

### De lo diurno a lo nocturno en la poesía de Meléndez Valdés

Irene Gómez Castellano  
University of North Carolina, Chapel Hill

El objetivo del presente artículo es estudiar el viaje epistemológico de lo diurno a lo nocturno que se da en el conjunto de la poesía de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), el poeta más influyente y complejo del siglo XVIII en España. A través del análisis del corpus de sus poemas situados en la noche y sus conexiones con otras obras del fin del setecientos donde convive una visión científica y a la vez mística de la luna y las estrellas, argumentaré que Meléndez Valdés utiliza la luz (o la dicotomía sol/luna o día/noche) como un modo de clasificar su poesía en dos estéticas opuestas que se complementan entre sí. Aunque Meléndez Valdés no reflexionó de forma explícita sobre la dicotomía luz/oscuridad en su obra poética, sus comentarios sobre su obra en los prólogos a las sucesivas ediciones de sus *Poesías* y especialmente su epistolario ofrecen pistas que permiten afirmar que, para Meléndez Valdés, la noche es el escenario de la meditación mientras que la luz del día es el marco que ayuda a evocar el ambiente hedonista, escapista y alegre de su poesía anacreóntica. El estudio de los usos de la luz y la oscuridad por parte de Meléndez Valdés nos ayudará a percibir la coherencia interna de su proyecto poético –que a menudo ha sido tachado, sin justicia, de “contradictorio”– y, en una dimensión más amplia, contribuirá a matizar una vez más la imagen del siglo XVIII como un “siglo de las luces”.

La contradicción entre la cara luminosa y la cara oscura del siglo ilustrado lleva interesando a los dieciochistas desde que Edith Helman escribió el pionero estudio *Trasmundo de Goya*. Pero más allá del caso del pintor sordo que dio forma a las pesadillas de la Ilustración en sus caprichos y en sus pinturas negras, existen abundantes muestras de oscuridad en la literatura española del siglo XVIII. La obra más representativa de la tendencia nocturna en el contexto español es, sin duda, las *Noches lúgubres* de José Cadalso, que su autor soñó con ver impresa “en papel negro con letras amarillas” (cit. Sebold, 71) y que, tristemente, Cadalso nunca vio publicado en vida, ni en papel negro ni en papel normal, por problemas con la censura.<sup>1</sup> Pero,

---

<sup>1</sup> Para Russell Sebold esta obra, inspirada por las *Noches* del poeta inglés Edward Young y acabada ya en 1771 (poco antes del *Werther* de Goethe, escrito en 1774), es la primera obra romántica de Europa (72), como prueba su tétrico argumento: Tediato, el protagonista, planea, con la ayuda de un sepulturero del que se hace amigo, desenterrar a su amada, llevarse los restos de la muerta a su casa, y una vez allí, suicidarse para estar junto a ella –no sin antes prender fuego a la casa para que sus cadáveres se extingan juntos en las llamas. Como ha probado Sebold, a pesar de que “la historia de Tediato tardó hasta 1789 en publicarse (...) no hay que olvidar que un escritor tan importante como Meléndez Valdés leyó el después desaparecido manuscrito autógrafa de las *Noches* de su amigo y las imitó ya en 1774” (75). Asimismo, Sebold señala que es fácil ver paralelos entre las *Noches lúgubres* de Cadalso y otros poemas de Meléndez Valdés como “A la mañana en mi desamparo y mi orfandad” (1777) o el poema de Jovellanos “Epístola de Jovino a Anfriso, escrita desde el Paular” (1779). El mismo Meléndez

como indica su mismo título, las *Noches* cadalsianas no sólo son oscuras sino que, además, son “lúgubres”. Los momentos tétricos se suceden unos a otros en este canto a la amistad, al amor desesperado y al suicidio, y entre los momentos más memorables de las aventuras de Tediato se encuentra el momento en el que, al intentar abrir el sepulcro de su amada –ya muerta hace muchos días y en avanzado estado de putrefacción– Tediato ve su propio pie cubierto de gusanos. En la misma época, Meléndez Valdés y sus amigos salmantinos, al igual que el propio Cadalso, se divierten componiendo y leyendo poesías luminosas pobladas por blancas palomas, ágiles mariposas y revoloteantes cupidillos.

Esta es una de las grandes fascinaciones que la Ilustración ofrece a los que la estudian, la dialéctica mariposa-gusano, día-noche, razón-locura que puede atisbarse en cualquier manifestación estética dieciochesca y que no debe percibirse como contradictoria sino como esencia misma de la mentalidad ilustrada, que no estaba desprovista de sus propias pesadillas. Guillermo Carnero se enfrentó directamente a este curioso fenómeno en su ensayo sobre *La cara oscura del siglo de las luces*. En *The Age of Minerva*, Paul Ilie dedicó dos larguísimos tomos a documentar las tendencias antirracionalistas del período ilustrado. Y no hay mejor emblema de cómo la oscuridad era la contrapartida de la mentalidad ilustrada que el tantas veces citado capricho de Goya “El sueño de la razón produce monstruos”.<sup>2</sup>

Pero no todas las manifestaciones de la oscuridad en el dieciocho son tan lúgubres como las *Noches* de Cadalso, muestra temprana de la llamada literatura gótica y de la poesía de cementerio que tiene su apogeo en Inglaterra. Meléndez Valdés utiliza la noche y la luna de un modo menos dramático que Cadalso, pero muestra una conciencia del papel de la noche y la luna como fuentes de inspiración, junto con la facultad de la imaginación, de un nuevo tipo de poesía diferente a la de tipo rococó.

---

compuso hacia 1774 una imitación de las *Noches* de Cadalso titulada *Tristemio: diálogos lúgubres en la muerte de su padre*, que están entre las obras perdidas de Meléndez (Sebold, 41). Hasta el género de la comedia lacrimosa (cuyos textos más representativos son *El delincuente honrado* de Jovellanos y *El precipitado* de Cándido María Trigueros), “coincide notablemente en algunas escenas con la cosmovisión, la tonalidad emocional y la decoración cadalsianas” (75).

<sup>2</sup> Asimismo, y a partir de la obra de Goya, Stoichita y Cordech han estudiado la obra del pintor aragonés en el contexto de la cultura carnavalesca, concluyendo que, si bien para Bajtín el XVIII es el siglo menos carnavalesco posible, la obra de Goya es una compleja muestra de la preocupación del XVIII por el caos, el desorden de las masas, y la locura. En un nivel socio-político, Alberto Medina Domínguez ha estudiado recientemente cómo los gobernantes absolutos ilustrados (como Carlos III y sus ministros en España) ejercen su poder con la intención de controlar a una masa que se percibe como amenazante, especialmente tras sucesos como el 1789 francés.

