

EMILIO OROZCO DIAZ

PORCELY EL BARROQUISMO  
LITERARIO DEL SIGLO XVIII



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

21

CUADERNOS DE LA CATEDRA  
FEIJOO N.º 21

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

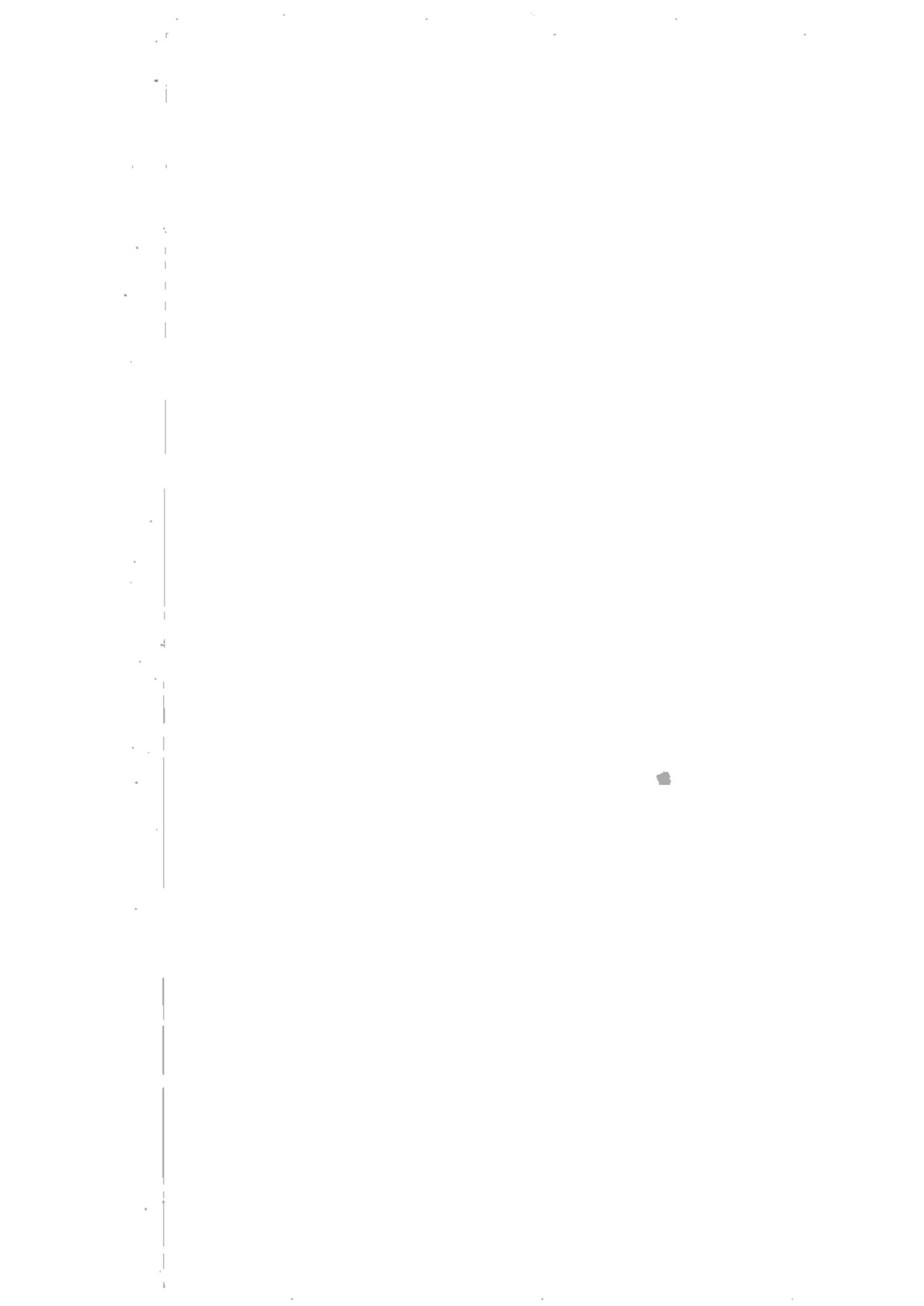
PORCEL Y EL BARROQUISMO  
LITERARIO DEL SIGLO XVIII

EMILIO OROZCO DIAZ

Porcel y el barroquismo  
literario del siglo XVIII

(Síntesis anticipada de un estudio en preparación)

1968



## Aclaración previa

*El presente ensayo crítico biográfico recoge en síntesis apresurada y esquemática, en cuanto a datos e información, el estado de nuestras investigaciones sobre el poeta y orador granadino don José Antonio Porcel y Salablanca tal como se encuentran en el día de hoy. Nos guía, junto a la intención de resumir nuestras conclusiones provisionales, el dar una síntesis anticipada de lo que en su día desarrollaremos con extensión y estructura de libro donde se contengan todos los datos que sólo parcialmente —los que estimamos de más interés— aquí se utilizan. Porque se recoge en este trabajo una información documental que no había sido conocida de la crítica, comenzando por la que precisa las fechas de nacimiento y muerte del poeta, dato el primero que, por las especiales condi-*

ciones en que tuvo lugar, constituye un interesante problema biográfico. También se completa la información bibliográfica de la obra del escritor granadino incluyéndose la referencia a algún manuscrito inédito. Todos esos datos de vida y escritos estimamos pueden, por el momento, servir de base para perfilar mejor la personalidad del gran poeta y orador de nuestro último período del Barroco. Pero también se anotan en este trabajo algunos rasgos del pensamiento y doctrina estética, así como un rápido juicio sobre el conjunto de su obra poética. De una manera especial y con mayor extensión comentamos su obra fundamental, las fábulas del Adonis, con la intención de que este ensayo pueda servir de introducción a la lectura del poema que, en verdad, merece ser más conocido y leído de lo que es en la actualidad. Su significación es decisiva a nuestro juicio en la historia de nuestra poesía barroca, pues es la obra que cierra el gran período que se abrió con las Soledades de don Luis de Góngora. Pero además contiene bellezas que, independientemente de su valor expresivo de un aspecto importante en la historia de un estilo poético, puede saborear hoy el lector de poesía lírica.

Todas estas anotaciones, más rápidas o más detenidas, se procuran completar con alguna referencia ambiental que permita al lector perfilar la figura de Porcel sobre el fondo histórico artístico del momento, especialmente de la Granada en que transcurrió la mayor parte de su vida y la que explica muchos de los rasgos de su personalidad y de su obra. Hemos prescindido de precisar todas las referencias documentales y bibliográficas por razón de la multiplicidad de notas a que obligaría y porque, tratándose de un trabajo con carácter de ensayo introductor y provisional, no se ha-

*cía necesario, toda vez que han de ser recogidas ampliamente en su día.*

*La circunstancia de redactar este esbozo crítico biográfico fue debido al deseo de atender debidamente la invitación que nos fue hecha por la Cátedra Feijoo de la Universidad de Oviedo en un curso dedicado a estudiar los aspectos de la supervivencia del Barroquismo literario en el siglo XVIII. Mejor que redactar el texto con la extensión correspondiente a una conferencia, preferimos —por estimarlo de más interés para el futuro lector, como constancia escrita— trazar esta síntesis anticipada de nuestro libro en preparación a fin de poder desarrollar oralmente nuestra lección sobre una amplia base de datos concretos ordenados. Así, aunque nuestra conferencia se desarrolló con más libre perfil y descargada de aparato erudito, quedó este texto base de ella, con muchos datos e información que callé, porque hubieran cansado entonces; pero que sí creemos necesario consten por escrito en una introducción a la figura y obra de Porcel que es lo que pretendemos constituya, aunque sea provisionalmente, este ensayo que hoy publicamos.*



## Introducción

Si en general resulta convencional y artificiosa la división por siglos al establecer las líneas de periodización y evolución en la historia literaria, ello se hace más patente al referirnos al siglo XVIII español. La noción de siglo, aunque con alguna aislada protesta —como con sentido general puntualizaba Deonna— se ha impuesto tradicionalmente en la Historia de la Literatura y en la Historia del Arte; en forma tal que al hacer el esquema de la Historia de los estilos, espontánea e inconscientemente, tendemos a acomodarla dentro de ese rígido molde cronológico del siglo. Así se identifica el Renacimiento con el siglo XVI, el Barroco con el XVII, el neoclásico con el XVIII, y hasta se tiende a ver lo decimonónico bajo un reflejo general de Romanticismo.

Algunos acontecimientos histórico-políticos que se dan

en la vida española de esos períodos han venido en parte a prestar un apoyo aparentemente sólido a esa estructuración por centurias en la evolución de nuestro arte y de nuestra literatura. Así, el reinado de los Reyes Católicos entre los siglos XV y XVI, la entrada de los Borbones en el arranque del XVIII, la guerra de la Independencia en los comienzos del XIX, y el desastre del 98 en su final, parecían poner límites indicadores de cambios entre las distintas centurias. Y en verdad que hay cosas que cambian, pero no siempre ni de manera decisiva atañe a las artes y a las letras.

Esa noción de siglo llegaba, así, a perfilarse como un período completo cuyas características se realizaban, en su plenitud, en su mitad, mientras que los comienzos representaban una iniciación o juventud y los finales una decadencia o vejez. El siglo XIX, más revuelto y violento y, sobre todo, más próximo, ha sido el que primeramente ha exigido establecer otras delimitaciones; pero muy lentamente se va dando paso a otra periodización que no sea la de la centuria. Y quizás dentro de ese esquema lo que especialmente se ha venido dando como entidad o período más plenamente delimitado por el límite de la centuria, haya sido este siglo XVIII, que se ha visto sobre todo en España como el siglo del Neoclasicismo. Se nos olvida que en la historia del Arte no es sólo el período del estilo rococó lo que hay que incluir junto a éste, sino también muchas de las manifestaciones que hay que llamar barrocas. Y en ellas cuentan algunas de las muestras culminantes del estilo; y precisamente en un arte como la arquitectura en el que con más fuerza y plenitud se patentizan y concretan los rasgos del Barroco. Así, como si hiciéramos una concesión, como si diéramos entrada a algo rezagado, ajeno al período, hablamos de una tradición barroca; como si se tratara de una simple supervivencia de un estilo mantenido por iner-

cía de poetas o artistas rezagados, ignorantes de lo que acontecía fuera de España, y que así actuaban como ajenos al tiempo en que les tocó vivir. Es verdad que lo mismo que hay rasgos de avance o anticipación de un estilo, los hay también de supervivencia; pero no es éste el caso refiriéndonos a la primera mitad del siglo XVIII. Veríamos supervivencia en fechas posteriores —en las que en efecto se da— o en el neoclasicismo de un Quintana en pleno esplendor romántico, o en las anacreónticas a lo Meléndez, en la época de Bécquer; porque en ninguno de esos casos respondían esas creaciones al gusto o ambiente predominante. Pero no ocurre así con el arte y la literatura barroca del siglo XVIII.

No son supervivencias, sino vivas y a veces potentes manifestaciones de un gusto general de época y, en consecuencia, no sólo no se apartan de su tiempo como ajenas, sino que son expresión elocuente de unas formas de vida que se manifestaban con plena teatralidad barroca, según nos testimonian las fiestas civiles y religiosas, la vida pública y privada de todas las gentes, nobleza y pueblo, doctos e ignorantes. No caigamos en el error de suponer que los ignorantes y retrasados eran los que mantenían las viejas formas y que los que propugnaban la introducción de un nuevo estilo eran los doctos y conocedores de la cultura francesa. Ello podrá darse como verdad, y no completa, en el último tercio del siglo; pero no antes. Precisamente el caso de Porcel podría darse como el mentís rotundo a esa interpretación, pues pocos como él conocieron la literatura francesa en esos años y ninguno como él extremó, y tan conscientemente, la postura barroca.

