JOHN KEATS

Endimión

Edición bilingüe de Paula Olmos y Jorge Cano Cuenca



CATEDRA
LETRAS UNIVERSALES

ENDIMIÓN

Letras Universales

JOHN KEATS

Endimión

Edición bilingüe de Paula Olmos y Jorge Cano Cuenca

Estudio introductorio de Paula Olmos

Notas mitológicas y geográficas de Jorge Cano Cuenca

Traducción de Paula Olmos

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión,su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Para cualquier información dirigirse a catedra_legal@catedra.com

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2017
www.catedra.com

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2017
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
I.S.B.N.: 978-84-376-3656-6
Edición en versión digital 2017

PRÓLOGO APOLOGÉTICO

Paula Olmos

> (...) yo también quise divulgar mi traducción, graznando, como dicen, como ganso entre los cisnes.
>
> Pedro Simón Abril

El autor renacentista Simón Abril, traductor de Terencio, de Cicerón y de Aristóteles, de quien me he ocupado largamente en mis trabajos filosóficos, me regala ahora esta cita con la que pretendo solicitar la benevolencia del lector. Supone, sin duda, un cierto atrevimiento acometer la traducción al castellano del más largo de los poemas de John Keats, obra, por otro lado, de una poética que desde su publicación resultó polémica y dudosa hasta para su propio autor, supuesta empresa fallida en la que no cesamos, sin embargo, de encontrar hallazgos lingüísticos e imágenes de una belleza sorprendente y que Julio Cortázar confesaba releer «cada dos años, junto con *Los tres mosqueteros* y *La muerte en Venecia*»[1].

No me resisto a transcribir las lúcidas palabras, a un tiempo burlonas y rendidas, del propio Cortázar sobre *En-*

[1] Julio Cortázar, *Imagen de John Keats,* Madrid, Alfaguara, 1996, pág. 140.

dimión: «tiene la mezcla sutil de mal gusto y adherencia de infancia, ese no sé qué de la cursilería que hace tan penetrante la poesía de Cocteau y las novelas de Louise de Vilmorin»; lo que no le impide mencionar asimismo, de manera más solemne, «las duras bellezas que duermen en el calidoscopio y que toda mano hábil encontrará, si lo pone bajo la luz requerida»[2].

Aparte de los muchos fragmentos del poema vertidos y publicados en antologías por insignes traductores como Elisabeth Mulder (Libro I, vv. 1-134)[3], Clemencia Miró (Libro I, vv. 1-24)[4], José María Valverde (Libro I, vv. 1-91; Libro II, vv. 1-43)[5], José María Martín Triana («Himno a Pan», Libro I, vv. 232-306; «Canción de la doncella india», Libro IV, vv. 146-290)[6] o el propio Julio Cortázar en su inclasificable obra *Imagen de John Keats* (que incluye diversos fragmentos de los cuatro libros del poema), la empresa de traducir al castellano los 4050 versos de *Endimión* ha sido emprendida, que nos conste, por parte de Arturo Sánchez para Río Nuevo (1975)[7] y de P. L. Ugalde Ramo para Bosch (1977)[8].

La versión de Arturo Sánchez, llevada a cabo como parte de la ingente tarea de publicar una edición bilingüe de la

---

[2] *Ibíd.,* pág. 119.

[3] *John Keats,* prólogo, selección y traducción de Elisabeth Mulder, Barcelona, Yunque, 1940.

[4] John Keats, *Poesías,* selección, versión y prólogo de Clemencia Miró, Madrid, Edit. Hispánica (Adonáis XXVIII), 1946. Reeditado en Madrid, Rialp, 1950.

[5] *Poetas románticos ingleses (Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth),* traducciones de J. M. Valverde y L. Panero, introducción J. M. Valverde, Barcelona, Planeta, 1989.

[6] John Keats, *Sonetos, odas y otros poemas,* trad. J. M. Martín Triana, Madrid, Visor, 1982.

[7] John Keats, *Poesía Completa Bilingüe,* trad. Arturo Sánchez, Madrid, Rio Nuevo, 1975; reed. en 1977, 1978, 1980. Existe una 5.ª ed., corregida y revisada por E. Sánchez Bustamante, Barcelona, Ediciones 29, 1986.

[8] John Keats, *Endimión,* introducción, cronología, traducción inédita y notas de P. L. Ugalde Ramo, Barcelona, Bosch, 1977.

Poesía Completa de John Keats, resulta, quizá, prosificada en exceso y, aunque en general perfectamente válida como interpretación minuciosa y como apoyo aclaratorio a una lectura del original, contiene algún pasaje algo equívoco, como la confusa mezcla de voces e identificaciones que se produce en el encuentro entre Endimión y la doncella india, al inicio del Libro IV. La de Ugalde Ramo, realizada para una edición exclusiva del poema que nos ocupa, se construye con un vocabulario más poético y escogido, aunque también resulta algo prosificada en cuanto al ritmo interno de los versos, que el traductor ha optado por no hacer necesariamente corresponder en número con los del original inglés. Ambas traducciones son sin duda notables y muy estimables trabajos que han dado a los lectores la oportunidad de conocer el poema completo en nuestra lengua.

Pasados ya unos cuarenta años desde la publicación de las dos que acabamos de reseñar, mi versión no pretende ser sino una más, dentro de lo que considero una muy saludable multiplicación de propuestas, que tiene siempre en cuenta la perfectibilidad de toda traducción. Coincide, por otro lado, como se mencionará en la Introducción, con una cierta recuperación en nuestro entorno del interés por John Keats. Sea graznido de ganso o un canto algo más melódico habrán de juzgarlo los lectores. Ha sido mi intención el ofrecer una versión rítmica y no rimada del poema; de un ritmo variable y libre, en todo caso, por la fidelidad debida al contenido semántico del original, que se pretende guía primordial de la propuesta, pero atento a la cadencia natural y a la tradición poética del idioma de llegada.

J. M. Valverde, en su Introducción a la antología de *Poetas románticos ingleses* en la que se incluyen los fragmentos mencionados anteriormente (pág. xxvii), observaba la dificultad de verter el más típico metro inglés, el pentámetro yámbico, en el, en principio cercano, endecasílabo castellano, dada la densidad de contenido que el carácter generali-

zadamente mono o bisilábico del vocabulario inglés permite introducir en tan solo cinco pies (usualmente diez sílabas con final tónica). Lo normal, decía Valverde, es que al traducir el pentámetro, se obtenga un verso de «unas quince o dieciséis por término medio», lo que obliga a decidirse entre el uso del metro alejandrino, el añadido de hemistiquios o el encabalgamiento «hasta poder cuadrar las cuentas unas líneas más abajo».

Mi elección, en este caso, ha sido la de traducir siempre verso por verso, respetando el número y el orden semántico del original y sus propios encabalgamientos (tan frecuentes en Keats, como ya comentaremos más adelante), sin introducir ninguno propio de la traducción. Cada verso de Keats es un verso único en la versión castellana, con el mismo contenido e información significativa, a veces, como veremos, ligeramente desplazada o trastocada, pero siempre dentro de los límites del metro. El endecasílabo ha sido un ideal perseguido sin obsesión: cuando buenamente se ha podido, se ha encajado, pero la versión contiene versos de mayor y (pocas veces) menor longitud y ritmos variados, hasta el extremo excepcional, en algún caso aislado, de verter el pentámetro original en un doble endecasílabo (e. g., Libro I, vv. 119-121: «sobre las hojas que pendían leves, fragmentándose en ecos rumorosos / por los valles cubiertos de espesura, hasta desvanecerse y confundirse / con el terco rumor de un mar desierto» [«To light-hung leaves, in smoothest echoes breaking / Through copse-clad vallies, —ere their death, oer-taking / The surgy murmurs of the lonely sea»]).

Admito que, en estos casos extremos, puede decirse que la traducción ha multiplicado por dos el número de versos y que tan solo la disposición tipográfica de un texto bilingüe y con versiones enfrentadas y alineadas me permite mantener la pretensión de haber traducido verso por verso. Pero se trata de casos extremadamente aislados. Por lo general, el pentámetro yámbico de Keats no ha necesitado de

veintidós sílabas y, en todo caso, sí se ha mantenido la idea rectora de no recombinar el material proveniente de diversos versos del original. Ni que decir tiene que no considero tales parámetros como mejores ni peores que los que se han planteado otros traductores de Keats, entre los que hallamos una impresionante variedad de opciones.

