

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Espronceda: paradigma español
del canon romántico europeo*

M.^a Pilar Espín Templado

ANNO IV - 2019



ESPRONCEDA: PARADIGMA ESPAÑOL DEL CANON ROMÁNTICO EUROPEO

M.^a Pilar ESPÍN TEMPLADO

(Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, Madrid.

Instituto de Teatro de Madrid,

Universidad Complutense de Madrid UCM)

pespin@flog.uned.es

RESUMEN: El artículo revisa los topica que confluyeron en la vida y obra de Espronceda, conformando su trayectoria como un perfecto paradigma del movimiento romántico español integrado en el contexto europeo, tanto en su devenir biográfico (política, exilio, amor y muerte) como en su quehacer poético (temas, formas, géneros literarios). Para ello se analizan las corrientes estéticas y la política como factores relevantes que configuran el canon de una nueva poética en los escritores de este periodo. Elementos todos que revelarán a Espronceda como paradigma del escritor romántico europeo.

ABSTRACT: The essay reviews the topics that converged in the life and work of Espronceda, shaping his career as a perfect paradigm of the Spanish Romantic movement in the European context, both in his biographical evolution (politics, exile, love and death) and in his poetic work (themes, forms, literary genres). To this end, aesthetic movement and politic context are analyzed as relevant factors that set up the canon of a new poetic style in the writers of this period. All these elements will reveal Espronceda as a paradigm of the European romantic writer.

PALABRAS CLAVE: Espronceda, Romanticismo español, Romanticismo europeo, canon romántico

KEY WORDS: Espronceda, Spanish Romanticism, European Romanticism, Romantic Canon



ESPRONCEDA: PARADIGMA ESPAÑOL DEL CANON ROMÁNTICO EUROPEO

M.^a Pilar ESPÍN TEMPLADO

(Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, Madrid.

Instituto de Teatro de Madrid,

Universidad Complutense de Madrid UCM)

pespin@flog.uned.es

1. Espronceda en el contexto del Romanticismo español

Cuando hablo de considerar a Espronceda como paradigma del canon romántico europeo, parto de las bases del Romanticismo literario y su canon poético en España¹ y me refiero especialmente a la mirada de Espronceda a sus contemporáneos europeos, y a su inserción en los acontecimientos políticos de su tiempo abanderando la facción de rebeldía propia del movimiento, su actividad y estancias como emigrado en varios países, y su tratamiento y preocupación de la realidad europea.

Creo que en la ruptura de la nueva generación emergente en los años treinta del siglo XIX por encima del influjo de los supuestos antecedentes de nuestros poetas (*Noches lúgubres* de Cadalso, «fastidio universal» de Meléndez Valdés), hay que destacar su mirada, a sus coetáneos en el exterior pues como bien observa Navas Ruiz:

se miró directamente al extranjero, incluso en asuntos que atañían a la herencia patria. Espronceda ensayó el poema ossiánico sólo cuando se hubo familiarizado con Inglaterra y fue por entonces, hacia 1832, cuando modificó de acuerdo con parámetros románticos su poema medieval clásico *Pelayo* [Marrast 1969, 1974]. El Duque de Rivas no escribió *El moro expósito* [1834] antes de recibir los consejos de John H. Frere y conocer la novela histórica inglesa [Peers 1923]. La historia y el romancero españoles estaban por supuesto allí, a la disposición de los escritores; pero no tenían signo [...] fue necesario conocer los mal llamados «cuentos» de Byron, – sus grandes poemas –, y la novela de Walter Scott, en los que encontraría sus raíces la leyenda. Del mismo modo la copla no alcanzaría la

¹ Remito a Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Actas del II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, PPU, 2002.

esencialidad de Ferrán o Bécquer sin el filtro de Heine.²

Por otra parte, para una comprensión cabal de la obra de Espronceda, es preciso contextualizar su trayectoria dentro de la dualidad del Romanticismo español, en cuanto a las dos vertientes divergentes que lo conforman ya que su obra participó de ambas corrientes:

1. La del Romanticismo histórico, hacia 1815, conservador o tradicional: evocación nostálgica de la Edad Media (*Pelayo*, *Sancho Saldaña*, *Blanca de Borbón*).
2. La del Romanticismo crítico y progresista, hacia 1830, de tipo revolucionario y liberal, coincidente con el triunfo del liberalismo en Europa: con mirada angustiada hacia el presente, de inestabilidad y confusión ideológica y de crisis de valores morales, sociales y religiosos, que desembocará en la corriente designada como «rebelión romántica o titanismo» (a partir de 1835, desde las *Canciones* al *Diablo Mundo*).³

Durante su exilio (casi seis años) Espronceda añadió a su formación poética neoclásica dos ingredientes del Romanticismo histórico: el medievalismo, en *Blanca de Borbón* y en *Sancho Saldaña*, y el ossianismo en «Himno al sol», y en «Óscar y Malvina». Sin embargo, el Romanticismo que Espronceda asume a partir de 1835 será el Romanticismo crítico y progresista, del que trataremos más adelante en el epígrafe 2.3.

La crítica española empezó a distinguir con claridad entre estas dos tendencias divergentes dentro del Romanticismo, protestando unánimemente contra todo lo que fue considerado como exageraciones del Romanticismo francés, lo que hizo que fueran desapareciendo paulatinamente de los escenarios madrileños los dramas de Hugo y Dumas a partir de 1836. Todavía en 1842, Ventura de la Vega (1807-1865) en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, se refería a la «invasión vándala» dirigida por Hugo, condenando el *Prefacio* a *Hernani*. El éxito de esta tendencia de crítica y público en cuanto a la condena de todo lo que fuera sospechoso de heterodoxia, desembocó en la supresión de una *angst* metafísica (expresada en el memorable soliloquio del *Don Álvaro o la fuerza*

2 Ricardo Navas Ruiz, *El canon poético en España de 1830 a 1937*, en Luis F. Díaz Larios et alii (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, cit., pp. 299-312: 300.

