



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 28 (2022)

«POETAS QUE CONOCIERON EL SECRETO DE LA INSPIRACIÓN»: ESTUDIO COMPARATIVO DE *THE GRAVE* DE ROBERT BLAIR (1743) Y *MEDITACIONES POÉTICAS* DE JOSÉ JOAQUÍN DE MORA (1826)¹

Alberto Custodio ROMERO VALLEJO

(Universidad de Cádiz)

<https://orcid.org/0000-0002-7312-2979>

Recibido: 26-7-2022 / Revisado: 17-9-2022

Aceptado: 16-9-2022 / Publicado: 25-11-2022

RESUMEN: En 1743 se publica el poema *The Grave* de Robert Blair, considerado como uno de los pioneros de la escuela de cementerio del siglo XVIII, que motiva la ejecución de unos grabados de William Blake para una versión posterior en 1808. Estos suscitan el interés del editor alemán Rudolph Ackermann, que los adquiere unos años más tarde y los ofrece a José Joaquín de Mora durante su exilio en Londres. El resultado fueron las *Meditaciones poéticas*, que ven la luz en 1826 como encargo destinado al público hispanoamericano y que comparte, además de los dibujos, ciertos aspectos temáticos, estilísticos y religiosos con el texto de Blair. Es este un asunto que la crítica no termina de resolver y que abordamos en el siguiente trabajo, donde analizaremos ambas composiciones y proponemos, al mismo tiempo, un estudio comparativo que revele la adaptación de los versos y la idea del poema inglés en la obra española.

PALABRAS CLAVE: *The Grave*, *Meditaciones poéticas*, William Blake, Romanticismo.

¹ Este trabajo ha sido financiado con una ayuda «INICIA-INV: Iniciación a la investigación» del Plan Propio –UCA 2022-2023.

**«POETAS QUE CONOCIERON EL SECRETO DE LA INSPIRACIÓN»:
COMPARATIVE STUDY OF *THE GRAVE* BY ROBERT BLAIR (1743) AND
MEDITACIONES POÉTICAS BY JOSÉ JOAQUÍN DE MORA (1826)**

ABSTRACT: In 1743 Robert Blair's poem *The Grave*, considered one of the pioneers of the Graveyard School of the English 18th century, was published, prompting the execution of engravings by William Blake for a later version in 1808. These aroused the interest of the German publisher Rudolph Ackermann, who acquired them a few years later and offered them to José Joaquín de Mora during his exile in London to create *Meditaciones poéticas*. This work was commissioned in 1826 for the Spanish-American readers and shares, in addition to the drawings, certain thematic, stylistic and religious aspects with Blair's text. This is an issue that critics have not fully resolved and which we will address in the following paper. We will analyse both compositions and propose, simultaneously, a comparative study that reveals the adaptation of the lines and the idea of the English poem in the Spanish version.

KEY WORDS: *The Grave*, *Meditaciones poéticas*, William Blake, Romanticism.

En el primer tercio del siglo XIX se produce el exilio de un grupo de escritores liberales que, huyendo de la situación tiránica española, encuentran asilo y oficio en el Londres del momento. Fue el caso de algunos autores y traductores como José María Blanco White, Pablo de Mendibil, José de Urcullu, Joaquín Lorenzo Villanueva y José Joaquín de Mora —más otros de menor índole—, que trabajaron para la Casa Editorial de Rudolph Ackermann (1764-1834) y contribuyeron a su expansión hacia el público hispanoamericano. Muchas de las obras que produjo el negocio de Ackermann desde 1823 hasta aproximadamente 1830 fueron traducciones, en un intento de establecer un «diálogo entre culturas, un cotejo de puntos de vista y tradiciones nacionales» (Durán López, 2015: 11), llevando a la América española las ideas políticas y culturales de Inglaterra, y creando un nuevo paradigma de educación popular y ocio digno para las clases medias.

El desempeño traductológico de estos autores propició la adaptación de obras con la intención de acomodarlas a los moldes castellanos y al público al que iban destinadas. Al mismo tiempo, los escritores trataron de innovar en materia creativa, hecho que se observa sobre todo en la producción poética, pues «su contraste con otras escrituras ilumina la actitud ante la traducción justo por renunciar a ella» (Durán López, 2015: 148). En este sentido, en el catálogo de Ackermann no son tan frecuentes las traducciones de poemas de autores ingleses, sino que los españoles buscarán «aclimatar a la lengua castellana los modos y estilos de la poesía británica, a fin de renovar aquella con espíritu de esta» (Durán López, 2015: 148).

Entre estos «poetas que conocieron el secreto de la inspiración» (Mora, 1826: ii) encontramos a José Joaquín de Mora (1783-1864), que precisamente llevó dicho asunto a la práctica en un caso a veces obviado por la crítica, las *Meditaciones poéticas*, enfrentadas a un texto de tradición inglesa publicado casi un siglo antes, *The Grave*, del escritor escocés Robert Blair (1699-1746) que ve por primera vez la luz en 1743 y que es considerado como «el pistoletazo de salida del lúgubre prerromanticismo inglés» (Zazo Esteban, 2016: 133). De todas las ediciones que hubo de la obra, la más reconocida fue sin duda la que realizó Robert Hartley Cromek en 1808. El británico se aventuró confiando al poeta e ilustrador William Blake (1757-1827) una serie de ilustraciones que acompañaran temáticamente a los versos de Blair. Esta se convirtió pronto en la versión más famosa del poema y suscitó

el interés de libreros y editores, como fue el caso de Ackermann, que se hizo con los grabados en 1812.

Fue así como se gestó una nueva edición del texto inglés que más tarde el alemán intentará acercar al público hispanoamericano, y cuya tarea encomendó al escritor exiliado gaditano José Joaquín de Mora. De esta forma, en 1826, Mora termina de componer sus *Meditaciones*, una colección de once poemas «de carácter ascético que acompañan el mismo número de láminas de William Blake, grabadas por Louis Schiavonetti» (García Castañeda y Romero Ferrer, 2011: XII) y que constituyen el eje central del volumen.

Aunque Mora no alude al poema del que proceden tanto los grabados como el propio argumento en sus *Meditaciones* —quizá buscando desvincularse de Blair y *The Grave*—, sí es la crítica la que, desde un primer momento, coincide en afirmar que no tienen nada que ver el uno con el otro, más allá del punto en común de los diseños de Blake. Estas ideas se ven reflejadas en los trabajos de Luis Monguió (1967: 59-60), Nina Lee Weisinger (1951: 104), Vicente Llorens (2006: 360-362), Fernando Durán López (2015: 150-153) y Sara Medina Calzada (2022: 196-202), a los que habría que sumar el estudio de Alberto Zazo Esteban sobre el protestantismo en ambas composiciones (2016: 132-137) y las contadas menciones que ofrecen Miguel Luis Amunátegui (1888: 46), Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (2011: IX-XIII), Gabino Fernández Campos (1986: 204), Carol Tully (2011: 159), Joselyn M. Almeida (2010: 57-58), Billy David Trease (1953: 77) y Almeida y Medina Calzada (2020: 145-160). Ninguno de ellos analiza con mucho detalle la interrelación entre las dos obras, ni escatima en cuestionar una posible influencia del poema de Blair en los de Mora, aunque encontramos una escueta idea de Andrés Bello (1827: 312) que parece contradecir la hipótesis mantenida hasta el momento.

No existe todavía, por tanto, un estudio que ofrezca una comparación de los dos textos al mismo tiempo y que busque dar una respuesta más completa al debate que la crítica parece haber dado por resuelto. Es esto lo que nos proponemos en el presente trabajo, con el objetivo de ver si en realidad Mora tomó del texto de Blair algo más que los grabados de Blake.

EL MODELO ORIGINAL: *THE GRAVE* (1743)

The Grave fue el principal proyecto de Robert Blair y la obra por la que ha pasado a la historia de la literatura. Edmund Gosse reconoce al poema como «the first and best of a whole series of mortuary poems» (1886: 166), ya que como Eric Parisot indica, se trata de un excelente ejemplo de mediados del siglo XVIII de poesía morbosa y didáctica que ha sido muy poco estudiado (2007: 24), pero reconocido en algunas ocasiones, en especial a la hora de tratar la obra de José Joaquín de Mora, *Meditaciones poéticas* (1826). Fernando Durán López, por su parte, se refiere al texto como «un célebre poema» (2015: 150), mientras que Sara Medina Calzada lo ve como una obra bastante conocida en Inglaterra desde su publicación (2022: 196).

No sabemos con exactitud cuándo comenzó Blair a componer el poema, pues el manuscrito original se da por desaparecido. Pero, como Thomas Rogers confirma, algunas de las partes de *The Grave* fueron escritas alrededor de 1730, cuando el escritor es ordenado ministro en Athelstaneford (1955: 45). J. A. Means hace referencia a un posible intercambio de ideas y arreglos entre el autor y Philip Doddridge,² si bien finalmente el texto fue publicado bajo la firma del primero, es posible que nunca sepamos la influencia de este último en el poema (1972: 9). En marzo de 1743 veía finalmente la luz en Londres

² Ministro protestante y escritor inglés conocido por su producción de himnos, con quien Blair había intercambiado algunos pensamientos sobre *The Grave* a través de varias cartas (Davenport, 1822: 199).

una pequeña primera edición de *The Grave* conformada por 767 versos³ y dividida en dos partes, siguiendo el esquema inglés del «blank verse», una poesía escrita con versos métricos regulares, sin rima, y en pentámetros yámbicos.

Al principio, la obra no tuvo muy buena acogida, pero su popularidad comenzó a crecer a raíz de una segunda publicación en 1747 en Edimburgo y los elogios, ya en el siglo XIX, de autores como Thomas Campbell (1819) o Richard Alfred Davenport (1822). Estos afirman que el poema fue destacado en la época no solo por ser religioso, «but because its language and imagery are free, natural, and picturesque» (Campbell, 1819: 204), al mismo tiempo que resaltan la severidad y tono despectivo con el que Blair habla de la muerte (Davenport, 1822: 200).

Blair plasma en *The Grave* su afán por perfeccionar la santidad en el temor de Dios en un momento, como indica Eric Parisot, en el que el presbiterianismo escocés sufría la escisión de un sector que buscaba un temperamento religioso más moderado y racional (2007: 24). La Iglesia escocesa del momento se separó, asimismo, de las ideas calvinistas de la predestinación y la inevitable depravación de la humanidad caída, propiciando la aparición de una doctrina basada en la expiación de los pecados a todos los que ponían su fe en Cristo, el *Solus Christus* (Parisot, 2007: 25). Fue en este periodo tan convulso y de enfrentamiento religioso cuando *The Grave* ve la luz y los principios calvinistas de Blair estaban siendo subvertidos por una moderación ilustrada (Parisot, 2007: 25).

Todos estos motivos pueden explicar por qué el poeta buscó una predicación seria, con un tono celoso, provocador y sermoneador (Parisot, 2007: 25), algo que podría verse como un intento de revivir la tradición de la oratoria ardiente y entusiasta en un verdadero «Evangelical Revival», desafiando las tendencias contemporáneas que propiciaban la moderación religiosa. A nuestro parecer, Blair es consciente de la discordancia que presenta su poema entre la licencia poética y el deber religioso, pero es bastante directo a la hora de presentar el pecado como el mal del mundo, queriendo aterrorizar al lector. A lo largo del poema, el poeta se centra en el tema de la muerte como una tumba que aparece sola, hueca, solitaria, silenciosa, a la que se acerca temblando y de la que se aleja a toda prisa. Al mismo tiempo, se insiste beligerantemente en su papel como gran niveladora para borrar todas las diferencias terrenales (Parisot, 2007: 26). En este sentido, el poeta considera la humanidad caída a partir del pasaje del Génesis del pecado original de Adán y Eva, extendiendo el tema evangélico más allá de la tumba al centrarse en el devenir de las almas que se salvan y aquellas que serán justificadas (Parisot 2007: 27) y dejándole claro al lector el ineludible estado de maldad que es parte del pensamiento sobre la condición humana del siglo XVIII.

