

BIBLIOGRAFÍA

- Benítez-Rojo, Antonio. «Cirilo Villaverde, the Seeker of Origins» en *Coded Encounters: Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin America*. Amherst: U of Massachusetts Press, 1994.
- Canetti, Elias. *Crowds and Power*. New York: The Viking Press, 1972.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard, 1976.
- *Diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Gautier, Arlette. *Les Soeurs de Solitude*. París: Editions Caribéens, 1985.
- Genovese, Eugene D. *The World the Slaveholders Made*. New York: Pantheon Books, 1969.
- Guicharnaud-Tollis, Michèle. «Cecilia Valdés de C. Villaverde en v.o.» en *Hommage a Robert Jammes*, I-III. Toulouse: PU de Mirail, 1994: 507-517.
- Halperín Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- *Hispanoamérica después de la independencia*. Paidós; Buenos Aires, 1972.
- *Historia de América Latina*, 3. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Savater, Fernando y Martínez-Fresneda, Gonzalo. *Teoría y presencia de la tortura en España*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1982.
- Sommer, Doris. «Who Can Tell? Filling in Blanks for Villaverde». *American Literary History*, 6:2 (1994): 213-33.
- Varios. *Acerca de Cirilo Villaverde*. La Habana: Letras cubanas, 1982.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Caracas: Biblioteca Ayacucho: 1981.

ESPRONCEDA CLÁSICO Y ROMÁNTICO: LA ROSA MUTABILIS DEL SONETO

Ricardo Landeira
Universidad de Colorado

La temprana rebeldía sociopolítica de Espronceda ha sido ya ampliamente documentada por otros y por mí en diversas ocasiones¹. Asimismo a las causas y eficacia de su arrojo se les ha dedicado igual número de páginas, habiéndose acordado en las más de ellas que las circunstancias de un momento de guerra y la edad sexagenaria de un padre militar ausente contribuyeron a una mocedad harto libre para el futuro poeta. Semejante falta de rigor e inconformidad no caracteriza, sin embargo, la educación recibida por el rebelde joven en el colegio particular de San Mateo donde ejercía como principal maestro el conocido Alberto Lista, poeta y pensador a la hechura de la Ilustración. De él, del sacerdote Juan Manuel Calleja, director de la academia, y del tercer miembro del profesorado don José Gómez Hermosilla, recibió a partir de los trece años Espronceda los amplios y clásicos fundamentos que informarían la totalidad de sus primicias literarias y gran parte de su producción poética madura.

Así como las sociedades secretas y las conspiraciones constituyen las etapas iniciales de sus deslices políticos juveniles, sus primeros pasos como poeta fueron bajo un signo muy opuesto. Su quehacer literario comienza precisamente con el mismo sosiego con el cual Espronceda da fin a su actuación política, en el moderado tradicionalismo que supone un escaño en la Cámara de Diputados². De manera inversa, este poeta nacido en el seno

¹ Véanse especialmente Robert Marrast, *José de Espronceda et son temps*, Paris, Klincksieck, 1974. Landeira, Ricardo, *José de Espronceda*, University of Nebraska-Lincoln, SSSAS, 1985.

² Landeira, *op. cit.*, pp. 28-29.



de la tradición clásica concluye su hacer poético con el verso desafiante y amargado del «Canto a Teresa» o de «A Jarifa en una orgía»³.

El primer poema publicado por Espronceda fue ni más ni menos que un soneto. Titulado «La noche», es una poesía que recoge tópicos muy dispares, ora renacentistas («feliz pastor»), ora barrocos («de Febo jamás la luz radiante»), ora neoclásicos («¡Salve, oh luna!»), o bien románticos («lúgubre silencio»). Reconocemos los típicos vaivenes de un estudiante, mas es un esfuerzo digno de admiración en absoluto despreciable. La versificación es correcta, las metáforas acertadas y la impresión total recibida satisface por titubeante que nos parezca. La fecha que normalmente se le adjudica es la de 1823, o sea cuando el poeta contaba apenas quince años. Todavía en ocasión de sus albores como poeta, antes de cumplir los veinte años allá por 1826-27, redactó uno de sus poemas amorios más bellos, su segundo soneto, «Fresca, lozana, pura y olorosa.» Esta composición, rara vez atendida, nos sorprende por su perfección estructural y su engañosa sencillez, virtudes que se exploran a continuación, aunque será, como veremos, la compleja universalidad de su ascendencia lo que le señala un distinguido lugar en el sonetario castellano.

