

## LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ESPRONCEDA

Por Armando López Castro

En la historia del pensamiento occidental ha habido tres puntos de inflexión que a su vez significaron cambios radicales de actitud: El primero suele situarse en el período que va de la muerte de Aristóteles al auge del estoicismo, cuando los asuntos públicos comienzan a ser relegados en beneficio de la experiencia individual. El segundo fue desencadenado por Maquiavelo, para quien la virtud como conocimiento se convierte en la base del racionalismo europeo. El tercero ocurre hacia finales del siglo XVIII con el movimiento romántico, sobre todo a partir de Kant y Rousseau, donde la razón se sustituye por la voluntad y lo que cuenta es el *état d'âme*, la actitud espiritual del artista creador. Al apelar a lo Absoluto, que recuerda la Unidad originaria como única realidad existente, el arte romántico intenta restablecer la Unidad anulando la distancia. Al desfigurar el mundo, el artista romántico impone la fantasía sobre la lógica, como sucede en los grabados de Goya, que da testimonio de la distancia procurando eliminarla. Sin embargo, su aislamiento no tuvo la influencia deseable en las otras artes, por lo que su genio reside en la intensidad con que muestra al romanticismo como camino sin salida. El romanticismo español tuvo, pues, su actitud reformista en la serie de los *Caprichos*, publicada a principios de 1799, antes de tener su expresión literaria a partir de 1830, de ahí la ambigüedad de nuestros escritores de entonces, escindidos entre lo nacional y lo extranjero, y el pretendido eclecticismo entre el romanticismo revolucionario y el conservador, que revela la imposibilidad de arraigar la nueva filosofía heterodoxa en el ambiente de la España católica y el que el romanticismo liberal comenzase a ser olvidado desde 1840. En general, los escritores románticos fracasaron en esa integración, salvo Larra y Espronceda, quienes se propusieron hacer de su obra la expresión de una experiencia individual, acorde con el sentimiento y la forma duradera de la existencia humana. En su respuesta a una idéntica desolación, producto de la visión científica del siglo XVIII, ambos escritores expresan la tragedia entre deseo e impoten-

cia, asumiendo las contradicciones de su propio mundo y reivindicando el individuo como unidad moral.<sup>1</sup>

La revolución moral y política del movimiento romántico, con su proyección de lo espiritual sobre lo material, tuvo su reflejo en un discurso dinámico y multiforme, que tiende a unir la intimidad del sentimiento y la plasticidad del mundo circundante. ¿Cómo se refleja, a nivel poético, esta desarmonía del yo con el mundo del que forma parte?. Ello supone considerar no sólo la situación de nuestra poesía entre 1833 y 1840, sino también el análisis de la lengua literaria durante esos años. De entrada, hay que tener en cuenta que los españoles de 1830, tras la revolución de 1808 y la constitución gaditana de 1812, tienen la conciencia de pertenecer a un mundo nuevo (“No encontré ya mis amigos, mis costumbres, mis placeres; pero en cambio encontré más *elegancia*, más *ciencia*, más *buena fe*, más *alegría*, más *dinero* y más *moral pública*. No pude dejar de convenir que estamos en el siglo de las luces”, confiesa irónicamente Mesonero Romanos, en su *Panorama matritense*, por boca de un personaje que regresa a Madrid en 1831, tras dieciséis años de ausencia). El carácter *positivo* del siglo XIX, al que se refieren tanto Larra (“Y no se nos diga que la tendencia del siglo y el espíritu de él, analizador y *positivo*, lleva en sí mismo la muerte de la literatura, no”, en su artículo *Literatura*) como Espronceda (“Y era el año cuarenta, en que yo escribo, / de este siglo que llaman *positivo*”, *El Diablo Mundo*, v.1936), contribuye a mantener el tono coloquial de la lengua hablada para la descripción de lo cotidiano. Como corresponde a una época proteica y multiforme, la variedad lingüística, a la que se refiere Espronceda en *El Diablo Mundo* (“ora en trivial lenguaje, ora burlando”, v.1377), no hace más que reflejar la falta de seguridad, la tensión de lo soñado y lo real, que se extiende a toda la visión del mundo.

Desde el último tercio del siglo XVIII, tal vez por influencia de la corriente sensualista procedente de Francia e Inglaterra, el mundo se vive desde la conciencia, la introspección se convierte en la primera fuente de inspiración y la literatura se vale primordialmente de la expresión afectiva. Para los prerrománticos sevillanos, Blanco, Lista y Reinoso, la poesía debe expresar la vida interna del individuo y sólo a partir de sus sensaciones íntimas el “genio” poético puede

---

<sup>1</sup> Para la nueva concepción romántica, que sustituyó la eficacia externa por la vida interior, véanse los estudios de H.Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1984; y de I.Berlin, *El sentido de la realidad. Sobre las ideas y su historia*, Madrid, Taurus, 1998, pp.247-279.

En cuanto a la originalidad del romanticismo español, basada en el ambiente religioso y el profundo patriotismo dinámico, tengo en cuenta el iluminador ensayo de J.L.Picoche, “¿Existe el romanticismo español?”, *Iris* (1981), pp.113-161. Recogido en *El Romanticismo*, (ed.), de David T.Gies, Madrid, Taurus, 1989, pp.269-303. Para una visión histórico literaria del período romántico, tengo en cuenta el estudio de L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.

crear. El sensismo brinda a estos poetas la posibilidad de conciliar la inquietud de la libertad individual con la seguridad de sus raíces neoclásicas. Sin embargo, este equilibrio, que aún se mantiene en la primera generación romántica de Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas, el sector de los llamados “moderados”, ya no es posible en la segunda de Larra y Espronceda, que toman partido por el progresismo y expresan en toda su crudeza la nueva forma subjetiva de sentir la vida. En este sentido, la diferencia de la poesía romántica con la neoclásica no es tanto de índole temática, pues muchos de los tópicos neoclásicos fueron continuados por los poetas pre-románticos, como tonal, de implicación del yo en el poema. La ausencia de una verdadera batalla romántica entre 1834 y 1850, en que empieza a imponerse una consideración realista del lenguaje poético, hizo que la nueva tendencia se fuese abriendo paso lenta y gradualmente, suscitando un alejamiento de la oratoria y una aproximación cada vez más intensa hacia un lirismo de tipo vivencial. Aunque esto sólo se consigue a partir de 1850, queda al menos el intento de Espronceda, en los años de la crisis liberal, por superar el lenguaje retórico mediante la expresión de sus sentimientos.<sup>2</sup>

En toda trayectoria poética, por muy importante que sea, hay siempre altibajos, momentos de ascensión y de caída. La de Espronceda pasa por tres fases bien conocidas: el academicismo neoclásico bajo el magisterio de Alberto Lista, que va desde septiembre de 1821 hasta mayo de 1825, al ser recluso en un convento por haber fundado la Sociedad Numantina; el tiempo del exilio, que lo lleva de Lisboa a Londres y a París, prolongándose desde agosto de 1827 a febrero de 1833. En él actúa como enlace con los liberales de su país y se sitúa el comienzo de su turbulenta relación amorosa con Teresa Mancha; y los años finales, que comprenden desde su regreso a Madrid en febrero de 1833 hasta su muerte en mayo de 1842. Son años de participación activa en la vida política y literaria, de transición del romanticismo tradicional al auténtico, ejemplificada por la *Canción del pirata* (enero de 1835), y de profundo desencanto ante el fracaso de la desamortización de Mendizábal y la ascensión del moderantismo. La relación de la vida de Espronceda con su obra, que debe buscarse en una misma dialéctica histórica y literaria durante los años en que se produce la transición del neoclasicismo al romanticismo, pone

---

<sup>2</sup> Para la situación de la lengua literaria entre 1828 y 1850, tengo en cuenta el artículo de R.Lapesa, “El lenguaje literario en los años de Larra y Espronceda”, publicado en el *Homenaje a Julián Marías* (Madrid, Espasa Calpe, 1984, pp.345-379), y recogido en *El español moderno y contemporáneo* (Barcelona, Crítica, 1996, pp.67-110). También es importante el artículo de A.Cullen, “El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la monarquía constitucional (1820-1823)”, *Hispania*, XLI, 1958, pp.303-307.

