

JOAQUÍN ARCE

CULTURA CLÁSICA Y LÍRICA NEOCLÁSICA

(Moratín y Cabanyes)

Del título que encabeza estas líneas pudiera parecer que se desprende una obvia conclusión: unas formas de poesía calificadas como neoclásicas deben forzosamente hacer suponer una vuelta más, aunque en forma nueva o distinta, a la clasicidad greco-romana. Sin embargo, del subtítulo debiera más bien desprenderse cierta actitud polémica o problemática, dado que no es lo más habitual en la historiografía española denominar neoclásicos, y casi con exclusividad, a tan tardíos poetas como Leandro F. de Moratín o Manuel de Cabanyes. En efecto, la lírica del primero se sitúa ya muy a fines del XVIII, para intensificarse durante casi los treinta primeros años de mil ochocientos; la de Cabanyes, nacido ya en pleno siglo XIX (1808), pertenece al tercero y cuarto decenios de este siglo, hasta que quedó truncada con su precoz muerte a los veinticinco años.

Mi propósito, por tanto, no va a ser precisamente estudiar los elementos culturales o literarios de origen clásico que se puedan vislumbrar en las manifestaciones poéticas convencionalmente estimadas neoclásicas, sino el de determinar lo que pretendió ser el ideal poético que en rigor debemos llamar neoclásico, deslindando en qué medida ello supone verdadera asimilación de la cultura de la clasicidad. Como hace ya muchos años que, en una forma u otra, vengo insistiendo en la necesidad de clarificar y distinguir los estratos o corrientes, más que períodos, con que solemos caracterizar a la literatura, que en sentido amplio llamaré ilustrada¹, voy a intentar extraer del incomprendido siglo XVIII lo que creo deba considerarse su más auténtica manifestación neoclásica. Y me voy a centrar en los nombres emblemáticos de Moratín y Cabanyes, aun cuando, a su vez, ambos diverjan en la interpretación y valoración de los principios que rigen la creación poética.

Hay que volver, como primera exigencia metodológica no siempre cultivada, a las fuentes, a los propios autores, a los críticos de entonces, para descubrir qué querían decirnos y qué nos han dicho, reinterpretrándoles con sus principios y aspiraciones, no con las lentes de la historiografía decimonónica, que si mucho descubrió, mucho enturbió. Y hay que atenerse a la cronología, con todo rigor, para que adquiera valor significativo, y dejemos así de englobar de una vez para

¹ Vid. Joaquín Arce, *El concepto de lírica ilustrada en la poesía española*, en prensa en las «Actas del II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo», Oviedo, 1979.

siempre decenios y decenios de distinta creación literaria bajo epígrafes traidores y desviantes, como el mismo de Neoclasicismo.

Que entre fines del XVIII y primeros años del XIX había en España dos bandos literarios, opuestos, con opiniones políticas diversas, y distinto apoyo oficial, y, como consecuencia, con valoraciones divergentes del quehacer literario, es algo innegable y fácilmente documentable.

Moratín capitanea el grupo políticamente más conformista, el de los que prefirieron —como dijo Quintana refiriéndose, sin nombrarlo, a nuestro poeta— «la imitación italiana», esmerándose «en la puntual simetría de los metros, en el halago de los números, en la elegancia y pureza del estilo, en la facilidad y limpieza de la ejecución». Quintana, que no menciona a Moratín porque es de los que aún vive cuando escribe, deslinda a este grupo literario del de los que habían introducido ese «gusto extraño, que parece tomado del francés, del alemán y del inglés»²: clara referencia los que podemos llamar prerrománticos.

Lógicamente Quintana no confundía ese nuevo gusto clásico con la corriente clasicista que había atravesado el siglo XVIII. Cuando, por otra parte, Menéndez Pelayo declara que «en realidad, la *Poética* de Martínez de la Rosa es la llave que cierra el período abierto por la *Poética* de Luzán»³, lo que indica, en fin de cuentas, es que entre 1737 y 1822 se vivió bajo un aura de principios poéticos que abarcaron casi un siglo, de signo o de base clasicista, sin que ello signifique confundir a Luzán con Martínez de la Rosa. También el Renacimiento había reincorporado el antiguo clasicismo, nunca olvidado por lo demás durante la Edad Media, lo que obliga a que precisemos y aclaremos estas distintas facetas o fases de la restauración clásica.

No voy a insistir aquí en el alcance y los límites que deben asignarse al término y a la noción de Neoclasicismo, ya que he tratado muy recientemente, en Bolonia, de lo significado por Nápoles y Roma, en los últimos decenios del siglo XVIII, en esta restauración del arte antiguo⁴. Además de la función representada por los españoles en las excavaciones de Pompeya y Herculano, en Roma coincidieron, en torno a los mismos años, el diplomático José Nicolás de Azara, divulgador de las doctrinas neoclásicas de Anton Raphael Mengs; el jesuita Esteban de Arteaga, que había publicado en Madrid sus *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal* (1789); y el mismo Leandro Fernández de Moratín, que hacía frecuentes visitas a Arteaga y a Azara, y morirá en 1827, un año antes que el máximo representante del más alto lirismo neoclásico en la literatura italiana, Ugo Foscolo.

