

NICOLÁS MARIN

LA OBRA POÉTICA
DE CONDE DE TORREPALMA



CUADERNOS DE LA CATEDRA FEIJOO
INSTITUIDA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE OVIEDO
EN LA UNIVERSIDAD

15

NICOLAS MARIN

LA OBRA POETICA DEL
CONDE DE TORREPALMA

1 ~ 6 3

CUADERNOS DE LA CATEDRA
FEIJOO N.º 15

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

LA OBRA POETICA DEL CONDE
DE TORREPALMA

I

Doctrina

Un siglo

EL SIGLO XVIII va siendo revalorizado lentamente. Nuestras ideas sobre él han sido hasta no hace mucho fruto, casi siempre, no de un contacto directo sino de una lectura de sus críticos. Una nueva dinastía en el trono trae a España un nuevo concepto de algunas cosas, no tanto en contra del sentir general como frente a la manera de pensar de los que ya en el XIX hacían el recuento de las innovaciones. Hoy, superados muchos prejuicios, puede verse el enorme valor de los hombres y la sociedad dieciochescos. Tanto más admirable fue su afán por un futuro mejor cuanto que, al contrario de otras naciones, España debía levantar un peso muerto infinitamente mayor. Siglo decadente y feo, sin embargo, lo juzgaron los críticos del 800. Toda la centuria está, desde luego, traspasada por la conciencia de esa decadencia pero muestra por ello

más que ninguna la voluntad del renacer. Siglo del esfuerzo y, a veces, del esfuerzo fallido, el 700 supera a gran parte del 600 en la intención renovadora. La crítica literaria superficial tiende, no obstante, a admitir una evidente renovación sólo pasado ya el medio siglo y de ahí que nombre como XVIII únicamente a la época neoclásica, con evidente desprecio de todo lo anterior y con olvido de los últimos años, decididamente prerrománticos.

Esto es lo que queremos decir: la historia cultural del siglo entero interesa, la literatura no es sólo neoclásica y en el último barroco no todo es malo. Aquí, en este último barroco y en contacto ya con aires nuevos, la figura de D. Alonso Verdugo, III Conde de Torrepalma y Señor de Gor, merece un lugar: fundador, con otros caballeros, de la Academia de la Historia en 1735, académico de la Española poco después, mayordomo de Felipe V en 1746, enlazado por su segundo matrimonio a la gran casa del Duque de Montemar, activo cortesano, consiliario de la nueva Academia de San Fernando en 1752, poeta en las reuniones de la Marquesa de Sarria, mantenedor en sus años de Granada de la Academia del Trípode, orador en las corporaciones y ante los reyes, ministro plenipotenciario en Viena y embajador, en fin, hasta su muerte en 1767, en la corte de Turín; siempre activo y siempre con la pluma en la mano. Nuestro trabajo, dejando a un lado esta vida interesante y hasta ahora casi totalmente desconocida, trata de recoger el interés que le presta su obra literaria ⁽¹⁾.

(1) La biografía completa aparece al frente de nuestra tesis doctoral *Un poeta español del siglo XVIII: Don Alonso Verdugo Castilla, III Conde de Torrepalma (1706 - 1767)*, premio Menéndez Pelayo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de 1958.

Académico de la Lengua

En tres direcciones se polarizó la vida intelectual de Torrepalma: su actividad como teorizador de la lengua y la poesía, como poeta y como orador. Limitados aquí a la obra poética, el análisis de su credo lingüístico-literario es, sin embargo, base previa para un mejor entendimiento de sus rimas.

Torrepalma llegó muy joven a la Academia Española. Es cierto que desde 1713, como dice Lázaro Carreter ⁽²⁾, se tiende a depurar la lengua de las múltiples excrecencias barrocas de última hora, pero no es menos verdadero que esa pureza se ha de basar, como ya señaló Menéndez Pelayo, en muchos autores del 600; cuando se lee detenidamente la lista de autoridades del diccionario académico no cabe menos que pensar que el intento primero de la Academia fue restablecer el barroco en su pureza. El siglo XVIII en sus primeros años no es un siglo *académico*; por su parte, la Academia no es —en el sentido usual de la palabra— dieciochesca. Serán los escritores de la segunda mitad de la centuria los que luchen por llenar el vacío que deja la muerte definitiva del barroco ⁽³⁾.

En una Academia así caracterizada es donde ejercerá su actividad el joven Torrepalma. Cuando es admitido en 1736 se está terminando el gran diccionario y se está pensando ya en corregirlo con nuevas papeletas.

(2) *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1949, pág. 16.

(3) Vid. nuestro artículo *La reforma tradicionalista en siglo XVIII*, de inmediata aparición en "Insula". Para el conocimiento de la resistencia barroca es interesante la academia mantenida por Torrepalma, sobre la que puede verse nuestro trabajo *La Academia Tripode (Granada, 1738 - 1748)*, en «*Romanistisches Jahrbuch*», Hamburgo, 1963 (en prensa).

Como hombre de espíritu comunitario hizo con gusto el trabajo de proponer etimologías y buscar autoridades. Prueba más clara de su conocimiento positivo de la lengua es el encargo recibido el mismo día de su ingreso de hacer las voces de campo y labranza de Andalucía Baja y las voces de Granada. Más adelante recibió varias veces el encargo de preparar informes sobre determinadas colecciones de palabras.

Segunda tarea importante es la redacción de la gramática que la Academia propone y que no saldrá hasta 1771 ⁽⁴⁾. Pero la que este año ve la luz debía ser harto diferente de la que muy temprano se había proyectado y hasta preparado con la colaboración destacada del Conde de Torrepalma. Ignoramos si los materiales que tan lentamente fue reuniendo el cuerpo fueron utilizados en aquel año, pero creemos que entonces ya no se pensaba como en 1740, fecha en que se inicia la realización del viejo propósito fundacional y en que se nombran los que de manera particular van a trabajar en ella; el académico Ceballos lee su discurso sobre la importancia y dificultad de la gramática española y se empieza la lenta tarea de su elaboración. Cuando Torrepalma, de vuelta de uno de sus viajes a Granada, aparece en la institución se hace el reparto de escritores que habían de servir de autoridades; con sorpresa vemos cómo todavía este año el ideal lingüístico y literario está en gran parte en el barroco. Los modelos son naturalmente prosiístas en su mayoría y entre ellos hay mucho siglo XVI, en proporción ligeramente superior a la del diccionario. Pero el XVII sigue contando: para una gramática *dieciochesca* gran parte

(4) *Gramática de la Lengua Castellana, compuesta por la Real Academia Española, Madrid, 1771.*

de los usos va a ser autorizada por el P. Nieremberg, Saavedra Fajardo, Ulloa, Solís, Quevedo y hasta Góngora. Góngora va a irse a estudiar gramática con Torrepalma ⁽⁵⁾.

Lo que hemos expuesto nos induce a pensar que llegó un día en que todo el trabajo de estos años se arrumbó definitivamente y la generación de Torrepalma fue sustituida por otra más joven y más avanzada en las ideas neoclásicas. Los que publicaron la gramática de 1771 eran, naturalmente, mucho más científicos que los Torrepalma; en éstos la teoría era fruto de un hecho artístico; la lengua era para ellos algo vivo, expresivo, capaz de belleza. Para los otros era instrumento lógico de comunicación ⁽⁶⁾.

La redacción fue lenta y laboriosa. Una investigación detenida de las actas no deja de dar muchas precisiones sobre su desarrollo. Allí encontramos, durante los años 1745 a 1747, referencias a los encargos que recibió Torrepalma de estudiar cuestiones relativas a los participios, el artículo, la sintaxis, etc.

La redacción, por último, de una poética había sido prometida simultáneamente con la de la gramática en 1715 y resucitaba con ésta en 1740. Este año llegó incluso a nombrarse la comisión que habría de redactarla. Menéndez Pelayo había dicho y después se ha repetido que este cuerpo no pensó en entrar en doctri-

(5) A Torrepalma correspondieron Cervantes (*Comedias, Novelas ejemplares, La Galatea, Persiles y Sigismunda* y *Don Quijote*), Solís (*Comedias, Historia de la Nueva España* y *Poesías*), Góngora (*Obras*) y Pantaleón de Rivera (*Obras*). Todas estas noticias proceden de las actas de la Academia.

(6) «El neoclasicismo señala el porvenir. Con sus dogmas brinda un ideal de lengua que puede orientar las nuevas actividades. Pero en su seno se enquistaba la filosofía racionalista, que priva al lenguaje de su parte afectiva, pretendiendo convertirlo en un signo fiel del pensamiento» (Lázaro Carreter, ob. cit., pág. 226). La gramática de 1771 carece de autoridades.

nas literarias y prefirió dedicarse a purificar el léxico o hacer la gramática y la ortografía: «Jamás se le ocurrió legislar en la esfera retórica [...] La Academia no pensó formalmente en redactar una poética por más que algunos escritores lo afirmasen en son de burla» (7). Nada sabemos de la parte que en ella tuvo Torrepalma y en las actas no se vuelve a mencionar.

En cuanto a la ortografía, aparecida en 1741, sabemos que Torrepalma colaboró en ella pero no hay datos más concretos que nos aclaren sus aportaciones.

La lengua poética y la imitación

El credo literario de Torrepalma está contenido en obras y discursos personales lejos de la colaboración que suponía la Academia (8).