En cuanto a la influencia de la corriente sensualista en la obra de Espronceda, y de modo especial en *El Diablo Mundo*, remito al ensayo de F.Sánchez Blanco, “La filosofía sensista y el sueño de la razón romántica” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.381, pp.509-521), que es uno de los pocos que se aparta de la predominante interpretación formalista.

de relieve la contradicción íntima de un espíritu que se debate entre el orden y la libertad (“En política, como en poesía, la perfección está en conciliar el mayor grado de libertad con el mayor grado de orden posible”, afirma el poeta a principios de 1834), la trágica escisión entre deseo y repulsa.

Con motivo del tercer aniversario de la Academia del Mirto, fundada el 25 de abril de 1823, Antonio Cavanilles se hace eco de las ideas de Lista, dictadas por una toma de conciencia racional y expuestas de forma clara y precisa en su lección inaugural de literatura española en el Ateneo madrileño en 1820. En ella se habla de una estética definida en relación con un orden social, en la que, de acuerdo con el pensamiento aristocrático del neoclasicismo, la poesía está reservada a una minoría capaz de desvelar sus secretos, no es una cuestión de inspiración, sino de estudio, y debe seguir la imitación de los modelos clásicos que conformen el gusto de los lectores. Tales ideas, difundidas a partir de Horacio y en España con la *Poética* de Luzán, son seguidas por los académicos del Mirto, que aplican el mismo “sistema de poetizar” que Lista, cultivando los mismos géneros (odas, idilios, anacreónticas, sonetos y romances) y los mismos estereotipos consagrados por los poetas neoclásicos, pues lo importante, según enseña Lista, era expresar las ideas siguiendo las reglas del “buen gusto” aprendido en los “buenos autores”. En obras como la traducción de la oda XV del libro I de Horacio (la profecía de Nereo), la oda *Vida del campo* en imitación del *Beatus ille*, el *Romance a la mañana*, el soneto titulado *La noche*, el idilio *La tormenta de la noche*, la oda *A Anfriso en sus días*, fechada el 7 de agosto de 1825 y escrita como poema-homenaje a Lista, los sentimientos expresados se reducen a simples ejercicios retóricos, pero sin que se de una correspondencia entre el lenguaje y la experiencia personal. Mayor elaboración presenta el poema épico *Pelayo*, obra inconclusa, pues fue iniciada en 1825 y sufrió importantes retoques hasta 1834, cuyo plan inicial, debido al propio Lista, y el carácter inconexo de algunos fragmentos revelan la evolución poética de Espronceda, que se fue alejando del prudente liberalismo de su maestro y orientándose hacia otros caminos. En los poemas anteriores a la emigración, tres sonetos y el romance *A la noche*, domina todavía la factura neoclásica, aunque se advierte ya un tono cada vez más personal. A pesar de que Lista considera *A la noche* como un poema acorde con su propio ideal estético, debido sobre todo a la impresión de plenitud y al manejo de la técnica, según revela la comparación del romance con el soneto anterior *La noche*, es en el tercero de los sonetos donde el tópico de la rosa, símbolo de la fugacidad humana, comienza a ser personalizado

Fresca, lozana, pura y olorosa,  
gala y adorno del pensil florido,  
gallarda puesta sobre el ramo erguido,  
fragancia esparce la naciente rosa.

5 Mas si el ardiente sol lumbre enojosa  
vibra del can en llamas encendido,  
el dulce aroma y el color perdido,  
sus hojas lleva el aura presurosa.

Así brilló un momento mi ventura  
10 en alas del amor, y hermosa nube  
fingí tal vez de gloria y de alegría.

Mas ¡ay! que el bien trocose en amargura,  
y deshojada por los cielos sube  
la dulce flor de la esperanza mía.

Dentro de la unidad del soneto, el adverbio *así* sirve de punto de unión entre los cuartetos y los tercetos, entre la flor y la propia vida. La interiorización del tópico adquiere sonoridad gracias al movimiento acentual del endecasílabo (1ª, 4ª, 6ª), la estructura rítmica de la estrofa, que se repite por igual en los cuartetos y tercetos, separados ambos por la interjección de la partícula restrictiva (“mas ¡ay!”), que sirve para contraponer el presente al pasado con su grito de dolor; y la fluidez de la forma musical, que viene expresada no sólo por el dinamismo de las formas verbales (“esparce”, “vibra”, “lleva”, “sube”), sino también por el valor afectivo de la adjetivación, según revela la reiteración del adjetivo “dulce”, que va desarrollando matices pictóricos y musicales, tal vez bajo la sugestión de Rioja, pues el comienzo del soneto (“Fresca, lozana, pura y olorosa”) remite a la conocida silva *A la rosa* del poeta sevillano (“Pura, encendida rosa, / émula de la llama”), cuya poesía refleja una sensibilidad pictórica y colorista. Sin embargo, el interés de este soneto, que mantiene una semejanza de estructura sentimental y de vocabulario con el poema *A una estrella*, consiste en la expresión directa del dolor personal. Gracias al esfuerzo por internarse en su propio yo, al dolor hecho lirismo, el poeta nos ofrece la ilusión de la inmediatez: la cancelación de lo que ahora le desgarran, la inevitable presencia del pasado que sirve para aumentar más la angustia. Al contraponer el dolor presente a la felicidad pasada, el poeta sintetiza la trayectoria de su vida sentimental.<sup>3</sup>

La negativa a aceptar la realidad impuesta, la situación económica de su familia y la desestimación de su candidatura en el Colegio Real y Militar de los

<sup>3</sup> Sobre la fijación de las etapas de la concepción y redacción del *Pelayo*, mediante un estudio comparativo de las fuentes, los temas y el estilo de los distintos fragmentos, véase el gráfico ofrecido por R. Marrast en su edición de *Poesías líricas y fragmentos épicos* (Madrid, Castalia, 1970, p.29), que es la que aquí seguimos.

En cuanto al tópico de la rosa, que reaparece en la obra de teatro *Blanca de Borbón* (Acto IV, escena IV), en *El estudiante de Salamanca* y en *El Diablo Mundo*, véase el estudio de J. Casaldueiro, *Espronceda* (Madrid, Taurus, 1983, pp.175-178), si bien este soneto es anterior al poema *A una estrella*.

Caballeros Guardias Marinas hacen que Espronceda abandone España a mediados de 1827. Durante la época de la emigración, el poeta extremeño oscila entre varias tendencias debido a su contacto con los principales focos del romanticismo europeo. Sigue componiendo poesías neoclásicas, *A la luna*, *Serenata*, *El pescador*, pero la nostalgia de España, que sufre la tiranía del absolutismo, le inspira una serie de composiciones patrióticas, *A la patria*, *A Don Diego de Alvear y Ward*, *Canción patriótica*, *A la muerte de Don Joaquín de Pablo*, *A la muerte de Torrijos y sus compañeros*, en las que la lucha política le hace expresar la realidad sin retoricismos. A pesar de que la elegía *A la patria* es una composición de amplia perspectiva y domina en ella una melancolía causada por el dolor de la lucha entre hermanos (“¡Lágrimas viertes, infeliz ahora, / soberana del mundo, / y nadie de tu faz encantadora / borra el dolor profundo!”, vv.5-8), es sin duda el soneto *A la muerte de Torrijos y sus compañeros*, fusilados el 10 de diciembre de 1831 por orden del siniestro Calomarde, el que mejor expresa, mediante una exhortación a los muertos por la patria y la libertad, una llamada a la conciencia de los hombres (“Españoles, llorad; mas vuestro llanto / lágrimas de dolor y sangre sean, / sangre que ahogue a siervos y opresores”, vv.9-11), siendo la sangre la esperanza de una muerte fecunda. El espíritu rebelde del general Torrijos, que inspiró a varios poetas, entre ellos el poema *A la memoria del general Torrijos* de su amigo Enrique Gil y Carrasco, sirve a Espronceda para proyectar sus ideales de libertad.