Los alejandrinos se encuentran entre los recursos más extendidos. Alejandro Valero tradujo mediante este metro las *Odas y sonetos* de Keats en una de las ediciones del poeta más citadas, entre otras cosas, por su interesante introducción[9]. Básicamente en alejandrinos traduce Gustavo Falaquera *Hiperión: (un fragmento)* y *La caída de Hiperión: (un sueño),* los otros dos intentos, ambos inacabados, de poema narrativo basado en la mitología clásica de Keats[10]. Y también Luis Alberto de Cuenca y José Fernández Bueno han optado por los alejandrinos en su reciente versión de *La víspera de Santa Inés* y por una mezcla de alejandrinos y endecasílabos en la aún más reciente de *Lamia*[11]. En el primer caso, además, el carácter ineludiblemente estrófico de la composición original, ha hecho que los traductores tengan que tomar asimismo una decisión en cuanto a la estructura final fija de las estrofas en la versión castellana. En

---

[9] John Keats, *Odas y sonetos* (edición bilingüe), traducción, introducción y notas de Alejandro Valero, Madrid, Hiperión, 1995. Reedición en Barcelona, Orbis, 1997. Valero se justifica así en su introducción: «Los poemas [...] los hemos traducido en verso alejandrino, ya que al ser las palabras en inglés más cortas que en castellano, de esta manera se puede mantener el pulso y el contenido de cada verso» (págs. 10-11).

[10] John Keats, *Hiperión: (un fragmento); La caída de Hiperión: (un sueño),* traducción y nota preliminar de Gustavo Falaquera, ed. bilingüe, 1.ª ed., Madrid, Hiperión, 2002.

[11] John Keats, *La víspera de Santa Inés,* traducción de Luis Alberto de Cuenca y Jose Fernández Bueno, 1.ª ed. en Los Versos de Cordelia (núm. 1), Madrid, Reino de Cordelia, 2010. John Keats, *Lamia,* traducción, prólogo y notas de Luis Alberto de Cuenca y José Fernández Bueno, ilustraciones de Will H. Low, 1.ª ed. en Los versos de Cordelia (núm. 13), Madrid, Reino de Cordelia, 2013.

este caso, cada estrofa de nueve versos de Keats se vierte en diez alejandrinos castellanos. Los autores de estas magníficas versiones justifican en el prólogo sus decisiones en términos parecidos a los de J. M. Valverde, enfatizando el interés en conservar, en lo posible, la totalidad del contenido semántico:

> El inglés es una lengua mucho más austera y económica que el español, y se nos antojaba empresa imposible trabajar sin permitirnos ese mínimo aumento de un verso por estrofa, a fin de no perder ni uno solo de los riquísimos matices del original.

En el caso de *Endimión,* las largas (a veces larguísimas) series narrativas no se ajustan a ningún patrón estrófico (con las excepciones que ya reseñaremos y más allá de la monotonía convencional de la sucesión de dísticos o pareados), por lo que la libertad rítmica, que responde más bien a un ritmo de desarrollo local e interno, ha sido la pauta que hemos encontrado más adecuada. Aunque se haya centrado de manera voluntariamente explícita en los poemas breves de Keats, la magnífica versión de las odas y otros poemas que Lorenzo Oliván ofrece en su antología *Belleza y verdad*[12], y su justificación apologética en el Prólogo, me resultan reconocibles y cercanas, con alguna obvia diferencia, a mis intenciones (esperemos que también a los resultados):

> Someternos igualmente a un metro fijo suponía exponernos a menudo a un frío trasvase de acentos, para acabar desatendiendo un tanto el ritmo de las ideas [...] Así que hemos decidido servirnos de la dúctil silva libre impar, que, como dijera Juan Ramón, no es libre en absoluto.

---

[12] John Keats, *Belleza y verdad,* edición y traducción de Lorenzo Oliván, [1998] 2010.

Ejemplo ciertamente notorio del trastrueque de elementos semánticos dentro de una misma línea del que hablaba anteriormente (y de alguna que otra libertad más) es, sin duda, mi propuesta, ya juzgará el lector si excesivamente audaz o no, para el celebérrimo primer verso del poema: «A thing of beauty is a joy forever» («Siempre hallaremos dicha en algo bello»). En ninguna de las versiones que he revisado —de entre las que quizá prefiero la de J. M. Valverde, «Un poco de belleza es gozo para siempre», que, entre otras virtudes, también incluye el «siempre» para mantener la antítesis siempre/nunca («for ever/never») del original— se opta por este tipo de solución, que he llegado a encontrar expresivamente natural (quizá a base de repetírmela).

He aquí un listado ilustrativo de todas las que he podido localizar. Todas ellas respetan el orden y la simplicidad gramatical del original inglés, pero las variaciones, tanto en el sujeto como en el predicado, revelan, a mi entender, la relativa incomodidad de la expresión en castellano:

— «Un objeto bello es un placer eterno» (Elisabeth Mulder, 1940, traducción parcial de *Endimión).*
— «Una cosa bella es un goce eterno» (Clemencia Miró, 1946, traducción parcial de *Endimión).*
— «Algo bello es una eterna alegría» (Arturo Sánchez, 1975, traducción completa de *Endimión).*
— «Una cosa bella es un deleite para siempre» (María-Jesús Velo y Alejandro Amusco, 1976, cita introductoria a su versión de *Trece sonetos).*
— «Lo bello es una dicha para siempre» (P. L. Ugalde Ramo, 1977, traducción completa de *Endimión).*
— «Una obra hermosa es eterna alegría» (J. M. Martín Triana, 1982, cita suelta introductoria de la edición).
— «Un poco de belleza es gozo para siempre» (J. M. Valverde, 1989, traducción parcial de *Endimión).*

— «Una cosa bella es alegría para siempre» (Julio Cortázar, 1996, traducción parcial de *Endimión* en *Imagen de John Keats)*[13].
— «Una cosa bella es un gozo eterno» (Lorenzo Oliván, [1998] 2010, prólogo a su antología *Belleza y verdad).*
— «Lo hermoso es alegría para siempre» (Miguel A. Varela, 2004, en prólogo a *La tumba de Keats,* de Juan Carlos Mestre).

Tan solo en la traducción catalana de Marià Manent, que, por otro lado, fue el primero en publicar una selección de poemas traducidos de Keats en nuestro país, en 1919[14]: «Dóna una cosa bella goig per sempre», se produce la atrevida introducción de un verbo diverso de la mera cópula, por lo que a esta versión me acojo como precedente[15]. En

---

[13] Cortázar pretende esmerarse especialmente en su versión poética de este conocidísimo fragmento: «*Endimión* se abre con versos famosos —en cuya traducción traté de salvar algo más que el mero sentido inteligible» *(op. cit.,* pág. 122).

[14] La publicación, ligeramente anterior (1917, 1918, véase «Nota bibliográfica»), de algunas traducciones al castellano de poemas de Keats contenidas en varias antologías de poesía inglesa y realizadas por Fernando Maristany, no nos impide considerar a Marià Manent como el primer traductor español en prestar a Keats una atención específica.

[15] Tomo esta versión de la edición revisada de sus traducciones de J. Keats que Marià Manent publicó en 1985 *(Poemes de John Keats,* traducción de Marià Manent, Barcelona, Empúries, 1985). Pero Manent ya publicó en 1919, en Publicacions de La Revista («Col·lecció de lírics mundials»), una selección de obras de Keats, llamada *Sonets i odes* que no he podido revisar. Pese a su título, Ugalde Ramo, asegura que contenía ya casi todo el primer libro de *Endimión*. En la publicación de 1985, se traducen unos 200 versos del poema: Libro I, vv. 1-121, vv. 223-306. Ignoro si este primer verso que cito era distinto en las versiones anteriores de Marià Manent. Curiosamente, en el prólogo que para las primeras traducciones del poeta catalán escribió Eugeni D'Ors (1921) y que se reproduce en la edición revisada de 1985, se da del consabido verso una versión alternativa más literal (no sé si de Manent o del propio D'Ors) que revela, entre otras cosas, la mayor facilidad del catalán (más rico en

todo caso, a quienes no consideren acertada mi opción, solo les pido que no se queden ahí y sigan leyendo.