Ante el hecho de la poesía adopta una actitud aristocrática. Partiendo de la base de que cualquier lenguaje poético es siempre una variante lingüística, hay épocas que sienten más que otras la necesidad de hacer un corte definido de los dos campos, predicando incluso

(7) *Historia de las ideas estéticas en España*, III, 1947, pág. 226. La Academia pensó, como decimos arriba, en hacerlo e incluso censurar la elocuencia: «Y como las obras de puro ingenio son regularmente de la jurisdicción de la elocuencia, puesta esta mitra no sólo a las palabras sino a los conceptos, se encargará la Academia de examinar algunas obras de prosa y verso para proponer en el juicio que haga de ellas las reglas que parezcan más seguras para el buen gusto». Estatutos de 1715, cap. V. estat. II, en *Diccionario*, I, Madrid, 1726, pág. XXIX).

(8) Son dos oraciones fundamentales, especialmente la primera: *Oración del Presidente con que se introdujo la Academia*, leída en la del Buen Gusto el 1 de octubre de 1750 y conservada en la Biblioteca Gor de Granada, ms. 16. Algunos de los juicios que aduciremos en el texto proceden de *La segunda Aganipe*, leída en la Academia del Trípode en Granada, el 31 de julio de 1748. Se conserva en la Bibl. Nacional, ms. 18.476, n.º 25.

una oscuridad no apta para el vulgo lector. Al llegar el XVIII se inicia la reacción. Torrepalma está en el primer momento de la purificación del barroco pero alcanzado todavía por la fé en la necesidad de una lengua poética. Cuando en su primera obra (1730) ha estado describiendo en prosa y verso un viaje al Parnaso, termina con estas significativas palabras: «Sólo quiero que declares esta verdad y que elevando la voz el asunto digas conmigo:

Ya vuestro influjo producir fecundo...»

etc., y escribe un soneto con mitología, encabalgamientos, hipérbatos, es decir, un soneto culto a tono en su entender con la materia que celebra ⁽⁹⁾.

Esta actitud nos va dibujando una línea teórica incluíble dentro del ámbito barroco. El resto de sus ideas poéticas nos lo irá mostrando plenamente. Así, en forma tradicional, Torrepalma pone la base de esta aristocrática poesía en la imitación de los grandes autores; dejamos a un lado la imitación considerada como proceso recreador de la naturaleza (mímesis), inserta en toda concepción clásica de la poesía. Aquella manera de entender el oficio literario será piedra de toque para distinguir a los poetas en el siglo XVIII ⁽¹⁰⁾. La doctrina de la autoridad perdura en España (en general en la cultural occidental) hasta el fin de la era barroca, continuadora del Renacimiento, que la estableció. Hacia mediados del XVIII empieza a disminuir la adoración de los modelos. Se querrá volver a la imitación aristotélica de la naturaleza. «Gloriosa cosa es —escribe Torre-

(9) *Academia que se celebró en Granada domingo de Carnestolendas de este año de 1730* [...], Granada, A. Sánchez, 1730, pág. 22.

(10) Vid. la importante introducción del libro de Antonio Vilanova. *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, 1957, vol. I, especialmente págs. 13 a 37.

palma en 1735— suceder a los héroes; y tanto que, incluyendo en esta sucesión los pedestales que en el templo de la Fama mutúan el tiempo y la memoria, confesaremos que es el término a donde nos conduce ese trilladísimo y arduo camino de la imitación. Todos los frutos del ejemplo se sazonan al calor de este deseo, tan común a los hombres que aun no se puede distinguir si imitamos por propensión natural o por costumbre facilísimamente adquirida» ⁽¹¹⁾. Al aconsejar el cultivo de la lengua española repite ahora la idea: la futura gloria de nuestra poesía se logrará «por la verdadera metempsícosis de una docta imitación» ⁽¹²⁾. Poco después la autoridad dará paso a la norma.

Las reglas

Para dar a la literatura su antiguo lustre es, pues, necesario volver —dice— a los buenos autores. Los neoclásicos creían por el contrario que era muy importante también la práctica y la obediencia a unas reglas dictadas por la razón. Luzán intentó codificarlas en 1737, pero la verdad es que no se le hizo mucho caso; Feijoo estaba mientras diciendo que no, que lo bueno en la obra de arte era el no sé qué, la libertad, la luz de arriba. Torrepalma proclamará esta clase de libertad en su oración de 1750: «Esta soberbia arte [la poesía] repugna el consejo directo y el magisterio, quizás porque es parte muy interna y arcana el ingenio para

(11) En la oración pronunciada al tomar posesión de la dirección de la Academia de la Historia en 1735, se halla en la Bibl. Nacional ms. 10.579, fols. 162-164 v.

(12) Oración cit. de 1750

tolerar que nadie entre con vara alta en sus términos. En otras materias no nos atreveríamos a decir a los maestros: *Mi modo de pensar es otro, cada uno tiene su genio...*, pero en la poética se tienen por honestas y por legítimas estas respuestas rebeldes e insolentes [...] La poesía es puramente o casi puramente genial. Por eso nace y no se enseña, y aunque el arte la modifica ese mismo arte tiene mucho de vago; sus preceptos son equívocos, sus términos falaces y las pruebas de la exactitud sujetas a mil parallogismos [...].»

No cabe decir más ante Moutiano, ante el confiado Luzán, ante Nasarre. A la sombra del Conde, su amigo y compañero José Antonio Porcel se va a declarar también liberal: «En vano se cansan los maestros del arte en señalar éstas ni las otras particulares reglas, porque esto no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre [...]»⁽¹³⁾. Detrás de todo esto anda la visión barroca del arte y de la vida.

Los modelos

«Pero lo que no puede el precepto, puede el ejemplo», concluye el Conde. ¿Qué autores serán la materia de esa docta imitación que abrirá al siglo XVIII la puerta de un nuevo siglo dorado? Cuando habla en 1750 propone nombres concretos en los distintos géneros: «La rústica bucólica —dice— verá entre los humildes arbustos de sus felicísimas selvas nuevos Gar-

(13) José Antonio Porcel Salablanca, capellán y protegido Torrepalma, en su *Juicio lunático académico*, leído en la Academia del Buen Gusto el mismo día que la oración de Torrepalma citada en la nota 8 y conservado con ella en la Biblioteca Gor de Granada ms. 16, y en la Nacional, ms 18.476 n.º 13.

cilasos, nuevos Boscanes, y sobre sus mirtos pastoriles levantarse el sagrado tronco de alguna minerval oliva». Esto por lo que toca a la poesía pastoril. En el poema burlesco espera que vuelvan a escribirse obras como las de Lope, Quevedo, Villaviciosa, Alvarez de Toledo y Silvestre: «Aun el mismo ridículo Momo deberá al delicado paladar de la Academia [del Buen Gusto] la templanza de sus agudas sales, la mordacidad legítima de sus sátiras y el honesto fuego de sus burlas, repitiéndose más inocentes y no menos risueñas las fantasías de las *Gatomaquias*, de los *Orlandos*, de las *Mosqueas*, de las *Burromaquias*, de las *Proserpinas*». Fijémonos en que son autores del XVII y dos del XVIII ⁽¹⁴⁾.

Continúa Torrepalma afirmando la necesidad de revalorizar el romance y de ello dio ejemplo en su propia obra; había que hacerlo cauce de nuestra poesía: «El romance castellano, aquella propia y privativa armonía de la lira española, recobrará la cultura de Hortensio, la energía de Pantaleón, la pureza de Solís, la abundancia de Mendoza, la fuerza de Pinel». De la realización de estos ideales en su obra, ya hablaremos, pero el retorno al romance, aunque con errados ejemplares, no es exclusivo del posterior Meléndez o del tardío romanticismo.

El 9 de marzo de 1751 don Alonso leía en la Academia Española un «erudito discurso sobre la comedia castellana». En 1754 Velázquez ponderará «el ingenio del Conde de Torrepalma, bien desempeñado en el discurso sobre la comedia española, que aún no ha dado a luz» ⁽¹⁵⁾. Desgraciadamente esta pieza im-

(14) De manera parecida opina Luis J. Velázquez en sus *Orígenes de la Poesía Castellana*, segunda ed., Málaga, 1797, pág. 13.

(15) Ob. cit., pág. 67.

portante se ha perdido; su autor parece estar en una postura intermedia en su oración de 1750. Quitando lo que tiene de halago al neoclásico auditorio, sigue creyendo en la libertad: «La comedia española que ha alterado con tantas reparables novedades el antiguo estilo reprimirá la insolente licencia con que desprecia sus más necesarios preceptos y con menos lasciva fecundidad nuevos Vegas, nuevos Calderones mostrarán con felicísima osadía que *no para corromper sino para mejorar el arte lo varían*». Exactamente, la opinión contraria era la de Montiano y Nasarre.

Otro aspecto importante es el de la tragedia, en el que Torrepalma se inclina más por lo clásico: la revalorización de lo trágico se desea y se espera. Concuerda con Montiano, que por aquellos días publicaba sus teorías, en que está olvidada y que es necesario reedificar el teatro trágico —dice— con «la dórica, viril y robusta arquitectura».