Toda nueva sensibilidad cultural va siempre acompañada de un nuevo lenguaje poético. El período entre el Neoclasicismo y el Romanticismo se caracteriza por una fuerte agitación espiritual, que ya viene precedida por la aparición en 1760 de los poemas en prosa del escocés James Macpherson, uno de los poetas favoritos de Napoleón, cuya poesía, llena de melancolía trascendente, y caracterizada por su sentimiento anti-clásico, por su actitud sentimental, su lejanía exótica y su fusión con la naturaleza, interesó vivamente a los mejores poetas de Europa, según revela el *Werther* de Goethe, donde éste traduce *The Songs of Selma*. Aunque Espronceda leyó a Ossian cuarenta años más tarde, no por eso dejó de incorporar, en un momento en que aún no tenía un medio propio de expresión, el sentido rítmico de su prosa, cuya modulación ondulante y sostenida se advierte en la forma antitética de *Óscar y Malvina*, con el subtítulo de “Imitación del estilo de Ossian”, y del *Himno al sol*, que muestra el punto de máxima conjunción entre la inspiración neoclásica y la ossiánica

## AL SOL. HIMNO

- Para y óyeme ¡Oh Sol! Yo te saludo  
y extático ante ti me atrevo a hablarte:  
ardiente como tú mi fantasía,  
arreatada en ansia de admirarte,  
5 intrépidas a ti sus alas guía.  
¡Ojalá que mi acento poderoso  
sublime resonando,  
del trueno pavoroso  
la temerosa voz sobrepujando,  
10 ¡oh Sol! a ti llegara, .  
y en medio de tu curso te parara!
- ¡Ah! si la llama que mi mente alumbra  
diera también su ardor a mis sentidos,  
al rayo vencedor que los deslumbra,  
15 los anhelantes ojos alzaría,  
y en tu semblante fúlgido atrevidos  
mirando sin cesar los fijaría.  
¡Cuánto siempre te amé, sol refulgente!  
¡Con qué sencillo anhelo,  
20 siendo niño inocente,  
seguirte ansiaba en el tendido cielo,  
y extático te vía  
y en contemplar tu luz me embebecía!
- De los dorados límites de Oriente,  
25 que ciñe el rico en perlas Océano,  
al término sombroso de Occidente  
las orlas de tu ardiente vestidura  
tiendes en pompa, augusto soberano,  
y el mundo bañas en tu lumbre pura.  
30 Vívido lanzas de tu frente el día,  
y, alma y vida del mundo,  
tu disco en paz majestuoso envía  
plácido ardor fecundo,  
y te elevas triunfante,  
35 corona de los orbes centellante.
- Tranquilo subes del Cenit dorado  
al regio trono en la mitad del cielo,  
de vivas llamas y esplendor ornado,  
y reprimes tu vuelo.  
40 Y desde allí tu fúlgida carrera  
rápido precipitas,  
y tu rica, encendida cabellera  
en el seno del mar, trémula agitas,  
y tu esplendor se oculta,  
45 el ya pasado día  
con otros mil la eternidad sepulta.
- ¡Cuántos siglos sin fin, cuántos has visto  
en su abismo insondable desplomarse!  
¡Cuánta pompa, grandeza y poderío  
50 de imperios populosos disiparse!  
¿Qué fueron ante ti? Del bosque umbrío  
secas y leves hojas desprendidas,  
que en círculos se mecen,  
y al furor de Aquilón desaparecen.
- Libre tú de la cólera divina,  
55 viste anegarse el universo entero,  
cuando las hojas por Jehová lanzadas,  
impelidas del brazo justiciero,  
y a mares por los vientos despeñadas,  
bramó la tempestad; retumbó en torno  
60 el ronco trueno, y con temblor crujieron  
los ejes de diamante de la tierra;  
montes y campos fueron  
alborotado mar, tumba del hombre.  
65 Se estremeció el profundo,  
y entonces tú, como Señor del mundo,  
sobre la tempestad tu trono alzabas,  
vestido de tinieblas,  
y tu faz engreías,  
70 y a otros mundos en paz resplandecías.
- Y otra vez nuevos siglos, nuevas gentes,  
viste llegar, huir, desvanecerse  
en remolino eterno, cual las olas  
llegan, se agolpan y huyen de Océano  
75 tornan otra vez a sucederse;  
mientras inmutable tú, solo y radiante,  
¡Oh Sol! siempre te elevas,  
y edades mil y mil huellas triunfante.
- ¿Y habrás de ser eterno, inextinguible,  
80 sin que nunca jamás tu inmensa hoguera  
pierda su resplandor, siempre incansable,  
audaz siguiendo tu inmortal carrera,  
hundirse las edades contemplando,  
y solo, eterno, perenal, sublime,  
85 monarca poderoso dominando?

<p>No, que también la muerte, si de lejos te sigue, no menos anhelante te persigue. ¿Quién sabe si tal vez pobre destello 90 eres tú de otro sol que otro universo mayor que el nuestro un día con doble resplandor esclarecía?</p> <p>Goza tu juventud y tu hermosura, ¡Oh Sol! que cuando el pavoroso día 95 llegue que el orbe estalle y se desprendá</p>	<p>de la potente mano del Padre Soberano, y allá a la eternidad también descienda, deshecho en mil pedazos, destrozado 100 y en piélagos de fuego envuelto para siempre y sepultado. De cien tormentas al horrible estruendo, en tinieblas sin fin tu llama pura entonces morirá. Noche sombría 105 cubrirá eterna la celeste cumbre: ni aún quedará reliquia de tu lumbre.</p>
--	---

Compuesto por los años 1830-1831 y retocado más tarde, consta este himno de nueve estrofas, en las que el poeta desea identificar al sol con su propio destino. Partiendo del *Apóstrofe al Sol*, con que finaliza el poema ossiánico *Carthon*, en donde se desarrolla esa idea de la decadencia futura del sol, que ya está presente en el *Paraíso perdido* de Milton, y utilizando la libertad métrica de la silva, Espronceda compone un poema en el que lo individual destaca sobre lo genérico (Ya su amigo Enrique Gil pensaba que el *Himno al sol* parecía como “si con su inspiración arrebatada y atrevido vuelo quisiera el autor contrastar las quejas sentidas de la musa de Morvén, y mostrar de este modo la riqueza de *su diapason poético*”). Por eso, el poeta no atiende aquí a criterios formales, sino a un motivo de contenido, a una unidad de efecto, la relación íntima entre el Sol y el yo, cuya formulación se distribuye en tres partes: Una primera, introductoria y amplia, centrada en la alabanza al poder del sol (vv.1-78); la segunda, climática, en la que el poeta se pregunta por la posibilidad de que el astro sea eterno, contestando en forma negativa (vv.79-92); y la tercera (vv.93-106), que concluye con el tópico del *Carpe diem*, en claro contraste con la destrucción final.