El Neoclasicismo pudo parecer, visto con miope mirada, inerte academicismo, sin tener en cuenta que elevó el tono y el lenguaje poético que en el momento central de la Ilustración había descendido al nivel de la llaneza prosaica. Y del mismo modo que el fenómeno del prosaísmo merece ser comprendido e interpretado en su momento, lo neoclásico requiere también conciencia de la evolución artística y cultural.

En modo alguno el Neoclasicismo debe ser considerado peyorativamente ni juzgado como pretensión reaccionaria de una vuelta atrás. Por su actitud rebelde e innovadora coincide con los brotes de sensibilidad prerromántica, de la que le separan fundamentalmente la rigurosa selección del léxico poético, con nuevo sentido rítmico del verso y la vuelta a formas métricas cerradas, recuperando el sentido melódico, que sin ser enteramente tradicional, está a él vinculado. Las pausas y la distribución de los períodos rítmicos distanciarán esta poesía de la de

² Manuel José Quintana, *Sobre la poesía castellana del siglo XVIII*, en *Colección de poesías selectas castellanas*, Madrid, 1807. Cito por la edición de 1830, pág. 48.

³ *Historia de las Ideas Estéticas*, Ed. Nacional, t. III, pág. 477.

⁴ Joaquín Arce, *La lírica de Moratín y el ideal neoclásico*, en prensa, Bolonia, 1980.

los contemporáneos prerrománticos, que rompen el léxico, la sintaxis, la métrica y el ritmo. Coinciden, en cambio, con ellos en su pretensión de un ideal de libertad, que aquí se identifica con el ideal clásico, alejándose tanto de la rigidez preceptista galoclásica, como de la ruptura prerromántica, idea que finamente intuyó ya Menéndez Pelayo⁵; y coinciden también en un acentuado subjetivismo, no exento de vaga tristeza, que no es nunca, en el poeta neoclásico auténtico, desahogado desahogo verbal.

La falta de atención hacia el Moratín lírico deriva quizás de sus propias confesiones. En uno de sus sonetos, el dedicado a las Musas, dedica el terceto final a la musa de la comedia describiéndola como que «pinta vicios ridículos Talía»; y refiriéndose a sí mismo con su nombre poético, no vacila en declarar, anteponiendo su quehacer teatral al lírico, que «ésta le inspira al español Inarco». Asimismo, en la dedicatoria en verso al príncipe de la Paz (1804) que puso a su comedia *La Mogigata*, repite las propias limitaciones en este género de poesía:

... que en vano aspiro
por otra senda a la difícil cumbre
subir del Pindo, en vano; y muchas veces
lloré burlado el atrevido intento.

Afirma incluso que intentó muchas veces «prender», es decir, ganar la voluntad de su amada «y la voz imitar y la armonía» (en clara alusión a Meléndez) «que un tiempo el eco en la floresta verde / repitió del Zurguén»^{5 bis}. Y hay aún más declaraciones, no sin una punta de ironía, sobre sus dificultades para la creación poética. Así, en un romance *A una dama que le pidió versos*, le pregunta si ella sabe lo malos que los hace y lo que le cuestan:

¿Versos le pedís a un hombre
tan cerrado de mollera?
¿Sabéis qué malos los hago,
y el trabajo que me cuestan?
¿Sabéis que para hacer uno
suelo emporcar una resma,
y en escribirle y borrarle
gasto semanas enteras?⁶

Hay que insistir en el hecho de que nuestros líricos neoclásicos no son precisamente restauradores de la cultura antigua ni la utilizan como pretexto de erudición u ostentación. Se forjan tan sólo un ideal de cultura y de vida, cuyo reflejo es un arte que aspira a ser perfecto, por lo que requiere esfuerzo y lima constantes. Aun sintiéndose seres de su propia época, intentan poéticamente superar la concreta circunstancia histórica, para crear la impresión de una historia fuera del tiempo. Y que no se trate de mera recuperación erudita del pasado, lo demuestra el hecho de que Moratín no sabía griego. Cabanyes sí: conocía las lenguas modernas, francés, italiano, inglés y portugués, y también el griego y el latín. Sabemos que tradujo fábulas de Esopo y trozos de San Juan Crisóstomo, y que leía a Plutarco.

Del desconocimiento, en cambio, de la lengua griega por parte de Moratín,

⁵ «Adviértase que el helenismo puro es tan incompatible con el clasicismo académico como cualquiera de las formas del romanticismo. Los griegos son escuela de libertad y no escuela de servidumbre.» *H.ª Id. Est.*, ob. cit., t. V, pág. 230.

^{5 bis} BAE, t. II, pág. 582.

