

Lecturas de Espronceda en la Edad de Plata

Ana Rodríguez Fischer
Universitat de Barcelona

“Partiendo de una concepción de la poesía considerada como un juego en el terreno del significado, primordialmente [...], la más importante pregunta que hay que hacerse a la hora de *juzgar* a un poeta es: si ha enriquecido el lenguaje poético recibido, ampliando el terreno de lo admisible y lo expresable, quebrantando el estatismo lingüístico y sus distorsiones aceptadas (y, por lo tanto, lexicalizadas y anuladas en su misma pretendida función): quebrantando el consenso”, según postula Guillermo Carnero en su estudio sobre la poesía de Espronceda. Es decir, tomando en consideración si un poeta enriquece el lenguaje poético y amplía la *descripción generativa* de ese lenguaje, Carnero señala que “Espronceda desempeñó un papel capital, en el momento en que la poesía española se debatía en el lenguaje heredado del siglo XVIII y en el callejón sin salida del Romanticismo: escribiendo *El Diablo Mundo*, y muy especialmente el Canto I, origen de la mejor poesía del siglo XX” (Carnero, 1974: 11).

Ahora bien, quien conozca el mencionado estudio sabe que Guillermo Carnero subraya cómo los amigos y admiradores de Espronceda magnificaron en buena medida la dimensión que su obra ocupa en nuestra poesía moderna a base de proyectar sobre ella elementos ajenos al ámbito literario y procedentes de lo que podemos resumir como “la leyenda roja” forjada en torno a la biografía o el perfil cívico del hombre José de Espronceda.

Similar valoración formula Gabriel Celaya en su ensayo *Inquisición de la poesía* cuando expone que los románticos “creían en buena parte que, rompiendo unas convenciones, como las pastoriles, por ejemplo, hablaban de un modo natural” (Celaya, 1972: 125). Y a continuación pregunta: “Para el gusto de hoy, ¿qué poetas más retóricos, verbosos y grandilocuentes que Espronceda o Víctor Hugo? Y sin embargo, Víctor Hugo creía que reivindicaba un lenguaje natural y sencillo contra las afectaciones” (Celaya, 1972: 125). Tras desarrollar su hipótesis con otros ejemplos, concluye Celaya:

La palabra poética debe ser transparente; pasar desapercibida; no hacerse notar; desaparecer en cuanto comunica. Pues su virtud es la de ser un buen medio conductor entre dos hombres que, más allá de cuanto puede explicitarse, vibran a una. Cuando el lenguaje poético funciona y el contacto se establece, salta la chispa; y un

cortocircuito quema y deja en nada la materia verbal. Y así la contradicción entre un lenguaje que debe ser sorprendente para establecer la comunicación y un lenguaje que debe pasar desapercibido por exigencia de la transmisión desaparece en la inmediatez de lo innombrable que se comunica en cuanto es comunicante. La palabra no debe ser fin de sí misma, sino apertura al otro y transparencia (Celaya, 1972: 127).

Es la valoración que en gran medida habían mantenido los poetas del fin de siglo y primeras décadas del xx. Por ello, tan llamativas como reveladoras resultan las escasas referencias a la poesía de Espronceda en autores que nos dejaron decenas de artículos o ensayos sobre nuestra literatura. Unamuno, en “Sobre Don Juan Tenorio” —artículo de 1908 recogido en *Mi religión y otros ensayos breves*—, aventura que, de no haber muerto en la flor de sus años, el donjuanescos poeta habría llegado a ser ministro —y ministro moderado, puntualiza—, “porque Espronceda, a pesar de la calentura progresista de su primera mocedad —calentura que fue la causa de que llegara a conocer a Teresa Mancha—, llevó siempre dentro de sí un reaccionario, o mejor dicho, un hombre que no quiso detenerse a sondear ciertos problemas. Su famosa desesperación, a la moda byroniana, era más retórica que otra cosa. Espronceda no pudo dudar de ciertas cosas porque jamás pensó en ellas en serio”, al igual que otros de nuestros Don Juanes que se dedicaron a cazar doncellas para matar el tiempo y llenar un vacío de espíritu porque no encontraron otra manera como llenarlo. Y concluye don Miguel: “No son, como Werther, víctimas de los anhelos de su corazón, sino que lo son de la vaciedad de su inteligencia”, (Unamuno, 19736: 103).¹

Antonio Machado, en labios de Juan de Mairena, no fue mucho más condescendiente al subrayar el perfil cínico del poeta:

En los románticos españoles, yo elegiría a Espronceda. No porque piense yo que sea Espronceda el más puro de nuestros románticos, sino porque, a mi juicio, fue aquel señorito de Almendralejo quien logró acercar más el romanticismo a la entraña española, hasta pulsar con dedos románticos, más o menos exangües, nuestra vena cínica, no la estoica, y hasta conmover el fondo demoníaco de este gran pueblo —el español—, donde, como sabemos los *folkloristas*, tanto y tan bien se blasfema. Es Espronceda —como nos muestra su obra escrita y las anécdotas de su vida que conocemos— un cínico en toda la extensión de la palabra, un socrático imperfecto, en quien el culto a la virtud y a la verdad del hombre se complica con el deseo irreprimible de ciscarse en lo más barrido, como vulgarmente se dice. El cínico, en clima cristiano, llega siempre a la blasfemia, de la cual se abstiene, por principio y por humor, su compadre el estoico (Machado, 1978: 154).

1. Es muy interesante la coincidencia de Unamuno y Antonio Machado respecto a las figuras de Don Juan, tal y como podemos apreciar en el texto de este último titulado “Don Juan Tenorio”, fechado en Segovia a 21 de noviembre de 1922 (Machado, 1989: 1641-1647).

El otro gran poeta y maestro de los jóvenes del 27, Juan Ramón Jiménez, no parece haber tenido muy presente a Espronceda en su conferencia “El Romance, río de la lengua española”, cuando, ya acabado el recorrido por esa senda de nuestra tradición poética —y que le llevó a detenerse ampliamente en Bécquer y Rosalía, pese a que aquel “no usa casi el romance octosílabo en sus *Rimas*, pero está contajado de él, de la copla popular de su tiempo” (Jiménez, 1982: 280)—, parece percatarse de la omisión, que corrige en una especie de *addenda*: “Dejo al inquieto y jenial José de Espronceda, cuyo romance *La noche*, incluido en *El estudiante de Salamanca*, ha regado con su agua de fuente serena, expresiva del llanto contenido, toda la poesía española y americohispana anterior al modernismo, aunque todos los críticos lo hayan silenciado” (Jiménez, 1982: 287).

Del romanticismo español solo dos figuras eran respetadas y conocidas por la generación joven: Larra y Bécquer. “A Bécquer, porque había logrado tener esa vida de lo que llega a ser canción, y a Larra, porque se había deshecho de la vida como última consecuencia de su romanticismo, pero, Espronceda, ¿quién retenía en la memoria más de un par de versos de Espronceda?”, se preguntaba Rosa Chacel (Chacel, 1993a: 140). Como escribió José Moreno Villa en el prólogo a las *Poesías* de Espronceda publicadas por Espasa-Calpe en 1923, al evocar sus primeras aproximaciones a su obra, recuerda haberse hallado “en una música poética que ya no nos sonaba, o si nos sonaba, era como a organillo populachero. Vencida la repugnancia y después de llegar a versos como éste —‘Coged de amor las rosas y azucenas’—, cuyo acento fino y cortesano evoca a Rubén, va dejando de oírse el manubrio. Las sorpresas gratas saltaban ahora en uno y otro lado” (Moreno Villa, 1978: xv). Y así, va apuntando José Moreno Villa algunos ecos esproncedianos en Manuel Machado y Rubén Darío, cuidándose muy bien de marcar la distancia que media entre la obra de nuestro poeta y la de los grandes líricos románticos, pues fueron otros los “gérmenes allegadizos” que lo inspiraron:

Espronceda no viene de este núcleo alemán tan pertrechado de clasicismo, de edad media, de filología, de lenguas, de religión y de metafísica: tan germánicamente pertrechado. Espronceda era más ingrátido, menos puro y más inundo. Recibe una educación clásica (muy corta, por cierto), pero en sus obras no hay vestigios latinos ni griegos. Elige algunos asuntos nacionales y tradicionales, pero no acusa en su labor conocimientos históricos. Es un escéptico [...]: Duda de la voluntad divina, de la bondad humana, de que la vida tenga un sentido. Duda hasta de su arte. Es político, es radical: hace arma de su estro [...]. En consecuencia, su arte no es puro, tiende a halagar determinados sectores sociales. Espronceda, en fin, no es subjetivo en la mayoría de sus obras; rasgo esencial que le separa no sólo de Byron, sino de todo el romanticismo” (Moreno Villa, 1978: XXI).