3 Guillermo Carnero, *Espronceda*, Madrid, Júcar, 1974, p. 101.

del sino del Duque de Rivas y en las *Canciones*, *El estudiante de Salamanca*, y *El diablo mundo* de Espronceda) imponiéndose la moderación, luego denominada «el justo medio», que será una característica del Romanticismo español. De hecho, después de 1837, Espronceda fue el único escritor que expresó con profundidad el tipo de Romanticismo rebelde.

Tanto es así que Caldera, al trazar el canon dramático del teatro romántico basándose en las reseñas aparecidas en el «Semanario Pintoresco Español», concluye que en el teatro español queda asentada la teoría de la moderación, *alias* del «justo medio» y da cuenta de que «el argumento destinado a convertirse en un tópico en todas las disquisiciones sobre el teatro romántico español, es el de las exageraciones e inmoralidad del romanticismo francés, al cual se acompaña constantemente la exaltación de los tonos moderados como exigencia propia del teatro español».⁴

Como muestra ofrece Caldera la siguiente cita del «Semanario»:

«Los apellidados románticos de la escuela francesa», afirma el periodista, han caído en tantas exageraciones que ya se puede definir la tal escuela como «falsa e inmoral». Al contrario, para los dramaturgos españoles, como justamente ha demostrado Bretón en su comedia [*Muérete y verás*]: «Ha llegado sin embargo el caso de usar moderadamente de la libertad en las formas literarias del nuevo teatro moderno».⁵

La casi totalidad de los estudios sobre la vida y la obra de Espronceda (1808-1842) han hecho hincapié en los tres aspectos que integran su personalidad y que no se pueden considerar de una manera aislada: el político, el literario y el amoroso. Es la fusión de estos tres factores biográficos la que, en gran medida, coincidirán con los elementos de la poesía romántica europea, erigiéndolo en el paradigma poético-literario de dicho canon.

El Romanticismo, como fenómeno cultural, es anterior a la Revolución francesa, aunque luego ésta influyera sobre él. En su origen, el Romanticismo no fue un proceso político, aunque pudiera tener y tuvo luego de hecho implicaciones en la vida real de los países. En España el periodo histórico que abarca el Romanticismo irá desde la Guerra de la Indepen-

4 Ermanno Caldera, *El teatro romántico juzgado por los románticos*, en Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, cit., pp. 96-104: 96.

5 *Ibid.*

dencia (1808) hasta la Restauración Canovista (1874). Como bien apunta Derek Flitter:

El Romanticismo histórico que ganaba terreno durante el reinado de Fernando VII solo explica en parte los acontecimientos literarios de 1834 y 1835, ya que los antecedentes de obras dramáticas como *La Conjuración de Venecia* y *Don Álvaro*, y la poesía como las *Canciones* de Espronceda, se encuentran en las experiencias de los exiliados políticos en Inglaterra y Francia. Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas escribieron *La conjuración* y el *Don Álvaro* para las audiencias francesas acostumbradas a espectáculos dramáticos de obras como el *Hernani* de Hugo, y el *Anthony* de Dumas padre. Espronceda, mientras tanto, había asistido a las barricadas callejeras de la revolución de julio de 1830, y participado en el frustrado intento de la restauración del gobierno constitucional en España por Joaquín de Pablo.⁶

En relación a estos hechos, son importantes, y no siempre son tenidos en cuenta, los postulados literarios y estéticos de los escritores españoles exiliados. Su visión acerca del Romanticismo evoluciona y cambia de perspectiva con el contacto de los escritores europeos. Es el caso de José Joaquín de Mora, cuyas opiniones variaron considerablemente respecto a las mantenidas en su polémica con Böhl de Faber tras su estancia en Londres entre 1823, fecha en la que tuvo que abandonar España, hasta su partida a Sudamérica en 1827. En sus artículos publicados en «The European Review», aunque se mantiene fiel a los principios del historicismo romántico, cree más positivo en los escritores románticos el influjo inglés que el francés.⁷

Algo semejante le sucedería a Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), que, sentenciado a muerte, tras haber declarado la incapacidad de Fernando VII para gobernar, tuvo que abandonar España, familiarizándose en sus años de exilio con los escritores ingleses contemporáneos. Nombrado en 1828 catedrático de español de la Universidad de Londres, se aleja paulatinamente de sus posiciones de condena de los excesos del teatro calderoniano, como manifiestan sus ideas expuestas en el *Prólogo* al poema narrativo *El moro expósito* de su amigo Ángel Saavedra, duque de Rivas, escrito durante la estancia de ambos en Francia (1834). Este *Prólo-*

6 Derek Flitter, *Teoría y Crítica del Romanticismo español*, Madrid, Ediciones Akal, 2015, p. 82.

7 *Ibid.*, p. 84.

go ha sido considerado por gran parte de la crítica como el auténtico manifiesto del Romanticismo español. Alcalá Galiano se situará en una posición ecléctica entre clásicos y románticos, elogiando el rechazo de los ingleses de tal dicotomía. El *Prólogo* recoge ideas de la obra de Mme de Staël *De l'Allemagne* y a pesar de las similitudes de opiniones con Böhl de Faber y Durán en cuanto al rechazo de modelos universales y la insistencia del pluralismo cultural, la identificación de un espíritu típicamente español en el *Romancero* y en el drama del Siglo de Oro coincidiendo con los primeros teóricos románticos, se muestra sin embargo mucho más interesado que ellos en la percepción de la literatura como expresión, en un país dado, de la época contemporánea. El aspecto más novedoso del *Prólogo* era su énfasis en la actualidad, esto es en la necesidad de que España tuviera una literatura espontánea que desde su espíritu nacional incorporase los gustos y las preocupaciones de la sociedad contemporánea. Y el aspecto que causaría más confusión será la refutación de algunas de las teorías schlegelianas que habían sido aceptadas en la década anterior, como la afirmación de que el teatro del Siglo de Oro, que se había considerado como creación romántica por excelencia, incorporaba elementos del clasicismo. Tanto el *Prólogo* de Alcalá Galiano como la obra prologada, *El moro expósito* de Saavedra, recibieron escasa atención, quizá, en opinión de Llorens, por la confusión reinante en relación con la cuestión del teatro del Siglo de Oro.⁸

