

## La naturaleza en *Alastor*, *Childe Harold* y *Endymion*

Arsenio Sánchez Calvo  
I.N.B. *La Rondilla*, Valladolid

### ABSTRACT

This article looks at the way nature appears in *Alastor*, *Childe Harold* and *Endymion*. We have tried to look for both the similarities and the differences that exist in these poems in relation to nature. First, we have dealt with Shelley's poem, in which we have noticed the poet's love for nature and its contemplation. Then we analyse Byron's feelings about nature in *Childe Harold*, and we have a close look at the development in the way nature is treated through the different cantos. We also pay special attention to some of the characteristics *Alastor* and *Childe Harold* have in common, such as a kind of pantheistic feeling for nature that goes back to Spinoza and Plato. Finally, we study how nature is seen through Keat's imagination in *Endymion*.

Uno de los rasgos que más claramente diferenciaron a los románticos ingleses de los poetas de la generación precedente, la "Augustan Age," fue su visión especial de la naturaleza. Baste recordar que Edmund Wilson califica al poeta romántico como "the prophet of a new insight into nature."<sup>1</sup> O que Ifor Evans escribe que todos los románticos ingleses tenían un profundo interés por la naturaleza, no como centro de bellas escenas, "but as an informing and spiritual influence on life. It was as if, frightened by the coming of industrialism and the nightmare towns of industry, they were turning to nature for protection."<sup>2</sup> Aspecto en el que insiste Waldo Clarke cuando afirma: "Romanticism is also a movement of man's interest away from cities to the countryside. It is essentially a return to nature. . ."<sup>3</sup> Douglas Bush, después de destacar como una de las notas distintivas del romanticismo esta vuelta a la naturaleza, señala que el romanticismo supone una transformación revolucionaria, "not only in the view of the character and function of poetry but in the whole conception of the nature of man and of the world in which he finds himself."<sup>4</sup> Aunque cada uno de los jóvenes románticos ingleses toma una postura bastante particular ante la naturaleza, todos ellos están de acuerdo en que ella -el mundo exterior- es un tema primordial en la poesía y desempeña un papel muy importante en la vida del hombre.

Otra de las características de los románticos ingleses de la segunda generación que merece ser señalada al comienzo de este trabajo es que "todos ellos estuvieron dotados de un alto grado de sensibilidad física, y a veces se sentían tan extasiados ante

lo que veían que quedaban enteramente absortos en ello," como explica C. M. Bowra, quien cita a Keats y Shelley entre los especialmente dotados.<sup>5</sup>

A pesar de que a la segunda generación de poetas románticos ingleses pertenecen tanto Shelley como Keats y Byron, es evidente que este último se diferencia de los dos anteriores respecto a lo que la poesía y el poeta deben ser.<sup>6</sup> Y esta diferencia general sigue marcándose bastante palpablemente también en cuanto al modo de tratar la naturaleza. El tratamiento que Byron hace del mundo exterior en su poesía tiene más que ver con lo que había hecho Pope<sup>7</sup> que con lo que de él hacen Shelley y Keats, o sus antecesores Wordsworth y Coleridge, poetas -estos dos últimos- a los que llegó a despreciar públicamente.<sup>8</sup>

En este trabajo vamos a ceñirnos a tres poemas de los denominados jóvenes románticos, y trataremos de dilucidar el papel que la naturaleza juega en ellos.

### *Alastor*

Para Shelley, la poesía es "the expression of the imagination," según la define en la segunda parte de su *Defence of Poetry* el mismo poeta, y, por lo tanto, su poesía dista mucho de la llamada poesía imitadora de la naturaleza, a la que Meyer H. Abrams da el calificativo de "mimetic orientation."<sup>9</sup>

Evidentemente, el mundo exterior no tenía la misma importancia para todos los poetas románticos, ni sus interpretaciones del mismo fueron idénticas. C. M. Bowra cita a Blake como el prototipo de poetas para quienes la realidad no es más que el fruto del poder divino de la imaginación.<sup>10</sup> Shelley, sin llegar a esos extremos, daba una gran importancia a la imaginación creadora, la cual, según él, está "íntimamente conectada con una visión peculiar de un orden invisible que existe más allá de las cosas visibles."<sup>11</sup> Bowra resume así el pensamiento de Shelley a este respecto:

el poeta es un vidente, dotado de una peculiar intuición para percibir la realidad de la naturaleza. Y esa realidad es un orden completo, que está por encima del tiempo y del cambio y con respecto al cual el mundo corriente no es más que un pálido reflejo. . . La tarea del poeta consiste en descubrir la realidad absoluta en sus ejemplos visibles y en interpretarlos a la luz de ella . . . Para él, la realidad última es la mente eterna, que mantiene unido al universo.<sup>12</sup>

