

Cadalso y la oda pindárica

por John H.R. Polt (Universidad de California, Berkeley)

En estas páginas no me propongo rastrear la fuente pindárica de tal o cual paso de la poesía española, sino enfocar la oda pindárica como uno de tantos géneros o subgéneros líricos cultivados en el Siglo de las Luces. El pindarismo en este sentido es un fenómeno sobre todo de los años 70 del siglo; y para estudiarlo destacaré tres nombres: Nicolás Fernández de Moratín, José de Cadalso y Juan Meléndez Valdés. Si bien el innovador en esta empresa poética fue don Nicolás, el papel de Cadalso resultó, según veremos, decisivo, tanto en la propagación del género como, tal vez, en su rápida decadencia.

Según el P. Bonifacio Hompanera¹, la influencia de Píndaro en la literatura castellana empieza en el siglo XVI, decae en el XVII, y no reaparece hasta llegar a los años y los nombres que nos interesan. Esto no quiere decir que Píndaro cayera en el ovido. Dos veces, aunque de paso, le menciona la *Poética* (1737) de Luzán, refiriéndose a su « elevación » y al carácter aparentemente inconexo de algunas de sus odas². Pero de la misma manera que la boga anacreóntica, a pesar de la traducción de Anacreonte hecha por el propio Luzán en la *Poética*, no se lanzó definitivamente hasta los años 60, así también se buscará en vano, o casi

en vano, entre las obras de Luzán y sus contemporáneos una imitación del « cisne tebano ».

Con tal imitación no quiero designar aquí el reflejo de algún verso o imagen de Píndaro, sino el intento de crear un poema entero que se parezca a los del modelo. Estos son en su casi totalidad epinicios, o sea, cantos triunfales dedicados a los campeones de los varios juegos que en honor de sus dioses celebraban los griegos. Hablan del atleta vencedor y de su estirpe y patria. Suele introducirse algún mito, aludido o brevemente narrado; y en relación con este mito o aparte de él aparecen los dioses. A ellos se dirigen plegarias por el héroe y su patria; de ellos se derivan profecías, cumplidas ya o por cumplir. Finalmente, en la oda hace un papel importante el mismo poeta, ensalzador del héroe, y campeón él también a su manera, porque los versos son como « dardos voladores » y « se adormece la fama en sólo un día, / y olvidan los mortales cada hazaña / que el rocío dulcísimo no baña / de ínclita poesía »³. Las odas de Píndaro se caracterizan por su movimiento rápido y sus transiciones a veces abruptas. Su estilo abunda en alusiones y perífrasis. Suelen consistir en ternos compuestos de estrofa, antistrofa y epodo, métricamente iguales las dos primeras y distinto éste. La estructura métrica no corresponde al desarrollo temático, y no hay dos odas que empleen la misma versificación⁴.

Las imitaciones setecentistas españolas de Píndaro recogen muchos de estos rasgos. Suelen ser extensas y de versificación relativamente compleja. Se destacan además por la audacia de sus cultismos léxicos y sintácticos y por los insistentes motivos del arrobamiento y de la elevación.

Entre las composiciones de la primera mitad del siglo, sólo encuentro una que se acerca a nuestro patrón: la *Canción heroica* (1746) de José Antonio Porcel a los reyes Fernando VI y María Bárbara⁵. La versificación, en estancias largas, el léxico culto, las perífrasis, los dioses paganos, la

profecía y la plegaria, todo ello dedicado a ensalzar a la pareja real, dan a este poema un carácter heroico muy cercano al de las poesías de Píndaro, aunque falta el elemento importante de la presencia del poeta en sus versos como fuente de la gloria del héroe. Si no es una oda pindárica, el poema de Porcel se aproxima al género; pero es un caso aislado. Para ver en la poesía castellana un esfuerzo sistemático y abiertamente declarado por crear odas imitadas del vate griego tenemos que adelantarnos en unos veinte años, a las obras de Nicolás Fernández de Moratín.

Las poesías de don Nicolás que mejor representan su pindarismo son cuatro: su silva *A don Ignacio Bernascone, excelente en la esgrima*, sus canciones *A un nuevo amor de Dalmiro* y *A Pedro Romero, torero insigne* y su *Canción pindárica .. con motivo de los primeros actos públicos de poética en los Reales Estudios de Madrid*. En menor grado lo representan también la silva *Al Infante Don Gabriel de Borbón. Durante la guerra de España con Marruecos* y la dirigida *Al Conde de Aranda, Capitán General y Presidente de Castilla*.

La silva a Bernascone es anterior a 1777, cuando influye en la oda de Meléndez *A Ciparis en el día de sus años*. La canción a Cadalso, por su referencia al Tormes, puede fecharse durante la estancia de Dalmiro en Salamanca, o sea, en 1773 ó 1774. Pedro Romero, nacido en 1754, se presentó en la plaza de toros de Madrid en 1775, y allí toreó junto con su padre, Juan, en 1776 y hasta 1778 ó 1779⁶. El poema, que insiste en la juventud del héroe (« le va apenas ornando / el bozo el labio superior ») y que menciona a su « anciano padre », lo fecho, pues, hacia 1776. Más o menos de ese año, o un poco anterior, debe de ser la canción relacionada con los Reales Estudios, donde Moratín sustituyó a su amigo Ignacio López de Ayala a partir de 1773⁷. La silva al Infante D. Gabriel será de 1774 ó 1775, fechas del ataque moro contra Melilla y de la desastrosa expe-

dición de O'Reilly contra Argel. Finalmente, la silva al Conde de Aranda es posterior a 1765, cuando llegó a ser Capitán General de Castilla, y anterior a 1774, cuando a ella alude Cadalso en su oda *Ay, si cantar pudiera*. Foulché-Delbosc la fecha en 1768-69, y Francisco Aguilar Piñal en 1767⁸. Vemos, pues, que la actividad pindárica de Moratín empieza a fines de los años 60 y se concentra entre 1773 y 1776.

Ya antes, en 1764, había evocado Moratín la autoridad de Píndaro, junto con la de otros poetas clásicos, en el prólogo a su periódico *El poeta matritense* (Gies, p. 21). Esto, sin embargo, no va más allá de lo que había hecho Luzán, y de ello a la producción de poesías imitadas de las del griego hay un paso. No sé cuál fue el estímulo que lanzó a Moratín a dar este paso, pero es tentador pensar aquí en la renovada popularidad de Fray Luis de León. Sabemos que las obras de éste se reeditaron en 1761⁹ y que precisamente su traducción de Píndaro es la primera obra suya que aparece en el *Parnaso español* de Sedano (I, 83-90) en 1768, es decir, más o menos cuando compuso Moratín su silva a Aranda. El ímpetu pindárico de Flumisbo también pudo nacer de lecturas relacionadas con la cátedra de poesía de los Reales Estudios de San Isidro a partir de 1770^{9 bis}.