Lo que estuvo en desacuerdo con las formas de vida y gusto del tiempo fue precisamente el arranque de lo neoclásico, en pensamiento, arte y literatura. Por ello su implantación fue obra de una minoría y hasta a veces con impo-

sición oficial, porque contradecía gustos generales que no siempre coincidían con la ignorancia, rutina y mal gusto. Pero esto ocurre cuando casi han transcurrido totalmente dos tercios del siglo XVIII. Si más tarde se hace necesario ordenar la supresión de los autos sacramentales y prohibir la construcción de retablos de madera dorados y policromados hay que pensar que esas manifestaciones artísticas y literarias del ámbito religioso no se mantenían sólo de un mimetismo rutinario. Estamos, sí, en el momento de la supervivencia —en gran parte por el apego del español a las formas tradicionales—, pero en parte también por el apego del español a lo barroco. Por esto lo que era fiesta pública y oficial se suprimió; pero los retablos, aunque algunos se hicieron en mármoles o, más frecuentemente, imitándolos, otros muchos siguieron haciéndose deslumbrantes de oros, y retorcidos y exuberantes en su decoración.

Nuestro barroco y recocó del siglo XVIII no puede, en conclusión, considerarse como un mero sobrevivir por inercia de viejas formas artísticas del siglo XVII. Incluso tiene formas y características propias; especialmente en lo artístico. También el barroquismo de Porcel no es sólo el eco de Góngora, sino que ofrece otras complicaciones acordes con el arte y el espíritu de su época. Lo que ocurre es que las letras en general no frecen el brío y potencia que se manifiestan en la arquitectura, y en parte en la escultura. Pero ello no debe llevarnos, al trazar la historia de nuestras letras, a considerar este aspecto de lo literario como una intromisión forzada del siglo anterior, sino como la general manifestación de una época.

Nadie —creo— se atrevería a llamar obras de decadencia o de simple supervivencia y agotamiento de un estilo a creaciones como la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago, el Transparente de la de Toledo, o la Sacristía de la Cartuja de Granada. Por el contrario, el estilo no sólo

habla con potente vida y sinceridad, sino, más aún, canta con resonante clamor; no son los rescoldos de la gran hoguera artística del Barroco, sino las últimas grandes llamadas cuyos reflejos perdurarán aún muchos años después.

Y no olvidemos, por otra parte, que nuestro neoclasicismo no tuvo muy larga vida ni se extendió aplastante por toda la península. Es más, incluso recogió y asimiló consciente o inconscientemente elementos de la Tradición barroca. En el arte es ejemplo bien patente la arquitectura de don Ventura Rodríguez. Pero también, aunque con tono menor, puede decirse de lo literario.

El hecho de que en la historia literaria de este período no se nos ofrezcan figuras en la etapa barroca que destaquen con fuerte personalidad no puede llevarnos a considerar en bloque el siglo XVIII como neoclásico. Considerado en su conjunto, más bien tendríamos que hablar como del siglo del último barroco y del rococó.

Aunque fuese sólo con un carácter provisional o metodológico, deberíamos adoptar inicialmente al considerar la historia literaria un punto de vista formalista intentando trazar la historia de los estilos en literatura, haciendo en parte —aunque sea como fondo previo— una historia de la literatura sin nombres como se trazó la historia del arte bajo los *conceptos fundamentales* de Wöfflin. Así llegaríamos a ver la periodización histórico literaria sin sentirnos atados por esas estructuras impuestas por la medida cronológica del siglo, que nos arrastra a su vez a identificarlos con los estilos. Sobre ese fondo podríamos perfilar a los poetas viendo su coincidir o su ruptura con el gusto o tendencia general de su momento, y en este caso sin olvidar los gustos y formas de las artes e incluso la psicología de la época.

Ese fondo artístico, cultural y psicológico destacaría elocuente en este caso de los escritores del siglo XVIII, pues muchas veces, por la razón dicha, aún admitiendo su barro-

quismo, los perfilamos sobre ideas y ambientes neoclásicos. Debemos procurar conseguir esa ambientación si queremos precisar debidamente la caracterización de su estilo. Así, por ejemplo, evitemos no identificar la postura de renovación intelectual que representa Feijoo con el fondo de una estética neoclásica. Aunque nos fuerce a razonar con poderoso sentido común, está proclamando el furor, la libertad y lo irracional como norma de la creación poética. Y esto no es exactamente prerromanticismo, sino actitud barroca. No sólo por anacronismo histórico no podríamos perfilar materialmente su figura teniendo como fondo la Puerta de Alcalá; aún sería más violento el desacuerdo estético. En cambio, podríamos imaginarlo más en su ambiente teniendo tras de sí un retablo como el de San Martín Pinario.

Pero dentro de esa general prolongación del Barroco en España a través del siglo XVIII, hay focos en los que el fenómeno se da con mayor intensidad. Este es el caso de Granada. En ella, si los aires renacentistas penetraron más temprano y con mayor pureza, también el brotar del Barroco se adelantó a otras regiones, acusando con ello rasgos que, podríamos decir, son definidores de lo granadino, especialmente en lo literario. Si junto a la rica fachada de la Chancillería —tan elogiada por Góngora— que descubre los primeros gestos barrocos de nuestra arquitectura se puede recordar un grupo de poetas que preludian la renovación gongorina, también después será en Granada donde perdure con más vigor esa estética del autor de las *Soledades* y donde se creen, mediado el siglo, obras culminantes del arte barroco como la Sacristía de la Cartuja. El arte y la poesía del siglo XVIII ofrecen exaltados los rasgos típicos de lo barroco —dinamismo, complicación, desborde ornamental y brillantez colorista—; pero siempre acusando un fondo antinaturalista seducido por la técnica preciosista y por lo selecto.

Además, si es característico de Granada ese temprano amanecer del Barroco, no lo es menos el retraso de su declinar. Tanto en arquitectura como en escultura y pintura, el florecer de sus escuelas se prolonga hasta fecha más tardía que en la sevillana y madrileña. En contacto con lo cordobés, la arquitectura barroca del siglo XVIII se ofrece con brío y novedades insospechadas. Cuando Porcel nace estaba construyéndose por Hurtado Izquierdo el Sagrario de la Cartuja, obra en que se realiza plenamente la síntesis de las artes a que aspira la estética barroca y de la que decía su prior, con conciencia del esfuerzo y cuidado con que se realizaba, que no iba a tener igual en toda Europa. Y hacia las fechas en que el poeta alzaba su voz en la *Academia del Buen Gusto*, proclamando incomparable a don Luis de Góngora, se estaba construyendo la sacristía del mismo monasterio, donde, con una nueva savia, abandonando la exaltación colorista del Sagrario por la conquista de la blancura, se alcanzaba en la más violenta actitud anticlásica de abstracción y geometrización de las formas, la apoteosis de los efectos de luz, que juega y se refleja cambiante en el más delirante efecto de movimiento y derroche ornamental.

La imaginería, con Risueño, Ruiz del Peral y Vera Moreno, extrema también con más violencia los efectos dinámicos de movimiento y contrastes de modelado profundo y de intensos colores. Lo mismo hay que decir de la pintura. Y aún en la segunda mitad del siglo, cuando no existen fuertes personalidades; sin embargo, por sus características generales se hace difícil a veces distinguir lo hecho en pintura o en escultura en esos años y lo debido a la primera mitad. De tal manera sobrevive lo barroco que lo único verdaderamente neoclásico que se crea en Granada es muy escaso y debido a artistas de fuera. Pintores y escultores granadinos a lo más que llegan es a enfriar lige-

ramente los colores, pero manteniendo tipos y actitudes de acuerdo con el gusto barroco.

No tiene, pues, nada de extraño el barroquismo de la poesía de Porcel, aunque sí lo sea que esa postura se mantenga por un hombre de letras al día, que conocía la literatura y el pensamiento francés y hasta gustaba de traducir de esta lengua incluso a Boileau. Este consciente barroquismo es lo que hace más interesante la poesía de Porcel. Vemos, pues, cuán adecuadamente, sobre ese fondo de arte barroco, resuena y brilla su sonora voz y su deslumbrante poesía. Se identifica con ese barroquismo exaltado y afligido en el que el nuevo espíritu del rococó se funde con esa tradicional visión preciosista granadina que dio valor en arquitectura, imaginería y poesía a lo pequeño y primoroso; en forma que pudo hablar García Lorca, ante el estilo de Soto de Rojas, de una estética granadina del diminutivo.

Porcel, precisamente, realiza la más perfecta fusión de ese estilo preciosista de minúsculos primores con la nueva sensibilidad juguetona, tierna y seductora del rococó. Hay temas y visiones de su lírica cuyo sentido de lo pequeño y gracioso, pródigo en diminutivos, se ofrece como el perfecto equivalente en poesía de aspectos característicos del arte rococó. Como decíamos hace muchos años, ante algunos temas y rasgos del estilo preciosista de la lírica de Porcel, "granadinismo y gracia y finura de rococó se enlazan en estas visiones que hacen recordar ese mundo de los salones en cuyo embellecimiento se exalta entonces lo pequeño y preciosista. No olvidemos que son los años de esplendor de la pintura de miniaturas y de abanicos, y de las figuritas de barro y de porcelana. Ante alguna de sus composiciones —concluíamos— más que en la realidad pensamos en un gracioso grupo de porcelana con su brillo y color resaltando sobre el pulido mármol de una consola".

Hace poco tiempo que el profesor Arce Fernández, en un acertado ensayo sobre *Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo de la poesía española del siglo XVIII*, ha insistido también en este rasgo de la estética de Porcel como caso *necesario* de destacar al hablar del rococó en España. Así sitúa el poeta granadino “en el momento de paso de la grandiosidad técnica barroca a la ligereza rítmica del rococó”, y lo ve en “posible relación con ese barroco en miniatura, de formas gentiles, que en el arte italiano se llama «barocchetto» y va transformándose en rococó”.

La correspondencia de la poesía de Porcel con la estética del último barroco y del rococó es un hecho patente. La hiperbólica descripción elogiosa que hace el poeta de la reciente decoración del Castillo de Bibataubin —por desgracia bárbaramente destrozada en nuestros días— demuestra esa identificación estilística; y lo mismo su entusiasta participación en las fiestas de consagración de la iglesia de los hermanos de San Juan de Dios. Así, sobre suntuosas fachadas de brillantes y contrastados mármoles o coloreados estucos, y sobre retorcidos y recargados retablos encendidos de oro y colores; y rodeado de naves y capillas —cubiertas de aparatosos frescos, cuadros, espejos, ágatas y afiligranados marcos y cornucopias— en las que vuelan impetuosos seductores ángeles lampadarios en un frenesí de dinamismo barroco, hemos de perfilar la figura de este ilustre orador y poeta. Porque éste es el ambiente real, en el que, materialmente, resonaron los sermones de don José Antonio Porcel y Salablanca. Las amplias curvas de sus períodos oratorios y las brillantes y preciosistas figuras que los esmaltan están infundidas del mismo ímpetu barroco que hace ondear al viento a las cabelleras y coloreadas vestiduras de ángeles, y retorcerse y encrespase columnas, cornisas, volutas y follajes de retablos, marcos y cornucopias en cuyos espejos todo se refleja y multi-

plica. Cuando en 1757 se consagró el templo de San Juan de Dios, cuyo conjunto todo sin dejar reposo vibra y bulle de ornamentación, con un hervor de oros y colores, dos días la palabra de Porcel fue escuchada por los granadinos en masa, atraídos por ella con el mismo entusiasmo con que contemplaban la espléndida obra que se estrenaba al culto. En conclusión, pues, la obra de Porcel, aunque abierta a los ecos lejanos, tenemos que enjuiciarla desde este marco y ambiente del último barroco granadino.

