

NATURALEZA MUERTA Y SENTIMENTALIDAD FRUSTRADA EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LA ILUSTRACIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego
Universidad de Sevilla

*Tronco infeliz, desnudo y sin verdura,
imagen fiel de mi mortal dolor...*

(Alberto Lista)

En la carta XXVI de la primera parte de *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), el novelista suizo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) apuntaba un tema que habría de gozar de gran predicamento en la literatura europea ilustrada, en concreto, la contemplación de la naturaleza como correspondencia empática de la sentimentalidad del autor: "... toute la nature est morte à mes yeux, comme l'espérance au fond de mon coeur"³⁵⁶. Tal espectáculo de la naturaleza proporcionaba una rica fuente de introspección emocional al hombre ilustrado, alejado de Dios por sus convicciones filosóficas de cuño racionalista e inmerso con profunda desilusión en lo que la crítica ha venido llamando *taedium vitae*, *Weltschmerz*, *mal du siècle* o *fastidio universal*³⁵⁷. Esta nueva sensibilidad, que en

³⁵⁶ Cfr. Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, ed. de René Pomeau, París, Éditions Garnier Frères, 1960, p. 64 (la carta íntegra comprende las pp. 63-67). A la destacada aportación de Rousseau le dedica José Deleito y Piñuela parte del capítulo "La tristeza romántica. Precursores del Romanticismo", en *El Sentimiento de Tristeza en la Literatura Contemporánea*, Barcelona, Minerva, [s. a.], pp. 59 y ss. Sobre la *Nouvelle Héloïse*, en concreto, véase el estudio preliminar de René Pomeau a su edición citada (pp. I-XXXIX).

³⁵⁷ Un análisis de esta cuestión ofrece Rusell P. Sebold, "Sobre el nombre español del dolor romántico", en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 157-169.

España se hace patente en los aledaños de 1770, supone un notable punto de inflexión en la literatura ilustrada respecto a la tradición clásico-renacentista, de tal suerte que viene a preludiar, salvando las distancias, el movimiento estético romántico³⁵⁸. Precisamente, uno de los temas que anuncia previamente dicha sensibilidad —aunque no presente *avant la lettre* rasgos románticos tan marcados—, el que conjuga naturaleza muerta y sentimentalidad frustrada de aliento individualista, tiene, desde el llamado postbarroquismo de la primera mitad de la centuria hasta bien entrado el siglo XIX, una destacada vigencia en determinadas composiciones de autores ilustrados españoles, varios de ellos andaluces. Al estudio de este tema están dedicadas las siguientes páginas.

Como es sabido, el hombre ilustrado sintió un especial interés por la naturaleza y su representación en las diversas artes según el principio aristotélico de la *mimesis* o imitación³⁵⁹. De hecho, considerando la necesidad de recuperar mediante una palingénesis estética el tratamiento naturalista de la poesía grecolatina —especialmente en la línea anacreónica o catuliana—, estima que la virtud no moraba en la civilización plagada de vicios, sino en la naturaleza idílica e incorruptible. Además de su ejemplaridad estético-moral, el crítico ilustrado, gracias a las teorías de Newton que culminaban los esfuerzos científicos de Kepler y Galileo, ve en la naturaleza el sistema responsable de las leyes que rigen el universo, incluyendo las reglas literarias que deben seguir los poetas. La naturaleza, por tanto, susceptible de

³⁵⁸ Véase sobre el tema los estudios esenciales de Joaquín Arce, “La sensibilidad prerromántica”, en *La poesía del Siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 420-431; y Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1983, *passim*.

³⁵⁹ Entre la abundante bibliografía sobre el tema, destacamos: Geoffy Atkinson, *Le sentiment de la nature et le retour à la vie simple (1690-1740)*, París / Génova, Société de Publications Romanes et Françaises, 1960; Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, ed. cit., pp. 19 ss.; Russell P. Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1985, pp. 47 ss.; Rosario Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor, 1989; y José Antonio Maravall, “El concepto de naturaleza en el siglo XVIII”, en *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 751-770.

análisis matemático, físico, empírico o fáctico³⁶⁰, aparece recreada por los poetas como espacio armónico y negentrópico que transmite serenidad y equilibrio tanto a su creador, el *poeta artifex*, como al horizonte de expectativas que disfruta con placer estético de su belleza idílica. Sin embargo, el sueño nostálgico ilustrado de la recuperación de un paraíso terrenal virtuoso y feliz da cabida también a una naturaleza que se caracteriza no tanto por la belleza armónica como por la *sublimidad*³⁶¹. Este tratamiento de la φύσις, basado en una palingénesis estético-sublime y que engloba desde naturalezas muertas hasta motivos macabros o sobrenaturales, constituye un interesante correlato de los sentimientos humanos avalado doctrinalmente por teorías filosóficas como la expuesta por Immanuel Kant (1724-1804) en *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), que tenía como precedente el tratado *De lo sublime* atribuido al autor griego Longino (s. III d. C.), y por testimonios literarios como el ya mencionado de Rousseau o los *Night Thoughts (Pensamientos Nocturnos)*, obra publicada entre 1742 y 1745 por Edward Young (1681-1765).

Dejando al margen los motivos macabros o sobrenaturales —de espíritu definitivamente romántico y gótico—³⁶², centraremos nuestro objeto de estudio en la naturaleza muerta como proyección subjetiva de la sentimentalidad frustrada, cuestión que viene a mostrar la temprana búsqueda de una sensibilidad distinta por parte del hombre ilustrado prácticamente desde los albores de la primera mitad de siglo. Para ello, partimos del análisis del siguiente *corpus* poético formado por

³⁶⁰ Cuestión desarrollada por José Antonio Maravall en “El concepto de naturaleza en el siglo XVIII”, ed. cit., *passim*.

³⁶¹ Sobre el concepto estético de *sublimidad*, *cf.* Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, ed. cit., pp. 25-37.; Rosario Assunto, “Lo sublime en la estética de Addison” y “La estética de lo sublime y el amor por la naturaleza”, en *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, ed. cit., pp. 59-63 y 65-70, respectivamente; *idem*, *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990, pp. 73 ss.; y Russel P. Sebold, “Lo sublime en literatura”, en AA. VV., *La poesía del siglo XVIII (I)*, coord. de Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 193 ss.

³⁶² Analizados por Guillermo Carnero en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, ed. cit., *passim*.

composiciones del barroquismo dieciochesco en los reinados de Felipe V y VI, tal es el caso de *Quejas de un triste hablando con un tronco* o *Amante que, celoso, arroja en un río un diamante que traía por memoria de su objeto* de Gerardo Lobo (1679-1750), así como *Las Ruinas. Pensamientos tristes* de Alonso Verdugo y Castilla, Conde de Torrepalma (1707-1767); varias pertenecientes al período de plenitud ilustrada en los reinados de Carlos III y IV, por ejemplo, *Endechas a una ausencia* de Vicente García de la Huerta (1734-1787), *Al espejo de Filis* de José Cadalso (1741-1782), *El árbol caído* y *El retrato* de Meléndez Valdés (1754-1817) y *El propósito* de Nicasio Álvarez Cienfuegos (1764-1809); y otras de autores de finales del XVIII y comienzos del XIX, como *El ciprés o el llanto de una madre* de Juan Bautista Arriaza (1770-1809) y *A un árbol* de Alberto Lista (1775-1848)³⁶³.

