

Para subrayar la importancia de este último descubrimiento basta decir que de las tres obras dramáticas que, según todos los indicios, escribió Cadalso, sólo se conocía hasta hoy la única que fue estrenada e impresa: *Don Sancho García, Conde de Castilla*. De las otras dos, *Solaya* y *La Numantina*, no conocíamos más que el título y algún documento que nos hablaba de la prohibición de la primera de ellas. En efecto, en noviembre de 1770 se negó con *latae sententiae* la licencia para que se representase *Solaya o los circasianos* y aunque se le dio al autor la posibilidad de corregirla y presentarla de nuevo, parece que Cadalso se desanimó y abandonó sus propósitos (10).

Suele hablarse de buena fortuna cuando un investigador disfruta el privilegio de desempolvar un manuscrito que se creía perdido. En el caso de Francisco Aguilar Piñal me parece más justo hablar de lógica recompensa a su infatigable peregrinación por bibliotecas y archivos de España y del extranjero: su abnegación, pues, más que el azar, puso un buen día en sus manos un tomo de comedias sueltas impresas sin catalogar que se conserva en la biblioteca universitaria de Sevilla; encuadrado entre ellas apareció una copia manuscrita de *Solaya*. A principios de 1982, y coincidiendo con el segundo centenario de la muerte de Cadalso, nos ha ofrecido Aguilar Piñal una muy cuidada edición de la tragedia que en estas páginas queremos comentar.

---

(7) En la carta a Meléndez citada antes, escribe Cadalso: «Otros papeles más serios que he tenido los quemé durante mi última extraña enfermedad de Madrid» (p. 103). Esta pudo ser la suerte que corrieron las *Observaciones*, que no aparecen en la lista de manuscritos confiados a su amigo. Aun así, podría aparecer algún día una copia.

(8) Toulouse, France-Iberie Recherche, 1970.

(9) José Cadalso: *Solaya o los circasianos*. Tragedia inédita. Edición, introducción y notas de Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Castalia, 1982.

(10) Para las circunstancias de la prohibición, *vid.* Glendinning: *Op. cit.*, pp. 13-14, y Aguilar Piñal, edición citada, p. 32. Glendinning suponía que en la obra debía haber «una gran cantidad de materia heterodoxa, ya que fue condenada *latae sententiae*». Hoy que podemos leerla nos damos cuenta de que no era para tanto, aunque sí se produce en ella un tiranicidio y falta toda referencia a Dios, además de la actitud de rebeldía que adopta *Solaya*. Para la explicación de lo que suponía una prohibición *latae sententiae*, véase Dörmögge: *Op. cit.*, p. 11.

Si para sus otras dos obras dramáticas eligió Cadalso, como era frecuente entonces, temas sacados de la historia nacional, sorprende que en el caso de *Solaya* no sólo se produzca el necesario distanciamiento cronológico hacia los hechos narrados —la acción parece transcurrir en el siglo XIV—, sino también un notorio distanciamiento espacial: «La acción —nos informa Aguilar— se desarrolla en Circasia, región de la Rusia meridional, en las vertientes septentrionales del Cáucaso.» Los circasianos son feudatarios de los tártaros, pueblo de religión mahometana, cuyo príncipe, Selín, desencadenará el conflicto de la tragedia al enamorarse de Solaya, hija de un venerable senador circasiano llamado Hadrio. Apresurémonos a aclarar que Selín, que es correspondido plenamente por la heroína, es un personaje visto por el autor con total simpatía como encarnación de sólidos valores morales. Ahí reside, me parece, una de las pistas que permiten explicar la elección por parte de Cadalso de un ambiente tan exótico para su obra: el hecho de que un personaje islámico sea visto como un modelo de virtud está en la misma línea de tolerancia religiosa y cosmopolitismo cultural que llevan al propio Cadalso a hablar en las *Cartas marruecas* no sólo por boca de Nuño, sino también por la de Gazel y Ben-Beley. En *Don Sancho García*, el moro Alek, consejero de Almanzor, es asimismo uno de los personajes de mayor nobleza moral que aparecen en la obra. A esto habría que añadir la progresiva penetración en el siglo XVIII de cierta afición al exotismo: pueblos como la China, casi desconocida hasta entonces, se ponen de actualidad, como revela esa otra tragedia recordada por Aguilar, el *Witing* de Trigueros, que también fue prohibida (11). ¿Qué podía conocer de Circasia, de sus costumbres, sus creencias y sus gentes un espectador español del siglo XVIII, incluso el espectador cultivado al que las tragedias estaban destinadas? Probablemente nada. Y ello resultaba cómodo para el autor, que además de dotar así a la obra del atractivo barniz de lo exótico, se sentía más libre para centrarse con exclusividad en los conflictos humanos suscitados entre los personajes. Creo además que Cadalso necesitaba hacer disculpable ante los espectadores la traición por amor que comete Solaya con su patria y esto hubiera sido mucho más difícil de aceptar en un argumento extraído de la historia nacional (12).