Y, por fin, el poema épico. Veremos luego la vocación de Torrepalma por la epopeya. En la teoría se observa también: debemos aspirar a conseguir obras comparables a *Los Lusíadas* de Camões, *La Araucana* de Ercilla, *La Farsalia* de Jáuregui, la *Jerusalén conquistada* de Lope, el *Bernardo* de Balbuena, *La Austriada* de Rufo, la *Neapolisea* de Trillo y *La Numantina* de Mosquera. En este índice de gustos vemos dominar, junto a arquetipos del género como Camões y Ercilla, obras barrocas como las de Balbuena o Lope y las culteranas de Trillo o Jáuregui⁽¹⁶⁾. Todas éstas son buenas y Torrepalma confiesa conocer «más de cincuenta estimables ideas, si no perfectas imágenes, del

(16) Para situar este juicio dentro del desarrollo histórico de la crítica, vid. Frank Pierce: *La poesía épica del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1961, cap. II, págs. 40 - 102.

poema heroico que ha cantado la Clío castellana». Está bien claro el gusto predominantemente cultista del Conde cuando Velázquez está gritando en sus *Orígenes* que todos estos poemas eran malos, salvándose si acaso Rufo y Ercilla.

Como vemos, en las preferencias de Torrepalma hay concesiones a las nuevas ideas, pero ganan en mucho por ciento los poetas del último XVII; como no es hombre genial que haya dado con una fórmula original, aparece en la corriente —escasa, sí— de un tradicionalismo depurado en la misma línea casi del primer diccionario y la primera inédita gramática de la Academia.

La «conferencia» y la «crisis»

Aceptando la doctrina de la imitación y la inseparable correlación de unos modelos determinados, Torrepalma y con él Porcel quedan incluso evidentemente dentro del orbe barroco; de ningún modo podrá decirse que son de la nueva escuela. Están, desde luego, en el momento más difícil de la historia literaria española; si frente a los débiles Torrepalma no cede ante la repulsa a la autoridad o ante las reglas, quiere convenirse de que es un hombre de su tiempo al añadir a los medios que la tradición le ha legado otros que considera importantes.

Ante todo, el siglo XVIII cree en las academias y en esto Torrepalma no escapó a su tiempo; contrariamente a lo que fueron el siglo anterior, ahora son cuerpos organizados casi siempre para un trabajo común: la lengua o la historia; para la poesía están las del Trípede y del Buen Gusto, donde él fue un elemento importante. Si no creía en las reglas tenía una gran fe

en las juntas poéticas. Así, al que vimos afirmando la libertad de la poesía, la lectura de los culteranos, la imitación incluso de los más audaces gongorinos, lo vemos ahora aconsejando la labor común (no la obediencia a normas) en la segunda de las academias citadas y la lima continua de la obra. Toda la oración de 1750 está encaminada a convencer de estos dos puntos. La imitación de unos modelos (sean cuales fueren) tiene un peligro: que tomemos por virtudes lo que son defectos. Para evitarlo el mejor medio es la lectura en común y a continuación la «crisis» de los demás. La «conferencia» y la crítica son, pues, dos medios seguros para evitar las imitaciones peligrosas, basadas en la seguridad que cada uno tiene de haber hecho lo mejor: «La conferencia y la censura, maestras vivas y vigilantes, desapasionan con el ajeno el propio juicio [...]; cada uno a solas con su talento jamás puede pasar de la raya de su propia esfera [...] Así, cuando por casualidad o por un gran motivo concurrimos, nos miramos con un cierto desprecio feroz e inhumano: cada uno ve sólo una deidad entre muchos hombres, pero la deidad es su propio numen». La práctica de estos medios lleva a otra conclusión: si la lectura y la crítica comunes hacen posible la perfección de la poesía, una obra poética quedará admirable cuando se haya corregido a la luz de los consejos y censuras, cuando se haya pulimentado a través de las diferentes opiniones: «¡Oh, qué nuevo mundo abren estos cotejos a los que habían trabajado solitaria, aunque dichosamente! En esta concurrencia se van limando insensiblemente las irregularidades de todos y reduciéndose los genios a su justa forma» (17).

(17) La preocupación por la lima continúa aparece reflejada incluso en dos cartas al secretario de la Academia de la Historia, Rada (Archivo de la

En la misma oración de 1750 lo expresa el conde con el siguiente párrafo retórico, resumen de su técnica, de sus modelos y acaso de sus secretas aspiraciones: «La conferencia suavísima y repetida que ingiere en cada genio, como en una bien cultivada planta, las más nobles calidades de los otros, hará por una dichosa participación que sin perder cada uno el carácter propio goce de todas las perfecciones en que sobresalen los ajenos; que nuestros Virgilibios sean más divinos que el de Mantua, llenos de toda la deidad que agitó el pecho de Lucano, y que nuestros Lucanos, sufriendo más pacientes el ímpetu , humanen su entusiasmo con la energía y pureza de Virgilio; que los nuevos Góngoras se ilustren con la claridad de Lope, se cifien con la exactitud de los Argensolas; y que los nuevos Lopes, los segundos Argensolas se levanten y divinicen con la arcanidad laboriosa de Góngora. Los nuevos Quevedos no carecerán ya de la circunspección de los Villegas y los Herreras; los nuevos Herreras no serán menos divinos por ser menos metafísicos».

Estado presente

Hay en todo lo que llevamos dicho un supuesto que no debemos olvidar: Torrepalma y sus compañeros, el siglo en este momento, tienen conciencia de la decadencia literaria. «Paréceme, señores —dice—, que entre las muchas desgracias con que un hado pernicioso y singular de nuestro siglo arruina la poesía españo-

R. A. H., leg. 103); en una de 24 de noviembre de 1737 dice: «Ya VS. sabe lo que yo temo y dudo sobre cualquier obra y que se copia muchas veces en borrador, de cuyo ensayo no sale mientras está en mi mano».

la, ninguna es mayor que un cierto insaciable y huraño espíritu de singularidad que reina en la mayor parte de nuestros poetas, cada uno trabajando solitario e incon-sulto, sin participar de nadie sino de los autores que por ser de su genio ha escogido; cultiva sus errores, los aumenta y los refina como lo más precioso y perfecto; si alguna vez descubre al público o a los sabios sus producciones se ofende de no encontrar todo el aplauso que él se pudiera dar a sí mismo [...] Esta desgraciada arte en el vulgo de nuestros poetas ha declinado de suerte a la barbaridad que vive sólo por instinto del oído, animado tasadamente por los materiales espíritus del ritmo».

La conciencia de una decadencia es muy clara; una decadencia que no es sólo literaria; Torrepalma piensa que hay que «restaurar aquella visible cultura que desde la mitad del siglo pasado empezó a declinar en España»⁽¹⁸⁾. En realidad, tanto la *Segunda Aganipe* como la oración de 1750 son dos impulsos hacia esa restauración; puesto que la época llevaba a las academias, que ellas se encarguen de arreglar la poesía contemporánea. El Trípode y el Buen Gusto son las instituciones a las que va a corresponder este honor; con entusiasmo Torrepalma incita en 1750 a compañeros y amigos, a clérigos y nobles, a cultivar la poesía española: «Volverá (si la reverencia de nuestros mayores nos persuade que ha pasado) el siglo de oro de la poesía española».

(18) En la oración que pronunció el 11 de junio de 1754 ante D. Ricardo Wall, protector de la Academia de San Fernando; es la época agitada ya por vientos nuevos y ansias reformistas en que Torrepalma se alió al bando antiensenedista y logró su nombramiento de Ministro plenipotenciario en Viena. Impresa en la *Distribución de los premios concedidos por el rey N. S. a los Discipulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando* [...], Madrid, 1755, págs. 5-8.

II

Obra poética

Notas críticas

PERTENECE Torrepalma a esa clase de poetas que se emplean en celebrar acontecimientos pasajeros y que, aun escribiendo obras de más aliento, no sienten el deseo de publicarlas. Ésta es la impresión que se obtiene al leerlo y de este hecho parten las limitaciones que se observan en su producción, ruina incompleta de un conjunto perdido. Es obra de un hombre de sociedad que escribe para los que lo rodean y al que importa más este mundo que la gloria. En efecto, cortesanos, amigos y críticos lo tuvieron en cuenta y lo citaron con elogio. Si, aisladamente, lo vejó el juglar granadino Maruján ⁽¹⁹⁾, lo aplaudieron sus amigos Porcel, el festivo Villarroel y Luis José Velázquez en sus *Oríge-*

(19) Según referencia de Valmar en sus *Poetas líricos del siglo XVIII*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid 1868, I, pág. xcix, nota.

nes de la Poesía Castellana⁽²⁰⁾. Fue Sedano en su *parnaso* quien, muerto su autor, hizo verdadera y breve crítica literaria, alabando en el poema *Deucalión* «su misma dignidad y la destreza, elevación y magisterio»; censura discretamente lo culto, pero advierte que «esta misma falta acredita en nuestro autor el gran fuego de su fantasía y lo abundante y exquisito de su erudición poética»⁽²¹⁾. Otras alabanzas hubo en su patria chica, de las que se alza (en época tan poco consonante con el moribundo culteranismo de don Alonso Verdugo) la del imparcial Martínez de la Rosa, aunque sea para llamarle «restaurador de la poesía» con Luzán, Montiano, Iriarte, Porcel y Moratín padre⁽²²⁾. Creer a Torrepalma uno de los reformadores no será la única vez que suceda: Quintana en sus *Poesías selectas castellanas* insistirá en su carácter renovador, adjudicándole «un eminente talento para versificar y describir»⁽²³⁾. Por este tiempo Torrepalma entra en los primeros manuales literarios, entre ellos la *Historia* de Alcalá Galiano⁽²⁴⁾. Mientras fue iniciador de una nueva etapa se le aceptó, pero cuando se advierte cómo es más culto que neoclásico empieza a juzgársele adversamente. Esta postura se ve aparecer ya en el Marqués de Valmar que,

(20) Porcel en ob. cit., Villarroel en el vejamen leído en el Buen Gusto el 25 de febrero de 1751, Bibl. Nacional, ms. 18.476, n.º 21, y Velázquez en ob. cit., pág. 63.