En este poema se conjuran inextricablemente un archiconocido esquema lírico, el soneto, dos *topoi* igualmente familiares, el *carpe diem* y el *tempus fugit irreparabile*, y —en función de ambos— la presencia de la reina de las flores, la rosa —*rosa mutabilis*—. Fruto todo ello, es de suponer, de las lecciones aprendidas en el Colegio de San Mateo e indudablemente la razón por la cual, en parte, «Fresca, lozana...» encaja plenamente en la tradición del género y se distingue en el mismo.

La frase *carpe diem* («aprovechad el día») aparecida en las *Odas* (1.11) de Horacio se convirtió muy pronto en una invitación a disfrutar de la vida, motivo hedonista también manifestado con anterioridad en la literatura griega. Alcaeno, Teognio, Esquilo y Eurípides, entre otros, habían utilizado el tema incitando al amor, a la bebida y a otros placeres en la inmediatez del momento presente. No obstante, ninguno de ellos lo hizo con el feliz resultado que consiguió el poeta latino Homero. Común en todos, sin embargo, lo es el advertir la urgencia de disfrutar de la

³ Dos pequeños tomos encierran la totalidad de su poemario que además de un centenar de poesías sueltas comprende el largo poema dramático *El estudiante de Salamanca* y el inconcluso *Diablo mundo* donde aparece el famosísimo «Canto a Teresa» elegiaco.

actualidad, con lo cual la semejanza de sus metáforas donde aparecen flores, las estaciones del año o el movimiento solar es casi repetitiva. La nota tan hedonista que le infunden estos clásicos se atenúa años más tarde con el toque muy sobrio añadido a los versos de *De rosis nascentibus* (II) donde se pintan las rosas de Paestum de esta manera:

Quam longa una dies, aetas tam longa rosarum:
Cum pubescenti iuncta senecta brevis.

.....
Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes,
Et memor esto aevum sic properare tuum. (vv. 43-50)

Este poema, anónimo, aunque a veces atribuido a Virgilio (70-19 AC) y otras a Ausonio (400 AD), nos muestra la metamorfosis del *carpe diem* en *memento mori*, curiosamente aludiendo, acaso por vez primera, a la rosa del día como metáfora de la brevedad de la vida. Aquí «la vejez dura tan poco tiempo como la juventud,» por lo cual anima: «doncellas cosechad las rosas [ahora] pues así también vosotras alcanzéis vuestra plenitud con menos demora.» De esta fuente beben todos los poetas en siglos venideros, tanto los provenzales como los castellanos como los ingleses. Dos de estos apenas si disfrazan el modelo. El uno, Robert Herrick (1591-1674), escribe:

Gather ye rosebuds while ye may;
Old Time is still a-flying,
And this same flower, that smiles today,
Tomorrow will be dying.

El otro, el mayor poeta del renacimiento inglés, William Shakespeare, (1564-1616), en el largo poema *Venus and Adonis* dedicado al Earl de Southampton, dice:

Make use of time, let not advantage slip; Beauty within
itself should not be wasted; Fair flowers that are not gather'd
in their prime Rot and consume themselves in little time.

(vv. 129-132)

No dicen ya, aprovechad el *momento* únicamente, sino aprovechad el *tiempo*. No desaprovechar la belleza (léase, *juventud*) puesto que las flores no cogidas en su cenit se marchitan enseguida. Herrick y Shakespeare, al igual que tantos otros discípulos de los clásicos griegos y latinos, no pretenden que disfrutemos hedonísticamente del día presente sino que lo hagamos ya





que no hay tiempo que perder. Hay que disfrutar cuando –y cuanto– se pueda porque nuestras vidas son muy breves, tan breves poéticamente como la vida de una rosa que brota, florece y se marchita en un abrir y cerrar de ojos.

