

El sincretismo poético del conde de Torrepalma

The Poetic Syncretism of the Count of Torrepalma

José Servera Baño

Universidad de las Islas Baleares
Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad (IEHM), Unidad Asociada al CSIC
ESPAÑA
joseservera@hotmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.1, 2018, pp. 691-706]

Recibido: 10-08-2017 / Aceptado: 08-11-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.01.46>

Resumen. El artículo estudia la constante presencia de los autores del Siglo de Oro en la poesía del conde de Torrepalma. Sin embargo, se observa que conviven elementos de diversas tendencias aunque puedan establecerse etapas con el predominio de una línea poética. La poesía posbarroca alcanza un amplio periodo, pero luego simultáneamente se produce una moderación del barroquismo, la incorporación de poemas rococó y de rasgos prerrománticos. Así, pues, se percibe una combinación de modalidades en sus poemas y, en ocasiones, en un mismo poema, de ahí que se produzca ese sincretismo, en el sentido de conciliación de líneas poéticas diferentes.

Palabras clave. Torrepalma; poesía dieciochesca; pervivencia del Siglo de Oro.

Abstract. The article studies the constant presence of the authors of the Golden Age in the poetry of the Count of Torrepalma. However, it is observed that elements of various tendencies coexist, although stages can be established with the predominance of a poetic line. Post-Baroque poetry reaches a broad period, but then simultaneously there is a moderation of Baroqueism, the incorporation of rococo poems and preromantic traits. Thus, a combination of modalities is perceived in his poems and sometimes in the same poem, hence the syncretism, in the sense of reconciling different poetic lines.

Keywords. Torrepalma; Poetry of the 18th century; Survival of the Golden Age.

Alonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma (Alcalá la Real, Jaén 1706-1767), fue colocado por Cueto¹ en el segundo momento en la poesía del Setecientos, periodo definido como de la reforma doctrinal, en el que permanece la influencia barroca. Reyes² lo situó en la poesía barroca pero también en el período central, en el que domina el estilo rococó³ basándose en Joaquín Arce⁴. Marín⁵ planteó toda la deuda literaria de Torrepalma con Góngora: en la sintaxis el uso del hipébaton y las fórmulas sintácticas del cordobés; la aliteración; el epíteto y el cultismo, con la particularidad en Verdugo de la carencia de sensorialidad; la plurimembración y la antítesis. Por el contrario, apenas se hallan metáforas y menos de la calidad gongorina. Marín, respecto a las pluralidades y la anáfora, considera que nuestro poeta se detiene «en un manierismo que le lleva a tiempos pregongorinos»⁶ o de la juventud de don Luis en el caso del paralelismo, y concluye insistiendo en las influencias de Góngora, la escuela antequerano-granadina y Herrera pero «lejos de todo neoclasicismo y prerromanticismo»⁷.

Es innegable que la publicación de la *Poética* (1737) de Luzán «ponía serias reservas a los excesos barrocos, ponderaba la imitación de la naturaleza por encima de los modelos, propugnaba el rigor clásico en la construcción poemática [...] y proyectaba la poesía hacia el dominio de los temas útiles»⁸ y si, en un primer momento, lógicamente no afectó a los poetas, con el paso del tiempo se fueron asumiendo sus consideraciones.

El conde de Torrepalma propició primero la Academia del Trípode (1738-1748), grupo de poetas que seguían admirando a Góngora pero, por medio de la influencia de Garcilaso y otros poetas renacentistas, consiguen suavizar su culteranismo⁹ y eso parece ser de una gran precisión para enjuiciar la poesía de Verdugo que, además, como hombre importante del mundo literario social también participó con decisión en la creación de la Academia del Buen Gusto (1749-1751), prolongación de la anterior como señala en general la crítica, por ejemplo, Caso González¹⁰. De forma similar, Polt había indicado ese cambio «de volver a la tradición clásica y

1. Cueto, 1952.

2. Reyes, 2016, p. 34.

3. No se plantea aquí la noción de las diferentes tendencias poéticas de la época, desde rococó, rechazada en su aplicación a la poesía por algún crítico, posbarroca, neoclásica o ilustrada, prerromántica. Entre otros, véanse Arce 1966, Polt y Carnero, Deacon, Gies. Estos últimos, siguiendo a Polt, consideran que el rococó sería una tendencia «de tono menor que hace hincapié en lo frívolo, lo erótico, lo sensual y lo elegante» (1995, p. 222). Así, no formaría parte de la periodización literaria como las otras denominaciones, sería solo una tendencia. Se especifica esta, rococó —por definición, neoclásica—, y no las otras cuyos conceptos tienen toda una tradición y teoría que las respalda. Otra cuestión es la tendencia de la actual crítica que va imponiendo la supresión de los prefijos para definir las tendencias o periodos.