Ya en última instancia, nos muestra el estado perverso del mundo, la contemplación de la muerte y la existencia del pecado sin consuelo ni resolución, algo que para autores como Eric Parisot constituye el momento más interesante:

While the narrator contemplates the physical voyage of the body to the grave at great length, the more comforting idea of the voyage of the soul into everlasting life is checked, restricted only to a subdued conclusion affirming the reunion of body and soul at the end of days (2007: 27).

Blair llega a una tenue conclusión en la que confirma la unión de cuerpo y alma al final del camino terrenal, probablemente la idea más reconfortante del viaje hacia la vida eterna y de todo el poema.

³ Alberto Zazo Esteban indica confusamente que son quinientos cuarenta versos (2016: 134), aunque no sabemos con certeza si se refiere a una parte concreta del poema o a su totalidad.

En resumen, el lector encuentra que no hay alivio tanto dentro como fuera de la vida terrenal y que ese anhelo por la resurrección no puede ser satisfecho por medios humanos, creando un vacío que solo será saciado mediante la fe. Según Parisot, el poeta está plenamente autorizado por las confesiones y catecismos de la Iglesia Presbiteriana (2007: 28) al exponer sus pensamientos sobre el pecado y la muerte en ausencia de la fe. Por eso, el escocés hace que nadie pueda evadir la muerte, criticando a aquellos que piensan en hacerle frente, como vemos en el verso 183: «Absurd! To think to overreach the Grave» (Blair, 1813: 10).

The Grave es probablemente el poema que mejor representa al género literario de tradición inglesa del XVIII conocido como *Graveyard School*, la escuela de cementerio. El texto pudo ejercer una gran influencia en los siguientes precisamente por las imágenes funestas que aparecen junto a un tono de sermoneo. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el escrito no aporta nada novedoso de valor filosófico y teológico. En definitiva, el poeta ejerce de ministro frente a los fieles lectores, impregnando toda la composición de un tono de púlpito y oratoria que dejan ver la imposición de la autoridad religiosa, llevada al límite por el rígido estilo poético. Blair quiere hacernos partícipes de su discurso, y por eso construye un texto excepcional y singular sobre la muerte, que nos recuerda a un predicador interpelando a sus fieles, como vemos en el verso 28: «See yonder Hallow'd Fane!» (Blair, 1813: 2).

Ya hemos comentado que fue la edición de Cromek en 1808 la que consiguió una mayor y mejor recepción de la crítica y los lectores, y que fueron los diseños de William Blake los que sin duda garantizaron el éxito comercial del volumen. Los motivos por los que se quiso acompañar al poema de Blair de dibujos no han sido del todo resueltos, aunque sí estudiados por Robert N. Essick y Morton D. Paley en su edición de 1982, donde explican las circunstancias en las que Blake colaboró con Cromek, junto a varias notas detalladas sobre las láminas y otros dibujos no publicados.

Cromek se lanza a su primera aventura como editor. Su amistad con Blake le lleva a encargarle en 1805 cuarenta imágenes que pudieran acompañar los versos de *The Grave*, de las que solo seleccionó veinte para que apareciesen en el libro. Fue en este momento cuando se produjo un malentendido entre ambos que llevó a la ruptura de su amistad, pues Cromek había decidido que fuera el italiano Luigi Schiavonetti el que los trabajara y grabara —quizá por la mala prensa de Blake tras sus grabados para *Night Thoughts* en 1797—. Todo esto llevó a que incluso la crítica vertiera opiniones dispares, bien protegiendo a Blake y sus derechos, bien alabando el papel de Schiavonetti al domar el salvajismo de los bocetos originales introduciendo algunas alteraciones.

Para la edición de 1808 se eligieron en un principio quince de los veinte dibujos, aunque finalmente quedaron tan solo once, siendo el duodécimo la portada en sí. A estos se incorporó un retrato de Blake, elaborado por T. Phillips, y un poema del mismo titulado «To The Queen», en el que le dedica sus ilustraciones a la reina de Inglaterra⁴ y da una breve explicación del motivo que le llevó a realizar los dibujos. Este preámbulo constituye uno de los elementos más enigmáticos de la edición, primero porque Blake no solía elogiar a la monarquía y, segundo, porque puede suponerse como una forma de dejar su propia huella escrita.

El libro lleva como título *The Grave, a Poem. Illustrated by twelve Etchings Executed by Louis Schiavonetti, From the Original Inventions of William Blake* y al final del poema se incluye, tanto en la edición de 1808 como en la de 1813,⁵ un anexo titulado «Of the

⁴ Carlota de Mecklemburgo-Strelitz, esposa de Jorge III, quien fuera monarca de Inglaterra cuando se publica la edición que hizo Cromek en 1808.

⁵ En la edición de Ackermann, antes del poema se aportan tres textos biográficos, «Biographical Sketch», sobre la vida de Robert Blair, «Lewis Schiavonetti» y Robert Hartley Cromek, acompañados de otros dibujos.

Designs» en el que Blake propone un orden de las láminas que no se corresponde con el que finalmente Cromek imprimió, y que es el siguiente:

1. «The Descent of Christ into the Grave»
2. «The Descent of Man into the Vale of Death»
3. «Death's Door»
4. «The Strong and Wicked Man Dying»
5. «The Good Old Man Dying»
6. «The Soul Hovering over the Body»
7. «The Soul Exploring the Recesses of the Grave»
8. «The Counsellor, King, Warrior, Mother, and Child»
9. «The Skeleton Re-Animated»⁶
10. «The Re-Union of Soul and Body»
11. «A family Meeting in Heaven»
12. «The Last Judgment»

Enumeramos seguidamente el orden de la edición de Cromek⁷, junto con unos rótulos ligeramente modificados:

1. «Christ Descending into the Grave»
2. «The Meeting of a Family in Heaven»
3. «The Counsellor, King, Warrior, Mother and Child in the Tomb»
4. «Death of the Strong Wicked Man»
5. «The Soul Hovering over the Body Reluctantly Parting with Life»
6. «The Descent of Man into the Vale of Death»
7. «The Day of Judgement»
8. «The Soul Exploring the Recess of the Grave»
9. «The Death of the Good Old Man»
10. «Death's Door»
11. «The Reunion of the Soul and the Body»

Por otro lado, y volviendo sobre este apéndice, también se explican de forma anónima los motivos que encierran las doce imágenes. Comienza así:

By the arrangement here made, the regular progression of Man, from his first descent into the Vale of Death, to his last admission into Life eternal, is exhibited. These Designs, detached from the Word they embellish, form of themselves a most interesting Poem (Blair, 1813: 39).

Estos comentarios inciden en el carácter independiente con el que se concibieron las láminas. Al separarlas del texto de Blair, descubrimos que narran una historia sobre la vida del hombre, desde que muere hasta que es admitido por Dios en la vida eterna. Además, este apunte constata que lo más importante del volumen eran las litografías iluminadas, en vez del poema.

Tras la muerte de Cromek en 1812, Rudolph Ackermann compra a su viuda los originales de Schiavonetti y los derechos de autor del poema. Se dispone entonces a imprimir

⁶ Esta lámina es la que ilustra la portada del poema.

⁷ Llama nuestra atención que tampoco es el mismo orden de la edición de Ackermann en 1813.

una segunda edición ilustrada en 1813 destinada al público anglófono, que servirá como modelo una década más tarde para el escritor gaditano José Joaquín de Mora, cuando decida escribir en Londres sus *Meditaciones poéticas*.

LA ADAPTACIÓN HISPÁNICA: *MEDITACIONES POÉTICAS* (1826)

La actividad literaria de José Joaquín de Mora durante su exilio en Inglaterra, entre 1823 y 1826, fue muy intensa y recuerda mucho a la de otros liberales paisanos como el sevillano José María Blanco White (1775-1841), con quien tuvo una especial relación. Blanco White fue, sin duda, el precursor del oficio del gaditano como escritor para la casa Ackermann y su principal contacto. Hace falta recordar que los dos autores españoles ya se conocieron en Cádiz —no hay muchos indicios de este primer contacto— y que Mora le escribió cuando se encontraba en la cárcel en Lichtenberg solicitándole auxilio económico. Puede llegar a pensarse que fuera Blanco White quien pusiera a Mora en contacto con Ackermann, pero Fernando Durán López no lo defiende, pues la relación entre ambos se había enfriado ya que «al llegar a Londres ni Mora fue a visitarle ni le mencionó aquel dinero cuando se toparon por casualidad» (2015: 15).

José Joaquín de Mora consigue entrar a trabajar como empleado de la Casa Ackermann en 1823, convirtiéndose desde entonces en su «escritor español de cabecera» (Durán López, 2015: 52). Ackermann, como indica Luis Monguió, habría encontrado en Mora «la pluma fácil y prolífica que necesitaba» para que pudiera tanto escribir textos originales como traducir otros ajenos de una forma vertiginosa (1967: 7).

Dentro de todo su catálogo de publicaciones encontramos *Meditaciones poéticas*, que sale al mercado precisamente el año en el que el gaditano pone fin a su exilio londinense, 1826. Fernando Durán López la define como «una buena prueba de la inextricable mixtura entre los encargos mercantiles de Ackermann y la creatividad y experiencias de sus escritores» (2015: 150), pues fue el resultado de una sinergia entre el editor alemán y el escritor gaditano residente de Londres. Tras la impresión en inglés en 1813, y como ya había pasado con otros trabajos anteriores, Ackermann habría querido sacar el máximo partido a los dibujos de Blake, proyectando una nueva edición esta vez destinada al público hispano de América.

En efecto, nos encontramos con dos ideas principales defendidas por la crítica: o bien fue un encargo de Ackermann al escritor o fue el mismo Mora quien le propusiera tomar como referencia las láminas de Blake y escribir once composiciones «originales». Sara Medina Calzada pone en duda lo que se da por sentado sobre *Meditaciones* cuando afirma que, tras haber visto los diseños de Blake, don José Joaquín le habría planteado a Ackermann la idea de escribir un libro en español (2022: 196). De hecho, parece que incluso Blake y Mora pudieron haberse conocido en algún momento en Londres tras el resurgir del grabador en la década de 1820 —situación que también aprovecharía Ackermann para dar rentabilidad a su compra—.

La opinión que se considera más acertada es que fuese el editor quien eligiera a Mora para llevar a cabo su empresa —tesis que también corroboran Nina Lee Weisinger (1951: 104) y Vicente Llorens (2006: 361)—, sin descartar que quizá el escritor propusiese a Ackermann no acompañar al texto de una traducción exacta del poema de Blair, sino producir un volumen novedoso, utilizando las láminas de Blake tan solo como referencia. Además, el editor podría haberse fijado en Mora, un supuesto deísta y cristiano que no era abiertamente protestante, y le encomendara estos poemas nuevos para no alarmar a los lectores católicos de Sudamérica, evitando el halo protestante de *The Grave* y cualquier interpretación anticatólica de los versos.