Juntamente con el *carpe diem*, ahora templado por la conciencia de lo breve de nuestra existencia, aparece el otro *topos* que lo complementa, lo explica y le da su sentido pleno: el *tempus fugit irreparabile*. El primero atiende a la imperiosidad de gustar del amor, de la belleza o de otros placeres como la comida y la bebida de modo inmediato. El segundo pone de manifiesto el paso de las horas que miden exacta e inexorablemente la vida del hombre sobre la tierra. El reloj de arena junto con la guadaña serán los únicos objetos apretados por el esqueleto que representa la muerte. Nuestra existencia está medida por el tiempo que todo lo puede y todo lo cambia: la lozanía en marchitez, la juventud en vejez, aquélla en podredumbre y ésta en muerte. O, según el último verso del soneto «Mientras por competir con tu cabello» de Góngora declara «...en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.» Claro que las mudanzas obradas por la caída de los granos de arena pueden ser muy otras según las interpretan los poetas del Siglo de Oro, como la pérdida de la fortuna, del honor, de la salud o de un ser amado.

No hay nada perenne que tenga que ver con la vida del ser humano. El hombre nace para morir y su existencia por larga que sea es una condena a perecer. Es menester, entonces, disfrutar del parco e incierto plazo que se nos ha concedido. En torno a tal pensamiento viven, cavilan y escriben aquellos incapaces de consolarse con la posibilidad de un más allá prometido a los creyentes, posible tras la muerte. Empero, ni Dios mismo niega que la esencia del hombre sea la temporalidad y por ende su condena. Esta certidumbre atormentadora ¿quién puede despejarla? El devoto con su fe y el poeta con su arte. A Quevedo lo vemos en su Salmo XVIII resignarse conceptuosa, o engañosamente, en los dos últimos endecasílabos: «es la muerte, forzosa y heredada:/ mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?» Al no hallar modo de burlar la muerte, busquémosle sentido y conformémonos. Hasta aquí llegan la metafísica y el conceptismo de Quevedo y Góngora respectivamente –ni siempre ni del todo consolatorios. Mas ni siquiera de tan escaso bálsamo pueden echar mano los románticos pues para entonces ni el mundo, ni el universo, ni Dios se mantienen como constantes ciertos o fiables. Al «mecanismo estático,» rigente desde principios históricos, tras los descubrimientos de Newton y la filosofía de Descartes lo viene a

substituir el «organicismo dinámico»⁴. Aquel afirmaba un universo perfecto y ordenado, estático y terminado cuyas únicas imperfecciones eran aquellas que el hombre todavía no había conseguido explicarse. El segundo proclamaba una entidad radicalmente distinta fundada en el concepto de un organismo vivo y siempre en flujo, no una máquina. El cambio se convertía en algo deseable y esperado, un proceso inacabable. Así como la perfección había sido la esencia del sistema mecánico, como algo concluso, ahora las imperfecciones eran aceptables como algo cambiante y orgánico. Nada que crezca o sea mutable puede ser perfecto –ni Dios mismo.

El hombre del romanticismo se enfrenta así con otro dilema. Tiene que habérselas con un caos donde las agarraderas son menor en número y menos seguras. Algunos se abandonan a la desesperación y sucumben al suicidio, los más permanecen inconscientemente aferrados a sus valores morales, sociales o religiosos, ajenos a todo cientificismo, y un número más disminuido, escinde su existencia en dos vivencias: la ineludible adocenada y real, y la otra imaginativa donde artística e intelectualmente puede desarrollarse la plenitud del pensamiento con toda libertad. A este grupo pertenece el poeta José de Espronceda.

Aún a sabiendas de que las respuestas de sus antepasados clásicos, renacentistas y barrocos son ya caducas, Espronceda vuelve a los modelos aquellos para surtirlos de ellos selectivamente. El recorrido será el mismo pero la búsqueda es ahora otra. El aprendizaje es el de un joven poeta todavía en ciernes que admira el arte de grandes figuras y sabe que sus obras son las mejores lecciones. Espronceda estudia y aprende poesía con quienes mejor supieron hacerla. A ellos los tiene presentes cuando hace la suya. Un soneto se escribe pensando en los sonetos leídos con anterioridad, al igual que un paisajista concibe su cuadro en torno a obras maestras anteriores a la suya.