En una carta a Jovellanos del 17 de julio de 1779, Meléndez Valdés escribe desde Salamanca:

Mi más venerado amigo:

Remito a Vuestra Señoría esa canción, cuyas primeras estrofas me dictó el mal humor y la melancolía, y la amistad que siguió, las demás... No busque Vuestra Señoría en ella orden ni plan, porque no he tenido otro que el de la imaginación (...). Al principio creí no saliese tan larga; pero el tiempo y la meditación me fueron ministrando nuevas ideas y pensamientos, y, acaso por esto, no tendrán algunas estrofas aquel lugar determinado que debieran tener.

La canción compuesta “sin orden ni plan” y nacida de la “imaginación” de la que habla con tanto entusiasmo Meléndez es, según Cueto, la oda titulada “La noche y la soledad” (1780), que Meléndez encajó posteriormente en el grupo de sus “Odas filosóficas y sagradas”. La crítica considera esta oda el primer poema de tipo filosófico que Meléndez escribió siguiendo el consejo de Jovellanos en la “Epístola a sus amigos de Salamanca” (1776) (Astorgano, 1466).

En esta famosa epístola, Jovellanos, por entonces magistrado, interpela a sus amigos Batilo, Delio y Liseno (los pseudónimos de los miembros de la escuela salmantina de poesía del siglo XVIII) a que abandonen la poesía amorosa de la que tan alegremente se habían ocupado hasta ahora y apliquen sus talentos poéticos a temas más serios:

(...)¿Siempre, siempre  
 dará el amor materia a nuestros cantos?  
 ¡De cuántas dignas obras, ay, privamos  
 a la futura edad por una dulce  
 pasajera ilusión, por una gloria  
 frágil y deleznable, que nos roba  
 de otra gloria inmortal el alto premio!  
 No, amigos, no; guiados por la suerte  
 a más nobles objetos, recorramos  
 en el afán poético materias  
 dignas de una memoria perdurable.  
 (Jovellanos, “Epístola a sus amigos de Salamanca”, vs. 235-45)

La carta acaba reconociendo la conciencia de Meléndez de encontrarse en un nuevo modo de entender y componer poesía. Meléndez no la llama, por supuesto, romántica todavía, pero afirma que “Este género de composiciones no es familiar entre nosotros. La moral puede en ellas elevarse (...) Nuestras musas pueden cultivar este género

nuevo”. Esta intuición temprana (la carta es de 1779) de Meléndez de estar escribiendo odas extremadamente originales en su contexto se confirma más tarde cuando describe su poema “La tempestad” en una carta al ministro Llaguno de diciembre de 1794, subrayando que “esta oda describe una tempestad en mi entender de un modo nuevo en nuestra poesía”. Un nuevo modo en el que, en contraposición al reinado de la luz ilustrada, se considera la noche el lugar propicio para penetrar los misterios de lo irracional y lo divino, y donde la naturaleza adquiere tintes sublimes, con el yo en soledad navegando entre terror y admiración nocturnas:

De noche el Señor reina: los horrores  
de su lumbrosa faz sirven de velo  
al Todopoderoso (...)  
¡Oh, noche!, ¡oh soledad!, en vuestro seno  
solo hallo el bien y en libertad me miro.  
 (“La noche y la soledad”, vs. 261-75)

En “La noche y la soledad”, la oda nocturna más temprana de Meléndez, se da ya una curiosa combinación de elementos nocturnos asociados a valores ilustrados: el yo poético dice ser incapaz de encontrar el orden, el bien, y la libertad –los valores de la Ilustración– durante el día, y sólo en la soledad de la noche puede hallarlos. Vista esta combinación en la trayectoria de la lírica de Batilo, quiero resaltar inicialmente que, en las odas que Meléndez Valdés escribe sobre temas serios (como las “Odas filosóficas y sagradas”, en contraposición a sus hedonistas “Odas anacreónticas”), el poeta se convierte en un ser nocturno.

Como reacción al tirón de orejas de su admirado juez y amigo Jovellanos cuando le insta a él y a sus amigos los poetas salmantinos a ocuparse de temas más serios, Batilo empieza a teñir sus nuevos poemas filosóficos de negro, y empieza a situarlos en el mundo de la noche. Este gesto es de una importancia radical, pues demuestra la decisión de Meléndez de separar en dos mundos completamente distintos sus poesías: por un lado, las poesías alegres de tipo galante y rococó (mayoritariamente sus “Odas anacreónticas”, junto con los poemas de los ciclos de *Galatea o la ilusión del canto*, *La paloma de Filis* y *Los besos de amor*). Por otro, las poesías tristes –usando un término un poco craso– que, en bastantes casos, están situadas en el mundo de la noche y en un paisaje invernal y lúgubre. Es como si Meléndez, siempre el autor más brillante del setecientos y también el más sutil, quisiera hacernos entender a los lectores el cambio radical que se produce en su obra –y quizá también en su mundo– entre dos tipos de poesía: en una abundan los colores pasteles y brillantes, los reflejos espejados de la luz del sol en los arroyos, y la suavidad de la primavera. Toda esta luminosidad es propia de un concepto rococó de la poesía, donde esta sirve al hombre ilustrado que es Meléndez –y con él, a sus lectores– de válvula de escape, de simulacro donde pasar horas alegres y de descanso.

Veamos algunos ejemplos de esta tendencia luminosa:

La blanda primavera  
derramando aparece  
sus tesoros y galas  
por prados y vergeles.

Despejado ya el cielo  
de nubes inclementes,  
con luz cándida y pura  
ríe a la tierra alegre.

El alba de azucenas  
y de rosa las sienas  
se presenta ceñidas,  
sin que el cierzo las hiele.

De esplendores más rico  
descuella por oriente  
en triunfo el sol, y a darle  
la vida al mundo vuelve.

Medrosos de sus rayos  
los vientos enmudecen,  
y el vago cefirillo  
bullendo les sucede,

el céfiro, de aromas  
empapado, que mueven  
en la nariz y el seno  
mil llamas y deleites.

(“De la primavera”)

Esta luminosidad anacreóntica también se ve en los romances de Meléndez, como en “La cita del amor”, donde la feliz pero humilde unión de dos jóvenes pastores enamorados se torna apoteósica al ser colocada en este luminoso escenario que podría compararse con numerosas obras pictóricas rococó de Goya, Mengs, Bayeu o Paret y Alcázar:

Asomaba el sol, dorando  
de un alto monte la cima,  
cuando de su humilde choza  
la bella Fili salía.

