

## Forma y sentido en “To Autumn”, de John Keats: interpretación y estudio de sus influjos

YAGO RODRÍGUEZ YÁÑEZ  
Universidade de Santiago de Compostela  
Campus de Lugo

El poema presente en el epígrafe requiere ser abordado en la multiplicidad de aspectos que acoge, para lo cual, además de sugerir cauces interpretativos varios, pretendemos realizar una labor de búsqueda por lo que respecta a las alusiones o ecos documentables en la propia composición, que en modo alguno pueden ser desestimados tanto por esta creación como por la producción keatsiana precedente.

La oda objeto de análisis, catalogada como la más perfecta en su género, fue compuesta el 19 de septiembre de 1819 (Sheats 2001: 96)<sup>1</sup>, bajo los efectos de lo que podríamos denominar una crisis de estilo; no en vano Keats decidió abandonar *The Fall of Hyperion* y su inspiración en el mundo clásico, emprendiendo un camino auténticamente inglés, pese a lo cual diversos críticos han observado una incipiente manifestación ideológica en el transcurso del poema. Tanto es así que Bracher (1990) sostiene su análisis en los principios lector-respuesta que le otorga “To Autumn”, mientras que Pearce (1975) efectúa un análisis más tradicional basado en consideraciones meramente estéticas, descartando factores extratextuales.

Antes de exponer la interpretación del poema en cuestión, parece pertinente abordar la debatida problemática ideológica, que en una lectura superficial resulta apenas perceptible<sup>2</sup>. Frente a esta diatriba no podemos menos que dejar constancia de nuestra sorpresa ante la cantidad de perspectivas que es capaz de acoger la oda escogida, lo que no tendría demasiada importancia de no ser por su breve exposición. Y es que comúnmente suele asociarse a este tipo de composiciones una escasa capacidad para presentar fundamentos de interés (*vid.* Hartman 1975: 124)<sup>3</sup>, con lo que la crea-

<sup>1</sup> Véase, asimismo, en el campo de los estudios franceses, Porée (2001).

<sup>2</sup> Julio Cortázar apuntaba en sus comentarios sobre John Keats que “nada cabe decir del poema” (Cortázar 1996: 325), si bien tal juicio está emitido desde un punto de vista impresionista, como el resto del libro en el que se inserta esta opinión. El creador de *Rayuela* no se propuso realizar un estudio sesudo de la producción keatsiana. Sin embargo, podremos observar durante el transcurso de estas páginas la multitud de criterios y puntos de vista que ha merecido “To Autumn”.

<sup>3</sup> Geoffrey Hartman señala en “To Autumn” una continuidad semejante a la que existe entre Hiperión y Apolo (Hartman 1975: 143), mientras que Mark Bracher aduce consideraciones de rai-

ción analizada constituye, a estos efectos, una excepción, a pesar de que hayan surgido opiniones contrarias al respecto: “‘Ode to Autumn’ is a very nearly perfect piece of style but it has little to say” (Tate 1959: 168).

Por lo que se refiere a la estructura externa, “To Autumn” adopta un molde tripartito, lo que es igualmente extensible a su desarrollo, fundado sobre una perspectiva clásica. Lo cierto es que con independencia de las “formas epifánicas” (Hartman 1975: 143) localizables en los distintos versos, dicha oda mantiene y sugiere una idea de avance progresivo, lo cual no impide que en ocasiones se trasluzca la vena política más radical, tal y como ocurre en el primitivo *Hyperion*. De existir la dimensión política, ésta no ocupa un lugar esencial en el discurrir del poema; la interpretación ideológica se encuentra favorecida por el hecho de que la lengua como tal es polivalente, de modo que una secuencia en particular es susceptible de ser entendida desde diversas posiciones, lo que por otra parte enriquece el significado inicial que el artista pensaba conferir a su obra.

Sin embargo, las estrategias de análisis poético también conllevan numerosos inconvenientes, entre los que se encuentra la visualización de cauces interpretativos que el escritor no quiso reflejar, lo que tal vez se produzca en mayor o en menor medida en “To Autumn”. Sin duda el argumento más fiable para no conceder un crédito irrevocable a la opción ideológica se halla en el propio poema, dado que ninguno de los ejemplos utilizados por los más diversos especialistas merece una confianza ciega, y a lo sumo se proponen expectativas que logran cumplirse en mayor o menor medida.

Diversos críticos sostienen un acercamiento histórico que trate de explicar dicha composición. Si bien la mayoría de los estudiosos prefiere limitarse al retrato que de Winchester hace Keats, McGann aboga por una perspectiva ideológica, representada por lo que se ha denominado *Romantic Classicism* (McGann 1979: 1019)<sup>4</sup>.

Las cosechas de los últimos años habían sido escasamente productivas en Inglaterra, pero en 1819 los campos se vieron colmados de frutos, lo que no era usual a principios del siglo XIX (McGann 1979: 1021). Este punto de partida mostraría en parte el germen de la composición, creada quizás como reacción a las cosechas precedentes. La sensación de placidez extrapolable a “To Autumn” recoge los momentos de reposo que Keats debió pasar en Winchester, aproximadamente desde el 12 de agosto hasta inicios de octubre. La masacre en St. Peter’s Fields (Peterloo) ocurrió cuatro días después de la llegada de Keats a dicho lugar (McGann 1979: 1021), lo que permite interpretar el poema en función de criterios políticos y sociales<sup>5</sup>. La denomi-

---

gambre lacaniana para conseguir justificar los órdenes simbólicos e imaginarios que alimentan la disposición del poema (Bracher 1990: 637-42, 649).

<sup>4</sup> En “To Autumn” la belleza alcanza un valor que trasciende lo meramente estético, identificándose no solamente con la verdad, sino también con el poder (McGann 1979: 1020).

<sup>5</sup> Bromwich aborda la disyuntiva existente en torno a la comprensión de la producción keatsiana en función de criterios políticos o simplemente poéticos (Bromwich 1986: 197).

nación de Peterloo remite, si bien burlescamente y a semejanza de Waterloo, a la represión de la manifestación popular que tuvo lugar en Manchester, en agosto de 1819.

Fry, contrariamente a McGann, no cree que la composición sea una excusa para escapar de la historia circundante (Fry 1986: 212), debido a que aborda a través de Ceres el mito del "eterno retorno". Aparte de ello, el léxico propicia una interpretación política, incluso radical, de la composición. Siguiendo en esta línea, el término "[c]onspiring" (v. 3) puede tener que ver con las actividades favorecidas por Henry Leigh Hunt,<sup>6</sup> así como la labor de la espigadora ("gleaner", v. 19) renueva las resonancias contemporáneas a Keats (Motion 1998: 462)<sup>7</sup>. Hunt censuró en *The Examiner* los sucesos ocurridos en la masacre de Peterloo (Bromwich 1986: 207), al tiempo que Burdetts denunció las muertes producidas durante la misma (Fry 1995: 125), lo que conllevó su encarcelamiento, hechos que revelan un visible clima de inseguridad.

Como Wordsworth, Keats sentía simpatía hacia los desfavorecidos y los oficios que estos desempeñaban, por lo que "To Autumn" no constituye un poema que haya de ser comprendido en una dirección ahistórica, sino que por el contrario el germen del mismo es asociado en ocasiones, además de con las vivencias de Winchester, con los sucesos acaecidos durante su estancia en Escocia (Motion 1998: 462).

Ciertamente "To Autumn" consolida un ciclo estético que coincide con el devenir de las estaciones, y por más que su disposición sea caracterizada frecuentemente de "anticartesiana" (Pearce 1975: 9), ésta se antoja estudiada a conciencia, no solamente por lo que afecta a la estructura *Introducción - Nudo - Desenlace*, sino porque su ritmo *in crescendo* desemboca en la tercera y definitiva estrofa, que actúa a modo de antítesis final. Es por ello que debemos remontarnos a la intrahistoria misma de la composición para comprender su significado, que desde luego no supone una tarea fácil. Así, Ernest J. Lovell manifestaba su desazón ante la escasez de estudios críticos que había merecido "To Autumn" (Lovell 1950: 204), y aunque actualmente disponemos de una razonable cantidad de fuentes al respecto, éstas no son comparables en número a las suscitadas por "Ode on a Grecian Urn" u "Ode to a Nightingale". No obstante, "Ode on Melancholy" dispone de un elenco bibliográfico todavía más reducido, por no hablar de "Ode on Indolence", de modo que "To Autumn" vendría a ocupar un escalafón intermedio por lo que se refiere a este apartado<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> El mismo Keats alababa la labor desempeñada por los escritores liberales franceses e ingleses en su intento por lograr el progreso a través de la libertad, tal y como expresa en su correspondencia (18-9-1819). *Vid.* Dickstein (1986).

<sup>7</sup> "The reference to the gleaner is more certainly charged with contemporary references. Gleaning had been illegal in 1818, and although the figure is obviously part of an appeal to the world of Classical fulfilment, and a refracted expression of Keats's wish to glean his teeming brain, it also refers to his sympathy for the denied and the dispossessed" (Motion 1998: 462).

<sup>8</sup> Consúltese a este respecto, para obtener unos resultados aproximativos, la obra de Rhodes (1984). La consulta de la base de datos *MLA* [30/5/2005] produce un total de 37 entradas por lo que se refiere a "To Autumn", así como el buscador *Google scholar* obtiene, a título aproximativo, 16 resultados [30/5/2005].

Pese a ello, habitualmente se le otorga el rango de composición más lograda dentro de la producción keatsiana (Bate 1964b: 156), salvo raras excepciones, representadas por, entre otros, T. S. Eliot, quien aducía que Keats había obtenido su reputación en gran parte gracias a “Ode to Psyche”: “The Odes—especially perhaps the ‘Ode to Psyche’—are enough for his reputation” (Eliot 1964: 100).

Los juicios a que se vio sometido este poema no siempre fueron los más correctos, e incluso “To Autumn” llegó a ser comparado con las antiguas creaciones griegas, al menos por algunos representantes del sector crítico: “Keats [...] has in the ‘Ode to Autumn’ written a poem more like the Greek than any other in English” (Hamilton 1948: 40). El centro neurálgico de la composición se identifica con la propia estación otoñal, influida notablemente por las composiciones homólogas de James Thomson y de John Hamilton Reynolds, a pesar de que esta última no suela ser citada entre las posibles fuentes de la oda de Keats.

En primer lugar, llama la atención que el autor inglés eligiese la oda como molde estructural, transmitido a lo largo de la tradición inglesa a través de las versiones pindáricas, gozando durante la centuria dieciochesca de su fase de apogeo (Schlüter 1964). Pese a sus iniciales características clásicas, Keats se servirá de la oda como instrumento expositivo de la sensibilidad romántica, cuyo ejemplo paradigmático se desarrolla hasta la saciedad en “Ode on a Grecian Urn”. Atendiendo a la dimensión formal de la composición, observamos que cada una de las tres estrofas consta de once versos, por lo que en principio la estructura resulta asimétrica<sup>9</sup>; tal circunstancia se corrige con la repetición del esquema rítmico, asentado en el cuarteto shakespeariano (*abab*), seguido de un septeto en cada parte (*cdedcce*, *cdecddde*, *cdecddde*), con la variación de las unidades afectadas<sup>10</sup>. La oda en sí absorbe el estado iluminativo en el que se halla el poeta (Pearce 1975: 11), lo que no impide que su patrón constructivo sea meditado, a través de parejas complementarias y al tiempo contradictorias.

El comienzo evoca el verso inicial de “Ode on a Grecian Urn”, aunque con una tonalidad más suave y melancólica, distinta a “Thou still unravish’d bride of quietness!” (Keats 2001: 238, v. 1); mientras que la primera estrofa de la urna constituye un apóstrofe continuo<sup>11</sup>, Keats reserva el procedimiento descriptivo para la parte inductoria de “To Autumn”, en la línea de Reynolds:

I saw old Autumn in the misty morn  
Stand shadowless like Silence, listening  
To Silence, for no lonely bird would sing  
Into his hollow ear from woods forlorn,  
Nor lowly hedge nor solitary thorn;—

(Reynolds 1971: 737, vv. 1-8).

<sup>9</sup> “[...] the stanza in ‘To Autumn’ is Keats’s standard ode form except for one crucial difference: it contains an extra line. This line, penultimate in the stanza (and in the passage above), forms a couplet not with the final line but with the one preceding the penultimate line” (Minahan 1992: 181).

<sup>10</sup> Watts (1985: 114). *Vid.* Bate (1964b: 156, n. 1).

<sup>11</sup> Culler (1981: 135-54) reflexiona acerca del apóstrofe y propone diversos ejemplos en el campo de la poesía. *Vid.* asimismo, para la comprensión del citado recurso, Kneale (1991).

Los parámetros manejados en el fragmento propuesto revelan una honda tristeza asociada al silencio, así como en Keats la sensación predominante es la melancolía, a pesar de que la naturaleza deje escuchar su música, entendida incluso desde una apreciación pictórica, tal y como suele analizarse la producción literaria de Wordsworth (Bland 1954). Es posible mantener que la primera estrofa contiene un apóstrofe dirigido al otoño ("Season of mists and mellow fruitfulness!", Keats 2001: 249, v. 1), así como la segunda sección concreta las actividades dependientes de la invocación inicial, relacionadas con las labores campestres; por otro lado, la tercera parte destierra cualquier atisbo de esperanza con el refuerzo de las cualidades intrínsecas al otoño (Bland 1954: 220).

El prisma enunciado se corresponde con un enfoque superficial de la estructura de la oda, de modo que es preciso profundizar en su contenido. Si bien Bland califica de "inanimate nature" en un esquema posterior el inicio del poema, lo cierto es que dicha etiqueta no engloba a la totalidad de los elementos descritos, pues además de las vides, de los árboles con musgo, de la calabaza y de las avellanas, hacen acto de presencia las abejas.