⁶ BAE, t. II, pág. 601.

tenemos testimonio directo. Fue en esto lo suficientemente sincero como para confesárselo al mismo Godoy, que había supervalorado en este aspecto a nuestro poeta. En efecto, habiendo compuesto el embajador español en Berlín un idilio en griego en honor de Godoy, éste se lo mandó a Moratín para que se lo tradujese. Moratín le contestó con una epístola en verso suelto, en la que, justificándose por no poder acceder a lo solicitado, alegaba no querer atribuirse méritos que no le correspondían:

...Si entender pudiese
lengua que no aprendí, traduciría
en culta frase de León y Herrera
los garabatos que del norte frío
vienen al Tajo mendigando ahora
glosa y comentador...⁷

Y que esa no fuera falsa modestia convertida en tópico poético, lo demuestran por lo menos dos cartas: una, la remitida al propio Godoy, confirmándole «que no entiendo el griego»; la otra, a su amigo Juan Antonio Melón, que repite casi idénticas palabras en forma aún más tajante: «Yo, que no entiendo una palabra de griego...»⁸.

Volviendo a la epístola Moratín, el poeta, ante «aquél que alivia el gran grave peso a Carlos», no quiere parecer pedante ni fingir lo que no es, a pesar de tener amigos que le hubieran traducido el idilio si aspirara

a conseguir, sin merecerle, el nombre
de poligloto y helenista insigne.

Por eso añade con orgullo:

Nunca, señor, de la impostura el arte
supe adquirir...

Lección moral que se une a la de la finalidad de las artes, superadoras, según los tratadistas y poetas neoclásicos, de la fecunda naturaleza imitable:

Las artes que la imitan, aspirando
a conseguir la perfección...

La excesivamente breve vida de Manuel de Cabanyes (1808-1833), muerto a los veinticinco años de tisis aguda, hace inútiles las consideraciones sobre lo que hubiera podido llegar a ser en el orden poético de haber alcanzado la plenitud o madurez. Ateniéndonos a lo que nos ha dejado, un puñado de poesías escritas en torno a los veinte años, sólo podemos llegar a la conclusión de que, hacia 1830, junto a las primeras manifestaciones del romanticismo, pervivía un estilo poético ajeno al desahogo de la pasionalidad inmediata y de la vivida realidad concreta. Precisamente, al cumplir Cabanyes los veinte años, moría su más claro precursor en esa dirección lírica, Leandro Fernández de Moratín (1764-1828).

A principios de esta década de los años veinte del siglo pasado, había ya clara conciencia del naciente fenómeno *romántico* (conocido ya con este adjetivo), del ya pasado *prosáismo*, también llamado así desde unos decenios antes, y de los promo-

⁷ *Al mismo*, BAE, t. II, pág. 582.

⁸ *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, edición de René Andioc, Madrid, Castalia, 1968, págs. 259 y 203.

tores de esta modalidad clásica, aunque por entonces no existía aún lo «neoclásico», denominación que es creación posterior de la crítica. Javier de Burgos, traductor de Horacio, cuyo primer tomo fue publicado en 1820, demuestra claramente lo que estoy diciendo. En el prólogo a sus traducciones horacianas, habla del «gusto clásico garante único de la duración de las producciones literarias», y lo contrapone al «hábito de los extravíos románticos». En otro lugar, acusando a Iriarte de *prosaísmo*, «o lo que es lo mismo, el empleo constante en poesía de los giros peculiares de la prosa común o trivial», le reconoce no obstante sus esfuerzos por «substituir la sencillez clásica a la extravagancia romántica»⁹. El libro de Javier de Burgos, que figuraba en la biblioteca de Cabanyes, pudo haberle influido en algunos aspectos de su lengua poética, como en la formación de determinados compuestos, o en el uso de ciertos epítetos, innovadores unos, arcaicos otros.

El neoclasicismo lírico español se caracteriza más por lo que evita que por lo que propugna: rehúye todo lo inarmónico, desagradable, vulgar o extravagante. Por dos veces, en verso, Moratín ha censurado «la moderna solfa / de nuestros cisnes», que olvidan «de Lope y Lasso la dicción», clara referencia a sus coetáneos del «gusto extraño», como les llamó Quintana; rechaza sus epítetos, sintagmas y derivados atrevidos o grotescos: «letargoso placer, velar cargoso»; «de la deshermandad desamistada»; «selvosa soledad de nieve fría»; y «espigosa Ceres», «umbrosos / frescores», «octubre empampanado», «temulenta sien», «amigo hermanal», casi todos de Cienfuegos, y alguno de Meléndez. A esto llama, en su *Epístola a Andrés*¹⁰, «inhumana jerigonza» y «discurso / enfático-dogmático-trifauce», cuyas tres bocas se puede deducir que son el neologismo, el arcaísmo y el galicismo. Y al declarar en nota que las frases y versos están tomados de cuatro modernos de los recomendados por Munárriz, hay que pensar, sobre todo, en los que colaboraron en las adiciones al Blair, es decir, en Meléndez, Cienfuegos, Quintana y Sánchez Barbero¹¹.