Más luces va dando al valle 5  
que el sol al cándido día,  
más fresco aljófara que el mayo,  
y que el alba alegre risa.

Su tierno cáliz las flores  
 abren doquiera que mira; 10  
 do imprime el pie, rosas nacen;  
 do la mano, clavellinas.

Con mil trinos delicados,  
 las alegres avecillas  
 en los árboles pomposos 15  
 con su sombra la convidan;  
 mas ella, sin atenderlas,  
 herida de amor camina,  
 donde su fiel zagalejo  
 la está esperando, ¡qué dicha! 20

Llega en fin; y tales quedan  
 en su cariñosa vista,  
 que uno en otro transportado,  
 ninguno a hablar se atrevía.

La luz es un recurso sabiamente empleado por Meléndez para enriquecer el significado de sus poesías. Uno de sus romances eróticos más populares, “Rosana en los fuegos”, aprovecha de modos muy originales la noche y la luz como modos de acentuar el erotismo de Rosana, que aparece como portadora de la “lumbre / y la alegría del alba” en medio de la noche iluminada por las hogueras de la fiesta:

Del sol llevaba la lumbre  
 y la alegría del alba,  
 en sus celestiales ojos  
 la hermosísima Rosana,  
 una noche que a los fuegos  
 salió la fiesta de Pascua,  
 para abrasar todo el valle  
 en mil amorosas ansias.  
 Por doquiera que camina  
 lleva tras sí la mañana,  
 y donde se vuelve rinde  
 la libertad de mil almas.  
 El céfiro la acaricia  
 y mansamente la halaga,  
 los Amores la rodean  
 y las Gracias la acompañan.  
 (vs. 1-16)

Aunque “Rosana en los fuegos” es un poema situado en la noche, realmente la luz lo inunda todo de alegría y el calor del fuego acentúa la sensualidad despreocupada de la escena, lo cual nada tiene que ver con lo que vengo llamando “poemas nocturnos” de Meléndez Valdés. Por otra parte, el poeta utiliza de forma recurrente la imagen del espejo pero también la técnica pictórica rococó del *papillotage* –en referencia al parpadeo o “aleteo de mariposa” que causa un exceso de puntos de luz en muchos de sus poemas rococó (“La mujer frente al espejo”). En cualquier caso, este efecto luminoso de la poesía rococó tan abundante en Meléndez Valdés resalta todavía con más fuerza como técnica literaria al contrastarse, como en un claroscuro, contra su poesía filosófica y meditativa, llena de referencias a la luna, las estrellas, al invierno y a la tempestad.

Este paso del día (odas anacreónticas) y la naturaleza plácida de la primavera a la noche, el invierno y la tempestad (odas filosóficas y sagradas) no es un gesto dramático a primera vista –Meléndez no compone el equivalente a las pinturas negras de su contemporáneo Goya ni a las *Noches* de su amigo Cadalso, pues sus noches no son noches de pesadilla– si no conocemos la totalidad de su obra poética. Pero este cambio es índice de la conciencia de Meléndez de estar tratando con un nuevo tipo de concepción poética –el “nuevo modo” al que alude en su carta a Jovellanos– que requiere de una nueva tramoya, de un telón pintado de negro e iluminado por la luz de la luna y las estrellas. Y aunque podemos notar que las odas anacreónticas son odas de juventud mientras que las odas filosóficas suelen pertenecer a la madurez del poeta, durante varias décadas se alterna la composición de poemas diurnos, así que la dialéctica diurno/nocturno en Meléndez debe entenderse de modo más sincrónico que diacrónico. No es tanto una evolución como un modo de dividir más claramente tendencias opuestas –y complementarias– dentro de su poesía.

Los poemas nocturnos de Meléndez que analizaré aquí son “A la luna”, la oda “La noche y la soledad”, “A un lucero” y “Las estrellas”, pero también podrían incluirse en mi argumento otros poemas similares que he tenido en cuenta para formular mi hipótesis: “El invierno es el tiempo de la meditación”, “La tempestad”, “La tribulación” y “La noche de invierno”. Aparte de la dicotomía diurno/nocturno, lo que diferencia estas odas de la poesía anacreóntica, es que en estas el poeta aparece rodeado de amigos, pastores, pastoras, cupidillos y mariposas, mientras que en sus odas filosóficas aparece el yo del poeta en soledad, y sólo excepcionalmente el yo lírico dirige su discurso a un destinatario concreto que se repite a lo largo del tiempo, su amigo Gaspar Melchor de Jovellanos.<sup>3</sup> A él van dirigidos “La noche y la soledad” y la famosa elegía “A Jovino, el melancólico” (1794). Aunque la elegía “A Jovino, el melancólico” ha sido objeto de la atención de críticos de la talla de Russell Sebold,

---

<sup>3</sup> Por su parte, Jovellanos respondió a su amigo con la epístola “A Batilo” (1782) y con el idilio “A Meléndez” (1780-90), pero también dedicará varios poemas a la luna y a la noche mucho menos interesantes que los de su amigo (“A un solitario”, “A la luna en versos sáficos”, y los poemas atribuidos a él “A la noche” y “A la luna”), con la excepción de la célebre “Epístola de Jovino a Anfriso, escrita desde el Paular” (1779-81), que no va dedicada a Meléndez.

quien lo consideró una temprana muestra de romanticismo, el resto de las odas nocturnas de Meléndez Valdés ha recibido escasa atención por parte de la crítica.

En efecto, Russell Sebold convirtió una de las odas nocturnas más famosas de Meléndez Valdés, la elegía “A Jovino el melancólico”, en la muestra de cómo el dolor romántico tiene un nombre español. Para Sebold, la desesperación de los versos siguientes y, sobre todo, la expresión “fastidio universal”, son la prueba de cómo el romanticismo surge, sin necesidad de viajar desde Inglaterra o Alemania, de la propia “evolución” interna del sentimiento ilustrado y de la estética neoclásica que suele acompañarle, y que deviene romántico en algunos poemas y en las ya mencionadas *Noches lúgubres* de Cadalso.

Cuando la sombra fúnebre y el luto  
de la lóbrega noche el mundo envuelven  
en silencio y horror, cuando en tranquilo  
reposo los mortales las delicias  
gustan de un blando saludable sueño,  
tu amigo solo, en lágrimas bañado,  
vela, Jovino, y al dudoso brillo  
de una cansada luz, en tristes ayes  
contigo alivia su dolor profundo.

(...)