La primera estrofa supone la recopilación de materiales pertenecientes a las fuentes clásicas, justo cuando la decadencia todavía no se ha iniciado, afirmándose en su madurez<sup>12</sup>; la siguiente parte encarna un momento de transición, en el que surten efecto los narcóticos, necesarios para soportar la verdad de la existencia. Está claro que las imágenes utilizadas en la segunda estrofa se derivan de la ensoñación, con ilustraciones que oscilan entre la vida y la muerte, mediante el empleo de formas léxicas relacionadas con la pérdida de la consciencia, de donde surgen los efectos provocados por las adormideras y el mismo sueño<sup>13</sup>. Tal situación parece diluir el ritmo de la segunda parte de la composición, pues el "yo poético" se deja llevar plácidamente mientras evoca los placeres del campo.

A modo de contrapunto del apartado precedente se manifiesta la tercera y definitiva sección, emitida como una especie de réplica a las alabanzas dirigidas al otoño. Dicha estación conforma un elemento más de la naturaleza, magnificado y personificado, hasta tal punto que otoño y primavera constituyen los dos polos básicos sobre los que se asienta la obra, al igual que la belleza y la verdad son concebidas como las cualidades fundadoras de "Ode on a Grecian Urn"<sup>14</sup>. La primavera condensa múltiples participantes que la engalanan, mientras que el otoño nada tiene que envidiar a esta estación, a pesar de que el lector no se muestre muy convencido de ello, a causa de la

---

<sup>12</sup> La primera estrofa supone el punto de arranque para el desarrollo posterior de la composición, de modo que el lector puede asignar a los inicios de la misma un valor político, al lado de la dimensión estética (Keach 1986: 193).

<sup>13</sup> En *The Fall of Hyperion* Keats distingue entre el soñador y el poeta (Brown 1993: 39): "The poet and the dreamer are distinct, / Diverse, sheer opposite, antipodes" (Keats 2001: I, 378, vv. 199-200).

<sup>14</sup> Como en "Ode on a Grecian Urn", en "To Autumn" el "yo poético" permanece ensimismado, de modo que el discurrir temporal llega a su fin, sin que el artista comprenda su acabamiento hasta los últimos versos.

melancolía intrínseca al final de “To Autumn”. Ya Bland asociaba a los versos conclusivos un predominio de la “naturaleza animada” (1954: 220), aunque esta característica se desarrolla durante el transcurso de la composición y, al mismo tiempo, no es posible negar la existencia de elementos pertenecientes a la esfera inanimada.

La madurez y excelencia de la naturaleza apreciables en la estrofa inicial precisan el entendimiento de la composición desde un prisma meramente sensorial (Blackstone 1970: 95), en que influyen no poco las concepciones keatsianas al respecto de la identidad de las criaturas; estas disquisiciones se hallan contenidas por lo común en los escritos epistolares, de modo que la carta dirigida a Richard Woodhouse (27-10-1818) se antoja imprescindible para solucionar este aspecto y así obtener una visión lo más exacta posible de la poética manejada por el autor romántico:

A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body—The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none; no identity—he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures.

(Keats 2001: 501).

De acuerdo con el paradigma enunciado, Keats reserva para el lírico una condición inferior a la exteriorizada por Wordsworth o Coleridge, concediéndole una evidente carencia de identidad, por lo que resulta lógico que las descripciones de “To Autumn” manifiesten la definición de todos y cada uno de los componentes presentes en el texto. Es en este terreno donde se intensifican los valores intrínsecos al dominio sensorial. Incluso podríamos comprobar los valores prototípicos de cada estación vertidos en las estrofas, que reflejan una marcada trayectoria vital.

La primera estrofa, a través de la oposición expresada en el verso inicial, recrea las labores de recolección que tienen lugar a la llegada del otoño, presentada como la estación propicia para tal efecto. Dicha época también puede ser calificada de “engañosa”, debido a que la maduración de los frutos ocurre en primavera y verano, de modo que el otoño se limita a mostrar la abundancia que otras estaciones se han encargado de ir cuidando con esmero. En cualquier caso, parece más bien que Keats no se ha preocupado de ejercer una condena del otoño, sino todo lo contrario. “To Autumn” consiste en la reivindicación de un tiempo que traslada al poema su propia estructura estacional (Wilcox 1956: 194); no resulta entonces extraño que la exuberancia clásica se dé cita en la primera estrofa, en una línea semejante a la desempeñada por los versos inaugurales de “Ode on Melancholy”, poema igualmente poseedor de una división tripartita:

No, no! go not to Lethe, neither twist  
Wolf’s-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;  
Nor suffer thy pale forehead to be kiss’d  
By nightshade, ruby grape of Proserpine;

(Keats 2001: 250, vv. 1-4).

La estrofa inicial de "To Autumn", independientemente de si es identificable con la recolección o con la naturaleza inanimada, traduce la plenitud del ciclo estacional, rasgo extensible a la madurez del ser humano, puesto que ya habíamos apuntado con anterioridad que el otoño es concebido en esta composición como un ente personificado. Su discurrir, trasunto de la existencia humana, supone la criatura principal.

La introducción conlleva la amalgama de los sentidos, a pesar de que Bland relacione el momento inicial tan solo con el gusto, el tacto y el olfato: "In stanza I, taste, touch and smell are called on, with taste predominating" (Bland 1954: 220). La vista se materializa en la percepción al unísono de la niebla y del sol característicos del otoño, a los que vienen aparejadas las abejas, representantes de los últimos estertores de una estación que, pese a su aparente lozanía, inevitablemente anuncia el frío que se avecina.

La estrategia empleada por Keats parece de índole irónica, pues aunque el otoño es descrito de un modo excelso, ello contribuye a hacer más significativa todavía la oposición que surge de forma espontánea en la mente del lector entre dicha estación y la primavera. La estrofa segunda manifiesta un predominio de las funciones visuales y olfativas, como si el ecuador de la composición facilitase la pérdida progresiva de sus cualidades iniciales, lo que no es sino un anuncio de lo que ocurrirá a continuación<sup>15</sup>. Ante esta situación de inminente decadencia, el "yo poético" precisa del concurso de elementos narcóticos que le ayuden a superar la tristeza; esta perspectiva no constituye ningún descubrimiento, ya que si en la oda objeto de análisis surten efecto las adormideras y la sidra, en "Ode to a Nightingale" se materializa la presencia de la cicuta y la acción del vino<sup>16</sup>, junto a la participación de entidades mitológicas que conllevan una especie de enajenamiento; dicho rasgo es observable en la alusión al río Leteo (v. 4), que se halla igualmente en el verso inicial de "Ode on Melancholy". De todas formas, y aunque exista una abundante nómina de sustancias alucinógenas en las *great odes* de Keats, su consumo habitual por parte del poeta no ha podido certificarse, asumiendo el terreno de mera conjetura:

---

<sup>15</sup> A este respecto, Keats emplea la "verdad" para significar la "realidad" (Bowra 1973: 146), aunque más bien parece que crea un universo autónomo, en el que la certeza permanece ajena a los dilemas existenciales, por lo que no es posible interpretarla a partir de los mismos.

<sup>16</sup> El comienzo de "Ode to a Nightingale" retrata los efectos del consumo de opio:

My heart aches, and a drowsy numbness pains  
My sense, as though of hemlock I had drunk,  
Or emptied some dull opiate to the drains  
One minute past, and Lethe-wards had sunk:

(Keats 2001: 236, vv. 1-4).

The opium history of Crabbe, Coleridge, De Quincey, Wilkie Collins, Francis Thompson, is documented; there is contemporary evidence that they did take opium before they wrote the works discussed in this book. Keats is the exception, and that is why he appears at the end of this book, out of chronological order [...]. (Hayter 1968: 311)<sup>17</sup>.

Si bien Hayter se muestra contraria a confirmar el consumo de opio o de cualquier otra droga por John Keats, no todos los estudiosos mantienen esta postura. La aparición de este tipo de sustancias a lo largo de su producción poética sume en la duda al lector, ya que el ritmo de las composiciones a veces avanza en función de la cicuta y de otros narcóticos (como sucede en “Ode to a Nightingale”), con la finalidad de alcanzar el éxtasis, mientras que el vino y el sueño (explícitos en “Ode to a Nightingale” y en “To Autumn”), completan este paradigma<sup>18</sup>. En esta última composición, la serenidad se ve acrecentada por la acción de las adormideras, que la dotan de un efecto profundamente sedante, lo que ha llevado a emparentar sus versos con las circunstancias vitales a las que debió sobreponerse su autor. Keats no es caracterizado como un consumidor usual de opio o láudano, por lo que a pesar de que ingriese dichas sustancias, su empleo era ocasional, con lo que no es posible tacharlo de adicto (Ober 1995: 160)<sup>19</sup>.

Antiguamente solía concebirse el significado de “To Autumn” en función de un punto de vista estático (Nemoianu 1978: 205)<sup>20</sup>, interpretación que en los últimos tiempos ha perdido vigencia en favor de una apuesta que se centra en el dinamismo esencial de la oda, reflejo de la identidad de la propia estación. Al contrario que en “Ode on a Grecian Urn”, Keats postula en “To Autumn” que el tiempo existe en su manifestación cíclica, en tanto que los amantes recuerdan con su gesto lo insoportable del momento, traducido en una tediosa eternidad que opta por repetir el sufrimiento de dos jóvenes que nunca logran encontrarse; la paradoja reside en que el instante es siempre el mismo, pues el observador se encuentra ante un objeto artístico cuyo fondo presenta diversos relieves.

El eje temático de “To Autumn” sigue sujeto a multitud de apreciaciones, lo que explica que Davenport se sumerja en el carácter limítrofe del poema respecto al

<sup>17</sup> A diferencia de Keats, la ingesta habitual de opio por otros representantes de la nómina romántica inglesa es fácilmente demostrable. Sin ir más lejos, la referencia primera que Coleridge realiza a dicha droga en sus escritos epistolares se produce en 1791, en el mes de noviembre (Perejo Arronte 1998: 19-20).

<sup>18</sup> A modo de ejemplo, la acción recurrente del vino se documenta en el Libro I de *Endymion*: “From his right hand there swung a vase, milk-white, / Of mingled wine, out-sparking generous light” (Keats 2001: 67, vv. 153-4); “Anon he stain’d the thick and spongy sod / With wine, in honour of the shepherd-god” (Keats 2001: 69, vv. 225-6). En “Lines to Fanny”, Keats se pregunta si debe beber vino, imagen que retrata la frustración del “yo poético”: “Shall I gulp wine? [...]” (Keats 2001: 362, v. 24).

<sup>19</sup> Existe una carta de Joseph Severn (25/26-I-1821) en la que se menciona que Keats abandonó Inglaterra para dirigirse a Italia, llevando consigo, entre otras pertenencias, una botella de opio (Ober 1995: 164).

<sup>20</sup> Las reflexiones contenidas en el artículo de Nemoianu (1978) fueron criticadas por Blythe (1979: 945-6). A su vez, Nemoianu replicó a los argumentos esgrimidos por este.

frío y el calor (Davenport 1969: 97). Esta postura se justifica recurriendo al procedimiento de las oposiciones, presentes a lo largo de toda la composición, así como a través del empleo de actividades que denotan el principio y el final, mientras que en el medio permanece el otoño: "[...] to set budding more, / And still more, later flowers for the bees" (Keats 2001: 249, vv. 8-9). La consideración del instante como punto estático vendría avalada por los dos últimos versos de la estrofa inicial, en los que la estación otoñal consolida la pervivencia del calor estival: "Until they think warm days will never cease, / For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells" (Keats 2001: 249, vv. 10-11).

Los escritos epistolares de Keats relacionan la composición de "To Autumn" con la disposición de la naturaleza, como se aprecia en el siguiente fragmento de una carta dirigida a J. H. Reynolds (22-9-1819):

How beautiful the season is now. How fine the air—a temperate sharpness about it. Really, without joking, chaste weather—Dian skies. I never liked stubble-fields so much as now—aye, better than the chilly green of the Spring. Somehow, a stubble field looks warm, in the same way that some pictures look warm. This struck me so much in my Sunday's walk that I composed upon it.

(Keats 1938: 184).

La confirmación definitiva del influjo de la naturaleza en "To Autumn" se traduce en el pasaje precedente, en el que se incluye el verso inicial del poema<sup>21</sup>, surgido de un paseo solitario (Jones 1969: 226)<sup>22</sup>. El comienzo de esta oda busca reflejar la sensación de tranquilidad intrínseca al caminante despreocupado, rasgo que podemos entender como una extensión de la filosofía de Wordsworth, visible en sus creaciones dedicadas a las criaturas de la naturaleza. Keats varía en su última gran oda el esquema introducido en "Ode to a Nightingale" y en "Ode on a Grecian Urn", obras concebidas en torno a la frustración y a la amargura existenciales. Por el contrario, en "To Autumn" la atmósfera imaginada representa la dimensión de paz inherente al desarrollo de la misma composición (Hilton 1971: 112), cuya estructura no se puede reducir a la mera descripción (Unger 1971: 183).

La valoración del poema ha suscitado las más diversas opiniones, si bien la mayoría coincide en señalar la valiosa significación que encierra, construida en función de un molde perfectamente estudiado. A simple vista, "To Autumn" muestra un marcado parecido con "Ode on Melancholy", hasta el punto de que la primera creación desarrolla las características asociadas al estado melancólico. Aunque ambas composiciones suponen visiones complementarias de un mismo tema, "To Autumn" presenta la personificación de la citada estación, lo que no ocurre en "Ode on Melancholy", por lo que la estructura del poema objeto de análisis parece ostentar una mayor complejidad.

<sup>21</sup> John Barnard manifiesta que la carta pertenece al 21 de septiembre de 1819, esto es, un día antes que la fecha otorgada por Lord Houghton (Barnard 1987: 138).

<sup>22</sup> "By now we scarcely need the clasped missal to be assured that 'the same way that some pictures' of his letter about 'Autumn' is creative and therefore solitary way" (Jones 1969: 226).

Los contactos existentes entre la producción keatsiana son numerosos, en especial por lo que respecta a las grandes odas. En este intento de documentar relaciones, se hace evidente la figura de Rut, evocada en la penúltima estrofa de "Ode to a Nightingale" (*vid.* Gwyinn 1952: 471-2):

Perhaps the self-same song that found a path  
Through the sad heart of Ruth, when sick for home,  
She stood in tears amid the alien corn;

(Keats 2001: 238, vv. 65-7).