(21) *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, III, Madrid, 1770, págs. vi-vii.

(22) *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*, París, Didot, 1827, I, nota 10 del Canto I de la *Poética* y notas 5 y 16 del Canto II.

(23) *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. [...], Madrid, 1830, IV, xiii.

(24) *Historia de la Literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Madrid, 1845.

aunque censura sus excesos gongorinos, lo cree todavía un renovador del XVIII ⁽²⁵⁾.

Menéndez Pelayo elogiará su «lozanía de imaginación» y censurará lógicamente sus «resabios culteranos», situándolo con justicia en la línea de los poetas antequerano-granadinos ⁽²⁶⁾. Sabemos cómo la autoridad del crítico montañés tiñó de anticulteranismo los juicios posteriores; censuras aisladas de eruditos menores repiten esta repulsa. Sólo con la llegada de la generación y el año de 1927 se va a revalorizar el mundo barroco. Gerardo Diego incluirá en su *Antología* a nuestro autor, filiándolo a Góngora ^(26 bis). En situación permanece en la actualidad en los manuales, salvo para Valbuena Prat y Allison Peers, que le sigue, para quienes no es ya siquiera neoclásico inicial sino un temprano precursor del romanticismo ⁽²⁷⁾. Con un estudio parcial del *Deucalión*, José M.^a de Cossío ha vuelto a poner las cosas en su sitio: Torrepalma es de los que huyeron del barroquismo degenerado sin caer en el gusto francés, manteniendo una postura semejante —recuérdese a Menéndez Pelayo— a la de los antequerano-granadinos, contenidos barrocos ⁽²⁸⁾.

Lo curioso es que tales opiniones se deben casi solamente a una obra: ese *Deucalión* mitológico, cono-

(25) Ob. cit., prólogo.

(26) Ob. cit., III, págs. 262 y 531.

(26 bis) *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, 1927, prólogo.

(27) Dice el primero en su *Historia de la Literatura Española*, III, pág. 42 de la ed. de 1953, que en algunos de sus versos «llega a descubrir esta emoción que anuncia el nuevo estilo». Allison Peers: *Historia del movimiento romántico español*, I, Madrid, Gredos, 1954, pág. 47.

(28) *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, págs. 763-768.

cido en manuscritos e impreso la primera vez por Sedano en 1770 ⁽²⁹⁾. Antes de estas fechas casi nada había sido impreso: la prosa y los versos tempranos de una academia celebrada por la Maestranza granadina en 1730 y unas estancias leídas en 1753 en el reparto de premios de la Academia de San Fernando ⁽³⁰⁾. La fama contemporánea de Torrepalma se apoyó, por tanto, aparte su valor humano o su actividad oratoria, en el círculo de amigos y compañeros de academias: la del Trípode de Granada, y la del Buen Gusto, de Madrid; de los papeles de ambas (hoy en la Biblioteca del Duque de Gor y en la Nacional, respectivamente) Cueto obtuvo algunas composiciones; nosotros hemos vuelto a revisarlos, con fruto. De los volúmenes de la colección Rivadeneyra van a salir las demás ediciones parciales de su obra, incluida en las antologías de poesía española. Aparte las nuevas composiciones encontradas por nosotros, hay noticias de otras que serían útiles para un juicio completo de nuestro autor, especialmente unas octavas a San Cecilio, un soneto glosando un verso de Góngora, un romance sobre Numancia, las tres de su época de mayor actividad poética, 1741, y un poema sobre el paso del mar Rojo probablemente no terminado nunca, que se escribía hacia 1750 ⁽³¹⁾.

(29) Ob. cit., III págs 86-104. Aparte ésta, las versiones existentes son un ms. que fue de Gayangos (fechado en 1793, ms. 17.530 de la Bibl. Nacional); la edición de Quintana, en ob. cit., págs. 19-35, la de Ochoa: *Colección de los mejores autores españoles*, París, 1838-1870, XV, págs. 430 y ss.; y la de C. Rosell en la BAE, 1864, II, págs. 483-486.

(30) La academia es la citada en la nota 9. Las estancias se imprimieron en las páginas 13 a 16 de la *Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de San Fernando a los discípulos de las tres Nobles Artes [...]*, Madrid, 1754. Las reprodujo Cueto en su edición.

(31) Este poema, quizás titulado *Muisés*, lo citan Porcel y J. de Villarroel en los papeles del Buen Gusto, ms. 18.476 de la Bibl. Nacional. Lo demás en

Obras mayores

Los primeros versos de Torrepalma corresponden a sus 24 años, cuando se publica la academia celebrada por la Maestranza de Granada en 1730. Envueltos en la prosa de su oración de fiscal aparecieron allí, junto a unas vulgares redondillas, un soneto cultísimo y una canción de cierto movimiento y soltura, perdidos luego entre resonancias épicas. Entre las poesías ocasionales que la siguieron hay que destacar en los días primeros del Trípode una fábula de Pan y Siringa. Si el *Deucalión* será la contrapartida heroica y definitiva consagración de un ideal retórico, estas redondillas burlescas, en un camino tradicional barroco, insinúan una faceta original. Hay en ellas atrevimiento y un continuo equivoquismo, que juega con los nombres del sátiro y la ninfa:

Hoy la historia he de cantar
de dos que son (gran patraña)
uno, pescador de caña,
y otro, caña de pescar.

.....

Siringa fue ninfa bella
y peregrina muchacha;
sólo tenía una tacha
que se envició en ser doncella.

.....

Fue Pan, si no muy galán,
afable, dulce, amoroso,
un poco libidinoso
y bueno como el buen Pan.

.....

el ms. 85 de la del duque de Gor, de Granada. Las obras conocidas de Torrepalma fueron publicadas por Cueto y Rosell en obs. cits. y por ello sólo daremos las referencias de aquellas que permanecen inéditas.

Este miró los despojos
de Siringa en triste hora
porque entonces como ahora
se estilaba el pan con ojos ⁽³²⁾.

La fábula, con ecos de la de Polo de Medina, enlaza con la posterior de Nieto Molina. La novedad consiste en acompañarla al final de un soneto serio y culto, como epitafio que Pan pone a la ninfa, y que debió de ser imposición académica como lo muestra la fábula de Acteón y Diana que Porcel compuso simultáneamente: en redondillas y con soneto serio por conclusión en una emulación de casos mitológicos paralelos, que ellos desarrollarían sin mucha preocupación de limpieza ⁽³³⁾.

Tras algunas composiciones sin valor sobresaliente, el año 1741 marca la plenitud de su vida social y literaria. Si por una parte estos años de Granada nos lo muestran en fiestas y reuniones, por otra el Trípede alcanza su mejor brillo poético. Allí componen y leen Porcel su *Adonis* y Torrepalma su *Deucalión* ovidiano, obra que representa la culminación culterana y a la vez la irrupción plena en el verso de los efectos retóricos; no cabe duda de que la oratoria fue desplazando a la poesía a través de su vida; el poema presenta tres aspectos: una influencia claramente gongorina, una técnica retórica visible y un tono épico-narrativo. El tema mismo es ya épico («la horrenda historia del undoso estrago») más que una fábula; el insistir en su desconocido *Moisés* en la narración de hazañas bíblicas prueba su gusto por la epopeya. Porcel mismo lo juzgará así al

(32) Inédita. Bibl. Nacional, ms. 18.476, n.º 8.

(33) Aparte el evidente paralelismo, el primer verso (*Hoy la historia he de cantar*) denuncia el encargo académico. La obra de Porcel la publicó Cueto en ob. cit. y ha sido analizada por Cossío en sus *Fábulas*, págs. 761-762.

pedirle atención para su *Adonis* si no es causa de enfado de «la musa heroica, que inmortal te aclama».

Al componer esta obra Torrepalma tuvo presente el texto latino de Ovidio en su libro I de las *Metamorfosis* ⁽³⁴⁾; es muy probable el conocimiento de la versión de Sánchez de Viana, y evidente el influjo de la italiana hecha en 1584 por Anguillara. Torrepalma amplificó el original ovidiano y parte de las novedades están tomadas de este italiano que no se limitó tampoco a ser mero traductor ⁽³⁵⁾. De menor evidencia son los ecos de alguna tradición de Horacio contenida en las *Flores* de Espinosa. Así, resulta que el *Deucalión* acaba duplicando en extensión el relato primitivo, si bien su autor

(34) Por ejemplo, el v. 129 del Conde (*al vago reino del cerúleo hermano*) está sugerido por los 274 - 275 de Ovidio: *sed illum frater iuvat*. No hemos tenido en cuenta los casos que ofrecen coincidencias con otras versiones.

(35) Sirva de ejemplo el caso del labrador que lo pierde todo y que no aparece en Ovidio:

El viejo labrador, que vio primero
de la turbia creciente arrebatada
su pingüe siembra, su guardado apero
y al fin nadar su choza destrozada...

Dice Anguillara:

Il misero villan, ch'intorno mira
venir dal cielo il non pensato danno,
con intenso dolor piange e sospira,
que perde il suo labor di tutto l'anno.