La canción a Pedro Romero es el poema setecentista español que más se acerca al modelo pindárico. No sólo es un epinicio, sino que se dedica, como las odas de Píndaro, a cantar a un « vencedor circense », en este caso a un « hispano atleta », hijo de un « gladiator ibero . . . , con el silvestre olivo coronado ». El héroe desciende, pues, de una raza de héroes; y su patria, « la áspera Ronda »,

... ya se pone
sobre Elis, y el ligero
Asopo el raudo curso ha refrenado,
cediendo al despeñado
Guadalevín . . .¹⁰

El poeta menciona a Marte y a Venus y alude al mito de Jasón, a Aquiles y al « toro de Fálaris ardiente ». El estilo perifrástico se ve en « hijos de Belona » y « el dios de Cinto ». No falta la plegaria (« ¡Oh! no conozca España qué varones / tan invencibles cría! »); y está muy presente en su poema la figura del poeta, elevada y a su vez elevadora del atleta victorioso. Este aspecto se destaca en los primeros versos,

Cítara áurea de Apolo, a quien los dioses
hicieron compañera
de los regios banquetes, y ¡oh sagrada
Musa! que el bosque de Helicón venera,
no es tiempo que reposes;
alza el divino canto y la acordada
voz hasta el cielo osada . . .,

y en la conclusión del poema:

Y tú, por quien Vandalia nombre toma
cual la aquiva Corinto
(ni tal vio el Circo Máximo de Roma),
si algo ofrece a mi verso el dios de Cinto,
tu gloria llevaré del occidente
a la aurora, pulsando el plectro de oro;
la patria eternamente
te dará aplauso, y de Aganipe el coro.

Si estos versos finales los leemos como una profecía, vemos que todas las características de la típica oda de Píndaro aparecen en ésta de nuestro Flumisbo. La versificación, siete estancias de diez y seis versos, más una tornada de ocho, es comparable a las largas estancias (diez y nueve versos) empleadas por Fray Luis en su traducción, y también a los más bien largos ternos de Píndaro, con sus combinaciones de versos largos y breves. El léxico de Moratín se caracteriza por sus cultismos y su insistencia en lo noble y elevado: *cítara áurea, regios banquetes, vencedor circense, aparato hesperio*.

Además de todos estos puntos de semejanza, señalemos la rivalidad entre lo moderno español y lo antiguo griego que repetida y explícitamente establece Moratín. En los versos ya citados hemos visto la superioridad de Ronda sobre Elis; de su río, el Guadalevín, sobre el Asopo; de Andalucía (« Vandalia ») sobre Roma. Pero también el valor de Pedro Romero es comparable al de Aquiles; sus toros son más fieros que los de Colcos; Juan Romero es « el gladiator ibero / que a Grecia España opone ». La fiesta taurina, es, pues, una imitación de los juegos helénicos en la cual luce el heroísmo del campeón español hasta eclipsar el de los antiguos. Creo que el poema mismo es también imitación en este mismo sentido: Moratín se ha propuesto rivalizar con Píndaro en sus versos de la misma manera que su héroe rivaliza con los héroes griegos.

A esta canción no le va muy en zaga la silva a Bernascone, otro poema en alabanza de un héroe atlético. « Generoso atleta carpentano » le llama Moratín en la versión publicada en 1821, y « español atleta carpentano » en la sacada a luz por Foulché-Delbosc. Esta versión también le aclama como « único gladiator de las Españas », en comparación con cuyos triunfos « no son tan brillantes / las istmias y nemeas / o las pitias hazañas ». No faltan las referencias a los dioses paganos, aunque sí el mito y la raza del héroe. La figura del poeta y su tarea ennoblecedora aparecen con alusiones a la obra de Píndaro, más explícitas en la versión publicada por Foulché-Delbosc, al principio del poema y en su conclusión. La versificación de la silva se parece a las estancias largas en reflejar los extensos ternos de Píndaro y corresponder a la rapidez y soltura de su movimiento temático. La mayor riqueza de detalles de la versión de 1892, su mayor extensión y su insistencia en la superioridad del español sobre los griegos sugieren que aquí, como en otras poesías, ha ejercido su lima el hijo del autor, espíritu más horaciano que pindárico, al preparar la edición de 1821 ¹¹.

Para otra oda pindárica de don Nicolás el único texto de que disponemos es el publicado por Foulché-Delbosc. Me refiero a la canción *A un nuevo amor de Dalmiro*, que forma el nexo entre el pindarismo de Moratín y el de nuestro homenajead, Cadalso. Esta canción parece responder a los sáfico-adónicos de Dalmiro *Sobre los peligros de una nueva pasión*, versos que fecho en 1773¹². La obra de Moratín, compuesta en estancias de ocho versos, contiene alusiones clásicas, referencias a los mitos griegos (Anaxárete, Orfeo) y a los dioses, perífrasis (« el águila dírcea », « el ave de Jove ») y una profecía final. También comienza con presentar al mismo poeta: « Tres veces, oh Dalmiro, / la cítara lesbiana apliqué al pecho... ». Pero con todo esto, Moratín se aparta del patrón al cantar el triunfo de Dalmiro, no como atleta ni como soldado, sino como poeta, y al dirigirse no al héroe solo, sino también a su amada. El desvío es deliberado y abierto:

... de esta arte
con la fulmínea espada hiriendo el viento,
no aspiro yo a cantarte ...

Con nuevo y dulce empleo,
esparciendo de casía olor sagrado,
y cínamo panqueo,
mi siempre humilde Musa ...
cantará los suavísimos amores ...

Novedosa también, pero concorde con este nuevo tema y con la destinación doble del poema, es la profecía final, donde quien otorga la fama no es el poeta elogiador, sino el poeta elogiado:

¡Feliz beldad vencida!
que del canto dalmírico en las alas
a Olimpo irás subida.
Del Hidaspe niseo
al áureo Tajo (que a Pactolo igualas)
la fama llevar veo
(¡qué prez!) con trompas de oro en raudo giro
la ninfa hermosa que ensalzó Dalmiro.

En los versos citados ya hemos visto alguna muestra del léxico empleado; añadamos algunos ejemplos más, indicativos del empeño clasicista y ennoblecedor del poeta: *peine ebúrneo, áurea palabra, célica armonía, laurífero Parnaso*.

La canción pindárica para los Reales Estudios de San Isidro es, con pretexto de unos ejercicios públicos, un panegírico de Carlos III y como tal se relaciona con el epinicio. Ofrece la mayor parte de los rasgos que hemos notado en las otras composiciones de su autor e introduce también el pasado heroico español con alusiones a Guzmán el Bueno y a Numancia. Pero lo que diferencia este poema de todos los demás de su género que he logrado ver es su reproducción de los ternos pindáricos. La canción consiste en cuatro ternos de estrofa, antistrofa y epodo, empleando, con tres pequeñas irregularidades, la misma estancia de 16 versos para estrofas y antistrofas, y una estancia de doce versos para los epodos. Moratín ha logrado además que en ningún caso coincidan las divisiones estróficas con las sintácticas, imitando en esto también, y con creces, la versificación de los antiguos.

He dicho que en menor grado pueden también considerarse pindáricas las silvas al Conde de Aranda y al Infante Don Gabriel, cuyo análisis no cabe en estas páginas; pero los ejemplos citados bastarán para muestra de la musa pindárica de Flumisbo, anhelante de nobleza y antigüedad, según demuestran las imágenes referidas a sus propios versos: *cítara dorada, cítara lesbiana, cítara áurea, trompas de oro, plectro de oro, sacro fuego*.