Tú me juzgas feliz... ¡Oh, si pudieras  
ver de mi pecho la profunda llaga  
que va sangre vertiendo noche y día!  
¡Oh, si del vivo, del letal veneno  
que en silencio le abrasa, los horrores,  
la fuerza conocieses! ¡Ay, Jovino!  
¡ay amigo! ¡ay de mí! Tú sólo a un triste,  
leal, confidente en su miseria extrema,  
eres salud y suspirado puerto.  
En tu fiel seno, de bondad dechado,  
mis infelices lágrimas se vierten,  
y mis querellas sin temor; piadoso  
las oye, y mezcla con mi llanto el tuyo.  
Ten lástima de mí; tú solo existes,  
tú solo para mí en el universo.  
Doquiera vuelvo los nublados ojos,  
nada miro, nada hallo que me cause  
sino agudo dolor o tedio amargo.  
Naturaleza en su hermosura varia  
parece que a mi vista en luto triste



se envuelve umbría, y que, sus leyes rotas,  
todo se precipita al caos antiguo;

Sí, amigo, sí: mi espíritu insensible,  
del vivaz gozo a la impresión süave,  
todo lo anubla en su tristeza oscura,  
materia en todo a más dolor hallando  
y a este fastidio universal que encuentra  
en todo el corazón perenne causa.  
(...)

Se trata sin duda del más brillante y conmovedor poema nocturno del siglo XVIII español. Y si Batilo expresa su lamento usando léxico neogótico o romántico como “sombra fúnebre”, “luto”, “lóbrega noche”, “horror” o “letal veneno”, la luz no desaparece por completo de su elegía. Como si quisiera buscar sentido en tanta oscuridad, el poema se esfuerza por recuperar la luz de la razón, y así aparece la aurora iluminando el poema temporalmente. Pero el sujeto poético huye de esa luz, que le causa más dolor, y se queja de su incapacidad de conciliar el sueño, de su “vigilia dolorosa”. Ni el día ni la noche consuelan a Batilo de su tedio, de su “fastidio universal”:

La rubia Aurora entre rosadas nubes  
plácida asoma su risueña frente,  
llamando al día; y desvelado me oye  
su luz molesta maldecir los trinos  
con que las dulces aves la alborean,  
turbando mis lamentos importunos.  
El sol, velando en centellantes fuegos  
su inaccesible majestad, preside  
cual rey al universo, esclarecido  
de un mar de luz que de su trono corre.  
Yo empero huyendo de él, sin cesar llamo  
la negra noche, y a sus brillos cierro  
mis lagrimosos fatigados ojos.  
La noche melancólica al fin llega,  
tanto anhelada: a lloro más ardiente,  
a más gemidos su quietud me irrita.  
Busco angustiado el sueño; de mí huye  
despavorido; y en vigilia odiosa  
me ve desfallecer un nuevo día,  
por él clamando detestar la noche.

(...)  
 ¡Ay! ¡si me vieses ¡ay! en las tinieblas  
 con fugaz planta discurrir perdido,  
 bañado en sudor frío, de mí propio  
 huyendo, y de fantasmas mil cercado!  
 (...)

Pero aunque la “Elegía a Jovino, el melancólico” es uno de los poemas mejor estudiados del XVIII, no es el único. Jovellanos (Jovino), Maria Rosa Gálvez de Cabrera y Meléndez Valdés (Batilo) compusieron varios poemas de tema nocturno que no expresan esta desesperación sino que, en su mayoría, encuentran consuelo en la noche y una amiga en la luna, o que se convierten en ensayos en prosa sobre las maravillas de lo desconocido y los misterios del Ser Supremo.<sup>4</sup>

Podríamos solucionar la cuestión de la dicotomía día/noche en Meléndez Valdés diciendo que las odas nocturnas son románticas y las otras producto del optimismo de la Ilustración. Pero creo que debemos ver las odas nocturnas de Meléndez Valdés como un lugar donde se entrecruzan tendencias contradictorias que estaban recorriendo la Europa de la época, muchas de las cuales se consideran manifestaciones tempranas del romanticismo, pero que no dejan de presentar una visión científica de la noche y sus fenómenos, donde se combina la fascinación por el funcionamiento perfecto de la naturaleza pero también la frustración que produce el no poder aprehender la inmensidad del universo sólo mediante el ejercicio de la razón, como muestra el discurso III de Batilo, titulado significativamente: “Orden del universo, y cadena admirable de sus seres”.<sup>5</sup> En los siguientes versos se muestra el asombro del enciclopedista y la impotencia del que no puede indagar el “abismo tenebroso” del universo:

¡Oh Jovino! ¡Jovino! ¡Qué asombroso  
 el universo es!, ¡oh!, ¡quién pudiera  
 lince indagar su abismo tenebroso!  
 (vs. 195-97)

La forma de las poesías nocturnas de Meléndez acompaña la certeza que éste manifiesta en su carta a Jovino cuando afirma que escribe “sin orden ni plan”. Como dice Meléndez en su carta a Jovellanos en la que describe la oda “La noche y la soledad”, no debemos buscar en estos poemas lo mismo que buscábamos en las odas anacreónticas, que él mismo reconoce en sus prólogos como “obras de juventud” –aunque nunca dejó de escribir poesía anacreóntica (Polt, *Batilo*)–, frutos de momentos de ocio y descanso. Si en los poemas de tipo rococó de Batilo se busca escapar del mundo creando un escenario ilusorio de belleza pastoril, en sus odas

---

<sup>5</sup> Para un análisis centrado en el tema de la “cadena de los seres”, véase el estudio de Elena de Lorenzo Álvarez sobre la poesía filosófica de la ilustración.

filosóficas Meléndez no pretende huir de los aspectos negativos de la realidad sino enfrentarse a ellos como dilemas filosóficos. Por ello, su forma externa cambia. Si indagamos en la textura de sus poemas nocturnos, veremos que se entreteje en ellos una mezcla de ingredientes poéticos contradictorios que son testigo de la voluntad de Batilo de experimentar con nuevos esquemas formales que lograran captar una nueva visión de la poesía y de la naturaleza: una nueva cosmovisión. Son dos modos completamente opuestos de entender la labor de la poesía y del poeta y, por lo tanto, requieren formas estéticas completamente distintas, y escenarios dramáticamente opuestos: la luz del día contra la oscuridad de la noche, que a menudo se tornan alegorías de dos conceptos estéticos distintos. Del arte menor y el verso musical lleno de diminutivos y palabras dulces de las odas anacreónticas pasamos al verso largo, prosaico, desordenado como las ideas que le dieron fruto de las odas filosóficas. Del día pasamos a la noche, de la mariposa al búho, del suave céfiro a la tempestad, de Filis a la Luna, y de Baco al Ser Supremo. Un viaje epistemológico de lo diurno a lo nocturno que tiene en la poesía de Meléndez Valdés un testigo excepcional.