Hacia una topicalización en el plano de la res: temática y motivos

Pese a la aparente heterogeneidad del *corpus* poético mencionado, se puede aducir una serie de características, fórmulas o estilemas que revelan una evidente codificación del tema. De hecho, el poeta expresa y sublima su sentimentalidad frustrada, básicamente, mediante cuatro categorías que analizamos a continuación: las ruinas, los árboles –representados habitualmente mediante sus troncos–, los objetos asociados a la amada y la morada o refugio para evitar el amor.

El τ ό π ο ς de las ruinas en la poesía ilustrada entronca con una rica tradición literaria –especialmente, andaluza– de gran vitalidad en los Siglos de

³⁶³ Citaremos los poemas *Endechas a una ausencia* de García de la Huerta (I, pp. 239-240), *El árbol caído* de Meléndez Valdés (II, pp. 133-134), *El propósito* de Cienfuegos (III, p. 10), *El ciprés* de Arriaza (III, p. 81) y *A un árbol* de Lista (III, p. 354) por la edición de Leopoldo Augusto de Cueto (*Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, B. A. E., 1869), modernizando la acentuación y regularizando el empleo de mayúsculas. Para los restantes poemas seguimos la edición de Rogelio Reyes (Madrid, Cátedra, 1993).

Oro³⁶⁴. Así, poetas como Gutierre de Cetina –con la tónica de los *superbi colli*–, Francisco de Medrano, Rodrigo Caro, Lope de Vega o Francisco de Quevedo cultivaron dicho motivo, abordado luego en el XVIII por autores sevillanos en composiciones tales como *A Roma destruida* de Gabriel Álvarez de Toledo (1662-1714)³⁶⁵, *Las Ruinas de Itálica* de Francisco de Paula Núñez y Díaz (1766-1832), *Las Ruinas de Roma. Poema lírico-didáctico* de Manuel María de Arjona (1771-1820) o *Las Ruinas de Sagunto* de Alberto Lista (1775-1848). Estos poemas recrean, en general, el tópico de las ruinas como pretexto para la reflexión meditativa sobre la fugacidad de la vida y la futilidad de la vanagloria. Partiendo de esta misma tradición, las piezas *Las Ruinas. Pensamientos tristes* del Conde de Torrepalma (1707-1767) y *Endechas a una ausencia* de Vicente García de la Huerta (1734-1787) ofrecen un tono meditativo similar, pero, a diferencia de las realizadas por los autores sevillanos, reflejan además cierto componente elegíaco que justifica la sentimentalidad frustrada frecuente en este tipo de poemas.

La composición del Conde de Torrepalma se trata, como ha señalado Guillermo Carnero, de una *anacreónica fúnebre* en endecasílabos blancos³⁶⁶ (cuestión sobre la que volveremos más adelante). El protagonista, el pastor Alfeo, lamenta con amargo sufrimiento la muerte de su amada Fili cuando contempla, en un desabrido atardecer de invierno, las ruinas del Alcázar de Toledo. Insensible a la caída de la nieve debido al exarcebado y persistente dolor, el atormentado amante perece a causa del frío. En la pieza se hace evidente, sobre todo, la pervivencia barroca del tema, hecho que no ha de extrañar si se tiene en cuenta que el Conde de

³⁶⁴ Sobre este τ ό π ο ς, véase: Aurora Egido, “Soledades, paisajes y ruinas”, en *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico de la Excma. Diputación de Zaragoza, 1979, pp. 211-232; y Begoña López Bueno, “Tópica literaria y realización textual: Unas notas sobre la poesía española de las ruinas en el Siglo de Oro”, en *Templada Lira. 5 estudios sobre poesía del Siglo de Oro*, Granada, Don Quijote, 1990, pp. 75-97.

³⁶⁵ A este poema le dedica Russel P. Sebold el estudio “Un *padrón inmortal* de la grandeza romana: en torno a un soneto de Gabriel Álvarez de Toledo (1972)”, en *El rapto de la mente*, ed. cit., pp. 221-227.

³⁶⁶ Cfr. *La cara oscura del Siglo de las Luces*, ed. cit., p. 88.

Torrepalma, que fue uno de los contertulios más importantes en la Academia del Trípede en Granada (1738-1748) junto con su amigo José Antonio Porcel y Salablanca (1715-1794), se erige como uno de los grandes conocedores de los autores andaluces áureos (como Góngora)³⁶⁷. En una línea similar, García de la Huerta, en el romance en heptasílabos *Endechas a una ausencia*, evoca a su amada Lisi, al divisar, entre otras cosas, unas ruinas en África. Como el poema del Conde de Torrepalma, la pieza ofrece claras reminiscencias elegíacas -dato que sugiere ya el título-, aunque no presenta un tratamiento del tema de las ruinas tan definido y desarrollado.

La imagen del hombre identificado con el árbol será uno de los motivos más fecundos en la topicalización de la correspondencia entre naturaleza muerta y sentimentalidad frustrada. Dicho símil tiene su origen en un tema arquetípico de la Antigüedad, como demuestra el que aparezca en el *Antiguo Testamento* (por ejemplo, *Ezequiel*, XXXI, 1-14), el *Himno homérico a Afrodita* (vv. 264-272), con la identificación mítica entre los árboles y unas ninfas, la *Iliada*, VI, 146 ss -en el famoso texto que compara la generación de los hombres con la de las hojas del árbol-, la *Eneida*, VI, 309-310, a imitación del pasaje homérico anterior, o la Oda horaciana IV, 4, 53-60, que con reminiscencias pindáricas parangona al pueblo romano con una encina³⁶⁸. Andando el tiempo, el motivo pervive en la literatura

³⁶⁷ Para el barroquismo dieciochesco, *cf.* Joaquín Arce, "Entre posbarroco-rococó y clasicismo racionalista" y "Del barroquismo al Rococó", en *La poesía del Siglo ilustrado*, ed. cit., pp. 142-154 y 167-187, respectivamente; José Miguel Caso, "Temas y problemas de la literatura dieciochesca", en *Historia y crítica de la literatura española. Ilustración y Neoclasicismo*, vol. coord. por el mismo autor, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 9 ss.; Javier Lucea, "La poesía en la primera mitad de siglo", en *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*, Madrid, Playor, 1984, pp. 13 ss.; y David T. Gies, "La pervivencia del Barroco", en AA. VV., *La poesía del siglo XVIII (I)*, ed. cit., pp. 211 ss. En cuanto al Conde de Torrepalma, Porcel y la Academia del Trípede, *cf.* Nicolás Marín, *La obra poética del Conde de Torrepalma*, Universidad de Oviedo, 1963; Emilio Orozco, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*, Universidad de Oviedo, 1968; y Nicolás Marín, *Poesía y poetas del setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípede*, Universidad de Granada, 1971.