Rut es la protagonista de un conocido relato bíblico, obligada por su viudez a buscar trabajo en tierras extrañas, que acabará convirtiéndose en esposa de Booz (4.13)<sup>23</sup>, cuyos campos cuidaba. El motivo de las labores desarrolladas en el ámbito rural se localiza en "To Autumn"<sup>24</sup>, y con anterioridad en Wordsworth, aunque desde un tratamiento que podría calificarse de "social". Esta perspectiva compasiva dirigida hacia los sectores menos favorecidos resalta las virtudes del ambiente natural, ejemplificado por el campo frente a los trabajos espurios encarnados por el "yo poético". Fijémonos en "The Solitary Reaper":

I listened, motionless and still;  
And, as I mounted up the hill,  
The music in my heart I bore,  
Long after it was heard no more.

(Wordsworth 1967: 230, vv. 29-32).

En la composición de Wordsworth, el oyente se siente frustrado ante la imposibilidad de acceder al contenido de las canciones que entona la segadora, pero a pesar de ello disfruta con la música que escucha; aunque el receptor no comprenda la vertiente semántica de las melodías, alcanza su disfrute igualmente, desde un dominio estético. "To Autumn" no muestra dificultades por lo que se refiere a la captación sensorial, así como establece constantes conexiones entre las distintas labores y la personalidad de Rut, desglosada de un modo tripartito en la segunda estrofa (Davenport 1969: 98).

Pormenorizando nuestro análisis, surge la discusión del carácter asignado al otoño en cuanto tal. Pese a que la dimensión lingüística y literaria demuestra que se trata de una entidad masculina (Watts 1985: 140), en el poema de Keats parece inevitable la asociación de dicha estación con un ser femenino, puesto que el otoño posee la capacidad de generar vida. Si inicialmente albergamos dudas con relación a la criatura que personifica la fuerza motriz del nacimiento de los frutos descritos con anterioridad, lo cierto es que de modo tradicional el paradigma de la reproducción le corresponde a la mujer, identificada genéricamente con Ceres en la primera estrofa

<sup>23</sup> *Vid.* "Rut", en Nácar Fuster & Colunga (1956: 319-22).

<sup>24</sup> Keats entiende que la poesía debe proceder del alma, mientras que las obras de todo escritor han de poseer un carácter reservado, de acuerdo con una carta dirigida a J. H. Reynolds (3-2-1818): "Poetry should be great & unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle it or amaze it with itself but with its subject.—How beautiful are the retired flowers!" (Keats 2001: 493).

(Booth 1970: 88), aunque no aparece de modo explícito<sup>25</sup>. La tierra precisa ser fecundada por el sol, sin cuya intervención la naturaleza no se vería colmada de frutos, por lo que Ceres y Apolo consolidan antitéticamente el binomio fundamental para que la vida tenga lugar; tal proceso se desencadena entendiendo la existencia desde un prisma sexual y metafórico, reflejo de la nostalgia que transmite la escena de la espigadora (Leavis 1978a: 233). Sin embargo, el otoño se relaciona con la masculinidad en "Apollo to the Graces", obra del mismo Keats:

My steeds are all pawing at the threshold of the morn:  
Which of the fairest three  
To-day will ride with me  
Across the gold Autumn's whole Kingdom of corn?

(Keats 2001: 303, vv. 3-6).

Las deidades citadas se humanizan paulatinamente, sustituidas por la evocación de la figura bíblica de Rut en la segunda estrofa. Tras la interrogación inicial, el lector halla tres posibles respuestas, que no son ni mucho menos incompatibles, en tanto que el segundo verso rige las variantes desarrolladas a continuación. John Barnard sostiene que el principio básico de la composición se halla en la línea inicial de la tercera estrofa ("Where are the songs of Spring? Ay, where are they?", v. 23), que anuncia el invierno y la muerte que se avecinan (Barnard 1987: 138); tal proceso estaría guiado por una criatura ambigua, indefinida, así como la esencia femenina no sería más que el trasunto de la fertilidad<sup>26</sup>. A excepción de la espigadora, las restantes entidades se mantienen en reposo, en virtud de la inactividad que pretende transmitir el otoño.

"To Autumn" supone la personificación de la estación otoñal, pero no todos los críticos coinciden respecto a las variantes que adopta la criatura de la segunda estrofa. Es viable entender que el sujeto femenino condensa un rango colectivo, equiparable al de Isabella, Lamia o Madeline (Bate 1963: 39). Ello deriva en la fusión generacional apreciable en el discurrir de la oda, puesto que los múltiples elementos de que consta son concentrados en su plenitud, así como la estación escogida es el otoño, en un movimiento que busca dar salida a las aspiraciones del ser humano.

La primera de las secuencias dependientes del segundo verso de la segunda estrofa anticipa una imagen de raigambre profundamente sexual, en consonancia con la perfección asociada al paisaje<sup>27</sup>. La representante femenina puede encontrarse en un granero, con el cabello revuelto por la acción del viento (explicitado mediante la aliteración en "winnowing wind"), lo que es sinónimo del acto fecundador:

<sup>25</sup> Ceres también figura en *Endymion* (Keats 2001: 123, v. 38). Esta deidad ya había sido empleada, entre otros, por Edmund Spenser en *Faerie Queene* en la secuencia "fruitfull Ceres" (Spenser 1966: III.i.51, 146, v. 3).

<sup>26</sup> El paraíso descrito en la estrofa inicial impide deducir si la estación otoñal se refiere a una identidad masculina o femenina, hecho que tiene lugar en la segunda parte, en donde se produce el 'parto' de la naturaleza, símbolo de la fecundidad.

<sup>27</sup> Ian Jack (1967: 232-5) estudia ejemplos ilustrativos del apogeo en la poesía keatsiana.

Sometimes whoever seeks abroad may find  
Thee sitting careless on a granary floor,  
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;

(Keats 2001: 249, vv. 13-5).

El apartado intermedio de este sistema de constantes femeninas es presidido por una figura que porta una hoz y no una guadaña (“scythe”), circunstancia que permite emparentar esta descripción con un retrato masculino; no obstante, los trigales recrean la presencia de Ceres, a la que se retrata comúnmente con una amapola (Barnard 1987: 139); no parece que la lamentación contenida en “Where are the songs of Spring? Ay, where are they?” (v. 23) sea el eje central de la composición<sup>28</sup>, sino que más bien inicia su conclusión, una vez descrito el clima pastoral precedente, inspirado en los versos de “Spring”, perteneciente a “The Seasons”, de James Thomson<sup>29</sup>:

Lend me your song, ye nightingales! oh, pour  
The mazy-running soul of melody  
Into my varied verse! while I deduce,  
From the first note the hollow cuckoo sings,  
The symphony of spring, and touch a theme  
Unknown to fame – the passion of the groves.

(Thomson 1980: 228, vv. 1-6).

El surco de la segunda imagen alude a la fertilidad, recreada mediante el mito de Ceres, aludido de forma implícita. Después de la estrofa inicial, en la que es evidente el influjo de Spenser en virtud de la descripción del paisaje en plenitud<sup>30</sup>, las dos siguientes suponen la continuación de la actividad natural anteriormente explicada y desarrollada a través de las abejas. Las alusiones y referencias en estas coordenadas son numerosas<sup>31</sup>, además de la impronta de Wordsworth, ya que la perspectiva otoñal se patentiza igualmente en “Hymn to Intellectual Beauty” y en “Ode to the

<sup>28</sup> “Ceres, the goddess of corn and harvests whose name remains in our modern word ‘cereal’, is the classical delineation of the earth’s power to bear fruit; and Ceres, or mother-earth, is at the centre of Keats’ conception of Autumn” (Booth 1970: 88).

<sup>29</sup> Aunque perteneciente a una estética diferente a la de Keats, Alexander Pope se dejó seducir por las pastorales, hasta el punto de que compuso cuatro centradas en cada una de las estaciones, por cuya extensión, tonalidad y estructura, entre otros motivos, se distancian de la oda de Keats, a pesar de que haya elementos comunes, como los pájaros, el viento o los arroyos, visibles en “Autumn”:

The birds shall cease to tune their evening song,  
The winds to breathe, the waving woods to move,  
And streams to murmur, ere I cease to love.

(Pope, 1836: 46, vv. 40-2).

<sup>30</sup> A este respecto, solamente tenemos que recordar las enumeraciones insertadas en *Faerie Queene* con relación a los distintos árboles y plantas que pueblan la tierra:

The warlike Beech, the Ash for nothing ill,  
The fruitfull Oliue, and the Platane round,  
The caruer Holme, the Maple seeldom inward sound.

(Spenser 1966: I.i.9, 4, vv. 7-9).

<sup>31</sup> Las alusiones, referencias e influjos que localizamos en los diferentes autores son inherentes al carácter poético, de forma que los escritores no pueden sustraerse a la tradición. *Vid.* Hollander (1981).

West Wind", ambas obras de Shelley (Bloom 1971: 433), pero que sin embargo presentan una extensión mayor, por lo que carecen de la condensación visible en "To Autumn":

The day becomes more solemn and serene  
When noon is past—there is a harmony  
In autumn, and a lustre in its sky,  
Which through the summer is not heard or seen,  
As if it could not be, as if it had not been!

(Shelley 1968: 531, vv. 73-7).

Los versos precedentes de "Hymn to Intellectual Beauty" transmiten una sensación de tranquilidad que Keats emplea en su oda, aunque las enumeraciones del autor de *Adonais* demuestran un ritmo más rápido, acrecentado por las interrogaciones de la primera y segunda estrofas; por otro lado, Shelley utiliza en ciertas ocasiones la primera persona, lo que resta objetividad y serenidad a su composición. Si nos remitimos a "Ode to the West Wind", tal vez documentemos en su desarrollo unos versos que manifiestan un gran parecido con "Where are the songs of Spring? Ay, where are they?" (v. 23): "The trumpet of a prophecy! O, Wind, / If Winter comes, can Spring be far behind?" (Shelley 1968: 579, vv. 69-70). Harold Bloom, en su afán por buscar similitudes entre "To Autumn" y las más diversas composiciones, llega a establecer puntos de contacto entre la citada oda y *Vala, or the Four Zoas*, de William Blake<sup>32</sup>, concretamente en el apartado 'Night the Ninth', relativo al último juicio, debido al influjo bíblico que destila "To Autumn" (Bloom 1971: 433).

Los juegos silábicos de la composición manifiestan, en función de un acentuado vocalismo, los sentimientos del "yo poético", situación perceptible en "Drowsed with the fumes of poppies [...]" (Keats 2001: 249, v. 17). A través de la actuación de las sibilantes, Keats maneja la música otoñal, con una tendencia hacia la fertilidad que al mismo tiempo anuncia su disolución (Knight 1968: 300): "fruitfulness" (v. 1), "bless" (v. 3), "careless" (v. 14), "hours" (v. 22), "sallows" (v. 28), "redbreast" (v. 32). La dimensión de eternidad queda oscurecida por el avance del día, cuyo ciclo coincide con el devenir estacional y con el desarrollo vital del ser humano<sup>33</sup>. La última estrofa actúa como un aviso trágico revelador del sufrimiento inherente a la dimensión creadora, pero "the soft-dying day" (v. 25) posee también su propia belleza, presente en el destino que se cierne, inexpugnable, sobre la existencia de las criaturas.

El segundo verso de la estrofa definitiva no parece consuelo suficiente, y las flores descritas en los versos anteriores son sustituidas por nubes, que condensan la llegada del mal tiempo y el final del día, esto es, la vejez y la presentación del invierno, aunque los mosquitos, los corderos y los grillos continúen la armonía del otoño (Knight 1968: 301). Las referencias utilizadas no suponen una variante importante en

<sup>32</sup> Vid. Blake (1966).

<sup>33</sup> "Winter descends [...] as a man might hope to die, with a natural sweetness [...]" (Bloom 1971: 435). No todos los críticos están de acuerdo con la tradicional identificación entre el discurrir de la estación y el devenir de la existencia humana: "'To Autumn' expresses the essence of the season, but it draws no lesson, no overt comparison with human life" (Muir 1969: 74).

la poética de Keats, puesto que el grillo se convertía en uno de los destinatarios de “On the Grasshopper and Cricket”, cuyo contenido entronca directamente con “To Autumn”:

The poetry of earth is ceasing never:  
 On a lone winter evening, when the frost  
 Has wrought a silence, from the stove there shrills  
 The Cricket's song, in warmth increasing ever,  
 And seems to one in drowsiness half lost,  
 The Grasshopper's among some grassy hills.

(Keats 2001: 45, vv. 9-14).

El invierno podrá aproximarse, pero ello no significa que la tierra permanezca en silencio, sino que cada estación posee su música. La estrofa conclusiva está inmersa en una enorme melancolía, a lo que ayuda el canto debilitado de las aves, que esperan emprender un viaje hacia climas más cálidos ante el inminente cambio estacional. En este punto es comprobable que el término “twitter” se aplica habitualmente a los espíritus (Knight 1968: 301), que aparecen explícitamente en “Lines on a Autumnal Evening”, de Coleridge: “Spirits of Love! ye heard her name! Obey / The powerful spell, and to my haunt repair” (Coleridge 1967: 52, vv. 37-8).

A pesar de las similitudes apreciadas entre la última estrofa de “To Autumn” y “On the Grasshopper and Cricket”, Bloom no recoge dicha influencia, decantándose por las líneas conclusivas de “Frost at Midnight”, de Coleridge (Bloom 1971: 434), en las cuales aparece el petirrojo:

[...] the redbreast sit and sing  
 Betwixt the tufts of snow on the bare branch  
 Of mossy apple-tree, while the nigh thatch  
 Smokes in the sun-thaw; [...]

(Coleridge 1967: 242, vv. 67-70).