El poema de Keats, como venimos diciendo, está compuesto casi en su totalidad, salvo las excepciones que reseñaremos a continuación, en pentámetros yámbicos, cuya rima final forma dísticos o pareados (recurso poético que no se ha tenido en cuenta en la traducción), organizados en series de longitud muy variable, dependiendo de las necesidades narrativas. A pesar del uso de una forma clásica en la poesía inglesa, la libertad de John Keats a la hora de tratar con ella ya fue debidamente anotada y duramente criticada por algunos de sus contemporáneos. Como dijo John Wilson Crocker, en su reseña publicada en el *Quarterly Review,* en septiembre de 1818: «No hay apenas en todo el libro un dístico completo que encierre una idea completa» («There is hardly a complete couplet inclosing a complete idea in the whole book»). Efectivamente, los encabalgamientos son constantes y el ideal del «dístico heroico», evocado por el crítico, típico del Barroco inglés y asociado a autores como John Dryden y Alexander Pope, no parece preocupar en absoluto al poeta, cuyos referentes se encuentran más bien en la anterior poesía isabelina, de mayor libertad versificadora.

Es relativamente frecuente, además, que los versos se partan entre serie y serie, de modo que la última línea de la precedente forme pentámetro con la primera de la posterior, lo que no influye en el recuento y numeración de versos, pero sí se ha tenido en cuenta en la disposición tipográfica. Lógicamente, en estos casos, el cambio de frase, de estrofa y de temática, no augura posibilidad alguna de alcanzar la rotundidad heroica que pedía Crocker, teniendo en cuenta, por lo demás, que la cadencia de las rimas y

---

palabras breves) para encajar el contenido inglés en endecasílabos: «Tota beutat és joia perdurable».

pareados se debilita considerablemente con la pausa necesaria entre tales series narrativas.

Las excepciones a esta disposición general se concentran en cuatro composiciones, de carácter relativamente autónomo, contenidas en el poema y que, como tales, han sido reconocidas y en ocasiones, incluso, traducidas independientemente por diversos autores —al menos en dos de los casos—. Se trata, por este orden de:

1) El «Himno a Pan» (Libro I, vv. 232-306), formado por cinco estrofas de entre 14 y 16 versos, que se inician con vocativos o imperativos dirigidos al dios («¡Oh, tú!», «¡Tú!», «Sé por siempre») y que incluyen entre los básicos pentámetros, generalmente hacia el final de cada estrofa *(i. e.,* último y a veces antepenúltimo verso) un trímetro de ritmo variable. En enero de 1818, antes de publicarse el poema completo, Keats le recitó este fragmento a su admirado Wordsworth, como una pieza autónoma[16]. Julio Cortázar, por su parte, apunta: «El magnífico himno a Pan es el primer pasaje de gran poesía»[17].

2) El «Himno a Neptuno, Venus y Cupido» (Libro III, vv. 943-990), mucho menos rotundo y formalmente mucho menos regular que el anterior. No ha recibido demasiada atención, aunque sí supone otro pequeño «intermedio musical» en la narración, cumpliendo una función similar a la del «Himno a Pan». Consta de tres estrofas, una para cada divinidad, formadas casi en su totalidad por pentámetros con la introducción de varios trímetros en versos alternos hacia el final de cada una de ellas, repitiéndose la idea rítmica del «Himno a Pan» pero con resultados mucho menos logrados.

---

[16] Aunque, de acuerdo con Esteban Pujals Gesalí, a Wordsworth no le gustó demasiado. Esteban Pujals Gesalí, *John Keats: una interpretación de la antigüedad griega* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1982. pág. 166.

[17] *Imagen de John Keats,* pág. 123.

3) La «Canción de la doncella india» (Libro IV, vv. 146-290), de gran belleza formal y cuyo contenido melancólico, como verdadero *himno a la tristeza,* se ha asociado con la maduración de ciertas ideas centrales en la poesía posterior de John Keats. Así, dice Cortázar: «En el melancólico canto de la joven a la tristeza, que aisladamente vale como uno de los más bellos poemas de John, asoma por primera vez un curioso tema, que volveremos a encontrar»[18]. Se trata de una composición mucho más libre y desligada de los modos poéticos del resto del poema. Canción íntima, frente a los anteriores himnos corales, que imaginamos simplemente acompañada por un laúd[19]. Consta de diecisiete estrofas, algunas de ellas con una estructura formal fija que se va perdiendo y complicando a medida que avanza la composición hasta recuperarse de nuevo en las últimas estrofas de la canción. Dicha estructura es la de una serie de seis versos, de los que el tercero y el sexto son pentámetros, mientras que el resto son más cortos (dímetros o trímetros) y de rima AABCCB. Las tres primeras estrofas de la canción y también las tres últimas siguen este esquema. La cuarta y la quinta introducen tan solo la variación de añadir un terceto más, siguiendo aún el mismo motivo y tienen, por tanto, nueve versos. Pero a partir de aquí el esquema se deshace y las nueve estrofas centrales no siguen ninguna pauta fija, aunque se producen algunas repeticiones y paralelismos entre ellas que dan continuidad a la composición. El conjunto adquiere con ello, compositivamente, una típica forma de sonata (ABA) con reexposición final del tema.

4) El «Epitalamio de Cintia» (Libro IV, vv. 563-611). Como en el caso del «Himno a Neptuno, Venus y Cupi-

---

[18] *Ibíd.,* pág. 135.

[19] El poema no menciona acompañamiento alguno, aunque la escena parece replicar la del Libro I (vv. 489-502) en la que la hermana del protagonista, Peona, acompaña su trance obsesivo con una melodía acompañada por dicho instrumento.

do», tampoco esta composición ha recibido tanta atención como las de Pan y la doncella india. De nuevo se trata de una suerte de «intermedio musical» en el que la acción no avanza y en el que el poeta se permite variar el esquema rítmico y poético del libro. La composición se presenta como una única serie de 48 versos, generalmente pentámetros, con algunos dímetros intercalados a una distancia que solo hacia el final se va haciendo fija (cada cinco líneas) y que le dan un aire más melódico. Se trata, en todo caso, de una suerte de canto que acompaña al cortejo celestial de quienes acuden a las bodas de Cintia y que, se supone, le llega entre visiones a un transido Endimión mientras navega por los aires. La propia narración interrumpe súbitamente la música al alejarse el protagonista (¡Por el terror de Dafne, ved a Apolo!...» — Más / no escuchó Endimión, Libro IV, vv. 611-612).

Dadas las propias dificultades generales de la traducción, no siempre se han podido reproducir por completo todos estos juegos rítmicos, aunque, evidentemente, los metros menores permiten, por lo común, una versión que contrasta en longitud con la de los pentámetros que los rodean. Sí se ha pretendido, en cambio, tener en cuenta todos los ecos, paralelismos o ritornelos que se producen en estos momentos en los que, si bien no se pasa de la prosa al verso, sí que podemos decir que se pasa del recitado narrativo al canto evocador, de la voz hablada a la música.

Permítaseme, en este sentido, una aclaración final sobre mi traidora traducción del repetido *O, sorrow,* de la «Canción de la doncella india» por «Oh, dolor», cuando la interpretación más cabal sería la de «tristeza» o «pena»[20]. Mis motivos son estrictamente musicales (aparte, quizá, de la mayor cercanía vocálica y, por ende, vocal), pues no me

[20] «Tristeza» es la correctísima traducción de Arturo Sánchez, de Ugalde Ramo, de Julio Cortázar y de J. M. Martín Triana.

cuesta demasiado trabajo imaginar, con «Oh, dolor», una secuencia descendente que inicie, con la entrada del laúd en el pulso en «lor», una melancólica canción compuesta por John Dowland, cuyos ecos y temas *(semper Dowland, semper dolens)* parecen resonar en esta composición.