Todo esto muestra a las claras la influencia que Shelley sufrió de Platón y Spinoza con relación a la interpretación del mundo exterior.<sup>13</sup> El romántico inglés aplicó a la poesía el panteísmo de Spinoza, según el cual todo los seres son parte de la "sustancia única," la sustancia divina, y en toda la naturaleza, sea mente o materia, está Dios; mientras que, por otro lado, Dios no es más que la Naturaleza.<sup>14</sup>

También influyó en Shelley el pensamiento de Platón sobre el mundo de las Ideas y el mundo visible. Como es bien sabido, según el filósofo griego, el mundo de la materia, pasajero y cambiante, es sólo un triste y sombrío reflejo del mundo eterno de las Ideas, el único mundo real, la causa formal y final de las cosas. Pues bien, uno de los temas más importantes de *Alastor* es, precisamente, la reconciliación o fusión del mundo visible con el invisible.

Shelley comienza *Alastor* con un verso que sugiere un cierto panteísmo en la actitud de hermandad que el poeta manifiesta respecto a la naturaleza, a la que trata en términos de igualdad, es decir, como algo vivo: "Earth, ocean, air, beloved

brotherhood!"<sup>15</sup> Y un panteísmo similar parece desprenderse también de los versos 45-49:

I wait that breath, Great Parent, that my strain  
May modulate with murmurs of the air,  
And motions of the forests and the sea,  
And voice of living beings, and woven hymns  
Of night and day, and the deep heart of man.

Este panteísmo de Shelley y su entusiasmo por la naturaleza están claramente expresados también en otros pasajes de *Alastor*, donde el poeta intenta unirse al mundo exterior:

. . . he would linger long  
In lonesome vales, making the wild his home (98-99).

The cold white light of morning, the blue moon  
Low in the west, the clear and garish hills,  
The distinct valley and the vacant woods,  
Spread round him where he stood (193-196).

While daylight held  
The sky, the Poet kept mute conference  
With his still soul. At night the passion came,  
Like the fierce fiend of a distempered dream,  
And shook him from his rest, and led him forth  
Into the darkness (223-228).

En estos últimos versos, el influjo del mundo exterior sobre el poeta parece mostrar la dependencia íntima de todas las cosas que el panteísmo predica, esto es, que todo lo que existe está influido por un principio inmanente de vida. Pero la manifestación más contundente del deseo panteísta del poeta de unirse con la naturaleza, en este poema, la constituyen los versos 649-653:

Now upon the jagged hills  
It rests, and still as the divided frame  
Of the vast meteor sunk, the Poet's blood,  
That ever beat in mystic sympathy  
With nature's ebb and flow, grew feebler still.

Y, junto a estos versos, debemos citar obligatoriamente aquellos que son como una especie de premonición de lo que iba a suceder:

The meeting boughs and implicated leaves  
Wove twilight o'er the Poet's path, as led  
By love, or dream, or god, or mightier Death,  
He sought in Nature's dearest haunt, some bank,  
Her cradle, and his sepulchre (426-430).

Otro de los rasgos característicos de la naturaleza en la poesía de Shelley es que ésta le sirve al poeta como vehículo de conocimiento. Como Platón, Shelley piensa que el mundo visible es el reflejo, aunque tenue, del mundo real de las Ideas, y que

por lo tanto el mundo exterior constituye el camino del que el hombre dispone para llegar al conocimiento de la verdad última de las cosas a través de la utilización de sus sentidos. Un buen ejemplo de lo cual son los siguientes versos:

When earthly youth had passed, he left  
His cold fireside and alienated home  
To seek strange truths in undiscovered lands (75-78).