Ahora bien, esta ambientación granadina que estimamos necesaria para emprender y valorar debidamente la poesía de Porcel, no debe entenderse con un sentido localista. Granada, ni entonces ni antes ni después, dejó de sentir la inquietud por lo europeo y en general por lo universal y trascendente. Siempre tuvo la atención alerta a todo lo nuevo, aún a lo más lejano. Porque Granada es, según decía García Lorca, aplicándole el título del poema de Soto de Rojas, un *Paraíso cerrado para muchos*; y desde el recogimiento se descubren las más amplias perspectivas, también espiritualmente se divisan los más lejanos y elevados horizontes. Porcel, lo mismo que Soto de Rojas, que Ganivet o García Lorca, son autores que exigen, para ser plenamente comprendidos, considerar sus obras desde Granada, pero atendiendo simultáneamente esos rasgos que los enlazan con lo europeo y universal.

## Perfil biográfico y actividad literaria

Toda la información que hasta hoy nos ha ofrecido la crítica sobre Porcel resulta imprecisa, incompleta —y por eso a veces errónea— y, a nuestro juicio, muchas veces falta de comprensión de algunos rasgos de su personalidad

y de su poesía. Es verdad que de su obra se conocen las *fábulas del Adonis*, el poema más ambicioso y expresivo de lo que su poesía representa y, en consecuencia, aunque su personalidad se conozca de forma muy incompleta, disponemos, sin embargo, de un elemento esencial para caracterizar al poeta. Ahora bien, lo que representa su poesía no podremos descubrirlo plenamente de no ponerlo en relación con la voluntad artística que orienta a esa personalidad y de acuerdo con los concretos determinantes históricos y ambientales en que vive el poeta.

Hasta ahora —aparte la básica aportación y edición del Marqués de Valmar— el mejor juicio crítico sobre nuestro poeta es el dado por Cossío en su historia de la Fábula mitológica en España, quien, con acierto, a nuestro juicio, afirma categóricamente que sin la consideración de esta poesía de Porcel quedaría *mutitada* la historia de la poesía española. Por otra parte, ha visto claro en su técnica y visión poética su rasgo de granadinismo recordando oportunamente a Pedro de Espinosa y a Soto de Rojas.

Entre las muchas imprecisiones y faltas que se nos ofrecían en los datos recogidos de la biografía de Porcel estaban en primer lugar el desconocimiento de las fechas de su nacimiento y muerte. Angel del Arco, que intentó completar en un artículo de la revista *Alhambra* las referencias biográficas reunidas por el Marqués de Valmar, encontró gran dificultad para descubrir esa fecha del nacimiento. Como veremos, no es de extrañar lo inútil de su esfuerzo, pues es dato que quedó oculto por la razón de ser un hijo natural, nacido en circunstancias que obligó a ocultar su nombre y el de sus padres. Por deducción, el citado investigador pensó debió nacer hacia 1720.

En cuanto a la fecha de su muerte no debió hacer investigaciones detenidas, pues las actas capitulares de la catedral de Granada, donde el poeta fue canónigo, le hu-

bieran permitido como a nosotros encontrar la constancia de su defunción ocurrida en enero de 1794. Claro es que quizás pensara en una vida más corta. Así, por ejemplo, le ocurre a Lázaro Carreter, que ante las características de la poesía de Porcel pensó que su muerte no ocurriría mucho más allá de la mitad del siglo.

Nos encontramos, pues, con la paradoja que este poeta que ostentaba unos apellidos ilustres tuvo un nacimiento oscuro. Hubo razones poderosas para callarlo y para que también lo silenciaron los primeros biógrafos contemporáneos suyos; Antero Benito Núñez, compañero de Cabildo y admirador del poeta, y el igualmente entusiasta de su obra obispo Caballero Góngora. Cuando intentamos precisar el origen y formación de nuestro poeta partiendo del dato seguro, declarado por él mismo, de haber sido colegial del de San Dionisio del Sacro Monte, tropezamos con la dificultad de que su nombre no aparecía en el libro de colegiales del mismo. Rebuscando con insistencia pudimos comprobar que su inscripción se hizo con otro nombre; con el de José Sánchez del Olmo, como "hijo legítimo de don Joseph Sánchez del Olmo y de doña Josepha Díaz". Con este nombre realizó todos sus estudios.

En un momento posterior de nuestra investigación acudimos a las actas capitulares de la catedral —donde era también seguro había sido canónigo— y en ellas pudimos comprobar que la ilegitimidad de su nacimiento obligó a especiales dispensas cuando se le nombró para la canongía.

Con esos antecedentes buscamos su expediente de ordenación eclesiástica y en él pudimos descubrir quiénes eran sus padres. Con este motivo de su ordenación se hizo necesario que éstos declarasen y lo reconociesen como su hijo natural. Pero Porcel no había sido bautizado con los dichos apellidos, Sánchez del Olmo, sino oscura y misteriosamente como hijo de la Iglesia, y con el nombre de An-

tonio José. El bautizo se celebró en la iglesia de San Ildefonso el día 27 de septiembre de 1715.

Sus padres fueron el caballero don Fernando Porcel Menchaca, hijo segundo del Marqués de Villalegre —ordenado de menores— y doña Cristobalina García y Navas, quienes reconocen en esa fecha de 1738 “que siendo ambos solteros, lo ubieron y procrearon en trato ilegítimo”, y que al bautizarlo “en la partida se puso por hijo de la Iglesia y no por su hijo natural por inconvenientes graves”. Por esos mismos inconvenientes “y poderlo criar y educar como desde luego se ha criado en las casas de dicho don Fernando, ocultaron el primer nombre..., y usaron del segundo de Joseph con los expresados apellidos”.

Anotemos que los padres no sólo eran solteros y libres sin impedimento para casarse en esa fecha, sino que también lo estaban en 1749, cuando don Fernando le dio públicamente sus apellidos; esto es, cuando eran personas de edad madura. Don Fernando, en concreto, tenía cincuenta y nueve años, pues hemos podido comprobar se bautizó en Granada el 27 de abril de 1690. Más que en una aventura de poderoso —que se hubiera resuelto de otra manera— hay que pensar en un amor impedido por dificultades de carácter social. Por eso hasta fecha tan tardía no se atrevieron a darle los apellidos Porcel y Salablanca; y observemos que los dos correspondían a la línea paterna.

La educación de Porcel, según nos declaran los documentos aludidos, transcurrió en la noble casa de su padre. Hay que pensar que allí, con algún preceptor, haría sus primeros estudios y quizás también se le impulsaría a seguir la carrera eclesiástica, la misma que inició su padre y que no sabemos si la interrumpió por ese amor del que fue fruto el poeta.

No creo aventurado suponer que en la casa del Marqués de Villalegre, el Conde de Torrepalma —poeta e hijo de

poeta— conocería al hijo natural de don Fernando e iniciaría esa relación que tan estrecha sería en años posteriores; porque la vocación de poeta debió iniciarse en el niño muy pronto y sus dotes lucirían en aquella sociedad nobiliaria, amiga de certámenes y fiestas poéticas. Precisamente en las casas de don Pedro Verdugo —padre de Torrepalma, el amigo y protector de Porcel— se había celebrado en 1707, con motivo del nacimiento del príncipe don Luis, una academia que uno de los miembros de la del *Trípode* considera después como el origen o antecedente de ésta. Parece, pues, que hubo una primera academia con el mismo nombre que, aunque con poca actividad, pudo continuar hasta la muerte del citado don Pedro, ocurrida en 1720.

Era natural que al llegar a los 18 años decidieran su ingreso en el Colegio del Sacro Monte, el de más prestigio entonces en Granada. Es posible que en esa decisión contara la influencia del mismo Torrepalma, que al parecer tenía relación con un ilustre sacromontano, colegial, canónigo y profesor seguramente ya entonces. Nos referimos a don Diego Nicolás Heredia Barnuevo, conocido como escritor y poeta.

Ingresó Porcel en el Colegio de San Dionisio del Sacro Monte para realizar los estudios en Filosofía y Teología en 1733, esto es, cuando tenía 18 años. El hecho es de más importancia de lo que podríamos suponer para su formación. La razón es que el Colegio, por esos años, atravesó por un buen momento. Encontró buenos maestros en saberes de erudición, poesía y lenguas, y también en espiritualidad. Así, Pastor de los Cobos, conocido por su vida y escritos espirituales, lo distinguió especialmente. Otro buen erudito —que pocos años después fue rector— Luis Francisco de Viana, también debió influir en él en su afición por las letras y la erudición. Pero más decisiva debió ser la influencia, en cuanto a la poesía se refiere, del citado He-

redia Barnuevo, que después veremos integrarse en la misma academia poética. Su principal compañero debió ser Alonso Dalda Pérez que destacó en la poesía y en su saber en lenguas. Debieron estimularse mutuamente en sus aficiones; y sus relaciones continuaron: vivieron juntos en la Cuesta de la Victoria —ya sacerdotes— algunos años e integraron los dos con Torrepalma y el citado Heredia la *Academia del Trípede*. Por eso el Conde adoptó el nombre en ella de *Caballero Acólito Aventurero*.

Hay un hecho en esa formación que debemos destacar, y es la importancia que en este Colegio tuvieron los estudios de Lenguas. Debió influir en ello los famosos plomos apócrifos, origen de esta fundación, cuya lectura tanto apasionó y cuya defensa se siguió haciendo por los profesores sacromontanos. Así Porcel durante sus estudios también destacó por sus conocimientos de lenguas. Ello se testifica, al mismo tiempo que sus dotes oratorias, cuando estudiaba el segundo curso de Teología. Desarrolló ante el cabildo una oración retórica que fue dicha en seis lenguas: italiana, latina, castellana, francesa, portuguesa y vizcaína. El año 1738 terminó sus estudios, y despidió la beca de colegial recibiendo las órdenes menores.

Por entonces precisamente comenzaron las reuniones de la *Academia del Trípede*. De los tres sacromontanos, Heredia, Dalda y Porcel debió partir el impulso que con entusiasmo acogió el noble poeta, ofreciendo para ello sus salones. Después se fueron sumando a ella otros caballeros poetas. Como es sabido, adoptaron todos nombres poéticos tomados de los libros de caballerías. El profesor Nicolás Marín, que ha estudiado la vida y obra de Torrepalma, ha comentado también en interesante artículo la actividad de esta Academia, y ha precisado la correspondencia de alguno de estos nombres poéticos que no se habían identificado. Anotemos por nuestra parte que el hecho de que Torrepal-

ma afirme que él entró en la *Academia* como “cuarto pie de nuestro segundo Trípode”, parece confirmar, como antes decíamos, que la habían constituido los tres sacerdotes poetas.

Dos años después de la indicada fecha de 1738, Porcel se ordenó de sacerdote. Fue ésta la ocasión en que su padre tuvo que reconocerlo como hijo natural, aunque entonces no le dio sus apellidos. Estos momentos de la ordenación sacerdotal debieron ser decisivos en la vida de nuestro poeta. Fue entonces cuando, aunque fuese reservadamente, se supo de quién era hijo. No sabemos si ignoraba o conocía su situación. Pero, de todas maneras, entonces era cuando no podía volver a la casa donde se había formado; esto es, a la de su verdadero padre; ni tampoco ostentar los ilustres apellidos que le correspondían. Es posible que su reacción moral ante esta situación le impulsara en su vida espiritual y celo apostólico haciéndole marchar como sacerdote a un apartado y pequeño pueblo de las Alpujarras; pues sabemos que en ese año de 1740 fue nombrado cura de Ragol, y seguidamente en Armilla, a las puertas de Granada. En este pueblo aparece ejercitando su ministerio desde los primeros días de enero de 1743 hasta mediados de noviembre de 1745.

Muy pronto, pues, volvemos a ver en la ciudad a Porcel, aunque en menesteres sacerdotales. Es posible que fuese su mismo padre o mejor aún el Conde de Torrepalma quienes le procurasen ocasiones para no perder el contacto con Granada, pues es precisamente entonces, hacia 1741 ó 1742, cuando se intensificaron —si no en frecuencia, sí en importancia— las reuniones de la *Academia del Trípode* en la casa del noble poeta y cuando triunfa en ellas con sus fábulas del *Adonis*.