El resultado final fue un libro de treinta y una páginas con el que a veces se reconoce al autor José Joaquín de Mora en Inglaterra.⁸ Desconocemos el momento exacto en el que comenzase a trabajar en el poemario, aunque Llorens comenta que, con el objetivo de poder publicar con rapidez, Mora aprovechó en muchas ocasiones materiales propios anteriores a 1823 (1979: 54), pero no parece ser este el caso. Se publica de modo oficial en 1826 en Londres bajo el sello de Ackermann «y en su establecimiento en México: asimismo en Colombia, en Buenos Aires, Chile, Perú, y Guatemala» (Mora, 1826: i).⁹ Pudo ser uno de los encargos más reconfortantes para Mora y no solo a nivel moral y espiritual, sino por el valor económico que aportaban las láminas y el precio al que pudo llegar a venderse el volumen.¹⁰

Abre la edición el mismo retrato de Blake de T. Phillips y el mismo dibujo que acompaña la portada de *The Grave* —«The Skeleton Re-Animated»— esta vez con el título de *Meditaciones poéticas*. Le sigue una «Advertencia», para a continuación presentar las once composiciones, cuyo orden reproducimos a continuación junto con el número de páginas correspondientes de la edición que manejamos:

1. «La eternidad y el espacio» (pp. 1-3)
2. «El sepulcro» (pp. 4-6)
3. «La muerte del impío» (pp. 7-9)
4. «La muerte del justo» (pp. 10-12)
5. «La separación» (pp. 13-16)
6. «La puerta del sepulcro» (pp. 17-18)
7. «El valle de la muerte» (pp. 19-20)
8. «La caverna» (pp. 21-23)
9. «La resurrección» (pp. 24-25)
10. «El juicio» (pp. 26-29)
11. «La reunión» (pp. 30-31)

Son exactamente once, cuyos títulos no solo encabezan los poemas, sino que sirven de rútilos de las mismas láminas que fueron elegidas por Cromek para la edición de *The Grave* de 1808 —más la duodécima de la portada— como si cada texto dependiese y representase uno de los dibujos.¹¹ No obstante, hemos de puntualizar que el orden de estas ilustraciones no se corresponde en absoluto con el de 1808, excepto en el primer poema. Estas son las modificaciones de Mora y Ackermann en *Meditaciones poéticas*:

1. «Christ Descending into the Grave»
2. «The Counsellor, King, Warrior, Mother and Child in the Tomb»
3. «Death of the Strong Wicked Man»
4. «The Death of the Good Old Man»
5. «The Soul Hovering over the Body Reluctantly Parting with Life»

⁸ La vida y obra de Mora es bastante desconocida fuera del ámbito hispanoamericano, aunque hemos de notar que se le suele reconocer todavía en Inglaterra, gracias principalmente a la firma de Ackermann y a la calidad de los grabados de William Blake: «Author of “Meditaciones Poéticas”» (*The British Museum*, catálogo, 2022).

⁹ El ejemplar de *Meditaciones poéticas* con el que contamos fue impreso en Londres por Carlos Wood (Poppin's Court, Fleet Street) en 1826, que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de España. Todas las citas que se realicen sobre tal edición están modernizadas en todo aquello que no tenga respaldo fonético.

¹⁰ Miguel Luis Amunátegui recoge en su monografía el precio al que se vendía *Meditaciones poéticas* en mayo de 1828 en Chile, a partir de un inventario que Ackermann remitió: «6 PS» es la cantidad, la más elevada de todo el catálogo (1888: 100).

¹¹ Véase una reproducción de las doce láminas en el volumen de Mora en el anexo final.

6. «Death's Door»
7. «The Descent of Man into the Vale of Death»
8. «The Soul Exploring the Recess of the Grave»
9. «The Reunion of the Soul and the Body»
10. «The Day of Judgement»
11. «The Meeting of a Family in Heaven»

Dicha disposición parece más lógica que la de Cromek y que la del propio Blake, que acaba con el momento del Juicio Final. Mora ubica, tras este, la reunión en el cielo en última posición, que es en realidad donde debería estar.

Por otro lado, en la impresión de 1826 se pierden las referencias a Luigi Schiavonetti y a William Blake en la portada, aunque sí aparece debajo del retrato de las páginas iniciales el nombre de «Guillermo Blake» y ambos en la «Advertencia», como sigue:

Dos artistas célebres han contribuido al desempeño de las estampas: Guillermo Black, el dibujante, cuyo retrato adorna el frontispicio, y Luis Schiavonetti, el grabador cuyo cincel ha servido de intérprete a tantas obras maestras del arte (Mora, 1826: ii).

Hasta el momento, la crítica no ha especificado si *Meditaciones poéticas* es un poemario o bien un poema extenso dividido en once partes. Como tampoco encontramos ninguna declaración que demuestre lo contrario, la tesis de leer la obra como un conjunto y no como once poemas sueltos será la que sigamos, ya que nos permitirá reconstruir la historia edificante que Mora quiso trasladar a sus lectores.

La primera de las composiciones se trata de una silva formada por 76 versos, mientras que la segunda es un romance octosílabo de 80. Respecto a la tercera, encontramos 60 versos agrupados en doce liras, esquema que se repite en la cuarta pieza, con una leve modificación al tratarse de once sextetos liras —66 versos—, cuyo esquema métrico resultante es 7a11B7a7b7c11C. Por su parte, el quinto poema se compone de 100 endecasílabos blancos, dejando para el sexto un romance heroico conformado esta vez por 44 versos. Se repite el mismo esquema que en la quinta —endecasílabos blancos— en las piezas séptima y octava, con 42 y 57 versos, respectivamente. En la novena vuelve a mostrarnos los sextetos-lira, esta vez con seis estrofas y 36 versos y el siguiente esquema métrico: 7a11B7a7b11C11C. En cuanto al poema diez, las quince estrofas quedan conformadas por siete versos sueltos —por lo que nos encontraríamos ante 105 versos—, en el que solo el penúltimo es heptasílabo y los demás endecasílabos, con pareado final, para volver en la composición que cierra la obra a repetir el mismo esquema métrico de endecasílabos blancos en 34 versos.

Meditaciones poéticas estaría compuesto en su totalidad por 666 versos,¹² en la mayoría endecasílabos, que junto con los heptasílabos y octosílabos —tan solo en el segundo poema— son los únicos tipos de versos que encontramos. Además, y como hemos visto, en el poemario aparecen cuatro composiciones en endecasílabo blanco, métrica que aporta un aspecto más discursivo y prosaico a la composición y que fue muy utilizada por los autores neoclásicos en la poesía grave y en las piezas líricas de carácter didáctico. Lo mismo sucede con el romance heroico de la composición número seis, empleado sobre todo en los temas serios y meditativos.

¹² Resulta interesante la suma total de los versos, pues se trata de una cifra que ha dado lugar a diversas lecturas alegóricas a lo largo de los siglos, según diferentes tradiciones y religiones. Convendría no descartar una posible hipótesis de que Mora hubiera planteado el esquema métrico de sus versos de acuerdo a dicho número, asunto que abre un amplio abanico de interpretaciones.

Por otro lado, la métrica de las *Meditaciones* viene a explicar por qué Mora pretendía «imitar los giros y el estilo que emplearon en la Poesía Sagrada los hombres eminentes que la cultivaron en España en el siglo XVI» (Mora, 1826: 111) como deja claro en su «Advertencia». Parece que toma entonces como referencia a los autores españoles del Siglo de Oro, en un intento de enaltecimiento de los modelos nacionales y su calidad poética. No obstante, no menciona a ninguno en concreto, aunque es muy probable que hubiera tenido en consideración a uno de sus predilectos, Fray Luis de León, cuya influencia ha sido reconocida por Vicente Llorens (2006: 361) y refutada por Fernando Durán López (2015: 151), a partir de las liras y sus variantes, pues tan solo las usa en tres poemas del libro. Aunque métricamente las composiciones sugieren esos «giros» y «estilo», la relación es tan solo aparente, ya que Mora es mucho más neoclásico en sus versos y su espiritualidad dista bastante de la de aquella época, al no ser abstracta, nada católica y más deísta.

Por otro lado, y aunque para algunos autores el poemario no parece corresponder con las convenciones de la *Graveyard School* (Medina Calzada, 2022: 200), notamos que el asunto es lúgubre y sepulcral desde el principio. Desconocemos cuál era el objetivo que Mora perseguía con este libro —no nos consta que el autor hablase de sus *Meditaciones* más tarde—, aunque desde el propio título nos queda bien claro que el monográfico encierra unas meditaciones líricas sobre el paso de la vida terrenal a la celestial en tono filosófico y moral.

La obra encierra una historia que comienza con una reflexión sobre la Creación y la muerte hasta la eternidad tras la resurrección. El poemario se abre con «La eternidad y el espacio», donde Mora se dirige a Dios preguntándole por qué ha creado el final de los días con la muerte si tiene el poder de permitir la eternidad y cuáles son los límites del espacio y el tiempo. Esta primera composición se trata más bien de una exaltación a la Creación y bien podría ser un mensaje de esperanza ante la llegada de la muerte.

La segunda meditación lleva por título «El sepulcro»¹³ y puede que sea la más relevante de la obra. El grabado al que acompaña pudo suscitar en Mora tres ideas: la tumba como lugar de descanso al final de nuestros días y todos los misterios que ella oculta; la tumba como lugar inhóspito y temible —pensamiento que el escritor condena—; y la tumba como intercesor del cielo. Este poema está dirigido a una «funesta tumba», personificada, y también a aquel que la teme. Don José Joaquín es muy concreto a la hora de definir a este último: será «quien siguió de la fortuna, / sordo a la aflicción ajena, / las suaves imposturas», «quien en placeres se anega», «quien las naciones oprime», «quien el lenguaje potente / de la alma razón usurpa» (Mora, 1826: 5). Pero también exalta a quien confía sin recelo, y cierra el poema de la siguiente manera: «¡Dichoso quien sus secretos / Con fe y humildad estudia!» (Mora, 1826: 6).

«La muerte del impío» es el poema número tres. Se nos muestra el derrumbe de la condenación del pecador, que viola las leyes de la razón y cae, sin darse cuenta, al precipicio que lleva al infierno maldiciendo a Dios. A esta composición le sigue, «La muerte del justo», que para Weisinger supone la joya de las *Meditaciones* (1951: 105), en la que encontramos la realidad del obediente y fiel en sus once estrofas. Es en la última de esta donde se plasma en el buen morir del virtuoso, que consigue salvarse: una muerte sin dolor y serena para alguien cuya existencia fue santa.

El quinto poema es «La separación», que refleja el momento en el que el alma abandona el cuerpo. En esta composición vemos a un Mora filosófico, que reflexiona sobre

¹³ Hemos de destacar la repercusión que pudo tener esta segunda composición tras la publicación del volumen con otras reimpressiones en revistas americanas. Luis Monguió, por ejemplo, se hace eco de una que apareció en el número 159 de *El Telégrafo* de Lima en 1832 (1967: 59).

la naturaleza humana y la creación del ser. En forma de estaciones, el escritor sigue el camino de la vida desde la niñez hasta la vejez, terminando con la ruptura del binomio, cuando el alma deje al cuerpo ante la corrupción carnal y se disponga a subir al cielo volando.