En los versos de Cadalso ya suena la nota pindárica en la canción *A los días del Excmo. Sr. Conde de Ricla*, publicada en los *Ocios de mi juventud* en 1773, pero que según Nigel Glendinning podría ser de 1768 ó 1769¹³. En medio de las alusiones mitológicas de este epinicio se presenta el poeta cantando a su héroe en un rapto inspirado típico de las composiciones pindáricas:

¡Egregio Villalpando!
Así cantaba yo con bajo acento
y lira humilde, cuando
sentí en mis venas un ardor violento,
cual suele de repente
de Etna brotar un ígneo torrente . . .

No pisa más osada
la trípode, que anuncia lo futuro,
la Pítica inspirada,
a quien Febo abre el libro siempre oscuro,
donde están estampados
los divinos secretos de los hados;
ni se le eriza el pelo,
ni la voz se le turba en la garganta,
ni mira osado al cielo
ni lleno ya de fuerza se levanta
con el ardor y asombro
que mi alma siente cuando yo te nombro . . .¹⁴.

En las bocas de las ninfas aparecen luego las alabanzas del conde, que concluyen con un motivo típico de Píndaro e imitado de él también por Moratín, la poesía como fuente de la fama duradera: « Y el tiempo, grave anciano, /.../ dice: *Éste será el solo / a quien defienda de mi brazo Apolo* ». Si este poema es contemporáneo de la silva de Moratín a Aranda, de tema análogo y motivos en parte semejantes (y del primer tomo del *Parnaso*, con la traducción pindárica de Fray Luis), no sé cuál de los dos amigos inspiró al otro, ni si hubo tal inspiración, aunque me inclino por la prioridad de Moratín, en vista de una declaración del propio Cadalso, que veremos luego, y de lo que en el artículo citado ha demostrado Francisco Aguilar Piñal con respecto a varias otras modas literarias. Donde no encuentro nada pindárico es en los heptasílabos « Ya no verán, ¡ oh Tormes! », mencionados como composición pindárica por Glendinning (p. 41).

Si puede haber alguna incertidumbre en cuanto a las poesías de los años 60, no cabe duda de que unos cinco años más tarde fue Moratín quien estimuló el renovado ímpetu

píndarico de Cadalso. « Nuestro Píndaro español » llamó Dalmiro a Flumisbo (citado en Aguilar Piñal, p. 140); y a él dirige sus dos otras canciones píndáricas. A estos poemas, o a uno de ellos, parece referirse Cadalso en una carta de marzo de 1775, sobre la cual volveremos más adelante; pero no constan en los *Ocios de mi juventud* (1773) y uno de ellos parece responder a la canción *A un nuevo amor de Dalmiro* (1773-1774). Se habrán, pues, escrito en 1774.

La canción primera, *El semidios que alzándose a la cumbre*, emplea, como había de hacerlo Moratín en su oda a Pedro Romero, estancias largas, con tornada, aunque la versificación de Cadalso es irregular en las estrofas segunda y cuarta. El poema canta, como la oda de Moratín al propio Cadalso, a un héroe poético, y acompaña la alabanza de ese héroe, el mismo Moratín, con referencias a los dioses paganos y los mitos de la Antigüedad (Orfeo, Sísifo, Tántalo). Tiende hacia un estilo perifrástico (« el Tonante », « el timbreo dios ») y un vocabulario que, si bien mucho menos culto que el de Moratín, nos ofrece *ambrosía*, *purpúreo néctar*, *bélico* e *íncultas*. Faltan, en cambio, varios aspectos que caracterizan las composiciones píndáricas: la estirpe y la patria del héroe, las profecías y las plegarias. El paralelismo estructural del poema es además ajeno a las odas de Píndaro. Cada una de las cuatro primeras estrofas de Cadalso presenta un caso de algo grandioso que después de gustado hace imposible la satisfacción con lo más humilde. La estrofa quinta, paralela con las anteriores, aplica este patrón a los versos del amigo:

Y el que al divino Moratín oyere
los metros que el timbreo dios le inspira,
y el brío con que hiere
la cítara de Píndaro sagrada,
ya nunca más le agrada
la humana voz ni sonos
de otra cualquiera lira . . .

La estructura interior de cada estrofa es también siempre la misma. En el caso de este poema, pues, la inspiración pindárica le llega a Cadalso a través de Moratín, pero la ejecución podríamos decir que se hace casi en sordina si la comparamos con las « trompas de oro » de Flumisbo, sea en su estructura, sea en su léxico y otros elementos. Incluso la tornada de Cadalso, única parte del poema donde aparece el poeta, suena una nota de modestia que es lo contrario del orgullo profesional que vemos tanto en Píndaro como en Moratín:

Canción, dile a mi amigo
que me falta el aliento,
y que cuando cantar su gloria intento
callo mil veces más de lo que digo.

La oda *Ay, si cantar pudiera* es mucho más extensa que su compañera, constando de veinte y una estancias. Su versificación (aBacBcDD) es la misma que emplea Moratín en su canción *A un nuevo amor de Dalmiro*; será, pues, un homenaje más de Cadalso al talento poético de su amigo. Aunque falta en este poema la plegaria a los dioses y el elogio de la familia y la patria del héroe, se encuentran todos los demás rasgos característicos de la oda pindárica. El héroe es, por supuesto, el mismo Moratín. Para ensalzar el talento de su amigo, Cadalso se vale de un artificio retórico: « la amistad sagrada » calma en el poeta la envidia que siente de su amigo y le insta a que cante « céfiros y flores, / arroyos, campos, ecos y pastores », porque a « Moratín divino » « le ha dado Apolo / la cítara de Píndaro sonante ». Pero es precisamente por medio de la imitación de su amigo que Dalmiro le cede el paso en el género pindárico. Para lograr esta imitación el poeta se vale, no sólo de la versificación de Moratín, sino también de un vocabulario típico de él (*célicas mansiones, cándida túnica, horrible dea, altisona armonía*) y del lenguaje perifrástico: « el dios del día », « hórrido reino del espanto ». La intervención de las figuras alegóricas, la envidia y la amistad, refuerza el aspecto mítico del poema, el cual apa-

rece también en las alusiones a Anfión, Orfeo, Cástor, Pólux, etc. La amistad hace el papel de profeta cuando habla de la admiración que granjearán los dos amigos.

En las estrofas iniciales de esta oda el poeta se coloca dentro de su obra y hábilmente imita el estilo pindárico en el mismo acto de declararse incapaz de alcanzarlo:

¡Ay, si cantar pudiera
los hijos de los dioses lira de hombre,
y cual trompa guerrera,
de altísona armonía,
que ambos polos asombre,
resonase la mía,
hijo de Febo, joven prodigioso,
cuál se alzara mi numen orgulloso! . . .

La cítara lesbiana,
que con marfil y pulso a trinar hecho,
tañe tu diestra ufana,
en vano, dulce amigo,
para cantarte aplico al blando pecho;
no resuena conmigo,
como en tu mano armónica resuena,
de pompa, majestad y gloria llena . . .
. . . parezco, al imitarte,
pastor que con su avena va imitando
la trompa atroz de Marte . . .