Y compárese la expresión casi idéntica de estos versos:

Gran madre de los hombres es la tierra,
huesos las piedras suyos...

y éstos del italiano:

Io so che la gran madre é la gran terra,
son l'osse sue le pietre...

Citamos por *Le Metamorfosi di Ovidio, Ridotte de Gio Andrea dell'Anguillara in Ottava rima* [...], Venecia, Giunti, 1581.

suprime todo lo que en el latino era digresión. Se recrea el conjunto y se altera el orden original, adquiriendo una estructura barroca.

Lo más original iba a ser el discurso del indignado Júpiter en el que Torrepalma incluye hechos relatados directamente por Ovidio y que descubre su devoción retórica:

¿Hasta cuándo, deidades soberanas,
su engaño el mundo seguirá grosero
y el contrario agitar de las humanas
pasiones copiará su caos primero?

.....
Vosotros lo decid, que de la insana
guerra sufristeis los trabajos duros
y, afrenta es recibirlo, de la humana
audacia recelásteis, mal seguros:
¿por ventura bastó a la soberana
mansión la altura de sus claros muros
para que no intentasen los gigantes
escalar sus alcázares distantes?

Allí está también el heroico tono solemne:

Con ímpetu ruinoso los torrentes
disuelven de los montes las raíces
envolviendo en sus túmidas crecientes
los pueblos y los campos infelices;
con largo miedo suerte igual las gentes
esperan de la sierra en las cervices,
mientras admiran su áspero desierto
de nunca vistas naves triste puerto.

Y allí está Góngora esperando:

Inspira el Jove undoso la sonante
concha y el eco vuelve repetido
horrisono el tritón aún más distante,
ronco alentando el caracol torcido.

.....

En poca barca, prodigiosamente
del espumoso ponto sustentada,
escasa copia sí, pero inocente,
afligida, mas no contaminada...

Aparte un *Himeneo* de inspiración gongorina (1744), reproducido por Gerardo Diego en su citada antología en honor del cordobés, la Academia del Buen Gusto, entre 1749 y 1751, nos fija otra fructífera etapa creadora, en la que le vemos releer viejas cosas y presentar novedades cuyo tono oratorio va subiendo; encontramos, junto a los versos inaugurales de estas reuniones, donde evoca sus tiempos juveniles ⁽³⁶⁾, dos romances a Nerón y César, ambos fruto de su deseo, ya comentado, de dignificar el metro nacional:

Arden las antiguas casas,
arden los sagrados templos
y derretidos los bronce
borran los nombres eternos;
fluyen los ricos metales
y los bustos corpulentos;
líquido el bronce desata,
deshace el oro disuelto;
corre liquidado un César,
destita ardiente un Pompeyo,
humea candente un Bruto
y cae un Catón deshecho;
ya las altísimas ruinas
forman horroroso estruendo,
cayendo los capiteles
a apagarse los cimientos.

Así ha pintado el incendio de Roma, y de esta manera los avisos al César vencedor de Pompeyo:

Mortal terror te conmueva
al ver cómo se salpiquen

(36) A la Academia del Buen Gusto dedica su pobre numen el *Difícil*.

tan mal eternos laureles
de bien caducos rubíes;
en vano exentas sus hojas
prometen inmarcesibles
inmunidad de los rayos
si al acero no resisten.

.....

Cadáveres son segundos
los padres que en este triste
yerto labio respiraron
el último aliento libre;
ya el que otro tiempo Senado
Panteón es sólo de efigies
mudas...

El cultismo aparece aquí ligado a un especial conceptismo, como el garcilacismo lo estará con la retórica en una *Elegía* de esta época, plena de elevación moral:

Lloraremos de Filida la muerte
con inmortal sentir, con duelo eterno;
en quien edad, naturaleza, suerte,
dichas acumularon y esperanzas,
que hoy la ruina en lástima convierte...

.....

Aquellas transparencias luminosas,
que aun más que del bellissimo semblante
del alma son facciones generosas;
aquella honesta risa, aquel brillante,
si puro fuego de sus bellos ojos
y de su tez la púrpura flamante,
aquel herir sin fulminar enojos,
aquel herir sin conocer cautivos,
aquel triunfar sin adquirir despojos...

Cierran esta etapa de poeta madrileño sus *Ruinas*, si no la mejor, la más original de sus obras, donde apartándose de dos caudales tradicionales, el mundo clásico y el tono culterano, escribe unos pensamientos tristes que han dado pie a Valbuena Prat para señalar el co-

mienzo de un sentimiento prerromántico; acaso sea cierto, pero en el tema fundamental, las ruinas, que se mezcla al llanto por la muerte de Filis, había una larga tradición que pesó más en nuestro poeta. Incluso la actitud misma ante el alcázar de Toledo derruido pertenece al pasado; las ruinas del siglo XVII avisan la caducidad de la vida, aconsejan la prudencia, aleccionan con su fragilidad; las románticas vibran casi vivas, con el poeta; no despiertan del sueño de la inconsciencia sino que provocan los de la fantasía; lo fúnebre en lo barroco es lo objetivo; en lo romántico, lo subjetivo; el barroco es progresivo; el romanticismo, regresivo; a través de ellas el barroco va más allá, en una dimensión trascendente; el romántico va (perdónese la expresión) al más acá, al pasado y al ensueño; la Edad Media del siglo XIX no es más que la soñada reconstrucción terrena de unas ruinas⁽³⁷⁾.

Ya el comienzo tiene una nobleza y un aire frío de día nevado y gris, ausente la trompa bélica:

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
no mudas lágrimas sus males
y entre largos suspiros breve aliento...

Ya declinaba a sus postreras horas
mal conocido el día y el nubloso
cielo de blanca nieve encanecía
las vecinas montañas, dilatando
la ya dudosa luz en sus reflejos.

(37) Vid. Guillermo Díaz-Plaja: *Introducción al del romanticismo español*, Buenos Aires, 1953, págs. 77-81; y E. Orozco-Díaz: *Ruinas y jardí-*

Ha perecido entre llamas el regio palacio sin respetarle los hados por su hermosura; es que los dioses desprecian al inicuo mundo. El lamento se cubre de irritación; pide socorro a las Musas para que esfuercen su voz:

Y tú, sagrado Tajo, a tus corrientes
el fragoso rumor embraveciendo,
acompaña mi voz y el oceano
mi llanto escuche en tus postreras ondas;
tú, noche, que a mis cantos amorosos
fresco silencio y atención prestaste,
por tus callados páramos dilata
en ecos pavorosos mi lamento;
vosotras, blancas driades hermosas,
que tal vez más con vuestras rubias trenzas
que no con la preciosa arena hicísteis
rica la amena margen, las cabezas,
del peñascoso albergue, mal enjutas,
sacad piadosas y llorad conmigo.

No contamos entre las obras de Torrepalma el *Juicio Final* publicado con las demás por Cueto; creemos que es, a la vista del manuscrito autógrafo, original de Porcel.

La oscuridad y las obras menores

Casi todas las obras citadas podrían agruparse bajo el epígrafe de mayores, al menos por su intención trascendente; pero alternando cronológicamente con ellas y con discursos de muy vario carácter hemos de citar las obras menores surgidas por razones de amistad o

nes, en «Temas del Barroco», Granada, 1947, págs. 119-176. Miguel Antonio Caro recoge en *La canción a las ruinas de Itálica del Licenciado Rodrigo Caro*, Bogotá, 1947, una antología muy expresiva del tema.

compromisos sociales. Son sonetos o romances a la se-
quía de los años 34 y 35, al famoso *Duende* madrileño,
a una desconocida Amarilis, a la Marquesa de Castrillo
(atribuído por Valmar a Porcel), al Marqués de
Trujillos, al mismo Porcel, etc., unos inéditos, otros ya
publicados. Acaso sean suyos también cuatro sonetos
autógrafos dedicados a Clori, en que, sobre un tipo
tradicional, al comienzo serio y lírico sucede un final
burlesco, como en este que copiamos:

 Cuando a la hermosa Clori el orbe espera
 para hallar en su luz mejor Aurora,
 cuando el prado la jura mejor Flora
 y Pomona la culta primavera,
 cuando el mar en el golfo y la ribera
 en aras de cristal Venus la adora
 y cuando su desdén esquivo llora
 el hombre, el ave, el pez, la flor, la fiera,
 entonces yo (¡qué dichal) al yugo blando
 de mi pasión las fuerzas añadiendo,
 aun lo mismo que paso estoy dudando,
 entonces, pues (perdone si la ofendo),
 cuando por Clori el orbe está esperando
 yo, sin dárseme nada, estoy durmiendo ⁽³⁸⁾.

Excepto estas últimas, las demás obras menores
añaden poco al valor de sus rimas en contraste con la
vena aristocrática de las otras. Interesan por otra razón:
un conceptismo que viene a ser el envés del nobilísimo
y culto culteranismo. Por esta cualidad no accidental
llevó sin duda el nombre de *Difícil* en Madrid: «Nom-
bre más propio que el de este académico —dirá de él
Porcel allí— no lo ha usurpado alguno de sus com-
pañeros: llámase *el Difícil* y con la misma justa razón
se podría llamar *el duro, el obscuro, el confuso, el miste-*

(38) En los fols. 52-53 v del ms. 76 de la Biblioteca Gor.

rioso y otros epítetos más propios de un habitador de la cueva de Trofonio que de las amenidades del Parnaso»⁽³⁹⁾.