Ahora bien, lo que hace, sin duda, de este poema una creación propia es el manejo del lenguaje, que muestra, a nivel gráfico, un predominio de exclamaciones e interrogaciones (“¡Oh Sol!”, “¿Qué fueron ante ti?”), marcas subjetivas que sirven para introducir el punto de vista del hablante; morfológicamente, la presencia del lenguaje apelativo, puesto de relieve por el apóstrofe lírico y las categorías verbales de modo y tiempo, donde el indicativo se junta al subjuntivo (“¡Ojalá...a ti llegara, / y en medio de tu curso te parara!”), para expresar el contraste entre deseo y realidad; la amplitud sintáctica, que va desde la anáfora (“¡Cuánta pompa, grandeza y poderío”), que refuerza un mismo sentimiento, hasta el ritmo antitético, que confronta lo temporal con lo eterno, pasando por la abundancia de estructuras vocativas (“augusto soberano”, “alma y vida del mundo”, “corona de los orbes centellante”, “señor del mundo”, “monarca poderoso”), que inciden en un mismo núcleo nominal, y la proliferación léxica, visible en la reiteración de adverbios (“allá”, “siempre”, “entonces”), que dan una dimensión



espacio-temporal al poema; de adjetivos (“extático”, “fúlgido”, “ardiente”, “eterno”, “solo”), insertados en una serie de imágenes de luz y sombra, que alternan a su vez sensaciones de exaltación y caída; y la presencia del Sol como símbolo unificador del yo. Todos estos recursos no sólo expresan una asimilación personal de la tradición heredada, tanto la neoclásica de Meléndez Valdés y Marchena como la prerromántica de Ossian, sino algo de mayor alcance: que el acceso al poema y, por tanto, su entendimiento es aquí más sentimental que ideológico.<sup>4</sup>

El contacto de Espronceda con la poesía ossiánica fue un punto de inflexión, de no retorno, porque a partir de 1832, cuando las relaciones con Teresa son estables, comienza la etapa final de su trayectoria, con la orientación hacia un romanticismo medieval y caballeresco, que se había puesto entonces de moda con las novelas históricas de Walter Scott y Víctor Hugo. Si en los poemas de imitación ossiánica Espronceda supo asimilar un estilo, un vocabulario y una atmósfera, desnudando la expresión en busca de un lenguaje poético propio, en los de inspiración medieval, el *Cuento*, el *Canto del cruzado*, *A una dama burlada* y la *Canción de la cautiva*, intercaladas estas dos últimas en el capítulo VIII de su novela *Sancho Saldaña*, aprende a exteriorizar lo íntimo, alejándose de la fraseología prestada y añadiendo un toque propio de sentimentalidad. Sin embargo, los rasgos innovadores que se observan en el *Canto del cruzado*, como la ambientación caballerisca, los paisajes nocturnos y tenebrosos, la variedad métrica y el colorido fantástico, aunque contribuyeron al éxito del poema y a que éste circulase de forma manuscrita, no lograron difuminar su apariencia de misterio y su textura artificiosa. Bastaría recordar el truco del manuscrito truncado en el *Cuento* o la inspiración ajena en el *Canto del cruzado*, pues el v.41 del cantar es idéntico al primero de *Los suspiros de un proscrito* de Meléndez Valdés y los vv.41-82 recuerdan la escena VI del acto I de la *Zoraida* de Cienfuegos, para darnos cuenta de que el ensayo del romanticismo histórico era un camino sin salida que el poeta extremeño muy pronto abandonó. El hecho de que esta obra quedase inconclusa y que Espronceda no la incluyese en la edición de sus *Poesías*

---

<sup>4</sup> El tiempo del exilio en Londres no fue para Espronceda un período de abatimiento y desolación, sino de intensa actividad política y literaria. Refiriéndose a él, señala V.Llorens: “En la creciente prosperidad inglesa, resultado de una larga tradición mercantil y de una revolución industrial que estaba empezando, veían los liberales la más cumplida realización de sus ideales político-económicos”, *Liberales y románticos*, 3ª ed., Madrid, Castalia, 1979, p.78.

En cuanto al análisis del poema, además del importante comentario de J.Casaldueiro (Opus Cit., pp.119-123) y de las referencias ossiánicas en el estudio de I.Montiel (*Ossian en España*, Barcelona, Planeta, 1974), tengo en cuenta los que figuran en la bibliografía de David J.Billick (*José de Espronceda: An Annotated Bibliography, 1834-1980*, Nueva York-Londres, Garland, 1981), y los más específicos de J.M.Diez Taboada (en su edición de las *Poesías*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp.405-414), y de M.Moriarty (“Conflicting Themes in Espronceda’s *El sol*”, en *Romance Notes*, 29, 1, 1988, pp.71-76), donde comenta la subversión de procedimientos ossianescos en el *Himno al sol*, lo que es sin duda una nota de originalidad.

as (1840) muestra, en el fondo, que el disfraz medieval, cuando la situación política española era cada vez más crítica, no tenía razón de ser.

La integración de Espronceda en la vida política y literaria española, entre marzo de 1833 y septiembre de 1835, resulta bastante agitada. Solicita el ingreso en el cuerpo de los Guardias de Corps del rey y es excluido del ejército por una decisión arbitraria, traba amistad con el grupo del *Parnasillo*, escribe en las revistas más importantes del momento, *El Siglo*, la *Revista española* y *El Artista*, publica en esta última, el 24 de mayo de 1835, el panfleto *El Pastor Clasiquino*, que marca su ruptura definitiva con el Neoclasicismo, y presencia el fracaso de la desamortización de Mendizábal, que tanto había de influir en su desencanto político y social. En realidad, la metamorfosis de 1835, año clave en la vida del poeta extremeño, había comenzado ya, a nivel literario, con la *Canción del pirata*, publicada el 25 de enero de 1835 en el número cuatro de *El Artista*, que sólo adquiere su verdadero sentido cuando la comparamos con las otras canciones publicadas a finales del mismo año. En efecto, en las cinco composiciones agrupadas bajo el epígrafe de *Canciones* en la edición de 1840, la *Canción del pirata*, *El Canto del cosaco*, *El mendigo*, *El reo de muerte* y *El verdugo*, observamos el mismo rechazo de las convenciones sociales y el mismo ideal de libertad. De todas ellas, ha sido la *Canción del pirata* la que, por su lenguaje sencillo, libertad métrica y ritmo melódico, se ha convertido en modelo del héroe romántico

### CANCIÓN DEL PIRATA

<p>Con diez cañones por banda, viento en popa, a toda vela, no corta el mar, sino vuela un velero bergantín. 5 Bajel pirata que llaman, por su bravura, el <i>Temido</i>, en todo mar conocido del uno al otro confín.</p> <p>10 La luna en el mar riela, en la lona gime el viento, y alza en blando movimiento olas de plata y azul; y ve el capitán pirata, cantando alegre en la popa, Asia a un lado, al otro Europa, y allá a su frente Stambul.</p> <p>“Navega, velero mío,</p>	<p>sin temor, que ni enemigo navío, 20 ni tormenta, ni bonanza, tu rumbo a torcer alcanza, ni a sujetar tu valor.</p> <p>Veinte presas hemos hecho . 25 a despecho del inglés, y han rendido sus pendones cien canciones 30 a mis pies.</p> <p><i>Que es mi barco mi tesoro, que es mi dios la libertad, mi ley, la fuerza y el viento, mi única patria, la mar.</i></p>
--	--

- 35 Allá muevan feroz guerra  
ciegos reyes .  
por un palmo más de tierra;  
que yo aquí tengo por mío  
cuanto abarca el mar bravío,  
40 a quien nadie impuso leyes.
- Y no hay playa, .  
sea cualquiera,  
ni bandera  
de esplendor,  
45 que no sienta  
mi derecho  
y dé pecho  
a mi valor.
- Que es mi barco mi tesoro,  
50 que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar.*
- A la voz de “¡barco viene!”  
es de ver  
55 cómo vira y se previene  
a todo trapo a escapar.  
Que yo soy el rey del mar,  
y mi furia es de temer.
- En las presas  
60 yo divido  
lo cogido  
por igual.  
Sólo quiero  
por riqueza  
65 la belleza  
sin rival
- Que es mi barco mi tesoro,  
70 que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar*
- Sentenciado estoy a muerte  
Yo me río;  
No me abandone la suerte,  
y al mismo que me condena  
75 colgaré de alguna entena  
quizá en su propio navío
- Y si caigo,  
¿qué es la vida?  
Por perdida  
80 ya la di,  
cuando el yugo  
del esclavo,  
como un bravo  
sacudí.
- 85 Que es mi barco mi tesoro  
que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar*
- Son mi música mejor  
90 aquilones,  
el estrépito y temblor  
de los cables sacudidos,  
del negro mar los bramidos  
y el rugir de mis cañones
- Y del trueno  
95 al son violento,  
y del viento  
al rebramar  
yo me duermo  
100 sosegado,  
arrullado  
por el mar.
- Que es mi barco mi tesoro,  
105 que es mi dios la libertad,  
mi ley, la fuerza y el viento,  
mi única patria, la mar.*