El joven sacerdote había demostrado ya sus excepcionales dotes; no era hombre que mereciera quedar encerra-

do en un oscuro pueblecillo; aún pensando sólo en el predicador era lástima no se aprovecharan sus sermones como correspondía. A partir de esa vuelta —o mejor dicho de esa reaparición en Granada, pues quizás alternara sus estancias en ella con otras en Ragol— comenzó a destacar como poeta y por esas dotes oratorias. Claro es que cuando ya estuvo en Armilla era como estar en Granada. Su primer gran éxito en el púlpito en la ciudad fue en diciembre de 1741 en el sermón predicado en la función a la Inmaculada que dedicaba la Real Maestranza a la que pertenecían los familiares del padre. En esas relaciones con los nobles se está viendo la mano del padre y de Torrepalma. La pieza celebrada por todos, especialmente por los doctos, mereció el honor de ser impresa seguidamente con dedicatoria al arzobispo. Ahora bien, este nombre que comienza a ser conocido —no sólo en el ámbito literario de la *Academia del Trípodé*—, por el público granadino no es el de Porcel, sino todavía el de Antonio del Olmo. Así aparece en el citado sermón impreso. Es además el apellido que nos explica mejor el nombre poético que adopta en la dicha Academia; el *Caballero de la Floresta*. El cambio de este nombre por el de *Caballero de los jabalíes*, no sería sólo por el hecho de escribir el *Adonis* —donde Marte se transforma en jabalí— sino también por el apellido Porcel, el que le correspondía y que pronto se le reconocería públicamente.

A partir de este momento la fama de Porcel irá creciendo hasta terminar siendo el predicador indispensable para conmemorar toda clase de acontecimientos, tanto tristes como alegres; pero igualmente será demandado como poeta para celebrar tanto las fiestas religiosas como las civiles. También acudirán a él las religiosas para sus fiestas conventuales, para regocijarse con sus versos en la festividad de un santo o en la profesión de una novicia. Además, el sacerdote poeta no descuida sus estudios. Así tras los hechos en el

Colegio del Sacro Monte emprende otros en la Universidad; donde el citado año de 1742 le vemos recibir el grado de bachiller en Filosofía y en Cánones. Por entonces debió comenzar también sus traducciones de obras francesas del XVII y del XVIII. Al mismo tiempo sus afanes eruditos se intensifican. En este gusto por la crítica y erudición vemos como Porcel participaba de las inquietudes culturales de su época. Extremo de esta pasión lo descubre el hecho narrado por él mismo a Iriarte en una carta —donde le pedía le gestionara la adquisición de las *Obras sueltas* del humanista su tío—: “Padezco —le dice— la enfermedad que llaman bibliomanía y tan arraigada que no teniendo caudal para la “Biblioteca” de D. Nicolás Antonio, habiéndomela prestado un amigo tuve la paciencia de copiarla de mi puño, y la tengo manuscrita en cuatro tomos en folio, y añadida por mí en algunos artículos”. Basta repasar —aparte los textos de sus sermones y aprobaciones— las notas que puso a su traducción del *Tratado de la Educación pública* de Guiton de Morveau —publicado en 1768— para comprobar la abundante y fina erudición —completamente al día— del poeta granadino.

No es, pues, de extrañar que los éxitos del poeta y del predicador, así como las prebendas, aunque modestas, comenzaran a acumularse. En 1746 ya renunció al curato porque se le nombró Capellán de Caballería. Su prestigio rebasa los límites de la ciudad. Prueba de ello es su obra *Tridente alegórico* que fue publicada en Barcelona ese mismo año, donde se describen las fiestas de esa ciudad en la proclamación de Fernando VI. Y poco después —hacia 1649-50— le vemos también predicar en Córdoba en ocasión solemne; en la dedicación del nuevo retablo del Angel Custodio en la catedral según lo testimonia el sermón impreso en dicha ciudad. El sacerdote y poeta es conocido fuera de Granada y concretamente en la Corte donde ade-

más cuenta con la protección de su admirador y amigo don Alonso Verdugo, el Conde de Torrepalma, que es persona de influencia en los medios políticos e intelectuales; uno de los fundadores de la Academia de la Historia y miembro destacado en la de la Lengua. La casa de Torrepalma queda abierta como casa propia para Porcel.

El hecho de que al comenzar el año 1750 don Fernando Porcel y Menchaca, que continuaba soltero, reconociera públicamente y diera sus apellidos a su hijo José Antonio, parece fue la puerta abierta para que éste recibiera todos los honores. Así en el año 1751 se le nombra para una canongía de la Colegiata del Salvador. Porcel recordaría que era la misma prebenda que se otorgó al poeta granadino Soto de Rojas, y, como éste, la recibió cuando sentía la inquietud por conseguir triunfar en la corte. Estos honores intelectuales cortesanos los consiguió casi al mismo tiempo. Al comenzar el año 1752 —en los primeros días de enero— fue recibido como académico honorario en las de la Historia y en la de la Lengua. La oración gratulatoria que leyó en ésta sabemos fue “muy elocuente”. Simultáneamente, junto con su amigo Torrepalma, en cuya casa vivía, y como trasplante a la corte de la granadina *Academia del Trípode*, inician las sesiones en casa de la Marquesa de Sarriá de la *Academia del Buen Gusto*. En ella destaca Porcel y se gana el aprecio de todos, aunque su postura estética —que no disimula— se enfrente con algunos de los amigos académicos, sobre todo con Luzán, Nasarre, y Montiano. Los juicios de uno de estos académicos, don José Luis Velázquez, en sus *Orígenes de la Poesía castellana* demuestran la admiración por sus obras; por la *Fábula del Adonis*, e incluso por su traducción del *Fascistol* iniciada en 1753, a la que Porcel dará término más tarde —en 1782— alentado por esa opinión. Por otra parte, dado lo publicado y lo inédito de las actividades de esta academia,

hay que reconocer que el *Adonis* fue la obra más importante allí leída; y desde el punto de vista de la crítica su humorístico *Juicio lunático* se destaca igualmente a la cabeza; incluso sobre un interesante discurso de su amigo Torrepalma. Su fama de traductor del francés debió granjearle igualmente el aprecio de todos los más apasionados por las obras del vecino país. Así el P. Rávago le encargó con insistencia la traducción de la *Dama doctor*.

Pasó sin duda Porcel una larga temporada alternando en lo posible Granada y la Corte. Sus obligaciones eclesásticas de cabildo no le permitían detenerse en Madrid todo lo que quisiera. Esta situación sería para él de inquietud, pero también de estímulo. El ambiente literario de la corte le espolea y le hace reforzar la conciencia de su estilo; por otra parte le mueve a la emulación. Ese prestigio de que allí goza podía exhibirlo después —como sus títulos de académico— en su tierra al imprimir sermones y poemas de circunstancia. Poco a poco quedará consagrado como el gran poeta de Granada; pero ello no será beneficioso para su poesía, que quedará, así, más sujeta y limitada a las exigencias ocasionales de la ciudad. Se siente satisfecho, eso sí, con estos frecuentes e insistentes encargos de sermones y de poemas dramáticos y líricos; pero son trabajos en general que exigen poco esfuerzo a su pluma fácil para cumplir y divertir, y así no espolean al poeta y le apartan, por otra parte, de más altas empresas.

Como obras de mayor empeño en la oratoria se puede recordar su sermón panegírico de Santo Tomás ofrecido en la fiesta celebrada por su antiguo Colegio de San Dionisio en el convento de Dominicos de Santa Cruz la Real en 1756, y sobre todo sus dos sermones en las solemnísimas fiestas de dedicación del templo de San Juan de Dios en 1757. La profunda devoción al Santo, y lo extraordinario de la riqueza de este monumento —el último gran conjunto

que deja el arte barroco en Granada— daba especial importancia a estos regocijos de su inauguración. En la construcción se había volcado riqueza, primores y suntuosidad a manos llenas; desde la cancela de su portada hasta los más escondidos primores de su camerín. Se reunió en ella lo mejor que en aquellos momentos se podía reunir, acudiendo incluso a artistas de fuera; si no es —porque los tiempos no daban más de sí— una obra de genialidad comparable a la sacristía de la Cartuja que se había ultimado por entonces, sí constituye un conjunto de completa unidad, rico y deslumbrante. El P. fray Juan de Ortega, a cuyo tesón, entusiasmo y dirección se debía la gran obra, es ensalzado por Porcel en una pieza dramática que ha quedado inédita. Pero su mayor cuidado debió ponerlo en sus dos sermones —correspondientes a las funciones ofrecidas por el Real acuerdo y por el Ayuntamiento— pues en ellos había que rivalizar con otros notables predicadores. Recogidos junto con la histórica y minuciosa descripción del templo y con la narración detallada de las fiestas en una importante crónica de la Orden, conocemos precisamente un ejemplar corregido cuidadosamente por el propio Porcel que demuestra el empeño que puso en estas dos piezas oratorias.

Las fiestas de proclamación en Granada del nuevo monarca Carlos III, es ocasión de que Porcel —quizás pensando también en la corte— escriba con el título aparatoso de *Gozo y corona de Granada*, un largo poema descriptivo que se edita al día siguiente en cuidada edición. Lucen en él las descripciones de todo orden con la sobrecarga de una erudición ornamental dentro del más brillante y colorista estilo barroco.

Si Porcel se hizo famoso como orador y como poeta en las alegres conmemoraciones también era imprescindible en las tristes ocasiones de fallecimientos de personalidades

de la ciudad. Así el 13 de febrero de 1762 pronunció la oración fúnebre en las honras celebradas en el convento del Santo Angel Custodio por la muerte de Sor Juana María de San Joaquín, hermana de su amigo y protector el Conde de Torrepalma. Por razones de afecto y amistad y también por relación familiar con el citado Torrepalma, dos años después, el 12 de julio de 1765, pronuncia otra oración fúnebre en el aniversario de la muerte del Marqués de los Trujillos, que constituye una de las piezas oratorias más sentidas y cuidadas de estilo del poeta orador. Su nombre, además, no deja de aparecer impreso en varias eruditas aprobaciones, sobre todo de sermones.

Pero la corte y su ambiente intelectual de academias seguía atrayéndole. Es posible que sus relaciones y amistades asimismo se interesaran por él. El hecho es que en 1768 consiguió ser nombrado maestro de caballeros pajes del Rey. Ello le impulsa a solicitar inmediatamente ser nombrado académico supernumerario —hoy se dice de número— de la Real Academia de la Lengua, ya que reunía la condición exigida de ser residente en Madrid. Como era de esperar lo consigue, y la asiduidad con que acude a las sesiones demuestra su interés; asimismo lo demuestra el hecho de lo exactamente que atiende los informes que se le solicitan sobre distintas obras a imprimir que estaban sujetas a la decisión de la Academia. Igualmente se entrega como buen bibliógrafo a confeccionar los índices de la biblioteca.

La carrera literaria de Porcel parecía haber tomado nuevos y definitivos rumbos que, indiscutiblemente hubieran favorecido al poeta. Pero al año siguiente las circunstancias o también —lo que parece más fácil— la atracción de Granada le hacen cortar bruscamente esa nueva vida que parecía ilusionarle. Como a otros granadinos, el recuerdo de su tierra pudo sobre sus ambiciones literarias;

pues la verdad es que el hecho que determinó esa vuelta a Granada no explica suficientemente por sí misma la decisión de abandonar todo lo que le ofrecía la corte. No se ve clara la huella de ningún desengaño, aunque también pudo existir. Como Soto de Rojas, abandonó la corte para venir a vivir y morir en su ciudad. Ahora bien, Porcel no era hombre para vivir solitario. Las relaciones sociales le atraían.

La ocasión de su vuelta fue la reapertura del Colegio universitario de San Bartolomé y Santiago, que por depender de los jesuitas había quedado clausurado con su expulsión. Se propuso a Porcel no sólo para que informara sobre los distintos problemas de la reapertura, sino como rector del mismo. Ello fue por Real provisión de 4 de septiembre de 1769.