Derek Flitter opina asimismo que la representación de *La conjuración de Venecia* en abril de 1834 no supuso un año decisivo en la fortuna del Romanticismo, no significó «ni modelo ni hito reconocible para el teatro romántico posterior» a la vez que Larra no adscribió su *Macías*, estrenado en octubre de 1834, pero escrito anteriormente, al igual que la obra de Martínez de la Rosa, a ninguna escuela literaria.⁹ Frente a ello hay que señalar que si bien Larra (1809-1837) no abjuraría nunca de los principios clasicistas de los que partió en sus primeros artículos, sin embargo acep-

8 Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1979, citado en Derek Flitter, *op. cit.*, p. 92. Por otra parte, no falta la opinión de otros críticos como F. Courtney Tarr (*Romanticism in Spain and Spanish Romanticism: A Critical Survey*, «Bulletin of Spanish Studies», 16, 1939, pp. 3-37), que opinaron que el regreso de los emigrados del exilio como Alcalá Galiano, Espronceda y Rivas, no tuvo la significación que se la ha dado para el triunfo del Romanticismo Español (citado en Derek Flitter, *op. cit.*, p. 93).

9 Derek Flitter, *op. cit.*, pp. 93-94.

tó elementos esenciales del pensamiento romántico a lo largo de su carrera como crítico.

En términos literarios, las agrias batallas entre clasicistas y románticos libradas en la prensa española desembocaron en la imposibilidad de una posición extrema, ya que el impacto de las ideas románticas había puesto fuera de duda una vuelta a la práctica neoclasicista estricta, lo que sumado a la furiosa reacción contra las obras consideradas perniciosas e inmorales, una vez desterrada la efímera moda de las obras de Hugo y Dumas, hizo insostenible la posición extrema de sus seguidores españoles. Ambas posturas serán objeto de burlescas sátiras por parte de unos y otros autores: Espronceda ridiculizaría la impostura del clasicismo en la España decimonónica en «El Pastor Clasiquino» y Ramón de Mesonero Romanos caricaturizará los excesos románticos en su famosa pieza periodística *El Romanticismo y los románticos* de 1837.

2. Espronceda y la poesía europea contemporánea¹⁰

Si nos atenemos a los resultados de la investigación erudita, en la actualidad, a doscientos años del nacimiento de Espronceda, y a más de siglo y medio de su muerte, observamos cómo su obra ha sido cotejada línea a línea, verso a verso con la de sus coetáneos europeos. Desde el prólogo de Ros de Olano a *El diablo mundo* en vida del autor, siguiendo por los estudios comparatistas de Philip H. Churchman¹¹ en los primeros años del siglo XX, hasta los más recientes estudios o ediciones de Espronceda, ningún estudioso omite alguna influencia, inspiración, imitación y/o coincidencia con los grandes autores románticos europeos, especialmente con Goethe, Victor Hugo y Lord Byron. Diríase que, a pesar de su genio poético, el poeta español se pasó su vida de escritor imitando aquí y allá las

¹⁰ Sintetizo aquí algunas ideas expuestas en mi artículo M.^a Pilar Espín Templado, *La presencia de las literaturas europeas en la obra de Espronceda*, en Enrique Rubio Cremades et alii (coords.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Actas del V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008), Barcelona, PPU, 2011, pp. 111-120.

¹¹ Philip H. Churchman, *Espronceda, Byron and Ossian*, «Modern Language Notes», vol. 23, 1, 1908, pp. 13-16; *Byron and Espronceda*, «Revue Hispanique», t. XX, n. 57, 1909, pp. 5-210; *Some Espronceda Miscellany*, «Revue Hispanique», t. LVI, n. 130, 1922, pp. 508-521.

creaciones europeas. Estoy exagerando, por supuesto, y de ello, no quiero que se deduzca mi juicio peyorativo hacia los estudios comparativos tan serios, iluminativos y necesarios que se han llevado a cabo acerca de la obra esproncediana.

Sí me gustaría, sin embargo, detenerme en el europeísmo de Espronceda, en el sentido de su asimilación paulatina de la literatura de los países en donde iba residiendo, y de cómo se iban sumando las nuevas lecturas al acervo de sus estudios y conocimiento no pequeño de la literatura española. Es relevante detectar la impregnación cultural de las letras extranjeras en su evolución estilística, como escritor quizá el que más abierto estuvo siempre a la cultura exterior, y que en palabras de un experto comparatista fue «el más europeo de los románticos españoles».¹² Sin duda, su condición de exiliado le obligó a integrarse y abrirse a otras culturas. Casaldueiro se pregunta hasta qué punto sería capaz Espronceda de formarse una idea justa de Europa desde el destierro pero concluye que él, como otros proscritos «ampliaba sus horizontes y enriquecía su personalidad cada vez más evidente. Lo que le ocurre en política, le sucede también con su ser social y moral, y acaso en esto influyera más su estancia en Francia que su vida en Inglaterra. Pero aquí fue donde conoció directamente un nuevo mundo poético: Byron, Ossian, Walter Scott».¹³

Si partimos de la copiosa investigación de Robert Marrast sobre Espronceda, aunque Londres y París pudieron suponer para el joven poeta el perfeccionamiento de su formación intelectual entre 1827 y 1832, y su conocimiento de idiomas le habrían capacitado para leer a los escritores contemporáneos franceses e ingleses en sus lenguas vernáculas, ni la biblioteca que nos ha quedado inventariada de Espronceda,¹⁴ ni el ritmo de información de la época, tan distinto al de la actualidad, en cuanto a noticias referentes al mundo de las letras, permiten suponer que en esa determinada época estuviera preparado para impregnarse de inmediatas influencias. Por sus escritos, sin embargo, sí tenemos constancia de manera fehaciente, en el artículo titulado *Poesía*, publicado en «El Siglo» del 24 de enero de 1834, de su lectura del *Prefacio* a *Cromwell* de Hugo y de *Racine et Shakespeare* de Stendhal. En cuanto a sus entusiastas juicios sobre la *Geru-*

12 Esteban Pujals, *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, C. S. I. C., 1972, p. 415. Su estudio comparado con Lord Byron fue exhaustivo en su momento.