Si la actitud clave del individualismo romántico consiste en la *disconformidad* del yo ante el mundo, en la *Canción del pirata* nos encontramos con un personaje, *alter ego* del poeta, que hace de la libertad su verdadera religión (“que es mi dios la libertad”). Todos los mecanismos expresivos, entre los que cabe destacar la versificación y su rítmica melodía; la acentuación oxítona del estribillo,

que encierra las claves del héroe romántico: dios, ley, patria; la unión de métrica y sintaxis, sobre todo al montarse las estrofas sobre la alternancia de versos largos y cortos, lo que imprime un ritmo antitético al poema; el lenguaje conciso, logrado por la presencia casi exclusiva de sustantivos y verbos; la ambientación nocturna de la luna, símbolo romántico por excelencia, que tiñe el poema de un colorido fantástico; y el entramado simbólico, visible en el mar, metáfora del no-ser, y la nave, imagen de la vida, que ya está en la Biblia y en el poema *O navis* de Horacio, tales recursos se ponen al servicio de la exaltación del héroe romántico absoluto. Porque el empuje de la tensión idealizante hacia lo absolutamente otro se fragua en el movimiento dialéctico de la conciencia, que incrusta lo trascendental en la secuencia empírica, hasta el punto de que uno de los atractivos del poema radica en la fusión de lo anecdótico y lo universal, en haber hecho del pirata, que formaba parte de la tipología del romanticismo europeo, según vemos en Byron (*El Corsario*), Vigni (*La Frégate La Sérieuse*) y Hugo (*Le chant des pirates*), un símbolo universal de libertad. Si bien el principio romántico de la subjetividad absoluta se mantiene en oposición a lo establecido, por su raíz negativa y crítica, estamos aún en la fase inicial del deseo absoluto, por lo que, aunque la subjetividad jamás regresa al mundo determinado, lo que aquí se despliega ante los ojos del lector es el puro brotar de la actividad liberadora, que el pirata encarna. En todo ese itinerario de la ilusión al desengaño, que experimenta el héroe romántico, la fe del pirata en la libertad es anterior a su contacto con el mundo, a la ruptura y muerte de Teresa Mancha, de manera que el impulso dinámico del lenguaje, caracterizado por la sencillez de su vocabulario y todavía no amenazado por la visión irónica del desengaño, tiende a hacer posible el pensamiento de la libertad.<sup>5</sup>

El compromiso del escritor romántico es el de mostrar al pueblo el horror de su envilecimiento y miseria. Por ello, el yo romántico no es sólo egotista, es también social. En las restantes canciones, *El mendigo*, *El reo de muerte* y *El verdugo*, que presentan tipos arquetípicamente afines y en las que se da la misma “ruptura de convencionalismos”, según Carlos Bousoño, hay una denuncia de la moral social, basada en el egoísmo y la hipocresía. De los tres, el que mayor interés

---

<sup>5</sup> Refiriéndose a la *Canción del pirata*, que muestra la ruptura con el romanticismo tradicional, señala R. Marrast: “Es una obra exenta por completo de afectación, que conserva todo su encanto, hecho de musicalidad y armonía. Con ella, la poesía está experimentando un cambio: la expresividad de la composición no se debe sólo a la jactancia del pirata, sino también al hecho de que sea el propio autor quien hable al lector por mediación de su personaje, rompiendo así con el lenguaje convencional”, en *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, p.434. A esta musicalidad, a “la facilidad con que el soliloquio del pirata se ha convertido en canción” se ha referido también Jaime Gil de Biedma en su ensayo “El mérito de Espronceda”, en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, pp.278-279.

suscita es *El reo de muerte*, no sólo por presentar el problema social y jurídico de la pena de muerte, que Espronceda experimentó en la época de su estancia en Francia y al que se refiere Larra en su artículo *Un reo de muerte*, sino también por revelar la ausencia de fundamentos morales. Todo el poema, con su obsesivo estribillo (“*Para hacer bien por el alma / del que van a ajusticiar*”), no hace más que expresar la lucha del poeta contra la pena de muerte, que la sociedad usa para su total tranquilidad. La ausencia de cualquier detalle anecdótico o pintoresco y de referencias al crimen o al remordimiento del prisionero condenado a muerte ponen de relieve la analogía de una situación injusta que afecta a todos por igual: El reo de muerte es cada uno de nosotros.

Con el abandono definitivo de Teresa Mancha a finales de 1836, Espronceda parece haber tocado el fondo del dolor. En adelante, tan sólo la locura puede compensar la pérdida de la pasión. Por eso, a partir de las *Canciones* de 1835, lo que da unidad a su escritura es la experiencia erótica como espacio constituyente, la concepción del amor como un absoluto imposible de alcanzar, que únicamente en la muerte puede realizar su propia posibilidad. En el poema *A Jarifa en una orgía*, última composición de la edición de 1840 que precede a *El estudiante de Salamanca*, el tono desgarrado expresa la desesperación del que no ha podido saciar su sed de absoluto

#### A JARIFA EN UNA ORGÍA

<p>Trae, Jarifa, trae tu mano, ven y púsala en mi frente, que en un mar de lava hirviente mi cabeza siento arder.</p> <p>5 Ven y junta con mis labios esos labios que me irritan, donde aún los besos palpitan de tus amantes de ayer.</p> <p>¿Qué es la virtud, la pureza? 10 ¿Qué es la verdad y el cariño? Mentida ilusión de niño que halagó mi juventud. Dadme vino: en él se ahoguen mis recuerdos; aturdida,</p> <p>15 sin sentir, huya la vida, paz me traiga el ataúd. El sudor mi rostro quema, y en ardiente sangre rojos brillan inciertos mis ojos,</p>	<p>20 se me salta el corazón. Huye, mujer; te detesto, siento tu mano en la mía, y tu mano siento fría, y tus besos hielos son.</p> <p>25 ¡Siempre igual! Necias mujeres, inventad otras caricias, otro mundo, otras delicias, ¡oh maldito sea el placer! Vuestros besos son mentira,</p> <p>30 mentira vuestra ternura, es fealdad vuestra hermosura, vuestro gozo es padecer.</p> <p>Yo quiero amor, quiero gloria, quiero un deleite divino, como en mente imagino, 35 como en el mundo no hay; y es la luz de aquel lucero</p>
--	--