En su *Lección poética* (1782) había señalado claramente su contraposición a la inmediata lírica, asépticamente ilustrada, y a la barroquizante y sentimentaloides. Y así, frente a los excesos de raros saberes y de terminología científica, los defectos: la pobreza del léxico y la banalidad e insignificancia de los asuntos condenada con salero y fino sentido del humor:

¡Qué gracioso ha de estar, y qué discreto,
un soneto al bostezo de Belisa,
al resbalón de Inés otro soneto!

Parece que en el enjuiciamiento de su poesía se ha confundido frialdad con expresión contenida, serena. Moratín censura la frialdad; y la censura precisamente con referencia a los argumentos seudoelegíacos, a los autores epidérmicamente sentimentales. Véase su juicio sobre alguno de los poetas, ya mencionados anteriormente:

⁹ *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos, con notas y observaciones críticas*, por don Javier de Burgos, cuatro tomos, Madrid, 1820-23. Para la cita sobre Iriarte, véase t. IV, pág. 371.

¹⁰ BAE, II, págs. 585-6.

¹¹ Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, traducidas por don José Luis Munárriz, Madrid, 1978, cuatro tomos.

... Luego compones
diez o doce lloronas elegías,
llenándolas de oprobios y baldones.
No te puedo prestar ningunas más,
pero tres más dará cierto poeta,
largas, eternas, y sin arte y frías.

Y con la impericia técnica y la frialdad, Moratín condena el delirio de la repentinización, la falta de la necesaria meditación a la hora de crear:

¿Qué vale componer divinamente
con largo estudio en retirada estancia,
si delirar no sabes de repente?

No es cuestión de contar episodios mitológicos, ni de hacer alardes de erudición con antiguallas librescas. Ese mundo antiguo sólo debe funcionar como ideal creativo. Y debe funcionar con mesura, con elegancia, con contención. Para lograrlo, hay que evitar el descontrol verbal; por eso, la pausa adquiere una función determinante, porque supone, ni más ni menos, ahorro de verborrea. Y se la ahorra en el registro verbal que corresponde a la esfera de los afectos, donde se corre el riesgo de caer en excesos delirantes. El sentimiento, no obstante, puede y debe actuar en la creación poética; pero contenido en los límites del arte, que es mesura, elegancia, búsqueda de perfección y superación de la dificultad vencida. Si en vez de limitarnos nos desahogamos, estamos en otro orden de pretensiones artísticas. Moratín rehusará, por tanto, no sólo «retruécanos, equívocos, bajezas», sino también ese «idioma enfático-crispante» del culturalismo barroco, que, unido a la invasión del galicismo, da lugar a ese tipo de poeta —ejemplo máximo lo fue Cienfuegos— que

habla erizada jerigonza oscura
y en gállica sintaxis mezcla voces
de añeja y desusada catadura¹².

Para considerar la poesía de Moratín hijo, desde la perspectiva que me sirve de base, me he fijado exclusivamente en las composiciones que mejor reflejan ese momento depuradamente neoclásico, sonetos y epístolas, sobre todo, no como pretexto de mera ejemplificación, sino porque quizás esté en ellas la voz más auténtica y personal del Moratín lírico. Aunque no voy a repetir mis conclusiones expuestas en el estudio ya citado, sí quiero reiterar un principio básico expresado por Esteban de Arteaga en su *Belleza ideal*, que Moratín hace suyo y actuante en el epigrama —en sentido etimológico de breve inscripción en verso— *Para el sepulcro de don Francisco Gregorio de Salas*, cuya muerte tuvo lugar en 1808. Arteaga había hablado de la diferencia entre imitación y copia; ésta reproduce el objeto con toda la exactitud posible, mientras la imitación opera con la sola semejanza de que es capaz el instrumento, fiel al fin que las artes se proponen de «hermosear todo lo que imitan haciéndolo agradable»¹³. Moratín, que en una nota a su epigrama a Salas dice de éste que «copió en sus obras a la naturaleza, pero no la imitó, no supo hermosearla», compone un magistral epitafio, modélica muestra de lo que tiene que ser la imitación embellecedora. Son trece endecasílabos en rítmico equilibrio, sin elementos inertes, con abundantes pausas mediales, con un elegante sentido del hipérbaton y

¹² L. F. de Moratín, *La derrota de los pedantes. Lección poética*, Edición de John Dowling, Barcelona, Labor, 1973.

¹³ Esteban de Arteaga, *La belleza ideal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, pág. 14.

un léxico ennoblecedor en su frenado sentimiento, que traslada al final, como aposición nominal dominante, a la divina musa Euterpe:

En esta venerada tumba, humilde,
yace Salicio: el ánima celeste,
roto el nudo mortal, descansa y goza
eterno galardón. Vivió en la tierra
pastor sencillo, de ambición remoto,
a el trato fácil y a la honesta risa,
y del pudor y la inocencia amigo.
Ni envidia conoció, ni orgullo insano.
Su corazón, como su lengua, puro,
amaba la virtud, amó las selvas.
Dióle su plectro, y de olorosas flores
guirnalda le ciñó, la que preside
al canto pastoril, divina Euterpe¹⁴.