13 Joaquín Casaldueiro, *Espronceda*, Madrid, Taurus, 1983, p. 19.

14 Robert Marrast, *Espronceda. Articles et discours oubliés. La bibliothèque d'Espronceda (d'après un document inédit)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

salemente liberata de Tasso, y el *Orlando furioso* de Ariosto, epopeyas que muy probablemente (según deduce Marrast)¹⁵ no conocía antes de salir de España y que leyó en Francia tras su llegada y establecimiento en París en marzo de 1829 hasta 1830, contrastan con la impresión negativa que le produjo *La Henriade* de Voltaire, opiniones todas ellas todavía mediatizadas por las lecciones de Lista, e incluso por la *Poética* de Martínez de la Rosa.

La lectura de los dos citados poemas épicos italianos y su comparación con la obra de Voltaire, coincide con la escritura de los pasajes del *Pelayo* escritos durante esa época, en donde la influencia de Tasso ha sido evidenciada a través de cotejos realizados por Brereton, Mazzei y Marrast.¹⁶ Todavía en este momento Espronceda, a pesar de apreciar en el poeta italiano la utilización de elementos fabulosos, sobrenaturales o pintorescos, no se atreve a introducirlos (recodemos que hasta *Blanca de Borbón* no nos presentará a una temible maga y a su sanguinario hijo Abenfarax en un ambiente siniestro y tenebroso), pero sí se notan en los nuevos fragmentos del *Pelayo*, temas que permiten una mayor aproximación a la sensibilidad y a la imaginación, a pesar de mantenerse fiel todavía a los principios fundamentales del neoclasicismo, por ejemplo en las estrofas utilizadas, octavas reales, de uso obligado en temas épicos según los teóricos.¹⁷

2.1. Ossianismo

La inclusión de Espronceda dentro del canon de la poesía romántica europea es manifiesta y obvia pues sus obras se insertan en las estéticas, corrientes literarias, o actitudes vitales y temáticas que, desde finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, están presentes en la literatura europea, como fueron el ossianismo, el medievalismo, o la rebelión antisocial. Me voy a detener en estos tres rasgos constitutivos de la poesía esproncediana dentro de los tópicos de la poesía romántica europea que han configurado el canon de la misma.

Ya hemos aludido al ossianismo de sus creaciones «Himno al sol», y «Óscar y Malvina». La adopción del estilo elevado de la epopeya para su

15 Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, p. 180.

16 Geoffrey Brereton, *Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*, Paris, Imp. Jouve et Cie, 1933, pp. 52-53; Pilade Mazzei, *La poesia di Espronceda*, Firenze, La Nuova Italia, 1935; Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, cit., pp. 185-186.

17 M.^a Pilar Espín Templado, *op. cit.*, p. 112.

Pelayo nos da fe de la ductilidad estilística del poeta al adoptar magistralmente temas y léxico de Osián. En esta corriente Espronceda sigue la misma imitación de Osián de la poesía de Byron, en uno de los motivos del ossianismo que más penetró en la poesía europea del momento, el apóstrofe a los astros: al sol, a la luna, a Venus.

La influencia en Europa del pseudobardo Macpherson desencadenó temas comunes en la poesía europea desde finales del siglo XVIII: la luna, la tormenta, o la noche como marco de sentimientos melancólicos inspirados por la soledad, el temor o el pavor. El estilo de las poesías atribuidas falsamente a Osián, bardo caledonio del siglo III, por James Macpherson (1736-1796) a partir de poesías populares de la antigua Escocia, será definitivo en la sensibilidad poética del Romanticismo europeo. El ossianismo suponía la exaltación de las pasiones primitivas y el heroísmo, y la consideración de la naturaleza desde la óptica de la sublimidad, en sus manifestaciones de grandiosidad terrorífica lo que se convirtió en una moda que afectó profundamente a la literatura de la época, con adeptos tan notorios como Byron, Herder, Goethe, Schiller, Leopardi o Chateaubriand.

A finales de 1830 y comienzos de 1831 Espronceda encuentra un nuevo lenguaje de inspiración poética en Osián, que culminará en el «Himno al sol» y en «Óscar y Malvina» («La despedida» y «El combate»), que el poeta subtítulo explícitamente «imitación del estilo de Osián», que, aunque publicadas respectivamente en enero de 1834 y en junio de 1837, fueron escritas en 1830-31¹⁸ y en los que demuestra un conocimiento profundo de los cantos de Macpherson, a partir de los cuales reconstruye el mundo osiánico de una manera original.

En Francia la moda de Osián experimentó una amplia y duradera penetración que llega hasta España a pesar de lo fragmentario de las traducciones o adaptaciones españolas,¹⁹ de las que ignoramos si Espronceda estaría al corriente de las mismas. Sin embargo de su «Óscar y Malvina» sí se desprende la lectura de numerosos poemas de Osián, muchos de los cuales no habían tenido difusión en español. Marrast apunta el conocimiento de Espronceda de numerosas versiones francesas, pero en concreto las de Letourneur.

18 Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, cit., p. 188 y n. 181.

19 Cfr. *Ibid.*, p. 189, n. 183, donde se enumeran las versiones de Juan Alonso Ortiz (1788), Pedro Montengón (1800), Manuel José Quintana-José Marchena (1804), Juan Nicasio Gallego (1828- 1829), etc.