- que engañó mi fantasía,  
fuego fatuo, falso guía .  
40 que errante y ciego me tray.
- ¿Por qué murió para el placer mi alma,  
y vive aún para el dolor impío?  
¿Por qué si yazgo en indolente calma,  
siento en lugar de paz, árido hastío?
- 45 ¿Por qué este inquieto abrasador deseo?  
¿Por qué este sentimiento extraño y vago,  
que yo mismo conozco un devaneo,  
y busco aún su seductor halago?
- 50 ¿Por qué aún fingirme amores y placeres  
que cierto estoy de que serán mentira?  
¿Por qué en pos de fantásticas mujeres  
necio tal vez mi corazón delira,
- 55 si luego en vez de prados y de flores,  
halla desiertos áridos y abrojos,  
y en sus sandios y lúbricos amores  
fastidio sólo encontrará y enojos?
- Yo me arrojé, cual rápido cometa,  
en alas de mi ardiente fantasía  
doquier mi arrebatada mente inquieta  
60 dichas y triunfos encontrar creía.
- Yo me lancé con atrevido vuelo  
fuera del mundo en la región etérea,  
y hallé la duda, y el radiante cielo  
vi convertirse en ilusión aérea.
- 65 Luego en la tierra la virtud, la gloria  
busqué con ansia y delirante amor,  
y hediondo polvo y deleznable escoria  
mi fatigado espíritu encontró.
- Mujeres vi de virginal limpieza  
70 entre albas nubes de celeste lumbre;  
yo las toqué, y en humo su pureza  
trocarse vi, y en lodo y podredumbre.
- Y encontré mi ilusión desvanecida,  
y eterno e insaciable mi deseo.  
75 Palpé la realidad y odié la vida:  
sólo en la paz de los sepulcros creo.
- Y busco aún y busco codicioso,  
y aún deleites el alma finge y quiere;  
pregunto, y un acento pavoroso  
80 “¡ay!, me responde, desespera y muere.
- Muere, infeliz: la vida es un tormento,  
un engaño el placer; no hay en la tierra  
paz para ti; ni dicha, ni contento,  
sino eterna ambición y eterna guerra
- 85 Que así castiga Dios el alma osada  
que aspira loca, en su delirio insano,  
de la verdad para el mortal velada,  
a descubrir el insondable arcano”.
- ¡Oh, cesa! No, yo no quiero  
90 ver más, ni saber ya nada;  
harta mi alma y postrada,  
sólo anhela descansar.  
En mí muera el sentimiento,  
pues ya murió mi ventura;  
95 ni el placer ni la tristura  
vuelvan mi pecho a turbar.
- Pasad, pasad en óptica ilusoria,  
y otras jóvenes almas engañad;  
nacaradas imágenes de gloria,  
100 coronas de oro y laurel, pasad.
- Pasad, pasad, mujeres voluptuosas,  
con danza y algazara en confusión;  
pasad como visiones vaporosas  
sin conmover ni herir mi corazón.
- 105 Y aturdan mi revuelta fantasía  
los brindis y el estruendo del festín,  
Y huya la noche y me sorprenda el día  
en un letargo estúpido y sin fin.
- Ven, Jarifa; tú has sufrido  
110 como yo; tú nunca lloras.  
Mas, ¡ay, triste! que no ignoras  
cuán amarga es mi aflicción.  
Una misma es nuestra pena,  
en vano el llanto contiene...  
115 Tú también, como yo, tienes  
desgarrado el corazón.

La orgía romántica traduce el debate de la conciencia entre lo temporal y lo eterno. De marco espacial neoclásico, reducido al salón y al jardín, se pasa a la vorágine de la vida, a su temporalidad (“si luego en vez de prados y flores, / halla desiertos áridos y abrojos”, vv.53-54). En medio de ella, el poeta trata de expresar el trágico conflicto entre el sueño del amor perdido y el deseo de recuperarlo tras la experiencia del desengaño. Lo que da consistencia al poema es la realización del *yo*, que necesita de figuras marginadas, piratas, mendigos, prostitutas, en su enfrentamiento con la realidad. El sujeto heroico necesita ir de un extremo a otro, traspasar los límites entre la realidad y el deseo, aunque en ese trayecto descubra la mentira de las ilusiones. El poema pasa así de la evocación de una felicidad perdida ya para siempre (“¿Qué la virtud, la pureza? / ¿Qué la verdad y el cariño?”, vv.9-10), a la lucidez de la crisis (“¿Por qué murió para el placer mi alma / y vive aún para el dolor impío? / ¿Por qué si yazgo en indolente calma, / siento en lugar de paz, árido hastío?”, vv.41-44), y de ahí a la trágica angustia de la ilusión desvanecida (“Tú también, como yo tienes / desgarrado el corazón!”, vv.115-116). Al interiorizar el choque entre el *yo* y la realidad, al introducir la contradicción en el ámbito de lo íntimo, el lenguaje pretende ser expresión directa del sentimiento. El tono elegíaco, tan presente en la lírica de Espronceda y que lleva aquí al poeta a una expresión de profundo dolor por sí mismo; el ritmo cambiante, con su mezcla de octosílabos y serventesios; y el lenguaje directo, que evita los símbolos y las figuras legendarias, se asocian entre sí para expresar el dolor del tormento individual. Si en el poema *A una estrella* Espronceda recoge el recuerdo de su ruptura con Teresa (“¡Ah, lucero! Tú perdiste / también tu puro fulgor, / y lloraste; / también como yo sufriste / y el crudo arpón del dolor / ¡ay! probaste”, vv.76-81), donde la estrella aparece como metáfora de la felicidad pasada, en *A Jarifa* llega al punto culminante de la desesperación, consecuencia de haber buscado en el amor una verdad eterna. Consciente de que el amor es tan sólo ilusión (“Pasad, pasad, en *óptica ilusoria*”, v.97) y de que no hay placer en el mundo (“¡oh maldito sea el placer”, v.28), el *yo* acepta, tras el vino del olvido, la quietud absoluta de la muerte (“paz me traiga el ataúd”, v.16). Porque la inquietud constante por un más allá imposible, propia de la mentalidad romántica, impone una marca de desilusión, de conflicto trágico, de muerte deseable (“Palpé la realidad y odié la vida: / sólo en la paz de los sepulcros creo”, vv.75-76), aspectos todos ellos del *taedium vitae*, del hastío o “mal del siglo”, visible en los poemas *A una estrella*, *A Jarifa en una orgía* y *A\*\*\*dedicándole estas poesías*, que hacen referencia a la amargura y nihilismo característicos de la época.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> En cuanto al conflicto del hombre romántico, escindido entre la realidad y el deseo, véase el estudio de Alfredo De Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992, pp.55-78. Respecto *A Jarifa en una orgía*, que es uno de los poemas más estudiados en

El sujeto romántico, en su deseo de traspasar los límites, deviene angustia e inquietud. Lo radical del intento, pues fuera de esa radicalidad la poesía no existe, se refleja, en *El estudiante de Salamanca* (1836-1839), a nivel de contenido, ya que Félix de Montemar, prototipo del héroe romántico, se niega hasta el final a abdicar de su espíritu de rebeldía, y de expresión, porque en el vacío de la forma, en su fluidez, el morir se afirma como espacio mismo de la vida. Así pues, en este “cuento en verso”, no interesan tanto las fuentes de la leyenda ni las aventuras mismas, reducidas a un sugerido enamoramiento y un desafío, cuanto el enfrentamiento de don Félix con la experiencia decisiva de su propio entierro, verdadero núcleo del poema, que ilumina su actitud de total rebeldía, la concepción de la muerte como posibilidad de la más alta realidad. Por eso, en ese itinerario de purificación, de interiorización radical, que discurre entre la noche del tras-mundo infernal y la serenidad luminosa del alba, lo que unifica las diferencias no es la actitud donjuanesca, sino satánica, liberadora, que se da en ese ir adentrándose por los claros abismos de lo poético o lo musical. La evolución del personaje desde “segundo don Juan Tenorio” hasta “segundo Lucifer”, que se produce a medida que el poeta evoluciona del romanticismo histórico al filosófico, pues las 79 primeros versos del poema habían aparecido ya en *El Español* el 7 de marzo de 1836, revela un distanciamiento de la leyenda tradicional y un deseo por descifrar el misterio de la realidad, clave última de toda poesía

Grandiosa satánica figura,  
 alta la frente, Montemar camina,  
 espíritu sublime en su locura,  
 provocando la cólera divina.  
 Fábrica frágil de materia impura,  
 el alma que la alienta y la ilumina  
 con Dios le iguala, y con osado vuelo  
 se alza a su trono y le provoca a duelo.