Los sonetistas más admirables y a quienes Espronceda habrá podido acudir son indudablemente Garcilaso, Lope, Quevedo y Góngora. Ni el Marqués de Santillana, ni el propio Boscán, ni más tarde Herrera, parecen haber hecho mella duradera en su espíritu. Con los cuatro señalados coincide en estructura elegida, en tema, y metáfora eje, aunque no siempre en tono.

El soneto XXIII de Garcilaso establece las constantes más claras que emplean sus seguidores: la rosa fresca pareja a la

⁴ Peckham, Morse, «Toward a Theory of Romanticism,» *PMLA*, 66 (marzo, 1961), pp. 5-23.





belleza juvenil femenina, el tiempo que muda la primavera en nieves, la brevedad de todo lo perecedero. Consciente de su arte, Garcilaso no solo intertextualiza a sus modelos italianos, Tasso en este caso, e incorpora los *topoi* arriba señalados, sino que desde el primer momento condiciona a su lector a lo provisional del sujeto. «En tanto que», comienza el primer cuarteto, «Y en tanto que» reza nuevamente el segundo, ánafora constituida por una conjunción de tiempo. Es algo que nos desconcierta y nos inquieta pues no sabemos a qué atenernos sino a algo muy pasajero. Esta técnica la emplea también en el primer soneto, que empieza «Cuando me paro a contemplar mi 'stado.» Su entrañable Boscán hace otro tanto en el primero de los suyos: «Aun bien no fui salido de la cuna.» Tras ellos la práctica es recogida en los versos inaugurales de algunos sonetos de Lope «Antes que el cierzo de la edad ligera», de Quevedo «Cuando esperando está la sepultura», y de Góngora «Mientras por competir con tu cabello.» A este último se le atribuyen los dos más titulados «Vana rosa» y el que le sigue en número, el XCV, llamado «A la rosa y su brevedad.»

La primera vez que Espronceda publica su segundo soneto, el 4 de febrero de 1834, en *El Siglo*, aparece sin firma y desprovisto de título. En versiones posteriores se conoce ya bien con el título «Rosas y esperanzas» o, sencillamente, bajo el primer verso. No moral sino amatorio es este soneto, reminisciente de otro poeta no ya castellano, sino francés, y del Renacimiento como lo fueron Herrick y Shakespeare. Me refiero al mayor de los siete poetas de «La Pleiade», Pierre de Ronsard (1524-85) cuya colección de sonetos *Les Amours* lo convirtió en el poeta más famoso de su tiempo. En este volumen Ronsard canta a tres mujeres: Hélèn, Cassandre y Marie⁵. Aunque a todas ellas les dedica composiciones donde figura la rosa bella y efímera, uno de estos sonetos —dirigido a Marie— se aproxima tanto al de Espronceda que su primer cuarteto parece haber inspirado directa y sorprendentemente al romántico español:

Douce, belle, amoureuse, et bien-fleurante Rose,
Que tu es a bon droit aux amours consacrée!
Ta delicate odeur hommes el Dieux recrée,
Et bref, Rose, tu es belle sur toute chose.

(texto de 1578)

⁵ Véase la monografía de K.R.W. Jones, *Pierre Ronsard*, Boston, G.K. Hall, 1970, pp. 58-60 y p. 150.

Veamos ahora, por fin, en su totalidad, el soneto esproncediano:

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

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
en alas del amor, y hermosa nube
fingí tal vez de gloria y de alegría.

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

Petrarquistas ambos el verso francés y el castellano, según la rima abrazada de sus cuartetos, aquél va dirigido a la amada del poeta de su aldea de Bourguiel, en la vega del río Loire allá por mediados de 1550. El de Espronceda es uno de los tres⁶ dedicados, o al menos que tienen como tema, a una mujer, de un haber total de nueve sonetos. Al no titularlo, firmarlo o dedicarlo, difícilmente podemos adivinar el objeto de sus atenciones. Sabemos un poco, sí, de las circunstancias de su rápida composición y de la reacción favorable de su maestro Alberto Lista según noticia de Robert Marrast⁷.