4. Arce, 1981.

5. Marín, 1963.

6. Marín, 1963, p. 48.

7. Marín, 1963, p. 56.

8. Reyes, 2016, p. 37.

9. Vallejo, 1992, p. 73.

10. Caso González, 1981, p. 388.

renacentista, abandonando sus excrecencias barrocas»¹¹, refiriéndose a la poesía de mediados de siglo. En este sentido, Sebold le dedica un capítulo a analizar la repercusión de Garcilaso en el XVIII¹². Caso González, siguiendo a Nicolás Marín, e interpretando la *Oración del Presidente con que se introdujo la Academia*, de Torrepalma, del 1 de octubre de 1750¹³, afirma sobre Torrepalma en esta Oración:

Su equilibrado planteamiento del genio y las reglas, el no renunciar a Góngora, pero suavizándolo con Lope, ni a Lope, pero enriqueciéndolo con Góngora, señala un hito en la evolución de la poesía española de la mitad del siglo. Es el rococó que nace¹⁴.

Carnero, Deacon y Gies afirman que «Aunque su poesía marcará una transición desde el Barroco hacia los nuevos gustos rococó y neoclásico, todavía quedan elementos tradicionales en sus versos»¹⁵. También se podría considerar que a medida que avanza el siglo el modelo literario gongorino va siendo sustituido por el garcilasista como preludio del clasicismo.

En la producción poética del conde de Torrepalma pueden distinguirse: una poesía barroca en la que Góngora es la mayor influencia; unos poemas que suavizan esa influencia debido al seguimiento de Garcilaso y de autores barrocos como Lope y Quevedo, que alejan a Verdugo de la intensa primera etapa de barroquismo; unos textos de tono menor, rococó, que relacionan su poesía con la línea neoclásica; y un poema que parece acercarse a los presupuestos románticos. Sin embargo, en muchos de sus poemas encontramos elementos de uno y otro signo, así, con alguna excepción, no hay textos puros de una u otra tendencia sino una mezcla de las distintas líneas poéticas en un mismo poema aunque casi siempre se percibe la preponderancia de una línea estética, ya sea barroca, neoclásica, rococó o romántica.

LA POESÍA BARROCA

El poema «Invocación de Himeneo» (1744) versa sobre la boda de la infanta María Teresa con el Delfín de Francia y «recuerda momentos de la *Soledad primera del maestro barroco*»¹⁶ [Góngora], en concreto, según indica Glendinning¹⁷, a partir de los versos 767 y siguientes. Además, se halla como primer verso y final de cada estrofa en forma de estribillo «el verso epitalámico que había usado Góngora y el mismo Quevedo: “Ven, Himeneo; ven, ven, Himeneo”»¹⁸.

«A la Academia del Buen Gusto», fechado el 9 de enero de 1749, «imita, consciente o inconscientemente, las retorcidas metáforas y los cultismos (“cascado

11. Polt, 1975, p. 26.

12. Sebold, 1985, pp. 65-90.

13. Publicada por Marín, 1967, pp. 69-180.

14. Caso González, 1981, p. 402.

15. Carnero, Deacon y Gies, 1985, p. 218.

16. Carnero, Deacon y Gies, 1985, p. 218.

17. Glendinning, 1961, p. 338.

18. Arce, 1981, p. 170.

abeto", "plectro", etc.) de la poesía barroca»¹⁹. Además, del uso gongorino del paréntesis: «(Voto no ya del triunfo de mi canto, / Despojo de ocio inculto sí)» (p. 128)²⁰ dentro de él se halla la fórmula gongorina de (A no, B sí) que no deja de ser una pequeña variante de las famosas propuestas de don Luis, aunque no sea un recurso exclusivo del cordobés. Pero, todo el texto se basa en hipérbatos, tal vez no tan abruptos como los de Góngora, pero mucho más complicados que los de Garcilaso. Es cierto que la evocación del Manzanares o las ninfas recuerda al toledano con su Tajo y ninfas de la *Égloga III*, pero la construcción del poema de Torrepalma es más gongorina que garcilasista.

En otro de los poemas, fechado el 9 de enero de 1749, «A la Academia del Buen Gusto dedica su pobre número el Díficil», en medio de los materiales barrocos (hipérbatos, mitología, vocabulario, etc.) de pronto hallamos un espacio más cercano a las pautas renacentistas y garcilasistas:

Si ya, otro tiempo, la frondosa orilla
Del Dauro umbrío oyó en su estancia fértil,
Al sonoro susurro de sus auras,
Sencillo concertar mi canto alegre;
Si me miraron sus cristales puros,
Triste, tal vez, hurtar a su corriente
Poca luz en la sombra de mi bulto,
Mucho silencio en mi lamento débil;
Si me escucharon sus hermosas ninfas
Gemir amante; si aún sus troncos pueden
Eternas señas dar del duro estilo,
Y amargo ejemplo al que sus cifras lee;
Menos compadecido Manzanares,
La viril voz escuche cuando aliente
El ronco pecho números ingratos,
Que en sus áridas márgenes resuenen. (p. 129)

El estilo es barroco pero hay algunas concesiones al ambiente fluvial de Garcilaso, entre otros, ese paisaje ideal se combina con algún topónimo real, Dauro, denominación latina de Darro, y Manzanares aquí, Tajo en Garcilaso, aunque tal recurso también se encuentre en Góngora y remita a toda una tradición clásica. También en Torrepalma, la frondosa y umbría orilla, el sonido suave del viento, la transparencia de las aguas del río y la aparición de las ninfas conforman un *locus amoenus* de larga tradición literaria.