Seguramente, no sea una gran excusa. Por ello, no me queda más remedio que recurrir de nuevo a Simón Abril, quien me presta el siguiente redondo colofón para un prólogo apologético de *trasladador:*

> Finalmente por la commún humanidad ruego y con buen derecho pido, que si algo oviere no tan limado, se acuerden que es hombre el que lo a vertido: y que no pudo estar siempre tan en centinela, que no diesse alguna cabeçada[21].

[21] Traducción de *Los Diez Libros de las Éticas o Morales de Aristóteles* (Ms. BN 865: f. 16).

INTRODUCCIÓN

Vida y obra del poeta (1795-1821)

John Keats nació el 31 de octubre de 1795. Fue el hijo primogénito de Thomas Keats, caballerizo encargado del establo adjunto a la posada Swan and Hoop, situada en Moorgate (Londres), y de Frances Jennings Keats, la hija del posadero, cuyo negocio heredarían. La pareja tuvo otros tres hijos —George Keats (1797), Tom Keats (1799) y Fanny Keats (1803)— antes de la temprana muerte del padre, Thomas, en 1804, cuando John no tenía más que nueve años. Tras enviudar, la madre de Keats se volvió a casar con un tal William Rawlings, y dejó a los niños con sus abuelos, volviendo a los pocos años, tras una vida conyugal aparentemente desgraciada, enferma de tuberculosis. Se dice que John la cuidó con cariño hasta su muerte, en 1810. El poeta tenía tan solo catorce años y ya empezaba a conocer de cerca la enfermedad que se llevaría a su hermano Tom y a la que él mismo no sobreviviría más allá de los veinticinco años.

Entre sus primeros poemas, fechados en 1814, y sus últimos esfuerzos de redacción, ya moribundo, en septiembre de 1821, no pasaron más de seis años, lo que no le impidió convertirse en un referente ineludible y especialmente querido de la poesía romántica inglesa. De hecho, hasta 1816, su vida no estaba siquiera claramente encaminada hacia la poesía. No alcanzó, por tanto, a disfrutar de la mera década que solicitaba para desarrollar su talento en su poema programático *Sleep and Poetry,* incluido como

cierre de su primer libro, *Poems,* publicado en 1817: «¡Oh, si diez años tuviera para sumergirme / en la Poesía!, la labor cumpliría / que mi propia alma se ha determinado» («O for ten years, that I may overwhelm / Myself in Poesy! so I may do the deed / That my own soul has decreed», vv. 96-98).

Publicó en vida aún otros dos volúmenes, *Endymion* (1818) y *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and other Poems* (1820), además de incluir una serie de composiciones sueltas en las revistas literarias de su época que, como veremos, desempeñaron un papel fundamental en su vida y obra. Murió en Roma, a los pocos meses de cumplir los veinticinco años, el 23 de febrero de 1821, por lo que, dada la extraordinaria evolución de su poética en el breve espacio de su vida pública literaria, siempre se ha destacado entre los críticos la evocación del potencial desconocido de quien parece un genio malogrado antes de su completa madurez.

A pesar de su condición social, su padre se preocupó por darle una educación formal, inscribiéndole en la Academia Enfield, un establecimiento considerado progresista, en el que sus dotes llamaron la atención del hijo del director, Charles Cowden Clarke, quien lo prohijó intelectualmente, le aficionó a la literatura y las artes, y le fue introduciendo en los círculos artísticos londinenses más avanzados y de tendencia política reformista. Cowden Clarke publicaría en 1874, en la *Gentelman's Magazine,* sus recuerdos de estos primeros pasos del autor en el texto «Recollections of John Keats».

Al morir su madre, los tutores nombrados por la familia Jennings, John Sandall y Richard Abbey, decidieron colocar a los niños Keats como aprendices en diversos oficios. John empezó a trabajar, en 1811, con el boticario y practicante *(apothecary and surgeon)* Thomas Hammond, de Edmonton y su hermano George entró como empleado en la oficina contable de Abbey, donde más adelante también ingresaría Tom. Tras su aprendizaje, entró como estudiante-residente interno en el londinense Guy's Hospital, don-

de se examinaría con éxito, obteniendo su diploma de médico practicante en 1816. Sin embargo, al cumplir la mayoría de edad, en 1817, decidió abandonar la medicina.

Entre 1814 y 1817, ya va escribiendo algunas piezas *(Imitation of Spenser* se considera su primer poema) y moviéndose en los círculos literarios londinenses. Se interesa por los poetas ingleses medievales y renacentistas, especialmente por Chaucer, Shakespeare y Milton y, entre los contemporáneos, por Leigh Hunt, quien será su gran valedor, William Wordsworth y Lord Byron, que nunca le considerará a su altura y con quien mantendrá relaciones más bien tensas.

Fue Clarke quien le presentó, en 1816, a Leigh Hunt que acababa de cumplir una condena de dos años, junto con su hermano John, por un ataque al príncipe regente publicado en la revista *The Examiner,* que ambos editaban desde 1808. Poeta y agitador social, admirador de Chaucer y Dryden, no solo publicó en *The Examiner* algunas piezas de Keats, la primera de las cuales sería «O solitude! If I must with thee dwell» («¡Oh, Soledad! Si debiera junto a ti permanecer», *The Examiner,* mayo de 1816), sino que lanzó literalmente su carrera presentándole, junto con Percy Bysshe Shelley y John Hamilton Reynolds, como uno de los prometedores «Young Poets», según rezaba el título de su célebre artículo, publicado en *The Examiner* en diciembre de 1816; un auténtico manifiesto que adscribiría públicamente a Keats al grupo de los poetas progresistas o reformistas, enfrentados con los *tories* tanto política como poéticamente.

Fue en octubre de ese mismo año, en unos días que pasó, precisamente, en la casa de Hunt, en Hampstead, cuando trabajó en una de sus piezas tempranas más significativas, muy influida por las ideas poéticas de su anfitrión: el programático *Sleep and Poetry,* que ya hemos mencionado. Entre Hunt y el propio Cowden Clarke le irían presentando por aquel entonces al gran poeta William Wordsworth

(personaje no muy alineado, más bien conservador en lo político y a quien se diputaban *tories* y reformistas en lo poético), a William Hazlitt (poeta y crítico, políticamente muy combativo) a Charles Lamb, Percy Shelley, Benjamin Robert Haydon (pintor y entusiasta defensor de la compra de los Mármoles de Elgin por parte del Estado británico: otro debate en el que intervino Keats, quien alabó a Haydon como héroe plebeyo)[22] y a John Hamilton Reynolds (poeta y crítico, gran amigo de Keats, que le defenderá de los ataques de las revistas conservadoras como *The Quarterly)*. Con este último mantuvo una intensa correspondencia que se ha conservado.

El artículo de Hunt, «Young poets», era sobre todo un manifiesto contra la poesía del Barroco clasicista inglés, de gusto aristocrático, presidida por el decoro y la pomposidad, de estilo afrancesado: el clasicismo de la llamada «Era de Pope». Como contraste, se elogiaban en él los nuevos aires, más naturales y románticos, de los llamados «Poetas del distrito de los Lagos» o «Lakistas», los *Lake Poets:* el propio William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge y Robert Southey. Hunt promovía también (y en esto le seguiría de cerca Keats) una vuelta al gusto de los poetas anteriores a la Restauración de 1660; poetas de tiempos monárquicos, sí, pero anteriores al absolutismo. Al presentar, como continuadores naturales de los *Lake Poets* a sus «Young Poets», Hunt escogió precisamente, para analizar la poética de John Keats, su soneto *On first looking into Chapman's Homer,* en el que John alababa, como más comprensibles y reveladoras de las bellezas de Homero, las versiones isabelinas de sus poemas, en traducción de George Chapman, frente a las de Alexander

---

[22] Los vv. 318-319, del Libro I de *Endimión,* pueden considerarse un homenaje a la presencia en la vida e imaginación del poeta de los Mármoles de Elgin: «a los héroes de las Termópilas — los héroes que no murieron; / ¡pues bellos por siempre están en mármoles arcaicos!» («Thermopylæ its heroes—not yet dead, / But in old marbles ever beautiful»).

Pope (vertidas en dísticos heroicos). Es significativo que en el mismo número de *The Examiner* en el que se publicó el manifiesto poético de Hunt, Hazlitt criticara ferozmente a la prensa *tory* por defender la legitimidad monárquica.