Así, nada extraña el silencio en torno a la poesía de Espronceda en las páginas ensayísticas de Jorge Guillén,² Luis Cernuda, Rafael Alberti, García Lorca,³ Manuel Altolaguirre, u otros, con la excepción de Pedro Salinas, que sí nos dejó un iluminador ensayo, donde, pese a comulgar con la leyenda en lo referente a la vida del poeta,⁴ analiza dos de sus obras como genuina manifestación de la nueva sensibilidad. En su lectura de *El estudiante de Salamanca*, percibe Pedro Salinas el cambio operado con respecto al asunto tradicional: “Espronceda toma el argumento de su poema y el protagonista, del pasado. Y, sin embargo, los modela y anima con un espíritu donde se refleja toda la concepción romántica del mundo” (Salinas, 1967³: 276). El cambio empieza a percibirse cuando don Félix de Montemar no persigue ya a una mujer sino a un misterio, expresando así el anhelo romántico por descifrar el secreto de la realidad. “Toda la descripción tiende a dar la impresión de extrañeza, de terror, de misterio y alucinación” (Salinas, 1967³: 278), y el héroe se ha transformado completamente: es “un alma rebelde, a quien el temor no detendrá nunca [...], el nuevo hombre, el hombre romántico, que se alza frente al misterio de la vida y de la realidad, y se encara con Dios en actitud de rebeldía satánica. Es el hombre que no quiere resignarse a sus límites, al no saber, y por eso este caballero sigue a la dama misteriosa hasta el fin. Y el fin de la leyenda de Espronceda es la muerte. Esa mujer no era sino la muerte, y en la escena final don Félix celebra sus macabros desposorios con la muerte misma” (Salinas, 1967³: 278-279).

Se ocupa después Pedro Salinas del *Canto a Teresa*, elegía donde a su juicio se puede “rastrear con mayor exactitud la actitud del poeta ante la realidad”, que pasa por tres estados: el amor entusiasta por la realidad; la desilusión, el desengaño amargo y sin remedio; y por último, la desesperación, el odio, la muerte en rebeldía [...]. Esa irreductible, invencible oposición entre el mundo poético y el mundo real, se expresa en la estrofa final de la poesía de un modo terriblemente sarcástico y cruel” (Salinas, 1967³: 279-281).

2. Es curioso cómo en la nutrida correspondencia que mantiene con su amigo Pedro Salinas, ni siquiera responde Jorge Guillén cuando su amigo (en una carta fechada en San Juan, 9 de junio de 1944), tras recibir la *plaque* de *Paso a la aurora* y elogiar su madura y profunda belleza, se detiene a comentarle el poema “Anillo”, que le sigue pareciendo su gran poema romántico, en estos términos: “Romántico, de tono, de calidez, de pasión internas, de potencia vibrante y febril de algunos versos. Pero superromántico, en lo que tiene lo romántico de limitador; por la plenitud de su realización, en la falta de lapsos, en la tensión constante. El endecasílabo amoroso, de Garcilaso a Espronceda, está todo elevado a una unidad por potencia de fusión de sentimientos. Magnífico, querido Jorge” (Pedro Salinas / Jorge Guillén, 1992: 330).

3. Tampoco en sus textos he encontrado mayores referencias salvo en esta entrevista publicada en *Heraldo de Madrid* el 11 de julio de 1933, donde García Lorca le dice a su entrevistador José Salustiano Serna que “ahora vamos a combatir por la reivindicación del autor de “El estudiante de Salamanca”. ¡Cuánta necesidad en torno a la gloria sin nombre de su nombre! Y ¡qué poeta José de Espronceda, señor!...” (García Lorca, 2017: 128).

4. Así, reproduce Salinas la atmósfera mesiánica en torno al nacimiento del poeta —“Como si ya desde nacer le esperara lo incierto, vino al mundo durante un viaje de su madre y nació, no en un lugar bajo techo familiar, sino en medio del campo” (Salinas, 1967³: 274), cuando sabido es que lo hizo en el palacio del marqués de Monsalud—, la dimensión épica o heroica de algunos episodios de su vida y la muerte a deshora, genuino destino de grandes poetas románticos como Byron, Shelly, Novalis, Keats o Leopardi.