«Estancias», 23 de diciembre de 1753, según Santana «recoge la imagen de las artes identificadas con Venus y sus Amorcillos, así como la mención de un Júpiter hispano (en tres ocasiones) y la acción de su mensajero Mercurio»²¹. Por su fecha debería ya ser un poema alejado de las formas barrocas, sin embargo sus materia-

19. Carnero, Deacon y Gies, 1985, p. 218.

20. Se cita por la edición de Cueto. Entre paréntesis se indica la página.

21. Santana, 2000, p. 197.

les mitológicos y su composición un tanto farragosa —carente de la sensorialidad del mejor Góngora— circunscriben el texto al barroquismo más impersonal del poeta:

Ya, Mercurio del Júpiter de España;
Ya nuevo Paris, no entre la selvosa
Cumbre de Ida, sino en la que erige
El arte vencedor, más laboriosa,
Más regular, y no inferior montaña,
Las tres antiguas émulas suspiran
El premio de beldad suma a que aspiran. (p. 130)

Este principio, con fragmentos tan evocadores como la mención de Júpiter, cercana a Ida, recuerdan la «Soledad Primera», o el vocablo *émulas* o *émulo*, utilizado en un famoso soneto de Góngora, sitúan este texto —inicialmente prometedor por sus guiños gongorinos— en la línea del barroquismo, sin embargo, su desarrollo, a pesar de algunos términos que evocan fragmentos representativos de la poesía de don Luis, no alcanza la expectativa inicial.

Cueto sitúa juntos tres sonetos, en este caso, propios de una poesía de circunstancias²². El primero, de fecha muy temprana, cuando Torrepalma aún no había cumplido los treinta años, titulado «A la procesión de rogativa que se hizo en Granada, el año 1734, por la falta de lluvias, en que salió Nuestra Señora de la Aurora», es poema barroco. Entre otras cuestiones formales se puede percibir su tendencia a la bimetración y al quiasmo, a pesar de que no los consiga de forma perfecta. Los otros dos sonetos, de índole satírica, «En elogio de las adiciones y correcciones que a la célebre *Raquel*, de don Diego de Ulloa²³, puso, de orden de una dama, don Juan Altamirano» y «Reverso de la medalla antecedente» versan sobre el mismo tema, tal como se desprende del segundo título. En el primero la deuda literaria con el culteranismo es evidente debido al hipérbaton y alguna fórmula sintáctica que recuerda a las gongorinas: «Ya, mejor Prometeo, a su hermosura / Da, con fuego apolíneo, ser segundo, / En luz, robado no, sino influida» (p. 132). En el segundo, prevalece el juego conceptual de las figuras mencionadas, de forma que el culteranismo parece dejar paso a cierta moderación conceptista.

El Deucalión fue compuesto entre 1740-1741 según Caso González²⁴, leído en 1741 y se publicó póstumamente en 1770. Formado por 64 octavas, gongorinas, cuya fuente es el libro I de las *Metamorfosis*. La interpretación de Cossío²⁵ sigue siendo una de las más minuciosas y claras sobre el poema. «Torrepalma recrea, ampliándolo considerablemente, el mito de los virtuosos esposos Deucalión y Pirra, que, únicos supervivientes humanos al diluvio, reciben de la diosa Temis el encargo de poblar el mundo»²⁶ arrojando piedras. Así, pues, como señala Polt, «narra

22. Cueto, 1952, p. 132.

23. *La Raquel*, de Luis de Ulloa, puede leerse en la edición de 1948 a cargo de Cayetano Rosell, citada en la bibliografía, en las páginas anteriores, 477-481, a *El Deucalión*, de Torrepalma.

24. Caso González, 1981, p. 400.

25. Cossío, 1952, pp. 763-768.

26. Vallejo, 1992, p. 89.

el Diluvio según la mitología pagana»²⁷. No en balde Cueto²⁸ basa su estudio en la comparación con *Las metamorfosis* de Ovidio, fuente primera de la mitología clásica. Aunque, como ya se ha señalado, el texto es «fiel a la tradición gongorina. Las octavas del *Deucalión* recuerdan la robusta sonoridad y la fuerza plástica de las del *Polifemo*»²⁹ y para Marín³⁰ supone la culminación culterana. Así, entre otras cuestiones, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez ven como «El mito ovidiano que narra el diluvio universal es ocasión pintiparada para descripciones brillantes y de un cierto retorcimiento»³¹. Sirva de ejemplo unos fragmentos:

Aún se oye a Licaón encarnizado
 Vagar las selvas con nocturno aullido.
 Y aún estremece el pardo Lilibeo
 Cuando palpita exánime Tifeo.
 [...]
 Inspira el Jove undoso la sonante
 Concha, y el eco vuelve repetido
 Horrisono el Tritón aún más distante,
 Ronco alentando el caracol torcido; (p. 484)³²