Hay que añadir también que la naturaleza que Shelley nos presenta en *Alastor* es, a veces, misteriosa, como la que se describe en los versos 333-368, cuando Alastor va en una barca, a la puesta del sol, en busca de la muerte; aunque nunca es tan hostil como la que nos muestra Byron. Sin duda, muchas de las descripciones de la naturaleza aparecen en el poema de Shelley simplemente porque añaden realidad y belleza. Si bien no conviene olvidar que Shelley utiliza frecuentemente las emociones provocadas por la naturaleza. Como nos recuerda D. W. Harding, "in many of his poems Shelley bases himself on the emotion induced in him by some natural event -a skylark's song or the rising west wind- and then he finds some other feature of human life to which the emotion is fitting -the poet's role or the loss of youthful impetuosity, and the yearning to be revived in later life."<sup>16</sup> A veces, estas descripciones pueden servir para fijar un tono o crear un ambiente determinado, como parece suceder en los versos 308-310:

The day was fair and sunny, sea and sky  
Drank its inspiring radiance, and the wind  
Swept strongly from the shore, blackening the waves.

Y lo mismo se puede decir de los versos 333-344, 351-357, 553-570 y 602-609.

A pesar de que Shelley no renunció jamás a las ideas sublimes y las abstracciones impalpables, lo cierto es que se encontraba muy a gusto en el mundo tangible que lo rodeaba. Este sentimiento de satisfacción ante la naturaleza impregna todo este poema, pero cuando Alastor está a punto de morir, su contacto con el universo exterior se hace especialmente significativo:

He did place  
His pale lean hand upon the rugged trunk  
Of the old pine. Upon an ivied stone  
Reclined his languid head, his limbs did rest,  
Diffused and motionless, on the smooth brink  
Of that obscurest chasm; -and thus he lay,  
Surrendering to their final impulses  
The hovering powers of life (632-639).

F. A. Pottle afirma que Shelley creía literalmente en el espíritu de la naturaleza y que, por consiguiente, ésta nunca fue un mero "outward world" para el poeta, y añade:

When he [Shelley] invoked the breath of Autumn's being, he was not indulging in an empty figure. The breath ("spiritus") that he invoked was to him as real and as awful as the Holy Ghost was to Milton. He believed that this spirit works within the world as a soul contending with obstruction and striving to penetrate and transform the whole mass. He looked forward to that far-off day when the "plastic stress" of this power shall have mastered the last resistance

and have become all in all, when outward nature, which now suffers with man, shall have been redeemed with him.<sup>17</sup>

Esta fusión de "todo en todo" no sólo no se logra en *Alastor*, sino que Shelley jamás la conseguiría, ya que, como señala acertadamente Douglas Bush, "Shelley could not, like Keats, identify the ideal with earthly reality."<sup>18</sup>

Como último apunte sobre *Alastor*, hay que decir que Shelley plasmó en este poema su enorme amor por la naturaleza, y que pocos poemas están tan llenos como éste de montañas, mar, cielo, estaciones, luz y obscuridad, naturaleza en general. Lo cual, en buena medida, es consecuencia de lo que Mrs Shelley escribe sobre el poeta:

His life was spent in the contemplation of nature . . . he knew every plant by its name, . . . he could interpret without a fault each appearance in the sky; and the varied phenomena of heaven and earth filled him with deep emotion. He made his study and reading-room of the shadowed copse, the streams, the lake, and the waterfall. . . .<sup>19</sup>

### *Childe Harold*

El calificativo, "the rhapsodist of Nature," que David Daiches da a Byron se ajusta perfectamente al Byron de los primeros cantos de *Childe Harold*.<sup>20</sup> En ellos, el poeta se limita a cantar la belleza de la naturaleza (I, 19; II, 21) y la grandeza de diferentes ciudades o lugares históricos como Lisboa (I, 16), Parnaso (I, 60), Sevilla y Cádiz (I, 65) o Grecia (II, 15), con una poesía realista y de carácter topográfico.

En el canto II Byron sigue presentando a la naturaleza como algo grandioso y bello, pero al mismo tiempo la muestra como compañía ideal para el hombre:

To sit on the rocks -to muse o'er flood and fell,  
To slowly trace the forest's shady scene,  
...  
To climb the trackless mountain all unseen,  
This is not Solitude -'tis but to hold  
Converse with Nature's charms, and view her stores unroll'd (II, 25).<sup>21</sup>

Byron, como Shelley, amaba la naturaleza, y se sentía perfectamente feliz y a gusto cuando estaba a solas con ella; e incluso llegaba a preferir la compañía de la naturaleza a la de los hombres, como queda demostrado en la estrofa 26 de este mismo canto:

But midst the crowd, the hum, the shock of men,  
To hear, to see, to feel, and to possess,  
...  
This is to be alone; this, this is solitude! (II, 26).