Esta oscuridad de raíces no gongorinas ni quevedescas puede alcanzar a las obras mayores pero es dominante en las menores; dice a una dama que cantó en una fiesta:

Mientras está en dulce calma
crédula atención fingiendo
duración de tu armonía
la vehemencia de su anhelo,
yo, que en el cóncavo humilde
del más reverente pecho,
eco de tu voz, escucho
los suspiros, de mi aliento
arrebatao, a tu aplauso
seré no impropio instrumento,
milagrosas suficiencias,
prestando al labio el afecto

Y grita así a César:

Ya el otro tiempo Senado
Panteón es sólo de efigies
mudas en que los oficios
vanos títulos se inscriben;
cuantos en la curia estilos,
más heridas, que a la cera
les privas, contra ti esgrimen⁽⁴⁰⁾.

Pero lo más importante es que Porcel en su *Juicio lunático*, a propósito precisamente de Torrepalma plantea el problema de la oscuridad, discutiéndolo por boca de Garcilaso, Herrera y Góngora. Para él hay un equi-

(39) El citado *Juicio* de Porcel es fundamental para el momento de crisis que la Poesía atravesaba en 1750, aunque la materia de sus notas crítica sea en su mayor parte desdeñable.

(40) El primer ejemplo pertenece al romance inédito dedicado a la Marquesa de Espinardo (Bibl. Gor. ms. 71).

librio justo en Herrera; Herrera es el que censura la excesiva oscuridad de los versos de su Torrepalma, pero Porcel no puede ocultar su simpatía por Góngora y su doctrina: «Según el aire de la sátira con que el señor Herrera —dice el fingido cordobés— usurpó aquel pasaje mío y los demás rasgos con que finaliza su crítica, más parece que me ha impugnado a mí que al *Difícil*. Ya me acostumbré cuando estaba en el otro mundo a estas censuras y aún después de siglo y medio quieren algunos embarazar el ruido de mis aplausos para que no lo oigan mis cenizas: pero dejo estas altercaciones a los que me han hecho el honor de defenderme, que no son pocos ni de poca autoridad»; y arremete contra «aquellos que a todo lo que no entienden llaman culto, confundiendo la cultura y el énfasis con una oscuridad afectada, llena de términos retumbantes y vacía de pensamientos [...] No sea el lector del vulgo [...] Necesite en buen hora de comento nuestro *Difícil*; más gloria se merecerá entre los eruditos con muy corto volumen de sus obras que otros con las suyas [...]» Defensa de la oscuridad, tendencia a lo arcano que se advierte en Porcel y que compartía su noble protector; estamos en 1750 y se dedica mucho más a la defensa que al ataque, alabándose sin medida la elevación poética: «A este carácter aspiré yo, éste es el de nuestro *Difícil* y de todo poeta que merece tal nombre. Los que no (con perdón sea dicho) son unos meros versificadores.

Si el lector debe constantemente esforzarse por entender, «poca o ninguna fatiga le costará y aun cuando le cueste la recompensará abundantemente con la delicia de haber penetrado el misterio». Razón de lo culto para pocos que ya dijeron Góngora y Gracián. Todo esto es muy importante a mediados del XVIII aunque el motivo hayan sido los mediocres versos de Torrepalma.

III

La lengua poética

Situación de una obra

LA historia literaria del siglo XVIII suele empezarse injustamente con el último tercio de la centuria cuando a lo que los críticos llaman neoclasicismo se une un inicial romanticismo; son los nombres de Cadalso, Iglesias, Iriarte, Jovellanos, Meléndez, Moratín, que aun nacidos en algún caso antes de 1750 logran su madurez después de esa fecha e incluso alcanzan el XIX. Por otra parte, Góngora muere en 1627; con él se inicia su escuela, que ha de llegar por lo menos hasta un siglo después; los finales del 600 y los primeros años del XVIII apenas proporcionan unos cuantos nombres dignos de memoria. Cogidos así entre dos fuegos: el desdén por el último barroco decadente y el desinterés ante el verdadero neoclasicismo, los poetas nacidos hacia 1700 han llevado la peor parte, por más que en ellos, claro está, no aparezca ningún monstruo de la naturaleza.

Ésta la situación del Conde de Torrepalma y su obra, que se extiende desde 1730 a 1761, quedando en

su mayor parte dentro de la primera mitad del siglo; se inicia cuando apuntan ya entre los legisladores oficiales las ideas renovadoras, y termina cuando la historia de España, bajo Carlos III, empieza a orientarse hacia fuera e intenta ponerse a la hora de Europa: supresión de los autos sacramentales, renovación social, motín de Schilace, expulsión de los jesuítas, Sociedades Económicas y nuevos ministros ilustrados. Nada o casi nada de esto va a vivirlo Torrepalma, que es, en su vida y en su obra, un hombre del antiguo régimen. Un hombre así caracterizado produce una poesía de signo retrógrado en la que colaboró intensamente el ambiente de sus primeros años. Torrepalma era, aunque el azar lo hiciera nacer en Alcalá la Real en 1706, granadino y sevillano, más lo primero que lo segundo ⁽⁴¹⁾. Granada no es una casualidad en su vida; en ella la tradición pesa y la renovación es más difícil. Los caracteres líricos de lo granadino que se ven aparecer en Barahona de Soto pueden observarse ahora en Torrepalma o Porcel como dentro de dos siglos se verán en García Lorca o Rosales ⁽⁴²⁾. Sevilla es, a juzgar por los ecos, fuente de modelos (en esa borrosa escuela que lleva su nombre) y sobre todo origen de las doctrinas poéticas.

Pero no basta. Hay también los primeros años de su vida, su hogar, si pobre de caudales, rico en rimas. Sobre todo allí está la barroca figura del padre cantando a orillas del Darro, nuevo Rioja, la llama de la rosa, flor de fuego, y enseñando la lengua de Petrarca a su hijo de trece años. Sus hermanas, en el siglo y desde el convento franciscano del Angel, alientan con versos de Garcilaso y de Góngora sus primeros pasos.

(41) La familia paterna procedía de Torrepalma, cerca de Sevilla, y la materna estaba asentada en Granada hacía varias generaciones.

(42) Cossío, ob. cit., p. 539.

Hoy, a la vista de su obra oratoria, podemos completar esta situación; porque con ella podrá explicarse el tono subidamente retórico de sus mejores versos. Importa destacar cómo esta tendencia a la expresión pública es su rasgo más plenamente contemporáneo, en un siglo especialmente social; como fruto de la socialización de la cultura, el siglo XVIII es, en frase tradicional, siglo de ensayos, siglo de diccionarios, y también siglo de academias. Todo esto va influir en Torrepalma favoreciendo una poesía retórica y una oratoria barroca. Podemos afirmar que los recursos retóricos de su poesía no son usados sólo desde el punto de vista poético, sino en mayor parte como resultado del esfuerzo de *retorizar* el verso; no es que nacionalice para la poesía las fórmulas, sino que hace elocuencia en verso. Consecuencia: el desvío por todo lo propiamente lírico y la derivación a la épica, que le convierte en sus obras más características en el poeta de las catástrofes. No extrañará, pues, ver en sus obras la huella de un determinado pasado literario: Góngora, Herrera, los demás sevillanos, las *Flores* de Espinosa, unidos a un nuevo retoricismo que anuncia el prosaísmo inminente. Si a quien conoce la poesía de éstos años le parece encontrar, pese a todo, un tono quintanesco en los versos de Torrepalma no es porque éste ya anunciando un vago romanticismo, sino porque está coincidiendo con posturas y resultados muy dieciochescos que Quintana debe al siglo de Torrepalma.

La sintaxis

Todo esto aparece muy claro cuando se sacan las conclusiones del análisis de sus obras. Sus rasgos pecu-

liares tienen diversos orígenes, pero en general se advierte en él, como decíamos, un poeta que mira hacia atrás. Si analizamos su sintaxis, encontraremos ese rasgo tan claro frente al neoclasicismo: el hipérbaton, desde fórmulas sencillas hasta algunos ejemplos dignos del autor de las *Soledades*. De las primeras, algunas como

Felicidad vertieran y alegría...
Dichas acumularon y esperanza...,

a veces complicadas con los epítetos correspondientes, han sido señaladas por Dámaso Alonso como típicas de la segunda mitad del siglo XVI⁽⁴³⁾. También se encuentran casos del verbo lanzado al final que es ya costumbre renacentista, luego seguida por Góngora, y otros en que los determinativos quedan separados de sus determinados, siguiendo el uso del mismo Góngora o, mejor aún, de los andaluces, fundamentalmente en las *Flores*:

...¡oh, cuánto
corre por tus venas riesgol

y éste caso más claro aún:

No la antigua dureza, no la propia
escasez, no la culta te amedrente
oscuridad...⁽⁴⁴⁾

La presencia de Góngora está, si bien más escasa, en algunos ejemplos de fórmulas sintácticas señaladas

(43) *Vida y obra de Medrano*, I, Madrid, 1948.

(44) La fórmula siguiente de Torrepalma era característica de Rodrigo Caro, imitado hasta el abuso por Góngora:

Pero esta singular, esta de tantos
riesgos mortales vida combatida.

por el mismo Dámaso Alonso en su *Lengua poética de Góngora*:

No ya tea nupcial, fausta sí estrella...
Voto no ya del triunfo de mi canto,
despojo de ocio inculto sí...
En luz, robada no, sino influída...