La semejanza entre ambas obras se manifiesta igualmente en la última estrofa de la obra precedente, por lo que respecta a la tonalidad empleada, parecida cuando menos a la de “To Autumn”: “Therefore all seasons shall be sweet to thee, / Whether the summer clothe the general earth” (Coleridge 1967: 242, vv. 65-6). Keats concibe la muerte como una finalidad complementaria de la existencia, puesto que en caso contrario el ser humano no alcanzaría la plenitud, desarrollada desde un prisma imaginativo. Si Keats se apoya en Coleridge, a su vez Wallace Stevens recupera al primero de ellos en la composición titulada “Sunday Morning” (Bloom 1971: 435). Además de las fuentes conocidas, tales como *Aëlla*, de Chatterton<sup>34</sup>, Keats debió inspirarse en el Libro VI de la *Eneida*, de Virgilio, donde el escritor latino se refiere a las hojas otoñales y a la migración de las aves (*vid.* Watts 1985: 139):

<sup>34</sup> No hay duda de que Keats conocía la obra de Thomas Chatterton, cuya lectura se aprecia en una carta dirigida por el autor a su hermano George Keats (19-3-1819), en la que figura la obra *The Castle of Indolence*: “—This morning I am in a sort of temper indolent and supremely careless: I long after a stanza or two of Thomson's *Castle of Indolence* [...]” (Keats 1975: 228).

quam multa in siluis autumnī frigore primo  
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto  
quam multae glomerantur aues, ubi frigidus annus  
trans pontum fugat et terris immittit apricis.

(Virgilio 1978: 54, vv. 309-12).

La presencia de Chatterton y de su *Aella* es visible en la oda de Keats, aunque con ciertas matizaciones, ya que el clima dominante resulta menos pesimista en "To Autumn", en donde predominan los sentimientos encontrados y la expresión de los mismos mediante oposiciones. En cambio, Chatterton se rige por la reiteración con el afán de insistir en la sensación de frustración, como lo demuestran las tres líneas siguientes, incluidas al final de cada estrofa a lo largo de toda la composición:

My love is dead,  
Gone to his death-bed  
All under the willow-tree.

(Chatterton 1979: 569).

Habíamos indicado que en la estrofa inicial de "To Autumn" predominan los sentidos del gusto, del tacto y del olfato, si bien la perspectiva visual hacía acto de presencia a través de imágenes muy marcadas ("To bend with apples the moss'd cottage-trees", v. 5), cuya sensación de copiosidad se complementa con "load" (v. 3) y con "[...] fill all fruit with ripeness to the core" (v. 6). Idéntico procedimiento es empleado por medio del adjetivo "plump" (v. 7), que en este caso concreto cumple la función de verbo ("To swell the gourd, and plump the hazel shells", v. 7), mientras que el recurso de la aliteración aparece en el verso conclusivo de la primera estrofa: "For Summer has o'er brimm'd their clammy cells" (v. 11).

La segunda estrofa presenta un dinamismo y una plasticidad evidentes, acrecentados en la imagen de la espigadora que cruza un arroyo (Leavis 1978a: 246), debido a que ha de mantener firme la cabeza para no perder su carga<sup>35</sup>, que representa las riquezas manifestadas en el verso inicial: "Who hath not seen thee oft amid thy store?" (v. 12). La construcción de esta estrofa ha sido estudiada en profundidad por Cedric Watts, quien documenta una irregularidad en la misma que la dota de un movimiento característico<sup>36</sup>. En "I stood tip-toe upon a little hill" hallamos un movimiento similar al balanceo de "To Autumn" en la rapidez de unos peces que nadan en un arroyo: "Where swarms of minnows show their little heads, / Staying their wavy bodies 'gainst the streams" (Keats 2001: 5, vv. 72-3).

<sup>35</sup> La separación de los términos "keep" (v. 19) y "[s]teady" (v. 20) representa gráfica y sintácticamente el peso de la carga que ha de soportar la tercera variante femenina del esquema concebido por Keats en la segunda estrofa (Leavis 1978b: 17). *Vid.* Ricks (1984: 90).

<sup>36</sup> "The inversion of the first metrical foot of the second line, shifting the heavy stress from the second to the first syllable, creates an irregularity or syncopation at 'Steady' which gives way to regularity with 'thy laden head across a brook', so that we experience [...] a temporary loss of balance and a restoration of it: this helps us to imagine a weighted person overcoming an obstacle" (Watts 1985: 140).

Contrariamente a la delicadeza descriptiva de las dos estrofas iniciales de la oda objeto de análisis, el comienzo de la tercera, en el que se interrelacionan la madurez, la muerte y la regeneración desde un punto de vista implícito, se antoja brusco e irónico; como señala Watts, tal trabazón estructural hace que sea calificada como la mejor poesía de la naturaleza por lo que respecta a la esfera lingüística, solo superada quizás por "A Garden", de Andrew Marvell (Watts 1985: 141):

See how the flowers,  
Under their colours stand display'd:  
Each regiment in order grows,  
That of the tulip, pink, and rose.

(Marvell 1979: 397, vv. 1-4).

Tal vez la imitación más evidente de "To Autumn" se encuentre en "Autumn", de Thomas Hood (Watts 1985: 140)<sup>37</sup>, poema dividido en tres estrofas y cuyo desarrollo enlaza incluso con "Ode to a Nightingale" y "Ode on Melancholy", de John Keats. Si leemos con atención la creación de Hood, observaremos que el verso "Where are the songs of Summer?" (v. 9), con sus variantes "Where are the blooms of Summer?" (v. 18) y "Where is the pride of Summer [...]?" (v. 23), no son sino réplicas de "Where are the songs of Spring?" (v. 23), de "To Autumn". La línea "Where is the Dryads immortality?—" (v. 27) parece un reflejo de "[...] Dryad of the trees" (v. 7) y de "Thou wast not born for death, immortal Bird!" (v. 61), de "Ode to a Nightingale", al tiempo que la secuencia "And honey bees have stored / The sweets of Summer in their luscious cells" (vv. 33-4) puede provenir de los versos conclusivos de la primera estrofa de "To Autumn", que a su vez descende de las siguientes líneas virgilianas: "[...] aliae purissima mella / stipant et liquido distendunt nectare cellas" (Virgilio 1994: 246, vv. 163-4).

La oda de Keats puede resultarnos melancólica, pero carece del pesimismo documentado en "The Village", de George Crabbe (Watts 1985: 142). Las descripciones de "To Autumn" adquieren la categoría de auténticos grabados, en los que sobresale el esplendor de los frutos. Dicho rasgo ha provocado la hilazón entre la composición analizada y la obra de Constable titulada "The Hay-Wain" (Watts 1985: 142)<sup>38</sup>. Desde un criterio cronológico, los datos se muestran coincidentes. El cuadro de Constable fue terminado en 1821, justamente un año después de que se publicase la oda de Keats, y aunque los motivos representados no sean idénticos, en ambos casos el espectador es capaz de distinguir un ambiente rural sosegado, en contradicción con el clima reinante en "Ode on a Grecian Urn".

<sup>37</sup> Hood (1979).

<sup>38</sup> Los poemas de Wordsworth han dado pie a una especie de simbiosis con los cuadros de Constable, debido al universo natural que se retrata en las obras de ambos artistas, de forma que la poesía se convierte en pintura y ésta se confunde con la lírica. *Vid.* Kroeber (1975). Son frecuentes los estudios centrados en las conexiones entre las artes plásticas y la literatura en general. McGann (1979: 1018-9) relaciona "To Autumn" con la pintura de Poussin, mientras que Hinden (1984) analiza la producción keatsiana en función de su parecido con la obra pictórica de Vermeer.

Las esperanzas presentes en la primera estrofa de "To Autumn" van disolviéndose paulatinamente, pues si bien brotan flores ("[...] to set budding more", v. 8), de modo más abundante incluso que en primavera ("And still more [...]", v. 9), su apariencia es engañosa, derivando en un pálido reflejo de la estación pasada. Este sentimiento de prosperidad aumenta mediante el léxico, y no solo con el empleo de sustantivos pertenecientes al campo semántico de la primavera ("sun", v. 2; "vines", v. 4; "apples", v. 5; "gourd", v. 7; "kernel", v. 8), sino también por medio de los infinitivos, dotados de un alto contenido sensorial: "to load and bless" (v. 3), "[t]o bend" (v. 5), "[a]nd fill all fruit" (v. 6), "[t]o swell [...] and plump" (v. 7), "to set" (v. 8). Tal plenitud se consigue a través de las sucesivas generalizaciones, encarnadas en sustantivos de rango genérico: "To bend with *apples* the moss'd cottage-trees, / And fill *all fruit* with ripeness to the core" (Keats 2001: 249, vv. 5-6)<sup>39</sup>. No obstante, el mantenimiento de este universo cromático se produce igualmente a través de las reiteraciones ("fruit", vv. 4, 6; "wind", vv. 15, 29; "flowers"<sup>40</sup>, vv. 9, 18) y de las connotaciones de los verbos anteriormente citados, cuyos matices de alegría se extinguen en la tercera estrofa: "the soft-dying day" (v. 25), "the light wind lives or dies" (v. 29).

La abundancia y el renacimiento de los valores primaverales produce un efecto irónico en el desarrollo del poema, que adopta en la segunda estrofa las labores características de un otoño que anticipa el invierno, y con él, la llegada de una madurez que acerca al lector al final de la existencia y de la propia composición. Las imágenes de la segunda estrofa dependen del verbo "find" (v. 13), encuadrado en el segundo verso ("Sometimes whoever seeks abroad may find / Thee [...]", vv. 12-3), bajo cuyo magisterio se organizan las variantes surgidas a posteriori, que prestan un sentido pictórico a la oda, aunque al mismo tiempo los sonidos sugieren una disminución de la alegría. El punto álgido se localiza en los gerundios ("sitting", v. 14; "winnowing", v. 15) y en la dimensión temporal señalizada ("hours by hours", v. 22), que acotan, respectivamente, los núcleos de la tripartición en torno a los que se desarrolla la estrofa.

Por un lado, la figura femenina admite la posibilidad de encontrarse sentada, lo que unido a su capacidad fecundadora nos hace pensar en la diosa griega Deméter, llamada Ceres por los romanos. Tradicionalmente se la ha representado en actitud de reposo, tal y como aparece en la composición, así como uno de sus atributos lo constituía la adormidera: "[...] careless on a granary floor" (v. 14). La oda manifiesta un estado de relajación, después de haber apuntado las tareas correspondientes a una trilladora, espigadora y vendimiadora. Esta progresión se precipita de pronto en el vacío de la tercera estrofa, cuyo ritmo en principio rápido se aminora con la finalidad de incidir en la extinción del día, trasunto de las estaciones y, en definitiva, de la edad del ser humano (Rudanko 1991: 321). Estos procesos se caracterizan por su carácter complementario y circular, de modo que el ciclo se repite, lo mismo que las fases de la existencia, si bien ejemplificadas en criaturas distintas. Este es el sentido de la oda: el

<sup>39</sup> La cursiva no figura en el texto.

<sup>40</sup> Las flores (vv. 13, 29) y el viento (v. 53) son elementos que juegan un papel fundamental en "Ode to Psyche". En esta composición, Psyche no posee ningún altar con flores (Keats 2001: 241, v. 29), al contrario que "To Autumn", oda construida en torno a la abundancia.

vigor y el fracaso concentrados en el mismo instante. A la luz de lo expresado es posible proponer el siguiente esquema:

ESTACIONES	EXISTENCIA	NATURALEZA
Primavera	Nacimiento	Siembra
Otoño	Madurez	Plenitud
Invierno	Vejez	Acabamiento.

La primera estrofa indica la lozanía de los frutos producidos por la naturaleza, prestos a ser recogidos, mientras que las consecuencias de esta actividad pueden observarse en la segunda parte de la composición. De esa plenitud anterior no queda más que el recuerdo y la esperanza de que la estación propicia regrese, consideraciones centradas en la tercera estrofa (Booth 1970: 93), que presenta nuevamente el mito de la hija de Zeus y Deméter.

Con la llegada del invierno la tierra se vuelve estéril, circunstancia incentivada por el abandono del cielo por parte de la diosa, quien se venga así del rapto de su hija Perséfone, acto cuya responsabilidad recae sobre Hades. En función de esta interpretación, la invocación y personificación del otoño, patentes en el verso inicial, se producen porque Perséfone abandona el reino de las tinieblas cada primavera (Grimal 1966: 131-33), período extendido en una estación diferente al comienzo de la composición.

El esquema constructivo keatsiano utilizado en "To Autumn" consolida una base meditada, así como el molde fundamental admite su deuda con relación al discorrir estacional (Beer 1969: 743). Opuestamente a lo que sucede en "Ode to a Nightingale", el método principal es la descripción, cuyo núcleo se documenta al comienzo del poema, bajo forma de apóstrofe. Si "To Autumn" consta de presentación, nudo y desenlace, "Ode on Melancholy" se caracteriza por su inicio *in medias res*: "No, no! go not to Lethe, neither twist / Wolf's-bane, tight rooted, for its poisonous wine" (Keats 2001: 250, vv. 1-2).

Los ciclos estacional y vital avanzan al unísono<sup>41</sup>, hasta integrarse en el nivel meramente personal, que sin embargo resulta universal, ya que afecta a todas las criaturas<sup>42</sup>. Keats se sirve de la mitología clásica con una significación implícita y humanizada, pues no en vano la naturaleza sustenta una personalidad definida<sup>43</sup>. La plenitud otoñal, sinónima de madurez, es reforzada por la dicción (Lovell 1950: 207), que se sirve con frecuencia de los epítetos: "*mellow fruitfulness*" (v. 1), "*maturing sun*" (v. 2)<sup>44</sup>. La constante adjetivación se relaciona con la producción keatsiana inmediatamente anterior, compuesta bajo los efectos de un estado de ánimo atormentado, lo

<sup>41</sup> A partir de los autores románticos el otoño constituye una metáfora sobre la existencia (Furst 2002: 11).

<sup>42</sup> En este sentido, Gunakar Dube realiza un estudio comparativo de "To Autumn" con relación a "My November Guest" y "October", de Robert Frost. *Vid.* Dube (1971).

<sup>43</sup> Para ampliar el tratamiento de la naturaleza en la producción de Keats, consúltese Begg (1948).

<sup>44</sup> La cursiva no figura en el original.

que cambió con los encuentros que mantuvo el autor con su hermana y James Rice (Lovell 1950: 216), por lo que no es de extrañar que este sosiego se traslade a "To Autumn", desechando la tragedia de *The Fall of Hyperion*. Es justo considerar que los sentimientos finales de la obra analizada propagan serenidad (Bush 1965: 127), pero no por ello dejan de existir las connotaciones dramáticas, expresadas de modo contenido, en consonancia con la decadencia progresiva desde la plenitud inicial.