³⁶⁸ En el pasaje de *Ezequiel* -que trata el tema de la ruina de Faraón, rey de los asirios-, resulta de especial relevancia el texto en el que se compara a Asur con el cedro (XXXI, 3): "[Dios habla a Ezequiel] *Depón ese orgullo; mira a Asur, que cual cedro sobre el Líbano, de hermosos ramos y frondosas hojas, y de sublime altura, elevaba su copa en medio de sus densas ramas*" (*vid. La Sagrada*

española áurea, especialmente, en diversos testimonios andaluces como el conocido soneto de Gutierre de Cetina “Como teniendo en tierra bien echadas / las raíces del árbol se sostiene” o el de Luis Carrillo y Sotomayor *A un olmo, consolando su mal*, piezas ambas en las que el poeta conjuga la referencia al árbol con el dolor de su estado anímico³⁶⁹. Continuando esta fructífera tradición andaluza sobre el tema, el sacerdote sevillano Alberto Lista (1775-1848), uno de los miembros más prestigiosos de la llamada *segunda escuela poética sevillana* e imitador del ideario estético de Fernando de Herrera³⁷⁰, compone cuatro cuartetos serventesios dedicados *A un árbol*. El poema ofrece los elementos y estilemas más característicos de la tópica que estamos analizando. Así, por ejemplo, Lista se dirige al tronco de un árbol, dotado de

Biblia, Charlotte, Sopena, 1959, p. 938). El *Himno homérico a Afrodita* ofrece el simil simbólico de los abetos y encinas referido a las ninfas: “τῆσι δ' ἄμ' ἢ ἐλάται ἢ δρύες ὑψικάρηνοι | γεινομένησιν ἔφυσαν ἐπὶ χθονὶ βωτιανείρῃ | καλαὶ τηλεθάουσαι ἐν οὖρεσιν ὑψηλοῖσιν. | ἐστᾶσ' ἠλίβατοι, τεμένη δέ ἐ κικλήσκουσιν | ἀθανάτων: τὰς δ' οὐ τι βροτοὶ κείρουσι σιδήρω. | ἀλλ' ὅτε κεν δὴ μοῖρα παρεστήκη θανάτοιο | ἄζάνεται μὲν πρῶτον ἐπὶ χθονὶ δένδρεα καλά. | φλοιὸς δ' ἀμφιπεριφθινύθει, πίπτουσι δ' ἄπ' ὄζοι, | τῶν δέ χ' ὁμοῦ ψυχὴ λείπει φάος ἡελίοιο” (vid. *Homeri Opera*, V, ed. de Thomas W. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1912, p. 74). La cita más conocida del texto mencionado de la *Iliada* en relación al tópico es la siguiente (VI, 146): “οἴη περ φύλλων γενεῆτοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν” (cfr. *Homeri Opera*, I, ed. de David B. Munro / Thomas W. Allen, Oxford, Oxford University Press, 1920, p. 124). Partiendo del verso anterior, Virgilio realiza una recreación que asemeja una turba de hombres y mujeres a la caída de las hojas de los árboles: “*Quam multa in siluis autumnī frigore primo / lapsa cadunt folia ...*” (vid. *P. Vergili Maronis Opera*, ed. de R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1969, p. 236). Horacio, por su parte, compara la fortaleza de Eneas en la guerra de Troya con la dura encina a fin de ponderar la heroicidad del pueblo romano: “*Gens, quae cremato fortis ab Ilīo / iactata Tuscis aequoribus sacra / natosque maturosque patres / pertulit Ausonias ad urbis, / duris ut ilex tonsa bipennibus / nigrae feraci frondis in Algido, / per damna, per caedis, ab ipso / ducit opes animumque ferro*” (cfr. *Odas y éposos*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990, p. 334). Para una mayor profundización sobre el tema, vid. Ernesto Jareño, “Milagro de la primavera (A propósito de un tópico literario)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 374 (1981), pp. 364-373; *idem*, “Nueva aproximación al poema machadiano *A un olmo seco*”, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, I, Madrid / Oviedo, Gredos / Universidad de Oviedo, 1985, pp. 465-481; y Máximo Brioso / Manuel Bernal, “Tolstoi y A. Machado: *A un olmo seco*”, *Philologia Hispalensis*, 6 (1991), pp. 285-293.

³⁶⁹ Los poemas pueden leerse en las ediciones de Begoña López Bueno (Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 169) y Rosa Navarro Durán (Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Madrid, Castalia, 1990, p. 171).

³⁷⁰ Un estudio del proceso de recuperación de la poesía herreriana por autores sevillanos ilustrados – como Lista – ofrece Rogelio Reyes, “La fortuna de Fernando de Herrera en la Sevilla de los siglos XVIII y XIX”, en *Homenaje a Fernando de Herrera en el cuarto centenario de su muerte (1597-1997)*, Sevilla, Real Academia Sevillana de Buenas Letras / Fundación Sevillana de Electricidad, 1999, pp. 91-96.

cierto animismo al servirle al poeta como confidente y testigo de su dolor, para identificarse con él debido a sus cuitas amorosas: “Tronco infeliz, desnudo y sin verdura, / imagen fiel de mi mortal dolor...” (vv. 1-2)³⁷¹.

Al margen de esta tradición andaluza, encontramos otros tres poemas ilustrados relacionados temáticamente con el de Lista: *Quejas de un triste hablando con un tronco* de Gerardo Lobo (1679-1750), *El árbol caído* de Meléndez Valdés (1754-1817) y *El ciprés o el llanto de una madre* de Juan Bautista Arriaza (1770-1809). El soneto de Lobo, de factura similar a la pieza de Lista –incluyendo la alusión simbólica a la primavera–, identifica según una actitud subjetiva el sentimiento amoroso frustrado del poeta con la naturaleza marchita del tronco despojado en invierno. En cambio, Lobo presenta al tronco en un estado de mayor felicidad –de hecho, contrariamente al sentimiento del poeta, reverdecerá en la primavera– mediante una clara referencia al motivo horaciano del *beatus ille* en un juego de contraposiciones: “dichoso tú, que en ese pobre estado / aun vives más feliz que yo en el mío; / infeliz yo, que triste desconfío...” (vv. 5-7)³⁷². Igualmente, el poeta opone el pasado floreciente del árbol al tortuoso presente: “Tronco de verdes ramas despojado, / que albergue en otra edad fuiste sombrío / y está hoy al rigor de enero frío” (vv. 1-3)³⁷³. Los dos motivos aducidos los recrea también Meléndez Valdés en *El árbol caído*, composición que, junto con otros romances, como *Rosana en los fuegos* o *La lluvia*, revela el interés del poeta por la naturaleza. La pieza en cuestión alude al estado de beatitud del árbol y a su espléndido pasado frente a la decrepitud del presente, marcada por el tópico del *ubi sunt?* (lo que confiere al poema cierto sesgo moral): “Álamo hermoso, ¿tu pompa / dónde está? ¿do de tus ramas / la grata sombra, el susurro de tus hojas plateadas?” (vv. 1-4); “Feliz naciste a la orilla / de este arroyuelo...” (vv. 9-10); “Tú fuiste el centro dichoso, / donde toda la

³⁷¹ Ed. cit., p. 354.

³⁷² Ed. cit., p. 60.

³⁷³ *Ibidem*, p. 60.

comarca / los amantes se citaron / a sus celestiales hablas” (vv. 33-36); y “... hollado, horroso, yerto, / sólo eres ya, en tu desgracia, / blanco infeliz de la piedra / que ruda mano dispara” (vv. 65-68)³⁷⁴.

El funesto presente alcanza su punto álgido en cuanto a *páthos* en el poema de Juan Bautista Arriaza *El ciprés o el llanto de una madre*, composición elegíaca fúnebre de seis serventesios en endecasílabos que recrea el sincero dolor de una madre –haciendo posible el tópico horaciano del “*si vis me flere*”– por la muerte inesperada de su hijo (motivo de la *mors immatura*). A modo de *consolatio*, la madre, *alter ego* del poeta, se dirige al ciprés –árbol de evidente simbología fúnebre– a fin de entonar un emotivo planto y rogarle que se sume a la *conclamatio*: “Triste ciprés, que entre las nubes meces / tu oscura cima y tu letal verdor; / tú, que obelisco de aflicción pareces, / al cielo eleva mi infeliz clamor” (vv. 1-4)³⁷⁵. Como se ve en los ejemplos referidos, la apelación al árbol para sublimar o consolar la sentimentalidad frustrada no sólo refleja una nueva sensibilidad del poeta ilustrado que entronca con la lírica áurea, sino que viene a preludiar, *mutatis mutandis*, poemas contemporáneos tan conocidos como *A un olmo seco* de Antonio Machado³⁷⁶.