Muy otra es la lectura del *Canto* que hace Rosa Chacel. La escritora vallisoletana conocía y admiraba a Bécquer y a Larra, como ya he dicho, además de Zorrilla,⁵ a quien, por circunstancias familiares, conocía antes de saber leer. De modo que fue el espíritu de Larra el que tuvo continuamente en cuenta al ponerse ante nuestro romanticismo, y con él trató de imaginar a Teresa. No fue un capricho. Muchos años después, en sus *Memorias*, otro prosista de la generación, Corpus Barga, afirmaría que el suicidio de Larra y la muerte de Teresa son los dos hechos que nos brindan la verdadera y más profunda estampa del Madrid romántico:

¿Cómo no se ha hecho la película del Madrid romántico, con el suicidio de Larra? Habría que hacerla con el suicidio de Larra y la muerte de Teresa Mancha, ocurrida dos años después... La película de dos amores desdichados. El amor del prosista escéptico y burlón hizo de él la víctima. El del poeta de los ayes y los apóstrofes hizo víctima a ella... De los dos amantes, el poeta y el prosista, desesperados por haber perdido en el mayor juego de envite y azar, el del amor y la muerte, el prosista fue poeta, el romántico, se mató; el poeta fue burgués, se aprovechó, escribió un poema. Hay una magnífica película (por hacer) en los dos amores desdichados del primer romanticismo español, con sus dos musas cruzadas; la caída, la perdida, para el poeta burgués, y la burguesita, la arregladita, para el prosista inconforme. Si Espronceda hubiera sido el amante de Dolores y Larra el de Teresa, Larra no se hubiera suicidado ni Espronceda hubiera escrito su *Canto* (Corpus Barga, 1971: 70-71).

Como declara Rosa Chacel en la “Advertencia” que encabeza *Teresa*, la biografía novelada que le dedicó a la célebre amante de Espronceda, a ella jamás se le habría ocurrido escribir tal libro. Fue Ortega y Gasset quien le señaló la figura a biografar —que debería formar parte de la colección “Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX”, publicada por la editorial Espasa-Calpe— y ella aceptó, disponiéndose de inmediato a acometer la tarea de rescatar del fango las turbias anécdotas vertidas sobre Teresa Mancha, y encarnar en su personaje los más profundos valores del Romanticismo, al par que desencubrir la máscara esproncediana, muy en sintonía con el sentir de los poetas de su generación y de algunos de sus maestros.

Teresa Mancha había sido una de esas figuras que se proyectaron en la pantalla de la historia con un perfil muy singular, pero cuya vida y hechos habían

5. Y a otros románticos procuraba no conocerlos porque estaba segura de no admirarlos. Vale la pena considerar aquí la interpretación chaceliana de nuestro romanticismo: “En España no hubo romanticismo. Hace muchos años, antes del hundimiento, escribí no sé dónde que España no pudo ser sujeto romántico porque fue desde un principio objeto de romanticismo. Es sabido que se habla de romanticismo en españoles del siglo XVI y XVII. Los grandes gestos españoles son románticos. Cuando llegó la hora, España había quemado sus últimos cartuchos. Hacer romanticismo habría sido como una repetición, como una imitación del propio carácter que, precisamente en aquel momento histórico perdía su acentuación, porque empezaban a desanarse los grandes móviles de heroísmo que animaban su historia” (Chacel, 1993a: 148).

quedado desdibujados o silenciados casi por completo. Fue un personaje de nuestro romanticismo que, como tantos otros, hizo acto de presencia en la vida misma antes que en las letras. Entre las dificultades que afrontó Rosa Chacel a la hora de redactar *Teresa*, destaca la casi absoluta carencia de datos, documentos y testimonios sobre su heroína. En un principio, lee la biografía de Espronceda, sin obtener datos reveladores o significativos, y visita al biógrafo del poeta, don José Cascales Muñoz, “un viejecito que sabía innumerables chismes de las épocas y él me aconsejó hacer ciertas gestiones con ciertas personas, pero advirtiéndome desde un principio que no sacaría nada: la vida de Teresa había sido demasiado turbia y los descendientes trataban por todos los medios de borrar sus huellas” (Chacel, 1993a: 141).⁶

En una situación tal, la autora no tuvo más alternativa que recurrir a su imaginación y a su intuición, según expuso en el poema, “A Teresa”, donde revela el inicio de su aventura narrativa:

Apenas te conozco, pero en cambio
 conozco bien aquel laboratorio
 donde, años antes de que tú nacieses,
 se condensaba ya tu pura idea.
 Porque el alma y el cuerpo sólo tienen
 una boca común e insaciable, los ojos.
 Por eso sé muy bien las materias mezcladas
 en el poso entrañable que hubo de dar tu fórmula.
 (Chacel, 1992: 87)

Entrar en el alma de Teresa y expresarla en su forma más descarnada, dando voz a sus meditaciones, sus sensaciones, sus evocaciones y recuerdos, sus sueños y temores, a través de un narrador que habla en el estilo indirecto libre a que apuntaba ya la narrativa del XIX, es lo que se propuso esta escritora, que por supuesto leyó y releyó el *Canto*, el largo poema con el que Espronceda quiso inmortalizar el destino trágico de Teresa. Mas en su primera lectura de esos versos, Rosa Chacel no encontró en ellos sino niebla y vanidad, ingredientes que incorpora al contorno de la obra y que, conforme avanza el desarrollo de la trama, irán metamorfoseándose progresivamente.

Si el *Canto* fue el mundo de Teresa, y todo lo que ella podía esperar de su amante se contenía en esos versos iniciales de la amada como mujer que no va a

6. Pronto pudo comprobar lo certero del pronóstico: el Conde de las Navas —tutor de Blanca, la hija de Teresa y Espronceda— se negó a proporcionarle ninguna información, y en cuanto a los descendientes de la familia Escosura —Narciso, acabaría casándose con Blanca—, habían sostenido duelos por investigaciones semejantes. Quedaba, pues, como único material el *Canto* y el libro de Cascales Muñoz, que además le contó numerosas anécdotas y chismes no recogidos en la biografía “oficial”, pero de los que Rosa Chacel decidió prescindir, dado que no se proponía acumular sino ahondar.

ser llorada,⁷ Rosa Chacel decide medirlo y sopesarlo con cuidado, estudiándolo detenidamente hasta obtener una cuidadosa representación plástica. El resultado no le convenció: a pesar de los sentimientos desgarrados, de la profusión de exclamaciones, alaridos y quejas, a la escritora le parecía que “en el *Canto* toda nota dolorosa, para un buen oído, desafinaba un poco. Era poco, cuestión de una milésima de tono, pero cantaba en falso” (Chacel, 1993a: 145). Y ese es el juicio que más tarde hará Jaime Gil de Biedma en su estudio sobre la poesía de Espronceda, cuando afirma que el *Canto* “ilustra admirablemente la valentía y las limitaciones de Espronceda” (Gil de Biedma, 1980: 280). Señala también Jaime Gil que la “falta de matización oscurece el más famoso poema esproncediano”, que Teresa “no aparece hasta que la elegía va casi mediada”, y que “la específica realidad del desengaño amoroso de Pepe Espronceda y Teresa Mancha poéticamente no le interesa. Pero la persona de ésta, tan despiadadamente reducida a mero simbólico trasunto, se venga haciendo que la formulación de los sentimientos del poeta resulte inadecuada y moralmente incoherente” (Gil de Biedma, 1980: 281).

A Rosa Chacel, el *Canto* le parecía pura máscara, el afeitado y la cosmética con que Espronceda se había adornado ante Teresa, dado que, antes que hablar de ella, el poeta habla de sí mismo y se explaya en tópicos retóricos, autodedicándose doscientos ochenta versos donde tiene tiempo y fuerzas para hablar hasta de Bruto y de Catón. Luego, cuando por fin se refiere a Teresa con el propósito casi de inculparla, la verdad de su presencia arroja sin embargo “una nota profunda, vibrante y exacta” (Chacel, 1993a: 145), que es en la que se apoya la intuición chaceliana. En general, lo contenido en el *Canto* queda situado fuera, alrededor de Teresa, tomando tan solo unos cuantos puntos fundamentales que le sirven de cañamazo para trazar el drama, según expone en la *Advertencia*: el primer amor, las horas “de juventud” y “de aventura”, “adornadas de luz y hermosura”; la decepción; la caída que arrastra a Teresa hasta la prostitución; y la desesperación o derrumbamiento de su fe, que no se limita a los afectos humanos. Ahora bien, junto a la trayectoria de esos amores, en el *Canto* también hay unos versos que hablan de la verdadera Teresa, de su alma y del choque con la sociedad de su época, cifrado en el ámbito de la moral; son tres versos que serán ampliamente glosados en la novela, junto con otras notas sobre Teresa que en el *Canto* se van dando de forma dispersa —generosa, pura, cándida, bella, feliz, placentera, mísera, envilecida, etc.—, mezcladas con la abundante hojarasca retórica al uso. Esos versos son:

Espíritu indomable, alma violenta,
En ti, mezquina sociedad, lanzada
A romper tus barreras turbulenta.