Por lo visto las ideas de Porcel —como muchas de sus lecturas— respondían al ambiente intelectual y político de la España de Carlos III, aunque su estética en lo esencial se mantuviera dentro del barroquismo tradicional. En este sentido dicho rectorado, que forzosamente había de rectificar las directrices de los jesuitas, parece probarlo. Además, como prueba de que el ambiente le era favorable vemos que muy poco tiempo después consigue una nueva prebenda. En abril de 1771 fue presentado por cédula real para una canongía vacante en el cabildo catedralicio y aunque había dificultades por razón de la ilegitimidad de su nacimiento se consiguieron todas las dispensas necesarias para que los capitulares aceptasen el nombramiento.

A partir de estas fechas diríamos que su fama no es sólo de índole social y literaria, sino también oficial, aun fuera del ambiente eclesiástico. Se multiplican los sermones y al mismo tiempo se hacen más frecuentes las obras impresas; no sólo de los sermones sino también de las composiciones poéticas que, como aquéllos, respondían a cir-

cunstancias de la vida pública, religiosa y civil de la ciudad. Para la libre y personal creación es para lo que no hay lugar. Así el *Adonis* seguirá inédito.

Como el poeta representativo de la ciudad muy pronto comienzan a imprimirse los poemas dedicados a celebrar las solemnes fiestas granadinas del Corpus Christi; donde tras una descripción en prosa que explica también el pensamiento se van presentando los elementos poéticos que completaban las alegorías representadas en las aparatosas decoraciones de los altares y empalizadas levantados para las estaciones de la procesión eucarística que culminaban en los de la Plaza de Bibarrambla. Porcel era, pues, el autor de esos versos que en cartelas adornaban los altares y la construcción alegórica del conjunto. Algunas de estas descripciones las publicó con el anagrama Lecorp, que debió hacerse tan popular como su nombre. La primera en fecha de estas, correspondiente al Corpus de 1774, es *La Espada del Señor y de Fernando en la conquista de Granada*. El Título continúa acusando énfasis del último barroco. Más sobriamente —pero dentro de lo alegórico— se encabezan otras posteriores; la de 1782 como *La conquista de Mahón*; la de 1785, *Las Ordenes militares*, y la de 1793, *Granada la ciudad del Sacramento*. Esta última, y posiblemente otras que aún no conocemos, quedó inédita —editada en 1954 por López del Toro—, y quizás sea la última obra que escribió, pues falleció a comienzos del año siguiente.

Paralelamente a esas obras produce otros poemas dedicados a determinados sectores de la sociedad granadina. Así en 1755 escribe un *diálogo* —que ha quedado inédito— para ser representado en la profesión de dos monjas hermanas —de ilustre familia— en el convento de Comendadoras de Santiago y otra composición para análogo acto de otra joven ilustre, le vemos componer en julio de 1777, para el convento de la Encarnación. En 1779 publica poe-

mas en latín y castellano para la *Distribución de premios entre los profesores y discípulos de las escuelas de Diseño* de la Real Sociedad Económica. También continúa sus relaciones con la Real Maestranza, pues nos ofrece en 1784 una descripción de las fiestas organizadas por ésta con motivo del nacimiento de los infantes gemelos don Carlos y don Felipe, con el título de *El árbol de las lises*. Al año siguiente se publica *El Parnaso*, poema donde se describen los festejos organizados por el mismo Real Cuerpo para celebrar los desposorios del infante don Gabriel con la infanta doña María Ana Victoria de Portugal. Y aunque no impresas conocemos otras composiciones de estos años hechas para las fiestas y ceremonias de conventos de religiosas granadinas; algunas de ellas con motivo de la profesión de monjas de la familia Porcel.

No hay que decir que su actividad como predicador no es menos intensa y en ella destacan sobre todo su intervención en los más solemnes funerales celebrados en la catedral. Así la *Oración fúnebre* pronunciada en las honras hechas por el cabildo a la muerte del arzobispo don Antonio Barrueta, en 1774. Más tarde, en 1789, a la muerte de Carlos III, se le encargaron dos de las oraciones fúnebres de las cuatro pronunciadas en dichas exequias reales. Porcel intervino en las organizadas por el cabildo catedral y por la Real Maestranza. Por estos y otros sermones se nos descubre que el canónigo poeta era reconocido en su valía por sus compañeros. Recordemos que en 1789 había sido presentado para la dignidad de Prior del cabildo. En éste era precisamente su Deán, don Antero Benito Núñez, el que especialmente le estimaba en su valía, pues dejó un esbozo biográfico que conocemos por referencias. Este y el obispo Caballero Góngora son eclesiásticos de su tiempo que sabemos estimaron a Porcel como gran poeta. Ellos constituyeron las voces en que se concretó el entusiasmo del pue-

blo granadino por el sabio canónigo, su mejor poeta y su más elocuente orador. Con esta fama, pero olvidado de la corte, donde se imponían nuevos derroteros literarios, le llegó la muerte al gran poeta barroco granadino. Ello ocurría el día 21 de enero de 1794. No es extraño, sino muy expresivo, que de toda su fama sólo perdurara el recuerdo de las *Fábulas del Adonis*, la cima de su obra y de toda la poesía barroca del siglo XVIII.

### Sobre su doctrina poética

Valmar, en sus juicios sobre la poesía de Porcel, insiste para disculparle de sus defectos en el hecho de corresponder a una época de transición de la que estima al poeta como uno de los que mejor la caracterizan; pero ello le lleva a afirmar algo que sólo en apariencia es cierto; tal es el decir que "no se educó bajo la influencia creciente de la literatura francesa". Más cerca de la verdad queda la afirmación que deduce de la anterior: "que sus bellezas y sus defectos son de índole puramente española". Pero frente a ambos juicios hay que puntualizar que Porcel conocía la literatura francesa como pocos escritores de su tiempo, y que el fondo esencialmente español de su poética no es sólo reacción patriótica frente a una literatura exageradamente sobrevalorada en estos años; ni mera supervivencia de una estética barroca especialmente gustada en su ciudad natal.

Estamos ante un poeta de notable cultura literaria, de temperamento barroco, sí, pero que diríamos está ya de vuelta del ciego entusiasmo por lo francés de los escritores de su tiempo y que, tras lecturas y hasta traducciones, llega a reafirmar, precisamente, por contraste de características esa

estética española barroca, que se presenta, así, como algo plenamente consciente. Y aunque reconozca lo que se le debe a los franceses en cuanto a la preocupación por las reglas artísticas, rechaza esa ciega postura de la estética clasicista; valorando lo italiano y lo español, rectificando con razones al propio Luzán, y proclamando una libertad artística como en su siglo sólo había mantenido el P. Feijoo. Pero subrayemos una vez más que, como en este caso, no debemos ver en Porcel un anacrónico gesto prerromántico, sino una característica actitud española que desde el siglo XVI está asomando en nuestros escritores y preceptistas, aun en los seguidores del aristotelismo. Riley, en su interesante estudio sobre la teoría de la novela en Cervantes, destaca también ese rasgo como característica de lo español.

El *Juicio lunático* de Porcel leído en la *Academia del Buen Gusto*, aunque no ofrezca novedad como género literario —ya que se trata del viejo artificio del sueño—, constituye uno de los escritos de mayor interés crítico que nos han dejado los escritores del siglo XVIII. A este inédito hemos de acudir, pues, para escucharle —y con la mayor sinceridad que le presta su tono burlesco de vejamen— lo que pensaba de la poesía y de los poetas.

Precisamente en las primeras páginas se nos plantea ya abiertamente la cuestión de la influencia francesa. Al autor preocupado por su papel de fiscal, se le aparece el Ariosto que viene a defender su *Orlando* —con cuya lectura ya se había recreado el poeta— y tras reconocer que no le *criticaba por su dictamen* “ni por el de los demás españoles, cuyo númen más se conforma con el de los italianos que con el de otras naciones”, le reprocha “que preocupado por la doctrina de los franceses (enemigos jurados de toda literatura que no sea de su nación) me censurabas”. La respuesta de Porcel es bien expresiva: “no me han tiranizado las modas francesas en vestir el alma en

conocimientos tanto como a otros el vestir el cuerpo de sus galas; pero no estoy tan mal con las musas que niegue haber trabajado ellos más que nosotros en las reglas del arte, aunque no sean los más felices en reducirlas a la práctica". Y agrega varios casos de imitación de Ariosto en Francia que demuestra cuan bien conocía la literatura francesa del siglo XVII.

Esta postura, conocimiento y caracterización de lo francés, la completa más abajo en una visión de los *dominios poéticos* que le ofrece al preocupado fiscal el mismo Ariosto. Tras contemplar los *jardines* de la Academia italiana, le señala: "estotros montes cubiertos de nieve que se divisan a la parte septentrional, son de la francesa; es país muy helado... así vemos que aunque sus poemas tengan tanto primor del Arte siempre les falta un *no sé qué*; si ya no es el calor poético que por querer temprarlos demasiado dexan los versos lánguidos, y los pensamientos fríos". Como vemos hay conocimiento —y hasta reconocimiento— de valores de lo francés, pero también confrontación de posturas artísticas que descubren bien por qué no se lanzó a la imitación decidida de la poesía francesa ni a adoptar tampoco una preceptiva neoclásica.

La comprensión de la distinción que existe y debe existir entre lo francés y lo español lo reconoce también el prólogo de su traducción inédita de la *Dama doctor* donde afirma que "los franceses distan mucho de nosotros en el gusto de las piezas de teatro"; que "tiene cada nación un gusto especial y genial que, rebelde a las reglas del arte (y la verdad está fuera de su jurisdicción) motiva que lo que para uno está bien puesto, en la otra no haga impresión".

Esa postura independiente antineoclásica es la que reafirma al exaltar apasionadamente a Góngora en el mismo *Juicio lunático*, unos párrafos después de los citados, y re-

procharle a Luzán —que estaría presente escuchándole— el haberlo censurado sistemáticamente en su *Poética*. Así, frente al famoso preceptista, del que recuerda que “en toda su obra no cita a Góngora, sino para ejemplo de malos versos y peores pensamientos”, y frente a otro paisano del mismo que decía que “Góngora sólo entre andaluces e ignorantes era aplaudido”, afirma valiente Porcel que “al contrario; el que aprecia a este gran Numen... tiene ya mérito para que lo atiendan las musas”. Hasta a su amigo y admirador don José Luis Velázquez le reprocha el abuso de galicismos en el escrito que le fiscaliza.

Como postura igualmente anticlásica, son interesantes las razones aducidas para defender un poema de don José Villarroel. En este caso se enfrenta con un precepto de Horacio que *queriendo coartar* “la libertad de los poetas y aún de los pintores mandó se tuviese por ridículo al que con el pincel o la pluma pusiesen a la cabeza de un hombre un cuello de caballo y tomase de diversas especies de animales lo restante de los miembros... tan vanas ideas... se estimarían como sueños de una cabeza enferma”. Con acierto Porcel argumenta contra él señalando el caso de “un Bosco, cuyos célebres sueños, del mismo modo que los pinta y reprehende Horacio, le consiguieron el aplauso y estimación universal”. Y para apoyar esa postura hace suyo y desarrolla un argumento de Molière: “¿La regla de todas las reglas se pregunta, no es el dar gusto? ¿Le han de quitar al público o a los oyentes el que sean jueces de lo que les agrada o les fastidia?”. Esta razón del gusto —que nos hace pensar en Feijoo, y más aún en Lope— es para Porcel el argumento concluyente para afirmar “*cuan vanas son las decantadas reglas del Arte*”. “Si se sujeta al poeta al yugo de la *poética* perderemos —dice— el bello rato que nos da su lección”. Sobre todo, esa libertad se debe a

los "genios raros que así como no son imitables no son reprehensibles".