Otra de las categorías poéticas que conforman el grupo de naturalezas muertas viene dada por los objetos que pertenecen y recuerdan a la amada. En este grupo se encuentran composiciones como *Amante que, celoso, arroja en un río un diamante que traía por memoria de su objeto* de Gerardo Lobo (1679-1750), *Al espejo de Filis* de José Cadalso (1741-1782) y *El retrato* de Meléndez Valdés (1754-1817). El soneto de Lobo, que presenta una apelación por parte del poeta a la

³⁷⁴ Ed. cit., pp. 133-134.

³⁷⁵ Ed. cit., p. 81.

³⁷⁶ De hecho, Ernesto Jareño, al tratar el tópico, pone en relación el poema machadiano con la composición *A un árbol* de Lista; *cf.* “Nueva aproximación al poema machadiano *A un olmo seco*”, ed. cit., pp. 469-470.

naturaleza inerte, ofrece evidentes elementos elegíacos. En concreto, Lobo se dirige al objeto que le recuerda a la amada, al tiempo que alude a la violación por parte de ésta del *foedus amoris* o pacto de amor (motivo de gran aliento en la elegía latina)³⁷⁷: “¡Oh dulce prenda!, testimonio un día / de la jurada fe, de quien, traidora, el pacto ultraja ...” (vv. 1-3)³⁷⁸. Como sucedía en algunos poemas que tenían como referente al árbol, aparecen contrapuestos el pasado feliz *in illo tempore* y la desdicha presente: “¡Oh dulce prenda! cuando amor quería, / dulce más que a las flores blanda aurora, / alegre entonces, como triste ahora, / ¡tan inconstante fue la suerte mía!” (vv. 5-8)³⁷⁹.

La pieza de Cadalso, romance compuesto de 56 versos endecasílabos con rima asonante *-e -o*, presenta la habitual apelación por parte del poeta a la naturaleza carente de vida –en este caso, un espejo– como un pretexto para lamentar la crueldad de su amada Filis, que lo desdeña. Cadalso, que dota a su poema de cierto sesgo rococó por el sentimiento refinado y delicado del que hace gala, recrimina a la naturaleza exánime el haber proporcionado a su dama las artes de seducción causantes de sus cuitas amorosas: “Todos estos sabidos artificios / con mucho más que para mí reservo, / tú sólo la enseñaste, mas no sabes / cómo se vale de la fuerza de ellos” (vv. 49-52)³⁸⁰. Del mismo modo, Meléndez Valdés compone *El retrato*, elegía de 166 endecasílabos blancos con tono rococó en la que el poeta sublima la ausencia de su amada Clori –nombre similar al de Filis de Cadalso–, hablándole a la imagen. El poema destaca, entre otras cosas, por el eco horaciano del verso 19 “oh mitad de mi vida” –imitación de la oda I, 3, 8: “*et serves animae dimidium*

³⁷⁷ Está presente, por ejemplo, en Cat. CIX, 6; Tib. I, 9, 2; Prop. II, 9, 35; u Ov., *Her.*, VII, 9. Para una mayor profundización sobre el tema, véase: Antonio La Penna, “Note sul linguaggio erotico dell’elegía latina”, *Maia* 4 (1951), pp. 187-209, pp. 190 ss.; René Pichon, *Index Verborum Amatoriorum*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1966, p. 152; y Antonio Ramírez de Verger, “La elegía I, 9 de Tibulo”, *Veleia*, 4 (1987), pp. 335-346, pp. 337 ss.

³⁷⁸ Ed. cit., p. 59.

³⁷⁹ Ed. cit., p. 59.

³⁸⁰ Ed. cit., p. 150.

meae”³⁸¹— y, especialmente, por la recreación de diversos motivos elegíacos como el *ignis amoris* (v. g., “... el fuego de los tuyos [ojos] sienten”; v. 28) o el llanto sin *modus* o contención: “... sin consuelo lloro” (v. 45)³⁸².

En ocasiones, el poeta, a modo de *variatio*, expone su fracaso amoroso, en vez de a la naturaleza inerte que recuerda a la amada, a la “mansión” o “albergue” que le sirve tanto de leal confidente como de apacible lugar de retiro (*secessus*). Tal es el caso del poema de Nicasio Álvarez Cienfuegos (1764-1809) *El propósito*, romance con algunas reminiscencias horacianas en el que el poeta decide olvidar a su amada Laura, intentando además lograr la imperturbabilidad anímica (ἄταραξία). Los ecos estoico-horacianos resultan evidentes tanto en la imagen de la vida como barca, aunque quizás con el testimonio mediático del ciclo de las “barquillas” por Lope de Vega³⁸³ (“¿Fue acaso la primera / que, al mar del amor lanzada, / sólo naufragios terribles / halló mi perdida barca”; vv. 17-20) como el

³⁸¹ Se trata de la conocida oda de Horacio con motivo de un viaje de Virgilio al Ática mediante el género del *propempticon* característico de la poesía helenística (Calímaco, epigr. fr. 400 Pf.; Teócrito, VII, 52 ss.; y Meleagro, *A. P.*, XII, 52, 1 ss); véase para esta pieza tanto el estudio de R. G. M. Nisbet y Margaret Hubbard en *A commentary on Horace. Odes, book I*, (Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 40-58) como el análisis de Vicente Cristóbal en su edición citada (pp. 90-93). La oda tuvo cierta difusión en la época ilustrada, como demuestra la imitación de Cadalso en *A la nave en que se embarcó su amigo Ortelio para Inglaterra*. Por otra parte, la presencia del verso en cuestión se remonta al dominio de la poesía erótica (v. g., Calímaco, epigr. 41 Pf. y Meleagro, *A. P.*, XII, 52, 2) trasladado luego a partir de Horacio al ámbito de lo amical—siguiendo la definición de la amistad de una misma alma en dos partes— para tener descendencia en Ovidio (*Trist.*, I, 2, 44) y, andando el tiempo, en Garcilaso (*Elegía I. Al Duque d’Alba, en la muerte de Don Bernaldino de Toledo*, v. 41). Meléndez Valdés debió conocer tanto el famoso verso horaciano—perfectamente adaptable al campo de la amatoria debido a su origen en la poesía erótica— como su imitación en el género elegíaco por Garcilaso (recuérdese que en la pieza del poeta extremeño es notoria la pervivencia de tal modalidad sólo que en la vertiente amatoria).

³⁸² Ed. cit., pp. 260-261.

³⁸³ La imagen de la barca como símbolo de la navegación en el mar de la vida aparece recreada en la Oda horaciana I, 14 a imitación de la nave del estado por Alceo (frs. 6 y 326 L.-P.): “*O navis, referent in mare te novi / fluctus! o quid agis? ...*” (vid. R. G. M. Nisbet y Margaret Hubbard en *A commentary on Horace. Odes, book I, cit.*, pp. 178-188). La oda, como ha señalado Vicente Cristóbal (ed. cit., p. 121), interesó a Lope de Vega en su romancillo heptasilábico “Pobre barquilla mía, / entre peñascos rota”, inserto en el acto III de *La Dorotea*. Para el ciclo de las “barquillas” de Lope—compuesto como el de las “soledades” a raíz de la muerte de Marta de Nevaes—, véase la edición de *Rimas humanas y otros versos* por Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 692 y 727-731.

motivo –también de abolengo luisiano– del *secessus* (“Mi chocita, mi inocencia y mis amigos me bastan”, vv. 25-26) que invita al *otium*: “¡Oh libros! ¡Oh amigos dulces, / en que mis penas descansan!” (vv. 93-94)³⁸⁴. Sin embargo, la adquisición de la ἄτραξιία se quedará en el mero propósito utópico que no será llevado a la *praxis*, como sugiere el poema del propio Cienfuegos *La violación del propósito*, compuesto como continuación del que acabamos de mencionar en aras de mostrar su definitiva y perpetua esclavitud por amor (*servitium amoris*)³⁸⁵.