Siguiendo en el camino hacia la resurrección, nos encontramos en el número seis con «La puerta del sepulcro», que recrea el título del grabado de Blake «Death's Door». Se trata de una meditación muy breve sobre el éxodo del alma que, cargada de esperanza, abandona el mundo terrenal. Esta certeza por alcanzar la vida eterna se ve sorprendida con la pieza siete, «El valle de la muerte», que arroja miedo, desesperación y angustia, como la vida humana misma y al igual que la propia ilustración de Blake a la que acompaña. Aquí Mora iguala a toda la humanidad que, sin ningún tipo de privilegio o distinción, debe someterse a la muerte.

La octava meditación, «La caverna», recoge la desilusión del alma que decide entrar en la tumba para buscar respuestas y conocer la verdad. Se establece un intercambio entre alma y tumba, quien le revela que ella no es el final de su camino, pero sí el del cuerpo que la ha estado aprisionando. De nuevo Mora hace hincapié en que tampoco los grandes de la tierra, como el conquistador y el filósofo, pueden evitar la muerte. El alma parte hacia el reino de las estrellas y es entonces cuando pasamos al poema número nueve: «La resurrección».

Esta composición es la más escueta y en ella se nos presenta el momento en el que el alma bienaventurada desciende a la tumba y se enfrenta a la muerte, consiguiendo al final reunirse con el cuerpo para someterse a «El juicio», que constituye el décimo texto de la obra. Se trata esta de la meditación más extensa del poemario, que se abre con el sonido de un «clarín tremendo», pues ha llegado «el día de recompensa, y perdición»¹⁴ (Mora, 1826: 26) en el que se producirá una nivelación de las almas cuando conozcan su destino final.

El «Juzgador eterno» —que es Dios— condena primero a los impíos, que el escritor va enumerando: el homicida, el calumniador, «el que negara al pobre desvalido» y el «sanguinario opresor» (Mora, 1826: 27). Y luego se alaba a los justos, «los escogidos del Señor» (Mora, 1826: 28): «la virgen candorosa» (28), «el animoso defensor de virtud» (28), «el que enjugó las lágrimas del pobre» (29), el que «dio al ignorante sabio documento» (29) —quizá refiriéndose Mora a sí mismo—, y «el que en callada soledad, las leyes / estudió de natura penetrando sus íntimos secretos» inclinándose ante la obra de Dios (29). Entonces «el solemne momento se aproxima» cuando al abrirse «el libro de los altos decretos», Dios aparecerá dando a conocer el veredicto final —«castigo o premio»— y marcará el destino de los salvados, que en palabras de don José Joaquín es «adorar y creer» (29).

La pieza con la que se culmina la obra es «La reunión». Mora otorga ahora a Jehovah todo el poder y el alma consigue llegar al final del camino y ser recompensada con el fin del dolor y la tristeza, pues «la muerte rompió su cetro ponderoso» (31). Además, los elegidos podrán dejar huellas «victoriosas al impío que osó infamarlos», en una clara actitud de venganza contra los opresores. (30). Todas las imperfecciones de lo terrenal cesarán y seremos reunidos con nuestras familias al final en un homenaje de agradecimiento y alabanza al Creador.

En este camino de virtud, don José Joaquín deja bien claro cuál es el modelo de conducta que alcanzará la vida eterna. Canaliza a través de once meditaciones la incertidumbre de la muerte y del recorrido que el alma hace desde que se separa del cuerpo

¹⁴ Eco directo del himno *Dies irae*, atribuido a Tomás de Celano (siglo XIII), versión del Juicio Final más extendida entre la sociedad culta europea de la época de Mora.

hasta llegar al trono celestial. *Meditaciones poéticas* es, en definitiva, un canto optimista sobre el final de los días, cuando descubramos por fin que «triunfa la vida en las alturas» (Mora, 1826: 30).

«VOZ ESCUCHASTE QUE INSPIRÓ AL PROFETA»: COMPARACIÓN ENTRE OBRAS

A simple vista parece que las *Meditaciones* no comparte ningún aspecto formal o temático con *The Grave*, más allá del asunto mortuorio y de los grabados de Blake. De hecho, la crítica ha insistido en la poca o nula relación entre las dos obras. Destacamos así la premisa de Nina Lee Weisinger de que «there is only faint evidence that Mora owed any debt to Blair for poetic content», donde también indica que el autor gaditano conocía la existencia de *The Grave* (1951: 104). Por su parte, Vicente Llorens expresa que las composiciones de Mora «no son, como se ha dicho, una imitación del poema de Blair»¹⁵ y tampoco ve nada de común entre los dos textos, salvo «la nota religiosa y moralizante propia del tema, y aun en esto divergen» (2006: 360-361). Arguye que la fuente de inspiración proviene de los propios grabados, como también defiende Durán López, para quien el autor no se habría planteado la posibilidad de traducir el poema escocés, «desarrollando estrofas y estilos “nacionales”» (2015: 150-151). Sara Medina Calzada, del mismo modo, sostiene que el objetivo de Mora «is thus entirely different from that of Blair», manifestando que en la obra de Mora «contains no allusion to *The Grave* or its author» (2022: 198). Parece que emprender la tarea de afirmar lo contrario puede ser arriesgada, tanto como las palabras de Andrés Bello cuando reseña la obra de Mora en *El repertorio americano*.

Lo que Bello dice exactamente es que «la idea de estas meditaciones se halla tomada de un poema inglés de Blair», aclarando que «no son una mera traducción, y puede decirse que ofrecen una imitación bien ejecutada y apropiada a la poesía castellana» (1827: 312). El escritor respalda esa idea de re-creación e inspiración que el proceso de traducción involucra: es muy probable que la idea original de Blair esté también presente en el texto de Mora, al menos en los motivos de las láminas que Blake realizó. Por todo ello, conviene tener en cuenta que, si el gaditano no realizase una copia exacta de la obra escocesa, pudo ejercer esta una gran influencia en el espíritu de las *Meditaciones* y servir de aquello mismo que se dice en la última estrofa de «El juicio»: «voz escuchaste que inspiró al Profeta» (Mora, 1826: 29).

Para poder demostrar la relación traductológica existente entre las dos obras, debemos recurrir al único texto en el que Mora habla del proceso de composición: la «Advertencia» inicial. *Meditaciones poéticas* se abre con este discurso en prosa destinado a los lectores, algo muy habitual en sus trabajos de traducción. Hace las veces de prólogo o explicación preliminar del conjunto de composiciones, cuyo contenido reproducimos a continuación:

Las composiciones poéticas contenidas en este volumen deben considerarse solamente como ilustraciones de las estampas. Ellas encierran la verdadera poesía de la obra, pues no son menos admirables por la corrección del dibujo, y por el mérito de la ejecución, que por el atrevimiento del diseño, y por la sublime inteligencia que reina en las alegorías.

Dos artistas célebres han contribuido al desempeño de las estampas: Guillermo Black, el dibujante, cuyo retrato adorna el frontispicio, y Luis Schiavonetti, el gra-

¹⁵ No sabemos bien a qué estudios se refiere cuando escribe «como se ha dicho», aunque puede estar aludiendo a las palabras de Andrés Bello (1827).

bador cuyo cincel ha servido de intérprete a tantas obras maestras del arte. Uno y otro salieron de la senda trillada de la ejecución artística: fueron verdaderos poetas que conocieron el secreto de la inspiración, y que en sus producciones aspiraron a una esfera más alta que la que se contiene en la mera representación exterior de los objetos.

El autor de los versos no ha hecho más que indicar los asuntos de las estampas, procurando imitar los giros y el estilo que emplearon en la Poesía Sagrada los hombres eminentes que la cultivaron en España en el siglo xvi; aunque ha dado más latitud a la parte filosófica que a la mística, pues esta le parece demasiado severa y sublime para entrar en el círculo de ideas que forman el dominio de la Literatura. Por otra parte, aunque la Religión no ha perdido en nuestra época su augusta dignidad, los progresos de la razón la han acercado al hombre, si es lícito decirlo, y los trabajos de muchos escritores tan sabios como virtuosos nos demuestran que el raciocinio puede aplicarse, sin violencia, y sin profanación, a las verdades eternas como a los preceptos morales (Mora, 1826: II-III).

Esta primera parte ejerce las veces de adulación del trabajo de los ilustradores, que no fue solo el de aportar la belleza exterior de las láminas, sino la ideología y la historia que cada una de ellas encierra, motivos más que suficientes para que Mora las considere obra literaria.

Como ya se ha mencionado, el gaditano se propone imitar a los autores españoles del xvi; sin embargo, desmitifica por completo esa literatura del Siglo de Oro, que aparece impregnada del racionalismo a la manera de la poesía religiosa del Neoclasicismo (Durán López, 2015: 151). El escritor dice que «ha dado más latitud a la parte filosófica que a la mística», ya que esta última es para él «demasiado severa y sublime» como para ubicarse dentro de lo que él considera Literatura. Respecto a la religión, apreciamos también una tendencia en sus ideas a una fe más cercana al protestantismo y, dentro de este, una concepción racionalista. El gaditano justifica en sus poemas por qué el pensamiento religioso debe ir de la mano de la razón para dar un mayor sentido tanto «a las verdades eternas como a los preceptos morales» y, por supuesto incide, por si quedaran dudas, en lo no profano de sus composiciones.

Muy poco ha dado que hablar la «Advertencia» de Mora, pues en todos los estudios se toma al pie de la letra sin ni siquiera llegar a pensar que, más allá de una introducción para el público, pudiera encubrir algún otro mensaje. Por eso nosotros daremos otro sentido a sus palabras: el escritor quiere incidir en la originalidad de su obra, no solo porque el encargo de Ackermann implicase distanciarse del poema primero en el que aparecen las litografías iluminadas, *The Grave*, sino porque ve los grabados de Blake como el trampolín hacia el éxito en el Nuevo Mundo, ante la imposibilidad de regresar a España.

Este pudo ser uno de los motivos por el que quiere que sus piezas se lean en clave novedosa, pues tiene certeza de que será bien acogido en el mercado hispanoamericano, como ya le sucedió al volumen de 1808 del texto inglés. En otras palabras, Mora quiere repetir la misma técnica que de *The Grave*: escribir un poema edificante sobre la muerte, cargado de religiosidad, aunque el gaditano dé más importancia a las decoraciones de Blake. Al mismo tiempo, no pretende que relacionen sus textos con el de Blair, tanto por las ideas evangélicas como por una cuestión empresarial, de ahí que arguyamos que buscaba que su nombre y su calidad literaria sonaran más al otro lado del Atlántico.

Todos estos hechos, más que incidir en que las *Meditaciones* no tienen nada que ver con *The Grave*, acusan una conexión entre los textos. Esta correlación, por mínima que sea, demuestra que efectivamente la faceta traductológica seguía presente en Mora

cuando compuso su poemario. Con el objetivo de demostrar que el texto del gaditano toma como referencia al de Blair a través de las láminas de Blake, nos disponemos a desgranar la comparación entre las obras. Para ello, hemos considerado dividir nuestro presupuesto en cuatro apartados, para denotar las similitudes y diferencias y ver qué se adapta de un texto a otro.