Las afinidades entre Cabanyes y Moratín son bien evidentes en el plano lingüístico-estilístico, no tanto en el métrico. Coinciden en la depuración léxica, en la búsqueda de vocablos bellos de clásica resonancia, y en la sabia y elegante utilización del hipérbaton. No hay, en cambio, en Cabanyes, el acentuado gusto por las pausas, aunque sí los efectos rítmicos o melódicos gracias a una estudiada disposición en la colocación de las palabras. Otra diferencia fundamental es la mayor concentración y selección operada por Cabanyes, que le lleva a la exclusiva creación de un tipo de poesía nítidamente neoclásica, mientras en Leandro los fragmentos por mí seleccionados en otro lugar responden sólo a momentos determinados, y no constantes, en esa búsqueda de un ideal de belleza reflejado en significantes y ritmos. La abundante veta lírica del Moratín popular, gracioso, satírico no existe ya en su seguidor de la línea neoclásica. Pero ambos coinciden asimismo, y no podía ser menos, en que la nueva sensibilidad romántica, que está ya en el ambiente, empapa la serena pureza de las formas, dando una tonalidad subjetiva, y hasta melancólica en ocasiones, al abstracto ideal en que esta poesía pretende situarse. Ciertamente es, de todos modos, que aunque en Cabanyes se percibe o se intuye al poeta auténtico, sus producciones tienen algo de inmaduro o acerbo, tanto por su temprana muerte como por su condición de catalán, que le hace escribir un castellano de laboratorio.

El año de publicación, 1833, de las poesías de Cabanyes, *Preludios de mi lira*, es el mismo de su muerte. Y es también el año en que Buenaventura Carlos Aribau publica en catalán su oda a *La pàtria*, en el periódico *El Vapor*, seis días después de la muerte de Cabanyes en el mes de agosto. Esta oda, que había nacido como ocasional circunstancia de felicitación obligada, representa, sin embargo, el comienzo de la *renaixença* catalana. Lo curioso es que esta simbólica fecha de la restauración de las letras catalanas, clara consecuencia del naciente Romanticismo, coincida con la desaparición del poeta más rigurosamente neoclásico de la literatura castellana, que hasta había nacido en el mismo año que la figura emblemática del romanticismo revolucionario español, José de Espronceda. Aribau fue, además, en este curioso engarce de correspondencias simultáneas, el editor en la B.A.E. de las obras de Moratín, el más calificado antecesor de la refinada lírica del poeta catalán. Y aún hay más: al evocar Aribau, que estaba en Madrid cuando compuso su oda *La pàtria*, su lejana tierra natal, expresa un claro sentido de *anyoranç*, anticipando un sentimiento que iba a ser clave en el romanticismo, pero que era ya consustancial

¹⁴ BAE, II, pág. 606.

con este neoclasicismo lírico que estoy delineando. Naturalmente, en Aribau es la tierra catalana lo añorado, una Cataluña que había tenido un pasado medieval glorioso. Coincide, pues, este sentimiento con la nostalgia de lo exótico, de lo virginal y primitivo, de la Edad Media, que es tan típicamente romántica. Sólo que la añoranza de los neoclásicos se dirige a un pasado intemporal y mitificado, imaginado como peculiar de la antigua civilización greco-romana.

En un doble sentido actúa la lengua poética de Cabanyes para generar ese clima: en el de la elección de vocablos prestigiosos evocadores, y en el de la utilización de nombres que remiten a realidades históricas del mundo clásico. Nombres propios como Roma, Tíber, Cartago, Palmira, Itaca, Hélade, Anglia, Helvecia, Olimpo, Capitolio; figuras como Platón, Régulo, Camilo, Catón; gentilicios como Teucros, Aquivos, Sármatas; o alusivas perífrasis del tipo «la raza de Quirino», «hijos de Esculapio», «cisne de Ofanto», «desertor de Filipo»; o sintagmas tan clásicamente sugeridores como «dárdanas esposas», «nocturno Favonio», «lesbianas cuerdas», «meonia lira», «Cancro abrasador», «estrella Julia» (el «iulium sidus» horaciano), «únicas torres», «sangre scita y trace», «comarcas / tésalas», «deidades del Olimpo»; o incluso secuencias más largas que alcanzan la dimensión del verso, como «prole sacra de númenes», «cultor humilde del piero coro»; todo ello compone esa atmósfera evocadora de un pasado que se hace eterno presente.

En el simple plano de la lengua prestigiada y áulica hay que destacar la preferencia por los esdrújulos, muchos de ellos en posición de rima, según la métrica italiana coetánea (*tálamo, báratro, piélagos, gálico, itálico, lúbrico, mortíferos, hidrópicos, triúmviros* [sic], *túrgido, túrbido, lóbrego, mácula, júbilo, fétido, igneo, ópido*, etc., etc.). Abundan, por otra parte, los nombres abstractos y, junto a sustantivos muy escogidos (*numen, plectro, lira, lauro, cultor, veste, orbe, nuncio, zafir, nao*) aparecen adjetivos inusitados (*vagaroso, bondoso, criminoso, ufano, furente, hodierno; inglorioso, inhonesto, invindicado, insoldable, inobediente; rábido, túrbido, lúrido*)¹⁵; y hasta verbos como *brumar* por «abrumar»; y otros laxamente usados como transitivos: *resonar, mojar, vagar, arder*.