Es evidente que en estos dos primeros cantos se ha producido una clara evolución en el modo de tratar el tema de la naturaleza, evolución que se acentuará en los cantos III y IV; pero ahora tenemos que señalar otro aspecto de la naturaleza en el canto II. Aquí Byron presenta la naturaleza tal como es, bella o fea, amable o ingrata, salvaje o dulce; hecho que C. M. Bowra comenta en los siguientes términos:

Como no pretendía hacer de la naturaleza un evangelio, ni buscaba ninguna revelación en ella, Byron fue capaz de afrontar los aspectos crueles e inhumanos de la naturaleza como no lo hizo la mayor parte de los románticos. La indefensión del hombre ante la naturaleza era un tema del que los románticos huían, pero Byron lo afrontó y habló de ello sinceramente, y sus palabras fueron una especie de aire fresco en un tiempo en que la naturaleza era frecuentemente contemplada sólo en sus aspectos más gratos.<sup>22</sup>

Una buena prueba de lo que acabamos de señalar la tenemos en los siguientes versos del canto II:

Dear Nature is kindest mother still,  
Though always changing, in her aspect mild;  
...  
Oh! she is fairest in her features wild,  
Where nothing polish'd dares pollute her path:  
To me by day or night she ever smiled  
Though I have mark'd her when none other hath,  
And sought her more and more, and loved her best in wrath (II, 37).

Y también en el canto III hay varios pasajes que demuestran lo acertado que es el comentario de Bowra:

And could the ceaseless vultures cease to prey  
On self-condemning bosoms, it were here,  
Where Nature, nor too sombre nor too gay,  
Wild but not rude, awful yet not austere,  
Is to the mellow Earth as Autumn to the year (III, 59).

The sky is changed! -and such a change! Oh night,  
And Storm, and Darkness, ye are wondrous strong,  
...  
From peak to peak, the rattling crags among  
Leaps the live thunder! (III, 92).

Conviene resaltar que incluso en estas circunstancias un tanto negativas el poeta quería unirse con la naturaleza y participar de su grandeza, como se puede comprobar en los versos siguientes:

Thou wert not sent for slumber! Let me be  
A sharer in thy fierce and far delight,  
A portion of the tempest and of thee! (III, 93).

En el canto IV volvemos a encontrarnos en primer lugar con el rostro salvaje de la naturaleza, en la estrofa 64 precisamente:

Nature's law,  
In them suspended, reck'd not of the awe  
Which reigns when the mountains tremble, and the birds  
Plunge in the cloud for refuge and withdraw  
From their down-toppling nests; and belowing herds  
Stumble o'er heaving plains -and man's dread hath no words.

Pero casi inmediatamente después, en la estrofa 68, Byron nos muestra la otra cara de la moneda: una naturaleza hermosa y serena, y nos habla del "Nature's baptism."

Volviendo al tema de la evolución que el tratamiento de la naturaleza sufre en *Childe Harold*, hay que decir que éste es claramente panteísta en el canto III. Y la opinión más generalizada de la crítica literaria atribuye este cambio a la influencia que Shelley pudo ejercer sobre Byron durante la temporada que estuvieron viviendo los dos en Suiza, en el verano de 1816.<sup>23</sup> Un ejemplo de esta actitud panteísta lo tenemos en las estrofas 13 y 14, en donde la naturaleza y el poeta-héroe se sienten íntimamente unidos -con una unión casi mística-, los dos se entienden perfectamente y *Childe Harold* hace del mundo exterior "su propia casa":

Where rose the mountains, there to him were friends;  
Where roll'd the ocean, thereon was his home;  
...  
The desert, forest, cavern, breaker's foam,  
Were unto him companionship; they spake  
A mutual language. . . (III, 13).

Droop'd as wild-born falcon with clipt wing,  
To whom the boundless air alone were home (III, 15).

Estas dos estrofas anteriores nos recuerdan los versos 98 y 99 de *Alastor* que dicen: "he would linger long/In lonesome vales, making the wild his home."