Keats tematizará esta misma oposición entre estilos poéticos en el ya mencionado *Sleep and Poetry,* que se publicaría, junto con el poema dedicado al Homero de Chapman, el dedicado al héroe de la libertad polaca, Kosciusko, las tres epístolas versificadas a G. F. Mathew, a su hermano George, y a Ch. Cowden Clarke, y bastantes piezas más en su primer volumen *Poems* (Ollier Brothers), dedicado precisamente a Leigh Hunt, en «su año de epifanía» (1817), tal como lo califica Cortázar[23].

Sleep and Poetry utiliza un lenguaje muy duro (que Byron le reprochará) para atacar a la poética neoclásica dieciochesca (vv. 181-183: «un cisma / nutrido de doblez y barbarismo / abochornaba a Apolo por esta que es su tierra» [«a schism / nurtured by foppery and barbarism / Made great Apollo blush for this his land»]); saluda la renovación traída por los poetas *lakistas* (vv. 224-225: «pues una dulce música se ha oído / ya en varios sitios; parte ha sido avivada / en su morada cristalina del lago / por el pico de ébano de un cisne» [«for sweet music has been heard / In many places; some has been upstirred / From out its crystal dwelling in a lake, / By a swam 's ebon bill»]) y señala un itinerario poético (vv. 99-162) de progresivo avance desde el bucolismo de los *lakistas* hacia una suerte de comunión con las aflicciones humanas, que es el que, supuestamente, él mismo pretende emprender. Para ello precisa de al menos diez años (vv. 96-98).

Sus amigos apoyaron el libro a través de sus órganos habituales de expresión. Reynolds lo alabó en *The Champion* y el propio Hunt lo reseñó ampliamente en *The Examiner,* en

---

[23] *Imagen de John Keats,* pág. 82.

el verano de 1817, señalando, sin embargo, algunos «excesos» expresivos del joven poeta[24]. Pero los *tories* contraatacaron de una manera particularmente exitosa en términos retóricos, acuñando un nombre fácil y sonoro, despectivo y que pretendían humillante para el grupo de poetas en torno a Leigh Hunt. Los llamaron los poetas *cockney* o «castizos», con lo que se procuraba hacer hincapié en su supuesto bajo origen social, dentro del mundo londinense del que no habrían salido y su falta de educación universitaria, que les habría adscrito, en cambio, a ciudades como Oxford o Cambridge.

Fue en octubre de 1817 cuando apareció, en la *Blackwood's Edimburgh Magazine,* bajo el pseudónimo Z. (más tarde identificado como John Gibson Lockhart) un artículo que respondía tanto al «Young poets» de Hunt como a la publicación del volumen *Poems* de Keats: «On the Cockney School of Poetry No. 1». En él se atacaba sobre todo a Hunt («a man of little education»), pero también a Keats, Hazlitt, Haydon e incluso a Shelley y Byron. Se señalaba su supuesta vulgaridad, su afeminamiento e inmoralidad y, en algunos casos, la inferior clase social *(low-born)* de algunos miembros del grupo. Evidentemente, esto no incluía a Shelley o Byron. La poesía *cockney,* según Z., respondía a una falta de refinamiento, gusto y educación.

Lockhart (o Z.) siguió publicando ataques en la *Blackwood's* a la escuela por él bautizada y ya en 1818, tras la publicación de *Endimión,* le dedicó un artículo completo a John Keats en el que afirmaba que «Keats pertenece a la escuela *cockney* de versificación, moral y política» («Keats belongs to the Cockney school of versification, morality and politics»)[25]. Sus críticas feroces al nuevo volumen,

---

[24] Véase Duncan Wu, «Keats and the "Cockney School"», en S. Wolfson (ed.), *The Cambridge Companion to Keats,* Cambridge University Press, 2001, pág. 42.

[25] Citado por J. Kandl, «The politics of Keats's early poetry», en S. Wolfson (ed.), *The Cambridge Companion to Keats, op. cit.,* pág. 18.

que encontraba aún más insoportable que el anterior, se cerraban con una desagradable y altanera invitación a Keats para que dejase la poesía y volviese a su *bajo* oficio de boticario y practicante: «vuelva a la botica, Sr. John, vuelva a los emplastos, las píldoras y los paquetes de ungüento» («back to the shop Mr. John, back to "plasters, pills, ointment boxes", etc.»)[26].

Poems también fue duramente criticado por la conservadora e influyente *The Quarterly Review,* por *The British Critic* y por *Eclectic Review*[27]. Pero, desde abril de 1817, Keats ya estaba trabajando en *Endimión,* que completaría durante el verano y el otoño de aquel mismo año, cumpliendo con su propio programa, expresado al inicio del poema (Libro I, vv. 54-57): «Que la estación helada, desnuda y blanquecina / no me atrape hacia el fin: sino que otoño, arrogante, / inundando de sobrio tinte de oro el universo, / sea quien me rodee cuando acabe» («O may no wintry season, bare and hoary, / See it half finished: but let Autumn bold, / With universal tinge of sober gold, / Be all about me when I make an end»).

Si el primer volumen de Keats estaba claramente influido por las ideas y la poética de Leigh Hunt (se dice que su *Imitation to Spenser* era más bien una imitación de Hunt), tenemos indicios de que al ir completando la composición de *Endimión* estaba ya tratando de librarse, relativamente, de su tutela (como revela la carta del 8 de octubre de 1817 a Benjamin Bailey)[28]. Algunos críticos contemporáneos, como Duncan Wu, han comentado que ello indicaría más bien un avance en su trayectoria que le haría ir saliendo de su

---

[26] El artículo de Lockhart sobre Keats está parcialmente recogido en la antología de textos *Keats: The narrative poems,* edición de J. Spencer Hill, Basingstoke, Macmillan, 1983, págs. 41-43.

[27] Véase Duncan Wu, *op. cit.,* págs. 44-45.

[28] *Cartas de John Keats,* trad. de C. Vázquez de Castro, Barcelona, Juventud, 1994 [1947], págs. 101-104.

más conspicua «época *cockney*»[29]. Sin caer en provocaciones, ni hacer demasiado caso a las insidias *tories,* Keats sí se habría ido tomando en serio algunos aspectos señalados por los críticos, lo que le habría ayudado a madurar poéticamente. Frente a la leyenda forjada por Shelley, en el famoso «Prólogo» de su elegía *Adonais* (1821), escrita tras la muerte de Keats, culpando a los ataques literarios del decaimiento y sucesivo fallecimiento del poeta, la sugerente tesis de Wu es que John Keats supo, por el contrario, aprovecharse del mejor fruto que podrían proporcionarle tales ataques, que sería el logro de su autonomía poética, a través de una maduración personal y reflexiva.

Endimión, del que nos ocuparemos más adelante, se publicará en abril de 1818, en Taylor and Hessey (supuestamente, los hermanos Ollie estaban descartados por el fiasco comercial de *Poems)*. Hay testimonios que indican que Keats no estaba demasiado contento con el resultado, que había perdido la fe en el poema a medida que avanzaba en él, aunque disciplinadamente quiso acabarlo y publicarlo. En una carta a Haydon del 28 de septiembre de 1817[30], parece que ya está pensando en un segundo intento de poema narrativo mitológico: dice que intentará mejorar su trabajo, hacer algo «más griego». También se refiere a ello en el propio Prefacio de *Endimión:* «Espero no haber mancillado en esta edad tardía la hermosa mitología griega o haber ensombrecido su fulgor: pues pienso aún intentarlo una vez más, antes de despedirme de ella para siempre».

Hiperión es ese «segundo intento» en el que trabajará, tras haber concluido *Isabella o la maceta de albahaca,* todo el otoño de 1818 y abandonará inacabado en abril de 1819. Mientras tanto, su hermano George se había casado y había emigrado con su mujer, Georgina, a América, lo

---

[29] Duncan Wu, *op. cit.,* pág. 47.
[30] *Imagen de John Keats,* pág. 93.

que nos ha deparado una serie de cartas impagables, que revelan algunos de los aspectos más significativos de la vida y obra de Keats. Su hermano menor, Tom, en cambio, había quedado postrado por la tuberculosis, a partir de una primera hemorragia pulmonar, en marzo de 1818 y John se dedicó a su cuidado hasta su muerte en diciembre de aquel mismo año. También fue en 1818 cuando Keats conoció a quien habría de ser su prometida, Fanny Brawne. A la muerte de Tom, John se fue a vivir a Wentworth Place, en Hampstead (hoy visitable como Casa-Museo Keats), propiedad de su amigo Charles Brown, que tenía arrendada la otra mitad de la vivienda a los Brawne, lo que, sin duda, propició el noviazgo.