Entre los vocablos forjados por composición, que Hermosilla no supo valorar en su ámbito propio, como ninguna de las otras libertades léxicas¹⁶, merecen recordarse la «veste fúlgido-cándida», y los «no sangri-salpicados techos de oro». En este nuevo clima de incitaciones complejas, la evocación del pasado puede fundir en un solo verso una referencia de crónica medieval española con otra de historia antigua:

las furias de Montiel y las de Tebas.

(*El cólera-morbo asiático*)

¹⁵ *Lúrido* «amarillento», en el sintagma «lúrido semblante» (*A mi estrella*), como consta en la primera edición, es muy preferible a *lúbrico*, que es la forma que se adopta en el texto publicado por María Romano Colangeli, *Classicismo e romanticismo in Manuel Cabanyes*, Lecce, Edizioni Milella, 1967, pág. 236. El libro resulta sólo válido por la documentación aportada.

¹⁶ En carta personal de J. Gómez Hermosilla a Cabanyes, fechada el 25 de mayo de 1833 (que publica M. R. Colangeli, *ob. cit.*, págs. 353-4), elogia sin entusiasmo lo: *Preludios de mi lira*, puesto que «no le son desconocidos los secretos del arte» al joven poeta, donde nada dejan que desear «algunos trozos». Pero le parece que está «un poquito contagiado del magüerismo que tan graciosamente ridiculizó Moratín en su epístola a Andrés». Incomprensiblemente Hermosilla, en su estreñido academicismo classicista, no supo ver la diferencia que existía entre las audacias lingüísticas de Meléndez y Cienfuegos, y las de Cabanyes, que estaba precisamente en la línea poética del admirado Leandro F. de Moratín, incapaz —añade el crítico en la misma carta— de «ninguna de aquellas mamarrachadas». Las innovaciones de Cabanyes actúan en un sentido diametralmente opuesto al de los autores ensañadamente censurado: por Hermosilla.

En el nivel sintáctico-estilístico, debe recordarse, por ser equivalente a la que había usado Moratín, la disposición hiperbática de versos como

le dio a los héroes celebrar mortales

(*La independencia de la poesía*)

a los campos de Luso deleitosos

(*El oro*)

sobre las alas del viento lóbregas.

(*La misa nueva*)

a las edades llenará remotas

(*Colombo*)

calientes todavía y palpitantes

(*Id.*)

arrebatado goce y fugitivo

(*Id.*)

Los *Preludios* se abren con una composición programática, de título bien significativo, *La independencia de la poesía*, en la que se proclama el valor autónomo de ésta. En otra ocasión escribí que la lírica prerromántica, si entendemos por tal la del grupo que se centra en torno a Cienfuegos, es poesía comprometida, eco de los problemas sociales y políticos de su tiempo¹⁷. Ahora es todo lo contrario: lo concreto se convierte en arquetípico. El poeta cree que su Musa, «como una casta, ruborosa virgen», pulsa su arpa solitaria. Desecha las galas que cubren la maldad y vuela sin arte, en versos, como su espíritu, libres y duros. Horacio, en cambio, tan gran poeta, envileció la poesía al hacerse adulador del tirano Octaviano-Augusto, de lo que Roma llegó a avergonzarse:

Cual del cisne de Ofanto los cantares
a la Reina del mundo avergonzaron,
de su opresor con el infame elogio
sus citas acreciendo.

La invectiva contra Horacio, cuya «lira mágica» en cambio reconoce, ha dado lugar, por su habitual concentración expresiva, a algún error de interpretación gramatical, con su consiguiente juicio negativo, por no tener en cuenta la interna trabazón contextual¹⁸:

¹⁷ J. Arce, *Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca*, en *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, 1970, pág. 50.

¹⁸ M. Romano Colangeli, en su edición citada, juzga así el endecasílabo *le dio a los héroes celebrar mortales*, que cito en el texto a continuación: «verso duro que no resiste ad un'analisi grammaticale» (pág. 175). Si se sobreentiende, por estar explicitado en la estrofa precedente, *le dio... el arte de... celebrar a los héroes mortales y a los dioses*, se restablece la coherencia gramatical. No se señala, en cambio, en esta edición, la desacostumbrada transitividad de *arder*. Se corrige además injustificadamente en varios lugares la forma *dispertar* (págs. 174, 196 y 280), y se transcriben con sus acentos normales palabras como *Océano* (pág. 278), en posición medial,

¡Hijo cruel! ¡Cantor ingrato! El Cielo
le dio una lira mágica y el arte
de arrebatarse a su placer las almas
y arder los corazones;

le dio a los héroes celebrar mortales
y a las deidades del Olimpo...