Si el apóstrofe al sol creado por Macpherson en el *Carton*, traducido e imitado se populariza rápidamente, Espronceda no podía permanecer ajeno a ello, y se hará eco del estilo literario haciéndolo suyo en su «Himno al sol», pero no a la manera de un traductor, sino como punto de partida en su inspiración, para escribir su propio poema. A este respecto, nos puntualiza Casaldueiro que

si Ossian se preguntaba quién podría ir parejo al sol, Espronceda nos dice que él ansiaba seguirle, si el escocés nos pinta su omnipotencia, su perdurabilidad, aunque presume que tendrá su fin como el hombre, Espronceda resalta su fuerza para contrastar su rápida caída con su pausada y majestuosa elevación en símil con la pauta del destino humano, del destino romántico.²⁰

En el «Himno al sol», de fuerte impregnación ossiánica, «la ingenua inocencia de sus años escolares se ha convertido, gracias a la experiencia política del destierro, en la voz de un hombre que ya tiene el acento de la desesperanza de la vida».²¹

Pero no podemos olvidar que, una vez más, en Espronceda no desaparecen las huellas de lo aprendido anteriormente cuando innova un estilo: en el «Himno al sol», los elementos del bardo escocés se unen a los poetas neoclásicos Jovellanos («Romance al sol»), Meléndez Valdés («La presencia de Dios», «La tempestad», «Al sol»). En «A la luna», fechada por Marrast²² a principios de 1828, se utilizan los motivos ya empleados también por Jovellanos («Himno a la luna», «Romance a la luna»), Meléndez Valdés y Lista. Según Casaldueiro,²³ las lecturas de Ossian permiten a Espronceda descubrir su propio yo romántico y renovar su visión de la naturaleza y de la vida más allá de las formas neoclásicas.

Pero la poética de Espronceda va más allá de una retórica romántica si seguimos los pasos de su activa colaboración junto con sus amigos Ros de Olano, Ventura de la Vega, García de Villalta y otros en la breve existencia del periódico «El Siglo», dirigido por Núñez Arenas entre enero y marzo de 1834. En el núm. 3 del periódico, del 28 de enero, apareció su anteriormente comentado «Himno al sol», en el que según alguna interpretación

20 Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, p. 121.

21 *Ibid.*, p. 122.

22 Robert Marrast, *Introducción a José de Espronceda, Poesías líricas y fragmentos épicos*, R. Marrast ed., Madrid, Castalia, 1970, p. 30.

23 Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, pp. 103-110.

Espronceda cimenta su Romanticismo en bases ideológicas de donde partirá el realismo poético contemporáneo en España,²⁴ y que según lectura de Cecilio Alonso:

aun vinculado violentamente al motivo horaciano del *ubi sunt* e incluso ligado temáticamente a Macpherson y a Byron, este poema viene escapando todavía a las interpretaciones materialistas de nuestra literatura [...] debido a la profecía revolucionaria latente en el futuro derrumbamiento del *astro rey*. Partiendo de la afirmación de la relatividad y mutabilidad de la materia, lejos de construir un poema pesimista o nihilista, la originalidad de Espronceda radica en su positivo optimismo [...] pues el poeta se mantiene sereno observador del inevitable curso de las cosas, testificando su finitud.²⁵

En resumen para Cecilio Alonso, el «Himno al sol» de Espronceda supone «una inteligente valoración materialista del mundo a través de un infrecuente proceso de totalización poética y flexibilidad conceptual (metafórica) en nuestra literatura decimonónica».²⁶

El Romanticismo encuentra en la *naturaleza* y en el *yo* sonos profundos que hay que aprender a escuchar. El mundo llano y sin misterio que los neoclásicos creían que había que organizar según cánones intelectuales, aparece ahora, en los autores románticos, como una realidad profunda y viva en la que hay que sumergirse; Y el amor deja de ser un tema para convertirse en un sentimiento, como muestra la bella composición de Espronceda: «Suave es tu sonrisa amada mía...».

2.2 Medievalismo

Otra corriente literaria que abundó en el movimiento romántico europeo y a la que también rinde tributo la poesía de Espronceda es la caballeresca y medieval. Se propone esta corriente estética escapar al prosaísmo de su tiempo, refugiándose en la visión de lejanas épocas del Medioevo exaltándolas y a veces desde un mal conocimiento de las mismas. Pero la escapa-

24 Joaquim Marco, *Ejercicios literarios. Espronceda, poeta y testimonio*, Barcelona, Táber, 1969, pp. 55-71.

25 Cecilio Alonso, *Literatura y poder: España 1834-1868*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, p. 21 (cursiva del autor).

26 *Ibid.*, p. 22.

da hacia lo medieval del nuevo ideal estético con sus trovadores, caballeros, damas, castillos, cautivos, paisajes nocturnos y tormentosos era igual de ficticia como anteriormente lo había sido la escapada hacia lo pastoril, con sus chozas, palomas y mariposas creados por la estética neoclásica de Meléndez Valdés y sus discípulos.

El Medievalismo será un rasgo del Romanticismo histórico patente en diversas obras de Espronceda: en el *Pelayo*, en la tragedia *Blanca de Borbón*, en su novela histórica *Sancho Saldaña* y en el «Canto del Cosaco» y el «Canto del Cruzado», en las que se percibe una visión caballerescas de la Edad Media al estilo de Walter Scott. Los fragmentos del *Pelayo*, publicados en «El Artista» en 1835, y cuya composición en opinión de Marrast²⁷ fue contemporánea del «Cuento» y del «Canto del Cruzado», están conformes con la estética de este primitivo Romanticismo histórico o pseudohistórico, corriente poética paralela cronológicamente a la publicación de los romanceros por Agustín Durán, o sea en pro de una «defensa e ilustración» del pasado hispano, alejados de la realidad de la década ominosa que vive España con la restauración fernandina. En la tragedia *Blanca de Borbón* y en *El Pelayo*, Espronceda condena el ejercicio del poder absoluto por parte de un mal rey, Pedro el Cruel, y del último rey goda, ambas figuras del héroe negativo.²⁸

Pero Espronceda pronto comprendió que el refugiarse en un pasado mitificándolo como heroico, con la exaltación del exotismo pseudo-histórico significaba un alejamiento de la realidad española, y al contrario de un Zorrilla que seguirá por esta senda, pronto se apartaría de esta corriente estética, por otra parte tan profusa en la literatura europea del momento, para adentrarse en otros temas románticos de mayor concienciación social.