Durante el año 1819, Keats desarrollará una febril actividad poética y epistolar. Retomando y abandonando a ratos su *Hiperión* hasta dejarlo definitivamente en abril, irá trabajando en *La víspera de Santa Ines (The Eve of St Agnes), La víspera de San Marcos (The Eve of St Mark), La bella dama sin piedad (La Belle Dame sans Merci),* muchas de sus más célebres *Odas* («To Psyche», «To a Nightingale», «On a Grecian Urn», «On Melancholy», «On Indolence», «To Autumn») y, hacia el final del año, en dos de sus obras más apreciadas, *Lamia* (basada en un cuento relatado en la *Anatomy of Melancholy,* de Robert Burton, de 1621) y *La Caída de Hiperión (The Fall of Hyperion),* reelaboración de su anterior intento con la narración mitológica sobre la caída de los titanes, que también quedará inacabado. Este último «fragmento» permanecerá, además, inédito hasta su publicación póstuma en 1856 *(Miscellanies of the Philobiblion Society).* En cambio, varios de los otros poemas mencionados, incluido el primer *Hiperión* inacabado, aparecerán en el último volumen publicado en vida por Keats, en julio de1820: *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and other Poems* (Taylor and Hessey).

Este libro de poemas será por fin bien recibido por prácticamente toda la prensa literaria que había masacrado tan-

to a *Poems* como a *Endimión,* aunque sobre este último, como veremos, empezó a haber algunas opiniones más favorables (y no ya de amigos de su círculo), a partir de la mesurada alabanza del muy influyente Francis Jeffrey, publicada en la *Edimburgh Review,* en agosto de 1820, que se refería tanto al poema narrativo mitológico como al nuevo volumen de Keats.

Lamia, etc., fue reseñado favorablemente por Charles Lamb en *New Times* (reseña reimpresa por Leigh Hunt en *The Examiner),* por el propio Hunt en *The Indicator,* y también en *New Monthly Magazine* y en *The British Critic,* en septiembre de 1820. Keats no solo no murió, pues, a causa de las malas críticas, sino que vivió lo suficiente como para leer algunas de las buenas.

A principios de aquel año, su hermano George había regresado temporalmente de América para liquidar la herencia de Tom y quizá pedirle algo más de dinero al propio John. El caso es que los hermanos ya no se volverían a ver ni a escribirse a partir de entonces. Pero antes aún de la publicación de su último libro, en febrero de 1820, John Keats había tenido una gravísima hemorragia pulmonar en la que él mismo leyó su «sentencia de muerte» y que se repitió en junio. Sus amigos trataron de ayudarle. Se trasladó, primero, a casa de Hunt y, en agosto, de nuevo a Wentworth Place, donde recibió los cuidados de su prometida Fanny Brawne y de la madre de esta. Shelley trató de convencerle entonces de que se fuera con él a Italia, pero no lograron que embarcara, tras reunir fondos entre los conocidos, hasta septiembre de aquel año, cuando zarpó por fin con su amigo, el pintor Joseph Severn, quien se quedó con él hasta su muerte, en Roma, en febrero de 1821. A él le debemos algunos de los retratos más conocidos del poeta, incluido algún dibujo que lo muestra postrado en su lecho mortuorio.

A pesar de que la imagen pública de Keats en el momento de su muerte fuese más bien favorable, tras las buenas



Keats en sus últimos momentos retratado por Joseph Severn.

reseñas dedicadas a su último libro, lo cierto es que siempre quedó entre los críticos británicos cierto resquemor ante su «sensualidad desbordada», algo que no se consideraba ni particularmente refinado ni particularmente viril (y menos aún en la Inglaterra victoriana que vendría a continuación). La publicación, en 1848, de la biografía, realizada por Lord Houghton (Richard Monckton Milnes)[31], ilustrada con multitud de documentos inéditos y, sobre todo, cartas del poeta, trataba, con no demasiado entusiasmo, de invertir parcialmente esta imagen. Por ejemplo, una carta póstuma de su hermano George, incluida en esta obra, negaba que John se pareciera en absoluto al «Johnny Keats» que había pintado Lord Byron. George decía que su hermano era resuelto y no indolente, y que tenía claras sus aspiraciones poéticas, que su poesía no surgía tan solo de momentos de debilidad melancólica y enfermiza, sino que respondía a un trabajo serio y diligente. Digamos que Houghton admitía la relevancia de este tipo de testimonios, sin llegar a absolver del todo a Keats.

Esta biografía fundamental fue traducida en su momento por Julio Cortázar[32], quien en su nota preliminar le reprochaba a Houghton tres aspectos de su enfoque que consideraba, ya a mediados del siglo xx, obsoletos. El primero era, precisamente, su parcial admisión del hedonismo sensualista de Keats (aunque tratara en parte de justificarlo). Tampoco le gustaba a Cortázar el modo, bastante superficial y convencional, con el que Houghton hablaba del círculo de amigos y conocidos de Keats, cuestión que seguramente respondía a una cierta prudencia social, ya que mu-

---

[31] Lord Houghton, *The Life, Letters and Remains of Keats,* 1848.

[32] Traducción publicada póstumamente en España: Lord Houghton (Richard Monckton Milnes), *Vida y cartas de John Keats,* traducción del inglés y nota preliminar de Julio Cortázar, 1.ª ed., Valencia, Pre-Textos, 2003. Existía, en todo caso, una edición muy anterior, en Argentina, de menor circulación: Buenos Aires, Imán, 1955.

chos eran también conocidos de Houghton y aún seguían vivos y en activo en el momento de publicarse la biografía. Lo mismo puede decirse del tercer motivo de queja de Cortázar: el tratamiento excesivamente discreto de los amores del poeta con Fanny Brawne, quien seguía viva (pues murió en 1865) y casada con Louis Lindon.

Estas quejas de Cortázar contrastan con la actitud totalmente opuesta ante estos temas de algunos críticos de finales del siglo XIX, como, por ejemplo, y de manera muy notoria, Matthew Arnold, uno de cuyos textos introductorios sobre Keats (de 1880)[33], se reproduce en la antología del traductor español Martín Triana (1982). Arnold consideraba que la publicación, en 1878, de las cartas de John Keats a Fanny Brawne, lo que se recibió entonces como la «revelación de la identidad» de la amada del poeta, ya supuso (muerta y todo la destinataria) un escándalo que debería haberse evitado. A Arnold no le gustaba, además, en absoluto, el contenido de aquellas cartas. Decía que demostraban poca hombría, abandono de toda dignidad, disolución de la propia voluntad en el delirio amoroso, desenfreno de los sentimientos, falta de nobleza, y hasta volvía a las viejas y elitistas acusaciones de vulgaridad y de falta de educación que supuestamente ponían de manifiesto las carencias del «aprendiz de cirujano»[34]. Arnold solo salvaba su (más bien restringido)[35] interés en el poeta aduciendo que había en él *otras cosas* «al menos en potencia», y que quizá la desgracia y el tiempo no le dejaron desplegar todo lo que prometía su potencial. No es de extrañar que un rendido admirador actual de Keats, como es su traductor Lorenzo Oliván, diga

---

[33] Se trata de un prólogo a una antología de J. K. publicada en la colección *The English Poets,* dirigida por T. H. Ward.

[34] M. Arnold, en John Keats*, Sonetos, odas y otros poemas,* traducción de José María Martín Triana, Madrid, Visor Libros, 1982, págs. 9-10.

[35] Arnold critica duramente *Endimión* e *Hiperión* y solo «salva» su poesía breve.

que Matthew Arnold habla en un tono «como de perdonarle la vida»[36].