Esto es, en el plano del significado, lo que se nos dice. A nivel formal, todo es en la oda acompasadamente moderado, y en su lenguaje nos traslada a un olimpo de serenidad, evitando residuos pasionales. La alusión a mitos, a héroes divinizados de una situación cultural modelica, contribuye a la creación de una atmósfera sin tiempo y sin espacio determinados¹⁹. No es ajeno a ello la clásica cadencia de la misma estrofa, de tres endecasílabos sáficos sueltos, no rematados por un pentasílabo, sino por el heptasílabo, que es la denominada estrofa de Francisco de la Torre, asimismo utilizada por Leandro F. de Moratín.

Y tanto o más patente es la educación neoclásica de Cabanyes en los sáficoadónicos escritos *A un amigo en sus días*, que conservan todavía, típica innovación dieciochesca, la rima interior en el tercer verso²⁰. Aunque el poeta quisiera regalar al amigo dones preciosos, la Fortuna se lo niega por no haber incensado a tiranos ni comerciado con esclavos; así que,

Cultor humilde del pierio coro,
tan sólo aquestos, que en mi tosca lira
ora me inspira, dedicarte puedo
fáciles metros.

Es, una vez más, la selección léxica (ígnea cuadriga, girante, ímpia [*sic*], ínvido), la distribución rítmica, las referencias a una cultura clásica consabida (Lethe, Itaca, Pelida, Hélade, Alejandro, Aquiles, «meonia lira», el Gránico); y, además, ese componer con serena elegancia incontaminada en una pretensión de formas imperturbables.

La añoranza de un vago mundo de belleza se une a la de épocas idealizadas —en la conexión entre lo ético y lo estético— como de puras costumbres. No es sólo, pues, la mitificación de lo más lejano en el tiempo, sino que puede ser un pasado histórico más próximo, incluida la misma Edad Media. La oda *A Marcio*

cuando el metro pide hacerla de tres sílabas, o *héroes* (pág. 288), en posición final, cuando el verso exige leerla como llana. Este último endecasílabo nada tiene de tal, según aparece en esta edición, sin señalar la doble diéresis y el cambio de acento:

¡Albión! ¡Albión! raza de héroes
(*Colombo*)

¹⁹ Al exclamar en la segunda estrofa «¡Lejos, profanas gentes!» (y repite en la tercera: «Lejos, ¡esclavos!, lejos»), se le escapa un eco confesadamente clásico, que más que el horaciano *Odi profanum vulgus et arceo* (*Odas*, III, 1, 1) es el virgiliano *Procul, o procul este, profano* (*Eneida*, VI, 258). Y no deja de ser curioso y significativo que el máximo poeta de la Ilustración italiana, a veces neoclásico, Giuseppe Parini, haya utilizado idéntica expresión al menos por tres veces: *Lungi, o profani!* (*La gratitudine*, verso 311); *Lunge, o profani...* (*Il Giorno*, verso 1037 del *Mattino*); *Lungi, o labbra profane* (*Il Giorno*, verso 754 del *Mezzogiorno*).

²⁰ Vid. Joaquín Arce, *Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII*, en *El Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, 1966, t. II, págs. 447-477. Además de Cadalso, a quien quizás se deba esta innovación métrica, la utilizaron Jovellanos, Iglesias, el conde de Noroña y Juan Nicasio Gallego (pág. 466).

evoca, después de referirse a la corrupción moral de su época, a los antepasados («¡Oh tiempos felices aquellos antiguos / que bárbaros llaman noveles doctores!») no contaminados aún por la moda musical del melodrama italiano ni por el afrancesamiento en las modas sociales:

No itálicas solfas, no gálicas danzas.

Y precisamente el ejemplo que propone al final de la oda es el del arquetípico caballero medieval de quien recuerda que tomó al rey juramento en Santa Gadea,

aquel que en buen hora naciera al que llaman
el Cid Campeador.

Pero frente a estos elementos que una crítica facilona interpretaría inmediatamente como «románticos», lo que en realidad individualiza a la composición es la atención a los recursos formales, el controlado rigor estilístico-gramatical, no incompatible con esa inicial conexión, en la mención paisajística, entre el mar Egeo y los acantilados de su costa catalana. Deja perplejo que se haya tachado de «prosa rimata» (M. R. Colangeli) una oda de compleja estructura sintáctica, en cuyo mismo comienzo se da una disposición hiperbática que anticipa invertidamente las proposiciones de infinitivo, con sus propios complementos antepuestos, trasladando el verbo principal, que a su vez se sitúa entre los dos términos de una comparación, a la segunda estrofa. Hasta el añadido del mismo vocativo refuerza la impresión de una estudiada sintaxis de abolengo clásico:

Por la angosta senda de Garraf riscoso
corcel desbocado dirigir sin riendas,
o por las furentes olas del Egeo
barquilla regir,

más fácil te fuera que por rectas vías
conducir, oh Marcio, la mísera patria
a la bienandanza que tu mente sueña
en noble ilusión.