Paratextualidad, caracterización genérica y dimensión simbólica

De notable importancia resulta para entender la topicalización de los motivos analizados la elección de los paratextos por parte de los poetas. De hecho, se suelen mencionar explícitamente en ellos las naturalezas muertas recreadas en las composiciones, lo que evidencia el conocimiento y el manejo de un código compartido. Así, los poemas que pertenecen al *corpus* sobre las ruinas reflejan en el título el tema tratado, ofreciendo, además, otros datos de interés. Tal sucede con *Las Ruinas. Pensamientos tristes* del Conde de Torrepalma, que viene a indicar el tono reflexivo y elegíaco que alcanza la composición. En el caso de las piezas que tienen como referente al árbol, los paratextos son también aclaradores: *Quejas de un triste hablando con un tronco* de Gerardo Lobo, *El árbol caído* de Meléndez Valdés y *El ciprés o el llanto de una madre* de Juan Bautista Arriaza. Igualmente, las naturalezas inertes que pertenecen a la amada o que de alguna manera el poeta asocia a ella figuran en los títulos; por ejemplo: *Al espejo de Filis* de José Cadalso, que revela la pertenencia del objeto a la amada y el nombre de ésta, y *El retrato* de Meléndez Valdés.

³⁸⁴ Ed. cit., p. 10.

³⁸⁵ El poema puede leerse en la edición citada de Leopoldo Augusto de Cueto (III, pp. 10-11).

Los paratextos, por otra parte, con bastante frecuencia apuntan el género poético con el que la composición está relacionada. Así, el de *Endechas a una ausencia* de García de la Huerta sugiere el entronque del poema con la elegía, entre otras cosas, por el tema de la ausencia de la amada. Similarmente, el de *El ciprés o el llanto de una madre* de Arriaza adscribe el poema a la elegía fúnebre. El género elegíaco, por tanto, revitalizado tanto por la recuperación del modelo clásico como por la imitación del garcilasiano, se erige como el cauce genérico fundamental sobre el que se sustenta buena parte de los poemas analizados. Este hecho justifica la frecuente inserción en varios poemas de motivos como el *foedus amoris* (pacto de amor), el *ignis amoris* o el *servitium amoris*, así como el tono o modalidad elegíaca que ofrecen otros. Además, la elegía es un cauce genérico adecuado para la elaboración de una composición de tono reflexivo en la que el poeta medita al tiempo que contempla la naturaleza muerta para aliviar y desahogar su sentimentalidad frustrada.

Dos son los referentes elegíacos principales mencionados en los poemas que tratamos: la amada y el hijo. La amada, el más frecuente, es idealizada, pero suele ser recreada como una mujer cruel y desdeñosa. Siempre está ausente físicamente, aunque es evocada por el poeta *in absentia* al dirigirse éste a la naturaleza inerte como sublimación de su sentimentalidad. Dicho referente condiciona el que la elegía sea fúnebre por el óbito de la amada –como sucede en *Las Ruinas. Pensamientos tristes* del Conde de Torrepalma– o amorosa, debido a su ausencia y actitud desdeñosa (*Al espejo de Filis* de Cadalso y *El retrato* de Meléndez Valdés). El otro referente mencionado, el hijo, que se encuentra en *El ciprés o el llanto de una madre* de Arriaza, está íntimamente ligado a un importante tema de la poesía de la sensibilidad ilustrada, el *amor familiar*, cultivado especialmente por Meléndez Valdés en varias composiciones, como los romances *El niño dormido*, *El cariño*

paternal o *La ternura maternal*³⁸⁶. En el poema de Arriaza, en concreto, la pérdida y ausencia del hijo debido a su *mors immatura* es exaltada patéticamente desde la perspectiva de la madre que apela al ciprés a fin de entonar un planto de tono elegíaco fúnebre.

Un caso especial de composición elegíaca lo proporciona el notable poema *Las Ruinas. Pensamientos tristes* del Conde de Torrepalma. Como se ha señalado, Guillermo Carnero lo considera, desde el punto de vista de su caracterización genérica, una *anacreóntica fúnebre*³⁸⁷. Indudablemente, la conjunción de tema amoroso, naturaleza idílica y elementos clásicos en esta composición la hace entroncar, en cierta medida, con el género anacreóntico, que, como bien se sabe, gozó de gran auge no sólo en el XVIII, sino en los Siglos de Oro gracias a la traducción latina de Henri Estienne (Stephanus) en 1554 y a las imitaciones y traducciones de Esteban Manuel de Villegas (1589-1669) en *Las eróticas o amatorias* (Nájera, 1617) y por Francisco de Quevedo³⁸⁸. Sin embargo, el poema del Conde de Torrepalma adolece de la actitud sensualista y hedonista que suele caracterizar a la anacreóntica. De hecho, el *locus amoenus*, escenario idílico esperable para que un pastor lamente sus tribulaciones amorosas, da paso a la naturaleza *sublime* de las ruinas, marco que propicia la introspección emocional y el desahogo sentimental. La razón de esta *variatio* obedece a que la naturaleza aparece como correspondencia empática de la desazón del poeta atormentado por la muerte de su amada, lo que favorece el marcado tono elegíaco fúnebre del poema. No estamos ya, por tanto, ante una mera anacreóntica de espíritu vitalista, sensual y

³⁸⁶ Sobre el tema del *amor familiar* en la poesía de Meléndez Valdés, vid. John H. R. Polt, "Juan Meléndez Vadés", en *La poesía del siglo XVIII (II)*, coord. de Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 753-755.

³⁸⁷ Véase nota 11.

³⁸⁸ Para la pervivencia de la anacreóntica en la época ilustrada, véase, por ejemplo: John H. R. Polt, "La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés", *Hispanic Review*, 47 (1979), pp. 193-206, pp. 193-194; Joaquín Arce, "Del barroquismo al Rococó", en *La poesía del Siglo ilustrado*, ed. cit., pp. 182-187; y David T. Gies, "Hedonismo y anacreóntica", en AA. VV., *La poesía del siglo XVIII (I)*, ed. cit., pp. 225 ss.

hedonista (o poesía amorosa de sesgo idílico-pastoril), sino más bien ante una composición elegíaca de cuño filosófico-moral: modalidad o variante genérica que entronca con la reflexión moral del Barroco, aunque dotada de una nueva sensibilidad. En efecto, en el poema se conjugan elementos elegíacos como la *conclamatio* de Alfeo y las Driades (vv. 200-205) con otros habituales en la poesía moral como la implacable llegada de la Muerte y el tópico de *vanitas vanitatum* (vv. 47 ss.), la exaltación de la *virtus* (vv. 90-91) o de la *prisca gens* con una vuelta a la *Aurea Aetas* o Edad de Oro (vv. 150-154)³⁸⁹. La compleja caracterización genérica del poema viene a mostrar, en fin, la necesidad de considerar la neutralización de las recurrentes antinomias poesía moral / anacreóntica, estoicismo / hedonismo o naturaleza *sublime* / *locus amoenus*, ya que estos parámetros pueden contaminarse en aras de ofrecer una notable composición como la analizada.