A diferencia de la alegría de las luminosas odas anacreónticas y hasta de los romances, a veces más meditativos, las odas filosóficas y sagradas de Meléndez –como él mismo reconoce en la carta a Jovellanos– son demasiado largas, desordenadas, y meditativas. Su fuente de inspiración es la “imaginación”, como afirma Meléndez. Sus versos son lentos, repetitivos, casi prosaicos, como si quisieran reproducir el torrente conversacional de los pensamientos del poeta en diálogo consigo mismo, y al mismo tiempo están puntuados por exclamaciones e interrogaciones retóricas que intentan reproducir la admiración constante pero también la incapacidad del poeta de “entender” los cambios del universo que contempla en soledad. Las odas vacilan entre admiración e impotencia, pero en lugar de buscar una solución escapista como en las odas anacreónticas y rococó, estas odas nocturnas se enfrentan directamente con los dilemas filosóficos de la existencia, alegóricamente relacionados con el mundo de la noche, y a menudo no logran solucionar las ansiedades del ilustrado que se enfrenta a la falta de sentido de un mundo que no logra entender. La noche oscura es el lugar donde los ilustrados se enfrentan a estos “monstruos” de la razón.

Un aspecto todavía ilustrado que permanece en gran parte de la poesía nocturna de Meléndez (y también de algunos poemas de Jovellanos del mismo estilo) es la importancia que se da en ellos a la amistad. Esta amistad, que convive con elementos gótico-románticos, hace estas odas aún más complejas. De ahí que la figura del “amado amigo” (que han estudiado, entre otros, Elena de Lorenzo y David Gies), esté materializado en su presencia y apoyo en estos poemas filosóficos bajo los pseudónimos pastoriles de Batilo o Jovino. Ya hemos visto que Meléndez elige como fuentes de inspiración de la oda sobre la noche una curiosa combinación de “mal humor y la melancolía” y de “amistad”.

Para la mentalidad ilustrada, tan imbuida por las ideas clásicas grecolatinas, la amistad es mucho más que el placer de la sociabilidad. En palabras de Elena de Lorenzo Álvarez,

La amistad se convierte en la más vehemente prueba de la virtud ilustrada pues es a un tiempo una relación afectiva y privada que funciona como principio de cohesión de un grupo de hombres sensibles, un sentimiento cuya vivencia estimula la reflexión intelectual sobre la sensibilidad misma y una vinculación entre personas afines que exige un comportamiento moral y se orienta hacia el ámbito público (469).

Que las odas nocturnas de Meléndez Valdés tengan esta doble inspiración (la melancolía y la amistad) es una prueba inicial de la compleja red de asociaciones a menudo contradictorias que se da en estas odas de Meléndez, donde conviven rasgos ideológicos y estéticos que responden a diferentes modos de enfrentarse al mundo: el ilustrado y el romántico. La presencia amiga de un receptor de estas dudas filosóficas les resta desesperación y las reafirma en su posición ilustrada y en su función terapéutica y cohesiva para la sociedad ilustrada.

Extendiendo esta línea de desarrollo, hay también odas nocturnas donde desaparece la figura del amigo receptor (Jovino en el caso de Meléndez, pero también dedica sus poemas a Delio, Mireno y Dalmiro-Cadalso), pero esta presencia queda compensada o sustituida por otra figura amiga: la de la luna, que adquiere una ternura, cercanía y pureza moral similares a la de los amigos del poeta.<sup>6</sup> En su oda “A la luna”, Juan Meléndez Valdés nos ofrece una imagen de la reina de la noche que tiene poco que ver con la visión negativa o caótica de lo nocturno que vemos en otras obras ilustradas: en la larga oda, compuesta de 184 versos, el yo del poeta en soledad se dirige a la luna en una especie de oración desesperada, y le pide consuelo y comprensión:

¡Consoladora diosa!  
 ¡Luna!, calma mis males  
 y vuelve al alma mía  
 la paz, la blanda paz que antes tenía.  
 (vs. 156-59)

---

<sup>6</sup> Lo interesante es que en la gran mayoría de los poemas filosóficos ilustrados españoles, esta estética de lo nocturno se orienta no a expresar una cosmovisión romántica, sino ideales puramente ilustrados, y en algunos casos se pone al servicio de ideales católicos tradicionales, que estos autores, igual que Feijoo en su *Teatro Crítico*, intentan hacer compatibles con su visión ilustrada. Esto es lo que sucede cuando comparamos simplemente estos títulos: “Inmensidad de la naturaleza, y bondad inefable de su autor”, o “El hombre imperfecto a su perfectísimo autor” (ambos poemas nocturnos) con el más fúnebre y nihilista canto de Meléndez Valdés “En la desgraciada muerte de don José Cadalso”, poema inacabado pero poderoso en el que Batilo, desesperado, se sume en la nada de la muerte y de la noche con un tono similar al de las *Noches lúgubres*.

En contraposición a otras representaciones canónicas de la noche ilustrada, como el personaje de la Reina de la Noche en la ópera de Mozart *La flauta mágica*, que representa la irracionalidad y lo femenino en contraposición al orden de la razón masculina representada por la luz del sol, la luna de Meléndez Valdés es una presencia civilizadora en medio de las tinieblas, y Meléndez la considera una “hermana del sol”, no una rival de la luz (vs. 67-68). Los adjetivos que se asocian a la luna, que aparece *in medias res* en el primer verso del poema arrastrando en su vuelo un “brillante carro luminoso” (vs. 1), insisten en la pureza y la serenidad de la luna: esta se califica de “celestial” (vs. 3), de “rostro nevado” (vs. 6), “tu alba lumbré” (vs. 7), “bella” (vs. 9), “excelsa” (vs.13), “gloriosa” (vs. 14), “plácida reina de la noche” (vs. 16), “clara” (vs. 34), “reposada” (vs. 36), “plácida” (vs. 40), de “esplendor sereno” (vs. 44), de “argentada llama” (vs. 46), “coronada / de puros rayos la nevada frente” (vs. 57-8), vestida “con undosa túnica esplendorosa” (vs. 59), “tu beldad divina” (vs. 71), “disco de luz pura” (vs. 75), “siempre saludable” (vs. 81), “llena de ternura” (vs. 105), de “luz clara y suave” (vs. 122), etc. La luna aparece en medio de la noche para traer orden en el caos, y cuando la noche aparece con su “fúnebre manto” (vs. 18), la luna sale con su manto bordado de estrellas y lo despliega casi maternal sobre el mundo (vs. 19-26).