A pesar de que Keats no otorgó la denominación de "oda" a "To Autumn"<sup>45</sup>, no hay duda de que se trata de una creación que admite tal nombre, y su rango de oda definitiva propicia el entendimiento de este tipo de producciones del autor inglés desde una óptica integral, concibiéndolas como una identidad grupal; aunque "To Autumn" no pertenezca cronológicamente a las *Spring Odes*, su transcurso desarrolla temas afines (*vid.* Gleckner 1965: 583-5).

La relación metafórica de las imágenes de la composición desemboca en la muerte, representada por la migración de las aves, que supone la comprensión de la temporalidad por parte del hablante (Lott 1970: 79-80). En contraposición a la plenitud de la primera estrofa, la impresión de sofoco incentivada por los términos "careless" y "granary" (v. 14) alcanza su apogeo en "the fumes of poppies" (v. 17), línea que marca una invitación al sueño, entendido como trasunto de la muerte.

Las dos figuras iniciales descritas en la segunda estrofa denotan estatismo, pues la trilladora ("winnow") se halla sentada, mientras que la segadora ("reaper") está durmiendo. En la tercera criatura se adivina un aparente movimiento, limitado al equilibrio que ha de mantener su cabeza cuando cruza el arroyo (Lott 1970: 75).

La segunda estrofa en un principio puede parecer dinámica, pero esta característica se extiende a un nivel meramente potencial, de forma que la quietud visible en la primera estrofa se prolonga en la siguiente. Esta serenidad ha motivado que la segadora sea entendida como un recuerdo mortuorio, a causa del letargo estacional (Perkins 1959: 292). El tiempo en sí mismo solo parece existir en la primera estrofa, ya que la única certeza es la eternidad, esto es, el instante sostenido de la belleza, perceptible en la plenitud de todas las criaturas. Las referencias a la dimensión cronológica ("more, / And still more", vv. 8-9; "later", v. 9) no cumplen la función de señalizadores temporales en sentido estricto (*cfr.* Southam 1960: 94), sino de partículas que pretenden enfatizar la duración de la belleza, para después lamentar su pérdida.

La concepción de "To Autumn" revela un cuidado léxico y sintáctico extremo, hasta el punto de que es posible catalogar dicho poema como un experimento formal (Pearce 1975: 14). El punto de vista adoptado por Keats en esta oda consigue una gran objetividad, dado que la primera persona de "Ode to a Nightingale" u "Ode to Psyche" es modificada por la tercera, en tanto que en su inmediata producción se produce un progresivo alejamiento de Milton. A pesar de que el narrador sea en realidad Keats (Vendler 1973: 603), el centro de la composición se consolida en el otoño.

<sup>45</sup> De hecho, "To Autumn" es la única oda que no presenta explícitamente la citada denominación: "this is the only ode that Keats doesn't title as such" (Minahan 1992: 180).

En cuanto al paradigma léxico, la estrofa inicial de "Ode on a Grecian Urn" presenta cinco arcaísmos, pero en la segunda estrofa de "To Autumn" Donald Pearce no localiza ninguno, reduciéndose de forma considerable en dicho poema los términos de origen romance (que en lengua inglesa equivalen habitualmente a la utilización de registros cultos) con respecto a creaciones anteriores, tales como *Hyperion* u "Ode to Psyche" (Pearce 1975: 16).

La oda actúa como un *Te Deum* que celebra el proceso germinativo de la naturaleza (Booth 1970: 88), para lo que Keats concibe una obra ritual, en la que se produce la fusión de la alegría y de los sentimientos melancólicos. "To Autumn" supone la culminación de la poesía keatsiana, que alcanza ahora su máxima serenidad (Gittings 1978: 186).

Estas declaraciones del autor inglés se relacionan con su estado emocional, que no impide la conjunción del esplendor desencadenado en "To Autumn" con momentos de melancolía. El movimiento u oscilación desde la intensidad de la naturaleza hasta la frustración de los últimos versos se produce, bajo diferentes perspectivas, en "Ode to a Nightingale", "Ode on a Grecian Urn", "Ode on Melancholy" y en "To Autumn" (Vendler 1983: 86), entre otras composiciones. Los influjos de la naturaleza sobre Keats pueden documentarse en su correspondencia, y las flores aparecidas en "To Autumn" muestran una gran semejanza con la carta escrita a James Rice (14/16-2-1820):

The Beauties of Nature had lost their power over me [...]. How astonishingly does the chance of leaving the world impress a sense of its natural beauties on us. Like poor Falstaff, though I do not babble, I think of green fields. I muse with the greatest affection on every flowers I have known from my infancy—their shapes and colours as are [for are as] new to me as if I had just created them with a superhuman fancy—it is because they are connected with the most thoughtless and happiest moments of our Lives—I have seen foreign flowers in hothouses of the most beautiful nature, but I do not care a straw for them. The simple flowers of our sp[er]ting are what I want see again.

(Keats 1975: 359).

"To Autumn" ilustra la experiencia de la belleza a través de la consolidación temporal (Cairns 1988: 27-8). En la oda el tiempo aparece detenido en el instante (la plenitud), pero inevitablemente la perfección de la naturaleza camina hacia un futuro que anuncia el invierno. El valor de Keats consiste en aceptar el devenir temporal de un modo sosegado (Creaser 1988: 123).

La segunda estrofa representa una recreación de la imaginación, pues el poder descriptivo del otoño se traduce en tres imágenes femeninas (Haworth 1968: 375). Importante resulta asimismo la identificación entre la vida y la muerte que se produce en el poema, hasta el extremo de que los elementos que lo jalonan pueden considerarse metonimias del mismo. Las tres estrofas conforman un grupo heterogéneo y completo, en el que aparecen los diferentes estadios de la existencia. Solo la parte final traduce la separación de la naturaleza, ajena a la fertilidad de los comienzos de la

composición, lo que se señala mediante sonidos frágiles (Nemoianu 1978: 211), tales como los producidos por las aves o los mosquitos.

Los gerundios dotan al poema de una hilazón constructiva en torno a las diversas fases de la vida, hasta su conclusión en 'gathering' (v. 33). Previamente, partículas como "[w]hile" (v. 25), "[t]hen" (v. 27) o "now" (v. 31) inciden en idéntica situación de destrucción, pero especificada de un modo suave. Ahora las sensaciones no portan la plenitud sinestésica de la primera estrofa, como sucedía con la reiteración de la letra "m" en "For Summer has o'er-brimm'd their clammy cells" (v. 11).

La sintaxis de "To Autumn" ciertamente goza de un carácter particular. Así, verbos en principio intransitivos como "swell" o "plump" (v. 7) son dotados de un valor transitivo, mientras que las estructuras manejadas gozan de un carácter repetitivo (Patterson 1979: 451)<sup>46</sup>. Los sucesivos verbos empleados relativos a los procesos de plenitud ("load" y "bless", "bend", "fill", "swell", "plump") precisan su correspondiente sustantivo ("vines", "cottage-trees", "fruit", "gourd", "hazel cells"), los cuales a su vez se ven acompañados de la preposición "with" para indicar las entidades a las que hacen referencia ("fruit", "apples", "ripeness", "kernel")<sup>47</sup>.

Todas las secuencias de la primera estrofa dependen del verso inicial ("Season of mists and mellow fruitfulness!", v. 1), de igual modo que el segundo verso de la estrofa siguiente rige las posibilidades que adopta la figura femenina representada. Este ritmo discursivo se fragmenta con la llegada de la tercera estrofa, lugar en el que los elementos de la naturaleza encarnan unidades autónomas: "And touch the stubble-plains with rosy hue" (v. 26), "And full-grown lambs loud bleat from hilly bourn" (v. 30), "And gathering swallows twitter in the skies" (v. 33).

Estos paralelismos reiteran la consumación de Keats, cuyo inicio se fragua en *Endymion* (Blackstone 1970: 94). Ahora tiene lugar la comprensión del discurrir de la existencia: "Think not of them, thou hast thy music too" (v. 24). Las cuatro primeras líneas de la estrofa final dotan a "To Autumn" de las características sinestesias de Keats, provocando un enfoque visual. El final de esta misma estrofa ha sido comparado con "Intimations of Immortality", de Wordsworth, y con "Samson Agonistes", de Milton, a causa de su aceptación de la experiencia (Stone 1992: 128)<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> En contra del análisis sintáctico propuesto por Patterson se manifiesta Freeman (1980).

<sup>47</sup> Vid. Patterson (1979: 450).

<sup>48</sup> No obstante, en el ejemplo aducido por Stone de *Samson Agonistes* no observamos una relación clara entre dicho pasaje y "To Autumn", aunque coinciden en el tono reposado con el que ambas composiciones concluyen, característica extensible a "Intimations of Immortality", de Wordsworth:

His servants he with new acquist  
Of true experience from this great event  
With peace and consolation hath dismissed,  
And calm of mind all passion spent.

(Milton 1968: 401-2, vv. 1755-8).

Thanks to its tenderness, its joys, and fears,  
To me the meanest flower that blows can give

En la acción compositiva de "To Autumn" se deduce la impronta del soneto titulado "When I have fears that I may cease to be", con la diferencia de que en esta última obra la melancolía se mantiene desde el adverbio "When" (v. 1) hasta el verbo "sink" (v. 14), cuya metáfora del sacrificio de la belleza es continuada por la oda:

When I have fears that I may cease to be  
Before my pen has glean'd my teeming brain,  
Before high-piled books, in charactery,  
Hold like rich garners the full ripen'd grain;

(Keats 2001: 301, vv. 1-4).

Entre los influjos señalados hasta el momento no ha sido recogida la admiración que Keats sentía por Shakespeare<sup>49</sup>, lo que explica que este se convierta en un antecedente primordial a la hora de desentrañar las composiciones del autor de "Ode on a Grecian Urn". "To Autumn" no supone una excepción a este respecto, de acuerdo con los criterios manejados por Vendler (1983: 234), quien aduce las creaciones "That time of year" (LXXIII) y "How like a winter" (XCVII) como base del poema keatsiano:

How like a winter hath my absence been  
From thee, the pleasure of the fleeting year!  
What freezings have I felt, what dark days seen!

(Shakespeare 1971: 1119, vv. 1-3).

Milton se encuadra en las fuentes centrales de "To Autumn", y la mayoría de los estudiosos considera probado el influjo de "El Penseroso" y de *Paradise Lost* sobre dicha composición<sup>50</sup>. A estos efectos, el argumento del Libro V contenido en esta última obra se aproxima al desarrollo de "To Autumn", así como el estadio temporal manejado se muestra coincidente, pues en ambos casos se trata de la mañana. Eva inicialmente transmite su sueño a Adán, mientras que el lector asiste a continuación al relato de las labores diarias que deben realizar todas las criaturas, escena en la que parece haberse fijado Keats:

---

Thoughts that do often lie too deep for tears.

(Wordsworth 1967: 462, vv. 205-7).

<sup>49</sup> Middleton Murry llega a comparar a Keats con Shakespeare, e incluso lo sitúa por encima de Milton: "If you are a Keats, that is, if you have a richness of perception and an original genius comparable with Shakespeare's own, then [...] you may do anything; you may quite safely imitate Homer and Dante as well. Nothing can stop such a teeming mind from discharging itself. But after all, Keats abandoned *Hyperion* because the Miltonic manner was false for him" (Murry 1973: 106).

<sup>50</sup> "El Penseroso" no limita su influencia a la obra de Keats, sino que asimismo actúa sobre "The Nightingale. A Conversation Poem", creación de Coleridge publicada por primera vez en *Lyrical Ballads* (1798). Observemos los versos que figuran a continuación (la cursiva es nuestra):

Sweet bird that shunn'st the noise of folly,  
*Most musical, most melancholy!*  
Thee chauntress oft the woods among,  
I woo to hear thy even-song;  
(Milton 1967: 142, vv. 61-64)

And hark! the nightingale begins its song,  
*'Most musical, most melancholy' bird!*  
A melancholy bird? Oh! idle thought!  
In Nature there is nothing melancholy.  
(Coleridge 1967: 264, vv. 12-15).

Awake, the morning shines, and the fresh field  
Calls us, we lose the prime, to mark how spring  
Our tended plants, how blows the citron grove,  
What drops the myrrh, and what the balmy reed,  
How nature paints her colours, how the bee  
Sits on the bloom extracting liquid sweet.

(Milton 1967: V, 675-6, vv. 20-5).

El fragmento expuesto parece haber intervenido en la primera estrofa de la oda, mientras que la tercera evoca los versos de "El Penseroso", cuando Milton prepara la conclusión del poema a través de las diversas entidades reunidas durante la meditación, entre las que destaca, una vez más, la presencia de las abejas:

There in close covert by some brook,  
Where no profaner eye may look,  
Hide me from day's garish eye,  
While the bee with honied thigh,  
That at her flowery work doth sing,

(Milton 1967: 145, vv. 139-43).

La fertilidad de que presume la oda halla su germen en la Eva de *Paradise Lost*, concretamente en el Libro IV, tal y como apunta Helen Vendler (1983: 238)<sup>51</sup>. Las imágenes contenidas en la segunda estrofa de "To Autumn", relativas a la recogida de los frutos, quizás encontrasen su inspiración en *Faerie Queene*, de Spenser, quien mediante las sucesivas estrofas de que consta la citada obra efectúa un contraste entre las diferentes estaciones del año. Sin embargo, la figura retratada no admite la ambigüedad, identificándose con un varón que porta una hoz ("sickle", v. 8), mientras que en "To Autumn" parece que el tradicional retrato masculino es sustituido por el protagonismo de una mujer. Los términos empleados por Spenser son parecidos a los de Keats, aunque en este terreno es más difícil apreciar una supuesta influencia, dado que el tema abordado requeriría el uso de vocablos pertenecientes al campo semántico de la naturaleza. Pese a ello, Spenser utiliza "store" (v. 2), "fruits" (v. 3), "reape" (v. 9) o "ripened fruits" (v. 9), palabras todas idénticas o semejantes a las aparecidas en "To Autumn". Respecto a la última secuencia, esta se antoja parecida a la emitida por Edgar en la obra de Shakespeare titulada *King Lear*: "Ripeness is all" (Shakespeare 1971: V.ii, 938, v. 11)<sup>52</sup>:

Then came the *Autumne* all in yellow clad,  
As though he joyed in his plentiful store,  
Laden with fruits that made him laugh, full glad  
That he had banisht hunger, which to-fore  
Had by the belly oft him pinched sore.