La metáfora

Hubiera sido interesante observar la pugna entre la última tradición y el anhelo de retornar a un barroco primerizo en el terreno de la metáfora, pero falta casi por completo; ésta ausencia es una de las causas que pueden hacer de él un poeta de apariencia neoclásica; si acaso, hay en sus versos algunas ya casi lexicalizadas o que son sólo un punto de partida, como llamar al agua *crystal undoso* o en este caso:

Puerto feliz al leño zozobrado
si poca tierra, da la cima breve
y mucha duda al ánimo turbado,

gongorino por su sintaxis. Aquella riqueza lírica de perlas, coral, nieve y púrpura de los nietos de D. Luis no está aquí.

La aliteración

Y, sin embargo, el pobre siglo XVIII conoce aún bien la técnica poética. Si observamos la aliteración, la

veremos aparecer con gran frecuencia. Hay un fugaz Garcilaso en su dedicatoria al Buen Gusto:

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,

perfectamente visto como juvenil antítesis de la ruda voz madura:

menos compadecido Manzanares
la viril voz escuche cuando aliente
el ronco pecho números ingratos
que en sus áridas márgenes resuenen.

Otros ejemplos hay dispersos:

Forman horroroso estruendo...
Arma Orión sus truenos truculentos...

Y alguna vez acierto de buen poeta en las resonancias con sílabas en eco y *enes* que vibran hasta apagarse:

...y fue más pavoroso
después del grito el silencio,
porque quedó resonando
en el corazón el eco.

El epíteto

Tanto el epíteto como el cultismo son elementos muy útiles para el estudio de cualquier poeta; para Torrepalma resulta indispensable; en su empleo se separa de los neoclásicos, tan parcos en él⁽⁴⁵⁾. Pocos sustantivos en los versos de don Alonso van a ir solos:

(45) Vid. Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.

¡Oh tremendo del mundo criminoso
inmaculado numen, de su ruina
sola reliquia y del delito odioso
inevitable ultriz, Temis divinal

Su carácter es claro: son de tipo ponderativo. De una parte lo grande y noble, de otra lo pequeño y bajo. El tamaño grande es fundamental: *vaso* mar, *gigante* bulto, *inmenso* piélago, la *vasa* plenitud de su *ancha* boca, etc. Las medidas se corresponden con sus valores: *prodigioso* y *divino* son frecuentes y *etéreo* aún más. Pronto aparecen las virtudes del ánimo: *eterno*, *pacífico*, *santo*, *digno*, *religioso*, etc. en una abundancia que resulta a la postre superflua y enfática. Junto a lo elevado y noble está el mundo oscuro y cruel: *dura* vida, *duro* consorcio, *dura* ley, y otros semejantes: *vano*, *rudo*, *impío*, *oscuro*, *fatal*, *tremendo*, etc.

Los adjetivos tipificadores apenas aparecen. Si buscamos color, casi nunca nos lo dará: en el *Deucalión* de más de cuatrocientos epítetos sólo unos quince son de color y de ellos más de la mitad de tonos apagados; lo mismo ocurre en las demás obras mayores. Las restantes cualidades sensibles de las cosas están ausentes y apenas hay flores, árboles, plantas; la mujer, escasa, apenas es dibujada. Todo contribuye a la impresión de sequedad que produce su lectura; no hay frescura ninguna.

epítetos suelen estar colocados en posición anterior en proporción normal de 2:1. Más interés tienen cuando van separados de su nombre en ejemplos como el siguiente:

Claustro de los dioses soberano.

Aunque muy usado este tipo durante todo el XVII, se remonta a Herrera y, antes, al mismo Mena.

Variante particularmente interesante, nacida en el mismo sevillano, es la del tipo.

Con torpe mano ofenden e insidiosa.
Atónitos vacilan y afligidos...

El cultismo

Tras la excepcional figura de Góngora el cultismo queda establecido definitivamente en la lengua poética española hasta que los neoclásicos lo reduzcan a la mínima expresión. Torrepalma lo usará con abundancia, aunque es preciso descontar los que son solamente cultismos morfológicos ya aceptados por todos ⁽⁴⁶⁾. Para ello es útil consultar el diccionario de la Academia que, en los mismos años, ha señalado casi siempre cuáles son todavía extraños y escasos:

abortar	aspirar	dictamen
abusar	atónito	disonancia
adulto	audacia	dorar
adunco	áulico	errabundo
adusto	aura	fármaco
ágil	benéfica	horrísono
agon	bifronte	humoso ('añejo')
albor	caverna	ignavia
aligero	concordia	ignífera
áncora	conferencia	lúgubre
arcanidad	congruencia	lustrar
arduo	copia ('abundancia')	nadante
argentar	cruor	néctar

(46) El Diccionario de Autoridades recoge sin advertencia algunas palabras tan censuradas en el siglo anterior como *absorto*, *acción*, *activo*, *alterna*, *celaje*, *concento*, *conciar*, *consoreio*, *crédula*, *eclipse*, *esplendor*, etc., entre otras, usadas por Torrepalma.

penetrales	similitud	tripudiar
penuria	sonoroso	ultriz
plectro	tartárea	urna
protectriz	tonante	vagaroso
radiante	transparencia	vapor
selvosa	trifauce	vigor

La mayoría de éstos, aunque marcados por los académicos, remonta casi siempre a los tiempos gongorinos. Pero hay más: Torrepalma hace uso de una serie de cultismos que la Academia no cita siquiera y que hemos de considerar —por mucho que demos al olvido— como no admisibles para ella:

adecuar	etneo	occiduo
aflato	febeo	pedante*
apolíneo	fenómeno	pegasea
ártico	flamen	penígero
asilo	grosedad	pétreo
asombrar*	heptaciclo	perio
aspecto*	hesperio	ponto
capro	hipocóndrico	pórfido
céfiro	íclito	ruborosa
cerrar*	inmarcesible	semiforme
conducible	inmune	sindicar
conmiseración	inmunidad	superar*
conmutar	irrequieto	tálamo
copia*	laxitud	tipo
coturno	lebeta	toro*
crisopeya	litoral (adj.)	tuba
criterio	lontananza	unible
driade	murmureo	ursino
equino	mutuar	vatídico
etéreo	observatriz	yerto* (47)

Algunos de los anteriores son nuevos; los demás ya habían tenido uso poético, especialmente entre los

(47) Van con asterisco las que son cultas de acepción.

sucesores de Góngora, pero importa señalar la huella que hay en los cultismos de Torrepalma de dos destacados defensores de una lengua culta: Mena y Herrera. Nuestro poeta resulta así plenamente culto, superando la actitud cauta de la Academia. Sigue a Góngora y a los gongorinos y en parte retrocede a dos precedentes antiguos.

Las pluralidades y la anáfora

El estudio de otros recursos nos va a llevar a consecuencias más complicadas. Tanto, por ejemplo, la anáfora como las correlaciones o el paralelismo, están dentro de lo que podemos llamar sintagmas progresivos y no progresivos⁽⁴⁸⁾; debemos recordar, al acercarnos a Torrepalma, que está operando sobre un mundo poético barroco, continuo proceso de acumulación y proliferación; va a alejarse nuestro poeta de un Góngora maduro para detenerse en un manierismo que le lleva a tiempos pregongorinos.

La anáfora es un recurso más retórico que poético y con ambos fines la vemos aquí. Abunda en Garcilaso y sus continuadores, pero disminuye en el barroco, especialmente en Góngora. Torrepalma aumenta su frecuencia extraordinariamente, casi siempre con un carácter puramente mecánico. En el romance a la Marquesa de Espinardo hay dos series muy claras, pero aparece también en obras menos circunstanciales, como el romance a Nerón:

(48) Vid. Dámas Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951, págs. 23-42.

Mas no harán, porque Mavorte
desdeñará sus sangrientos
laureles al delicado
ornato de tus cabellos;
no harán, que de la victoria
a las aras los incendios
sudores son varoniles,
no femeniles unguentos;
no harán, que la civil sangre
vertida en el patrio suelo
venganza a los cielos pide...

Y aparece también en las obras mayores; dice en la
Elegía de 1749:

Aquellas transparencias luminosas,
que aún más que del bellissimo semblante
del alma son facciones generosas;
aquella honesta risa, aquel brillante
si puro fuego de sus bellos ojos
y de su tez la púrpura flamante,
aquel herir sin fulminar enojos,
aquel rendir sin conocer cautivos,
aquel triunfar sin adquirir despojos...

El paralelismo

La anáfora viene a ser la célula inicial del paralelismo, recurso éste de una extraordinaria abundancia en Torrepalma. Aparece desde las primeras obras:

La osada mano atónito retira,
la segur ruda compasivo aleja.
El día bebe las luces,
el Pindo adora los metros ^(48 bis)

(48 bis) El primer ejemplo, en el citado romance inédito a la Marquesa de Espinardo; el segundo, en la también citada fábula de Pan y Stringa.

En el romance a Nerón son abundantísimos:

Fuerte, sufrido el Tirano,
libre, arrojado el Soberbio.

Los ardientes mauritanos,
los erizados armenios.

El paralelismo puede llegar a ser triple:

El celeste esplendor de su hermosura,
de su ingenio la fuerza soberana,
de sus costumbres la inocencia pura.

Puede encontrarse también algún caso de cuatro elementos, pero el paralelismo binario es superior a los demás; domina en los metros cortos. En nuestra opinión puede proceder de dos fuentes, que confirman lo que venimos diciendo sobre el carácter de este poeta: de una parte, la retórica; de otra, la lírica anterior o contemporánea al Góngora mozo. Incluso el cordobés lo usará ampliamente en sus primeros años.

