

## E. SPENSER EN *AMORETTI* Y *EPITHALAMION*: EL POETA Y EL HOMBRE

En la literatura inglesa el soneto no ha ocupado, cuantitativamente hablando, el lugar destacado que le ha correspondido en suerte en otros ámbitos literarios, tales como, por ejemplo, el italiano o el español. Cuando Wyatt (1503-42) y Surrey (1517-47) introducen este género poético lo hacen ciñéndose a los moldes del soneto petrarquista sin lograr imprimir un sello característico propio. Además, desde Wyatt y Surrey, comenta Lewis<sup>1</sup>, «poetry seems not to rise again». La mejor producción del período, añade, ha sido *Songs and Sonnets* (1557)<sup>2</sup>, una amalgama de versos insípidos junto con algunos poemas de Wyatt y graciosos aunque rígidos fragmentos de Surrey y otros. Y así es; habrían de transcurrir varias décadas para que la estructura métrica de catorce versos<sup>3</sup> alcanzara una entidad directamente afincada en el quehacer literario inglés. Ahora bien, la falta de relevancia cuantitativa, el escaso número de sonetistas, se compensa, con creces, cualitativamente hablando, en diversos períodos literarios y, de forma especial, en el renacimiento, época en la que se centrarán estas cuartillas. La época isabelina produciría en Inglaterra el corpus de sonetos más notables de toda la literatura británica. Sidney (1554-86), Spenser (1552-99) y Shakespeare (1564-1616), seguidos a distancia considerable por Daniel, Drayton y otros, dedicarían su genio y capacidad creadora a este tipo de composición con logros indiscutibles. Su personalidad, sin embargo, les induce a huir, en buena parte, del esquema estructural italiano y, a veces, consiguen dejar su impronta en sus sonetos. Son ellos los verdaderos creadores del soneto inglés. Sidney ensaya los más variados esquemas: dos cuartetos y dos tercetos, a la usanza italiana; dos serventesios y dos tercetos; tres serventesios y un pareado, etc. Shakespeare, por el contrario, parece haber encontrado, de forma estable, el marco de tres serventesios con rima independiente entre sí y el broche del pareado final. Spenser, poeta de quien me ocuparé en este trabajo, disponía del elemento germinal para sus sonetos: la estrofa que lleva su nombre y que, creada a partir de la estrofa chauceriana<sup>4</sup>, ya estaba utilizando en su gran canto épico, *Faerie Queene*. La estructura de la misma se repetiría a lo largo de casi cuatro mil estrofas y se convertiría, más tarde, en el pilar de la prosodia literaria inglesa tentando a no pocos imitadores<sup>5</sup>.

1 *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge U.P., 1967, p. 127 (Se abreviará *Studies*).

2 Esta recopilación es localizable bajo la denominación de *Tottel's Miscellany*.

3 En inglés «sonnet» no implica rigurosamente sólo una composición de 14 versos —o de 15 en el caso del soneto con estrambote—, sino que puede tener un número indeterminado de versos, tal como lo declara la segunda acepción del *OED*.

4 Esta estrofa fue creada por Spenser y, aunque basada en la estrofa chauceriana (ababbcc), también se halla íntimamente relacionada con la *ottava rima* italiana (abababcc), pero lleva la marca de su creador y ha constituido «a great contribution to the development of English prosody», según afirma Selincourt. *Spenser. Poetical Works*, OUP, 1979, p. LXII. (Se abreviará *Spenser* y se ha respetado la grafía y numeración de dicha edición).

5 Aunque son muchos los poetas que la han utilizado o intentado utilizarla, sólo lograron mezclar «the magniloquent with the childish», según Selincourt, quien añade: «Thompson, the best of them, emphasized his failure to recapture the tones of his master by apologizing for a simplicity of diction».