Arce, aunque considera que el calificativo de prerromántico referido a Torrepalma está fuera de lugar pues el concepto historiográfico es posterior, admite que en *El Deucalión* hay «notas tristes, horribles o terroríficas y que, aisladas del contexto mitológico-caótico del mundo tras el diluvio universal, reflejado en el poema, pudieran efectivamente sonar a prerrománticos»³³:

Ya las últimas cumbres inundaban
 Las aguas, y al cubrirlas el mar fiero,
 De míseros nadantes se escuchaban
 Los rancos votos y el clamor postrero;
 Con monstruosa expansión se dilataban
 Las ondas de su espacio verdadero,
 Y cuanto más extensas, menos graves,
 El peso no consienten de las naves. (p. 485)

Sin embargo, el modelo lejano para Arce «es Góngora, un Góngora contenido»³⁴. También Quevedo en el «Salmo XV»³⁵ hace una referencia al mito de Deucalión y Pirra. No puede olvidarse el motivo del diluvio en Calderón de la Barca, en concreto en el relato del personaje Noé en el auto sacramental *La torre de Babilonia*, donde

27. Polt, 1975, p. 82.

28. Cueto, 1952.

29. Capote, 1971, p. 13.

30. Marín, 1971, pp. 124-125.

31. Pedraza y Rodríguez, 1981, p. 365.

32. Se cita por la edición de Cayetano Rosell de 1948, entre paréntesis se indica la página.

33. Arce, 1981, p. 168.

34. Arce, 1981, p. 170.

35. Arce, 1981, p. 30.

describe los horrores que ese castigo supuso. Por lo tanto, esa visión catastrófica, apocalíptica ya se encuentra en el dramaturgo barroco.

LA MODERACIÓN DEL BARROQUISMO

La crítica en general establece que a partir de 1749-1750 Torrepalma modera su barroquismo mediante el cambio de los modelos que el poeta tiene presentes. Así, «A la temprana muerte de la hermosura», del 8 de febrero de 1749, composición leída en la Academia del Buen Gusto, según Caso González, Torrepalma no se refiere a su mujer, dadas las fechas distantes entre la composición y la muerte de su esposa el 17 de diciembre de 1750, pero también lo deduce por el tono de la elegía, distante emocionalmente, así afirma que «es un poema retórico, con recuerdos garcilasistas»³⁶. En efecto, el poema se aleja de la complicación formal gongorina. Estos tercetos encadenados donde se lamenta la muerte de una joven bella ya han depurado las metáforas, la sintaxis —en especial, los intensos hipérbatos— y la sensorialidad gongorina en pos de una expresión más renacentista, menos compleja e intensa que la del cordobés.

«Al incendio de Roma por Nerón» es un romance, fechado el 3 de enero de 1749, que evoca el conocido motivo:

[...] Nerón canta,
Recreándose en su acuerdo.
Ambicioso de su vista
A Roma incendia, y el pecho,
Con furor nativo, copia
La venganza de los griegos. (p. 126)

El texto tiene su base en la historia de Roma (no en balde cita a Rómulo, Remo, Numa Pompilio, Servio Tulio, Anco Marcio, Lucio Tarquino Prisco, entre otros) y en el hecho concreto a que alude el título. Al servicio de un barroquismo atenuado, se halla también la erudición que refleja el texto con algunas referencias mitológicas que, unidas a suaves hipérbatos, sitúan el romance en la estela del Barroco aunque con una considerable lejanía formal del Góngora de los poemas mayores.

De forma semejante procede en «A César, mirando la cabeza de Pompeyo», del 18 de mayo de 1749. Aquí alude a la batalla de Farsalia, en la que las tropas de Cayo Julio César vencieron a Cneo Pompeyo Magno, batalla que se considera que provocó la caída de la República y el inicio del Imperio romano. Además, evoca el hecho de que Pompeyo huyera a Egipto y allí fue asesinado por orden del faraón Ptolomeo XIII, que envió la cabeza de Pompeyo a César, para ganarse su favor, como no ocurrió, todo lo contrario. Por lo tanto, al igual que el poema anterior, tiene una base histórica también completada con los mismos materiales que en el romance anterior. Las abundantes referencias mitológicas se hallan a lo largo de todo el texto, pero los recursos expresivos, en especial la sintaxis y el lenguaje figurado, no alcanzan la

36. Caso González, 1981, p. 402.

intensidad del barroco gongorino. El romance de Torrepalma versa sobre el mismo asunto que el soneto de Quevedo, «Muestra con ilustres ejemplos cuán ciegamente desean los hombres», que empieza «Próvida dio Campania al gran Pompeo...»³⁷, aunque haya grandes diferencias entre uno y otro.