(11) Recuérdese también la sátira de Forner *Los gramáticos, historia chinesca*.

(12) Hay un curioso texto de Feijoo que nos permite comprobar que Circasia era vista en el siglo XVIII no sólo como país exótico, sino como paradigma de barbarie; al final de sus *Causas del atraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales (Cartas eruditas*, t. II, 16), escribe: «Pero si lo que V. mrd. dice, que aún hay en España profesores que tratan de quimera el peso del aire, llegase a noticia de italianos, ingleses y franceses, ¿qué dirían sino que los españoles somos cimbrlos, lombardos y godos, y aun escitas, siberios y circasios?» Parece también que entre los elegantes de la sociedad madrileña de la época,

Por lo demás, el conflicto planteado en tan lejanas tierras resulta ser, en palabras de Aguilar Piñal, «un drama de honor típicamente castellano en el que se enfrentan el amor y el honor, como en tantos otros del repertorio nacional». Estoy sustancialmente de acuerdo con la interpretación de la obra que hace el editor en su muy interesante estudio preliminar, pero intentaré hacer, por mi parte, una lectura de la *Solaya* que ponga de manifiesto, junto a los aspectos destacados por Aguilar Piñal, otros que me parecen igualmente importantes.

Desde el comienzo del acto primero conocemos cuál es el conflicto planteado en la obra: aparece el senador Hadrio acompañado por sus dos hijos, Heraclio y Casiro. Por el diálogo que entre ellos tiene lugar sabemos que Selín, príncipe tártaro, ha venido a Circasia para llevarse consigo como tributo de guerra a un grupo de doncellas circasianas elegidas por sorteo. Solaya, hija de Hadrio, no ha sufrido tan terrible desgracia, pero Selín y ella se han enamorado. Casiro, el hermano menor, propone inmediatamente vengarse matando a los dos amantes. Pero su padre y su hermano, más prudentes, deciden que sea Heraclio el que intente convencer a Solaya de que no puede mancillar tan gravemente el honor de la familia.

¿El honor familiar tan sólo? No; el de todo el pueblo circasiano. Como muy bien señala Francisco Aguilar, la unión de Solaya con el tirano extranjero supondría por encima de todo una traición a la patria, «lo cual representa una sutil evolución de la idea barroca del honor, ahora más colectivo que individualizado, como patrimonio de la nobleza, que sustituye al rey en la defensa de la colectividad, como el concepto de patria sustituye al de monarquía». Véanse las palabras con que Hadrio da instrucciones a su hijo mayor:

*Heraclio, tú, que menos joven eres,  
intenta cuantos medios discurrieres.  
Acuérdate que es hija y que es hermana;  
acuérdala que es noble y circasiana.*

(vs. 125-9)

---

aficionados a exóticas novedades, estuvo de moda un tipo de traje que recibía el nombre de *circasiana*. Un testimonio que lo confirma puede encontrarse precisamente en los ya aludidos *Anales de cinco días, en los que se vio y escribió todo lo que pasa en el siglo ilustrado*, redactados hacia 1778. Ahí se nos describe la indumentaria de dos petimetres en los siguientes términos: «El uno vestía una casaca o sobretodo, *sortú* o *cabriolé* de color obscuro, forro amarillo y guarnición de plata. A esta cubierta, funda o vestido llamaban *pequés*; y el otro, otra encarnada y oro, que nombraron *circasiana*, con pasamanos de cadenillas y borlitas, por *quid pro quod* [*sic*] de ojales y botones» (*Semanario erudito*, XVII, Madrid, 1789, p. 249). Puesto que toda la obra censura, mediante el empleo de la cursiva, los abundantes galicismos con que se salpicaban las conversaciones, cabe suponer que esta prenda era también de importación francesa; el *Trésor de la langue française* atestigua, en efecto, esta acepción de la palabra *circassienne*: «robe souvent en gaze, à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle».