Cortázar tacha, en cambio, la supuesta «sensualidad» (culpable o exagerada) de Keats de «leyenda»: «La leyenda del *sensualismo* de Keats nace sencillamente del escándalo que su permanencia lírica ocasiona entre los intelectuales *comprometidos* [...] extrapoéticamente»[37] y atribuye al poeta, en cambio, una actitud, reconocible ya en pleno siglo xx, como proponente de una «poesía pura». Es algo que también destaca Oliván (lector de Cortázar, como revela su prólogo) al ponerlo de algún modo en relación con nuestros Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda, y quizá el rasgo que más se ha destacado en la progresiva revalorización de Keats, a lo largo de la centuria posterior a la de su vida pública.

Como «poeta puro» e «íntegro» lo ensalzaba ya Elisabeth Mulder, su temprana y magnífica traductora en castellano (1940)[38]. Y la «pureza» de su poesía es el centro de los comentarios de personajes tan dispares y alejados en el tiempo y el espacio como Menéndez Pelayo, el poeta Marià Manent o el filósofo Georges Santayana («largos fragmentos de su obra son "poéticos" [...] no hay ningún sentido concreto [...] lenguaje eufónico, rítmico y perfumado»), recogidos por P. L. Ugalde Ramo en su edición de *Endimión* (1977, págs. 47-51). Sorprende por ello que la expresión «sensualidad desbordada» vuelva a aparecer como un «rasgo significativo» inapelable en el prólogo de Rafael Lobarte Fontecha a su *Antología poética* de John Keats (2009)[39].

---

[36] John Keats, *Belleza y verdad,* edición y traducción de Lorenzo Oliván, [1998] 2010, pág. 13.

[37] *Imagen de John Keats,* pág. 98.

[38] L. A. de Cuenca y J. Fernández Bueno alaban su estilo como traductora en el prólogo de su edición de *La víspera de Santa Inés* (Madrid, Reino de Cordelia, 2010, nota 1, pág. 14).

[39] John Keats, *Antología poética,* edición de Rafael Lobarte Fontecha, Tarazona, Olifante, 2009. Hay otros rasgos que considero sorprendentes

En todo caso, y pese a que todo ello sucede con un cierto retraso (y no solo en España), Keats pasó de ser un personaje secundario, de vida excesivamente breve, oscurecido por la fama de Shelley y Byron, a formar junto a ellos (incluso coronándola) la tríada reconocible que encarnaría la segunda ola del Romanticismo inglés (1800-1820). Cortázar incluso comenta, con algo de orgullo, que tal lugar se lo otorgaría por primera vez en castellano, un manual de literatura argentino[40]. Sea como fuere, es el lugar que ocupa desde entonces y que la reciente atención a su obra parece confirmar.

«Endimión»: tema y argumento

Como su propio subtítulo indica («A poetic romance») y como destaca Julio Cortázar, *«Endimión* es un cuento poético»[41]. «Romance» ha de entenderse aquí, tanto en inglés como en español, como el género narrativo precursor de la novela (según *DLE,* 2014, acepción 5.ª), no necesariamente dedicado a relatar una «relación amorosa», aunque en este caso, efectivamente, así sea. El cuento, relato o romance de *Endimión* se desarrolla en cuatro libros de longitud aproximadamente similar; unos mil versos por libro, y narra la historia del pastor Endimión y de sus amores con la Luna, identificada con la diosa Diana o Cintia.

---

y, en mi opinión, no del todo justificados en este Prólogo: la mención de la dedicación poética de Keats como «modo de promoción social», la alusión a su traslado a Italia como oportunidad para «viajar al continente» al final de su vida, y la sucinta referencia al poema del que es objeto la presente edición en los siguientes, más bien poco elocuentes, términos: «Publicó en vida, aparte de un poema de notable extensión titulado *Endimión,* dos volúmenes de poesía» (págs. 10-11).

[40] Nota preliminar a *Vida y cartas de John Keats,* de Lord Houghton, *op. cit.*

[41] *Imagen de John Keats,* pág. 115.

Sobre la base tradicional de este mito clásico, cuya huella en el poema revisaremos en próximos apartados, Keats elabora su propia versión, engarzando, de paso, otras historias y haciendo que entren en escena otras figuras mitológicas tradicionalmente no relacionadas con el protagonista que da nombre al poema. Se deben también al propio Keats la invención de alguno de los personajes (como Peona, la hermana de Endimión) y el modo de resolver el destino de algunas de las tramas de ascendencia clásica (como el mito de Glauco y Escila). Dejando para más adelante la identificación de fuentes temáticas y poéticas y el detalle de las variedades escogidas y las variaciones introducidas por Keats en su tratamiento del material tradicional, resumimos a continuación el argumento del poema tal como nos los relata el poeta romántico.

En el Libro I, el joven Endimión, caudillo de los pastores de Latmos, anda caviloso y triste, en medio de las celebraciones de los suyos en honor al dios Pan, tras haber tenido, como pronto sabremos, una visión de una diosa desconocida que le ha transportado por los aires, dejándole enamorado. Su hermana Peona, al conocer el origen de su melancolía, relato que ocupa una parte importante del Libro I, trata de que olvide tales ensoñaciones vanas y de que vuelva a sus nobles obligaciones mundanas, como príncipe soberano de su clan. Endimión, aparentemente, accede.

Pero, al inicio del Libro II, le vemos de nuevo obsesionado con su visión, vagando solitario. De pronto, los seres que pueblan la naturaleza (una mariposa que se transforma en ninfa) le van guiando hacia una fuente y hacia unas voces que le animan a entrar en las profundidades de la tierra, con lo que inicia un viaje fantástico que durará todo el resto del poema. En las profundidades visitará, primero, un templo dedicado a Diana, ante quien entona un lamento, pidiendo su liberación, sin saber aún que Diana (variadamente identificada como Cintia, Selene, Febe o la Luna) es, en realidad, su diosa desconocida. En su largo recorrido

subterráneo, Endimión contemplará más tarde a Adonis, dormido en su fresca gruta (a quien viene a despertar su amante Venus), a la diosa Cibeles, vagando solitaria, y por fin se encontrará con su amada diosa en un episodio de exaltada unión erótica. Pero la diosa de nuevo se esfumará tras el desmayo del pastor. El Libro II acaba con el paso del mundo subterráneo (el elemento tierra) al mundo submarino (el agua) tras la aparición en fuga de los acuosos amantes Alfeo y Aretusa (una ninfa de Diana) transformados en fuentes que se persiguen y manan hacia el mar.

En el fondo del océano se desarrolla el Libro III. Allí, Endimión, tras volver a dirigirse a la Luna como su deidad benéfica, sin sospechar la identidad con su amada, se encuentra con un anciano hechizado al que libra de su condena. Es Glauco, pescador que, al igual que el pastor Endimión, vivió un romance sobrenatural al enamorarse de la ninfa Escila, siendo posteriormente engañado y hechizado por la maga Circe. Gran parte del Libro III se dedica a contar pormenorizadamente la desdichada historia de este otro personaje mitológico. La misión de Glauco, una vez liberado, a la que se suma generosamente Endimión, es ir a despertar tanto a su Escila como a una multitud de amantes náufragos que yacen en el fondo del océano, para acudir finalmente, todos juntos, al palacio de Neptuno. Allí, Endimión volverá a ver a Venus, que lo protege como enamorado, volverá a desmayarse y será trasladado a un nuevo medio.

En el Libro IV, Endimión despierta de nuevo sobre la tierra, para afrontar su prueba final. Conocerá primero a una joven india de la que se enamora inmediatamente, quedando terriblemente confuso en cuanto a sus sentimientos. Entonces, aparece Mercurio y les ofrece a ambos un par de caballos alados con los que emprenden un vuelo que completa, con el espacio aéreo, el recorrido de Endimión por los elementos de la tierra, el agua y el aire. En el cielo, quien entra en trance y sopor es la joven india, hasta que, de pronto, desaparece, precipitándose ante la majestad de la Luna, que

parece haberla desterrado, con lo que Endimión comprende la gravedad de su doble enamoramiento. El protagonista pasa luego a un lugar llamado «Cueva de la quietud», lugar de ascesis, hasta donde le llegan los ecos de la preparación de las nupcias de Cintia-Diana que se van a celebrar en el Olimpo, sin saber aún que él es, en realidad, el contrayente. Endimión cae entonces a la tierra, donde se reencuentra con la joven india. Aún confuso en sus sentimientos, aunque consciente de que no puede enfrentarse al poder de los olímpicos, Endimión se decide a separarse de la joven, cuando, de pronto, aparece su hermana Peona, puesto que han aterrizado en las inmediaciones de sus propias tierras.