2.3. La rebeldía antisocial

La publicación, en enero de 1835 en «El Artista», de la «Canción del pirata» marca la evolución de nuestro poeta hacia otra de las temáticas comunes de la poesía romántica europea: la rebeldía contra la sociedad, y la libertad frente al opresor. La crítica – Mazzei, Allison Peers, Casaldueiro –²⁹

27 Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, cit., pp. 185-186.

28 «En ambas a la vez exalta la lucha contra la opresión, consecuencia del mismo» (*Ibid.*, p. 213).

29 Pilade Mazzei, *op. cit.*; E. Allison Peers, *Historia del Movimiento Romántico Español*,

ha subrayado la revolución de las características formales de esta poesía por sus innovaciones métricas, pero Marrast destaca asimismo la elección de un léxico sencillo, de un vocabulario fuera de lo ampuloso que ha conferido a esta canción su perdurable popularidad, opinión a la que me sumo pues ha llegado hasta la actual poesía pop de los jóvenes en nuestro siglo incluido el regatón.³⁰

Con la «Canción del pirata» Espronceda rompe con el género caballescresco del romanticismo primitivo para introducir un género, que si nuevo en la poesía española, se inserta en el canon europeo de la tradición literaria del forajido o aventurero, del *Moor* de Schiller, del *Robin Hood* de Walter Scott, del *Corsario* y del *Lara* de Byron, y del *Hernani* de Víctor Hugo. Pero en la poesía española del XIX es nuevo este personaje rompedor de los convencionalismos, «que afirma y reivindica con orgullo su independencia frente a la sociedad, su amor a la libertad, y su rebelión contra un mundo cuyos intereses y preocupaciones le parecen irrisorios y absurdos».³¹ La nueva etapa de la obra de Espronceda con la «Canción del pirata», «El reo de muerte», «El verdugo», «El mendigo», el «Canto del cosaco» son ejemplos más significativos todavía de lo que ha sido denominado “titanismo anárquico”. Aquí la crítica se muestra enfrentada en la lectura social de estos poemas en cuanto a su vinculación con la realidad española o la simple incursión de Espronceda en la corriente romántico-europea como opina Casaldueiro.

De todos los poemas que darán a Espronceda entre sus contemporáneos la fama de poeta romántico, destacarán sobre todo sus mencionadas *Canciones*, que en palabras de Marrast «constituyen una verdadera requisitoria social».³² En ellas se plasma uno de los valores esenciales de la poesía esproncediana: la idea de libertad y la rebeldía personal, del individuo frente a la sociedad, que marcarán, junto a sus logros musicales con el ritmo de las estrofas, mediante la polimetría al compás del pulso emocional del sentimiento, un paso fundamental en la elevación de la poesía popular que culminará con la obra de Bécquer treinta años más tarde.

El Romanticismo que Espronceda asume a partir de 1835 se sitúa en oposición al histórico que antes había adoptado. Su militancia ideológica

Madrid, Gredos, 1973; Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*

30 La «Canción del pirata» posee múltiples adaptaciones en la música pop del siglo XXI que se pueden consultar en la web.

31 Robert Marrast, *Introducción*, cit., p. 37.

32 *Ibid.*

se manifiesta mejor en las canciones que en los poemas estrictamente políticos. En ellas se nos ofrece una galería de personajes representativos de las lacras de una sociedad imperfecta e injusta (mendigo, verdugo, reo) o de formas y deseos de libertad (pirata, cosaco). Las cinco canciones nos revelan por medio de estas cinco figuras – el pirata, el cosaco, el mendigo, el reo de muerte y el verdugo – no sólo el ser moral y espiritual del poeta, sino a su vez su pensamiento crítico y resquemores sociales.

En la expresión de la subjetividad se plasma el ideal romántico de la conversión del *yo* en principio soberano, en un fin en sí mismo, conformador arbitrario de la materia; su lucha contra la estrechez de la mentalidad burguesa les lleva irremisiblemente a un culto de lo irracional, a los abismos oscuros del inconsciente, de lo instintivo y de lo espontáneo. La noche, la muerte y la enfermedad se convierten en símbolos de un sistema de valores contrapuesto a la comprensión racional de la realidad, lo que les llevará a refugiarse en un mundo mágico, estético y subjetivo, pero, en contra de lo que sería según el análisis ideológico de Lukács, en algunos casos como el de Espronceda no les apartará de la realidad, sino que les conducirá al rechazo de esta.

Ritmo y sentimiento llegan al receptor de esta poesía, quizá incubada ya desde su estancia en París. Estos personajes, creaciones simbólicas de la época: el pirata o el bandido (*Diablo mundo*), el cosaco, el reo de muerte, el verdugo, la prostituta, personajes que, según Casaldueiro, no deben ser vistos como trasunto social, sino como símbolos de su vida espiritual y moral, «motivos líricos con los cuales se expresa y revela su sensibilidad, su sentimiento».³³ Parte de la crítica excluye la crítica social de las canciones esproncedianas, sin embargo yo creo, contrariamente a esta opinión, que no se debe excluir una lectura social de estos cinco poemas, cuyo acierto precisamente es admitir ambas perspectivas,³⁴ la individual y la social, como así se hizo en vida de Espronceda: el poeta se identifica con sus personajes, a la vez que se desprende de su escritura que el autor se preocupa por los temas sociales, concretados en tipos individuales especialmente representativos de una organización social y de sus lacras.³⁵

33 Para Casaldueiro ya es significativo que «para encarnar su mundo haya tenido – como otros románticos europeos – que acudir a seres que viven al margen de la sociedad. Ni el rey, ni el sacerdote, ni el sabio, ni el artesano, ni la madre les servían para dar realidad a sus anhelos de libertad y justicia» (Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, p. 132).