Trompa atroz de Marte y cítara lesbiana son imágenes que recuerdan las de Moratín en su canción a Dalmiro (*trompas de oro, cítara lesbiana*). El motivo de la elevación, del vuelo, es también característico de estas composiciones. La modestia del poeta no es en este poema tan extremada como en el otro: si bien renuncia a la gloria que da la poesía pindárica, se promete, por boca de la amistad, que al lado de los « versos asombrosos » de su amigo « se admirarán los tuyos amorosos ».

Estas dos composiciones pindáricas de Cadalso le han valido el juicio de Hompanera, de ser « quizás el poeta que

mejor ha seguido las huellas de Píndaro, no sólo en cuanto a los vuelos líricos e inspiración elevada, sino hasta en la forma métrica » (p. 482).

Si la musa pindárica de Dalmiro fue ahijada de la de Moratín, también es cierto que fue a su vez la madre, o madrina, del pindarismo salmantino de los años 70. Ningún mejor ejemplo de ello que Juan Meléndez Valdés, entre cuyas primeras odas se destacan tres composiciones afines a las que venimos estudiando. Son las Odas XXVI, *Al Capitán Don José Cadalso, de la sublimidad de sus dos odas a Moratín*, XL, *Respuesta a la Vida de Jovino por el zagal Batilo, con alguna noticia de la suya*, y XLII, *A Ciparis en el día de sus años*¹⁵.

El poema a Cadalso puede fecharse entre 1774, cuando escribió Dalmiro sus dos odas, y abril de 1777, cuando ascendió de capitán a comandante de escuadrón; y es la única oda pindárica que publicó Meléndez. En el manuscrito más antiguo se encabeza *Allá va lo que fuere al buen Dalmiro*, alusión tal vez al carácter novedoso y experimental de esta modalidad poética para Meléndez. El manuscrito, autógrafo, lleva enmiendas marginales de la mano de Cadalso. La versificación de esta oda, en sextetos-lira, es relativamente poco compleja, aunque sí algo más que la lira garcilasiana y los cuartetos-lira, empleados por Batilo en otras composiciones de estos años. En el poema es constante la elevación e intensidad de lenguaje y tono. Comienza el poeta invocando a la musa (« De pompa, majestad y gloria llena / baja, sonora Clío ») con una cita de la segunda oda de Cadalso a Moratín. Los versos de Dalmiro, nos dice Batilo, serán « arrebatado [s] al esplendente cielo », mientras que en su propio pecho hierve un « furor sagrado » gracias al cual su voz « más robusta / al número del verso no se ajusta ». Cadalso ensalzó a Moratín sobre « Ercilla, Herrera, Horacio, Homero » (BAE, LXI, 264); ahora Meléndez ensalza a Cadalso sobre Orfeo, Anfitrión, Homero, Virgilio y el mismo Píndaro. Pero para cantar

a su amigo, Batilo sigue también a Moratín, quien, como él, se había negado explícitamente a cantar al Dalmiro guerrero.

Ya en la versión primitiva de la oda de Meléndez encontramos las perífrasis (« del alto dios de Delo », « Las sabias moradoras de Pirene ») y el léxico culto (*abundante, trípode, sonante*); y Cadalso, a juzgar por sus enmiendas marginales, fomentaba esta tendencia: donde se lee « la cruz del apóstol » quiso enmendar a « la bélica insignia ». En cuanto a los demás rasgos pindáricos del poema, consisten en los que ya hemos señalado en las composiciones de los modelos de Batilo. Como éstos, además, Meléndez canta a su héroe precisamente en su actividad poética, « hiriendo la cítara sonante ».

Sus otras composiciones pindáricas son, en este respecto, más innovadoras. La *Respuesta a la vida de Jovino*, de tema biográfico y autobiográfico, responde al Idilio II de Jovellanos, *Historia de Jovino*, y acompañó la primera carta que Batilo dirigió al asturiano el 30 de marzo de 1776¹⁶. Aunque no es epinicio, su estilo no deja lugar a dudas sobre su filiación. Su extensión, de 120 versos, es casi el doble de la media de las veinte y cuatro odas tempranas de Meléndez; emplea una estancia relativamente compleja de diez endecasílabos y heptasílabos hábilmente entretnejidos; y utiliza un vocabulario que no vacila en calificar de violentamente culto: *aurífero verso, ardor timbreo, raudo giro, claros semideos*. Ni falta, envuelta en latinizante hipérbaton, la alusión a Píndaro: « cual la dircea al firmamento / ave audaz se levanta ». También en esta oda de Batilo encontramos el eco de Moratín: « Del Hidaspe niseo / tu nombre en raudo vuelo a la Sonora / intacta llevar veo » combina dos pasajes de la oda de Moratín *A un nuevo amor de Dalmiro* (pp. 25, 26).

Finalmente, la oda a Ciparis (1776-1777), aunque tal vez más encomio que epinicio, aparece como « pindárica » en uno de sus manuscritos. Con noventa versos, es relativamente extensa, y su versificación es compleja, constando de nue-

ve estancias bimembres de diez versos, con alguna irregularidad en la primera estrofa. El deseo de alcanzar el nivel de « docta poesía » (v. 12) mediante la elevación del léxico se ve a cada paso. Junto con expresiones corrientes en la poesía de Batilo (*fulgente, la alma aurora, sacro acento*) encontramos otras más atrevidas: *dulcisona armonía, cinamo panqueo* (provenido de Moratín, *A un nuevo amor...*), *el intonso dios*, etc. La misma tendencia se ve en la sintaxis, v. gr., en el hipérbaton (« Cual deidad iba en nácar erictea / de la espuma engendradora »). Desde el primer verso (« Don grande es la alta fama ») el poeta insiste en lo elevado; de su Ciparis dice:

Cual palma que a las nubes elevada
con su pompa los árboles humilla,
mi señora a la bóveda estrellada
se ensalza gloriosa;
desde el humilde suelo
la garza generosa
bate las alas y con raudo vuelo
la tierra olvida, remontada al cielo.

Notemos de paso la transición brusca, típicamente pindárica. Si la inspiración apolínea no le falta al poeta, nos dice, Ciparis será « algún día al cielo alzada / y en digno verso lírico cantada », conclusión que refleja la de la silva de Moratín a Bernascone (« que en digno verso lírico le cante », Foulché-Delbosc, p. 21). La influencia de esta silva, como la de la canción *A un nuevo amor de Dalmiro*, se ve en varios otros pasos de esta oda, la cual, de las tres composiciones pindáricas de Meléndez, es la que mejor representa el género en la elevación de su lenguaje, en las perífrasis, en sus transiciones abruptas, en su plegaria a Venus y en la profecía final que promete a la elogiada belleza, juventud y una fama creada por la poesía.

Aquí quizás convenga señalar que ninguno de los tres poetas que hemos estudiado tradujo a Píndaro. Además, Meléndez es el único de los tres cuyo conocimiento del griego nos

consta positivamente. Sabemos que proyectaba una traducción de la *Iliada*, y se ha conservado su versión de un idilio griego en un manuscrito bilingüe autógrafo¹⁷. De Moratín dice su hijo, siempre piadoso en cuanto a los méritos paternos, que leyó « los poetas clásicos griegos y latinos »¹⁸; pero la graduación de méritos que hizo el tribunal de oposiciones a la cátedra de poética en 1770, si bien nota los conocimientos de griego de algunos opositores, no dice nada sobre los de don Nicolás¹⁹. Sospecho, pues, que Moratín leyese a Píndaro en traducción, tal vez en latín. En cuanto a Cadalso, Glendinning sugiere que estudió el griego con los jesuitas en París (p. 109).