---

<sup>51</sup> [...] Jupiter  
On Juno smiles, when he impregns the clouds  
That shed May flowers; [...]

(Milton 1967: IV, 642, vv. 499-501).

<sup>52</sup> Precisamente esta expresión ha sido utilizada por Middleton Murry para definir "To Autumn". Vid. Unger (1956: 181), Davenport (1969: 102), Leavis (1978a: 245).

Upon his head a wreath that was enrold  
 With eares of corne, of euery sort he bore:  
 And in his hand a sickle he did holde,  
 To reape the ripened fruits the which the earth had yold.

(Spenser 1966: VII.30, 403, vv. 1-9).

Esta imagen es trasladada por Keats a su oda, si bien en el Edén miltoniano figura una naturaleza domesticada. Keats concibe un mundo al que lega sus propios pensamientos, lo que se relaciona con el acto mismo de creación (Albrecht 1979: 231), cuya esencia es por naturaleza egotista<sup>53</sup>. En este contexto es preciso distinguir la identidad de las distintas criaturas, a pesar de que el poeta carezca de ella, como observamos en un escrito dirigido a Richard Woodhouse (27-10-1818)<sup>54</sup>:

A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity—he is continually in for—and filling some other Body—The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute—the poet has none; no identity—he is certainly the most unpoetical of all God’s Creatures.

(Keats 2001: 501).

El universo observado en “To Autumn” transmite la idea de seguridad y abundancia de que adolece el artista. Milton no es partidario de la regeneración, sentimiento que por el contrario se aprecia con claridad en “To Autumn”, al tiempo que el sonido que emiten las criaturas presta una gran melancolía:

Till many years over thy head return:  
 So mayst thou live, till like ripe fruit thou drop  
 Into thy mother’s lap, or be with ease  
 Gathered, not harshly plucked, for death mature:  
 This is old age; but then thou must outlive  
 Thy youth, thy strength, thy beauty, which will change  
 To withered weak and gray; [...]

(Milton 1967: XI, 1009-10, vv. 534-40).

El crecimiento de la oda de Keats se produce a través del sucesivo extrañamiento estimulado por los verbos (“load”, “bend”, “fill”, “swell”, “plump”), que desemboca en la secuencia del último verso de la primera estrofa: “For Summer has o’erbrimm’d their clammy cells” (v. 11). La ubicación de las abejas al final de la anécdota descriptiva no resulta baladí, teniendo en cuenta que la tradición geórgica manifestada se ve saciada por la dulzura de la miel, recuerdo de la estación estival. Hemos de añadir las coincidencias visibles por lo que afecta al campo semántico de “To Autumn”. Pearce apuntaba el alejamiento progresivo de Keats respecto al magisterio miltoniano (Pearce 1975: 16-7), pero tal afirmación solo puede sostenerse en parte, puesto que la estructura y la disposición del poema de Keats revelan términos idénticos a los em-

<sup>53</sup> Léase la carta de Keats dirigida a sus hermanos George y Tom (21/27[?]-12-1817), en Keats (2001: 491-2).

<sup>54</sup> Keats concedía al poeta la ausencia de identidad, contrariamente al resto de las criaturas y elementos naturales.

pleados en el Libro V de *Paradise Lost*. Esta apreciación podría deberse a la simple casualidad, a pesar de que las semejanzas se documenten en un mismo fragmento, situado entre los versos 322-46 del texto de Milton, en el que se hallan "store" (v. 322), "ripe" (v. 323), "gourd" (v. 327) y "sweet kernels" (v. 346). Por otra parte, en "To Autumn" se localizan "ripeness" (v. 6), "gourd" (v. 7), "sweet kernel" (v. 8) y "store" (v. 12), términos parecidos o exactamente iguales a los anteriores que contribuyen a reflejar una experiencia particular (Brooks 1967), a la cual subyace no únicamente el deseo de trasladar a la composición las diferentes fases del ser humano en su relación con la naturaleza, sino también las ansias por comprender el significado de la belleza.

El eje constructivo de la estrofa inicial se apoya en el tercer verso ("Conspiring with him how to [...]", v. 3), en torno al que se enumeran las actividades desarrolladas a continuación. Las imágenes relacionadas con la intoxicación y el enajenamiento abundan en "Ode to a Nightingale" desde el comienzo, junto a las alusiones mitológicas referentes al sueño. Esta perspectiva no supone una excepción en "To Autumn" ("fruit the vines", v. 4), así como en Milton, quien emplea el término "vine" desde un enfoque basado en la serenidad de *L'Allegro*<sup>55</sup>:

And at my window bid good morrow,  
Through the sweet-briar, or the vine,  
Or the twisted eglantine.

(Milton 1967: 135, vv. 46-8).

El esquema tripartito de la segunda estrofa motiva que el lector se dirija irremediablemente al soneto "To Homer", en donde se especifica que a la diosa Diana le corresponden tres reinos, los cuales son contemplados por Homero y que todo poeta desearía alcanzar:

There is a triple sight in blindness keen;  
Such seeing hadst thou, as it once befell,  
To Dian, Queen of Earth, and Heaven, and Hell.

(Keats 2001: 308, vv. 12-14).

La tercera estrofa olvida la riqueza de los apartados anteriores, así como sus tres últimos versos conforman un conjunto de sonidos independiente transmitido por las aves, que con sus melodías indican el fin de la plenitud y el comienzo del invierno. Se produce asimismo un contraste entre el petirrojo y las golondrinas, pues mientras

---

<sup>55</sup> Lo cierto es que las alusiones, referencias e influjos de otros autores en la obra keatsiana conforman un paradigma inmenso. Además de los autores citados, debemos recordar que Creaser señala la impronta de "Ode on the Spring" y de "Ode to Adversity", de Thomas Gray, así como de "Ode to Evening" y de "Ode to Peace", de William Collins, sobre "To Autumn" (Creaser 1988: 115). Quizás en "Ode to Evening" se observen ciertos puntos de contacto. *Vid.* Collins (1979).

While fallow Autumn fills thy lap with leaves,  
Or Winter, yelling through the troublous air,  
Affrights thy shrinking train,  
And rudely rends thy robes:

(Collins 1979: 547, vv. 45-8).

el primero pertenece a la dimensión terrestre, ya que permanece en el jardín, las segundas son presentadas en el cielo:

[...] and now with treble soft  
The redbreast whistles from a garden-croft,  
And gathering swallows twitter in the skies.

(Keats 2001: 250, vv. 31-3).

La localización del petirrojo resulta perfecta en todo momento, dado que se trata de un pájaro proclive a anidar en huecos y grietas. El gorjeo de las golondrinas elegido por Keats tal vez rompa en parte la armonía reinante, pues la rapidez en el canto de estas suele producirse cuando se hallan excitadas, como imaginamos que debe ocurrir ante la llegada del invierno<sup>56</sup>. La imagen de la madre tierra (Ceres) como protectora de su hijo, representada por los múltiples elementos (frutos, plantas, animales) que jalonan el poema, es usada por Shakespeare en *The Tempest*, en un intento por retrasar la llegada de la muerte (Vendler 1983: 258):

Spring come to you at the farthest  
In the very end of harvest!  
Scarcity and want shall shun you;  
Ceres' blessing so is on you.

(Shakespeare 1971: IV.i, 17, vv. 114-7).

Existe la posibilidad de interpretar la tercera estrofa en función de la orfandad a que quedan sometidas todas las criaturas, hecho que recuerda el mito de Perséfone, raptada por Hades. La permanencia en los Infiernos de la hija de Deméter adopta un carácter cíclico, puesto que cuando habite en los abismos los árboles carecerán de hojas.

Las descripciones efectuadas por Keats constituyen un intento por retrasar la llegada del frío, como se vislumbra en el alargamiento de que dota a algunas de ellas: "Then in a wailful choir the small gnats mourn / Among the river sallows [...]" (Keats 2001: 249, vv. 27-8). Sin embargo, otras secuencias presentan una disposición breve, que recuerda el próximo acabamiento: "To swell the gourd [...]" (Keats 2001: 249, v. 7).

El conjunto de "To Autumn" encarna el retrato de la naturaleza durante su apogeo, pero al mismo tiempo la percepción de este demostrada en el poema se halla regida por la imaginación<sup>57</sup>, entendida como un elemento obsesivo, tal y como lo son la verdad y la belleza keatsianas. En "To Autumn" no se manifiesta explícitamente la

<sup>56</sup> Peterson, Mountfort & Hollom (1995). Con este manual el lector puede acercarse al comportamiento de las aves y así comprender su utilización por parte de Keats.

<sup>57</sup> Keats distinguía entre "the authenticity of the Imagination" y lo que "can be known for truth by consequitive reasoning" (Keats 2001: 489), en una carta dirigida a Benjamin Bailey (22-11-1817), tal y como apunta Abrams (1980: 314).

belleza, pero su participación se introduce a través de la imaginación como elemento de la realidad, conformando una dependencia mutua entre ambos términos<sup>58</sup>.

Esta imaginación desbordante, intrínseca a las composiciones de Keats, permite que la plenitud sea observada durante el otoño, cuando por lógica le correspondería a la primavera, aunque la abundancia ya era identificada con la anterior estación por Milton, en el banquete de Eva (Gordon 1947):

[...] Raised of grassy turf  
Their table was, and mossy seats had round,  
And on her ample square, from side to side  
All Autumn piled, though spring and autumn here  
Danced hand in hand. [...]

(Milton 1968: 699, vv. 391-95).

Al meditar sobre el poema, el lector se pregunta por qué Keats no presenta la caída de las hojas de los árboles, cuando es uno de los rasgos distintivos de la estación otoñal. Tal situación sería imposible en la primera estrofa, ya que en ella tiene lugar la apoteosis del otoño, concebido como una nueva primavera, pero en cambio este argumento podría haberse ubicado en la segunda o en la tercera parte de la composición. En todo caso, quizás su puesto en la última estrofa contrastase con el resto de los elementos en ella manifestados, pues la decrepitud nunca es abordada explícitamente. De hecho, los árboles hacen acto de presencia (concretamente, los sauces), movidos por la brisa en el río (Keats 2001: 249-50, vv. 27-9).

La segunda estrofa parece más adecuada para la inserción del motivo de las hojas característico del otoño, en virtud de su condición de intermediario entre la plenitud y la vejez de la naturaleza, aunque entendido igualmente como posibilidad de resurrección. En la mitad de la composición, Keats recrea un ambiente de carácter onírico, dirigido por el sueño y las sustancias sedantes, produciéndose en consecuencia un abandono de la consciencia del "yo poético":

Sometimes whoever seeks abroad may find  
Thee sitting careless on a granary floor,  
Drowsed with the fumes of poppies [...]  
Or by a cider-press [...]

(Keats 2001: 249, vv. 13-4, 17, 21).

La imaginación precisa del concurso de elementos alucinógenos para así alcanzar la belleza<sup>59</sup>, concebida como forma de verdad. "Ode on Melancholy" supone la explicación de la belleza, esto es, una consecuencia de su desaparición, a lo que ayuda su comienzo *in medias res*. La segunda estrofa de esta composición recoge los efectos

<sup>58</sup> "It is not only that the imagination adheres to reality, but, also, that reality adheres to the imagination and that the interdependence is essential" (Stevens 1960: 122).

<sup>59</sup> Mincoff (1970) aborda los conceptos de belleza y verdad presentes en los versos conclusivos de "Ode on a Grecian Urn", si bien no los entiende como el apartado fundamental de la composición. En tales líneas se expone, en gran parte, el ideal poético de Keats, el cual nos sirve para analizar "To Autumn". Idénticas constantes fueron estudiadas con anterioridad por Notopoulos (1966).

que provoca la tristeza encarnada en “To Autumn”, si bien la sensación ahora descrita no surge por el cambio estacional; es más, el poema menciona el mes de abril:

But when the melancholy fit shall fall  
 Sudden from heaven like a weeping cloud,  
 That fosters the droop-headed flowers all,  
 And hides the green hill in a April shroud;  
 Then glut thy sorrow on a morning rose,

(Keats 2001: 250, vv. 11-5).

Resulta curioso que las flores se encuentren marchitas en primavera y no durante el otoño, circunstancia ocasionada por la desazón. La belleza de Keats no es eterna, como lo prueba el hecho de que la plenitud otoñal se desmorone paulatinamente, y a pesar de que *Endymion* commence con “A thing of beauty is a joy for ever” (Keats 2001: 63, v. 1), lo cierto es que “Ode on Melancholy” se manifiesta más realista en este sentido: “She dwells with Beauty – Beauty that must die” (Keats 2001: 250, v. 21).

El procedimiento enumerativo y descriptivo tiene una significación básica en “To Autumn”, ya que contribuye a plasmar la perfección exterior<sup>60</sup>, mientras que la reiteración, visible en “Ode on a Grecian Urn”, consolida la intensidad interior (Vendler 1983: 89). “Ode on Melancholy” y “To Autumn” configuran dos composiciones estrechamente unidas, pues este último poema demuestra el sentido del anterior (Cairns 1988: 27-8), pese a lo cual quizás haya que entender esta afirmación a la inversa.

En la construcción de “To Autumn”, y en general en la obra poética de Keats, es conveniente conceder una significación especial a lo que el propio lírico denominó “Negative Capability”<sup>61</sup>, aunque no sería correcto interpretar su producción solo a la luz de este criterio (Holloway 1952: 425)<sup>62</sup>, sino que ha de conjugarse con la apuesta imaginativa. El acta fundacional de la citada teoría se produce en el escrito epistolar dirigido a Benjamin Bailey (22-11-1817), en cuyo contenido se advierte una especie de éxtasis:

<sup>60</sup> “All the odes [...] exhibit some parallelism in syntax, but ‘Autumn’ is the only one that organizes each of its stanzas by multiple syntactic parallels – the infinitives of the first stanza, the views of Autumn (all objects of the verb ‘find’) in the second stanza, and the kernel-sentences of song in the third stanza” (Vendler 1983: 271-2).