Y como una nueva deidad femenina ilustrada, el poema interpela a la luna de modo similar al que los católicos se dirigen a la Virgen María en oraciones clásicas como la “Salve”:

¡Oh del cielo señora,  
del dios del día venturosa hermana!  
¡de los tristes astros soberana!  
a ti en triste gemido  
en alta mar implora  
el náufrago perdido,  
y a ti gozoso mira  
el caminante, y por tu luz suspira.  
(...)  
En lecho de dolores,  
por ti el enfermo desvelado clama,  
y el ferviente amador también te llama,  
(...)  
y a todos oficiosa  
acorrer sabes y amainar sus penas,  
y de esperanzas y dulzuras llenas  
los míseros mortales.  
(vs. 130-58)

Es importante ver los paralelismos que existen entre la luna como deidad y la imagen tradicional religiosa de la Virgen María, del mismo modo que también existen paralelismos significativos entre la imagen del sol, al que los ilustrados también dedican numerosas odas (tanto Jovellanos como Meléndez tienen odas dedicadas “Al sol”), y la presencia ordenadora del caos del Ser Supremo, la nueva deidad secular ilustrada.<sup>7</sup> En la poesía ilustrada del siglo XVIII, la luna aparece como un elemento sereno pero fascinante que no va despojado de atributos mágicos, pero que en última instancia no es capaz de ayudar o consolar al yo del poeta en su desesperación. Cuando el yo lírico está alabando el poder consolador de la diosa luna, repentinamente una “horrisona tormenta / brama” (vs. 161-62) y “una nube fatal (...) / te envuelve en sus tinieblas, y al ocaso / arrastra tu luz pura” (vs. 170-73). La conclusión del poema no tiene nada de serena ni de la esperanza con la que empezó. La oración esperanzada se convierte en un lamento en el vacío:

Te hundiste ya, y perdida  
entre su horror, el orbe se oscurece,  
y el luto infausto y la tiniebla crece.  
¡Ah, beldad desgraciada!  
También fugaz mi vida  
brilló, y fue sombra y nada;  
(vs. 177-82)

Según hemos visto en este poema, la luna, aunque aparentemente es una deidad ilustrada, hermana del sol y la razón por sus características luminosas y serenas, realmente al final sucumbe, como el yo del poeta, al caos y a la oscuridad, igualándose en su magnificencia desgraciada al “lloroso / mortal que lastimado / te contempla en el suelo” (vs. 3-4).

Varias operaciones significativas han ocurrido en el poema: “A la luna” juega en principio a construir una nueva deidad secular, deísta, hermana del Ser Supremo al que Meléndez Valdés y los ilustrados dedican sus poemas, y construye una oda en su alabanza. Sin embargo, la oda no permanece en este estado sereno de oración deísta o consoladora y el yo y la luna acaban sucumbiendo, hundidos ambos en las tinieblas. Este viaje simbólico es representativo de otros poemas ilustrados tardíos, donde se vacila entre un sentido de esperanza y de desilusión similar al que Goya logró capturar de forma tan compleja en su capricho “El sueño de la razón produce monstruos”, antes de hundirse por completo él también en las tinieblas de sus “pinturas negras”.

---

<sup>7</sup> La asociación iconográfica entre la Virgen María y la luna aparece ya en las primeras manifestaciones de arte cristiano: “Some evidence suggests that the Moon, because of its link with corrupted matter, inconstancy, and the terrestrial sphere, was present in images of the Crucifixion to symbolize the mortal, earthly side of Christ’s nature. Such an interpretation is implied by traditional connections between the Virgin Mary and the Moon, based on commentaries concerning the vivid and dramatic imagery in *Revelation 12:1-4*” (Montgomery, 54).

En estos poemas sobre la noche y la luna se mezcla un modo ilustrado y a la vez romántico de enfrentarse al tema de la noche, la luna, las estrellas, y la naturaleza nocturna en general. Un modo casi religioso, pero también científico, de ser bañado por la luz de la luna, que Meléndez reconoce como un género híbrido al colocar sus odas sobre la noche bajo el epígrafe de “Odas filosóficas y sagradas” en sus *Obras completas*. La combinación de filosofía, ciencia y religión, incómoda para los ilustrados con la excepción ilustre y temprana de Benito Jerónimo Feijoo, requerirá, a su vez, de un nuevo estilo, de una nueva forma de crear que, en lugar del día, se situará en la noche en contraste al resto de poemas del abundante corpus de Meléndez, todos los cuales son poemas diurnos, luminosos y –como he demostrado en otra parte– muestras perfectas del estilo rococó.

Esta hibridez ya ha sido reconocida para una de las obras más influyentes del romanticismo alemán, los *Himnos a la noche* de Friedrich von Hardenberg, “Novalis” (1772-1801), una de las muestras más representativas del nuevo lugar que la noche tiene en el fin de siglo en Europa. James Attlee describe así este importante momento en la historia de la literatura nocturna en su libro *Nocturne: A Journey in Search of Moonlight*:

For writers and artists in Germany at the turn of the nineteenth century, the light of the moon provided an especially powerful metaphor. If daylight was often taken to signify divine light entering human consciousness, then moonlight represented an awareness of the ‘night side’ of life. While German literature of the *Sturm und Drang* period in the late eighteenth century had pioneered the exploration of human impulses and emotions that lay beyond the rational explanation of the Enlightenment, the later Romantic movement had become fascinated with more esoteric matters, including dream interpretation, animal magnetism and clairvoyance. Moonlight was seen as a symbol of artistic inspiration. (240)

El sistema pseudofilosófico que Novalis, en el contexto descrito por Attlee, ideó un tanto bruscamente y que se denomina con el sintagma “idealismo mágico” puede ayudarnos –de modo conceptual– a entender las contradicciones aparentes en la poesía nocturna de Meléndez (como la oda “A la luna” que acabo de analizar) como una muestra de una nueva actitud –a medio camino entre la ilustración y el romanticismo– o de una nueva relación entre el hombre y el cosmos que alterna entre la fascinación intelectual científica del enciclopedista y la proyección romántica de la propia desesperación del yo en soledad en la naturaleza sublime. El sistema del idealismo mágico novaliano, según explica Eustaquio Barjau, puede entenderse como una relación entre el poeta y el mundo en la que se dan analogías voluntarias y recíprocas entre el yo del poeta y el cosmos:

del mismo modo que el alma del hombre gobierna su cuerpo, el alma del Universo gobierna a éste. Pero entre el ser humano y el Universo existe una analogía, porque llevamos el Universo dentro de nosotros, pues éste tiene nuestra forma, y ‘el mundo tiene una capacidad originaria para ser animado por mí’, de modo que el proyecto que tenemos del mundo coincide con el que tenemos de nosotros mismos. La intuición intelectual no es, pues, una aprehensión pasiva de lo que está fuera de nosotros sino una actuación de nosotros sobre lo exterior al yo. (19)