La influencia pindárica de Cadalso y, a través de él, la de Moratín²⁰, deben de haberse ejercido no sólo sobre Meléndez sino también sobre otro miembro del Parnaso salmantino, José Iglesias de la Casa. *Canción pindárica* llama éste su tributo poético al obispo Felipe Beltrán, nombrado Inquisidor General de España²¹; y en su Oda V, *En loor de los héroes españoles*²², no faltan la figura del poeta, sus héroes, ni el motivo de la elevación y el rapto poético (« ¿Mas cuál furor mi espíritu levanta? »). Mientras tanto, Jovellanos, tan estrechamente vinculado a los salmantinos aunque todavía residente en Sevilla, también produjo un poema afín en su Oda II, *Al nacimiento de don Antonio María de Castilla y Velasco, primogénito de los Marqueses de Caltojar* (*Poesías*, p. 143). Este poema, anterior a 1779, se relaciona con las composiciones pindáricas en su versificación (silva) y las notas de elevación, arrobamiento y profecía^{22 bis}.

Aunque algunas pocas de las poesías que venimos considerando son difíciles de fechar (de la Oda de Iglesias sólo sé decir que es anterior a la muerte de Carlos III en 1788), casi todas pueden situarse en los años 70 y en algún caso tal vez a fines de los años 60. Moratín murió en 1780, y Cadalso en 1782; pero Meléndez siguió escribiendo hasta entrado el siglo XIX, a pesar de lo cual todas sus composiciones pin-

dáricas son de la década de los 70. He buscado en los poetas posteriores ejemplos de la oda pindárica, pero en vano. Hay versos y estrofas que recuerdan este tipo de poesía: tal, por ejemplo, la primera estrofa del poema de Cienfuegos *A la paz entre España y Francia en 1795*; algunos versos de Quintana y Arriaza, llenos de entusiasmo bélico; el arranque de la oda de Noroña *A la abertura de una sociedad de amigos...* (BAE, LXIII, 441); algunos versos de Arjona en su oda *En la muerte de Carlos III* (BAE, LXIII, 510). Pero ninguno de estos poetas parece haber producido composiciones que sigan el patrón de las estudiadas arriba. Podrá haberse escapado algún poema aislado; pero como tendencia poética identificable, con la producción de diez o doce poemas dentro de otros tantos años, la oda pindárica parece pertenecer a la década de los 70 y acabar con ella. ¿Por qué?

Aquí, como al tratar de la transmisión de la moda pindárica, hay que acudir a los gustos poéticos de Cadalso. De marzo de 1775 son estas palabras suyas, dirigidas a un amigo, no identificado, de Salamanca:

Mil veces me he lastimado a solas del mal ejemplo que nos ha dado a los poetas posteriores la elevación de Píndaro, y de que una tan buena causa produjese efectos tan diferentes . . .

Hernando Herrera fue el primer español que se puso despacio y expreso a imitarlo . . . León y Lope tienen algunos rasgos de este género . . . No sé si Góngora y sus desatinados secuaces creyeron imitarlo, en cuyo caso sería menester huir de tal camino por no dar en iguales precipicios.

Moratín quiso resucitar en este siglo la hermosura pindárica de Herrera y se ha igualado con él si no le ha superado; y este ejemplo nos ha hecho mil veces más daño que el de Herrera, que el de Horacio y que el de Píndaro por ser coetáneo nuestro. Aun él mismo pecó gravemente en la elección de asuntos, porque este género de poesía no conviniendo sino a personas u acciones heroicas, se puso a pindarizarme como si yo fuese alguien. Lo mismo hicimos

Vmd., yo, Meléndez y últimamente I[glesias] al Inquisidor General . . .

La canción de Vmd., la de Moratín, la de Meléndez y la mía no son pindáricas por el defecto dicho; y no siéndolo, es importuno el estilo. Ni veo yo hoy ni muchas personas ni asuntos dignos de ello. Por lo que haremos bien en no proseguir por este término, porque nos exponemos a decir mil locuras infructuosas y a corromper la poesía que vuelve a renacer. (*Escritos* . . . p. 98)

La cita tiene mucha miga. Reconoce la primacía de Moratín, aunque creo que se equivoca al ver en este poeta reflejos herrerianos. Distingue entre la temática pindárica y el estilo pindárico e insiste en la necesidad de justificar éste por aquélla. Y más sugestivo para nosotros ahora, relaciona el estilo pindárico, aunque sólo a manera de hipótesis, con « Góngora y sus desatinados secuaces ». En efecto, frente a la « blandura » de Garcilaso, tan admirada de Cadalso y de sus amigos salmantinos, ¿no representa el pindarismo, tal como lo entendían los poetas que nos ocupan, algo así como un nuevo barroquismo?

Para Cadalso, quien veía en los versos de Garcilaso las « reglas del arte »²³, la senda pindárica se había vuelto ingrata, porque en ella se corría el peligro de regresar al punto del cual se quería escapar, la « corrupción » barroca del lenguaje poético. En el caso de Meléndez, entre las odas anteriores a 1778 hay dos grupos principales: las de inspiración renacentista, generalmente llamadas *canciones*, y las de inspiración horaciana, tituladas *odas*. Esta distinción desaparece en las ediciones; pero consta en los manuscritos y obedece a diferencias de versificación, de tema y sobre todo de estilo entre unos poemas y otros. Las poesías que empiezan como *odas* son, en general, las que publica Meléndez, mientras que deja inéditas casi todas las *canciones*. En otra ocasión espero demostrar con más detenimiento que esta preferencia de Babilio obedece a un concepto genérico según el cual la oda es

una poesía de mayor dignidad, representante de un clasicismo más depurado, todo lo contrario de los arrebatos pindáricos. En los contemporáneos de Meléndez pudieron obrar conceptos semejantes; recordemos que la mayor parte de las que he llamado *odas pindáricas* incluso las de Meléndez, las titulan *canCIÓN* sus autores. También vale la pena recordar que en 1777 empieza Meléndez a escribir un tipo de poesía nuevo, ejemplos del cual son su oda *A la mañana, en mi desamparo y orfandad* y sus dos elegías a la muerte de su hermano²⁴. Esta poesía, relacionada con fuentes inglesas como Edward Young, es más moderna, más romántica, que las composiciones pindáricas. Dos o tres años después empieza Meléndez a escribir sus odas *filosóficas* con *La noche y la soledad*. Su evolución será en adelante hacia el romanticismo y el neoclasicismo, y no hacia nuevos experimentos con un pindarismo que corría el peligro de resucitar el temido contagio gongorino. Es lógico que en esta evolución le sigan los poetas de la generación siguiente, como Cienfuegos y Quintana.