<sup>61</sup> Keats entiende que la “Negative Capability” propicia la visión poética a través de ciertas cualidades que el sujeto en cuestión posee, de las cuales asimismo carecía Dilke (Trilling 1980: 33). El título de este estudio de Trilling, “The Poet as Hero: Keats in His Letters”, se inspira en un ensayo de Thomas Carlyle, denominado “The Hero as Poet. Dante; Shakespeare” (Carlyle 1943).

<sup>62</sup> “the odes are not only products of what Keats himself called ‘Negative Capability’” (Holloway 1952: 425).

What the Imagination seizes as Beauty must be truth—whether it existed before or not—for I have the same Idea of all our Passions as of Love they are all in their sublime, creative of essential Beauty— [...] The Imagination may be compared to Adam's dream—he awoke and found it truth.

(Keats 2001: 489).

En este fragmento se expone la relación mantenida entre *Belleza - Imaginación - Verdad*, de forma que para comprender la verdad es preciso imaginar la belleza que hay en ella<sup>63</sup>. Se precisa entonces una armonía esencial entre ambos componentes (Bate 1964a: 52). El texto citado nos remite a "To Autumn", especialmente a la segunda estrofa, cuando se describe el sueño de la criatura presentada. En su carta, Keats alude a una doble fuente, dado que por un lado se refiere a la *Biblia*, mientras que por otro recupera la tradición miltoniana. En la oda aparece una entidad de rango misterioso, perteneciente a la mitología, cuya actitud se corresponde con la asignada a Adán, pero se diferencia de este en que se halla rodeada de narcóticos, lo que tal vez envilecería el retrato bíblico, a pesar de que el sueño pueda considerarse realmente una sustancia enajenante, como se observa en "To Sleep": "O soothest Sleep! if so it please thee, close, / In midst of this thine hymn, my willing eyes," (Keats 2001: 346, vv. 5-6).

Mediante los personajes citados en "To Autumn", Keats pretende acceder al universo de los sentidos, para así lograr la plenitud (Bos 1953: 118), por lo que ha de recurrir al sueño, a las adormideras o al lagar, del mismo modo que "Ode to a Nightingale" emplea el vino, la cicuta y las referencias al río Leteo. Solo con la recreación de las sensaciones que pueden provocar dichas sustancias Keats se convierte en el rui-señor que está describiendo ("In such an ecstasy!" 2001: 237, v. 58)<sup>64</sup>. En "To Autumn" no existe una expresión que indique tal consumación, pese a que se marque el clímax al comienzo de la tercera estrofa: "Where are the songs of Spring? Ay, where are they?" (Keats 2001: 249, v. 23).

En el planteamiento de su teoría imaginativa, Keats difiere de los postulados de Shelley, pues este reivindica el papel de la razón, mientras que Keats se rinde ante la capacidad de trascendencia que posee la imaginación (Thorpe 1977: 187), lo que le permite inventar los efectos de una estación en un tiempo que no es el suyo. Desde otra perspectiva, Shelley admite la simbiosis *razón - imaginación*:

Reason respects the differences, and imagination the similitudes of things. Reason is to the imagination as the instrument to the agent, as the body to the spirit, as the shadow to the substance.

(Shelley 1943: 120).

<sup>63</sup> En una carta dirigida a J. H. Reynolds (3-5-1818), Keats expone que el dolor es una forma de conocimiento, para lo que alude a la secuencia "Knowledge is Sorrow", asignada a Byron. Sin embargo, este en realidad decía en *Manfred* "Sorrow is knowledge" (Byron 1992: I.i, 53, v. 10). Keats expresa que "'Sorrow is Wisdom'—and further for aught we can know for certainty! 'Wisdom is folly'—" (Keats 2001: 498).

<sup>64</sup> Bonjour (1959).

Keats consolida un universo de sensaciones, que son las que en definitiva dotan de vida propia a su obra: “[...] O for a Life of Sensations rather than of Thoughts!” (Keats 2001: 489). La inspiración necesita momentos de reposo, tal y como se documenta al final de la primera estrofa en la escena de las abejas, para mostrar acto seguido la impaciencia en “Thou watchest the last oozings, hours by hours” (Keats 2001: 249, v. 22), cuando en un principio la secuencia en sí indica todo lo contrario. El autor de *Hyperion* cree en la belleza independientemente de la cronología asociada a la composición, marcada mediante los diversos elementos naturales participantes. Las nubes surgen cuando la jornada anuncia su acabamiento (v. 25), los mosquitos se acercan o se alejan (vv. 27-9), el viento continúa o desaparece (v. 29) y los corderos balan (v. 30), si bien desde la distancia<sup>65</sup>. La muerte no se consolida, pero su inminencia dota a “To Autumn” de una gran belleza.

El estado anímico descrito en el poema se deriva de lo que Keats denomina “Negative Capability”, cuya definición se fermenta en una carta dirigida por el poeta a sus hermanos George y Tom (21/27[?]-12-1817):

I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason [...].  
(Keats 2001: 492).

Keats asume los poderes de la poesía en función de la belleza que se localiza en ella (*vid.* Scarfe 1961: 8): “with a great poet the sense of Beauty overcomes every other consideration, or rather obliterates all consideration” (Keats 2001: 492). El lector no debe esperar que el paisaje de “To Autumn” responda a la mera realidad, sino que su presentación se basa en el molde imaginativo<sup>66</sup>. Por ello la oda halla su propia propuesta, dado que posee una melodía particular, demostrada en especial en las dos últimas líneas: “The redbreast whistles from a garden-croft, / And gathering swallows twitter in the skies” (Keats 2001, 250, vv. 32-3). De la pareja conformada por el petirrojo y las golondrinas se derivan los verbos “whistles” y “twitter”, respectivamente (Stewart 2001: 146), que constituyen dos variantes de la misma acción musical. Los sonidos del otoño no aducen una idea tétrica de la muerte (Mayhead 1967: 101), sino que son tratados con suavidad. Inicialmente las golondrinas iban a acompañarse de “gathered”, pero en última instancia tal modificador fue suprimido en beneficio de “gathering”, lo que quizás otorgue a la composición un final más espontáneo (Vendler 1983: 264).

La conclusión de la oda es posible asociarla a la resignación<sup>67</sup>, si bien este supuesto horror ante las desgracias que se avecinan se halla expresada de modo pausado, línea que se sostiene en el hecho de que “To Autumn” carece de elementos léxicos que fragüen por sí mismos un ambiente de frustración absoluta; llama la atención la ausencia del término “adieu”, dada la abundancia con que se documenta en la poesía

<sup>65</sup> *Vid.* Minahan (1992: 182).

<sup>66</sup> De acuerdo con Leigh Hunt, “Poetry is imaginative passion” (Hunt 1943: 301).

<sup>67</sup> El poeta puede sobrevivir al paso del tiempo (Carlyle 1943: 254), contrariamente a la perspectiva asociada a la construcción del poema.

romántica en general y en las obras de Keats en particular<sup>68</sup>. La composición circula en torno a recursos paralelísticos por lo que se refiere a la primera estrofa, apuntados mediante la sucesión de infinitivos, así como en la segunda parte del poema los puntos de vista del "yo lírico" son expuestos desde una óptica tripartita, que nos recuerda la figura de Rut aparecida en "Ode to a Nightingale", para finalizar con la evocación de la música procedente de las más diversas criaturas. Keats incluye los sonidos producidos por los mosquitos, los cuales caracterizaríamos quizás como irrelevantes para la significación que pretende transmitir la composición. La utilización de estos insectos se localiza en Edmund Spenser, en el Canto IX de *Faerie Queene*, con lo que cobra vigencia el influjo que pudo ejercer el autor citado sobre "To Autumn" (vid. Woodruff 1953: 217)<sup>69</sup>:

As when a swarme of Gnats at euentide  
Out of the fennes of Allan do arise,  
Their murmuring small trompets sounden wide,  
Whiles in the aire their clustring army flies,  
That as a cloud doth seeme to dim the skies;

(Spenser 1966: IX.16, 113, vv. 1-5).

Hemos de recordar que los mosquitos aparecen en "a wailful choir" (v. 27), motivo que tal vez provenga de Shakespeare, concretamente del soneto LXXIII (Woodruff 1953: 218):

That time of year thou mayst in me behold  
When yellow leaves, or none, or few, do hang  
Upon those boughs which shake against the cold,  
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.

(Shakespeare 1971: 1116, vv. 1-4).

La pequeñez de los insectos puede derivarse nuevamente de Shakespeare, quien en su obra *Cymbeline* asocia dicha cualidad a los mosquitos: "The smallness of a gnat [...]" (Shakespeare 1971: I.iii, 1015, v. 21).

Las interpretaciones a que se puede someter "To Autumn" son múltiples, como lo demuestra el hecho de que el poema acepte visiones históricas, sociales y políticas, del mismo modo que su contenido es susceptible de ser atendido en virtud de criterios exclusivamente estéticos. El valor de la composición reside en que, además de sostenerse en una construcción lograda, Keats consigue transmitir la diversidad de fases por las que puede discurrir una misma estación, y no solo eso, sino que confirma la plenitud de un tiempo ya pasado en una cronología nueva. Todo ello redundando en la personificación y magnificación del otoño, hasta tal punto que cada uno de sus ele-

<sup>68</sup> Helen Vendler afirma que dicho vocablo se halla ausente, de entre las odas de Keats, únicamente en "To Autumn": "The autumn ode [...] is the only one of the odes which does not contain the word 'Adieu' [...]" (Vendler 1983: 269).

<sup>69</sup> Por otro lado, Helen Vendler señala el influjo que debieron ejercer los "Mutability Cantos" sobre "To Autumn" (Vendler 1983: 234), enmarcados en el Libro VII de *Faerie Queene*. En este texto, Spenser realiza un recorrido en torno a las estaciones del año para después abordar las características distintivas de cada mes en cuestión, comenzando por marzo.

mentos característicos asumen una vitalidad propia. A la primera estrofa, representada por la diosa de la fertilidad, se le agencia la riqueza sensorial de los frutos que contiene, mediante la sucesión de reiteraciones y paralelismos, desembocando en la provechosa actividad de las abejas. La segunda estrofa ya precisa de la comentada tripartición, en la que asistimos a las escenas más relevantes de una criatura en principio ambigua, que terminamos por asociar al sexo femenino, la cual puede encontrarse sentada de forma descuidada, dormida a causa del cansancio ocasionado por el trabajo o bien vigilante. En la última estrofa se adivina el carácter descendente que adopta el otoño, cuyos elementos representan el papel de un hijo que se lamenta por la muerte de su madre, emitiendo frágiles sonidos que propician la melancolía explícita de la composición. "To Autumn" es la última de las grandes odas escrita por John Keats, y según la opinión dominante, también la más perfecta. Su sentimiento es contenido, tratado con serenidad, al contrario de lo que sucedía en "Ode to a Nightingale" u "Ode on a Grecian Urn", pero su funcionalidad no puede ser entendida de modo autónomo. Las odas de Keats configuran un conjunto meditado en el que se perciben diversas imbricaciones, de tal modo que no resulta conveniente establecer una separación tajante entre ellas, sino que han de ser comprendidas y analizadas en función de los ideales keatsianos, dominados por la belleza y la verdad, dos actantes de índole suprema que solo pueden alcanzarse previo paso por la imaginación.

En "To Autumn" el lector asiste a la desaparición de la belleza que asoma en una estación concreta, con lo que al mismo tiempo comprende su verdad. Sin embargo, el universo retratado poco tiene de real, pero durante el transcurso de la composición tal discurso se antoja terriblemente cierto. La frustración del acabamiento se indica a través de elementos tan insignificantes como pueden ser los mosquitos, junto al empleo de constantes oposiciones. Finalmente siempre queda la esperanza en la regeneración, cuyos límites se distinguen en el vuelo de las golondrinas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H. (1980): *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press.
- ALBRECHT, W. P. (1979): "Keats's 'Truth' And 'A Truth'", *Philological Quarterly* 57 (1979), 225-42.
- BARNARD, J. (1987): *John Keats*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BATE, W. J. (1963): *John Keats*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- (1964a): "Negative Capability", en *Keats. A Collection of Critical Essays*, ed. de W. J. Bate, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 51-68.
- (1964b): "The Ode 'To Autumn'", en *Keats. A Collection of Critical Essays*, ed. de W. J. Bate, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 153-60.
- (1970): "Keats's Style: Evolution Toward Qualities of Permanent Value", en *Critics on Keats*, ed. de Judith O'Neill, London, George Allen & Unwin Ltd, 33-7.
- BEER, G. (October 1969): "Aesthetic Debate in Keats's Odes", *Modern Language Review* 64/4 (October 1969): 742-8.
- BEGG, E. (June 1948): "Keats and Nature", *Studies in English* 27, 177-84.