El romance «Desde el desierto, y aún desde...», con motivo de una respuesta a José Antonio Porcel acontecida la muerte del primogénito del conde, ha sido valorado en general despectivamente, por su «forma artificial [...], afectadas frases y enmarañados conceptos»³⁸ y es deudor de cierto barroquismo conceptista, que se percibe en las consideraciones sobre el tiempo:

Todo se lo lleva el tiempo,
 Y aún de los duelos que causa,
 Borra, como en polvo impresas,
 Las huellas y las estampas.
 Reparables son las penas,
 Fugitivas las desgracias,
 Breves los daños, caducos
 Los males, cortas las ansias.
 La vida más breve el fin
 De muchas penas alcanza,
 Que si inhumanas afligen,
 También fallecen humanas. (p. 126)

Sin embargo, no deja de haber algún sintagma, «soledad callada» (p. 126), que remite en este caso a san Juan de la Cruz en el «Cántico espiritual» («la música callada, / la soledad sonora») y supone una reminiscencia renacentista. Todos estos romances iniciales muestran las influencias áureas y algunas coincidencias curiosas, por ejemplo, Garcilaso cita algunos ríos en sus composiciones (Tajo, Tormes y Danubio) indispensables para crear la atmósfera del *locus amoenus*; también Torrepalma parece dar verosimilitud a sus poemas con la mención de algunos ríos: Nilo, Tigris, Danubio, Tíber, pero, sin duda, en un paisaje más recargado que el garcilasista pero sin atesorar la complejidad de la sintaxis y la brillantez de las imágenes gongorinas.

POEMAS CERCANOS A LA MODALIDAD ROCOCÓ

El romance que empieza «¿Qué es esto, Amarilis mía,» puede situarse en la modalidad poética menos grave o solemne del poeta, donde utiliza algunos motivos propios de una literatura más frívola y familiar, así la referencia a Apolo siguiendo a Dafne evidentemente recuerda al soneto burlesco de Quevedo y, además, hay algunas consideraciones sobre la relación entre pintura y poesía, observaciones ya lejanas, pues Horacio señaló tal relación mediante el *ut pictura poesis*, que aquí se concretan en:

37. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 43.

38. Cueto, 1952, p. LXXX.

¡Oh, quién el susto y la fuga,
 Dichoso, pintar pudiera,
 Logrando en un cuadro solo
 El primor de cuatro escuelas!
 De miniatura tu cara,
 Al fresco el desnudo, en medias
 Aguadas tus ropas, y
 Al óleo el cura pusiera.
 El paisaje sería
 De disposición incierta,
 Medio alcoba, medio templo,
 Y por fin, botica entera. (p. 128)

La comicidad de la anécdota permite ese tono más cercano a la frivolidad rococó, sin embargo el poema tiene aún reminiscencias áureas si no barrocas; en concreto, las referencias mitológicas o el uso del verbo latino *faciebat* para indicar la imperfección o la imposibilidad de plasmar la belleza de lo pintado. Ello es fórmula propia de las artes plásticas cuyo origen se remonta a la Antigüedad clásica.

Así, pues, aquí Torrepalma no hace más que seguir una pauta propia de la literatura española áurea, en la que no es raro hallar poemas que presenten algunos elementos pictóricos o que la base del texto sea pictórica³⁹ como sucede en el siguiente poema, en décimas, «Al retrato de la marquesa de Espinardo, corregidora de Granada»:

El primor mejor logrado
 Del pincel y su destreza,
 Fue de ver vuestra belleza
 Ligada a perpetuo agrado;
 [...]
 Dejad, pues, que su esplendor
 Logre perfección tan alta
 Pues cuando el pincel esmalta
 Vuestro semblante apacible
 Le da (parece imposible)
 La única prenda que os falta.
 [...]
 Mas nuestro temor mortal
 Nos tiene tan oprimidos,
 Que si al retrato, atrevidos,
 Declaramos la pasión
 Con gritos del corazón,
 Es porque no tiene oídos. (p. 128)

La copia pictórica de la etopeya del personaje se combina con comentarios cómicos que evitan toda seriedad o solemnidad en el asunto, de forma que el tono sitúa al poema en la línea de una poesía jocosa, familiar y hasta frívola.

39. Ver *Criticón*, 114, 2012, número que lleva por título «Poesía y pintura en el Siglo de Oro».

Si en estos dos poemas anteriores la pintura es la base de la composición, ahora Torrepalma remite al baile, otro asunto poco solemne. Así, en las dos décimas que forman el poema titulado «A una dama que sacó a bailar al conde de Torrepalma, y que representó en una pieza, haciendo él de *Númen*, y ella de *Armonía*» prevalece el mismo tono jocoso, a lo que se añade algún juego de palabras:

Mirándoos Bárbara santa,
 Con la *palma* y con la *torre*,
 La propiedad no se borre
 De los símbolos, por Dios,
 Pues nos dejan a los dos
 Bien puestos, partiendo aquí
 El martirio todo a mí,
 Y toda la gloria a vos. (p. 128)

Estos poemas se hallarían en la línea rococó —una modalidad más del neoclasicismo—, ya potenciada por Villegas con sus poemas anacreónticos de *Eróticas o amatorias* (1618) en el siglo XVII, que tantos poetas del Setecientos cultivaron como, por ejemplo, entre otros, Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso o Juan Meléndez Valdés.