LA CONEXIÓN TRIANGULAR: BLAIR-BLAKE-MORA

Dado que los poemas de Mora se limitan a ilustrar los motivos de las láminas de Blake, conviene apuntar que los dibujos también fueron realizados teniendo en cuenta las convenciones de la escuela de cementerio inglesa del siglo XVIII, pues están inspirados en el poema de Blair. Se crea así un triángulo de influencias,¹⁶ comenzando con *The Grave* (1743) como texto primario del que parten, más de medio siglo después, los dibujos de Blake (1808) y luego las composiciones de Mora casi dos décadas más tarde (1826). Conforma la conexión triangular entre Blair, Blake y Mora un ejemplo de amalgama europea romántica, como analiza Carol Tully (2011: 159), en la que la inspiración se convierte en el fundamento creador tanto de Blake como de Mora. Su aspecto transnacional lo refrenda la sinergia entre el editor alemán, el escritor español trabajando en Londres, la fuente escocesa y el público americano, ilustrando la importante transferencia cultural que pudo llegar a suponer la publicación de *Meditaciones poéticas*.

Mora, además, es el encargado de trasladar al lenguaje textual las expresiones de las láminas de Blake. Ambos comparten la concepción espiritual y moral de la muerte —con la condenación del impío, la salvación del justo y la resurrección— pero el gaditano la adapta a sus propias ideas religiosas y filosóficas (Medina Calzada, 2022: 198). Tanto en las imágenes como en las meditaciones, la muerte se presenta como un paso previo a la salvación, asociando la tumba con la regeneración de la vida tras el fin de los días. No obstante, apuntamos como gran diferencia el racionalismo con el que Mora formó su religión y, por consiguiente, sus poemas, ausente por completo en las láminas de Blake.

Como último punto, notamos que las ilustraciones reproducen no solo el recorrido por el que Blair lleva al lector a través de la tumba, sino que quedan impregnados del espíritu sepulcral de los versos. Si seguimos lo que Mora relata en su «Advertencia», los grabados son la base de sus meditaciones, y de forma indirecta también lo es el texto de Robert Blair.

Temática luctuosa

Este es uno de los puntos en los que más divergen las dos obras y es, además, la justificación de esa cadena de influencias que acabamos de presentar. El tema del poema de Blair es la muerte por excelencia y la tumba, en una expresión triste y dolorosa del duelo, evocando la naturaleza transitoria de la vida humana. Así lo indica el mismo poeta en uno de los primeros versos: «the task be mine, to paint the gloomy horrors of the tomb» (vv. 4-5).

Por su parte, Mora se ciñe al espíritu religioso de ilustrados y liberales y por eso sus meditaciones no acaban con una simple imagen sobre la venidera existencia tras la muerte, sino que dedica las tres últimas composiciones a hablar del triunfo de la resurrección —«La resurrección», «El juicio» y «La reunión»—. El discurso de Blair terminaría con los poemas cinco y seis de Mora, «La separación» y «La puerta del sepulcro», en el

¹⁶ Tesis respaldada por Fernando Durán López (2015: 150).

que se reproduce hasta la misma imagen del alma volando que aparece en los últimos versos de *The Grave*.

Otro asunto es la separación maniquea de la humanidad entre «impíos», que son los pecadores que abandonan a Dios, y «justos», quienes no ponen en duda el poder del altísimo y obran correctamente. Tanto Blair como Mora hablan del castigo que se les impone a los primeros: el fuego del infierno y la perpetuidad de la tumba. Ambas composiciones también coinciden en la separación del cuerpo y del alma y en mostrar a un Dios poco misericordioso y redentor, aunque en *Meditaciones* vemos su lado virtuoso cuando, al impartir justicia, premia con el reencuentro en el cielo a los salvados permitiéndoles resarcirse contra sus ofensores.¹⁷

Por último, este cambio temático también pudo fomentar la reorganización de las láminas de William Blake en el volumen de 1826. Como apunta Nina Lee Weisinger, «Mora's book is much more satisfactory than Blair's» (1951: 104), sobre todo porque ese anticipo de la resurrección en los últimos cuatro poemas se ve reforzado con las únicas láminas en las que se muestra el trayecto del alma al cielo tras haber abandonado el mundo terrenal: «The Soul exploring the Recess of the Grave», «The reunión of the Soul and the Body», «The Day of Judgment» y «The Meeting of a Family in Heaven».

Estilo sermoneador

A pesar de que Mora no reproduzca con exactitud el estilo del poeta escocés, notamos una similitud en cuanto a la manera sermoneadora y fúnebre con la que el gaditano presenta sus meditaciones. Pudo ser esto fruto de su intenso estudio de los clásicos ingleses como le había recomendado Blanco White o bien una asimilación del texto de Blair, que le podría parecer acertado en la forma de dirigirse a los lectores. Sin embargo, Llorens no encuentra «el carácter descriptivo, el tono personal y la digresión que distinguen a Blair» en la obra de Mora (2006: 362) y nosotros tampoco.

Más que en el movimiento artístico-literario en el que podamos encuadrar a cada obra,¹⁸ la principal diferencia entre las dos se aprecia en la métrica: «blank verse» frente a un abanico de formas métricas neoclásicas, configurando Mora unidades líricas más cerradas que las de Blair y separando el contenido global en once secciones. No obstante, conviene apuntar que, aunque don José Joaquín renuncia a cualquier intento de abandonar los moldes convencionales españoles de su generación, da una evidente primacía al verso blanco —en cuatro de sus composiciones— y al endecasílabo con respecto al heptasílabo y el octosílabo. De 666 versos, 470 son de once sílabas, lo que supone más de la mitad de la obra y lo aproxima al estilo de prédica instructiva de Blair.

En otro orden de ideas, y como se dice en el preámbulo a *The Grave* en la edición de Ackermann de 1813, el poema escocés no presenta ninguna organización ni ningún «regular plan in its composition» (1813: xvi). De hecho, lo que hace Blair es unir varias descripciones que podrían ser independientes una de otra, reflexiones que utiliza Blake para confeccionar sus grabados y, al mismo tiempo, Mora en las piezas de *Meditaciones poéticas*.

¹⁷ Blair solo dedica un par de versos a esta reunión celestial: el 732, «Rests, too, in hope of meeting once again», donde vemos un ápice de confianza y anhelo por el reencuentro; y más hacia el final, los versos 760-761, «In pain to see the whole. Thrice happy meeting! / Nor time, nor death, shall ever part them more», en los que todavía hay dolor a pesar del mensaje de esperanza de que cuerpo y alma no volverán a separarse.

¹⁸ Aunque parte de la crítica ve «poco o nada romántica» las *Meditaciones poéticas* (Durán López, 2015: 152), el exilio londinense de Mora (1823-1826) debe reconsiderarse como un punto de inflexión en su pensamiento, religioso, político y literario, pues como indica Sara Medina Calzada, el escritor se habría aproximado más al Romanticismo contra el que antes se había posicionado, y «despertó su admiración por la literatura inglesa, además de por otros aspectos de la cultura británica» (2018: 228).

Igualmente, no encontramos esas transiciones abruptas que ocasionan los pensamientos melancólicos y hasta irónicos del poeta inglés ni su «strong, though chastened vein of ridicule» (1813: XVI) en los versos de don José Joaquín. Con ello, no debemos olvidar que lo que en realidad hace Mora es traspasar el tema de la muerte del texto de Blair al castellano: a la idiosincrasia de su público, que tiene tan presente desde el comienzo de la «Advertencia» hasta el final de «La reunión».

La impronta protestante

Tanto *The Grave* como *Meditaciones poéticas* desprenden un sentimiento religioso poco católico. El primero, por llevar la firma de un ministro de la Iglesia presbiteriana escocesa y resarcirse en la muerte inevitable, igualadora y el horror que provoca en el mundo, haciendo especial énfasis en el pecado original. El motivo del *Solus Christus*, tan frecuente en la moral protestante, se hace con la totalidad de los versos de Blair: no son necesarios otros intermediarios para lograr la salvación, pues entre Dios y hombre no hay ningún intermediario —salvo la muerte, que inexorablemente nos permite alcanzar la vida eterna—. Respecto a las *Meditaciones*, es posible encontrar la influencia de la moral católica de Mora en cuanto al *Solus Christus* evangélico. El gaditano enfatiza que en el Juicio Final uno tendrá que defenderse ante sus hechos terrenales y da una mayor importancia a «La muerte del justo», que será salvado también por sus buenas acciones.

Originalidad de Meditaciones Poéticas

Hay además un aspecto bastante original de la obra española, que no puede tener reflejo en el texto escocés: las referencias a la España de su tiempo. Sabemos que el poemario de Mora fue publicado durante su último año en Inglaterra (1826), donde tuvo que buscar refugio al no poder continuar en España dada la situación política que provocó el régimen absolutista de Fernando VII. Ni sus ideas como liberal, ni sus nuevas creencias religiosas, ni las ofertas laborales que podría haber encontrado bastaron para quedarse en Inglaterra y decidió buscar fortuna en la América independiente. Por eso, aprovechó la oportunidad que Ackermann le brindó para poder denunciar en los países hispanoamericanos la realidad de la antigua metrópoli. *Meditaciones poéticas* era la obra perfecta para llevar a cabo su invectiva. Primero, porque Inglaterra le proporcionaba un ámbito seguro; segundo, porque ya no se encontraría en Europa cuando el resto de los mercados empezaran a hacerse eco de su escrito; y tercero, porque la lámina de Blake titulada «Death of the Strong Wicked Man» le permitía explayarse en su crítica hacia el monarca Borbón.

Los trabajos de Fernando Durán López (2015: 152-153), Alberto Zazo Esteban (2016: 136) y Sara Medina Calzada (2022: 196-202) han señalado esta poesía sobre el exilio desde el exilio presente en las *Meditaciones*, destacando todos la pieza «El juicio». En esta es donde encontramos las referencias a la historia nacional —y transnacional— contemporánea y a Fernando VII, al que podrían reconocer fácilmente los lectores americanos al ser enemigo común con España:

Y más que todas, tú, mortal protervo
Sanguinario opresor que el hado injusto
Sobre esplendente púrpura coloca;
Tú, azote de los pueblos, humillados
Ante el solio execrable que maldicen,

Tú a quien dio el adulterio
Culpable vida, y usurpado imperio.

Ven que te aguardan los que en rabia ciega
De luto, y llanto, y perdición cubriste,
Cuando ilusos, por ti, por ti que gozas
En muerte y destrucción, los no vencidos
Aceros empuñando, a fiera lucha
Corrieron animosos,
y rompieron tus vínculos odiosos.

(Mora, 1826: 27)

El escritor gaditano describe al monarca como un «sanguinario opresor», al que acusa de haber sido injusto y «azote de los pueblos» —habla en plural, refiriéndose a los territorios americanos—. Indica que es fruto de un «adulterio» —mofándose de la mala reputación de su madre, la reina María Luisa, a quien acusaban de infiel—, de haber «usurpado imperio» —no solo por las incertidumbres respecto a su derecho al trono como hijo ilegítimo de Carlos IV, sino por habérselo arrebatado— y lo culpa de toda «muerte» y «destrucción» por el sometimiento de los pueblos del otro lado del Atlántico. Al mismo tiempo, Mora vaticina el que será su castigo en el Juicio Final, cuando lo esperen «de luto, y llanto» todos aquellos que se sacrificaron por liberarlo y confiaban en el espíritu ilustrado de la Constitución de 1812.

Por otro lado, Mora ensalza el papel de aquellos que «rompieron tus vínculos odiosos» y que «corrieron animosos» por la libertad, para continuar versando:

Y unión juraste, y pacto indisoluble
De gratitud, y de justicia... en vano
Alzó su voz sagrada el juramento...
Que el fanatismo te abrazó rugiendo,
y en ti sopló rencor, sopló venganza,
y dijo: el libre muera,
y alzó el cadalso, y encendió la hoguera.