Palabras que se repiten poco después en la reconvencción a Solaya por parte de su hermano:

*Solaya, ¿no oyes las paternas quejas?  
¿De tus hermanos el dolor y el llanto?  
¿Y de Circasia el general quebranto?*

(vs. 236-9) (13)

Heraclio, naturalmente, no consigue convencerla. Y es que, para sorpresa del lector, Selín no es ningún desaprensivo: «No, no es un tirano», dice Solaya. «¡Qué poco le conoces! Es humano, / que leyes quebrantó» (vs. 229-31). Por otra parte, ella confiesa estar dominada por la fuerza irresistible del amor, sin que por eso deje de hacer muy juiciosas reflexiones. El acto se cierra con la aparición de Selín, a quien Solaya tranquiliza asegurándole que su padre y hermanos aprueban la unión.

El acto segundo se abre con uno de esos parlamentos claramente propagandísticos al servicio de la mentalidad ilustrada tan frecuente en las tragedias neoclásicas, pero adviértase que es Selín el que lo pronuncia y que se trata de un elogio de Hadrio como varón prudente, como político pacifista, que abomina del «ocio» y del «lujo». En ambos personajes, Hadrio y Selín, acumulará Cadalso a lo largo de la obra las notas características del gobernante ilustrado; padre y amante —piensa de momento el lector— podrían muy bien entenderse, pero muy pronto se van a empezar a torcer las cosas: tras la aparición en escena de una Solaya profundamente alterada para quien ya «la vida o muerte me es indiferente» (v. 492), se produce un primer enfrentamiento verbal entre Selín y el impetuoso Casiro. Llegamos así a la primera escena, en que están presentes todos los personajes principales de la tragedia, una escena en la que queda de manifiesto que el más violento, el único que no sabe controlar su pasión (la pasión del honor) es Casiro. Selín, que se muestra muy templado y razonador en todo momento y que hasta afirma haber aprendido esa moderación nada menos que del modelo que ve en Hadrio, propone con gran sensatez que sea Solaya la que decida lo que va a hacer (14). La idea le parece a Hadrio «virtud grande», a Heraclio «prudencia» y a Casiro, como era de esperar, «cobardía» (v. 666). Con este pacto entre caballeros y con las primeras y angustiosas dudas de Solaya se cierra el acto.

---

(13) Más adelante, en el acto IV, dirá Solaya: «mas hoy siento en mi pecho vacilante / de mi Patria el amor y el de mi amante» (vs. 1045-6).

(14) El reconocimiento explícito de la libertad de elección en la mujer me parece uno de los rasgos de modernidad que deben ser destacados en la *Solaya*.

Es interesante señalar que en las dos obras dramáticas cadalsianas que hoy conocemos la mayor parte de la tensión argumental descansa sobre las terribles dudas de la protagonista, que se ve obligada a optar entre el amor a un hombre y el amor a su familia, con la agravante de que la elección del primero conlleva la infidelidad a su patria. En efecto, al igual que Solaya, la doña Ava de *Don Sancho García* se ve en la tesitura de elegir entre su pasión por Almanzor y su amor maternal hacia su hijo don Sancho, a quien el moro le ha propuesto que dé muerte. Pero los términos de la duda y el mantenimiento de la intriga me parecen mejor planteados en *Solaya*, pues en *Don Sancho García* la posibilidad de que doña Ava decida matar a su propio hijo es vista por lectores o espectadores como una monstruosidad por la que, a pesar de todo, ella se decide en el acto tercero. Solaya, en cambio, no adopta una resolución definitiva hasta el acto cuarto y sus dudas están mucho más justificadas para el lector, que comprende perfectamente los términos en que se plantea el dilema y acaba por identificarse con ella aun intuyendo el trágico fin que espera a los amantes.