No menos interés presenta la naturaleza genérica de *El retrato* de Meléndez Valdés, puesto que se trata de una elegía amorosa compuesta con motivo de la ausencia de la amada –sublimada mediante la contemplación de la imagen–, pero que ofrece, en su parte final (vv. 152 ss.), varios rasgos hímnicos marcados por el estilema *huc ades* y por el τ ó π ο ς del *praesens deus*: “Ven, ven, amada...” (v. 152) y “Ven luego, ven...” (v. 156)³⁹⁰. Esta *contaminatio* genérica, vigente tanto en la tradición áurea –por ejemplo, en algunas piezas herrerianas³⁹¹– como en diversos testimonios ilustrados (v. g., *Al Sueño. El himno del desgraciado* de Alberto Lista)³⁹², se hace posible gracias a la divinización de la amada que lleva a cabo el poeta al idolatrar el retrato: “... ¡si escuchases / la inmensa copia de ternezas que hablo / a tu divina imagen ...!” (vv. 144-146); “¿Por qué estos cultos a una imagen

³⁸⁹ Ed. cit., pp. 86, 82, 83 y 85, respectivamente.

³⁹⁰ Ed. cit., p. 264.

³⁹¹ Véase nuestro estudio: “La pervivencia del himno pagano en la poesía de Fernando de Herrera”, en *Sevilla y la Literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, ed. de Rogelio Reyes, Mercedes de los Reyes y Klaus Wagner, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 247-259.

muda / se habrán de tributar? ...” (vv. 151-152); y “Una palabra, una palabra sola... / Dila, y feliz recibirás los cultos / que idólatra tributo a tu retrato” (vv. 159-161)³⁹³.

Junto a la elegía, la modalidad epigramática, avalada por el creciente auge que adquiere dicho género en el XVIII (recuérdense, por ejemplo, las piezas *Saber sin estudiar* de Nicolás Fernández de Moratín, “Sin crédito en su ejercicio” de José Iglesias de la Casa o *De la Inquisición* de José Marchena), perfila la naturaleza genérica de algunas de las composiciones estudiadas. En efecto, poemas como el de *Quejas de un triste hablando con un tronco y Amante que, celoso, arroja en un río un diamante...* de Gerardo Lobo o *A un árbol* de Alberto Lista revelan, además de un notable tono exhortativo, una estructura concisa y cerrada de sesgo epigramático – frente a las series extensas de otros poemas comentados– que concluye con un remate sentencioso y lapidario³⁹⁴. La presencia de la modalidad epigramática en estas composiciones entronca, salvando las distancias, con una rica tradición barroca de poemas epigramáticos sobre naturalezas muertas en la que se engloban conocidos sonetos, como el de las ruinas de Roma por Quevedo, el del epitafio del Greco por Góngora o el ya señalado *A un olmo, consolando su mal* de Carrillo y Sotomayor. De hecho, un poeta como Gerardo Lobo que cultiva este tipo de composición resulta ser, como se sabe, un excelente conocedor de los poetas barrocos mencionados. Ahora bien, el tratamiento de las piezas de sesgo epigramático por parte de los autores ilustrados sugiere una sensibilidad diferente, que responde, sobre todo, a un mayor énfasis en la recreación del estado introspectivo del poeta y de su sentimentalidad frustrada. Además, el poema de Lista, relacionado en cierta medida con la tradición epigramática referida, presenta como peculiaridad la sustitución de los tercetos del

³⁹² La composición de Lista, que evoca la conocida *Canción al Sueño* de Herrera, puede leerse en la edición citada de Leopoldo Augusto de Cueto (III, p. 294).

³⁹³ Ed. cit., p. 264.

³⁹⁴ Tales rasgos son connaturales al género epigramático; *vid. The Oxford Classical Dictionary*, ed. de Simon Hornblower / Antony Spawforth, Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 1996, pp. 535 ss.; y Angelo Marchese / Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 133-134.

soneto por otros dos serventesios, que conforman, junto a los dos primeros, una estructura cerrada y armónica.

El carácter exhortativo de las composiciones de Lobo y Lista, uno de los rasgos habituales en la modalidad epigramática, se hace evidente en las continuas fórmulas de invocación al tronco del árbol; por ejemplo, en *Quejas de un triste ...* de Lobo encontramos versos de tono apelativo como los siguientes: “Tronco de verdes ramas despojado” (v. 1) o “dichoso tú, que en ese pobre estado / aun vives más feliz que yo en el mío” (vv. 4-5)³⁹⁵. A modo de *variatio*, aunque siguiendo el mismo esquema estructural epigramático, el propio Lobo, en *Amante que, celoso, arroja en un río un diamante...*, exhorta a la naturaleza muerta al reavivar sus tribulaciones amorosas: “Oh dulce prenda” (vv. 1 y 5)³⁹⁶. Igualmente, Lista se sirve de estilemas similares en *A un árbol* en aras de personificar la naturaleza carente de vida: “Tronco infeliz, desnudo y sin verdura” (v. 1), “Mas tú, al reír la dulce primavera...” (v. 5) o “No des jamás tu sombra o tu corteza...” (v. 9)³⁹⁷.

Por otra parte, la estructura arquitrabada de tales composiciones culmina, como sucede en los epigramas, con unos versos lapidarios en forma de *sententia* que funcionan como remate de la reflexión. Así, el poema *Quejas de un triste...* se cierra con la idea de que el poeta enamorado no encontrará solaz y descanso para sus cuitas amorosas con la llegada de la primavera: “sólo para mi amor no hay primavera” (v. 14)³⁹⁸. El mismo poeta, en *Amante que, celoso, arroja en un río un diamante...*, realiza un final climático ascendente a modo de *crescendo* valiéndose de una

³⁹⁵ Ed. cit., p. 60.

³⁹⁶ Ed. cit., p. 59.

³⁹⁷ Ed. cit., p. 354.

³⁹⁸ Ed. cit., p. 60. Joaquín Arce, por su parte, llama también la atención sobre el cierre conclusivo del último verso: “La actitud subjetiva, la mesura y contención de la forma, no obstante la riqueza adjetival, componen un conjunto que se remata en un definitivo endecasílabo” (*cf.* “Entre posbarroco-rococó y clasicismo racionalista”, en *La poesía del Siglo ilustrado*, ed. cit., pp. 149-150).

estructura paralelística: “Ni ya puede en su mano ser diamante, / ni ya puede en mi mano ser memoria” (vv. 13-14)³⁹⁹. Lista, por su parte, concluye el poema dirigiéndose al árbol con un tono directo y patético a fin de comunicarle que todavía ha de ser testigo de su sufrimiento en el futuro: “Tú me verás contigo padecer” (v. 16)⁴⁰⁰.