La oda pindárica es, pues, como género lírico y no sólo alguno que otro rasgo suelto, un fenómeno de la poesía española de los años 60 y especialmente los 70 del siglo XVIII. Su originador fue Nicolás de Moratín, estimulado tal vez por la oportuna publicación de la versión pindárica de Fray Luis. Su propagador entre los salmantinos fue Cadalso, tanto por mostrarles los versos de Flumisbo como por los que escribió él mismo. Pero fue también Cadalso quien inició la reacción en contra de esta nueva moda literaria, que no pasó de ser un pequeño tributario de lo que Joaquín Arce llamó la gran corriente clasicista que atraviesa todo el siglo ilustrado (p. 462). Cuando en los años finales de ese siglo empiezan a publicarse traducciones sistemáticas, eruditas, de Píndaro²⁵, la oda pindárica española ya había dejado de ser poesía viva.

¹ Píndaro y la lírica griega. Su influencia en España, en « La Ciudad de Dios », LIX (1902), pp. 280-292, 387-396, 474-487.

² I, ii y II, xviii; en la ed. de R. P. Sebold (Barcelona, 1977), pp. 132 y 306-307.

³ Píndaro, Olímpica II e Istmica VII, en *Odas*, trad. I. Montes de Oca (Madrid, 1909), pp. 17 y 302. Confieso aquí que desgraciadamente ignoro el griego.

⁴ C. M. Bowra, ed. de *The Odes of Pindar* (Harmondsworth, 1969), pp. xiii-xiv.

⁵ Véase BAE, LXI, 174 o mi antología *Poesía del siglo XVIII* (Madrid, 1975), p. 105.

⁶ J. M. de Cossío, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, 1965⁵, III, pp. 822 ss.

⁷ D.T. Gies, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, 1979, p. 29.

⁸ R. Foulché-Delbosc, ed. de *Poesías inéditas* de N. Fernández de Moratín (Madrid, 1892), p. 12; F. Aguilar Piñal, *Moratín y Cadalso*, « Revista de Literatura », XLII (1980), p. 136. Ninguno de estos críticos explica su preferencia de fecha.

Después del Coloquio de Bolonia he recibido, gracias a la gentileza de Nigel Glendinning, copia de otra oda *Al Excelentísimo Señor Conde de Aranda*, escrita al parecer durante el ministerio de este prócer y conservada, impresa, en la Biblioteca Bodleyana de Oxford (Arch Sigma III. 8), que la atribuye a Casimiro Gómez Ortega, otro tertuliano de la Fonda de San Sebastián. Esta oda ostenta varios rasgos pindáricos, si bien su lenguaje carece de la elevación característica del género.

⁹ M. Menéndez Pelayo, citado en J. Arce, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1981, p. 125.

^{9 bis} Cuando se leyó una versión abreviada de este trabajo en Bolonia, sugirió mi amigo José M. Caso González que en la afición pindárica de Moratín y Cadalso pudo haber influido el ejemplo de Chiabrera, cuyas poesías, según Leandro F. de Moratín, se leían en la tertulia de la Fonda de San Sebastián (*Vida del autor*, en Nicolás Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, Barcelona, 1821, p. XXV). Efectivamente, se encuentran elementos pindáricos en varias de las *Canzoni eroiche* del italiano (*Opere*, Venecia, 1757, I), incluso para alabar el talento poético (Canzone LIV, *A Monsig. Maffeo Barberino*), aunque ninguna de estas canciones llega a ser una oda pindárica en el grado en que lo son algunas de las moratinianas.

¹⁰ En todas las citas modernizo ortografía y puntuación. Las de Moratín provienen de la edición de *Obras póstumas* (Barcelona, 1821) o de la citada de Foulché-Delbosc. Para *Guadalevín*, el río de Ronda, donde las ediciones dicen *Guadalenín*, véase mi antología, p. 136, n. 53. La canción para los Reales Estudios se conserva inédita en el ms. 19.009 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹¹ Véase F. Lázaro, *La transmisión textual del poema de Moratín 'Fiesta de toros en Madrid'* en « Clavileño » IV, 21 (1953) pp. 33-38; J. Dowling, *Tres versiones de 'Las naves de Cortés destruidas' de Nicolás Fernández de Moratín*, en *Homenaje a Don Agapito Rey*, ed. J. Roca-Pons (Bloomington, 1980), pp. 309-332, y *El texto primitivo de 'Las naves de Cortés destruidas' de Nicolás Fernández de Moratín* en « BRAE » LVII (1977) pp. 431-483.

¹² No constan en los *Ocios de mi juventud* (1773) y a ellos parece

referirse la Oda XI de Meléndez, que puede fecharse en 1773 por una variante de su título. Véase J. Meléndez Valdés, *Obras en verso*, ed. J. H. R. Polt y J. Demerson, en el tomo II, actualmente en prensa en Oviedo.

¹³ *Vida y obra de Cadalso*, Madrid, 1962, p. 208, n. 85.

¹⁴ Las citas de Cadalso proceden de BAE, LXI, pp. 252-253 y 264-265, cotejados los textos con las eds. de *Obras* de 1803 y 1818.

¹⁵ Los textos de Meléndez se citan por la ed. crítica mencionada en la n. 12. Para la oda a Cadalso cito con preferencia de versiones primitivas. La final puede verse también en BAE, LXIII, p. 194, donde también se publicó (p. 215) la *Respuesta* a Jovino. La oda a Ciparis salió por primera vez publicada por M. Serrano y Sanz en *Poesías y cartas inéditas de D. Juan Meléndez Valdés*, en «Revue Hispanique», IV (1897), p. 285.

¹⁶ Véase la carta en BAE, LXIII, p. 215. Para la *Historia de Jovino*, véase G. M. de Jovellanos, *Poesías*, ed. J. Caso González, Oviedo, 1961, p. 108.

¹⁷ Véase BAE, LXIII, 81 y *Obras en verso*, Oviedo, 1981, I, p. 270. El ms. bilingüe es el 12.947-71 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁸ *Obras póstumas* de Nicolás, pp. i-ii.

¹⁹ J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1959, II, pp. 95-96.

²⁰ En la primavera de 1774 Cadalso le pide a Moratín que le envíe sus versos, explicando que «lo deseo también por complacer a Meléndez y otro que bien baila que continuamente me piden cosas de Vmd como si las tuviera en el bolsillo...» Cadalso, *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. N. Glendinning y N. Harrison, Londres, 1979, p. 80.

²¹ *Al Illmo. Señor Dn. Felipe Beltrán, dignissimo obispo de Salamanca, en su empleo de Inquisidor General de España. Canción pindárica*, Valencia, Benito Monfort, 1775. Este poema está dividido en cuatro ternos de *estrophe*, *antistrophe* y *epodo*, pero con tal irregularidad de verificación que de veras se trata de doce silvas. En cuanto a la fecha, es posible que hubiese una impresión anterior, a juzgar por la nota de la página final: «Reimprímase. Eulate». Agradezco a mi amigo y colega Dru Dougherty el haberme proporcionado fotocopias de esta canción y de la de Moratín para los Reales Estudios, conservadas ambas en la Biblioteca Nacional de Madrid.

²² *Poesías póstumas*, Salamanca, 1798, I, p. 252 (también en BAE, LXI, p. 468).