7. “¡Oh Teresa! ¡Oh dolor! Lágrimas mías, / ¡Ah! ¿Dónde estáis que no corréis a mares?”.

Así, *Teresa* brotó de una proposición —la de Ortega— y se edificó sobre una fórmula —la hallada en el *Canto* de Espronceda—, para servir a un propósito que Rosa Chacel expone sin ambages: “construir la persona en todo detalle hasta lograr un *tipo* que representase la más ruda y silvestre mujer ibérica, asintiendo al espíritu romántico y sucumbiendo, atropellada por la sociedad cobarde y torpe de nuestro siglo XIX” (Chacel, 1993b: 160).

Teresa fue escrita en la España de los años treinta del pasado siglo, en los años más turbulentos y convulsivos de nuestra II República, de 1934 a 1936, y Rosa Chacel tuvo muy presente aquella circunstancia; es decir, escribió para los lectores de una muy concreta hora de España. De ahí la importancia de todos esos pasajes en que vemos a Teresa erguirse contra la hipocresía y los prejuicios que regían la moral social, contraponiéndoles otros valores surgidos exclusivamente de su fondo personal, de su verdadera alma romántica, rebelde y libre. La extensa meditación sobre el tema de España se inserta en un pasaje en que Teresa, en el momento de su gran crisis, vaga por las calles de Madrid y llegan a sus oídos las frases del pueblo que comenta los acontecimientos. Esas frases y comentarios provocan en ella reflexiones que se mezclan con sus dramas personales, hasta alcanzar una especie de delirio. Teresa camina durante largo rato obsesionada por una idea que la llena de angustia y se produce una identificación entre el drama personal y el dolor de España, como si ambas almas, la individual y la colectiva, estuviesen heridas de un mismo mal. Fácil, demasiado fácil sería pensar que tal vez en estos hechos Rosa Chacel estuviera cargando las tintas a favor de su heroína, pero ya hemos oído otras prestigiosas voces que coinciden con la valoración de nuestra escritora.

Llegados a este punto, la metamorfosis del amado irá haciendo mella en el alma de Teresa, acentuando su sentimiento de extrañeza, recluyéndola en una soledad corrosiva que alimenta delirios y ensueños de signo negativo porque niegan la vida, y el gran valor que Rosa Chacel encarna en Teresa para presentarlo como modelo del ser femenino es el del deseo que actúa y transforma la vida. De ahí la increpación de Teresa contra aquellos revolucionarios que eran incapaces de vivificar la patria con algo sustancial. De ahí el padecimiento que la atormenta al descubrirse embarazada cuando creía extirpado el amor de su vida.

A partir de ahora se encadenan una serie de situaciones, hechos y acontecimientos que la escritora logró trenzar a través de leves indicios rastreados en las crónicas, y de un dato real y documentado:⁸ unos versos pornográficos y supuestamente apócrifos debidos a Espronceda y compañía, versos que “por debajo de sugerencias groseras, dejan entrever una maldad del alma, una corrupción del sentimiento, en las que las imágenes presentadas allí como *ofensivas* resultan,

8. Se incluyen como una especie de “apéndice prescindible” titulado *El auténtico Espronceda pornográfico y el apócrifo, en general*, incluido en la biografía de José Cascales Muñoz: *Don José de Espronceda. Su época, su vida y sus obras*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1914. Rosa Chacel lo consultó en la Biblioteca Nacional y yo en la Biblioteca de Cataluña.

por el contrario, *ofendidas* en ellas mismas” (Chacel, 1993b: 161). En la novela, estos poemas le sirven a la autora de elementos desmitificadores y operan como resortes que desatan la venda de Teresa (a la vez que desenmascaran al poeta), porque tras su lectura, ya solo hay en ella una irreductible voluntad de muerte: no tanto por los poemas en sí, sino por el sentido que revelan y por el espíritu que traslucen, el irrespirable trasfondo de la sociedad española de la época que Teresa ve allí contenido.