La soltura, ligereza y arrollo de los versos del primer cuarteto remedan perfectamente los de Ronsard. Igualmente la atención a los sentidos, a la vista, al tacto y al olfato. Los atributos de frescura, belleza y fragancia son los mismos. La construcción del cuarteto es asimismo paralela empezando por el endecasílabo inaugural desprovisto de verbos y sustantivos, y en cambio poblado de adjetivos y de comas. La sencillez de expresión otor-

⁶ Además del soneto en ciernes, Espronceda compuso «A Eva» («Llora, llora, infeliz: tu amargo dicho») y el tardío «A xxx dedicándole estas poesías» («Marchitas ya las juveniles flores») que inciden en el mismo tema. Por añadidura otros seis sonetos de temas variados se suman a estos citados.

⁷ En Marrast, Robert, ed. *José de Espronceda: Poesías líricas y fragmentos épicos*, Madrid, Castalia, 1970, p. 121. Aquí el crítico francés relata la anécdota, contada por la hermana del amigo del poeta, Diego de Alvear, de cómo Espronceda escribió este soneto mientras esperaba a su amigo para salir. Lista los encontró según se iban y al leerlo exclamó: «Muchacho, ¿tú has hecho esto?... Es el mejor y más hermoso soneto del idioma español.»





ga a ambos poemas una espontaneidad para nada reñida con la sensualidad embriagadora de la naciente rosa. Lo vistoso del primer verso de Ronsard indudablemente causó la mayor impresión en Espronceda y bajo su recuerdo dio comienzo al suyo.

Es, sin embargo, en la estructura dialéctica de su soneto, en la maravillosa relación inestable entre los cuartetos y los tercetos, en la metáfora central rosa-ilusión de amor, en el tono de desilusión y en la metamorfosis articuladora del gozo tornado en dolor, donde Espronceda muestra cuan aventajado alumno fue de Garcilaso, Lope, Quevedo y Góngora.

La tesis del primer cuarteto nos la ha sugerido ya Ronsard: el placer sinestésico de la contemplación de la rosa en un jardín y su preeminencia en el mismo. Belleza y juventud, a las cuales añade Espronceda pureza, esto es, virginidad. Estado o calidad ésta muy querida y mentada por los cuatro sonetistas de quienes aprendió el joven poeta.

El soneto clásico exige una inestabilidad fundamental entre los dos cuartetos y Espronceda la realiza iniciándola con la conjunción adversativa «mas», con ella haciendo eco de la condicionalidad previamente expresada mediante los «en tanto,» «mientras que» o «antes que» de sus maestros. Nos hallamos ante la obligada antítesis estructural del segundo cuarteto. No obstante semejante oposición, a los cuartetos los une precisamente la conjunción «mas» ya que con ella el poeta pretende continuar, a modo de contraste, relatando la suerte de la rosa. La violencia tanto de este juego de opósitos, como del serpentino hipérbaton («mas si el ardiente sol lumbre enojosa/vibra del can en llamas encendido»), como el conceptismo del «can encendido» (referencia a la constelación del perro-estrella Sirius visible desde últimos de julio hasta últimos de agosto, y, por ende, el calor de la canícula), cuentan con claros antecedentes barrocos. El resultado de semejante poder (el sol = el día = el tiempo) no se hace esperar y en la segunda parte del cuarteto observamos cada vez menos notas positivas y una crecida en notas del signo opuesto: «el dulce aroma» y «el color» los ha «perdido» la rosa, sus pétalos («hojas») se las lleva el viento («aura presurosa»). La vida de la rosa es un día (*tempus fugit irreparabile*). Otro tanto nos lo han dicho dirigiéndose igualmente a la rosa: Garcilaso («Marchitará la rosa el viento helado,/ todo lo mudará la edad ligera»); Lope («antes que el cierzo de la edad ligera/ seque la rosa...»); Quevedo («Rosal, menos presunción/ donde están las clavellinas,/ pues serán mañana espinas/ las que agora rosas son,»); Góngora («Ayer naciste y morirás mañana./ Para ser tan breve ¿quién te dio vida?»); y Francisco de Rioja («¿cómo naces

tan llena de alegría,/ si sabes que la edad que te da el cielo/ es apenas un breve y veloz vuelo?») entre muchísimos otros.