Consta la misma, como es sabido, de nueve versos de ritmo yámbico, pentámetros los ocho primeros siendo el último hexámetro, y su rima es ababbcbcc. Con su dominio sobre esta estructura, debió de serle fácil encontrar el marco formal de sus sonetos, máxime si tenemos en cuenta, el auge del soneto ya reconocido como isabelino<sup>6</sup>. Lo que hace del soneto spenseriano original y propio, no es el planteamiento de la «propositio», «ratio» y «rationis confirmatio», sino el encadenamiento de los serventesios por medio de un pareado formado por la línea final de uno y la inicial del siguiente, tal como ya hacía en su estrofa, imprimiendo así una cadencia armónica y una mayor cohesión a su soneto que presenta esta imagen: ababbcbccdc-dee. Esta será la forma que repite en casi todos los sonetos de *Amoretti*,<sup>7</sup> y el objetivo del presente estudio se basa en la lectura cuidadosa de los mismos, apoyándose en *Epithalamion* cuando sea preciso, para tratar de descubrir, en lo posible, los datos autobiográficos y aislarlos de los recursos que eran lugar común en la época. Aunque este aspecto ha sido estudiado, no parece que se haya efectuado bajo un planteamiento lingüístico determinado, y considero que el plano de la expresión puede ofrecer indicios orientativos.

Pese al escepticismo que manifiesta la crítica en general para aceptar la credibilidad de datos autobiográficos en los sonetos renacentistas, Spenser es, probablemente, uno de los cultivadores de este género que ofrece abundancia de datos reales fácilmente comprobables en fuentes extraliterarias; y eso es ya un detalle para aceptar sus sonetos como resultado de experiencias vividas por el poeta sumadas, naturalmente, a la tradición y uso literarios. Lewis confiesa al respecto: «Though Spenser seldom made poetry out of his own life in the direct fashion of Wordsworth's *Prelude*, the pattern of his biography and that of his poetical output are nevertheless interlocked in an interesting way»<sup>8</sup>. Y, para Ellrodt, Spenser se manifiesta en sus poemas como un hombre concreto que escribe una lírica determinada, fruto de las «necessities of subject matter»<sup>9</sup>. Berger, por su parte, entiende que «The minor poems (Spenser's) may be called subjective in either a personal and quasi-autobiographical sense or an impersonal and theatrical sense»<sup>10</sup>. Y atribuye el sentido autobiográfico a *Prothalamion*, *Amoretti* y *Epithalamion*. Incluso Maurice Evans, que analiza las características comunes de los sonetos isabelinos<sup>11</sup>, considera plausible la opinión de que fueron escritos con motivo de la boda del poeta como presente a su prometida, Elizabeth Boyle y, en consecuencia, como resultado de una vivencia personal<sup>12</sup>.

He ofrecido algunas reseñas orientativas para demostrar que se acepta, en general, que la boda del poeta —que tuvo lugar el 11 de junio de 1594<sup>13</sup>— fue causa de la

---

which borders the ludicrous. Those who, like Shelley and Keats, have fallen most deeply under his spell come nearest to attaining his effects by avoiding all attempt at detailed imitation, and writing in 'their own best manner'. *Spenser*, op. cit., p. LXI.

6 En la distribución lógica de las estrofas constitutivas de este tipo de soneto, el primer serventesio representa la «propositio», el segundo la «ratio», el tercero la «rationis confirmatio» y el pareado final la «conclusio» o «complexio». De este modo, el planteamiento es lento y gradual en tanto que el desenlace se precipita adquiriendo un carácter casi axiomático.

7 El n.º VIII, sin embargo, no se ajusta a ese esquema, sino que se identifica, formalmente hablando, con el soneto shakespeariano.

8 *Studies*, op. cit., p. 124.

9 *Neoplatonism in the Poetry of Spenser*, Genève, Librairie D. Droz, 1960, pp. 18-9. *Studies*, op. cit., p. 149.

10 *Spenser. A Collection of Critical Essays*, Harry Berger (ed.), Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall Inc. 1968, p. 7.

11 *Elizabethan Sonnets*, London, Dent and Sons, Ltd., 1977.

12 *Id.*, p. XXX.

13 *Spenser*, op. cit., p. XLVI.

creación de estos poemas. Esa fecha deberá tenerse en cuenta porque, a partir de ella y de los detalles recogidos en los sonetos, podremos delimitar el tiempo exacto del cortejo y otra particularidades.