Aún con más rotundidad se expresa el poeta al final de su escrito dándonos los fundamentos de su poética con frases concluyentes: "Comprendí ya, o confirmé el juicio que aún entre los mortales hice, de que la *Poética* no es más que *Opinión*. La poesía es genial, y a excepción de unas reglas generales y la sindéresis universal que tiene todo hombre sensato, el poeta no debe adoptar otra ley que la de su genio". Y aún reafirma más en sus argumentos: "Que se ha de precipitar como libre el espíritu de los poetas (dixo ya Petronio), por eso nos pintaron al Pegaso con alas y no con freno; y si éste se le pone (como intenta el que modernamente ha escrito el *Parnaso francés*), es desatino; así porque las alas quedarían ociosas, como porque es figura opuesta a la libre imagen que del genio poético nos dieron los antiguos griegos y romanos que supieron de la *Poética*, más que todos nosotros y que los franceses, pero éstos bien saben lo que se hacen en poner nombres de vicios a las virtudes que a ellos les faltan". Y tras muchas citas y razones encaminadas a hacer ver que lo que para unos son *defectos*, para otros son *perfecciones*, terminará recomendando: "Cultive cada uno el terreno a que condujo su genial inclinación, que no faltará la Fama en acudirle con abundantísima cosecha de aplausos". "Los hombres más sabios suelen seguir más por capricho que por razón sus dictámenes".

En ningún escritor español de su siglo —incluído el propio Feijoo— podemos encontrar una más exaltada y rotunda declaración de libertad poética. Y observemos una vez más cómo todo ello se afirma con múltiples alusiones y citas de los autores clásicos y franceses, demostrándonos como Porcel era plenamente consciente de su postura libre e independiente.

## Aspectos de su obra poética

En su conjunto la obra poética de Porcel, aunque más reducida, se nos ofrece en sus contrapuestas actitudes de formas y temas como un eco de la de don Luis de Góngora. Así, frente a la central y predominante postura culta, surge también con viveza y espontaneidad la vena popular; incluso con dejos populacheros. Con igual destreza maneja los versos italianos y los octosílabos; diríamos con palabras del propio poeta que lo mismo pulsa la lira que rasguea la guitarra. Es de observar que incluso mantiene la consciente postura de poeta cultista o gongorino que, como si se tratase de cuestión viva y actual —como se produjo en el siglo anterior— se autocritica burlescamente, con ironía. Así, dice en un soneto: “*Ya no quiero más culto, Julia mía*”. Y en el mismo tono de humor exclama en otro: “*Yo no quiero ser culto, ¿hay tal quimera?*”

Ahora bien, subrayemos que en su actitud popular, Porcel desciende en algún caso a lo sucio y chocarrero, como lo hizo don Luis. El granadino, aunque culto y elocuente orador sagrado, tampoco tenía pelillos en la lengua para dejar escapar la palabra grosera. Esto se ofrece en concreto en su fábula de *Acteón y Diana*, escrita en redondillas. Valmar la calificó de “desaforada en su estilo”, recordando, como disculpa, la compuso su autor en sus *mocedades*. Otro crítico, Serrano Jover, apoyándose en ello, dedujo caprichosamente para justificarla que Porcel la escribió antes de ser sacerdote y que estos estudios le hicieron apartarse de esas *libertades de lenguaje* e inclinarse a la obscuridad cultista.

Es verdad que debió componerla para la *Academia del Trípode* granadina, pero subrayemos que en esos años nuestro poeta ya se había ordenado de sacerdote. Indiscutible-

mente, tal tipo de fábula burlesca le fue sugerida a Porcel por el mismo Góngora, concretamente por su famosa de *Píramo y Tisbe*, aunque no se acomodara a la forma del romance. Claro es que la grosería envuelta en el artificio barroco se la ofrecía extremada la tradición granadina con el ejemplo de Trillo de Figueroa.

Pero no debemos olvidar que los juegos de palabras, con paranomasias y equívocos, así como ese tono grosero y atrevido, obligan a pensar en el conocimiento y modelo de Quevedo y de sus imitadores del siglo XVIII, como Villarroel. Porcel, en una carta burlesca en romance dirigida a su amigo don Alonso Verdugo, Conde de Torrepalma, nos declara cómo se le ofrecía este gran satírico como ideal de la poesía burlesca. En su afán de divertir a su noble amigo con burlas —pues se había apartado de la corte apenado por la pérdida de un hijo—, exclama: “¡*Quien se quevedisase! ¡Quien se villarroelara!*” Y anotemos que, como en esos modelos, el tono burlesco no sólo se vierte en las formas populares tradicionales sino también en los endecasílabos.

Anotemos, por último, como otra relación más psicológica que estética con la actitud de don Luis, la duplicidad de actitud seria y burlesca; la actitud entusiasta y exaltadora de lo humano y junto a ello un cierto dejo escéptico. Claro que en este caso no conocemos en Porcel la postura satírica de Góngora, pero sí descubre como un mal sabor y sentimiento escéptico con respecto a lo amoroso. Esto se descubre entre risas en el aviso que nos da en la *fábula de Acteón*, y de una manera trágica en la solución que da a todas las historias amorosas —en todos los grados de la pasión— en sus églogas del *Adonis*, donde se propone con didactismo a tono con su tiempo, persuadirnos de que “*no hay amor en las selvas con ventura*”.

Sus otras composiciones mitológicas como la fábula de

*Alfeo y Aretusa*, y la *Andrómeda*, muestran la actitud gongorina que se extrema en el *Adonis*; pero descubriendo siempre su entronque con la tradición granadina de Soto de Rojas y de Pedro de Espinosa en una grácil y frívola evolución acorde con la sensibilidad del rococó del que tanto anuncia la escultura y pintura granadina del siglo XVII.

Aún atento a los ecos de los claros y sedosos versos de Garcilaso es, sin embargo, dentro de esta línea cultista de tradición barroca gongorina, donde queda expresado lo esencial de la poesía de Porcel; y aunque esa fábula de *Aretusa* se ofrece llena de primores y finura descriptiva, sin embargo hay que reconocer que se sitúa como obra menor en relación con las églogas del *Adonis*, las cuales constituyen el punto culminante en la obra del poeta y asimismo del barroquismo poético del siglo XVIII, en esa fase última y extremada del rococó en que las formas se adelgazan y se mueven en más suaves y juguetonas curvas, pero nítidas y limpias en sus brillos y colores. Como obra central, pues, de su poesía y de toda nuestra lírica barroca dieciochesca, merece le dediquemos un capítulo aparte.

La composición de tono cortesano, de elogio a los reyes, como en Góngora, no falta en Porcel; como tampoco falta el soneto fúnebre de solemne tono epigráfico. Y para que este paralelismo sea más completo, también nos deja el granadino algunas obras teatrales que, como en Góngora, quedan en más modesto lugar. Así la adaptación de la Tragedia *Mélope*, *El Amante estatua* y la traducción libre de *La dama doctor*. Su principal interés reside en la consciente intención de españolizar los géneros neoclásicos, no sólo en el estilo, sino también en la acción y en los personajes, dándole *más viveza* y haciéndolos *más activos*.

Lo que hay de distinto a don Luis en el conjunto de la obra de Porcel es todo el grupo de poemas que se ligan

con las exigencias del pueblo y de las instituciones granadinas. Nos referimos a los poemas descriptivos y conmemorativos de las fiestas públicas, civiles y religiosas de la ciudad; algo que responde plenamente, por otra parte, a ese sentido de teatralidad que impera en la vida de la época barroca. Así se ofrece su extenso poema *Gozo y corona de Granada*, escrito con motivo de las fiestas celebradas en Granada en la proclamación de Carlos III y publicado en cuidada edición en 1762. Antes ya había lucido en Barcelona cantando las fiestas que la Ciudad Condal organizara en la proclamación de Fernando VI. Su título *El Tridente alegórico*, obliga a pensar en la obra de carácter análogo de Sor Juana Inés de la Cruz, titulada *El Neptuno alegórico*. El afán de complejidad de estructura barroca que luce en el *Adonis* no deja al poeta satisfacerse en el primero de los poemas citados sólo con el aparatoso relato y descripción, sino que en verdadero alarde cultista gongorino entrelaza un relato y descripción de fiestas y de lugares y monumentos con un argumento o fábula, mezclando en sus figuras alegóricas las mitológicas, las históricas y las legendarias.

También los varios poemas de sus últimos años compuestos con motivo de las fiestas del Corpus Christi constituyen muestras de una poesía de fiesta religiosa local que se aparta de lo normal de Góngora, y que se une al barroquismo calderoniano por su sentido de exaltación alegórica de la Eucaristía. Constituyen, con pleno sentido barroco, la ilustración y comentario de las decoraciones pictóricas y escultóricas de las empalizadas y altares que se levantaban en la ciudad para los descansos o estaciones de la solemne procesión eucarística. Todas las composiciones, adornos y figuras alegóricas que integraban esos conjuntos obedecían a un pensamiento que le era dado a los artistas, generalmente por hombres de la Iglesia. En este

caso el canónigo don José Antonio Porcel —usando del anagrama Lecorp— era el que inspiraba la decoración y el que después la describe y la explica. Sus versos constituían una parte esencial de esa decoración en cartelas, rótulos y frisos acompañando la obra de los artistas. Es esta poesía de Porcel un arte análogo y enlazado con el del auto sacramental calderoniano. Como en éstos, la idea o argumento se elige con libertad de cualquier pasaje o circunstancia de la historia religiosa o profana, de ahí sus títulos: *La espada del Señor y de Fernando*, *La Conquista de Mahón*, *Las Ordenes militares*, y *La Ciudad Sacramento*. Los versos quedaban ilustrando como haciendo hablar a los lienzos y figuras históricas y alegóricas. Después todos esos versos reunidos, acompañados de la descripción y explicación en prosa, constituían el poema editado como conmemoración de la fiesta. Aquí y en los sermones debió residir para los granadinos la mayor gloria de don José Antonio Porcel y Salablanca, el último gran poeta y gran orador del barroco español y uno de los pocos de nuestro rococó. Pero fue precisamente esta fama la que terminó olvidándose antes. La poesía de circunstancia, aunque puede convertirse en la ocasión para el gran poema, sin embargo cuando está ligada además a la obligada expresión de una idea y quedar en parte como comentario de unas imágenes y como descripción limitada de lo artístico y artificial, es difícil mantenerla con elevación y auténtico lirismo. Así, de estos poemas dedicados a la conmemoración de las fiestas del Corpus hay trozos que merecen recogerse en antología; pero otros muchos pierden su vida y sentido considerados, diríamos, en frío —como el que separa una parte de un todo— desligados de la realidad material de aquellos aparatosos y deslumbrantes altares y decoraciones pictóricas que acompañaban e ilustraban,

y además faltos del ambiente de alegría, sol y fiesta en que vivían como en una representación teatral.

La culminación de la poesía de Porcel está, pues, esencialmente en sus fábulas mitológicas y concretamente en el *Adonis*. No es extraño en un poeta barroco conseguir la obra maestra en un momento temprano de su evolución artística; sobre todo cuando hay unas circunstancias ambientales que estimulan a la superación, como ocurrió en el ilusionado ambiente de la *Academia del Trípode* y, después, en la del *Buen Gusto*. Entonces buscaba la fama y la consiguió en ambos sitios; en Granada y en la corte. Y a pesar de la vuelta a su tierra quedó durante mucho tiempo en el ambiente poético de la corte el recuerdo de su *Adonis*.