Curiosamente, G. Phelps, al comentar la estrofa 13 del canto III, afirma que "Harold momentarily tries to absorb himself in Nature as Wordsworth and other Romantics had done."<sup>24</sup> Pero la cita más importante para ver la evolución que el tema de la naturaleza sufre en este poema es, sin duda, la estrofa 45 del canto III, que dice así:

He who ascends to mountain-tops, shall find  
The loftiest peaks most wrapt in clouds and snow;  
He who surpasses or subdues mankind,  
Must look down on the hate of those below.  
Though high above the sun of glory glow,  
And far beneath the earth and ocean spread,  
Round him are icy rocks, and loudly blow  
Contending tempests on his naked head,  
And thus reward the toils which to these summits led.

En torno a esta estrofa escribe atinadamente A. Rutherford: "The imagery of this stanza points to the important part that Nature plays in Canto III. It is no longer described for its own sake, as it had been in the earlier *Childe Harold*, but it figures largely in the presentation of the poet-hero's emotional and spiritual states."<sup>25</sup>

En las estrofas que van de la 68 a la 75 de este canto III, Byron vuelve a intentar la escapada a la naturaleza, en la que parece sentirse muy feliz, pero sale al paso de la posible acusación de desprecio u odio a la humanidad que se le podría imputar con el siguiente verso: "To fly from, need not be to hate, mankind" (III, 69).

El amor/sentimiento panteísta por la naturaleza, a la que Byron llega a llamar "Maternal Nature" (III, 46), y de la que se siente parte integrante, vuelve a surgir

claramente expresado en distintos pasajes del canto III, como cuando el poeta se pregunta:

Is it not better, then, to be alone,  
And love Earth only for its earthly sake? (III, 71).

O cuando expresa su unión -casi mística- con lo que le rodea:

I live not in myself, but I become  
Portion of that around me...  
...  
And with the sky, the peak, the heaving plain  
Of Ocean, or the stars, mingle, and not in vain (III, 72).

Are not the mountains, waves, and skies, a part  
Of me and of my soul, as I am of them? (III, 75).

All is concenter'd in a life intense,  
Where not a beam, nor air, nor leaf is lost,  
But hath a part of being, and a sense  
Of that which is of all Creator and defence (III, 89).

Según A. Rutherford, la estrofa 72 de este canto III pone de manifiesto "a kind of Nature mysticism which is not strictly that of Shelley or of Wordsworth, but which obviously owes a good deal to these authors."<sup>26</sup> Y no parece casualidad que en la estrofa 99 del mismo canto Byron hable del aliento ("breath"), cuya connotación panteísta ya hemos señalado en este trabajo al comentar el poema *Alastor*.

En los primeros versos del canto IV parece que el poeta da un paso hacia atrás en su tratamiento de la naturaleza y que se coloca en la postura que había mantenido durante los dos primeros cantos del poema. Para M. K. Joseph, el cambio es bastante evidente, y él lo explica así:

The contrast between the third and fourth Cantos is in part the contrast between Shelley and Hobhouse. With Hobhouse, the companion of his earlier voyage, at his side, he began to abandon the "Wordsworth physic" and the Shelleyan idealism which he henceforth kept at arm's length. This began on the Alpine journey; and in Italy he returned to those historical and antiquarian interests . . . which were more naturally congenial to his mind.<sup>27</sup>

Así pues, en el canto IV vemos cómo Byron abandona la naturaleza y comienza a cantar las obras del hombre, como son la literatura, la escultura o la arquitectura. Pero esto no va a durar mucho, ya que después de los primeros versos, dedicados preferentemente a Venecia, Byron retorna a la naturaleza para cantar su intemporalidad: "States fall, arts fade -but Nature doth not die" (IV, 3). Lo cual concuerda perfectamente con lo que había dicho en el canto II: "Art, Glory, Freedom fail -but Nature still is fair" (II, 87). Y esta predilección del poeta por la naturaleza en contraste con lo que podríamos llamar civilización vuelve a aparecer en el canto IV, estrofa 61:

For I have been accustom'd to entwine  
My thoughts with Nature rather in the fields,  
Than Art galleries.



En el canto IV encontramos de nuevo reminiscencias panteístas, como, por ejemplo, en la estrofa 178, en donde Byron "tries once more the Wordsworthian refuge,"<sup>28</sup> y en la que se dice:

There is a pleasure in the pathless woods,  
There is a rapture on the lovely shore,  
...  
I love not Man the less, but Nature more,  
...  
To mingle with the Universe, and feel  
What I can ne'er express, yet cannot all conceal.