En el poema “A la luna” de Meléndez vemos una relación analógica similar entre el yo del poeta y el universo (representado por la noche y la luna), que puede verse como una proyección estilo romántico (falacia patética) de los problemas del yo romántico sobre la naturaleza, pero a un nivel supranatural, cósmico.<sup>8</sup>

Podemos considerar entonces las odas nocturnas de Meléndez Valdés, como los *Himnos a la noche* de Novalis, obras-bisagra situadas entre “dos movimientos culturales contrapuestos” (Barjau, 9), la ilustración y el romanticismo. En ambos se vacila entre una actitud científica hacia la noche y los astros y una especie de nuevo misticismo tipo William Blake (en la dialéctica pseudomística de los *Songs of Innocence and of Experience*). En el caso de Meléndez, es curioso notar las coincidencias que existen entre el modo de dirigirse a su “musa” poética y el modo de describir la luna y la noche como deidades propiciatorias de la creación artística, como sucede en la oda “A mi musa. Consuelos de un inocente, encerrado en una estrecha prisión”: “Tú, musa, favorable darme sabes / consuelos” (vs. 9-10).

Esto se confirma si analizamos otras odas similares. En “A un lucero”, Meléndez Valdés usa como pretexto la contemplación de una estrella para reflexionar sobre los misterios de lo desconocido y la fascinación por el espacio. La estrella con la que el poeta da comienzo al poema, que el poeta prefiere sobre todas las demás, le hace reflexionar sobre cómo la humanidad a lo largo del tiempo ha entendido las estrellas desde la Antigüedad y los mitos asociados a ellas. Como en un artículo enciclopédico, de esta historia de los mitos asociados a las estrellas la voz poética pasa a hablar del “divino Newton” (vs. 106), el pensador que más influyó en el modo de entender el universo en la Ilustración. La última parte de la oda expresa el anhelo del poeta de elevarse por encima de estos misterios y poder entenderlos, como Newton, pero la

---

<sup>8</sup> Cuando utilizo esta descripción del “idealismo mágico” de Novalis no estoy diciendo que haya una influencia entre ambos, sino que puede contemplarse esta nueva relación entre el poeta y el cosmos (la noche, la luna) a través de este concepto. De hecho, quiero subrayar que los *Himnos a la noche* de Novalis fueron escritos a partir de 1797, y según Barjau fueron acabados en 1799, de modo que con toda seguridad los poemas nocturnos de Meléndez son anteriores (y en algunos casos, coetáneos estrictamente) a los del poeta alemán. Pero no se trata de influencias sino de una cosmovisión compartida por distintos autores en un momento similar en Europa.



conciencia de que esto es imposible acompaña una repentina oleada de preguntas que se quedan sin respuesta:

¿Cuál es vuestro ser? ¿En dónde  
 arde la inexhausta mina  
 que os inflama? ¿Qué es un fuego  
 que los siglos no amortiguan?  
 ¿Sois los soles de otras tierras  
 (...)  
 ¿Por qué en tan distintos rumbos  
 todas giráis?  
 (...)  
 ¿Por qué...? La mente se ahoga,  
 y a par que atónita admira,  
 más y más que admirar halla,  
 y más cuanto más medita.  
 (vs. 137-52)

Pero el poeta no permanece en este arrobamiento científico propio de la poesía ilustrada, y acaba con una nota personal y melancólica el poema que ya viene anunciada por la angustiada imagen de la mente que se ahoga en el verso 137. El poeta recuerda la primera estrella que motivó su admiración inicial, y se da cuenta de que ya no puede encontrarla, que tras tanto admirar el resto de las estrellas, el lucero que inspiró su contemplación absorta de la noche se ha perdido para siempre. El lucero “se hundió en las negras sombras” (vs. 161) del mismo modo que, –parece sugerir el poeta– cuando los humanos intentan atrapar una dicha, se las lleva el viento. El mismo final desesperanzado, el hundimiento del yo en las tinieblas que se queda solo (la luna tapada por las nubes tempestuosas en “A la luna” y la estrella perdida entre otras miles de estrellas similares en “A un lucero”).

La meditación abstracta sobre temas científicos recibe un impulso sentimental con la inclusión de los sentimientos de confusión, melancolía e impotencia por parte del poeta. El ahogo de la mente, la profusión de exclamaciones y la tirada desesperada de preguntas sin respuesta, junto con la melancolía final que supone la desaparición del lucero en el vacío cósmico son todas expresiones filosóficas de arrobamiento ilustrado pero también de duda romántica.<sup>9</sup>

En la oda “A las estrellas”, es una vez más la contemplación de las estrellas en soledad la que se sitúa como génesis de las reflexiones que componen el largo poema (170 vs.), compuesto en su mayor parte –al igual que “A un lucero”– de interrogaciones retóricas y exclamaciones. Como si el poeta estuviera contemplando las estrellas por un telescopio, el poema nos va trazando un mapa de los cielos, con la

<sup>9</sup> Para un panorama de cómo se entendía la luna en el siglo XVIII, véase el artículo de Siegfried Bodenmann “The 18th century battle over lunar motion”.

luna (vs. 30), Marte (vs. 30), la Lira (vs.32), la constelación de Orión y las Pléyadas (vs. 33), y las dos Osas (vs. 35). Y todo ello provoca una reflexión sobre la pregunta: ¿dónde acaba el universo? ¿es finito o infinito? La cuestión de la pluralidad de mundos habitados era fuente de numerosas especulaciones en el siglo XVIII, que se inspiraban en la obra de Fontenelle *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) (Astorgano, 1402).