### El «Adonis», cima y término de una lírica barroca

En su momento el *Adonis* de Porcel despertó el doble sentimiento de extrañeza y de admiración; admiración que creó en torno al poeta granadino una aureola que —a pesar de no haberse publicado— proyectaba todavía sus reflejos en la época de Quintana. A pesar del efecto de la *Poética* de Luzán —primera condenación de la lírica de Góngora— el gusto por lo barroco estaba vivo en amplios sectores más o menos ocultos. Fuera de Córdoba —donde este entusiasmo respondía sobre todo a un sentimiento localista— era Granada el más vivo foco de gongorismo, especialmente reavivado precisamente en esos años inmediatamente posteriores a la publicación de la *Poética* de Luzán. Ese ambiente es el que dio vida a la *Academia del Trípode* donde Porcel, junto al Conde de Torrepalma y a su íntimo

amigo también sacerdote —y formado en el mismo ambiente de letras y erudición del colegio del Sacro Monte— Dalda Pérez, luce y se impone con su *Adonis*. Dada su afirmación de que tenía unos veinticinco años cuando lo compuso, hoy, que sabemos exactamente la fecha de su nacimiento, podemos situar la creación del poema hacia 1741. Es verdad que nos dice que el tema de la *Fábula*, y hasta la forma de Eglogas venatorias le fue dado en la academia; pero ello no resta originalidad a lo nuevo que dentro de lo barroco ofrecía el poema. Su lectura debió constituir el gran acontecimiento de las reuniones. Desde luego, ninguno de los que allí leyeron —aún incluyendo el *Deucalión* de Torrepalma— son obras de la importancia de ésta. En verdad ofrecía realizado, en el más rico y complejo conjunto de estructuras y recursos estilísticos, el ideal poético barroco granadino. Prueba de ese triunfo es que vuelva a leer su poema años después en la academia del *Buen Gusto*.

Ello demuestra cómo Porcel se sentía seguro de su obra. Y reitera su postura en el citado vejamen de esa academia que en ella leyó como fiscal con el título de *Juicio lunático*, en donde juzga a sus compañeros y también a sí mismo, precisamente por su *Adonis*. El juicio de su poema, entre bromas y veras, constituye en lo esencial de su doctrina una poética barroca plenamente consciente y categórica y valientemente defendida. Porque esa autocrítica del *Adonis* acusa no solamente satisfacción, sino al mismo tiempo clara conciencia de lo que representaba como innovación, en cuanto a la estructura del poema lírico. Las objeciones que con humor él mismo se hace están demostrando la conciencia de las innovaciones; que lo ofrecido no era fruto de un espontáneo crear apoyado sólo en la admiración por el Garcilaso de las églogas y el Góngora del *Polifemo* y de las *Soledades*, sino la realización de un ambicioso plan propuesto como nueva aspiración a crear un poema lírico, sín-

tesis en estilo y temas de los varios géneros que ofrecía la tradición poética del barroco.

Se ha llamado la atención en general sobre el hecho de que el poeta granadino haya unido aquí el género de la égloga y el de la fábula. Esta se narra en cuatro momentos intercalados en el desarrollo de cada égloga. Por esta razón Cossío pensaba que la misma narración fragmentada pudo sugerírsela Soto de Rojas que había escrito su *Adonis* en fragmentos. En cuanto al hecho de enlazar la fábula a un diálogo un cierto antecedente podía encontrar en el mismo Ovidio; pero la compleja estructura del *Adonis* va más allá. Diríamos que intenta reunir todas las formas mayores de la lírica que le ofrecía la tradición poética del barroco que a su vez era la reunión y ampliación de las que legó la tradición clásica del Renacimiento y Manierismo. En este sentido podemos decir que Porcel con su *Adonis* cierra el gran período renovador del barroco abierto por Góngora en las *Soledades*. Recordemos que el poema descriptivo que con éste se constituía plenamente, representaba además la incorporación de otras formas de la lírica que como verdaderos cantos se intercalaba en su desarrollo. Los críticos de las *Soledades* censuraron y rechazaron la obra de Góngora como género literario extraño, o más bien en desacuerdo con los conocidos, sin antecedentes en la tradición clásica grecolatina. No veían, además, correspondencia entre el estilo y el tema. El abad de Rute hizo ver cómo se trataba de obra lírica —no conocida de los antiguos, pero justificada por la naturaleza y por el gusto de los nuevos tiempos—, aunque fuese más extensa de lo acostumbrado y con variedad o acciones diversas. El apoyo de la innovación lo centraba en la misma variedad que ofrece la naturaleza; por eso justificaba el poema gongorino en las mismas razones que la comedia barroca española. En lo esencial de su temática y estructura, esa obra de Góngora re-

presentó la creación del gran poema cíclico descriptivo cuyos más importantes antecedentes —aunque reducidos en su extensión— lo ofrecían, precisamente, los poemas cíclicos de los poetas granadinos cantores de las estaciones y de los elementos. Pero Góngora intercala en ellos —no con violencia de pluritematismo manierista, sino más bien con espontaneidad de visión de la realidad— cantos, coros y una égloga piscatoria que constituían géneros más breves de la lírica de la tradición renacentista grecolatina.

Esa compleja estructura de las *Soledades*, que para Porcel representaba una cumbre de la poesía de todos los tiempos, debió ser un esencial estímulo —aparte los insistentes ecos de su estilo— en el laborar poético del joven granadino, aunque los recuerdos del *Polifemo* sean en concreto en versos y expresiones metafóricas más frecuentes en el *Adonis* que los de este poema. Pero esta obra de Porcel supuso un paso último y decisivo en ese sentido de compleja y recargada creación de síntesis de las formas de la lírica. Y no con un sentido de estructura manierista o clásica de coordinación de elementos, sino con una concepción unitaria integradora, de desarrollo cambiante, incluso con esa importancia dada a veces al diálogo que intenta aproximarle al vivo tono de la representación dramática.

Frente a esa estructura, todas las que podemos descubrir en la poesía del siglo XVIII resultan simples y monótonas. Más aún, todas las que ofrece la poesía barroca tampoco suponen una estructura aproximada a la complejidad cambiante de ésta. Tenemos que pensar en nuestro teatro para encontrar, en lo externo solamente, esta variedad de metros, tono y estilo que en el *Adonis* ofrece Porcel. La égloga, la fábula mitológica y el poema descriptivo se unen e integran en un conjunto en el que además vienen a injertarse alguna forma lírica breve como hiciera Góngora

en las *Soledades*. La traza o trama general la marca la égloga. Así el poema se ofrece dividido en cuatro églogas; tres de Anaxarte y Procris, y una cuarta de Ifis, Céfalo, Anaxarte y Procris. El que esos personajes de las églogas sean a la vez personajes de fábula mitológica vienen a sumar con sus propias historias otra complejidad más en cuanto a la acción. En verdad no es sólo la fábula de Adonis, sino una suma de fábulas mitológicas. Más aún, por este camino Porcel llega a integrar en esa compleja y rica trama algunas fábulas de pura invención personal, y por ello y por su complejo enlace también se siente satisfecho: "Las más que me sirve la mitología —dice—, otras que yo invento o aplico, como la de Pirene, sus celos, su carro, su viaje a Tracia; la del sátiro convertido en piedra y fuente del desengaño, y las esparcidas por la mitología, ajustadas y conexas con la de Adonis". En cuanto a la invención de fábulas, los mejores —y casi únicos— antecedentes los encontraba Porcel en la lírica barroca granadina. Así la justamente famosa *fábula del Genil*, de Pedro de Espinosa, que escuchó extrañado en la academia del Buen Gusto —y que después confirmó su impresión de que parecía del siglo XVII— y la de la *Naya* o ninfa del Dauro —que nunca se ha recordado ni comentado— de Soto de Rojas. La primera podemos afirmar no la conocía cuando escribió el *Adonis*, pero la segunda sí debió leerla. Ahora bien, aparte su valor de innovación, se trataba de composiciones aisladas. La novedad de Porcel está en enlazarlas con otras conocidas, aunque subordinadas, con criterio barroco, a la fábula central de Adonis, y todo ello enmarcado por la estructura dialogada de las églogas venatorias.

Esa forma de las églogas —en cuyo tipo de venatorias él se estimaba el primero, cosa que, aunque no sea cierta, no hay por qué dudar que él lo creyera—, más acorde con la temática del clasicismo neoclásico en su nueva vuelta

a la naturaleza y a los géneros grecolatinos y renacentistas, viene a dar una apariencia más a tono con el gusto francés a la creación de Porcel. Pero se trata sólo de una base estructural —deshecha en su unidad con la distribución en cuatro, como si fuesen partes o actos y quizás recordando las cuatro *Soledades* gongorinas—, en la cual entrelaza otras formas de la lírica, rompiendo así la unidad de los géneros, del estilo y de las formas poéticas. Además, lo vario y cambiante es precisamente el principio básico de su estructura. Si nos resulta su estilo más claro y fluido en los trozos dialogados, los propiamente de las églogas, no hemos de atribuirlo a que el poeta se exprese aquí con más espontaneidad, ni aun porque recuerda más de cerca a Garcilaso, sino porque deliberadamente quiere ser más clásico y natural que en las descripciones o en la narración de la fábula. Como decimos, la base de su concepción es esa variedad y cambios de elementos y formas. Así todo se ofrece entrelazado, desarrollándose la fábula principal y las secundarias de Anaxarte y Procris no con continuidad, sino enlazándose fragmentadas e incrustando en ellas a su vez las otras, de la mitología o inventadas, en forma breve. Incluso, con sentido igualmente barroco, la historia de Adonis no se narra en esos espaciados relatos fragmentarios siguiendo un desarrollo lógico temporal. Por el contrario, primero se nos ofrecerá el momento exaltado y culminante de la historia amorosa en su encuentro con Venus, y en otro pasaje posterior nos pintará las escenas de ternura y delicadeza de finura rococó correspondientes a la infancia del bello joven. Como elementos que se repiten acompasadamente, pero sin completa regularidad, se destacan también las descripciones paisajísticas que se ofrecen en el desarrollo del poema en el comienzo o cerca del principio de las églogas. No hay, pues, ningún esquema

rígido previo al que se acomoda el desarrollo de las églogas y la distribución temática.

La misma variedad y cambios de la temática se nos ofrece en el estilo —según antes anotábamos— y en la métrica. Aunque sea dentro de los metros de tradición italianizante, la variedad es grande; necesitaremos llegar al pleno romanticismo de Espronceda para encontrar efectos cambiantes que superen a los de este poema. La combinación métrica predominante es la más libre y fluida para la construcción, o sea, la silva —según se ofreciera en las *Soledades*—; en ella se ofrecen lo esencial narrativo y descriptivo. En las partes dialogadas más propiamente eglógicas y dramáticas emplea el terceto y la octava real; pero junto a ellas — y ello destaca en alguno de los cantos amebos que se ofrecen en el arranque, o cerca del comienzo de las églogas—, vemos aparecer una especie de liras de seis versos o una estancia de nueve versos con un esquema métrico que se repite casi —pero no absolutamente— en todos los casos. En fin, todo se ofrece cambiante y entrelazado; temas, formas poéticas, estilo y métrica. Nada mejor para designarlo que las palabras del propio Porcel cuando lo caracteriza en el largo pasaje de autocrítica de su *Juicio lunático*. De una parte —y reiteradamente— le llama *monstruo*. En esta palabra —de tan frecuente y expresivo uso en el barroco— hemos de ver el sentido que —recogiendo la calificación despectiva de los preceptistas aristotélicos— le daba Lope a su comedia y también el abad de Rute al hablar de las *Soledades*: el romper con las unidades clásicas en cuanto a temas, acción y géneros o formas.

Pero aún es más expresivo y exacto Porcel caracterizando cuando llama a su Adonis *Proteo poético*. Nada más exacto para designar una obra de extremo barroquismo, pero sobre todo a ésta en la que lo vario y cambiante

alcanza un punto no igualado en nuestra lírica. La cita es larga, pero tan sustanciosa y expresiva y de tan fino sentido crítico que creemos necesario incorporarla aquí.