(Mora, 1826: 28)

Mora expresa el sentimiento de engaño por ese «pacto indisoluble de gratitud, y de justicia» que prometió Fernando VII al jurar la Constitución de Cádiz de 1812 —hasta en dos ocasiones—, y que fue una patraña cuando terminó derogándola definitivamente en 1823 con la incursión de los Cien Mil Hijos de San Luis. Por consiguiente, escribe José Joaquín que el monarca «alzó el cadalso, y encendió la hoguera», reimplantando de nuevo la Inquisición e instaurando la represión política, eliminando por completo cualquier ápice de las ideas que el mismo Mora compartía.

Esto mismo fue lo que le llevó a Londres en 1823 y lo que quiere trasladar al público hispanoamericano en su obra. El tema del exilio supone, desde nuestro punto de vista, la principal originalidad en el proceso de adaptación del texto de Blair al castellano, demostrando que la poesía parece ser la única forma literaria intransferible del todo de una cultura a otra, algo a lo que siempre aspiraba su labor traductológica en colaboración con Ackermann y que resuelven a la perfección. Y a la vista está: bastaba entonces con amoldar el asunto religioso de *The Grave*, reorganizar las láminas de Blake e incluir refe-

rencias a la historia contemporánea, para ilustrar al pueblo hispanoamericano sobre las circunstancias de la España de su tiempo que en ese momento le perturbaban.

CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos querido evidenciar la influencia de una obra de tradición inglesa, *The Grave*, sobre otra de tradición hispánica, *Meditaciones poéticas* y cómo se adaptan los parámetros evangélicos de la poesía de cementerio del siglo XVIII a los pensamientos liberales y neoclásicos españoles de principios del XIX. Aunque no se produjera una traducción tal y como la concebimos hoy en día, Mora habría adaptado el volumen de Blair que le habría entregado el propio Ackermann para llevar a cabo su empresa. El gaditano modifica el orden de las ilustraciones que William Blake realizó medio siglo después de la primera publicación de *The Grave* y que constituyen el principal nexo de unión entre las dos obras, ajustando tanto su mensaje como los versos a los parámetros poéticos hispánicos vigentes en ese momento. De este modo, si las láminas están inspiradas en Blair, los poemas de Mora «conocieron el secreto de la inspiración» (Mora, 1826: ii) en Blake. El texto del escocés ha de considerarse como una fuente primaria de la que beben los dibujos que son, a su vez, el material que toma con referencia Mora. Constituye, pues, esta relación triangular un auténtico flujo de inspiraciones en esa «voz escuchaste que inspiró al Profeta». Voz que escucharon nuestros autores e hicieron suya, demostrando que la poesía, aun cuando es propia, también es susceptible de adaptación de una cultura a otra.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, Joselyn M. (2010), «“Esa gran nación, repartida en ambos mundos”: Transnational Authorship in London and Nation Building in Latin America», en Joselyn M. Almeida (ed.), *Romanticism and the Anglo-Hispanic Imaginary*, Amsterdam, Brill, pp. 53-80.
- y Sara MEDINA CALZADA (2020), «Romanticism’s Pan-Atlantic Life. Blake, Shelley, and Byron in José Joaquín de Mora’s *Meditaciones Poéticas* (1826)», en Beatriz González Moreno y Fernando González-Moreno (eds.), *Painting Words. Aesthetics and the Relationship between Image and Text*, Nueva York, Routledge, pp. 145-160.
- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis (1888), *Don José Joaquín de Mora: Apuntes biográficos*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional.
- BELLO, Andrés (1827), «Boletín bibliográfico», *El repertorio americano*, vol. 2, t. III, pp. 312-313.
- BLAIR, Robert (1808), *The Grave*, Londres, R. H. Cromek.
- (1813), *The Grave*, Londres, R. Ackermann.
- (1982), *The Grave*, Londres, Scholar Press. Ed de Robert Essick y Morton D. Paley.
- CAMPBELL, Thomas (1819), «Robert Blair», en Thomas Campbell, *Specimens of the British Poets: With Biographical and Critical Notices, and an Essay on English Poetry*, vol. 5, London, John Murray.
- DAVENPORT, Richard Alfred (1822), «Blair», en *The British Poets: Including Translations*, vol. 58, Chiswick, C. Whittingham, pp. 199-200.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2015), *Versiones de un exilio. Los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823-1830)*, Madrid, Escolar y Mayo Editores.
- FERNÁNDEZ CAMPOS, Gabino (1986), *Reforma y contrarreforma en Andalucía*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- GOSSE, Edmund (1886), «Blair, Robert (1593-1666)», en *Dictionary of National Biography (1885-1900)*, n° 5, pp. 164-166.

- LLORENS, Vicente (1979), *El romanticismo español*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia.
- (2006), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra*, Madrid, Castalia.
- MEANS, J. A. (1972), «The Composition of *The Grave*», *Studies in Scottish Literature*, vol. 10, nº 1, pp. 3-9.
- MEDINA CALZADA, Sara (2018), «Extravagancias literarias: Mora y la literatura inglesa en la *Crónica científica y literaria* (1817-1820)», en Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (eds.), *José Joaquín de Mora o la Inconstancia. Periodismo, política y literatura*, Madrid, Visor Libros, pp. 227-255.
- (2022), *José Joaquín de Mora and Britain: Cultural Transfers and Transformations*, Berlín, Peter Lang.
- MONGUIÓ, Luis (1967), *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*, Madrid, Castalia.
- MORA, José Joaquín de (1826), *Meditaciones poéticas*, Londres, R. Ackermann.
- (2011), *Leyendas españolas*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara. Ed. de Alberto Romero Ferrer y Salvador García Castañeda.
- PARISOT, Eric (2007), «Disinterring The Grave: religious authority, poetic autonomy and Robert Blair's fideist poetics», *Scottish Studies Review*, vol. 8, nº 2, pp. 24-35.
- ROGERS, Thomas (1955), *Robert Blair and «The Grave»*, Ann Arbor, University Microfilms.
- TREASE, Billy David (1953), *José Joaquín de Mora: A Spaniard Abroad*, Tesis doctoral no publicada, Michigan, University of Michigan.
- TULLY, Carol (2011), «Ackermann, Mora and the Transnational Context: Cultural Transfer in the Old World and the New», en Daniel Muñoz Sempere y Gregorio Alonso García (eds.), *Londres y el liberalismo hispánico*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 153-164.
- WEISINGER, Nina Lee (1951), «José Joaquín de Mora Indebtedness to William Blake», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 28, nº 110, pp. 103-107.
- ZAZO ESTEBAN, Alberto (2016), «José Joaquín de Mora, protestante ante la muerte», *Castilla. Estudios de Literatura*, nº 7, pp. 127-143.

ANEXO: LOS DISEÑOS DE WILLIAM BLAKE EN *MEDITACIONES POÉTICAS* (1826)

Reproducimos a continuación las ilustraciones que William Blake diseñó y Luigi Schiavonetti grabó para la versión de *The Grave* en 1808, que aparecen también en las *Meditaciones poéticas* de 1826. Las láminas han sido tomadas de tal edición, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (Madrid), y siguen el orden propuesto por Mora y Ackermann.





Figura 2: «La eternidad y el espacio»

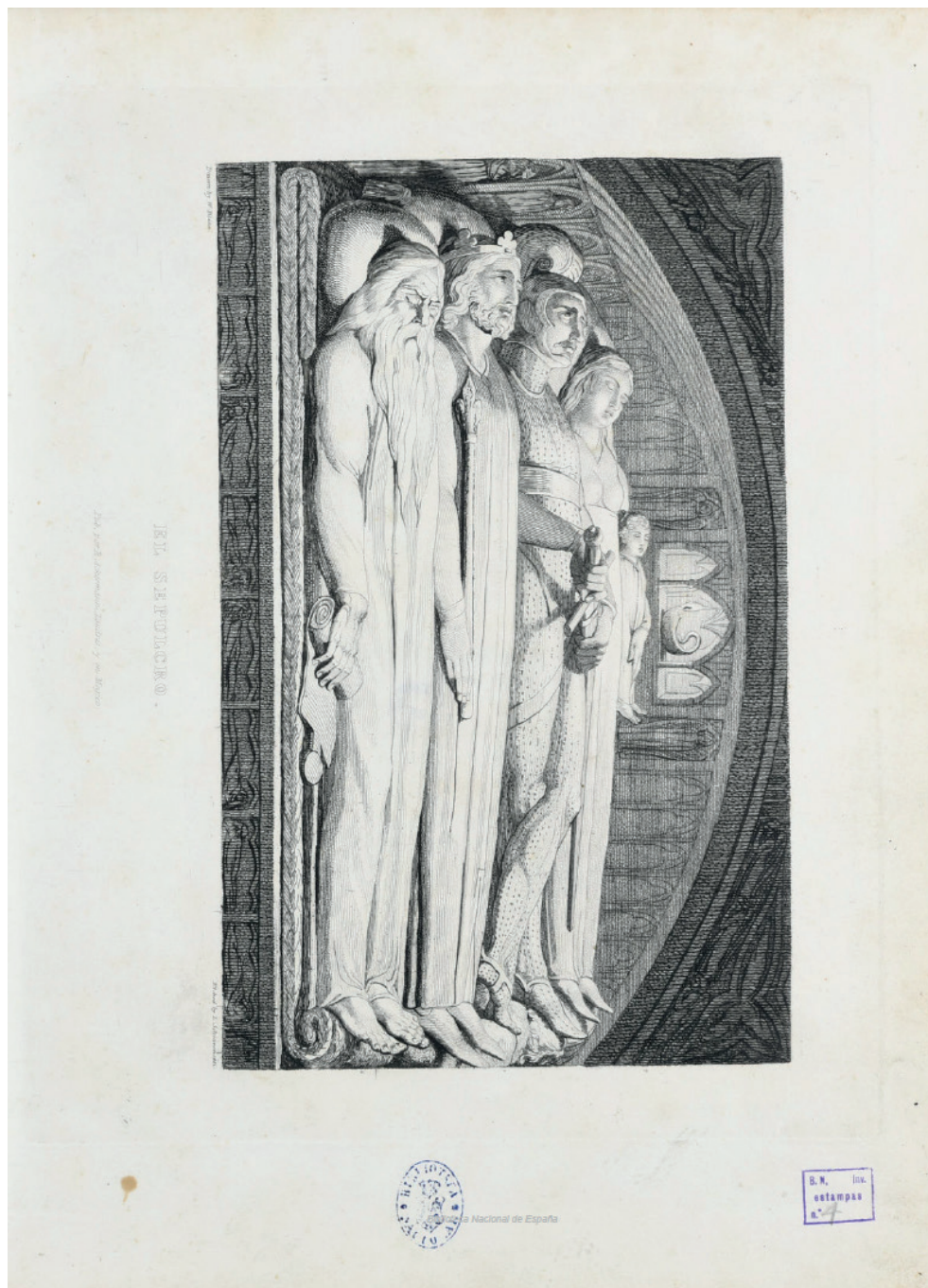


Figura 3: «El sepulcro»



Figura 4: «La muerte del impío»