Es imposible entrar en discusiones polémicas de si los sonetos fueron, todos ellos, escritos para Elizabeth Boyle o lo fueron para Lady Carey o para la misteriosa Rosalin del Spenser joven. Algunos de ellos evidencian un estilo inmaduro e incluso el n.º VIII parece desentonar, formalmente hablando, del resto; pero todo ello es marginal para el objetivo que se persigue aquí, por lo que habré de soslayarlo. *Amorette* fue publicado en 1595, un año después de la boda. El momento era propicio, por otra parte; la última década del siglo XVI es testigo de un florecimiento sin par del soneto en la literatura inglesa. Sidney canta a Stella, Samuel Daniel a Delia, Drayton a Idea. Sólo Shakespeare rompe bruscamente esa línea de loor platónico a la mujer. Sus sonetos, en buena parte, van dirigidos al amigo, y la mujer —«dark woman»— aparece desprovista de toda mitificación. Spenser, por su parte, con la madurez vital y poética de sus 40 años y la proximidad de su matrimonio, decide seguir la moda del momento y ofrece ese ramillete de sonetos a su prometida, aunque algunos hubieran sido compuestos con anterioridad. En ellos, a diferencia de sus coetáneos, irá desgranando, en forma poetizada, diversas claves referentes a los acontecimientos que tienen lugar durante el cortejo y a detalles de su vida, del mismo modo que haría, más adelante, con los eventos del día de la boda en *Epithalamion*.

Los lugares comunes son obvios en buena parte de los sonetos, es cierto: alabanza hiperbólica de la mujer a la que se dota de una mezcla de crueldad y belleza que corren parejas. «The sonnet lady», escribe Evans, es «the longed-for but unreachable Stella or Idea or Diana»<sup>14</sup>. El amante, a su vez, sufre las pasiones tempestuosas y turbadoras del amor: hablará de sus noches de insomnio, de sus sufrimientos, de los peligros que arrostra en el mar proceloso. Además prácticamente todos los sonetos se montan sobre el «conceit» o figura retórica sobre la que se arma la estructura de los mismos<sup>15</sup>. El recurso se vale de la metáfora, de la paradoja, del mito clásico usado a modo de alegoría, etc. y todo ello sustentado, frecuentemente, con recursos formales, tales como la aliteración, la anáfora y otras figuras retóricas.

Estas líneas podrían extenderse más de lo que permiten las dimensiones de este artículo si se entrara en detalle de todas esas particularidades y, en cualquier caso, algunas de ellas han sido ya estudiadas<sup>16</sup>. Pero me veo obligada a aludir a ellas debido a que algunas de esas características hacen que los sonetos de Spenser difieran del resto de la producción de la época; razón por la cual el interés de este análisis se centra con más detalle, aunque lamentablemente no de forma exhaustiva, en esta dirección. Veamos, pues, ordenadamente cuáles son aquellas actitudes de Edmund Spenser que no se ciñe a las posturas de sus contemporáneos.

A) Su concepción de la mujer se halla bastante alejada de la visión platónica renacentista. Como hombre del renacimiento y amigo personal de Sidney, Spenser, escribe Selincourt, «had long been an ardent Platonist»<sup>17</sup>, pero, añade, «the virtue of Chastity appears to him in a widely different form from that in which it was celebrated either by the medieval saint, or the knightly conventions of the courts of Love»<sup>18</sup>. Para Spenser, la unión de los dos amantes, física y espiritualmente, es posible

14 *Elizabethan Sonnets*, op. cit. p. VIII.

15 Vid. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger (ed.), Macmillan 1979.

16 Entre otros, han estudiado este aspecto Maurice Evans en *Elizabethan Sonnets*, op. cit., Frank Kermode en *Shakespeare, Spenser, Donne*, (1971) y Lever en *The Elizabethan Sonnet* (1966).

17 *Spenser*, op. cit., p. XLVI.