“La obra —dice Porcel— es una quisicosa... un monstruo, un Proteo poético, que por cada aspecto tiene distinta figura, sin combinación y sin tino. Si la consideramos égloga, la hinchazón del estilo, las continuas metáforas y las tranposiciones insufribles destruyen esta consideración. Es de admirar la satisfacción con que principia en las cuatro églogas la narración de la fábula de Adonis en boca de Anaxarte; siendo doctrina sentada que todo principio de poema ha de ser sencillo, y se ha de ir elevando progresivamente (y aún ésta elevación progresiva de ningún modo se permite en la égloga si ya no se introduce sujeto competente, como el *Sileno* de Virgilio), empieza la primera con una descripción de Chipre, pomposa y altisonante, para decir después que allí vivía Adonis y se entretenía en la caza. A la segunda da principio con otra descripción de las selvas del mismo Chipre, tan cansada como redundante. A la tercera, con la pintura del río Lico y sus riberas, tan impertinente como las demás. A la cuarta, finalmente, con la de la noche que empieza, aunque afectada más regular, pero después queriendo imitar la célebre del gran poeta se hace fastidioso y vulgar.

“Si se mira el poema como venatorio, de nada tiene menos; toda la cacería se reduce a las ninfas sentadas junto a las redes, aguardando allí las batidas fieras; pero las de Chipre sin duda eran alimañas muy advertidas (serían zorras las más), y los sabuesos tan amigos del descanso que se vuelven las redes sanas, los perros satisfechos de dormir, las fieras se quedan en pacífica posesión de sus grutas y solamente las cazadoras fatigadas, más que del cuerpo de la cabeza (en especial la Anaxarte) por haberse estado una tarde entera hablando del cuento de Adonis.

Yo creo que con más justicia pudo el Guarini haber llamado a su *Pastor Fido* poema venatorio, por aquel Silvio que apenas deja los bosques ni piensa en otra cosa que en su Melampo.

“Da a entender el autor que ha dado en las églogas un poema trágico separado de las introducciones de las ninfas; esto es, sin el drama. ¡Este es mayor monstruo! ¿Cuántas cosas quiere que sea este parto que no lo acabamos de fijar en especie alguna del mundo poético? Pero sea poema trágico, y ¿qué tal? Como las pinturas antiguas, sin movimiento. Lo preciso para que logre alguno juntarlo con el drama de las ninfas, y entonces resulta, o que la fábula de Adonis entra por episodio, y episodio seis veces mayor que el argumento; o que sean cuatro acciones. ¿Qué le parece a la academia? Aún hay más: que toda la obra es una fábula milesia; porque ¿qué instrucción resulta de todo su fárrago? Que *No hay amor en las selvas con ventura*; digna verdad y utilísima para dejar el vicio como se estaba, pero hermoso título para una comedia de las muchas que hoy nos refieren que ocupan lastimosamente los teatros.”

Prescindamos del tono burlesco de su *Juicio lunático* —aunque lo es sólo en parte— y observemos cuán intencionadamente el poeta planeó y construyó su poema; con qué conciencia de lo que era ese desarrollo fuera de lo establecido por la postura clasicista. Cuando habla de las descripciones que humorísticamente califica de *cansadas*, *redundantes* o *impertinentes*, hemos de ver la consciente ruptura de un desarrollo regular de la narración dando valor esencial a la descripción.

También en la introducción al poema, Porcel —abundando en esa deliberada búsqueda de complicación estructural— advertía al lector cómo la narración de la fábula distribuida en cuatro trozos a través de las cuatro églogas

formaba un poema trágico que podría separarse del conjunto formando un todo. "Si consideras —dice— la narración de la fábula del Adonis separada de las introducciones y sucesos de las dos ninfas Anaxarte y Procris, advertirás que procuré formar un poema trágico con todas sus partes y de este modo lo separas."

Con un sentido más barroco que clásico, de integración de la variedad en la unidad, subraya que ese argumento y los dos correspondientes a las historias de las dos ninfas, e incluso las de carácter más secundario, confluyen en una común intención encerrada en el verso "*no hay amor en las selvas con ventura*". Y como los autores barrocos del siglo XVII, le vemos también unir a ello una intención alegórico-moralizadora, análoga por ejemplo a la que agregaba Balbuena a los varios cantos del *Bernardo*. Recordando la actitud de Góngora cuando al defender las *Soledades* hacía ver el placer que el lector podía encontrar al descubrir el oculto sentido del poema bajo la oscuridad de los tropos, Porcel también le dice al lector que si le fuera lícito comentarse "quitada la grosera corteza de las fábulas, te descubriera no pocas verdades morales y aún teológicas"; pero prefiere dejar al "entendimiento del que lea la delicia de encontrarlas; sólo prevendré —agrega— que en la verdad que intento persuadir: *No hay amor en las selvas con ventura*, disfrazo otra más alta". Esta la fundamentaba en una sentencia de San Gregorio que quería dar a entender al decir: "... *unirse mal procura/ lascivo el ocio a la fatiga honesta*". Y así —completa— introduzco a Anaxarte, casta, pero blasfema con sus dioses; a Procris, aunque más religiosa, enemiga de la castidad, y ambas castigadas con trágicos fines".

En esa pretendida moralización no hemos de ver tanto el didactismo y la actitud del joven sacerdote que acaba de salir de un ilustre colegio rebosante de saberes teoló-

gicos y elevada espiritualidad y que intenta en su primera gran obra dar una justificación moral a una exaltación de las bellezas paganas de la mitología, como la postura repetida en los autores barrocos de dar sentido alegórico moral a todo ese bello mundo de lo mitológico que, aunque con conciencia de su falsedad y paganismo, ofrecía unas bellezas a las que no se quería renunciar, incluso como ornato de la idea religiosa. Calderón había dado la mejor lección en éste sentido volviendo a lo divino, diríamos, los mitos en sus autos, pero, además, recogiénolos en sus comedias mitológicas de puro recreo y halago sensorial y del ingenio.

Recordemos que este intento de forzar la representación de lo pagano dándole un sentido oculto moral se había dado en el arte italiano con más violencia aún de la que aquí manifiesta Porcel. Un fraile predicador, *Borghini*, explicaba que la liberación de Andrómeda por Perseo representaba la liberación del mundo arrancado a la muerte eterna por la predicación de la verdadera fe. Pero sobre todo interesa recordar, como caso paralelo al de Porcel, el que descubre la actitud del cardenal Barberini —futuro Papa Urbano VIII— cuando ante el voluptuoso grupo del Bernini, representando a Dafne que perseguida por Apolo comienza a convertirse en laurel, dijo que le bastaban dos versos para hacer la obra edificante moralmente: *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae/. Fronde manus implet, baccas seu carpint amaras*. “El amante persiguiendo una forma encantadora que le huye, no encuentra en su mano, cuando la alcanza, más que hojas muertas o frutos amargos”. Ante actitudes como ésta, como ante la moralización de las fantásticas aventuras de todo orden de los cantos del *Bernardo* de Balbuena, esa oculta intención de las fábulas de Porcel no debe parecer extraña

ni forzada. En esto como en todo lo demás el *Adonis* es un poema barroco.

Ese barroquismo extremado fue sin duda una de las causas que contribuyeron a que el poema del gongorino granadino quedara sin editar en su tiempo; estaba en desacuerdo con las corrientes que comenzaban a hacerse predominantes en la vida literaria española. Fue una desgracia para él que Gerardo Lobo, entusiasta del poema, no llegara a editarlo. Quedó así la fama, pero sin que se leyera; por eso cuando Quintana lo conozca pensará que no era para tanto. La otra razón del olvido fue su paso definitivo a Granada en 1769, donde Porcel no encuentra ya el ambiente poético de los años en que lo creó. El sí destacará más, porque los poetas que le rodean son de más baja calidad. Su fama crece, apoyada además por sus cargos y prebendas conseguidos en estos ñaos del reinado de Carlos III que, paradójicamente, si a la persona la ensalzan, al poeta barroco contribuyen a que se olvide, con el neoclasicismo que oficialmente se favorece en arte y en letras. Pudo recordarse en Granada al poeta de juventud, pero la misma fama que le rodea hace que se celebre lo que escribe y publica entonces y no lo que escribió. Como vimos se convirtió en el inevitable poeta que había de intervenir en todas las fiestas; sobre todo como ideador y cantor de las tradicionales del Corpus que favorecían, por otra parte, se mantuviera como poeta barroco. La fama y popularidad de la vejez contribuyó, pues, al olvido del poeta famoso de la juventud. Las muchas obras escritas entonces contribuyen, pues, al olvido en Granada del *Adonis*.

## Conclusión y final

Esa fama local que reflejan todas esas últimas obras, por sí y por las relaciones que descubren, fue quizás la que cortó el pleno y libre desarrollo del talento poético de Porcel, que tan brioso se mostró en sus años de las academias del *Trípode* y del *Buen Gusto*. La ciudad le fue ahogando con una general popularidad que le exigía crear sólo para ella. Atendió a todos, grandes y pequeños; pero dejó de crear para él; no pudo volver a adentrarse en su intimidad de poeta. Granada es una ciudad que envuelve y ahoga al artista y al poeta si no sabe adentrarse en ella, atento sólo a su intimidad y a la contemplación de sus amplios horizontes. En ese apartamiento se lograron en Granada las más altas creaciones de sus poetas y sus artistas. Así, encerrado en la quietud de la torre de la catedral, creó Alonso Cano, en tallas y lienzos, sus tipos ideales de belleza. Absorto en la nocturna soledad de su carmen albaicínero, José de Mora, dio vida a sus imágenes como exaltados cantos de misticismo y dolor; y antes, en ese mismo carmen, cuando lucía escondido todas sus bellezas de arte y naturaleza, su constructor, el poeta Soto de Rojas, había creado su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, poema donde pinta preciosamente los varios recintos de su propio carmen, pero con voz y mirada

vuelta como canto de salmo hacia Dios. En la soleada paz de una huerta de la Vega, con las luminosas cumbres de la Sierra Nevada al fondo, brotan muchos de los calientes e impetuosos versos de García Lorca; y en la colina de la Alhambra, respaldado por esas torres almenadas, escuchando en el paisaje la *música callada* que oía San Juan de la Cruz al dejar escapar su *Llama de Amor viva*, Manuel de Falla concibe en su *Atlántida* el más elevado canto religioso de la música contemporánea.

Todos esos poetas y artistas crean en Granada; pero escuchando no los clamores de la calle, ni las voces de las gentes, sino esa voz íntima de la *soledad sonora* del alma y del paisaje granadino. Nuestro Porcel, cuando joven, allá en la cumbre de su Sacro Monte, oasis de saber y de oración en plena y bella naturaleza, comenzó a cantar con análogo espíritu de solitario que busca perfección y preciosismo lírico; y con la misma aspiración cinceló con primor granadino sus fábulas del *Adonis* para el recogido y selecto ambiente literario de las salas del Conde de Torrepalma. Pero en sus últimos años, colmado de honores y prebendas, la ciudad, las gentes todas, nobles, burgueses, religiosos y monjas, y pueblo, lo fueron haciendo suyo. Sus palabras de gran orador eran obligadas para conmemorar los más solemnes acontecimientos en las amplias y suntuosas naves de su catedral, y sus versos dejaron de ser sólo lectura de academias y salones aristocráticos, para salir al sol luciendo sus luces y colores en competencias con las brillantes decoraciones y lienzos de altares y empalizadas cuyas alegorías y composiciones ilustraban para hablar a la masa de la gente en los bulliciosos días de fiesta. La ciudad, la calle, le envuelven y hacen suyo. De este modo la ciudad, apegada a sus fiestas tradicionales del Corpus, pidió a Porcel una poesía de sentido barroco, deslumbrante y sonora; algo, en verdad, que seducía al

poeta, pero que al mismo tiempo le aprisionaba en su libertad creadora, limitándole horizontes. Así la poesía de Porcel quedó como poesía de ocasión, tan frágil y pasajera en su valor como los decorados que ilustraban. Por esto el poeta más conocido y famoso, el que volvió nostálgico a Granada en 1769, es hoy precisamente, y con razón, el más olvidado; porque, aclamado por su ciudad, dejó de vivir su soledad de poeta. Porcel, en esos últimos años, no supo o no pudo crearse su *paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.