Es significativo que Byron termine *Childe Harold* con la imagen del mar como la parte de la naturaleza que logra escaparse o salvarse de la influencia negativa del hombre. El océano aparece aquí como algo imperecedero e inmutable a pesar de su propio cambio:

Roll on, thou deep and dark blue Ocean -roll!  
...  
Man marks the Earth with ruin -his control  
Stops with the shore . . . (IV, 179).

Thy shores are empires, changed in all save thee  
-Assyria, Greece, Rome, Carthage, what are they?  
...  
... their decay  
Has dried up realms to deserts: -not so thou,  
Unchangable save to thy wild waves' play-  
Time writes no wrinkle on thine azure brow  
Such as creation's dawn beheld, thou rollest now (IV, 182).

A pesar de que Lord Byron siguió evolucionando en su modo de ver y sentir la naturaleza, *Childe Harold* constituye un punto importante en esa evolución, como implícitamente reconoce el propio poeta en estas palabras: "I was half mad during the time of its composition, between metaphysics, mountains, lakes, love unextinguishable, thought unutterable, and the nightmare of my own delinquencies."<sup>29</sup>

### *Endymion*

John Keats, al comparar su poesía con la de Lord Byron, manifestaba lo siguiente: "There is this great difference between us. He describes what he sees -I describe what I imagine."<sup>30</sup> Lo cual coincide en gran medida con la apreciación de René Wellek sobre la poesía de Keats: "La poesía, para Keats, es ante todo autoexpresión,"<sup>31</sup> y con la de E. C. Pettet: "Keats dedicates himself to the revival of imagination in English poetry."<sup>32</sup>

Al igual que había sucedido con William Blake, Keats estaba convencido de que la realidad última sólo puede ser descubierta por la imaginación. Para Keats, la verdad no puede ser alcanzada mediante razonamientos, sino a través de la imaginación, dado que ésta posee una perspicacia especial para penetrar en la verdadera naturaleza de las cosas, si bien sus descubrimientos tienen que ser refrendados por los sentidos.<sup>33</sup>

En cuanto al papel concreto que la naturaleza juega en la poesía de Keats, éste es el comentario general que hace E. C. Pettet:

while nature furnishes a large part of his imagery (though much less from *Hyperion* onwards), it rarely provided the direct and powerful inspiration that Wordsworth and Shelley experienced, and he wrote few poems that consisted primarily of natural description . . . He had singularly little of the Romantic taste for the wild awe-inspiring manifestations of nature, for mountains, wasted, seas, storms, and tempests. What Keats enjoyed in nature he enjoyed with a simple, intense sensuousness.<sup>34</sup>

Keats ha sido considerado frecuentemente como un hombre que vivía para las impresiones sensoriales. C. M. Bowra le llama "el amante de la naturaleza física,"<sup>35</sup> y E. C. Pettet nos recuerda que "there is nothing in his poetry of the common Romantic tendency to identify scenes and landscapes with subjective moods and emotions; nothing of the contagious Wordsworthian conviction of some spiritual significance in nature, and indeed -one or two possibly controversial passages of *Endymion* apart- no sense of mystery at all."<sup>36</sup> En definitiva, Keats amaba la naturaleza por sí misma, sin necesidad de asociarla a ningún tipo de conceptos espirituales o metafísicos.

El tema principal de *Endymion* es el mismo que el de *Alastor*: la búsqueda del amor y la felicidad. En su poema, Keats une todos sus esfuerzos en la búsqueda de la fusión entre el cielo y la tierra, entre lo ideal y lo real. Lo ideal aparece simbolizado en la luna -Cynthia-, y lo real está encarnado en la mujer bella que enamora sensorialmente a Endymion, si bien al final se descubre que ambas mujeres no son otra cosa sino la misma persona.