34 Eso mismo opina Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 36.

35 Como es sabido, la «Canción del pirata» es el poema del individuo, pero de un in-

Opino que una cosa no se opone a la otra pues si bien desde luego Espronceda se suma a la representación de estos personajes en el imaginario literario europeo siguiendo la moda del momento, no por ello las críticas y su expresión de justicia y de amor a la humanidad planteadas en ellos son ajenas ni mucho menos a la realidad española. A partir de 1835, Espronceda, como Larra, no concibe la poesía como un mero juego retórico, sino como medio de denunciar los defectos y lacras de la sociedad, y de toma de conciencia colectiva, siguiendo el concepto de lo que se llamaba en la época, «poesía filosófica». Yo añadiría a este grupo de canciones «El canto del cosaco», que Marrast incluye entre los de intención política.

El desafío del mundo, la protesta contra la sociedad y sus valores morales, así como el desprecio por la vida que manifiestan los personajes de las *Canciones* o en sus composiciones políticas, «El canto del cosaco», «El dos de mayo», «A la degradación de Europa», se verá proyectado con creces en sus dos grandes poemas, *El estudiante de Salamanca* y *El Diablo Mundo*.

Sobre la tan llevada y traída cuestión de la inspiración de Espronceda en Byron o en Goethe o en los dos para su *Diablo Mundo*, sabemos que Espronceda conocía la obra de Goethe en la época que escribía *El estudiante de Salamanca* por una de sus conferencias de literatura moderna comparada en el Liceo de Madrid (a principios de abril de 1839) en la que presentó a Goethe como el «completador de la lengua y poesía moderna alemana», y el primero que ascendió el yugo de la literatura francesa según refiere Enrique Gil en su reseña de la conferencia de Espronceda («El Correo Nacional», 12 de abril de 1839). Es probable que Espronceda no conociera el alemán, y hubiese leído el *Fausto* en una o varias traducciones francesas.³⁶

El poema *El diablo mundo*, inacabado a la muerte de Espronceda, podría haber concluido como la epopeya del estado espiritual, social, y político de la Europa de mediados del siglo XIX, propósito que Espronceda

dividualismo belicoso, que lleva a la embriaguez de la libertad «descubierta como una nueva forma de la dignidad humana». Este poema plasma «sobre el fondo político de la libertad, la forma individual» (Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, p. 156). Podemos suscribir las directrices del hombre romántico en la «Canción del pirata»: Libertad= Dios; Ley= la fuerza y el viento; Patria=la mar. Quizá aquí el viento equivaldría al destino, en mi opinión, también como otro de los *topica* del universo romántico. El destino contra la Providencia, el sino equivalente a la Providencia Cristiana, fatalidad griega, fatalismo árabe, *fatum* español. Don Álvaro, como Adán, el protagonista de *El diablo mundo* de Espronceda, surgen como modelos de héroes románticos, representan a la humanidad.

36 Robert Marrast, *Introducción*, cit., p. 25.

expone en el Canto I, y las analogías con el *Fausto* de Goethe o con otras diversas obras de autores franceses, españoles o ingleses, especialmente de Byron, en mi opinión no son más relevantes (dejando aparte el valor de los estudios comparatistas) que la constatación de reflejar el espíritu de la época y la sintonía ideológica y personal con dichos autores, especialmente con Byron cuya admiración no ocultó Espronceda. Con el poeta inglés comparte la censura del mundo contemporáneo con el pretexto de las andanzas del personaje, la sátira, las digresiones irónicas y sarcásticas, las reflexiones metaliterarias y autobiográficas y el coloquialismo.³⁷

3. Espronceda en la política y el amor: del imaginario romántico a la vida real

En cuanto su implicación personal en la política, desde muy joven la biografía de Espronceda (1808-1842) nos remite una y otra vez a los mismos términos: exilio, destierro, emigración, ya que el alejamiento del poeta de su patria o lugar de residencia por motivos políticos, dentro o fuera de su país, fue una constante en su vida. Si consideramos sus salidas intra y extramuros, podemos observar que José de Espronceda vive alternando destierros con recurrencia periódica en su propio país: Guadalajara (1825), Huesca, Cuéllar, Badajoz (1834) y fuera del mismo (1827-1833): Lisboa, Londres, París, Bruselas.³⁸

La huella del proscrito desde la propia experiencia del destierro, el canto a la libertad política de su patria y a la libertad personal, serán temas recurrentes y fuente de inspiración de su quehacer poético no sólo durante los años de su expatriación, sino testimonio de toda su trayectoria vital. Desde su actividad de liberal progresista y desde la experiencia de su exilio los conceptos de patria y nación serán temática esencial de su poesía y estos irán siempre unidos a los de libertad y lucha tanto en su canto al es-

37 Guillermo Carnero, *Introducción a José de Espronceda, Poesía y Prosa. Prosa literaria y política. El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, G. Carnero ed., Madrid, Espasa Calpe, 1999.

38 M.^a Pilar Espín Templado, *Espronceda, adalid de la libertad en España*, en Piero Menarini (ed.), *Romanticismo y exilio*, Actas X Congreso de Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispanico "Ermanno Caldera" (Alicante, 12-14 de marzo de 2008), Bologna, Il Capitello del Sole, 2009, pp. 51-64: 52.

píritu nacional como en el terreno de lo individual. En Londres y en París, a donde se dirige en 1829, quizá con la idea de pasar a España, Espronceda es considerado por las autoridades de ambos países como «revolucionario liberal», y emisario de los generales Espoz y Mina y José María de Torrijos, destacados cabecillas de la revolución antifernandina. Por otra parte, sus escandalosas relaciones en Londres con Teresa Mancha, hija de un brigadier exiliado, casada con un español emigrado y madre de dos hijos, pudo influir en su viaje de Londres a París, adonde llega Teresa en 1830. Fuera por unas razones o por otras, el viaje a Francia le dio ocasión a Espronceda de participar en las barricadas de París en julio de 1830, revuelta que tuvo como consecuencia la entronización de Luis Felipe, representante del liberalismo financiero.