La plurimembración

La plurimembración es a fin de cuentas una forma de paralelismo; sólo que éste se dispone en dos o más líneas. Pero históricamente es un hecho concreto que separado del paralelismo o ligado a la antítesis existe hace muchos siglos y va a entrar con el endecasílabo en la España del XVI. «Podemos afirmar, dice Dámaso Alonso, que a fines del siglo XVI y en los diez primeros años del XVII los poetas, en general, se habían dado cuenta de las posibilidades expresivas de este procedimiento y, especialmente, de cómo servía para cerrar con brillantez una estrofa»⁽⁴⁹⁾.

(49) *La simetría en el endecasílabo de Góngora*, en RFE, 1927, XIV, págs. 329-346.

En Torrepalma es frecuente; no se limita a los finales de estrofa y va, además, a extenderse a los versos cortos. Por dos caminos pudo llegarle: por el Góngora querido de su Trípole o por los poetas antequerano-granadinos que habían reunido en las *Flores* un sinnúmero de ejemplos; el mismo Dámaso Alonso ha señalado la importancia de esta obra, que no es la primera vez que se hace presente en la obra del Conde.

La plurimembración más abundante es, desde luego, la doble:

Tiránico el poder, las leyes muertas,
venerado el delito, el culto vano,
la piedad falsa, las cautelas ciertas,
el trato fraudulento, el juicio insano...

A veces se combina la bipartición con la antítesis, como ya ocurría en Góngora; en otros casos, menos frecuentes, el eje divisorio está ocupado por alguna conjunción (y, o) u otra palabra cualquiera.

Menos numerosos son los casos de trimembre; dos hay de cinco elementos:

El hombre, el ave, el pez, la flor, la fiera.
Muévense, sienten, piensan, hablan, aman.

La antítesis

La antítesis ha sido señalada como recurso típicamente barroco; Torrepalma la acepta y emplea con frecuencia. El tipo más sencillo (paradoja) es aquel en que la oposición se hace entre adjetivo y sustantivo:

De la pobre riqueza mal cargado...
Pone funesta paz la onda que asciende.

«El epíteto de *funesta* —dice Alcalá Galiano— dado con acierto en aquel lance a la *paz*, es una de las antítesis mejores que pueden imaginarse, sin que peque de afectada, como las más veces sucede a esta figura retórica, ni desdiga, por lo conceptuosa, de la triste majestad de la pintura» ⁽⁵⁰⁾.

Al amor de Circe se le llama

Fármaco fatal, dulce veneno.

Hay casos de antítesis propias como

En esta que dulcísima suspira,
aun de difunta voz, inmortal queja...
Condoler hizo lastimosamente
el eco tierno los peñascos duros,

y este ejemplo gongorino de antítesis integral:

...hurtar a su corriente
mucho luz en la sombra de mi bulto,
poco silencio en mi lamento débil.

La correlación

Este recurso muestra una vez más la situación de Torrepalma retornando a los primeros manierismos barrocos; es poco frecuente; el caso más perfecto es el siguiente, en un soneto su amigo don Juan de Altamirano:

Ya, mejor Prometeo, a su hermosura
da con fuego apolíneo ser segundo
en luz, robada no, sino influída,
de numen tal que a su eficacia pura
deben belleza, acierto, aplauso, vida,
Raquel, la copia, Altamirano, el mundo.

(50) Ob. cit.

Podríamos señalar otros casos en que la correlación no es perfecta pero en los que se insinúa como algo subterráneo que no acaba de cuajar. Señalemos, por último, que algunos casos sencillos aparecen incluso en la prosa.

El encabalgamiento

Practicado ocasionalmente por todos los poetas, el encabalgamiento adquiere en Torrepalma un uso tan constante que puede considerarse típico y caracterizador. La continuidad de un verso a otro parece en principio rota con este artificio, pero es lógico pensar que a una lectura repetida o en una declamación probable no hace en realidad más que unir los versos, logrando que dejen de ser sucesión de moldes idénticos para hacerse más variados y fluidos. «Existen dos clases de encabalgamiento, dice Dámaso Alonso, el abrupto o entrecortado y el suave. En el abrupto, el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo [...] En el suave, el sentido, prolongado también de un verso a otro, sigue fluyendo libremente en el segundo hasta la terminación del endecasílabo» ⁽⁵¹⁾.

El encabalgamiento logra su mayor eficacia en la poesía escrita en la que el lector encuentra dos pausas seguidas; pero cuando se piensa en la poesía como reino de la palabra viva puede observarse que al releer u oír un poema de esta clase el resultado no es más que *el desplazamiento de las pausas que normalmente coincidían con final de verso*. Quizás por ello el encabalgamiento no pueda ser ni suave ni abrupto, aun cuando se

(51) *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1952, pág. 71.

mantenga en pie la distinción entre una poesía entrecortada llena de pausas, y otra, suave y fluída. Nos interesa ahora más preguntarnos por la razón de tales usos; creemos que la ausencia o presencia de este recurso depende del concepto de lo que es el verso mismo.

Cuando el poeta lo considera molde cerrado y perfecto, tratará de encajar en él toda la frase; hay un predominio formal. En cambio para otros el verso es sólo auxiliar del concepto, una gracia secundaria añadida al contenido; predomina la forma interior. El poema borra entonces el martilleo rítmico de las pausas fijas y la monotonía se rompe; a veces se percibe lejanamente que se trata de endecasílabos, ausente la rima consonante:

Viera en su ánimo grande nuestro mundo familiares los dioses, si los dioses etéreas son virtudes; viera el suelo segunda vez la fugitiva Ástrea su mansión habitar y de un sencillo corazón admitir el trono humano.

Creemos que el encabalgamiento tiene frecuentemente un carácter retórico, especialmente en Torrepalma, «orador elegante de las Academias». ¿Qué es sino oratoria este párrafo de su dedicatoria en verso suelto al Buen Gusto?

Casado abeto: del sagrado mirto donde mi olvido te dejé pendiente (voto no ya del triunfo de mi canto, despojo de ocio inculto sí) descende; vuelva a pulsar la mano del sonoro leño las dulces cuerdas...

Sin embargo, no debemos olvidar los nombres de suave y abrupto aplicados al encabalgamiento, según que rompa sintagmas menos o más enlazados. Será suave en:

A las escasas cumbres retirados
se estrechan en el último recinto

los que sin elección juntó asombrados
duro consorcio al ámbito sucinto.

Irá perdiendo suavidad para hacerse cada vez más
abrupto a través de los siguientes ejemplos:

Apenas el buril tosco
o los criminales hierros
mano infaman que no sea
menos indigna del cetro.

No fue de Ulises sino
harina de otro costal.

Musa, tu trabajo alabo
pero no me sirve a mí;
busca un muerto y
ponle la cebada al rabo ⁽⁵²⁾.

Pero el encabalgamiento que caracteriza de modo definitivo a Torrepalma no es éste burlesco, sino aquél que separa al sustantivo de su adjetivo correspondiente; es de gran violencia por la fusión en que se encuentra este sintagma y ello produce, precisamente, una unión mayor entre los dos versos encabalgados; el verso fluye sin cortes, se hace más discursivo, más retórico. Este ejemplo, ya de por sí retórico por muchas cosas, lo puede probar:

¿Hasta cuándo, deidades soberanas,
su engaño el mundo seguirá grosero
y el contrario agitar de las humanas
pasiones copiará su caos primero?
¿Dónde llevan los hombres sus livianas
mentes, qué error les odia el verdadero
bien de la dulce paz...?

Este tipo aparece en todas partes: en versos cortos
y en las obras mayores, en poesías serias y en poemas

(52) Los dos últimos ejemplos corresponden, respectivamente, a la fábula de Pan y Siringa y Academia de 1730.

burlescos. Lo que decimos no es una impresión superficial; que lo oratorio está en la base de su poesía lo prueba su afición a introducir discursos en sus versos, ya tan retóricos; en la Academia de 1730 están por primera vez y se repiten en el *Deucalión* con ese *usque tandem* copiado arriba, en los romances a Nerón y César y en *Las ruinas*. Incluso muchas composiciones están concebidas como auténticos discursos.

Si no hubiéramos conocido la prosa de Torrepalma ni su vida académica, estos hechos hubieran podido pasar inadvertidos; pero ante ellas es preciso concluir que había en él una creciente fuerza retórica que vino a dominar la pura lírica y como consecuencia a convertirlo en un poeta épico y descriptivo. Esta tendencia innata ahogó por eso los brotes de sentimientos blandos y amorosos y tiñó sus rimas de resonancias heroicas. A él llegaron las tradiciones del 600 y parte del 500, pero fueron aprovechadas en tanto servían su idea del verso levantado y noble. Defendió la oscuridad y siguió a Góngora mientras favorecían una aristocracia poética, y cuando no, incapaz de transigir con novedades, buscó hacia atrás modelos que imitar: un Góngora mozo, unos compatriotas antequerano-granadinos, a veces un sevillanismo herreriano por heroico; queda así, creemos, lejos de todo neoclasicismo y prerromanticismo y sólo dieciochesco en esa retórica elocuente que le dio el triunfo personal en la corte, que le llevó de embajador al extranjero, pero que mató también al ingenuo y lírico joven que hablaba de amor en la Granada barroca de mil setecientos treinta y tantos.