Segundo Lucifer que se levanta  
 del rayo vengador la frente herida,  
 alma rebelde que el temor no espanta,  
 hollada sí, pero jamás vencida,  
 el hombre, en fin, que en su ansiedad quebranta  
 su límite a la cárcel de la vida  
 y a Dios llama ante él a darle cuenta  
 y descubrir su inmensidad intenta.

---

los últimos años, véase la interpretación de L.García Montero, *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate, 2000, pp.151-173.



En estos versos, colocados significativamente después que Montemar asiste a su propio entierro (Cuarta Parte, vv.1245-1252), late un impulso claramente poético. Porque, en medio del fracaso y el desengaño, la fuerza del genio creador (“espíritu sublime en su locura”), pues la sublimación es el más importante logro del ser humano, consiste en explorar los límites de lo posible dentro de la finitud (“la cárcel de la vida”), en escoger lo heroico como medio de alcanzar una amplitud desconocida (“descubrir su inmensidad intenta”). El Satanás de Espronceda sería así un arquetipo o emblema del poeta romántico, ya que lo que inicia el poeta, lejos de la plenitud y dominado por la angustia, es un proceso de adivinación o descubrimiento. Montemar, gracias a su condición satánica, sale en busca de un objeto imposible y sólo abrazando el esqueleto de Elvira, entrando en el oscuro territorio de la muerte, puede atenuar el miedo a lo desconocido. En el fondo, lo que revela este enigmático poema es la muerte como *cumplimiento*, como forma de máxima libertad.

Y esta *ansiedad* del poeta por superar sus propios límites temporales y enfrentarse con Dios, lo cual acarrea cierto castigo al desafío (“Que así castiga Dios el alma osada / que aspira loca, en su delirio insano, / de la verdad para el mortal vedada / a descubrir el *insondable* arcano”, leemos en *A Jarifa*, vv.85-88), se expresa con la fluidez de un lenguaje musical, caracterizado por la variedad métrica, que tiende a adaptarse al movimiento del asunto; la flexibilidad estructural, conseguida a través de las enumeraciones, contrastes y simetrías, que sirven para dinamizar el discurso; y a nivel léxico, la riqueza adjetival, con adjetivos pertenecientes a un mismo campo semántico (“vaga ilusión descolorida”), y el recurso de la comparación (“*como* al rayo del sol rosa temprana”), con el que la realidad resulta plásticamente visualizada. Diríase que con tales rasgos expresivos, a los que podrían sumarse otros no menores, como el uso de la aliteración, de encabalgamientos suaves y abruptos, y de motivos temáticos de herencia barroca (las hojas caídas y las hojas marchitas), lo que pretende el poeta extremeño es hacer representable la muerte, pues dar figura a la muerte es una forma más de humanizar lo real, de dar sombra a nuestra fugacidad.<sup>7</sup>

En el prólogo que Antonio Ros de Olano escribió para *El Diablo Mundo*, reflejo del propósito de Espronceda, señala: “Aspira nuestro poeta a compendiar la humanidad en un libro, y lo primero que al empezarlo ha hecho, ha sido romper

---

<sup>7</sup> En relación a la coincidencia del grito de rebeldía de Satanás y el grito del poeta, que pasó de Milton a los románticos, véase el estudio de M.Praz, *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp.75-111. Sobre el carácter misterioso de Montemar, rasgo peculiar del alma romántica, véase el ensayo de Russell P.Sebold, “El infernal arcano de Montemar”, en *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, pp.195-214. Respecto a los recursos estilísticos utilizados por Espronceda en *El estudiante de Salamanca*, especialmente la riqueza adjetival, pues D.Ynduráin ha contabilizado 650 adjetivos, de los que son distintos 320, véase su estudio *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Madrid, Taurus, 1971, pp.177-209.

todos los preceptos establecidos, excepto el de la unidad lógica”. Si entendemos por tal el sentimiento que articula el poema, éste no es otro que la visión adánica, esa necesidad de volver a ser original en un mundo sin sentido, tan arraigada en el espíritu romántico. En este sentido, Espronceda no hace más que seguir una corriente afianzada en el siglo XVIII: la valorización de lo *natural* frente a lo adulterado por la historia y la civilización. La verdadera novedad nace siempre en el retorno a las fuentes y el fin de la poesía consiste en que el estado segundo, el de la caída en la historia, se vuelva estado primero, ese estado de inocencia natural, imagen del hombre no escindido y cuya característica fundamental sería la contemplación. Es esa nostalgia del tiempo edénico, que no es el de la corrupción, sino el de la realización, la que nos hace seguir la historia de Adán, desde su sueño de inmortalidad en el Canto I (“¡Oh, si el hombre tal vez lograr pudiera / ser para siempre *joven e inmortal*”, vv.700-701), hasta su desengaño en contacto con la joven muerta del Canto VI, que le lleva a invocar a Dios como origen de la humanidad (“a la fuente volemos / eterno manantial de eterna vida”, vv.5713-5714), y la que permite concentrarnos en ese principio vital o alma del mundo, al que se dirige la voz en el Canto I como “llama creadora del mundo” (v.1104), “simiente de vida” (v.1135), “sentimiento armonioso y profundo” (v.1142) y “creadora semilla” (v.1163), imágenes todas ellas de la fuerza creadora de la palabra, de naturaleza divina y sagrada, que sólo vive renaciendo sin cesar. Esa regeneración poética, contemplada desde el conflicto entre *verdad* y *mentira* que vertebrata el poema, es la que lleva a asociar el destino de Adán al del Poeta, según revela el paralelismo entre la Introducción y el fragmento *El Ángel y el Poeta*. Voz lírica que surge de su sueño en el Canto IV, de su propio interior, y afecta por igual a visión y lenguaje

<p>Grata visión que venturosa calma su loco enajenado pensamiento, que trae regalo y esperanza al alma, ignorado deleite y sentimiento, 3745 en mitad del desierto umbrosa palma que templá su calor calenturiento, y a cuyo pie el viajero se reposa en paz de amor y languidez sabrosa.</p>	<p>Alma joven y pura que suspende en la región del aire un devaneo, y que en su propia luz, la luz enciende y da forma y visión a su deseo. 3760 La atmósfera tal vez ruda le ofende del ignorado mundo y su mareo; mas si siente sus puntas dolorida su propia juventud cura su herida.</p>
<p>3750 Visión en cuyos brazos descansando su oscura cárcel y ansiedad olvida, en jardines de rosas respirando el encantado aroma de la vida. El alma allí con movimiento blando en el columpio mágico mecida 3755 de su propia ilusión, cuenta un tesoro de esperanzas sin fin, de ensueños de oro.</p>	<p>3765 Que hay en el alma, cuando nueva agita sus áureas alas, una fuente pura, que alegre riega la ilusión marchita y renueva su fuerza y su hermosura. Bebiendo de ella el corazón palpita 3770 hasta que al fin secándose la apura, y en vez de la ilusión se alza la pena que el manantial purísimo envenena.</p>

Así en su propia alma su consuelo halla el mancebo, y de la pura fuente 3775 con las aguas de la vida su desvelo templa, y el sueño perezoso siente. Y luego en alas de su propio anhelo de la amada mujer, cruza en su mente la blanca imagen que por más delicia 3780 amorosa le besa y le acaricia.	Brilló entre tanto, si decirse puede que brilla en una cárcel nunca el día donde a su luz la sombra nunca cede ni un rayo el sol al corazón envía; 3785 donde la tregua que al dolor concede un breve sueño con crueldad impía rompe la aurora, y vuelve a su faena el cautivo amarrado a su cadena;
---	---

No hay poesía que no se alimente en las fuentes del sueño. El que sueña rompe o *suspende* el mundo de la necesidad para afirmar el momento de la libertad creativa. Allí donde el hombre sueña, en el fondo de su alma (“en su propia alma”), se enciende la noche del deseo (“la luz enciende / y *da forma* y visión a su deseo”), que remite a la posible forma de lo imposible, objeto de toda poesía. La palabra poética, que sólo en lo interior se forma y aparece en la fulguración del instante (“Brilló entre tanto”), postula lo imposible y en este imposible revela su ser más allá de sí, su Otro de sí, el objeto del amor al que la poesía tiende. A diferencia de la razón, siempre diurna y conclusiva, la imaginación nacida del sueño abre espacios en lo íntimo y genera otra realidad. Cuando la palabra nace del sueño, como aquí sucede, confía su ser a la realización de un oscuro deseo (“en alas de su propio *anhelo* / de la amada mujer”), de darse a luz para encender nuevos comienzos. El sueño es el reino del deseo, un nuevo espacio donde volver a ser. El sueño, la poesía y el amor son pensados aquí en su instante de revelación.