Al margen de la naturaleza genérica de los poemas analizados, lo cierto es que todos ellos presentan como rasgo común su tratamiento simbólico. Por ejemplo, el árbol elegido por el poeta para componer la pieza suele tener una significación o connotación relevante (preludio del simbolismo arbóreo machadiano). Así, el álamo de *El árbol caído* de Meléndez Valdés designa metafóricamente la arrogancia y la soberbia⁴⁰¹, de ahí que el poema arranque —como hemos señalado— con la alusión al tópico del *ubi sunt?*. Similarmente, el título *El ciprés o el llanto de una madre* del poema de Arriaza apunta la asociación metafórica de este árbol con la muerte⁴⁰², lo que da sentido, además, al hecho de que la madre busque consuelo y desahogo sentimental, precisamente, en esta naturaleza fúnebre. En relación también con los árboles, destaca el símbolo de la primavera, que tanta vitalidad tendrá en la lírica machadiana, como un florecimiento o fresco resurgir de la naturaleza yerta, a modo de ave fénix, aunque no como remedio eficaz para la frustración amorosa. Se encuentra, verbigracia, en *Quejas de un triste...* de Lobo (“Forma el año su giro, y lisonjera / la primavera a todos os visita; / sólo para mi amor no hay primavera”; vv. 12-14) o *A un árbol* de Lista: “Mas tú, [se dirige al tronco] al reír la dulce primavera,

³⁹⁹ Ed. cit., p. 60.

⁴⁰⁰ Ed. cit., p. 354.

⁴⁰¹ Para el simbolismo de este árbol, *vid.* José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 52.

⁴⁰² Sobre el significado fúnebre del ciprés, véase Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 99; y José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, ed. cit., p. 129.

/ gloria serás del plácido verjel: / Mi corazón ningún alivio espera, / ni Mayo habrá para mi mal cruel” (vv. 5-8)⁴⁰³.

Por otra parte, los poemas que se refieren a objetos asociados a la amada ponen de relieve mediante procedimientos simbólicos algunos de los defectos femeninos que atormentan al poeta. En efecto, Lobo, en su composición *Amante que, celoso, arroja en un río un diamante...*, elige como naturaleza muerta el diamante no sólo para recordarlo –en virtud de un proceso de *anamnesis*– como una dulce prenda de amor *in illo tempore*, sino para sugerir una sutil conexión semántica entre la dureza de la piedra y la crueldad de la amada que quebranta y viola el pacto de amor. Igualmente, el poema *Al espejo de Filis* de Cadalso recrea simbólicamente la naturaleza sin vida perteneciente a la amada a fin de resaltar su coquetería y vanidad. Estas amadas desdeñosas y crueles con el poeta enamorado –tópico de la *dame sans merci*– son mencionadas a veces mediante un nombre poético o parlante codificado en la tradición. Así, el poema de Cadalso alude a Filis, prototipo de la amada ausente acorde con la modalidad elegíaca de la composición. Análogamente, encontramos también los nombres de Lisi en *Endechas a una ausencia* de García de la Huerta o Clori en *El retrato* de Meléndez Valdés –que encubren de forma simbólica a la amada ausente–, así como el de Laura –de tradición petrarquista– en *El propósito* de Álvarez Cienfuegos como dama idealizada e inaccesible (τό π ο ς de la mujer angelical o *donna angelicata*).

Si la amada es mencionada mediante una designación simbólico-ficcional, el poeta también se vale en ocasiones de un nombre metafórico a modo de máscara literaria con el que se siente identificado. Se produce, por tanto, una proyección subjetiva del poeta en un correlato simbólico o alteridad a modo de *exemplum* –frecuentemente mitológico– con valor generalizador y universal. Por ejemplo, el Conde de Torrepalma en *Las Ruinas. Pensamientos tristes* presenta como *alter ego* a

⁴⁰³ Ed. cit. (Rogelio Reyes, p. 60 y Leopoldo Augusto de Cueto, p. 354, respectivamente).

Alfeo (Ἄλφειός), nombre simbólico-mitológico que evoca al taciturno río de tradición ovidiana desdeñado por la hermosa ninfa Aretusa (que el poeta sustituye aquí mediante *variatio* por Fili): "... el infeliz Alfeo al sordo viento, / al silencioso yermo, confiaba / entre no mudas lágrimas sus males..." (vv. 5-7)⁴⁰⁴. Del mismo modo, en *Endechas a una ausencia* de García de la Huerta encontramos la correspondencia empática del poeta –en su deseo de enternecer a Lisi– con Anfion (Ἄμφίων), el célebre hijo de Zeus y de Antíope que conmueve las piedras con su mágico canto: "Veréis con qué ternura, / dando a mi llanto treguas, / Anfion de estos montes, / nuevo árboles y peñas" (vv. 41-44)⁴⁰⁵. Junto a estos correlatos simbólico-mitológicos, aparecen otros de sesgo naturalista con los que el poeta se identifica. Tal es el caso de la "tórtola solitaria", recreada por Meléndez Valdés en *El árbol caído*, que, al no compartir su amor –como le sucede al poeta–, se refugia en el álamo para desahogar su sentimentalidad frustrada: "Solo en su orfandad doliente / la tórtola solitaria / te busca, y piadoso alivio / la suya en tu suerte halla" (vv. 81-84)⁴⁰⁶. Idéntico símbolo, pero aplicado al amor filial, cobra vuelo en *El ciprés o el llanto de una madre* de Juan Bautista Arriaza: "Triste ciprés, si el lúgubre murmullo / del viento airado te agradó tal vez, / si te complace el gemidor arrullo / de tortolilla en mísera viudez, / pasará el viento, cesará el gemido, / y tú en el yermo solo quedarás" (vv. 17-22)⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Ed. cit., p. 80. Para la aretología de Alfeo, véase Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 22; Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995, p. 451; y María Dolores Gallardo, *Manual de mitología clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, pp. 161-162, 312 y 397. En cuanto a la pervivencia ovidiana en la poesía del Conde de Torrepalma, véase José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España, II*, Madrid, Istmo, 1998, pp. 340-345.

⁴⁰⁵ Ed. cit., p. 240. Sobre las hazañas de Anfion, vid. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, ed. cit., p. 29; Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, ed. cit., pp. 186-190; y María Dolores Gallardo, *Manual de mitología clásica*, ed. cit., pp. 68, 165, 205, 251, 287-289, 405 y 433. Un análisis del tratamiento mitológico en la poesía de García de la Huerta ofrece José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España, II*, ed. cit., pp. 356-359.

⁴⁰⁶ Ed. cit., p. 134.

⁴⁰⁷ Ed. cit., p. 81.

Métrica y tónica literaria

Junto a los rasgos simbólico-temáticos hasta aquí estudiados –que atañen al plano de la *res* o de contenido–, se observan también en el *corpus* que analizamos ciertas constantes en relación a la métrica. De hecho, los poemas en cuestión pueden encuadrarse, básicamente, en cuatro modalidades métrico-estructurales que corrieron distinta suerte durante la Ilustración –a saber: series de diversa extensión de endecasílabos blancos, romances, sonetos y serventesios–, lo que nos permitirá hacer unas consideraciones sobre el empleo de los cauces métricos en la recreación de la tónica de la naturaleza muerta y la sentimentalidad frustrada⁴⁰⁸.