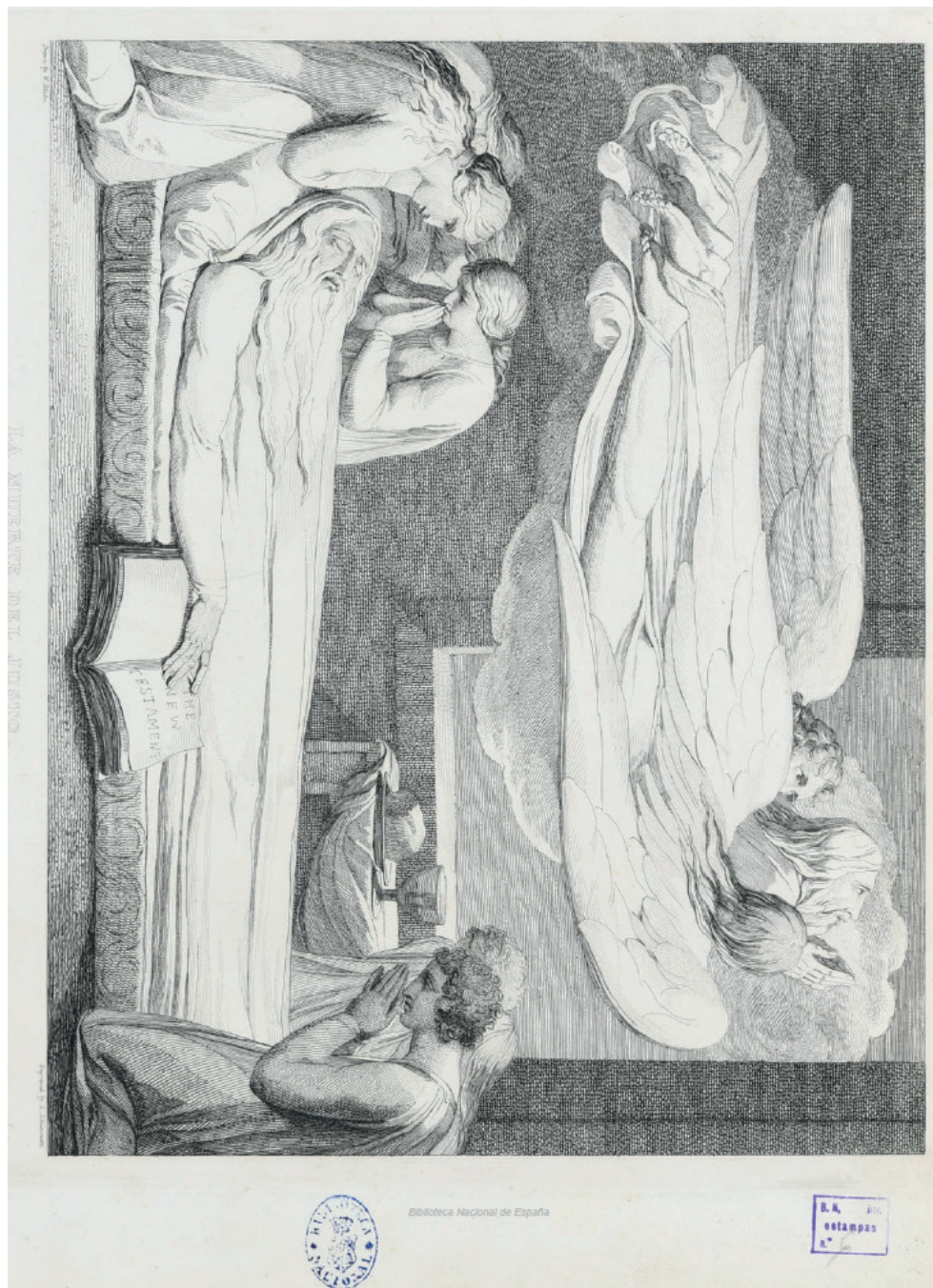


Figura 5: «La muerte del justo»



Figura 6: «La separación»

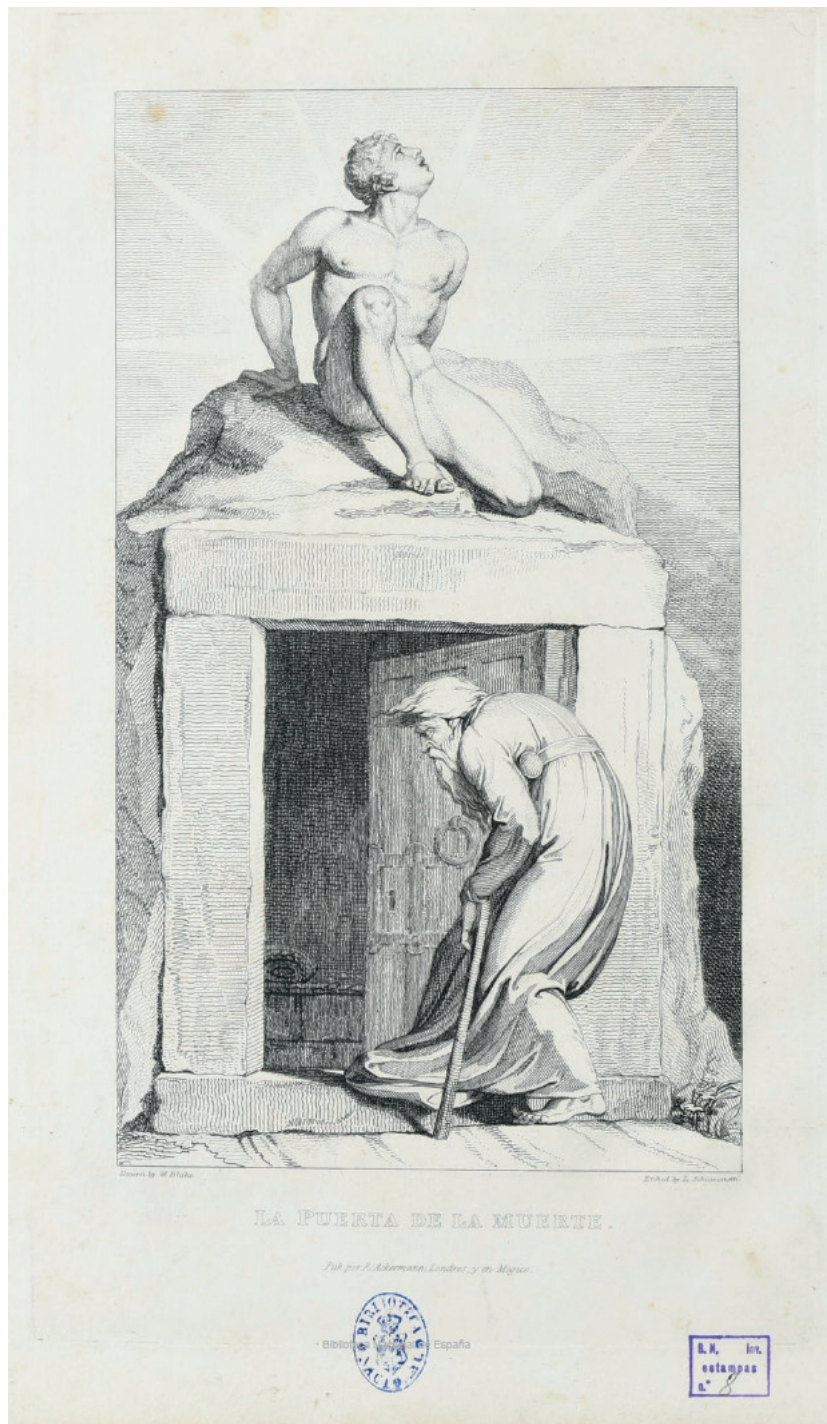


Figura 7: «La puerta del sepulcro»

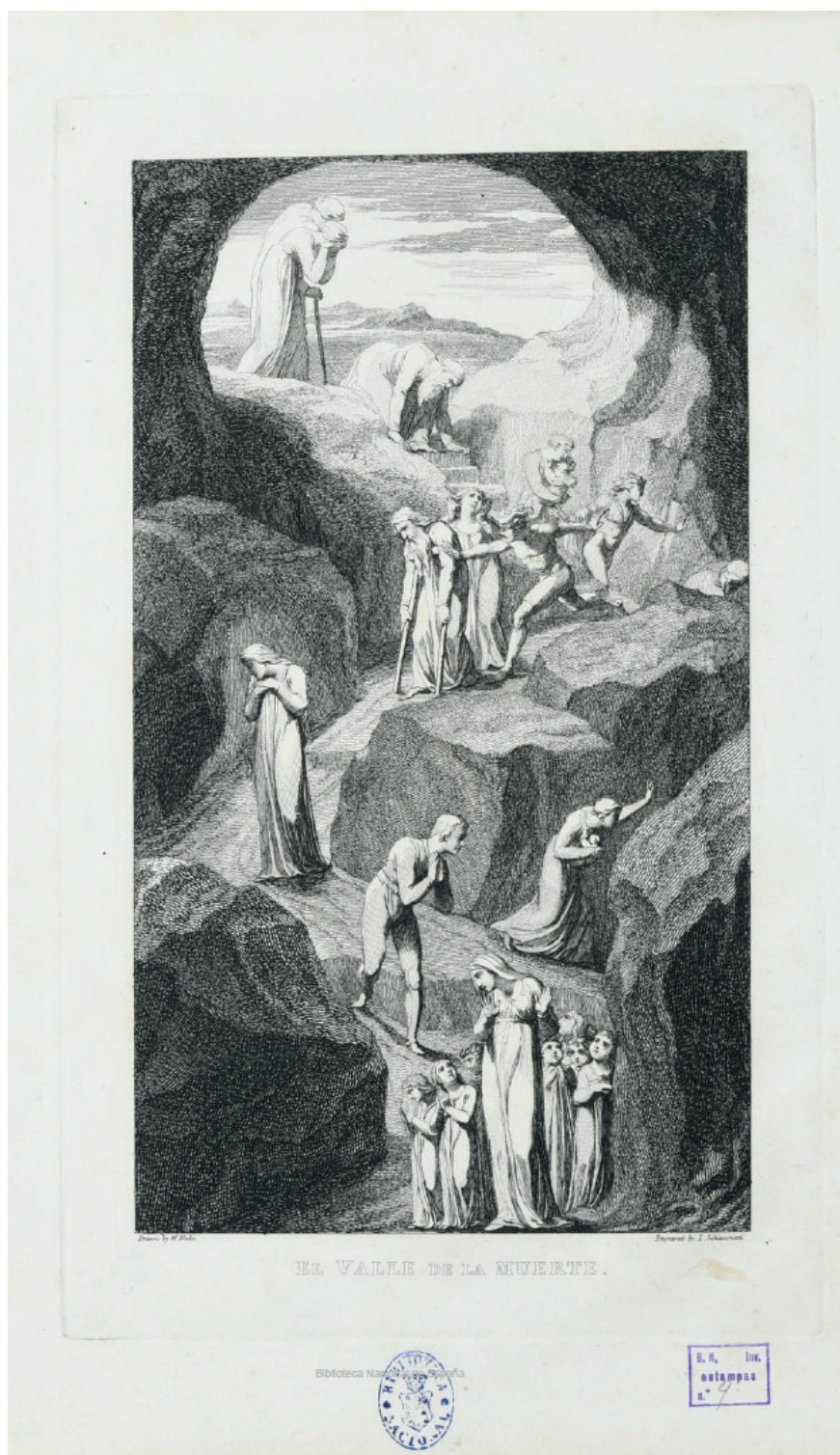


Figura 8: «El valle de la muerte»