18 *Id.*, p. XLVI.

bajo los auspicios de la Iglesia. Y en esta actitud se diferencia considerablemente de Sidney quien, percibiendo que el deseo exige su ración de alimento<sup>19</sup>, lo rechaza tajantemente: «Now banished art»<sup>20</sup>. En sus sonetos, Sidney se ciñe a las más rigurosas normas del amor cortés sin el menor atisbo de contacto. Hasta tal extremo esto es así que el único beso que se menciona en *Astrophel and Stella* no se plasma en un soneto, sino en una canción; aunque también las canciones se caracterizan por la rigidez del trato entre los amantes: la n.º 4, por ejemplo, expresa reiteradamente la imposibilidad del amante de acceder a la amada, como puede verse en el pareado que cierra las nueve estrofas: «Take me to thee and thee to me./ 'No, no, no, no. My Deare let be'». La situación es similar en los otros sonetistas del momento. Delia, la mujer idealizada por Daniel es «a Goddess chaste», «Diana-like»<sup>21</sup>. Drayton insiste en hablar de la actitud negativa de la dama en los siguientes términos: «I say, 'I Love'; you sleightly answer 'I':/ I say, 'You Love'; yo peule me out a No»<sup>22</sup>. A diferencia de estos ejemplos —no los únicos que podrían aducirse—, la mujer cantada por Spenser, aun cuando parezca cruel y despiadada<sup>23</sup>, nunca parece inalcanzable al poeta y, de hecho, en el transcurso del tiempo que se describe en los sonetos, observamos que obtiene algunas concesiones. Así, en el n.º XXIX, Spenser declara: «Nectar or Ambrosial meat... did I eat». Y en los sonetos XLV y LII se percibe que pasa tiempo en compañía de la dama. En el LXIV los logros son mayores, un beso: «Comming to Kisse her lyps, (such grace I found) Me seemd I smelt a gardin of sweet flowers»<sup>24</sup>. Todo el soneto se desborda en una sensualidad incontenible: se describen los encantos de la joven con detalles que revelan una cierta intimidad entre los amantes: «Her goodly bosome lyke a Strawberry bed,/ her neck lyke to a bunch of Cullambynes:/ her brest lyke lillyes, ere their leaues be shed, / Her nipples lyke yong blossomd Iessemynes». Existe, además, una coincidencia formal sorprendente entre este soneto y la estrofa n.º 10 de *Epithalamion*<sup>25</sup> y el tono de exultación es paralelo en ambas composiciones. Pero el climax de los sonetos, en cuanto a manifestación de dicha se refiere, se halla en el n.º LXVIII, el más citado, y no sin razón, de todo el corpus. Este, a diferencia de un buen número de los restantes, puede parangonarse, en calidad, con las estrofas de *Epithalamion* y presenta, también, otro paralelismo significativo del que hablaremos en el último apartado de este artículo. ¿Cuáles son los motivos que provocan la euforia del poeta? Oigamos sus propias palabras: «on this day / Didst make thy (Lord of Life's) triumph ouer death and sin». En ese día específico Spenser participa de una doble alegría, como cristiano y como hombre. A modo de colofón del soneto últimamente citado, el LXIX revela la consecución de su amor de forma nada idealista: «The happy purchase of my glorious spoile, / gotten<sup>26</sup> at last with labor and long toyle». El mismo realismo se percibe en el soneto n.º LXXVI en el que los pensamientos del poeta vagan «twist her paps like early fruit in May,/ Whose haruest seemd to hasten now apace»; y la misma tónica sigue en todo el n.º LXXVII.

19 Ejemplos de ello pueden encontrarse en los sonetos 14 y 71 de *Astrophel and Stella*.

20 *Id.*, soneto 72.

21 *Id.*, soneto 5.

22 En estos versos, la aparente contradicción se basa en el «pun» que subyace en el diptongo /ai/ cuyo sonido se ajusta a dos grafías diferentes: «I» y «aye»; recurso frecuente y muy productivo en la literatura isabelina.

23 Estas cualidades de la dama se evidencian en los sonetos XVIII, XX, XXIV, LI, LIII, LIV y LVI entre otros con varias alternativas.

24 Vs. 1, 2.

25 Compárense los serventesios 2.º y 3.º de este soneto con los versos 171-80 de la citada estrofa: existe no sólo paralelismo formal —estructuras comparativas usadas anafóricamente— sino también léxico.

26 El subrayado es mío.

De todo lo expuesto anteriormente se deduce que el platonismo de Spenser ha desaparecido, al menos en relación con la amada. En realidad, puede afirmarse que su ideología se ajusta, más que a las ideas del platonismo puro, a las teorías de Marsilio Ficino con su cristianización del espíritu platónico.