Los vocablos clave del segundo cuarteto, aquellos que muestran un giro de sentido son tres: «mas,» «perdido,» y «presurosa,» o condicionalidad, mudanza y brevedad. Es decir, que el deleite expresado en el *carpe diem* del primer cuarteto se nos ha arrebatado. Es ya demasiado tarde. El bien (belleza, juventud, preeminencia) ha desaparecido. Desgraciadamente, el momento epifánico del desengaño ocurre demasiado tarde.

La llegada de los tercetos la anuncia la conjunción comparativa «así.» Esta partícula convierte a los cuartetos en símil de los tercetos, los unos están en función de los otros, metáfora los primeros de los segundos. Así como la rosa fue lozana primero y muy en breve se marchitó, nos dice el poeta, así corrió mi amor igual suerte. Efectivamente los tercetos forman parte íntegra de la secuencia dialéctica de tesis (1.º cuarteto), antítesis (2.º cuarteto) y finalmente síntesis (tercetos). Aquéllos exponen, éstos concluyen. En el primer terceto el poeta nos sorprende por la candidez de su claridad. La ecuación frescura-marchitez de la rosa son en mí, dice, ilusión-deseesperanza. Recordemos aquí el frecuente título del poema «Rosas y esperanzas.» Las palabras signo, además del «así» podrían muy bien ser «momento,» «ventura,» «fingí» y «tal vez.» Nuevamente se refleja en éstas, como en las del segundo cuarteto, la brevedad, la posibilidad extinguida y el poso del dolor.

Confirmación, reiteración e integración de todos los motivos presentes en las tres estrofas anteriores aparecen en el terceto final. En primer lugar, el adversativo «mas» que uniera los dos cuartetos reaparece aquí para cumplir una función semejante en los cuartetos. El «¡ay!» tan neoclásico que le sigue fue en el manuscrito original un «luego»⁸ adverbial de tiempo y secuencia que inicia la última confesión del poeta donde se desahoga abiertamente. Todo bien se cambia en amargura, tal es el mensaje del poema. Hasta esta coyuntura al mensaje lo ha venido arrojando y sublimando un armazón metafórico pero, de repente y por solo un instante —el espacio que dura el antipenúltimo endecasílabo— el poeta se sincera sin rodeos. Este verso aprehende e interpreta todo el soneto hasta aquí. Seguidamente, en un encabalgamiento sostenido hasta el punto final, el segundo verso del terceto comienza con otra conjunción y en un originalísimo conceptismo se desvanece el poema. El verso «Deshojada por los aires»

⁸ Cardwell, Richard, ed., *Espronceda: El estudiante de Salamanca and Other Poems*, London, Tamesis, 1980, p. 178.





recuerda el «sus hojas lleva el aura presurosa» del segundo cuarteto, solo que aquí no es ya flor —aunque aluda a ella el verbo «deshojar»— propiamente dicha, sino la «dulce flor de la esperanza mía.» La simbiosis es total. Flor = amor = fugacidad. El «aura» del octavo verso, las «alas» y la «nube» del décimo y «los aires» del décimo tercero todos apuntan al vuelo de las horas de la vida. «El dulce aroma» del último cuarteto se torna «la dulce flor de la esperanza mía.» A ambas se las lleva el viento, es decir, la mutabilidad de los días.

Al canon sonetario pertenece esta temprana obra maestra de Espronceda pues según hemos visto es parte íntegra de una tradición poética universal ininterrumpida a lo largo de cuatro siglos desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, pasando por el Barroco. Él ha sabido cosechar en el florilegio de una tradición excelsa, adoptando y adaptando un juego intertextual en parte descubierto a lo largo de estas páginas. Mas este soneto descuella no tan sólo como muestra de una continuidad sino que también aporta al sonetario castellano su nota de originalidad. Esta última calidad reside en la inconformidad, no ya desilusión o desengaño, del poeta al ver frustrados sus deseos de un amor que no sólo ha resultado ser inalcanzable sino un espejismo, un autoengaño: «Fingí» nos dice en el undécimo endecasílabo.