Las continuas vacilaciones de Solaya ocupan buena parte del acto tercero, en especial la espléndida escena quinta. Pero veamos lo que ha ocurrido con anterioridad: al iniciarse el acto sabemos que Hadrio ha reunido una tropa de circasianos dispuesta para actuar, cosa que el siempre ímpetuoso Casiro quiere hacer de inmediato. Pero su padre recomienda una vez más prudencia y nos informa de que ha dispuesto la tropa como medida precautoria: sabe por Casalia, criada de Solaya, que ésta se inclina cada vez más a dejar a Selín y teme que el extranjero no cumpla lo pactado e intente raptarla. Casalia, en efecto, confirma que Solaya está prácticamente decidida a quedarse: padre e hijos se abrazan y lloran de alegría. Aparece Selín, quien en un principio cree roto el pacto al interpretar la presencia de tropas como una forma de presión sobre Solaya. Pero la explicación de Hadrio le convence y asegura que para él sigue en pie el pacto y que respetará la decisión de Solaya. Igualmente Heraclio y también Hadrio —esto es importante— siguen ratificándose en lo convenido e incluso dan garantías de que si Solaya cambiara de opinión ellos también la respetarían y la dejarían marchar. Llegamos así a la aludida escena quinta, en que tanto Casalia como Kaulín (ayudante del príncipe tártaro) esperan de los labios de Solaya una decisión definitiva que comunicar a sus respectivos señores. Es aquí donde Solaya empieza a cobrar grandeza como personaje y donde hace gala Cadalso de notable finura en el análisis psicológico de su heroína: las palabras que ella ha oído a Selín y que interpreta como muestras de

Acto cuarto: se acerca la noche, momento en que Selín debe partir para Tartaria. Se produce entonces un decisivo encuentro entre el príncipe y Solaya, en el que la serenidad con que el primero afronta su posible partida en solitario es nuevamente interpretada por ella como tibieza. Selín expone que no puede hacer más por conseguirla que lo que ha hecho, que un príncipe de su categoría no puede humillarse hasta el punto de suplicarle su amor con «lágrimas pueriles». Es entonces cuando Solaya le llama «insensible» y hace una encendida exaltación de la pasión amorosa frente a los valores guerreros y de nobleza que Selín defiende; hasta que, superados estos reproches, Solaya tiene un arranque de decisión:

*Sólo sé que te adoro y que deliro.  
Ceda el patricio al amoroso exceso.  
Selín, ésta es mi mano.*

[vs. 1246-8]

Aparecen Hadrio y sus hijos, a los que Solaya comunica su resolución. Tras los lamentos de rigor, Hadrio y Heraclio parecen aceptarla, pero Casiro les dice que no tienen por qué cumplir el pacto ya que al llegar ellos estaba Solaya con Selín, quien probablemente ha aprovechado «para rendirla con amante's voces» (v. 1307). El lector sabe muy bien que esto no es así, lo que convierte a Casiro en el único que con su fogosidad incumple lo pactado y, por tanto, en el desencadenante final de la tragedia que se avecina, al conseguir convencer a su padre y hermano de que un delito así debe castigarse con la muerte. Cuando termina el acto sabemos que el palacio está en llamas por la intervención de las tropas de circasianos y que tanto Hadrio como sus hijos se han lanzado a la persecución de los dos amantes.

El último acto, pues, y a pesar de las escasas acotaciones escénicas que utiliza Cadalso, debe imaginarse rodeado del ambiente tenebroso y fúnebre propio de un drama romántico: resplandor de las llamas, antorchas encendidas, sangre, ruidos, confusión. Selín está acorralado en una dependencia del palacio, abandonado por la mayoría de su gente. Cuando Heraclio y Casiro van a por él, Hadrio les pide que respeten la vida de Solaya. Pero en ese momento dos oficiales circasianos anuncian que todos los tártaros están muertos o huidos, las doncellas circasianas en libertad y que Selín y Solaya han sido apresados. Relata uno de ellos también —y el detalle es significativo— cómo Solaya ha intentado, sin éxito, suicidarse. El viejo Ha-



drio se debate entre condenar o no a muerte a su hija y en medio de estas dudas se retira, aunque su determinación final se inclina del lado de la clemencia:

*...¡Ay, hijos míos,  
no cebéis en Solaya vuestros bríos!  
¡Ay! No mezcléis su sangre con mi llanto.*

(vs. 1461-3)

Traen a Selín preso. Se manifiesta tranquilo, seguro de sí mismo; sus parlamentos revelan sereno estoicismo y grandeza de ánimo en la aceptación de su desgracia y hasta se atreve a dar lecciones de pacifismo a los dos hermanos:

*Nadar en sangre, Heraclio, y en horrores,  
y matar o morir entre furoros,  
hazañas son, si bien las consideras,  
comunes a los hombres y a las fieras:  
se ejercen en el bosque y la campaña;  
sólo será del hombre digna hazaña  
superar los acasos de la suerte,  
y en todo estado ser constante y fuerte.*

(vs. 1547-54)

Heraclio, ante tal gallardía, duda una vez más, pero nuevamente Casiro le convence de que Selín debe morir. En el momento en que Solaya entra en escena es, por fin, Heraclio quien apuñala al príncipe. Ella, abrazada a su cadáver, pide insistentemente que la maten en medio de sollozos y de expresiones de amor por Selín. Casiro («no he de ser testigo / de tanta vileza») la mata. Aún tiene ella tiempo de declamar unos patéticos versos en que aparece de nuevo —junto a la idea del *fatum* trágico— la apelación a la *sensibilidad*:

*Si no es delito amor, muero inocente...  
Y sí es delito... ¡oh, cielo soberano!  
¿por qué hiciste sensible al pecho humano?*

(vs. 1674-6)

En la escena final aparece de nuevo Hadrio, quien contempla horrorizado a su hija muerta y pide explicaciones. Al dárselas, Casiro se vale incluso de la mentira («no deseaba yo sacrificarla») y apela una vez más al honor. Pero la respuesta del anciano es inequívoca:

*¡Fanático de honor! No, no conmigo <*  
*pretendas excusar tu tiranía.*  
*No pronuncie más voz tu lengua impía.*  
*De Solaya no expliques la demencia:*  
*mayor ha sido tu desobediencia.*  
*Te dije yo, que en tus venganzas fieras,*  
*contra ella el brazo tuyo no extendieras;*  
*que en ella venerases mi retrato,*  
*y tú, monstruo feroz, hermano ingrato,*  
*faltaste a mí, y a la naturaleza. ↙*

(vs. 1706-15)

Francisco Aguilar comenta en una nota que «este último parlamento del senador Hadrio presenta un cambio un tanto forzado de las ideas anteriormente expuestas». Pero si se leen con atención las escenas anteriores queda de manifiesto —como he pretendido mostrar, acaso prolijamente— que el responsable máximo de tan sangriento fin es el «fanático» Casiro. Esto, me parece, abre una perspectiva nueva en la valoración global de la tragedia cadalsiana. <

Comparto, como ya dije antes, el análisis de la obra hecho por Aguilar Piñal, a cuya introducción a la *Solaya* me remito. Está claro, en efecto, que Cadalso quiso componer su obra ajustándose no sólo a los moldes formales del neoclasicismo (división en cinco actos, respeto a las unidades, etc.), sino también a su fondo ideológico, «poniendo en evidencia los excesos de una pasión no controlada». Pero, añade Aguilar Piñal, Cadalso «carga tanto las tintas que consigue efectos opuestos», de manera que Solaya se convierte en sus manos en «una verdadera heroína romántica, rebelde ante los prejuicios sociales por primera vez en el teatro español». Su exaltación de la libertad y de la pasión, su actitud ante la vida, dice más adelante, podrán ser calificadas de prerrománticas, «pero de lo que no cabe dudar es de su incompatibilidad con la doctrina política de la Ilustración (que justamente la prohibió) o con la doctrina literaria del neoclasicismo, sometida a la razón y, por tanto, a las leyes de equilibrio y moderación, ejemplaridad y control de las pasiones».