En el fondo, *Endymion* es, como opina Douglas Bush, "Keat's most serious early attempt to answer fundamental questions about the relation of the artist to his art and to the world."<sup>37</sup> Y en este intento de búsqueda de respuestas, el poeta hizo uso, sobre todo, de su imaginación, ya que como afirma William Walsh, "To Keats imagination was the core of experience. Nothing was real until it was experienced and nothing was experienced unless it had been opened by the imagination."<sup>38</sup>

En *Endymion*, la naturaleza aparece idealizada en todo el poema. El poeta parece estar tratando constantemente con un mundo penetrado por la imaginación. Como sucede, por ejemplo, en los versos 691-694 del libro I:

Away I wander'd -all the pleasant hues  
Of heaven and earth had faded: deepest shades  
Were deepest dungeons; heaths and sunny glades  
Were full of pestilent light . . .<sup>39</sup>

El amor que Keats siente por la naturaleza física, y el placer que experimenta al contemplarla aparecen reflejados, obviamente, en varios versos del poema:

I started up, when lo! refreshfully  
There came upon my face in plenteous showers  
Dew-drops, and dewy buds, and leaves, and flowers,  
Wrapping all objects from my smothered sight,  
Bathing my spirit in a new delight.  
Aye, such a breathless honey-feel of bliss  
Alone preserved me from the drear abyss  
Of death . . . (I, 898-905).

La contemplación del mundo exterior le apasiona a Keats. La naturaleza constituye para él el centro ideal de sus sensaciones. Y lo mismo le sucede a Endymion, evidente *alter ego* del poeta, en el pasaje siguiente:

Alpheus! thou enchanter! every sense  
Of mine was once made perfect in these woods.  
Fresh breezes, bowery lawns, and innocent floods,  
Ripe fruits, and lonely couch, contentment gave (II, 965-968).

Keats se siente feliz percibiendo la belleza de la naturaleza a través de sus sentidos, los cuales le permiten gozar de ella de un modo excepcional, dada la enorme sensibilidad del poeta, que parece hacer realidad los versos del poema que dicen: "O what a wild and harmonized tune/My spirit struck from all the beautiful!" (III, 170-171).

Tan intenso es el amor del poeta por la naturaleza y tan perfectamente sintoniza con ella que llega a decir por boca de Endymion:

Night will strew  
On the damp grass myriads of lingering leaves,  
And with them shall I die; not much it grieves  
To die, when summer dies on the cold sward.  
Why, I have been a butterfly, a lord  
Of flowers, garlands, love-knots, silly posies,  
Groves, meadows, melodies, and arbour roses;  
My kingdom's at its death, and just it is  
That I should die with it . . . (IV, 933-941).

Una consecuencia, quizás, de esto último que hemos apuntado es el hecho de que, al contrario de lo que sucede en *Childe Harold*, la naturaleza tiene siempre en *Endymion* un aspecto agradable y reconfortante, como podemos ver en los versos 111-120 y 285-290 del libro II, a pesar de que Endymion ya no puede presenciarlo en este último caso:

He cannot see the heavens, nor the flow  
Of rivers, nor hill-flowers running wild  
In pink and purple chequer, nor, up-pil'd,  
The cloudy rack slow journeying in the west,  
Like herded elephants . . . (II, 285-289).

Otro ejemplo, entre los muchos que se dan, donde aparece la naturaleza como algo grato y bello lo tenemos en los versos 418-421 del libro III:

When I awoke, 'twas in a twilight bower;  
Just when the light of morn, with hum of bees,  
Stole through its verdurous matting of fresh trees.  
How sweet, and sweeter!

En el libro III, versos 654-660, Keats nos sorprende un poco con la descripción de una tormenta en la que la naturaleza salvaje nos recuerda a la de Byron del canto III de *Childe Harold*, pero inmediatamente todo cambia y el sol vuelve a lucir:

Then 'gan abate  
The storm, and through chill aguish gloom outburst  
The comfortable sun (III, 673-675).

Como punto final de este comentario sobre *Endymion*, puede ser útil recordar unas palabras de D. Bush que resumen muy acertadamente lo que Keats intentó hacer tanto en éste como en todos los poemas que escribió: "In poems both early and late Keats is a true Romantic in seeking, through nature and myth, the senses and imagination, to 'burst our mortal bars,' to win a vision of reality."<sup>40</sup>

### Conclusión

La primera conclusión que hay que resaltar tras lo visto en estas páginas es que tanto Shelley como Byron y Keats poseían una enorme sensibilidad, de la que supieron sacar el mayor fruto posible en su contemplación de la naturaleza al no dejarse influir por prejuicios de ningún tipo.

Hay que destacar, sin embargo, que estos poetas no quedaron satisfechos con la simple contemplación de la naturaleza, sino que se sirvieron de ella frecuentemente como de mera inspiración inicial que, a la vez que estimulaba su sensibilidad, les possibilitaba penetrar en la verdad última de las cosas, es decir, del universo.