Como es sabido, el empleo del endecasílabo blanco por parte de los poetas ilustrados, una de sus novedades métricas relevantes, se debe, sobre todo, al loable empeño por acercarse mediante los principios de la *imitatio* y la *aemulatio* a la poesía de la Antigüedad, en la línea de los *versos sciolti* italianos. De gran desarrollo en la literatura áurea –recuérdense los ejemplos de Trissino, Alamanni, Tasso, Garcilaso en la *Epístola a Boscán* o Jáuregui en su *Aminta*–, los endecasílabos sin rima fueron utilizados en el siglo XVIII, generalmente, en géneros poéticos clásicos –verbigracia, en la *Elegía a las Musas* de Leandro Fernández de Moratín– y en algunas traducciones (tal es el caso de la realizada por Gómez Hermosilla sobre la *Iliada*). El endecasílabo blanco halló también amplia acogida en las tragedias y en la épica, así como en la poesía didáctico-moral. No es de extrañar, por tanto, que los poemas aquí analizados de notable componente elegíaco, como *Las Ruinas*, *Pensamientos tristes* del Conde de Torrepalma o *El retrato* de Meléndez Valdés, presenten extensas series de endecasílabos blancos, que proporcionan la libertad expresiva necesaria para la recreación del estado introspectivo y la sublimación

⁴⁰⁸ Para nuestra exposición seguimos básicamente los estudios diacrónicos de Rudolf Baehr (*Manual de versificación española*, traducción de Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1989, 4ª reimpr.) y Tomás Navarro Tomás (*Métrica española*, Barcelona, Labor, 2ª ed.).

sentimental. Además, la composición del Conde de Torrepalma ofrece por añadidura cierto tono didáctico-moral acorde con dicho cauce métrico.

Frente al frecuente uso del endecasílabo blanco, el romance no gozó de demasiada aceptación a lo largo del siglo XVIII, culminando, por tanto, un período de decadencia iniciado ya en las postrimerías del Barroco. Prohibida incluso su impresión por parte del gobierno (en 1767), el romance sólo es revitalizado en ocasiones por algunos poetas de la altura de García de la Huerta, Meléndez Valdés, Quintana, Cienfuegos o Lista como signo de reacción cultista. Precisamente, tres de las composiciones estudiadas se insertan en esta destacada corriente de reivindicación de dicho cauce métrico que tanto desarrollo tuvo durante la Edad Media y los Siglos de Oro: *Al espejo de Filis* de Cadalso –que presenta como peculiaridad la elección de versos endecasílabos por parte del poeta–, *El árbol caído* de Meléndez Valdés y *El propósito* de Álvarez de Cienfuegos.

Si el romance no fue bien acogido, en general, entre los poetas ilustrados, el compuesto en versos heptasílabos sí halló, en cambio, un amplio eco en endechas, odas, letrillas y octavillas llevadas a cabo por autores como Meléndez Valdés, Vaca de Guzmán, Dionisio Solís, Arjona o Lista. La razón principal de esta difusión se debió al auge de la anacreóntica gracias a Esteban Manuel de Villegas, quien revitalizó en estas composiciones el uso del heptasílabo. Prueba de este creciente apogeo del romance heptasilábico lo constituye el poema elegíaco analizado *Endechas a una ausencia* de García de la Huerta, de corte tradicional aunque, como hemos visto, con destacados rasgos simbólico-temáticos en relación a la tópica que nos interesa.

El soneto, como el romance en versos octosilábicos, atravesó una notoria fase de declive durante la época de la Ilustración en el selecto elenco de las formas líricas. Especialmente en la segunda generación de siglo disminuyó su uso en beneficio de

otras formas más libres y menos arcaicas –como los endecasílabos blancos–, que se pusieron de moda al estar más estrechamente relacionadas con la Antigüedad clásica. Al margen de algunas composiciones aisladas de Nicasio Gallego, Arriaza o Lista, tan sólo adquirió cierto desarrollo en varios autores de la primera generación de siglo de la talla de Gerardo Lobo o Torres Villarroel. Precisamente, los poemas estudiados del primero de estos autores, *Quejas de un triste hablando con un tronco* o *Amante que, celoso, arroja en un río un diamante...* –dotados, como hemos visto, de cierto sesgo epigramático–, responden a la débil pervivencia de este cauce métrico en el período de la Ilustración en continuidad con la lírica áurea.

Más fortuna tuvieron en la poesía ilustrada las estrofas de cuatro versos con rima ABAB y ABBA, tratadas por Ignacio Luzán (1702-1754) en su conocida obra de 1737 *Poética o Reglas de la Poesía* (II, 24), gracias a las composiciones de Bello, el Conde de Noroña, Martínez de la Rosa o Lista. En general, se hace más frecuente la rima cruzada del serventesio que reflejan las composiciones analizadas *El ciprés* o *el llanto de una madre* de Arriaza o *A un árbol* de Lista. En estas piezas, los poetas conjugan varias estrofas de serventesios –seis en la de Arriaza y cuatro en la de Lista– en aras de obtener mayor libertad y flexibilidad expresiva en la recreación de la tónica.

Como se ve, los poetas ilustrados, en la codificación de los poemas que conjugan naturaleza muerta y sentimentalidad frustrada, optaron tanto por la estructura métrica abierta, dada por las extensas series de endecasílabos blancos y de los romances y que permitía la fluidez sin trabas del discurso reflexivo y meditativo, como por la cerrada y arcaica proporcionada por los sonetos –de cierto sesgo epigramático–, a fin de recrear un pensamiento condensado y conclusivo en su remate. La combinación de varios serventesios supuso una alternativa ecléctica, ya que cada estrofa constituía de por sí una estructura cerrada, pero la conjugación de varias de ellas funcionaba como una serie flexible con una extensión *ad libitum* como la que ofrecían, salvando las distancias, los endecasílabos sin rima. Por otra parte, en

el tratamiento del tema que nos ocupa se recuperan y revitalizan cauces olvidados o que iban perdiendo fuelle –tal es el caso del romance octosilábico o del soneto– conjugados con otros de notable auge como las series de endecasílabos blancos, los romances heptasílabos y los serventesios. La recuperación de estos esquemas métricos relegados a un segundo plano viene a indicar, en fin, al margen de una mera reacción casticista, la búsqueda de otros caminos poéticos que facilitaron un cauce de expresión adecuado para la nueva sensibilidad que se fue forjando en el estado anímico del hombre ilustrado en relación a la naturaleza.

* * *

En resumidas cuentas, la recreación del tema de la naturaleza muerta y de la sentimentalidad frustrada por parte de los poetas españoles ilustrados se manifiesta paulatinamente en una tónica o codificación que afecta tanto al plano de la *res* o de contenido –temática y dimensión simbólica, sobre todo– como al del nivel formal (cauces métricos empleados). Motivos como los de las ruinas, los árboles o los objetos asociados a la amada ausente, que adquieren una clara proyección simbólica, se adecúan a unos determinados cauces métrico-estructurales. A ello se suma el creciente auge que tiene en tales poemas la modalidad elegíaca tanto en su vertiente amorosa como en la fúnebre, destacando especialmente innovaciones tan interesantes como la naturaleza genérica híbrida de *Las Ruinas. Pensamientos tristes* del Conde de Torrepalma o la de *El retrato* de Meléndez Valdés. La pervivencia del tema se hace patente desde los tempranos testimonios postbarrocos de Lobo y el Conde de Torrepalma en la primera mitad de la centuria, pasando por un período de esplendor ilustrado con cierta actitud rococó, como en las composiciones de Cadalso o Meléndez Valdés, hasta culminar, bien entrado el siglo XIX, con las piezas –de sensibilidad prerromántica aunque con presupuestos setecentistas– de Arriaza y Lista. En este complejo proceso poético, la representación literaria andaluza está asegurada no sólo por las notables composiciones de poetas ilustrados de la talla de

Cadalso, el Conde de Torrepalma o Lista, sino también por la de sus egregios predecesores áureos como Cetina, Medrano, Caro o Carrillo y Sotomayor, quienes con sus recreaciones de naturalezas muertas como ruinas o troncos de árboles habían asentado las bases en la tradición para el nacimiento de una nueva sensibilidad, preludio del Romanticismo y de la Modernidad.