De París, en contacto con los liberales partidarios de Torrijos, parte en la expedición militar de éste bajo el mando de Joaquín de Pablo, conocido como Chapalangarra, entrando a España con una reducida tropa por Pamplona, el 17 de octubre de 1830. Su actuación fue heroica al frente de esa reducida tropa, a pesar de su trágico desenlace con la derrota de Chapalangarra y su inmediato fusilamiento. Espronceda regresa a Francia con los soldados sobrevivientes de la derrota.

Durante esta etapa de su vida, entre 1829 y 1840, Espronceda escribirá las poesías políticas o “cívico-morales” como la oda «A la muerte de don Joaquín de Pablo (Chapalangarra)», el «Soneto a la memoria de Torrijos y sus compañeros», la elegía «A la Patria», «Guerra», poesía leída en una función patriótica del Teatro de la Cruz en 1835 y en donde celebra los triunfos de Espartero en la guerra carlista; «El dos de mayo», en la que se trasciende la política nacional a la europea, ya que la actuación de Luis Felipe al acceder a la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis, se considera humillante para los descendientes de los héroes del 2 de mayo contra la dominación extranjera.

Espronceda vive cada vez un mayor protagonismo en la política española desde sus artículos de 1835 y 1836 *Libertad, igualdad, fraternidad, El gobierno y la Bolsa*, y su opúsculo *El Ministerio Mendizábal*. En cuanto a las poesías de esta época «El dos de mayo» y «A la traslación de las cenizas de Napoleón», Espronceda suma al tema social el político, planteando problemas de España y de Europa a la que observa como un continente postrado, sin ideales elevados e inmerso en un espíritu mercantilista, que será objeto de justa devastación por los vándalos cosacos.

La temprana muerte de Espronceda a los treinta y cuatro años, le permitió permanecer hasta el final con la creencia de la posible colaboración

entre burguesía progresista y proletariado. En su personalidad confluyeron los hitos de la mitificada rebeldía literaria y política dentro de los cauces que el Romanticismo europeo fomentaba en relación a la no distanciamiento entre autor y obra. El modelo tipificado de la moda romántica era el héroe byroniano, el *byronic hero*:

mirada dura y subyugadora, en la que se mezclan la crueldad y el desencanto de la ternura defraudada; amores avasalladores y de tremebundo desenlace; destino trágico para sí y para quienes lo rodean, bajo el sino de hacer el mal y recibirlo; altiva dignidad del solitario irreconciliable con este mundo y falto de fe en el otro. Así es Sancho Saldaña, el protagonista de la novela de Espronceda; y así hubo de sentirse en ocasiones su autor; así debió de verlo Teresa, y desde esa tesitura moral quiso él interpretar el amor que los había unido.³⁹

En cuanto al sentimiento amoroso, a partir de 1837 no solo la poesía de tono civil y social será la que ocupe la inspiración y el estro de Espronceda, pues tres composiciones claves nos darán la pauta de la evolución de su sufrimiento amoroso: «A una estrella», «A xxx dedicándole estas poesías», «A Jarifa en una orgía».

Un tono de desengaño y tristeza vital rezuma la primera composición de la que recordamos los siguientes versos:

A mí tan solo penas y amargura
me quedan en el valle de la vida
como un sueño pasó mi infancia pura,
se agostó ya mi juventud florida

y del soneto:

marchitas ya las juveniles flores,
nublado el sol de la esperanza mía

para terminar en la composición de «A Jarifa en una orgía»:

Tú también como yo, tienes
desgarrado el corazón.

39 Guillermo Carnero, *Introducción*, cit., p. 57.

Y por supuesto en la culminación de su obra lírica, el poema dramático inconcluso debido a su muerte repentina *El diablo mundo*, especialmente en lo que se refiere al desgarramiento amoroso, su «Canto a Teresa» inserto en el mismo aunque sin ninguna conexión interna con su desarrollo, como el mismo poeta se excusa ante el lector.

Si *El diablo mundo* se encuadra desde luego en la sensibilidad europea del *mal du siècle*, no por ello deja de ser una consecuencia de su crisis sentimental auténtica, de su manifiesto desencanto de la sociedad española, en concreto en este caso madrileña, y por tanto española, pero qué duda cabe con resonancias de otras composiciones europeas señeras, como pudo ser el *Fausto* de Goethe.

4. Conclusiones

La obra de Espronceda testimonia la coincidencia de las dos tendencias del Romanticismo en España, el histórico (*Pelayo, Sancho Saldaña*) y el social y comprometido, con *El diablo mundo* y las *Canciones*. También su recorrido nos ha revelado, según hemos tratado de mostrar en nuestra exposición, la evolución de la creación literaria en lo que se vienen considerando los temas canónicos de la estética romántica, no solo de la española, sino de la europea y en consonancia con ella.

Desde la iniciación neoclásica de su poesía juvenil en la que la retórica prevalece sobre la autenticidad de los sentimientos, siguiendo por el retorno a las pasadas glorias nacionales en las modas del exotismo histórico medieval y geográfico, que llevan el rumbo de la poesía romántica hacia los temas caballeresco y oriental, su imbricación con la realidad española lo aparta de este camino del «Canto del Cruzado», *Blanca de Borbón*, y el *Pelayo*. Consciente de la realidad de Europa a la que recrimina su decadencia, se une a su nuevo grito de libertad y justicia siguiendo el espíritu de rebeldía social tan candente en Europa que concretiza en la poesía española con sus *Canciones*. En ellas y en sus grandes poemas *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo* crea un nuevo lenguaje, experimentando con éxito innovador entre 1835 y hasta su muerte en 1842, nuevas combinaciones de versos y estrofas que constituyen lo más granado de la expresión poética del Romanticismo en España, que no se repetirá hasta un Bécquer y anticiparán la posterior experiencia modernista.