Esto es muy cierto y cabe imaginar la perplejidad de los censores ante tales excesos, su incapacidad para aceptar una obra que tan audazmente se adelantaba a su tiempo. Pero me interesa destacar que yo veo otra cara en la *Solaya*, ésta perfectamente compatible < con las intenciones y principios del neoclasicismo y la Ilustración. Hay, sí, en la obra una pasión amorosa, una pasión que, aunque atropella las obligaciones familiares y patrióticas, es vista con inevitable simpatía por el dramaturgo. Pero hay otra pasión, la pasión del honor,

encarnada fundamentalmente por Casiro, y son los excesos de esta pasión incontrolada los que se denuncian en la obra. Cadalso, hombre de la Ilustración, condena cualquier forma de *fanatismo*: ya hemos visto que emplea esa palabra decisiva en la escena final de *Solaya*. No ya el sentimiento barroco de la honra personal está aquí superado, sino incluso el honor de la colectividad, vecino al patriotismo, cuando éste alcanza tales proporciones que ciega a sus defensores. Los ilustrados —desde Feijoo— son partidarios de un patriotismo sereno, moderado, cerebral, no del patrioterismo gesticulante de que hace gala Casiro. El modelo humano que preconizan queda reflejado en la moderación de personajes como Selín o Hadrio, dos hombres fundamentalmente honestos y razonadores que hubieran sido por igual leales a lo pactado de no haberse interpuesto el tenaz fanatismo de Casiro, un personaje que siempre prefiere la acción a la reflexión y cuyas intervenciones en varios momentos de la obra orientan sistemáticamente los hechos hacia un final sangriento. Este es, me parece, el propósito ejemplificador que Cadalso se proponía transmitir, ésta la «purga» —por emplear el mismo término que Luzán— que, como en toda tragedia, debía operarse en el espectador: la necesidad de controlar la pasión fanática del honor. Y es claro que ello resulta perfectamente acorde con los cánones neoclásicos, como resulta inequívocamente ilustrada la defensa de la humanidad como virtud por parte de Hadrio en su parlamento final, en el que califica a su hijo de «monstruo» que ha quebrantado con su execrable crimen las leyes de la «naturaleza» y de la obediencia filial.

Pero la dureza de esa condena no hace sino potenciar la simpatía con que paralelamente nos ha ido mostrando Cadalso la personalidad de Solaya. Se diría que el autor se sintió desbordado por la grandeza que, poco a poco, iba cobrando la protagonista. De este modo, el que Solaya no pueda poner freno a su pasión amorosa se hace disculpable a ojos del lector (sobre todo, del lector de hoy, no tanto de los severos censores de la época). No importa que sea infiel a su familia y a su patria: ella defiende su libertad de amar a un hombre justo y bueno como es Selín. Del sangriento final al que esa pasión conduce no será ella responsable. Ahí reside, creo, la fuerza romántica de esta singular tragedia, que relega a un segundo término los demás temas planteados y acaba por imponerse sobre el ánimo del lector.

Si mi interpretación no es errónea, pues, ésta *Solaya* es una moneda de dos caras: podemos subrayar, según prefiramos, la importancia de cualquiera de las dos, pero sin que ello nos haga olvidar la existencia de la otra.

Parece claro también que el descubrimiento realizado por Francisco Aguilar viene a poner al rojo vivo la polémica sobre Cadalso en el año del centenario: quienes han visto en el poeta gaditano a nuestro primer romántico encontrarán, sin duda, en la *Solaya* una confirmación de su teoría (16). Por otra parte, la interpretación de la figura y la obra de Cadalso a la luz de la doctrina estoica (Glendinning) no deja de tener un nuevo apoyo en esta tragedia, gracias, sobre todo —como insinué anteriormente—, a la figura de Selin, el protagonista masculino, que en no pocos momentos es portavoz de la postura del autor. Yo prefiero adherirme a la posición conciliadora de Aguilar Piñal (17), para quien José Cadalso es una de esas complejas figuras que suscitan tanta discusión precisamente porque son inclasificables, porque participan simultáneamente en las distintas corrientes literarias e ideológicas que se entrecruzan en esos años decisivos de la segunda mitad del setecientos español. V

PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA

Reina Mercedes, 17  
MADRID-20

---

(16) Pienso especialmente, claro está, en Russell P. Sebold: *Cadalso: el primer romántico europeo de España*, Madrid, Gredos, 1974.

(17) Véase la p. 20 de su introducción.