- BLACKSTONE, B. (1970): "Ode to Autumn", en *Critics on Keats*, ed. de J. O'Neill, London, George Allen & Unwin Ltd, 92-6.
- BLAKE, W. (1966): *Blake Complete Writings*, ed. de G. Keynes, London, Oxford University Press.
- BLAND, D. S. (1954): "'Logical Structure' in the 'Ode to Autumn'", *English* 33, 219-22.
- BLOOM, H. (1971): *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Ithaca, Cornell University Press.
- BLYTHE, D. (1979): "Keats's 'To Autumn'", *Publications of the Modern Language Association of America*, 94/5, 945.
- BONJOUR, A. (1959): "Blushful Wine and Winking Bubbles — or Keats's Nightingale Revisited", *English Studies* 40, 300-3.
- BOOTH, J. (1970): *Notes on Keats' Poetry*, London, Coles Publishing Company Limited.
- BOS, Charles du (1953): "John Keats: Extraits d'un Cours Inédit", *Études Anglaises* 6, 117-21.
- BOULGER, J. D. (September 1961): "Keats' Symbolism", *English Literary History* 28, 244-59.
- BOWRA, M. (1973): *The Romantic Imagination*. Oxford: Oxford University Press.
- BRACHER, M. (Winter 1990): "Ideology and Audience Response to Death in Keats's 'To Autumn'", *Studies in Romanticism* 29/4, 633-55.
- BROMWICH, D. (Summer 1986): "Keats's Radicalism", en *Studies in Romanticism* 25/2, 197-210.
- BROOKS, C. (1967): "Notes for a Revised History of English Poetry", en *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 219-44.
- BROWN, M. (1993): "Romanticism and Enlightenment", en *The Cambridge Companion to British Romanticism*, ed. de S. Curran, Cambridge, Cambridge University Press, 25-47.
- BUSH, D. (1965): *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- BYRON, G. G. (1992): *The Complete Poetical Works*, ed. de J. J. McGann, Oxford, Clarendon Press, vol. IV.
- CAIRNS, P. (1988): "The sense of transience in the poems of 1819", en *Critical Essays on Keats. Poems and Letters*, ed. de L. Cookson & B. Loughrey, Essex, Longman, 18-28.
- CARLYLE, T. (1943): "The Hero as Poet. Dante; Shakespeare", en *English Critical Essays Nineteenth Century*, ed. de E. D. Jones, London, Oxford University Press, 254-99.
- CHATTERTON, T. (1979): "Song from Ælla", en *The Oxford Book of English Verse*, ed. de Sir A. Quiller-Couch, Oxford, Oxford University Press, 569-71.
- COLERIDGE, S. T. (1967): *Coleridge Poetical Works*, ed. de E. H. Coleridge, London, Oxford University Press.
- COLLINS, W. (1979): "Ode to Evening", en *The Oxford Book of English Verse*, ed. de Sir A. Quiller-Couch, Oxford, Oxford University Press, 546-7.
- CORTÁZAR, J. (1996): *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara.
- CREASER, J. (1988): "Saying and meaning in 'To Autumn'", en *Critical Essays on Keats. Poems and Letters*, ed. de L. Cookson & B. Loughrey, Essex, Longman, 113-23.
- CULLER, J. (1981): *The Pursuit of Signs*, London, Routledge & Kegan Paul.
- DAVENPORT, A. (1969): "A Note on 'To Autumn'", en *John Keats: A Reassessment*, ed. de K. Muir, Liverpool, Liverpool University Press, 96-102.
- DICKSTEIN, M. (Summer 1986): "Keats and Politics", en *Studies in Romanticism* 25/2, 175-81.
- DUBE, G. (Summer 1971): "Autumn in Frost and Keats: A Study of Themes and Patterns", *Literary Criterion* 9, 84-8.
- ELIOT, T. S. (1964): "Shelley and Keats", en *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber & Faber, 87-102.

- FREEMAN, D. C. (1980): "Preunderstanding 'To Autumn'", *Publications of the Modern Language Association of America* 95/2, 249-250.
- FRY, P. H. (Summer 1986): "History, Existence, and 'To Autumn'", *Studies in Romanticism* 25/2, 211-9.
- (1995): *A Defence of Poetry. Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford, California, Stanford University Press, 1995.
- FURST, L. R. (2002): "Autumn in the Romantic Lyric: An Exemplary Case of Paradigm Shift", en *Romantic Poetry*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 3-22.
- GITTINGS, R. (1978): *John Keats: The Living Year*, London, Heinemann.
- GLECKNER, R. F. (Autumn 1965): "Keats's Odes: The Problem of the Limited Canon", *Studies in English Literature, 1500-1900* 5/4, 577-85.
- GORDON, R. K. (1947): "Keats and Milton", *Modern Language Review* 42, 434-46.
- GRIMAL, P. (1966): *Diccionario de mitología griega y romana*, tr. esp. de Fco. Payarols, Barcelona, Labor.
- GWYNN, F. L. (October 25, 1952): "Keats, Autumn, and Ruth", *Notes and Queries* 197/22, 471-2.
- HAMILTON, E. (1948): *The Greek Way to Western Civilization*, New York, New American Library.
- HARTMAN, G. H. (1973): "Poem and Ideology: A Study of Keats's 'To Autumn'", en *Literary Theory and Structure*, ed. de F. Brady, J. Palmer & M. Price, New Haven, Yale University Press, 305-30, reimpr. en *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1975, 124-46.
- HAWORTH, H. (1968): "Keats and the Metaphor of Vision", *Journal of English and Germanic Philology* 67, 371-94.
- HAYTER, A. (1968): *Opium and the Romantic Imagination*, London, Faber & Faber.
- HILTON, T. (1971): *Keats and his world*, London, Thames & Hudson.
- HINDEN, M. (Summer 1984): "Reading the Painting, Seeing the Poem: Vermeer and Keats", *Mosaic*, 17/3, 17-34.
- HOLLANDER, J. (1981): *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley, University of California Press.
- HOLLOWAY, J. (1952): "The Odes of Keats", *Cambridge Journal* 5, 416-25, reimpr. en *Critics on Keats*, ed. de J. O'Neill, London, George Allen & Unwin Ltd, 1970, 59-69.
- HOOD, T. (1979): "Autumn", en *The Oxford Book of English Verse*, ed. de Sir A. Quiller-Couch, Oxford, Oxford University Press, 769-71.
- HUNT, J. H. L. (1943): "An Answer to the Question: What is Poetry?", en *English Critical Essays Nineteenth Century*, ed. de E. D. Jones, London, Oxford University Press, 300-55.
- JACK, I. (1967): *Keats and the Mirror of Art*, Oxford, Clarendon Press.
- JONES, J. (1969): *John Keats's Dream of Truth*, London, Chatto & Windus.
- KEACH, W. (Summer 1986): "Keats and the Politics of Style", *Studies in Romanticism*, 25/2, 182-96.
- KEATS, J. (1938): *Life and Letters of John Keats*, de R. M. M. Houghton, ed. de R. Lynd & E. Rhys, London, Dent & Sons.
- (1975): *Letters of John Keats*, ed. de R. Gittings, Oxford, Oxford University Press.
- (2001): *Complete Poems and Selected Letters of John Keats*, intr. de E. Hirsch, New York, The Modern Library.
- KNEALE, J. D. (1991): "Romantic Aversions: Apostrophe Reconsidered", *English Literary History* 58, 141-65.
- KNIGHT, G. W. (1968): *The Starlit Dome*, London, Methuen.

- KROEBER, K. (1975): *Romantic Landscape Vision. Constable and Wordsworth*, Madison, University of Wisconsin Press.
- LEAVIS, F. R. (1978a): *Revaluation*, Harmondsworth, Middlesex, Pelican Books.
- (1978b): *The Common Pursuit*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.
- LOTT, J. (Spring 1970): "Keats's 'To Autumn': The Poetic Consciousness and the Awareness of Process", *Studies in Romanticism* 9/2, 71-81.
- LOVELL, E. J. (1950): "The Genesis of Keats's Ode 'To Autumn'", *Studies in English* 29, 204-21.
- MARVELL, A. (1979): "A Garden", en *The Oxford Book of English Verse*, ed. de Sir A. Quiller-Couch, Oxford, Oxford University Press, 397.
- MAYHEAD, R. (1967): *John Keats*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCGANN, J. (1979): "Keats and the Historical Method in Literary Criticism", *Modern Language Notes*, 94/5, 988-1032.
- MILTON, J. (1967): *The Poems of Milton*, ed. de J. Carey & A. Fowler, London, Longmans.
- MINAHAN, J. A. (1992): *Word like a Bell. John Keats, Music and the Romantic Poet*, Kent, Ohio, The Kent State University Press.
- MINCOFF, M. (April 1970): "Beauty is Truth — Once More", *Modern Language Review*, 65/2, 267-71.
- MOTION, A. (1998): *Keats*, London, Faber & Faber.
- MUIR, K. (1969): "The Meaning of the Odes", en *John Keats. A Reassessment*, ed. de K. Muir, Liverpool, Liverpool University Press, 64-74.
- MURRY, J. M. (1973): *The Problem of Style*, London, Oxford University Press.
- NÁCAR FUSTER, E. & A. COLUNGA: *Sagrada Biblia*, versión directa de E. Nácár Fuster & A. Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, 319-22.
- NEMOIANU, Virgil (1978): "The Dialectics of Movement in Keats's 'To Autumn'", *Publications of the Modern Language Association of America*, 93/2, 205-14.
- (1979): "Keats's 'To Autumn'", *Publications of the Modern Language Association of America* 94/5, 945-46.
- NOTOPOULOS, J. A. (April 1966): "'Truth-Beauty' in the 'Ode on a Grecian Urn' and the Elgin Marbles", *Modern Language Review* 61/2, 180-2.
- OBER, W. B. (1995): "Adormecido con el humo de las amapolas: el opio y John Keats", en *La infección de Boswell y otros ensayos. Análisis médico de las enfermedades de literatos*, tr. esp. de L. García Urriza, México, Fondo de Cultura Económica, 151-71.
- PATTERSON, A. M. (1979): "'How to load and... bend:' Syntax and Interpretation in Keats's 'To Autumn'", *Publications of the Modern Language Association of America* 94/3, 449-58.
- PEARCE, D. (July 1975): "Thoughts on the Autumn Ode of Keats", *Ariel* 6/3, 3-19.
- PERKINS, D. (1959): *The Quest for Permanence*, Cambridge, Massachusetts, University of Cambridge Press.
- PEROJO ARRONTE, M<sup>a</sup> Eugenia (1998): *S. T. Coleridge, "Kubla Khan" y el reto de la poesía*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PETERSON, R. T., MOUNTFORT, G. & HOLLAM, P. A. D. (1995): *Guía de campo de las aves de España y de Europa*, tr. esp. de M. Pijoan, Barcelona, Omega.
- POPE, A. (1836): *Pope's Poetical Works*, Bristol, J. Gladding & Co., vol. I.
- PORÉE, M. (1996): "Dossier", en *John Keats. Poèmes et poésies*, tr. fr. de P. Gallimard, Cher, Gallimard, 2001, 243-72.
- REYNOLDS, J. H. (1971): "Autumn", en *The Oxford Book of English Verse of the Romantic Period, 1798-1837*, ed. de H. S. Milford, Oxford, Clarendon Press, 737.

- RHODES, J. W. (1984): *Keats's Major Odes: An Annotated Bibliography of the Criticism*, London, Greenwood Press.
- RICKS, C. (1984): *The Force of Poetry*, Oxford, Clarendon Press.
- RUDANKO, J. (1991): "Activity as Process in 'To Autumn'", *Language and Style* 24/3, 315-23.
- SCARFE, F. "Keats's Use of the Negative", *Études anglaises*, 14/1, 1-9.
- SCHLÜTER, K. (1964): *Die Englische Ode*, Bonn, H. Bouvier.
- SHAKESPEARE, W. (1971): *Complete Works*, London, Oxford University Press.
- SHEATS, P. D. (2001): "Keats and the ode", en *The Cambridge Companion to Keats*, ed. de S. J. Wolfson, Cambridge, Cambridge University Press, 86-101.
- SHELLEY, P. B. (1943): "A Defence of Poetry", en *English Critical Essays Nineteenth Century*, ed. de E. D. Jones, London, Oxford University Press, 120-63.
- (1968): *Shelley Poetical Works*, ed. de T. Hutchinson, London, Oxford University Press.
- SOUTHAM, B. C. (1960): "The Ode 'To Autumn'", *Keats-Shelley Journal* 9, 91-8.
- SPENSER, E. (1966): *Spenser Poetical Works*, ed. de E. de Selincourt, London, Oxford University Press.
- STEVENS, W. (1960): "The Noble Rider and the Sound of Words", en *The Language of Poetry*, ed. de A. Tate, New York, Russell & Russell, 91-125.
- STEWART, G. (2001): "Keats and language", en *The Cambridge Companion to Keats*, ed. de S. J. Wolfson, Cambridge, Cambridge University Press, 135-51.
- STONE, B. (1992): *The Poetry of Keats*, London, Penguin Books.
- TATE, A. (1959): *Collected Essays*, Denver, A. Swallow.
- THOMSON, J. (1980): "Spring", en *The Penguin Book of English Verse*, ed. de P. Munsterberg, London, Penguin Books, 228-33.
- THORPE, C. D. (1977): "Keats on the Imagination", en *The Romantic Imagination*, ed. de J. Spencer Hill, London, The Macmillan Press Ltd, 176-95.
- TRILLING, L. (1980): "The Poet as Hero: Keats in His Letters", en *The Opposing Self*, Oxford, Oxford University Press, 3-43, tr. esp. de A. Bleiberg: "El poeta como héroe: Keats en sus cartas", en *El yo antagónico: nueve ensayos críticos*, Madrid, Taurus, 1974, 15-57 y reimpr. en *Cartas*, de John Keats, tr. esp. y notas de M. Lucarda, Barcelona, Icaria, 1982, 5-47.
- UNGER, L. (1971): "Keats and the Music of Autumn", en *Keats: Odes*, ed. de G. S. Fraser, London, Macmillan Education Ltd, 181-94.
- VENDLER, H. (Summer 1973): "The Experiential Beginnings of Keats's Odes", *Studies in Romanticism*, 12/3, 591-606.
- (1983): *The Odes of John Keats*, Cambridge, Massachusetts, University of Cambridge Press.
- VIRGILIO (1978): *Énéide. Livres V-VIII*, tr. fr. de J. Perret, Paris, Les Belles Lettres.
- (1994): *Geórgicas*, ed. bilingüe de J. Velázquez, Madrid, Cátedra.
- WATTS, C. (1985): *A Preface to Keats*, London, Longman.
- WILCOX, S. C. (1956): "The Seasonal Motif of Keats's Ode 'To Autumn'", *Philological Quarterly* 35, 194-5.
- WOODRUFF, B. L. (April 1953): "Keats's Wailful Choir of Small Gnats", *Modern Language Notes*, 4/68, 217-20.
- WORDSWORTH, W. (1967): *Wordsworth Poetical Works*, ed. de T. Hutchinson, London, Oxford University Press.

<http://collections.chadwyck.co.uk/searchCritRef.do>

<http://scholar.google.com/scholar?hl=en&q=%220de+To+Autumn%22+de+Keats>.