Endimión le encomienda la joven a su perpleja hermana, dice que se retirará a una vida solitaria y les pide a ambas un último encuentro al anochecer, precisamente junto a un templo dedicado a Diana, donde esa noche van a cantarse himnos, pues hay augurios conectados con su culto. Cuando, finalmente, Endimión se muestra ya dispuesto a renunciar al amor humano y al divino, optando por una soledad espiritualizada, llega el momento de su compensación, con la transformación de la joven india en la diosa Cintia (su piel oscura se ilumina, su cabello negro se vuelve dorado) y la revelación de la coincidencia de sus sentimientos trinitarios (su amor juvenil por la Luna, su diosa desconocida y su pasión humana) en un único ser. Endimión y Diana-Cintia-Selene-Febe, se elevan, cogidos de la mano, y dejan en el bosque a Peona, quien ha sido testigo del acogimiento de su hermano entre los inmortales.

«Endimión»: valoraciones e interpretaciones

Ya hemos visto que la recepción de *Endimión* en el momento de su publicación fue, salvo en casos aislados, bastante desfavorable. En todo caso, los ataques de Lockhart (bajo el pseudónimo Z.), ya mencionados, y los de John Wilson Croker en

el *Quarterly Review* (septiembre de 1818)[42] estaban plagados de prejuicios sociales y políticos contra el círculo de Hunt y sus propuestas poéticas. Decía Croker: «Este autor <*sc.* Keats> es un imitador de Hunt, pero aún más ininteligible».

La crítica, bastante más mesurada, reposada (habían pasado ya dos años desde la publicación de *Endimión)* y hasta relativamente favorable de Francis Jeffrey *(Edimburgh Review,* agosto de 1820), asumía la levedad del relato (una «mera anécdota» en palabras del propio Keats) del que pendía una poesía vagarosa y enredada: «queda totalmente descartada cualquier noción de razón sobria, de plan o consistencia»[43]. Jeffrey concedía, asimismo que en tan larga empresa había muchos fallos y que cualquiera podía ridiculizarlos, pero acababa diciendo:

> No creemos que sea *esa* precisamente nuestra misión; —muy al contrario, permítasenos afirmar que cualquiera que considere que por ello hay que repudiar el poema completo, o no tiene noción alguna de poesía, o respeto alguno por la verdad[44].

Amigos, como Reynolds, alabarían desde el principio el poema (su reseña, publicada en un periódico menor, fue reproducida por Leigh Hunt en *The Examiner),* y amigos algo más críticos, como el propio Shelley, comentarían que el poema, por lo general fallido, contiene magníficos pasajes[45]. Shelley destacaba muy especialmente los siguientes:

---

[42] También parcialmente recogido en la antología *Keats: The narrative poems,* edición de J. Spencer Hill, *op. cit.,* págs. 43-44.

[43] «all idea of sober reason, and plan, and consistency, is utterly forgotten», véase *Keats: The narrative poems,* págs. 44-45.

[44] «But we do not take *that* to be our office; —and just beg leave, on the contrary, to say, that any one who, on this account, would represent the whole poem as despicable, must either have no notion of poetry, or no regard to truth» *(ibíd.,* pág. 45).

[45] Shelley escribió una carta al editor de *The Quarterly,* protestando por el trato dado a *Endimión* por su crítico. Véase *Keats: The narrative poems,* págs. 45-46.

Del Libro II, los vv. 829-839:

no es mi balada
el fruto de estos tiempos, siglos ha la contara
un viento cavernoso a un bosque arcaico;
y el bosque, en sueños, se la relató
a un lago que dormía, cuyo terso y fresco
[brillo
alcanzaría a un viajero, poeta peregrino
al santuario de Febo: arrojóse este allí,
su cuerpo exhausto, a un baño de una hora,
tras el cual, justo en aquell lugar inspirador,
comenzaría a cantar su historia al aire
liberándola al fin al universo.

as 'tis a ditty
Not of these days, but long ago 'twas told
By a cavern wind unto a forest old;
And then the forest told it in a dream
To a sleeping lake, whose cool and level
[gleam
A poet caught as he was journeying
To Phoebus' shrine; and in it he did fling
His weary limbs, bathing an hour's space,
And after, straight in that inspired place
He sang the story up into the air,
Giving it universal freedom.

Del Libro III, los vv. 113-120:

Y allí quedó, hasta que los rosados velos
que cubren el oriente, la mano vigilante
[de Aurora
levantara del acuoso seno y dejara volar
al aire dulce; llegando la mañana despejada
a través de las olas, mansamente:
[— entonces, cual candela
apagada de pronto por un golpe de viento
[pasajero,
se incorporó en silencio, y comenzó de
[nuevo su vagar
siguiendo su destino.

And so he kept, until the rosy veils
Mantling the east, by Aurora's peering
[hand
Were lifted from the water's breast, and fann'd
Into sweet air; and sober'd morning came
Meekly through billows:—when like
[taper-flame
Left sudden by a dallying breath of air,

He rose in silence, and once more 'gan
[fare
Along his fated way.

Ya hemos visto que Julio Cortázar ahondará, mucho más tarde, en esta misma idea[46], teniendo en cuenta, además, la propia autocrítica que Keats asumió en el Prefacio de su poema: «Soy consciente de que los dos primeros libros, y lo mismo sucede con los dos últimos, no alcanzan la perfección necesaria para darlos con garantías a la imprenta; ni la alcanzarían, aunque dedicase un año entero de suplicio a

[46] «No hay por qué complacerse en una crítica que él mismo hizo antes que nadie. Lo que Keats no se molestó en señalar fueron las duras bellezas que duermen en el caleidoscopio y que toda mano hábil encontrará si lo pone bajo la luz requerida» *(Imagen de John Keats,* pág. 119).

mejorarlos». Más explícito aún se mostraba el poeta en una carta a su amigo J. A. Hessey, de 9 de octubre de 1818: «Mi propia crítica personal me ha causado mucha más pena que la que pudieran infligirme *Blackwood* o el *Quarterly*». Pero añade asimismo: «y también me ocurre que, cuando tengo razón, ninguna alabanza exterior me puede dar más satisfacción que ver de nuevo por mí mismo lo que encuentro hermoso y confirmarlo en la soledad»[47].

Como también veremos, otro de los modos que habría asumido la reivindicación posterior de *Endimión* no incidiría tanto en la belleza intrínseca de algunos de sus pasajes y fragmentos cuanto en la anticipación, en ellos, de temas, intuiciones y modos poéticos propios de su poesía ulterior. Así lo destaca José Siles, otro de los traductores de Keats: «los críticos se cebaron en *Endimión,* que contiene claros signos de la excepcional calidad de su libro posterior»[48]. Alejandro Valero, por su parte, destaca el carácter injusto, en todo caso, por prejuiciado, de la crítica contemporánea a la publicación de *Endimión:* «La crítica se cebó con él, no solo por las debilidades de este largo poema alegórico»[49].

Este punto de la «alegoría» supuestamente contenida en el poema, mencionado por Valero, y la discusión en torno al mismo, sería, precisamente, el que iniciaría, ya a finales del siglo XIX, una nueva fase en la interpretación crítica de *Endimión*. Dicha fase comienza con el interés prestado al poema por Sydney Colvin en sus publicaciones sobre John Keats: *Keats* (1889) y la monografía más elaborada *John Keats: His Life and Poetry* (1917). La tesis interpretativa de

---

[47] *Cartas de John Keats,* trad. de C. Vázquez de Castro, *op. cit.,* pág. 128.

[48] John Keats, *Odas,* traducción e introducción de José Siles Artés, Madrid, Librería La Celestina, 2012.

[49] John Keats, *Odas y sonetos,* traducción, introducción y notas de Alejandro Valero, Barcelona, Orbis, 1997, págs. 10-11 (ed. original, Madrid, Hiperión, 1995).