^{22 bis} Después del Coloquio de Bolonia pude por fin consultar las *Odas* de Pedro Montengón, en la ed. de Madrid (1794) y, gracias a la amabilidad de mi amigo Maurizio Fabbri, en la de Ferrara (3 vols., 1778-79). También en estas poesías, fuera ya del ámbito salmantino y del madrileño, se oyen ecos pindáricos, señaladamente en la oda dirigida a Carlos III (ed. de Ferrara, Libro I, Oda I), refundida luego como oda *A la Academia Bascuense* en la ed. de 1794 (Libro III, Oda II). No hay, sin embargo, ninguna oda plenamente pindárica en el sentido que aquí he dado al término. Las poesías que añadió Montengón en 1794 no son nada pindáricas, con la excepción de la *Troba a la Canción de Herrera, en alabanza de D. Juan de Austria* (Libro I, Oda XIV), refundición de la Canción IV de Herrera, *Cuando con resonante*.

²³ Me refiero, por supuesto, a los versos *Remitiendo a un poeta joven las poesías de Garcilaso con algunos versos míos*, donde dice Dalmi-

ro que « lo hago porque juntas quiero darte, / con prendas de mi amor, reglas del arte » (*BAE*, LXI, p. 266).

²⁴ Las elegías pueden verse en la ed. crítica citada, I, pp. 504 ss. La oda saldrá en el tomo II; entretanto puede verse en *BAE*, LXIII, 193, o en J. Meléndez Valdés, *Poesías selectas. La lira de marfil*, ed. J. H. R. Polt y G. Demerson, Madrid, 1981, p. 187.

²⁵ Son la de Francisco Patricio de Berguizas y la de los hermanos José y Bernabé Canga-Argüelles, publicadas ambas en 1798.

Hacia un nuevo sentido de lo sublime: un aspecto del léxico de Cadalso

por Isabel Vázquez de Castro (Queen Mary College)

El léxico de las *Noches lúgubres* puede distribuirse onomasiológicamente partiendo de unas nociones que aparecen realizadas en unas series léxicas. La dimensión semántica general gira en torno a las nociones de — SENSIBILIDAD, BONDAD Y LO IRRACIONAL. Hay concomitancias y deslizamientos entre los campos elegidos, pero sin duda el campo de la SENSIBILIDAD es el que ofrece una jerarquía inminente y el que tiene carácter inclusivo respecto a los demás. Hemos matizado la selección léxica valiéndonos de criterios sintagmáticos y paradigmáticos, estrujando la significación a partir del comportamiento pragmático y contextual de las palabras y de su referencia a la esfera onomasiológica. Muchas veces el criterio de frecuencia no ha sido nuestra directriz, sino la extracción de una palabra clave que cualitativamente, y no cuantitativamente, haya irradiado el tono y hecho cundir la repercusión de las ondas significativas. Nos proponemos en este estudio agrupar el léxico que pueda referirse a una noción de lo sublime que fue fraguándose a lo largo del XVIII como renovadora concepción estética y moral: lo sublime terrible.

El carácter revolucionario de esta nueva concepción ha sido magníficamente sintetizado por Cassirer, como un reto

a la proporcionalidad, como algo que nos sobrecoge, que se escapa al análisis y a nuestro pleno control, pero ante lo que no sucumbimos. En el incomprensible contacto con lo terrible, la naturaleza y el arte se nos revelan en su concentrada potencia generadora y al romperse los diques de lo finito en la experiencia de lo sublime, el ego se entrega a la fruición de una especialísima exaltación y liberación. Pues lo sublime no es sólo experiencia estética: tiene sus repercusiones en el orden moral y social, trascendiendo la estrechez del eudemonismo que prevaleció en el siglo XVIII. El individuo, movido por su exaltación liberadora, se sustrae a la presión de fuerzas exteriores y debe afirmar, desde su soledad, su independencia y originalidad frente al universo físico, social y moral¹.

Nos parece que las *Noches lúgubres* pueden situarse en esta corriente y trataremos de erigir los pilares significativos pertinentes que sustenten nuestra pretensión, con especialísima atención a la familia léxica de HORROR.

Ya en una temprana edición decimonónica de las *Noches* (la de Mateo Repullés, Madrid, 1803), se elogia « la sublimidad del concepto, lo patético de sus expresiones y lo enérgico de su estilo »². Pero en una edición más tardía del mismo Repullés de 1815 se tergiversa por la conclusión postiza y reparadora de la tercera Noche, la honda verdad poética del original cadalsiano y las observaciones moralizantes del editor despojan al importantísimo sentimiento de horror de toda sublimidad, reduciéndolo a mero instrumento moralizador: « Aquí no es la risa, sino el terror, quien hace guerra al vicio ... pinta el último extremo del delirio de una pasión para que viéndola el lector en toda su fuerza, aprenda a dominar las suyas »³.

La voz *sublime* no aparece en las *Noches* pero sí todas aquellas manifestaciones que lo constituyen y que insertan a la obra en la nueva concepción revolucionaria. En la poesía de Cadalso registramos algunos empleos de *sublime*: « Ma-

terias tan sublimes », « lo más sublime y escogido »⁴. Y en los *Eruditos a la violeta* se habla de la « sublimidad » de Píndaro y aparece el adjetivo « sublime » referido a las matemáticas: « las partes más sublimes y casi divinas de esta ciencia »⁵. No podía faltar tampoco la mención de Longino en la lección de Poética y Retórica ni la de Milton, cuyo *Paráiso Perdido* fue citado frecuentemente como ejemplo de sublimidad en el siglo XVIII⁶. Cadalso, en el *Suplemento*, nos da algunos fragmentos del *Paráiso Perdido* con sus correspondientes traducciones y se muestra escéptico de que los violetos puedan penetrar en la entraña de la sublimidad del poeta. Igualmente los « dramas lúgubres, fúnebres, sangrientos, llenos de splin, de Shakespeare » (otro ejemplo de sublimidad en el siglo XVIII) han de ser abominados por los pseudoeruditos⁷. En los ejemplos aducidos, las palabras *sublime* y *sublimidad* no han sacudido enteramente el sentido retórico tradicional que recoge la definición del *Diccionario de Autoridades* haciéndolo equivalente a lo 'grande, excelso, glorioso, eminente o alto'. Pero al relacionar Cadalso lo sublime de las matemáticas con la divino quizás apunte precursoramente a la sustancia de una de las tesis definitivas de lo sublime sintetizadas por Kant: lo sublime matemático, la relación de la cantidad con la sublimidad.