De esta apertura a lo otro, de su pulsión hacia lo que está por llegar, nace una escritura polimórfica y rectificadora, que opera con unas “sensaciones no gastadas”, según escribe Olano en el prólogo a propósito de Adán, estimulando el dinamismo de lo posible e intentando captar el vértigo de lo nuevo, de lo que todavía no ha encontrado su expresión. A esta escritura le es connatural un lenguaje desnudo y antirretórico, en espera de que se cumpla lo imposible. Sus rasgos más visibles, la variedad métrica, que se adapta a las distintas reacciones sentimentales; la estructura fragmentada, reflejo de la unidad buscada en medio de la escisión; el tono coloquial como contrapunto a las retóricas desgastadas; y el disfraz irónico como reconocimiento de la realidad, responden todos ellos a la “confusa discordia” del poema, al ancho territorio de la indeterminación donde la escritura se forma. Para Espronceda el poeta no es quien vive de las certezas, sino de la duda, de la ambigüedad que le abre a la posibilidad de la creación. Por eso, su escritura arrastra la experiencia del vértigo y se hace forma-germen, que en su vacío creador está siempre destruyéndose y creándose de nuevo. Esa resistencia activa frente a lo establecido, que en su tiempo fue la de la desmesura y la violencia, responde a un deseo de reconocer lo real, de ver con ojos nuevos la reali-

dad (“Palabras *nuevas* pronunciar mi labio, / *renovado* sentir mi pensamiento / ansío, y girando en dulce desvarío, / ver *nuevo* siempre el mundo en torno mío”, leemos en el sin par Canto I, vv.1328-1331). Dado que escritura y vida no son disociables, la voz que aquí habla lo hace desde la ruptura y la subversión de la retórica, signo de resistencia a un tiempo de mentira, desde una experiencia radical que busca siempre el otro de sí misma, la destrucción como fundación.<sup>8</sup>

Uno de los rasgos específicos de la revolución romántica, tal vez su nota distintiva, fue la disconformidad como forma de ser. El sentimiento de rebelión contra lo clásico, de sobrepasar los límites de la retórica impuesta, se convierte en el núcleo de la trayectoria poética de Espronceda, que pasa por tres estados distintos y complementarios en su visión de la realidad: 1) De salida al mundo, de iniciación en la vorágine de la vida, según sugieren las imágenes de la nave y el cometa, evocadoras de un tiempo de felicidad irremediadamente perdida. Es el instante inicial del impulso dinámico, del anhelo infinito que nada puede cortar (“Navega, *velero mío*, / sin temor, / que ni enemigo mío, / ni tormenta, ni bonanza / tu rumbo a torcer alcanza, / ni a sujetar tu valor”, escuchamos en la *Canción del pirata*); 2) Desolación ante el contacto con la realidad engañosa (“Palpé la realidad y odié la vida”), para lo cual no hay otra salida que la muerte (“Sólo en la paz de los sepulcros creo”), escribe el poeta en *A Jarifa en una orgía*, poema en el que se pasa del optimismo a la crisis de la lucidez; y 3) Por último, el cruel sarcasmo ante la indiferencia de una realidad que se vuelve odiosa (“Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!”), dice el poeta al final de su no prescindible Canto II, *El Diablo Mundo*, v.1851). El mundo real y el mundo poético resultan así antitéticos, profundamente contradictorios, pero al menos el grito de rebeldía, que surge de la tensión insalvable entre la realidad y el deseo, revela, en su insatisfacción trágica, la instauración de una realidad que sólo resulta posible en la intimidad del sentimiento, suprema verdad lírica para el poeta romántico, pues le rescata del infierno de la división

---

<sup>8</sup> *El Diablo Mundo* es una obra que se ha analizado más desde el punto de vista formal que filosófico. Sólo a partir de los estudios de J.Casalduero (*Forma y visión de “El Diablo Mundo” de Espronceda*, Madrid, Ínsula, 1951), A.Martinengo (*Polimorfismo nel Diablo Mundo d’Espronceda*, Torino, Buttega d’Erasmus, 1962) y J.Talens (*El texto plural. Sobre el fragmentarismo romántico: una lectura simbólica de Espronceda*, Universidad de Valencia, 1975), se ha visto que el desbordamiento de la retórica responde a una necesidad vital y creadora. La visión adánica es así una visión poética. En este sentido, tengo en cuenta los ensayos de F.García Lorca (“Espronceda y el Paraíso”, *The Romanic Review*, XLIII, 1952, pp.198-204), A.Selimov (“La historia de dos Adanes: La estructura integral de *El Diablo Mundo*”, en *Hispania*, Vol.78, 1995, pp.773-779) y L.Caparrós (“El discurso metapoético en *El Diablo Mundo*”, en *Revista de Literatura*, LIX, 118, 1997, pp.437-463).

La zozobra del alma enamorada,  
 la dulce vaguedad del sentimiento,  
 la esperanza, de nubes rodeada,  
 de la memoria el dolorido acento,  
 los sueños de la mente arrebatada,  
 la fábrica del mundo y su portento,  
 sin regla ni compás canta mi lira:  
*¡Sólo mi ardiente corazón me inspira!*

Entrañas del corazón, hondura en la que se forma “la dulce vaguedad del sentimiento”, ámbito esencial donde el yo se libera de los fantasmas de la Historia y busca lo que él no es, la sabiduría del amor. En estos versos de *El Diablo Mundo* (Canto I, vv.756-763), situados tras la visión adánica del viejo, el poeta desciende para ascender, para dejar aparecer el sentimiento en la realidad del lenguaje. El poeta no pasa por alto esta diferencia de sentimiento y lenguaje, sino que la padece y la expresa. La palabra poética se configura así como voz de la escisión, como voz que da forma al dolor abriéndolo, dejando que fluya en la memoria como el deseo de un ausencia (“¿Por qué volvéis a la memoria mía, / tristes recuerdos del placer perdido, / a aumentar *la ansiedad y la agonía* / de este desierto corazón herido”, dice el poeta al comienzo del Canto II). En realidad, Teresa ha muerto para llegar a ser más viva en el recuerdo. Espronceda, como toda poeta trágico, perdura no por su logro, sino por su fracaso, y en su apuesta por el deseo, en su intento por plasmar el dolor, por darle sentido y forma, consiste el secreto de su arte.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> En el período que sigue a la Ilustración late la conciencia de que todo ha sido dicho, de que el lenguaje tiene que empezar de nuevo. Para los grandes poetas románticos, que son también los grandes poetas modernos, el padre tiene que ser superado y este deseo de volver al origen, lo que H. Bloom ha llamafo “la angustia de la influencia”, se convierte en asunto central para la conciencia poética (Vid. Su estudio, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1977). Se trata de soportar el desgarró, la insatisfacción ante un tiempo de mentira y ocultación. Esa *ansiedad*, nacida de la contradicción entre realidad y deseo, penetra la poesía de Espronceda, canción que, en su rebelión frente a la realidad, según ha visto P. Salinas (*La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel, 1976, pp.171-183), en su trágico abismarse, no cesa nunca de repetir el origen.