La evolución hacia el clasicismo se habría iniciado años antes con los poetas *novatores*, a finales del siglo XVII y principios del XVIII, como ya señalaron Aguilar Piñal, Pérez Magallón y Alain Bègue⁴⁰. Aunque la fecha de retorno al clasicismo en Torrepalma es posterior, en torno a 1749-1750, es una muestra más de ese cambio general que se produce durante la primera mitad del siglo XVIII. Es probable que nuestro poeta, tan barroco inicialmente, se demorara más en sumarse a la nueva concepción poética.

EL SUPUESTO PRERROMANTICISMO DE «LAS RUINAS»

«Las ruinas. Pensamientos tristes» (1751), leído en la Academia del Buen Gusto el 29 de abril de 1751, ha sido calificado por algunos críticos de prerromántico. En efecto, los endecasílabos blancos remiten a una libertad compositiva ya más cercana a la sensibilidad romántica, pero «hay todavía un mundo mitológico actuante y unas evocaciones histórico-literarias mucho más ligadas al mundo del Barroco que no al que surgiría como consecuencia de los principios de la Ilustración»⁴¹. Vallejo insiste: «Este poema ha suscitado diferentes interpretaciones. [...] el tema de las ruinas pertenece a la tradición barroca y que sin duda influye en él. No obstante se advierten algunas novedades en el modo de tratarlo. Las huellas del ideal romántico ya habían sido apuntadas»⁴². De forma muy diferente lo define Carnero como «anacreóntica fúnebre»⁴³.

40. Ver Aguilar Piñal, 1996, Pérez Magallón, 2001 y Bègue, 2008.

41. Arce, 1981, p. 168.

42. Vallejo, 1992, p. 92.

43. Carnero, 1992, p. 68.

El inicio del poema remite a la historia mitológica de Alfeo y Aretusa sobre la que escribieron tantos poetas y, en muchos casos, por ejemplo Miguel de Barrios o Anastasio Pantaleón de Ribera, de forma burlesca; y el compañero de Torrepalma, José Antonio Porcel, también versó sobre el asunto. El poema alude a la muerte de su amada Fili bajo el prisma de la leyenda mitológica citada. Pero es una simple muestra de sus conocimientos mitológicos que abundan en el texto, que parece construirse a base de breves aunque intensos "guiños" literarios. Así, pues, pronto surge Garcilaso:

Sobre las altas y desnudas rocas
Que del sagrado Tajo presuroso
Asombran las profundas aguas puras,
Menos sentado que rendido y triste,
El infeliz Alfeo al sordo viento,
Al silencioso yermo, confiaba
Entre no mudas lágrimas sus males
Y entre largos suspiros breve aliento. (p. 130)

La «dudosa luz» gongorina parece ya indicarnos el estilo que irá adquiriendo el poema, pero la aparición de un espacio real como el Tajo y Toledo, y el lamento de Alfeo recuerdan también a la *Égloga III*, de Garcilaso.

Los poetas del siglo XVIII, sobre todo a mitad de siglo, ensamblaron diversas fuentes, entre otras, los clásicos grecolatinos, la cultura francesa de la Ilustración, algunos poetas ingleses que fueron fundamentales para nuestra poesía "prerromántica" o el sentido rítmico de ciertos poetas italianos⁴⁴ y, por supuesto, la lírica española tanto renacentista, posiblemente más evidente en un segundo momento, y la barroca que inicia el siglo. Por todo ello, no debe extrañar que junto a esos momentos clásicos, propios del Renacimiento, aparezcan ensambladas lo que pueden considerarse sentencias barrocas: «Pero su dura ley nada perdona, / ¡oh suerte humana, a dura ley sujeta!» (p. 131). Este fatalismo barroco se combina con cierto prerromanticismo que supone el tema de las ruinas y aún más si a ello se añade la aparición de un fuerte yo romántico: «moribunda exhala / mi vida» (p. 131). Sin embargo, el tópico de las ruinas no es exclusivo del romanticismo y ya aparece con asiduidad en el Renacimiento español y con fuerza en el Barroco, donde destaca *La canción a las ruinas de Itálica* o de Francisco de Quevedo, «A Roma sepultada en sus ruinas», y Joaquim Du Bellay, en su soneto III de las *Antiquités de Rome*, cuyos textos influyeron decisivamente en otro autor más cercano en el tiempo como fue Gabriel Álvarez de Toledo en su soneto «A Roma destruida»⁴⁵, según señala Sebold⁴⁶. Así, el motivo, con diferentes variantes, puede entrelazarse, también en Torrepalma, con el motivo del *ubi sunt* en cuanto reflexión o constatación del paso del tiempo.