Cadalso nos da en las *Noches* una versión de lo sublime terrible que supera en modernidad a la de sus modelos más conocidos — Young y Hervey. Los traductores y lectores de estos autores emiten juicios de estimación en los que se proclama la sublimidad de sus escritos; Meléndez Valdés, en una carta a Jovellanos de 1779, confiesa su incapacidad para emular «el estilo magnífico y terrible ... del inimitable Young »⁸; Escoiquiz, el traductor de Young, escribe en su prefacio de 1789 una enardecida alabanza del autor de los *Night Thoughts*: nos habla de su fuego « ardiente y activo que es capaz de inflamar al hombre más adusto » y de su « imaginación tan arrebatada, que se levanta a contemplar

las cosas más sublimes »⁹. Sin embargo, la sublimidad de Young tiene poco que ver con la cadalsiana; pese a las coincidencias temáticas archiconocidas, la obra del autor inglés ofrece una organización léxica muy distinta y el significado de muchas palabras clave, razón, corazón, melancolía, terror, es diametralmente opuesto al que presentan esas palabras en las *Noches* cadalsianas. Las torrenciales afirmaciones declamatorias del interminable sermón de Young, su tono imperioso, debieron de anonadar a muchos espíritus dieciochescos. Es un poema trascendente, en pugilato con la obra de Pope: «Man, too he sung; immortal man I sing»; el hombre, «insect infinite / A worm, a god» es un distinguido eslabón en la cadena de los seres; la naturaleza es un generoso principio de bondad, exponente de una Providencia dadivosa, el ciclo renovador de la naturaleza física es un emblema de la eternidad del hombre, y la armonía de los cielos nocturnos una aleccionadora estampa de benevolencia. En la grandiosidad cósmica de la noche, Dios se apodera sobrecogedoramente del hombre («Devotion! daughter of astronomy!»). Constante búsqueda de una felicidad concebida como eternidad, constante y hostigante apremio temporal («Procrastination is the thief of time»). Todo el poema es una glorificación de la Razón, concebida como rayo divino y esta segura e imperiosa Razón, palanca de eternidad, apaga todo destello imaginativo: la imaginación aparece como error moral («romantic fool»). Por último, la muerte aparece como victoria categórica y se ahuyenta contundentemente su imagen asoladora («Annihilation! how it yawns before me! Death is victory»). Muy otra es la sustantividad de la obra de Cadalso¹⁰. Y es que como observa S. H. Monk «In the poetry of Death, the purpose of terror was to prepare the mind for whatever moralizing the poet might choose to indulge in; in the descriptive poetry, terrible aspects of nature helped to show the greatness of the Creator and the inscrutability of His ways»¹¹. Pero en Hervey sí que detectamos, pese a la

intención moralizante, una delectación estética del terror mucho más notoria que en Young y una visión de la naturaleza imponente y amenazadora ¹². En Hervey podemos apreciar la invasión de la sensibilidad y la imaginación no siempre aparece como error moral; los productos de la imaginación pueden llegar a producir en una ocasión un asombro sensible y el corazón se menciona como centro de la emoción. El traductor español de Hervey, Manuel Gorriño, introduce con frecuencia la palabra sublime para caracterizar un sentimiento que ha superado el mero retoricismo y que va adquiriendo unas dimensiones psicológicas definidas ¹³ y es consciente del valor conmovedor de la sensibilidad y de la dulce melancolía que irradia de la obra de Hervey.

Veamos en apretado resumen el destino del concepto de lo sublime a lo largo del siglo XVIII. La palabra experimentó un cambio semántico muy significativo y se carga de importantísimas connotaciones al perder su primigenio sentido retórico. Longino, en su *Peri Hupsous*, había definido la sublimidad como una eminencia y excelencia del lenguaje; sin embargo, dentro del bagaje retórico de su tratado, despuntan algunos rasgos que denotan un planteamiento psicológico del problema de lo sublime. Señala como fuentes naturales de lo sublime la aprehensión de grandes pensamientos y la pasión vehemente e impetuosa. Aunque la intensidad apasionada sea una de las características de lo sublime, ciertas pasiones quedan definitivamente excluidas de su ámbito (la compasión, la tristeza y el temor). Valora el papel de la imaginación como vehículo para hacer participar al lector u oyente en el éxtasis de la sublimidad y señala, además de los efectos, las causas de ésta: los objetos grandes y majestuosos. Boileau tradujo el tratado de Longino en 1674 y contribuyó enormemente a la difusión de lo sublime en Europa. Usa en su paráfrasis términos como « maravilloso », « extraordinario », « sorprendente ». Silvain, algunos años después rechaza las ideas de Longino y de Boileau y afirma que lo su-

blime no puede ser definido en función de la grandeza o de lo patético, sino en función de algo infinito y distingue bien entre la admiración y el asombro — este último sentimiento no es placentero y está aliado a la tristeza y al terror.

John Dennis es un eslabón importante en la evolución de lo sublime terrible. En 1704, en *The Grounds of Criticism in Poetry*, revaloriza las pasiones entusiásticas (admiración, terror, horror, gozo, tristeza y deseo). Nos dice del terror: « if it is rightly managed, none is more capable of giving a great Spirit to Poetry »¹⁴. « Fear then, or Terror, is a Disturbance of the Mind proceeding from an Apprehension of an approaching Evil, threatening Destruction or very great Trouble either to us or ours. And when the Disturbance comes suddenly with surprize, let us call it Terror; when gradually, Fear. Things that are powerful, and likely to hurt, are the causes of Common terror ... which Terror, the greater it is, the more it is join'd with Wonder, and the nearer it comes to Astonishment »¹⁵. « Every thing which is very terrible, is wonderful and astonishing: and as Terror is perhaps the violentest of all the Passions, it consequently makes an Impression which we cannot resist and which is hardly to be defaced »¹⁶. Para Addison, los placeres de la imaginación nacen de lo « Great, Uncommon or Beautiful », pero lo sublime es todavía una concomitancia de lo bello y se rechazan las pasiones que pueden producir « Tumult or Agitation ». Hume, en su *Treatise of Human Nature* (1739), destaca el interés de lo sublime, aunque no usa la palabra, sino el concepto correlativo de « grandeza », como experiencia vivida por el espectador. Lo sublime se presenta como dificultad: « In collecting our force to overcome the opposition, we invigorate the soul, and give it an elevation with which otherwise it would never have been acquainted »¹⁷. En 1739, W. Smith traduce el tratado de Longino e insiste en que los objetos de terror producen muchas veces sensaciones agradables. Es en el ensayo de John Baillie (*Essay on the*

Sublime, 1747) donde el término *sublime* se usa de modo definitivamente extrarretórico y donde se centra la atención en la experiencia sensorial motivada por el objeto sublime: « Vast objects occasion Vast Sensations, and vast Sensations give the Mind a higher Idea of her own Powers »¹⁸. El terror y el dolor cercenan el augusto e infinito sentimiento de la sublimidad: « The Sublime dilates and elevates the Soul, Fear sinks and contracts it »¹⁹. Lo sublime llena el alma de una majestuosa serenidad: « The Sublime, when it exists simple and unmixed, by filling the Mind with one vast and uniform Idea, affects it with a solemn Sedateness; by this means the Soul itself becomes, as it were, one simple grand Sensation. Thus the Sublime not hurrying us from object to object, rather composes than agitates, whilst the very Essence of the Pathetick consists in an Agitation of the Passions... »²⁰.

La expresión definitiva del nuevo sentido de lo sublime, el que nos interesa para el propósito de nuestro trabajo, la tenemos en Burke. En 1756 se publica su *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Fija la relación indispensable entre lo sublime y el terror: « Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure »²¹. Lo bello se asocia con la sociedad y lo sublime con la autoconservación o *self — preservation*. « The passions, therefore, which are conversant about the preservation of the individual turn chiefly on pain and danger, and they are the most powerful of all the passions »²². La soledad es ingrediente de lo sublime: « absolute and entire solitude, that is, the total and