Es precisamente con este modo de asociar la experiencia sensible con un orden de cosas superior como los románticos ingleses de la segunda generación han enriquecido nuestra visión del mundo y han despertado en nosotros nuevas emociones y nuevos asombros.

Grandes amantes de la naturaleza física, si bien en grados distintos, Shelley, Byron y Keats muestran a través de sus poemas facetas de ella con que el hombre ni siquiera había soñado antes, y que, desde entonces, forman parte de nuestra más rica y placentera sensación/visión del mundo que nos rodea.

### Notas

1. Edmund Wilson, *Axel's Castle* (London: Collins-Fontana, 1959), p. 12.
2. Ifor Evans, *A Short History of English Literature*, 2<sup>a</sup> ed. (Harmondsworth: Penguin Books, 1968), p. 48.
3. Waldo Clarke, *A Short History of English Literature* (London: Evans, 1976), p. 52.
4. Douglas Bush, *English Poetry* (London: Methuen, 1971), p. 115.
5. C. M. Bowra, *La imaginación romántica* (Madrid: Taurus, 1972), p. 23.
6. Cfr. *ibidem*, p. 291; David Daiches, *A Critical History of English Literature* (London: Secker and Warburg, 1972), IV, 922; E. Legouis y L. Cazamian, *A History of English Literature* (London: J. M. Dent, 1964), pp. 1041-1044.
7. R. Bottrall llega a decir que "Byron was a lifelong idolater of Pope"; Meyer H. Abrams, ed., *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism* (London: Oxford University Press, 1971), p. 211.
8. Cfr. Boris Ford, ed., *The Pelican Guide to English Literature* (Harmondsworth: Penguin Books, 1970), V, 253.
9. Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1971), p. 8.
10. Cfr. C. M. Bowra, *op. cit.*, p. 24.

11. *Ibidem*, p. 291.
12. *Ibidem*, p. 32.
13. René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature* (Harmondsworth: Penguin Books, 1978), p. 113.
14. Cfr. Michele Federico Sciacca, *Historia de la Filosofía*, 4ª ed. (Barcelona: Editorial Luis Miracle, 1962), pp. 328-334.
15. Las citas están tomadas de Percy Bysshe Shelley, *Selected Poetry* (London: Oxford University Press, 1969).
16. Boris Ford, ed., *op. cit.*, p. 214.
17. Frederick A. Pottle, "The Case of Shelley," en Meyer H. Abrams, ed., *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, p. 291.
18. Douglas Bush, *op. cit.*, p. 141.
19. Mrs Shelley, "Preface to the Posthumous Poems," citado en Hugh S. Davies, *The Poets and Their Critics* (London: Hutchinson, 1969), II, 159.
20. David Daiches, *op. cit.*, p. 922.
21. Las citas están tomadas de V. de Sola Pinto, ed., *Byron's Poems: In Three Volumes* (London: Everyman's Library, 1966), II.
22. C. M. Bowra, *op. cit.*, p. 179.
23. Todo lo cual concuerda perfectamente con la fecha de composición del canto III, junio de 1816, y con la de su publicación, noviembre de 1816.
24. G. Phelps, ed., *The Byronic Byron* (London: Longman, 1971), p. 245.
25. John Jump, ed., *Byron: Childe Harold's Pilgrimage and Don Juan* (London: Macmillan, 1973), pp. 193-194.
26. *Ibidem*, p. 194.
27. *Ibidem*, p. 199.
28. G. Phelps, ed., *op. cit.*, pp. 209-210.
29. Paul West, *Byron: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963), p. 147.
30. Citado por C. M. Bowra, *op. cit.*, p. 168.
31. René Wellek y Austin Warren, *op. cit.*, p. 242.
32. Judith O'Neill, ed., *Critics on Keats* (London: George Allen, 1969), p. 30.
33. Cfr. *ibidem*, p. 161.
34. Judith O'Neill, ed., *op. cit.*, p. 28.
35. C. M. Bowra, *op. cit.*, p. 304.
36. Judith O'Neill, ed., *op. cit.*, p. 29.
37. Douglas Bush, *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969), p. 94.
38. William Walsh, *Introduction to Keats* (London: Methuen, 1981), p. 77.
39. Las citas están tomadas de Geoffrey Cumberlege, *The Poetical Works of John Keats* (London: The World's Classics, 1951).
40. Douglas Bush, *English Poetry*, pp. 136-137.