44. Reyes, 2017, pp. 27-28.

45. Sobre este soneto en particular, ver Sebold, 1972, y Garau, 1991, pp. 151-152.

46. Sebold, 1972.

El poema, en el verso 20, ofrece la imagen del Alcázar de Toledo en ruinas. Reyes anota que fue «destruido durante la Guerra de Sucesión (1710), permaneció en ruinas hasta su reconstrucción en 1775»⁴⁷. Entre otros asuntos el poeta asocia las ruinas también al paso del tiempo como se desprende de su pregunta retórica:

[...] ¿No le bastaría
 Al ruinoso edificio el diente oculto
 De un día y otro, de uno y otro año,
 Para que al paso de la edad medido,
 Se fuesen desconchando y desluciendo
 Los blancos muros, las almenas altas
 Al golpe de los vientos, y las torres
 Erguidas lentamente, desplomando
 Su corpulencia grave, y que el embate
 De muchos siglos, aun cruel entonces,
 Postrase tanta máquina sublime,
 Sin que de acerbos hados feneciese? (pp. 130-131)

Tal vez podría verse cierta anticipación al romanticismo cuando Alfeo invoca a la noche:

Tú, noche, que a mis cantos amorosos
 Fresco silencio y atención prestaste,
 Por tus callados páramos dilata
 En ecos pavorosos mi lamento. (p. 131)

El poema se construye a base de un narrador en tercera persona que da paso al lamento del río divino, Alfeo, en este caso enamorado de Fili, a la que cree ver, en «débil fantasía», en el firmamento mientras fallece:

El frío viento, con doblada fuerza,
 De las espesas nubes desplumaba
 Las blancas alas, y al absorto amante
 Con no sentida nieve iba cubriendo.
 Levanta al cielo,
 [...]
 Los turbados ojos;
 Y en su atención la débil fantasía,
 Objetos figurando,
 [...]
 Le descubre
 La imagen de su Fili; ya los miembros
 En invencible rigidez padecen
 Mortífera quietud; el yerto labio
 Ya el nombre amado apenas articula.
 Fija la vista, y más el puro afecto,
 En la celeste imagen, letal frío

47. Reyes, 2016, p. 81.

Los últimos espíritus extingue,
Y en alta nieve yace. (p. 132)

El final, en efecto, parece tener un sello romántico, donde se puede percibir la insistencia en unos vocablos que se asocian al concepto de muerte: «no sentida», «invencible rigidez», «mortífera quietud», «yerto labio», «apenas articula», «letal frío», «extingue» y «yace». Así, Caso González entiende el poema como «un reflejo de su estado de ánimo por la muerte de Fili, su mujer»⁴⁸, con lo que se opone a otras interpretaciones anteriores a la suya. Vallejo lo escribe en el mismo sentido: «Esa ruina le parece copia de otra ruina, la que es causa de su sufrimiento, la muerte de su amada Fili»⁴⁹.

Sin embargo, en otros versos surge todo el aparato mitológico, propio aún del Barroco: Olimpo, rayos del Tonante, Parca, hados, Astrea, Alfeo, Musas, Dríades, el nombre común de Fili o Filis que, en el Siglo de Oro, no deja de ser una heroína mitológica. Esta fórmula de sincretismo o conciliación de dos tendencias provoca que disminuya o suavice el barroquismo con respecto a otros poemas de Torrepalma.

CONCLUSIÓN

En la *Oración del Presidente con que se introdujo la Academia*, octubre de 1750, «nos permite conocer la ruinosa situación que atravesaba la poesía y las propuestas que él hace para revitalizarla»⁵⁰. A partir de ahí nuestro autor «modera el barroquismo que había exhibido en sus primeras composiciones», y Vallejo, así como hacen otros críticos, reproduce un párrafo de la *Oración del Presidente*...:

... que los nuevos Góngoras se ilustren con la claridad de Lope, se ciñan con la exactitud de los Argensolas; y que los nuevos Lopes, los segundos Argensolas se levanten y se divinicen con la arcanidad laboriosa de Góngora. Los nuevos Quevedos no carecerán ya de la circunspección de los Villegas y los Herrereras; los nuevos Herrereras no serán menos divinos por ser menos metafísicos⁵¹.

Los maestros españoles del siglo XVI sirvieron a los poetas del XVIII como contrapeso de la influencia barroca, de ahí que atenuaron los excesos a que habían ido llegando algunos poetas del XVIII, por ello Reyes escribe:

... habrá ocasión de precisar hasta qué punto Garcilaso, Fray Luis o Herrera fueron celebrados, imitados y recreados por nuestros poetas ilustrados con verdadera fruición. No hay que olvidar que la visión del XVI como verdadero siglo de oro de las letras españolas es de extracción dieciochesca y que fueron los ilustrados quienes, al encarar críticamente, con verdadera conciencia revisionista, la

48. Caso González, 1981, p. 403.

49. Vallejo, 1992, p. 91.

50. Vallejo, 1992, p. 90.

51. Vallejo, 1992, p. 91.

literatura del pasado, concentrarán en la lírica renacentista los valores prototípicos de la excelencia poética⁵².

El conde de Torrepalma, generalmente considerado por la crítica un poeta posbarroco, con alguna aportación neoclásica o prerromántica al final de su producción, también se vio influido, tal como se demuestra en este breve estudio, por el giro que se produjo en la poesía a mediados de siglo XVIII, donde se impuso un gusto menos barroco y así las figuras renacentistas —en especial, fray Luis de León y Garcilaso—⁵³ se tuvieron presentes con mayor fuerza en el canon de ese cambio sustancial que vivió gran parte de los poetas, entre ellos don Alonso Verdugo y Castilla.