A partir de entonces, Teresa se repliega en el “refugio azul” del ensueño. Cuando aparece Octavio —un estudiante casi adolescente, de una brutal autenticidad, con una gran capacidad de riesgo y una total falta de adorno—, la autora perfila en él una figura arquetípica del subsuelo romántico, como explica en la “Advertencia” (Chacel, 1993b: 162).

El desgraciado final de la aventura —que concluye con una fuga— es para Teresa el primer contacto con las calles nocturnas, verdad última de la amante. Teresa sucumbe en un nuevo círculo de olvido, negación y vacío, cuyo desarrollo omito. Pierde a su hija y de su relación con Espronceda ya solo le queda una débil ternura, una querencia como de haber fraternizado durante tanto tiempo en campos de batalla, sí, pero “todo deseo, toda pasión se había extinguido”. Replegada en sus fantasías y ensueños, se encuentra cada vez más inadaptada para vivir en la realidad, y la ruptura definitiva con el poeta no tarda en llegar. Luego, se sucede el despeñadero de noches y el vagar, en delirios sonambúlicos, por las calles nocturnas.

El final de Teresa está en el *Canto*, y Rosa Chacel no falsea la crudeza del desenlace, pero trata de darle la pendiente más suave. Su primera caída —la aventura con Octavio— es casi insensible: una relación natural en que la mujer cede a la necesidad de afecto. Después, cae a plomo: destruido definitivamente lo que en su vida significaba lo absoluto, se suceden los momentos de blasfemia, de prostitución callejera y de disolución fatal, porque ya no hay voluntad sino de muerte. Ya no hay cuerpos ni posibilidad de más injurias.

Lejos, más lejos que nunca del ensueño, con la frente ceñida por un frío tan intenso que parecía no poder borrarse jamás, volvió a afrontar las noches por las calles oscuras, solitarias. En la oquedad de su corazón resonaban los latidos, como pasos de un anhelo tormentoso y osado a un tiempo. Marchaba como lobo por el monte, con los sentidos erizados, el oído alerta y los ojos llameantes. Algunos hombres, al pasar junto a ella, le tenían miedo; sobre todo los hombres del pueblo que, cuando ven en una mujer un gesto temerario, le suponen poder de brujería. Otros quedaban desarmados por su aire de irrealidad (Chacel, 2000: 381).

Bibliografía

- CARNERO, Guillermo (1974), *Introducción a Espronceda*, Madrid, Júcar, pp. 9-94.
- CELAYA, Gabriel (1972), *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.
- CORPUS BARGA (1979), *Los pasos contados I*, Madrid, Alianza.
- CHACEL, Rosa (1992), *Poesía (1931-1991)*, Edición de Antoni Marí, Barcelona, Tusquets.
- (1993a), “Cómo y por qué de la novela”, en *Obra completa 3. Artículos I*. Edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer. Valladolid, Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid – Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, pp. 137-154.
- (1993b), “Advertencia a *Teresa*”, en *Obra completa 3. Artículos I*. Edición, prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer, Valladolid, Excelentísima Diputación Provincial de Valladolid – Centro de Estudios Literarios Fundación Jorge Guillén, pp. 155-168.
- (2000), “*Teresa*”, en *Obra completa 5. Novelas II*, Prólogo y notas de Ana Rodríguez Fischer. Valladolid, Fundación Jorge Guillén, pp. 143-390.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017), *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Edición de Rafael Inglada con la colaboración de Víctor Fernández. Barcelona, Malpaso.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980), “El mérito de Espronceda”, en *El pie de la letra (Ensayos, 1955-1979)*, Barcelona, Crítica.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982), “El Romance, río de la lengua española”, en *Política poética*. Presentación de Germán Bleiberg, Madrid, Alianza.
- MACHADO, Antonio (1971), *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*. Edición, introducción y notas de José María Valverde Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 42).
- (1989), *Poesía y prosa. Tomo III. Prosas completas (1893-1936)*, Edición crítica de Oreste Macrí. Madrid, Espasa-Calpe – Fundación Antonio Machado.
- MORENO VILLA, José (1978), prólogo a José de Espronceda: *Poesías. El estudiante de Salamanca*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 47).
- SALINAS, Pedro (1967³), “Espronceda, la rebelión contra la realidad”, en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.
- SALINAS, Pedro / GUILLÉN, Jorge (1992), *Correspondencia (1923-1951)*. Edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- UNAMUNO, Miguel de (1973⁶), “Sobre Don Juan”, en *Mi religión y otros ensayos breves*. Madrid, Espasa-Calpe (Austral, 299).