Otros sáfico-adónicos, los de *La misa nueva*, tendrán como novedad no la rima interior, sino la alternancia de esdrújulos y de adónicos agudos. Ciertamente es que no logra mantener a lo largo de la composición tantos finales proparoxítonos, pero aparecen en la mayor parte de las estrofas. La que sirve de apertura presenta un nuevo vocablo compuesto, ya citado, altamente ennoblecedor, que no responde a una confusa mezcla de conceptos, sino a un esfuerzo de síntesis lingüístico-poética:

¿Quién se adelanta modesto y tímido
cubierto en veste fúlgido-cándida
al tabernáculo, mansión terrena
de Adonái?

Efectos poéticos que están asimismo en la poesía contemporánea italiana de un Manzoni, a quien le une también, en este caso, la temática religiosa. Pero insisto en que lo peculiar es la actitud, la serenidad compositiva, la creación distanciada; y ese ideal de libertad, que no es incompatible con el amor por el mundo antiguo.

Ni cierta indiscutible tonalidad sentimental teñida de desengaño, ni las referencias a la circunstancia vital contemporánea, ni la mención de figuras o episodios de

la Edad Media, ni la insatisfacción con el momento presente; ni el que dedique una canción *A la luna*, no recogida en su libro, ni la explícita mención de lord Byron, «el primer poeta del siglo» —de quien hasta cita versos en la misma *Advertencia* de sus *Preludios de mi lira*—, son elementos suficientes para considerarle un romántico; y, mucho menos, por el absurdo cronológico que ello supondría, un prerromántico²¹. Cabanyes fue el más aséptico representante de la lírica neoclásica española, aunque obviamente en tan tardía fecha esté ya tocada su sensibilidad por el primer romanticismo ambiente. Y es que, aun respondiendo a motivaciones y a finalidades de creación bien diversas —hasta teóricamente contrastantes—, el más puro Neoclasicismo y el mejor Romanticismo no se excluyen. Y hasta pueden integrarse, como es ejemplo máximo, en la literatura italiana, la lírica de Ugo Foscolo.

En el caso de Cabanyes, y no es el único, fueron sus críticos más próximos en el tiempo los que vieron con mayor claridad. Lo que primero se admiró en él fue su indiscutible horacianismo, que le acompañó hasta el final de su vida. Escribe todavía en carta particular en 1831, dos años antes de su muerte: «sólo me distraigo en la lectura del sublime Horacio en donde encuentro siempre nuevas bellezas»²². Y de su espíritu clásico y hasta helénico hablaron tanto Milá y Fontanals como Menéndez Pelayo, pero señalando, dice éste citando a aquél, que esa imitación de la antigüedad fue «a la manera de Foscolo o de Andrés Chénier»²³. Es decir, ya entonces se sentía a Cabanyes encuadrado en su adecuado momento y en su dimensión europea. En otro más raro estudio, que no recuerdo haber visto nunca citado²⁴, se habla abiertamente de clasicismo, más concretamente, de «clasicismo cristiano», lo que no obsta para que se considere la oda de Cabanyes *A mi estrella*, «bañada igualmente de hipocondría romántica» (p. 32). Pero en lo que se insiste es en la concisión y claridad expresivas, en la restauración del ritmo horaciano y de la métrica clásica. No sorprende, por tanto, que al autor le venga espontáneo el citar a Winckelmann, refiriéndose a la «serena grandeza» que revelan las formas humanas del arte helénico.

Sólo en este ámbito de una recuperación idealizada de la cultura antigua, que se inserta en unas coordenadas espaciales y temporales bien definidas, puede ser justamente interpretada y valorada la poesía de Manuel de Cabanyes, constituida tan sólo por las doce odas de sus *Preludios de mi lira*, más otra decena de composiciones sueltas no incluidas por el poeta en ese brevísimo y significativo libro de tan trabada coherencia compositiva²⁵.

JOAQUÍN ARCE

Universidad Complutense

²¹ Creo que la desafortunada definición se debe a E. Allison Peers, *The Poems of Manuel de Cabanyes*, Manchester, 1923 (del que apareció una breve reseña de E. Alarcos en R. F. E., XI [1924], 198-9). Todavía recientemente una desorientadora *Antología de los poetas prerrománticos españoles*, Barcelona, 1970, de Guillermo Carnero, empieza nada menos que con Feijoo para terminar precisamente con Cabanyes.

²² Carta de Cabanyes a Roca y Cornet, en M. R. Colangeli, *ob. cit.*, pág. 341.

²³ *Estudios de crítica histórica y literaria*, Ed. Nacional, t. VI, pág. 415. Casi idénticas palabras repite Juan Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, 1904, t. V, pág. 105.

²⁴ José M.^a Baranera, *El clasicismo poético de Manuel de Cabanyes*, Barcelona, 1909.

²⁵ Todas las referencias en las notas anteriores a trabajos propios pueden ser ahora sustituidas con mi libro en prensa, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980.