Sin embargo, si se observan las fechas de lectura, de composición y de publicación no parece que se produzca una evolución uniforme en la trayectoria de Torrepalma, en especial porque en algunos de sus poemas conviven elementos de diferentes tendencias, aunque puedan establecerse etapas con el predominio de alguna línea poética. En este sentido, es visible que su poesía barroca alcanza un amplio periodo, desde aproximadamente 1734 a 1753. Pero, ya entre 1749-1750 se percibe una moderación del barroquismo y la incorporación de ciertos poemas de modalidad rococó hasta la apreciación, en concreto en el poema «Las ruinas» de 1751, de posibles rasgos románticos. Por todo ello, en Torrepalma no hay una evolución sistemática de un período estético seguido de otro sino una combinación de distintas tendencias o modalidades en sus poemas, de ahí que se produzca ese sincretismo, en el sentido de conciliación de líneas poéticas diferentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, Francisco, «Poesía», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Trotta/CSIC, 1996, pp. 43-134.
- Arce, Joaquín, «Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII», en *El padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, núm. 18, 1966, pp. 447-477.
- Arce, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.
- Bègue, Alain, «"Degeneración" y "prosaísmo" de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», en *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, ed. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet, Madrid/Toulouse, Casa de Velázquez/Instituto Cervantes/Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 103-104), 2008, pp. 21-38.

52. Reyes, 2016, pp. 21-22.

53. A través de estos autores también llega la influencia de clásicos como Virgilio y Horacio. Entre los modernos: Salomón Gessner, Jamen Thomson, Jean François Saint-Lambert, Giuseppe Parini, Samuel Richardson, Diderot, Rousseau, entre otros. Ver Polt, 1975, pp. 35-36. También se ha señalado la presencia de Anacreonte, Píndaro, Voltaire, Young, etc. Todo ello sin mencionar a los españoles.

- Capote, Higinio, «Selección, estudio y notas», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Zaragoza, Ebro, 1971, pp. 6-58.
- Carnero, Guillermo, «Melancolía y tumbas en la poesía dieciochesca», *Historia y crítica de la literatura española*, 4/1, ed. Francisco Rico, en David T. Gies y Russell P. Sebold, *Ilustración y Neoclasicismo, Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 63-70.
- Carnero, Guillermo, Philip Deacon y David T. Gies, «La poesía del siglo XVIII (I)», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, ed. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 209-291.
- Caso González, José Miguel, «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», en AA. VV., *La época de Fernando VI*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981, pp. 383-414.
- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- Cueto, Leopoldo Augusto de, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1952 (BAE, 61), pp. V-CCXXXVII.
- Garau, Jaume, «La poesía solemne de Gabriel Álvarez de Toledo», *Archivo Hispalense*, 225, 1991, pp. 147-179.
- Glendinning, Nigel, «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», en *Revista de Filología Española*, 44, 1961, pp. 323-349.
- Marín, Nicolás, *La obra poética del conde de Torrepalma*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1963.
- Marín, Nicolás, «La defensa de la libertad y la tradición literarias en un texto de 1750», *Revista de Ideas Estéticas*, 25, 1967, pp. 169-180.
- Marín, Nicolás, *Poesía y poetas del setecientos. Torrepalma y la academia del Trípede*, Granada, Universidad de Granada, 1971.
- Pedraza, Felipe y Milagros Rodríguez, «El conde de Torrepalma», en *Manual de literatura española. V. Siglo XVIII*, Pamplona, Cénlit, 1981, pp. 365-366.
- Pérez Magallón, Jesús, «Hacia un nuevo discurso en tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 103.2, 2001, pp. 449-479.
- Polt, John H. R., «Edición, introducción y notas», en *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 12-41.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Reyes, Rogelio, «Introducción», en *Poesía española del siglo XVIII*, Madrid, Cátedra, 2016 [1988], pp. 11-52.
- Santana Henríquez, Germán, *Tradición clásica y literatura española*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

- Sebold, Russell P., «Un "Padrón inmortal" de la grandeza romana: en torno a un soneto de Gabriel Álvarez de Toledo», en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 525-530.
- Sebold, Russell P., *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1985.
- Vallejo, Irene, «Poesía de la primera mitad del siglo. Poetas postbarrocos y de transición», en Jorge Checa, Juan Antonio Ríos e Irene Vallejo, *Historia de la Literatura Española*, 26. *La poesía del siglo XVIII*, ed. Ricardo de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992, pp. 71-104.
- Verdugo y Castilla, Alonso, «El Deucalión», en *Poemas épicos*, II, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Atlas, 1948 (BAE, 29), pp. 483-486.
- Verdugo y Castilla, Alonso, «Poesías», en *Poetas líricos del siglo XVIII*, ed. Leopoldo Augusto de Cueto, Madrid, Atlas, 1952 (BAE, 61), pp. 125-135.