Como hito inicial de su mejor lírica amatoria este soneto no desdice de la amargura y desengaños que son el lastre más esencial de toda su poesía. A diferencia del consuelo neoestoico de Quevedo o de la dulce resignación de Garcilaso⁹, Espronceda se halla desprovisto de refugio, sacro o humano, al que acogerse. Para el poeta romántico que fue desde siempre Espronceda, nada sobrevive a la muerte, ni siquiera el «polvo enamorado» en que acaba el cuerpo del poeta anunciado en el acongojador soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera» en el que Quevedo se resiste a creer en su propia anonadación¹⁰.

⁹ El topos del *carpe diem* en el soneto hispano lo toca muy brevemente (pp. 81-86) Bernardo Gicovate en su interesante *El soneto en la poesía hispánica*, México, UNAM, 1992. El tratado hace un recorrido del soneto escrito en lengua española desde el siglo XV hasta mediados del siglo actual. Otro repaso antológico lo realiza Arturo del Hoyo en su breve *Antología del soneto español. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Aguilar, 1968.

¹⁰ Apenas un siglo después, Federico García Lorca, cuyo «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» nos remite al «Canto a Teresa» de Espronceda como máximos exponentes de la tradición elegíaca española, recogerá nuevamente el lenguaje de la rosa como poetización del tiempo feneciente. El conceptismo de la *rosa mutabilis* lo encarna la protagonista de su «poema granadino» Doña Rosita la soltera de 1935. En esta obra dramática en verso se despliega la vida de Rosita en tres momentos, uno por cada acto, correspondientes a su juventud, lozanía y madurez que remedan la mañana, tarde y obscurecer de la rosa destinada a durar un solo día. Poeta y dramaturgo, García Lorca, al igual que Espronceda antes, recoge de sus antepasados, y con su sello inconfundible transforma y añade a la tradición inacabada de la *rosa mutabilis*.

SÁTIRA DE TEATRO Y RIESGO EN EL SIGLO XIX: DE LOS PALOS DE CASANOVA A LA BURLA DE BRETÓN

Gregorio C. Martín
Universidad de Duquesne



En manos de un buen escritor, gran conocedor del idioma y del estilo, la sátira puede convertirse en un arma formidable. Sobre todo cuando se la da a conocer a través de aquellos medios de difusión diaria a los que el público tiene un acceso inmediato, como son los periódicos. De la influencia que iba a tener esta asociación sátira-prensa, se dio cuenta enseguida el estado y, tan pronto como aparecen los periódicos en el siglo XVIII, se promulga un decreto que condena a la sátira como tal. Su autor, Fernando VI, fue el primero que prohibió en España obras no por el tamaño ni por el tema tratado, sino por el modo de tratarlo, por el estilo. Así, la sátira fue desde el 18 de diciembre de 1749 el estilo del riesgo, el estilo del peligro, del miedo, o, mejor dicho, el estilo de los valientes. Y lo fue mayormente cuando se usaba contra personas concretas. Ya en el mismo siglo XVIII, el famoso *Duende Crítico* había usado la sátira contra el ministro Patiño, nombrándole expresamente en sus artículos y, aunque se trataba de un periódico manuscrito y clandestino, su autor fue descubierto, apresado y encarcelado. Pero, en general, las personalidades, que es como se llamó la sátira contra individuos, no supusieron gran problema para el legislador del siglo de las luces. La preocupación didáctica de los ilustrados hace que la sátira sea más usada para enmendar y enseñar que para criticar a un individuo determinado, aunque esto no falte. Otra cosa será el siglo XIX, cuando las pendencias políticas y literarias dominen la prensa cotidiana. El riesgo es enorme ahora porque la severidad de la ley se endurece; pero quién puede sustraerse en este siglo liberal a la tentación innata de mortificar a un prójimo que mortificaba a la vez al mortificador. El riesgo, lejos de cohibir, agudizará el ingenio y hará posible que el que se burle mejor, se