Y una vez más, esta reflexión hace anhelar al poeta poder indagar el espacio infinito “unido a algún cometa ardiente” (vs. 71-2). La reflexión científica va transformándose en este caso en una reflexión de carácter religioso: ¿dónde está Dios? El poeta va preguntando a los planetas, las estrellas y las criaturas (desde el insecto terrestre al Leviatán que se esconde en los fondos marinos), ¿dónde está Dios? Y la respuesta siempre es la misma: “Más allá”, “Más adelante” (vs. 142)

¿Dónde, soles gloriosos,  
 está ese *más allá* que nunca veo?  
 ¿Jamás un alma vencerá atrevida  
 los lindes misteriosos  
 de este imperio inefable  
 (...)  
 ¡Ah!, siempre inmensurable  
 al hombre agobiará naturaleza,  
 abismado en su mísera bajeza.  
 (vs. 157-60)

En España, los debates científicos europeos sobre el movimiento de la luna (donde se buscaban soluciones matemáticas a problemas astronómicos a partir de Newton) se adaptan a las peculiares circunstancias de la Ilustración. Por ejemplo, la definición que el *Diccionario de autoridades* hace de “luna” desde su primera edición está muy distante del tono empleado por la *Enciclopedia* francesa: luna es “el menor de las dos luminarias que puso Dios en el cielo para que presidiese a la noche”, y sol es “el principal de los siete planetas, rey de los astros, y la antorcha más brillante de los cielos, que nos alumbrá y vivifica (...)” El lenguaje todavía está cargado de poesía, como en muchos fragmentos de la Enciclopedia, pero la luna sigue siendo algo colgado por Dios en el cielo para presidir la noche. Si los novatores, en la primera mitad del siglo XVIII, son ahora considerados los adalides de la ilustración, abanderados por el padre Feijoo, la segunda mitad del siglo XVIII supone, tanto en literatura como en las ciencias y las artes, una explosión de tendencias que se entrecruzan, se absorben y se interiorizan en las particulares circunstancias de la Ilustración española. Los nuevos discursos científicos se entrelazan con nociones mitológicas sobre la luna, y la poesía ilustrada del XVIII español es un palimpsesto donde se fusionan estilos literarios aparentemente incompatibles (como el romanticismo y el neoclasicismo) y modos de entender el mundo también

aparentemente incompatibles (como la razón ilustrada, la fe cristiana, o la desesperación nihilista del romanticismo más rebelde). Las poesías sobre la noche y la luna en el siglo XVIII son un lugar privilegiado donde explorar la intersección de distintas corrientes estéticas y de pensamiento que poetas como Meléndez Valdés intentan asimilar.<sup>10</sup>

Los ilustrados son dolorosamente conscientes de que no hay luz sin sombra, y se ven a sí mismos, al igual que hacía Feijoo, como los que iluminan con la luz de la razón las tinieblas de la superstición. Como hemos visto, los poemas sobre la noche de Meléndez Valdés aúnan distintas tradiciones literarias en la representación de la noche. Si regresamos a la carta de Meléndez a Jovellanos que he citado al principio de este ensayo nos daremos cuenta de que Meléndez está componiendo realmente una nueva poética que se opone a la de su poesía ligera. Y, como era de esperar de un poeta de la calidad de Meléndez, era perfectamente consciente del gesto de ruptura que estaba ejerciendo. Sabemos de buena tinta que Meléndez corrigió durante toda su vida sus poesías y que nunca dejó de intentar “perfeccionarlas” (Polt), así que es curioso el énfasis que Meléndez pone en explicar el proceso de creación de sus odas filosóficas:

A mí me ha sido después casi imposible volverlas a fundir, y he querido más dejarlas en aquel menos importuno y desordenado que trastornarlas de nuevo, creyendo, como creo, que el desorden no desdice tanto en estas obras como la marcha seguida y lenta; porque la imaginación, aunque regular, no es mecánica ni compasada.

La reticencia de Batilo a corregir estos poemas se debe a que estos responden a una nueva manera de entender la poesía y su función: la manera que Sebold consideró romántica en sus muchos estudios dedicados a la poesía del XVIII. Para Meléndez, el valor de estos poemas reside en que son portadores directos de un momento de inspiración aislada, irrepetible y única, y por lo tanto, no deben retocarse en frío, porque la forma desordenada acentúa y es testigo del poder de la imaginación. Y la noche es el escenario poético ideal para estos pensamientos.

---

<sup>10</sup> Para un análisis de la representación de la luna en la poesía de Meléndez, Jovellanos, y una lectura feminista de la poesía sobre la luna de Gálvez de Cabrera remito al lector a la sección titulada “El hombre y la luna” dentro de mi tesis doctoral (“Máscaras y autorretratos: el yo poético en la poesía rococó española”). Los poemas nocturnos de estos autores ilustrados son una muestra de cómo viajan las novedades literarias en la Europa de la época, y cómo una cierta forma nueva puede interiorizarse y asimilarse para expresar una ideología ilustrada que, en la historia literaria tradicional, no sería compatible con el incipiente romanticismo de los poetas de cementerio como Edward Young. En este sentido, son poemas híbridos que aúnan varias tradiciones, y testimonios de la riqueza de matices y el carácter único y contradictorio (en sentido positivo) de la lírica de la Ilustración española, en cuyos versos se mezclan Young con Newton, Buffon con Garcilaso, y Fray Luis con Burke.

## Obras citadas

- Atlee, James. *Nocturne. A Journey in Search of Moonlight*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Bodenmann, Siegfried. "The 18th Century Battle Over Lunar Motion." *Physics Today* 63 (1), 27 (2010): 27-32.
- Carnero, Guillermo. *La cara oscura del siglo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Cebrián, José. *La musa del saber: La poesía didáctica de la Ilustración española*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- de Lorenzo Álvarez, Elena. *Nuevos mundos poéticos: La poesía filosófica de la Ilustración*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 2002.
- Gómez Castellano, Irene. *La cultura de las máscaras: Un ensayo sobre la poesía rococó española*. Madrid: Iberoamericana, 2012 (en prensa).
- . "La mujer frente al espejo. Escenas de tocador vistas por Goya y Meléndez Valdés." *Hispanófila* 157, 2009: 79-97.
- . "Máscaras y autorretratos: el yo poético en la poesía rococó española." Diss. University of Virginia, 2008.
- Gies, David. "Ars amicitiae, poesía y vida: el ejemplo de Cadalso." *Coloquio Internacional sobre Jose Cadalso*. Abano Terme: Piovan, 1985. 155-71.
- Helman, Edith. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza, 1983.
- Ilie, Paul. *The Age of Minerva. Cognitive Discontinuities in Eighteenth-Century Thought*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Medina Domínguez, Alberto. *Espejo de sombras: sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2009.
- Meléndez Valdés, Juan. *Obras Completas*. Ed. Antonio Astorgano Abajo. Madrid: Cátedra, 2004.
- Montgomery, Scott L. *The Moon and the Western Imagination*. Tucson: The University of Arizona Press, 1999.
- Novalis. *Himnos a la noche*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1992.
- Polt, John. *Batilo: Estudios sobre la evolución estilística de Meléndez Valdés*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- , ed. *Poesía del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1975.
- Sebold, Russell P. *Cadalso, el primer romántico "europeo" de España*. Madrid: Gredos, 1974.
- . *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Stoichita, Victor, y Anna María Cordech. *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela, 2000.