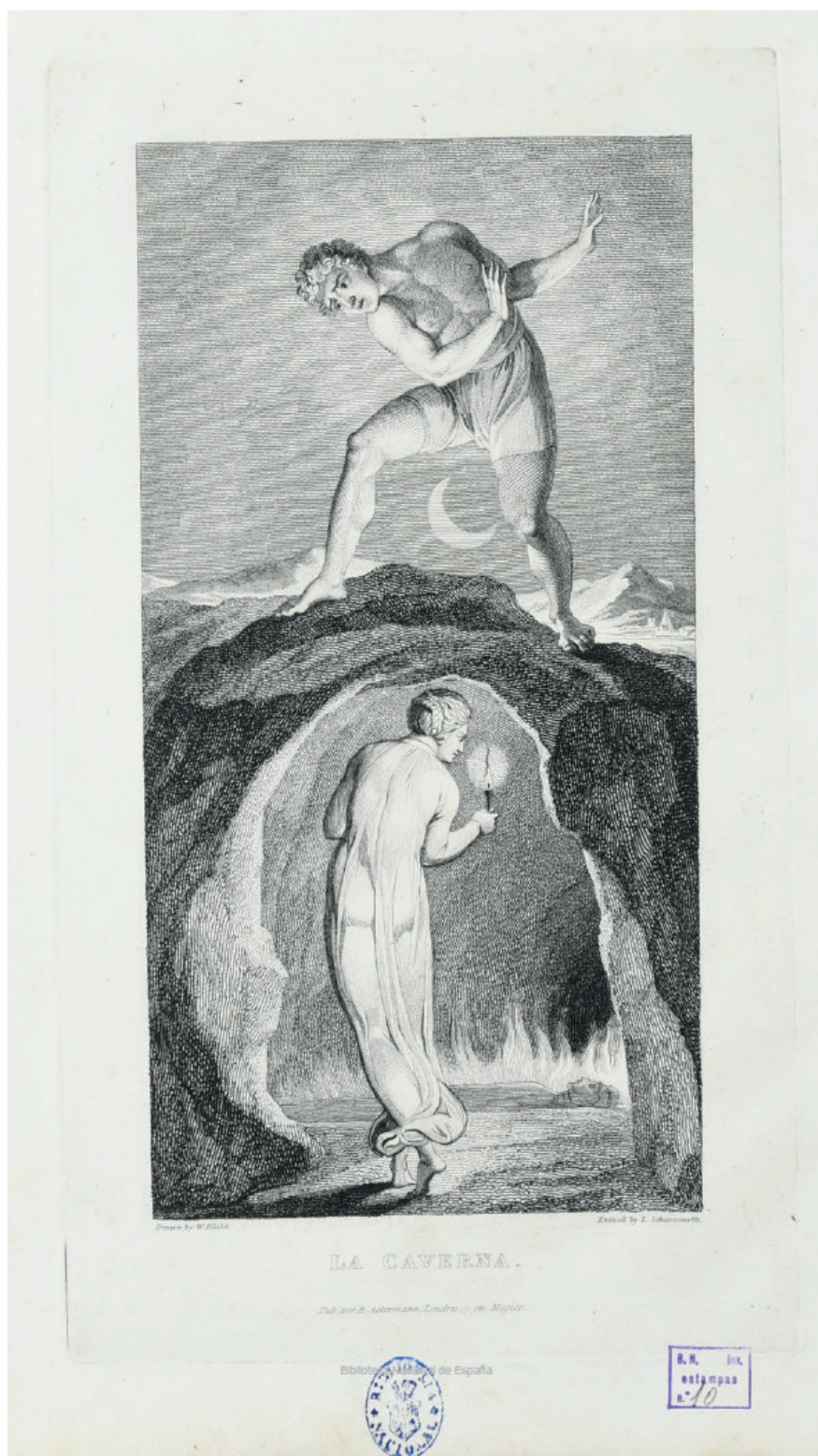


Figura 9: «La caverna»

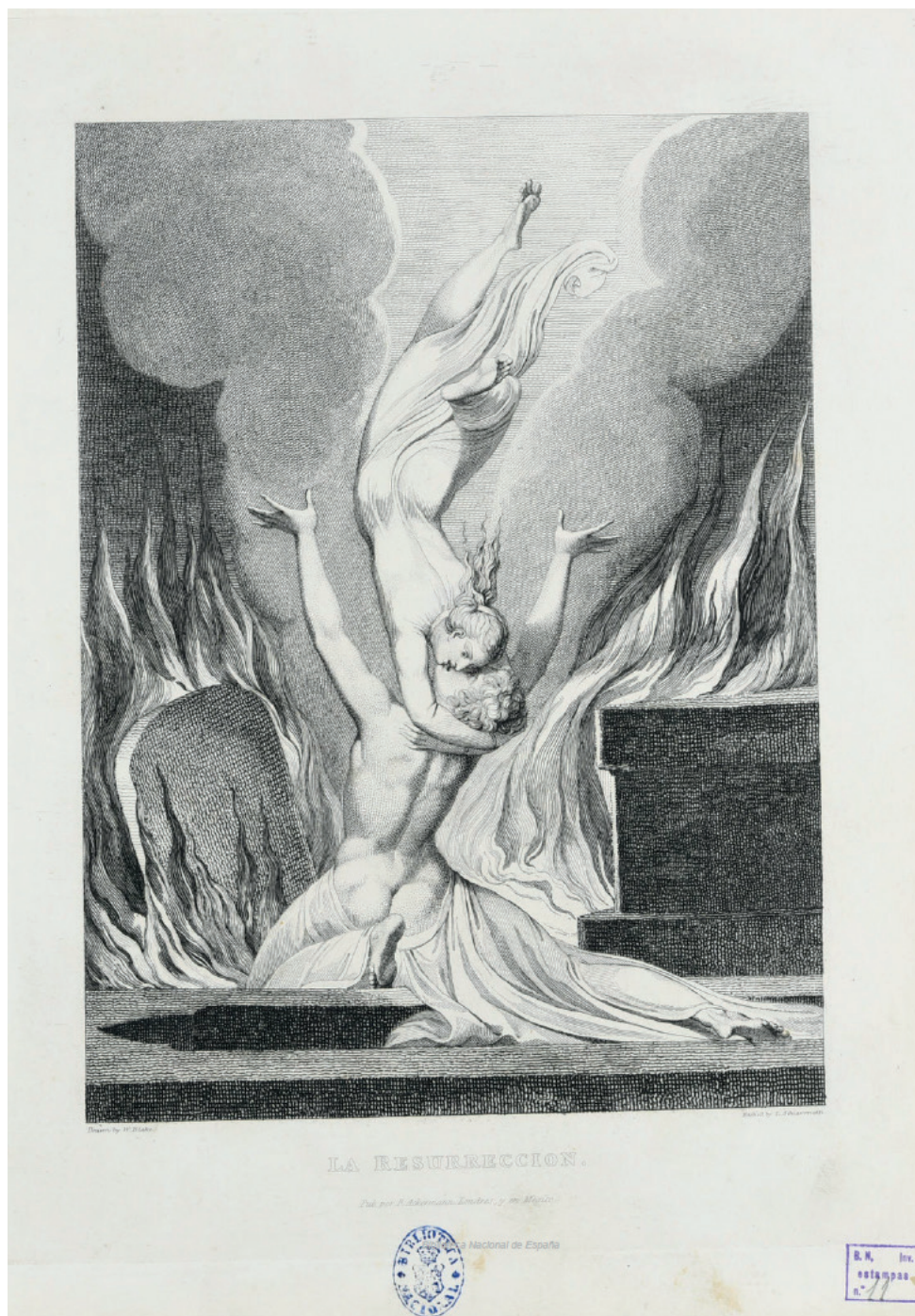


Figura 10: «La resurrección»

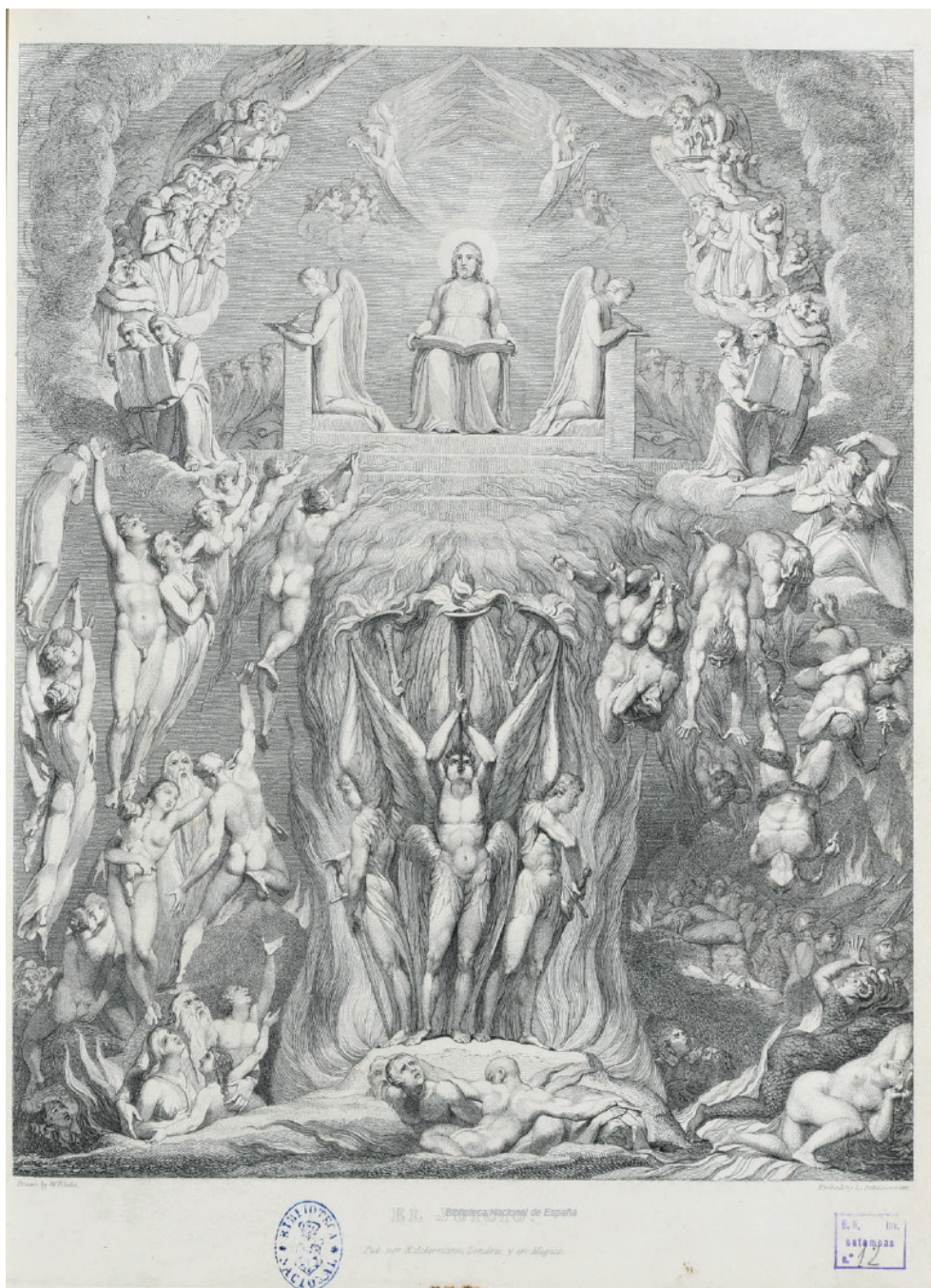


Figura 11: «El juicio»



Figura 12: «La reunión»