Un último detalle corrobora que el autor de *Faerie Queene* no trata con una abstracción al referirse a la mujer. No es Rosalind, Stella, Alma, Idea o Diana, sino Elizabeth, un nombre hartamente común. El propio Spenser declara su amor hacia «three Elizabeths»<sup>27</sup>.

B) Pasemos, ahora, a considerar la valoración temporal deducible de la lectura de los sonetos. A lo largo de los mismos se encuentran referencias alusivas a épocas del año específicas que se alejan de las ambiguas referencias temporales de otros sonetos isabelinos y a su carácter tópico e idealizado. Pero éste no es el caso en Spenser. El poeta alude, a veces, a datos cronológicos específicos<sup>28</sup>; otras, se refiere a momentos de la liturgia cristiana; en una más, habla de seis libros de *Faerie Queene* ya concluidos. Pero veámoslas en detalle.

El soneto n.º IV empieza así: «New yeare forth looking out of Ianus gate / Doth seeme to promise hope of new delight». Parece, pues, que nos hallamos en el inicio de un nuevo año. Mas tarde podremos deducir de qué año se trata.

El XIX describe los bosques que vibran con el canto primaveral de las aves. Quizá sea éste uno de los que pudieran haberse entendido como tipificado si no se hallara soportado por el resto de las referencias cronológicas concretas que se encuentran en otros poemas de *Amoretti*.

El n.º XXII alude claramente a los días de la Cuaresma cristiana: «This holy season fit to fast and pray» confirmando la mención de la primavera que aparecía en el XIX. Después, durante un cierto número de sonetos, no encontraremos referencias temporales. Pero en el n.º LX se nos revela la edad del poeta: «al those forty (years) which my life outwent». Por lo tanto, Spenser tiene cuarenta años y ello, tal vez, explique la ausencia de idealismo y la urgencia de unión conyugal, de «Incarnation»<sup>29</sup>. Asimismo, el poeta precisa el tiempo transcurrido desde el despertar de su amor: «So since the winged God his planet cleare, / began in me to moue, one year is spent». Y, dos sonetos más adelante, asistimos al tránsito de otro año: «The weary yeare his race now hauing run, / the new begins his compast course anew».

El n.º LXVIII plasma la fiesta de la Resurrección de Cristo, momento en el que, en palabras de Spenser, el Dios de la vida triunfó sobre la muerte y el pecado. En el LXX se anuncia de nuevo la primavera y el poeta pide al heraldo de la misma que vaya a despertar a la amada que está «yet in her winters bowre not wel awake»<sup>30</sup>.

Los seis libros de *Faerie Queene* se mencionan en el n.º LXXX: «After so long a race as I haue run / Through. Faery land, which those six books compile»<sup>31</sup>. Final-

27 Soneto n.º LXXIV.

28 De hecho, su fecha de nacimiento ha sido fijada por historiadores de la literatura gracias a esta referencia personal.

29 «The Incarnation is the basis of Spenser's belief in the holiness of sex and the human body, as expressed in Books III and IV of *Faerie Queene* and in *Epithalamion*. It dictates also the dominant tone of *Amoretti*», comenta Evans, op. cit., p. XXIX.

30 Nótese la semejanza formal que existe entre este soneto y el «Bid her awake; for Hymen is awake» de *Epithalamion*.

31 Selincourt escribe: «...he was busy upon the second instalment of the *Faerie Queene*, of which three more books (unidos a los tres primeros publicados en 1590-1 suman los seis mencionados), written, it seems, at the rate of one year, were practically complete in 1594», op. cit., p. XXXV.

mente, en el LXXXVII, después de la ruptura provocada por la «Venemous toung», se queja: «long weary days I haue outgone:/ and many nights». Esto podría apuntar a cierta prolongación de dicha ruptura, pero más parece que se trate de una valoración subjetiva por parte de Spenser, dado que se conoce la fecha de la boda.

De los datos cronológicos podemos deducir que el período de cortejo se inicia, al menos según se desprende de los sonetos, en los albores de 1593 y que dura aproximadamente un año y medio.

C) El tercero y último apartado se centra en el planteamiento lingüístico que anuncié al comienzo de este estudio en la seguridad de que, quizá, pueda aportar datos de apoyatura a cuanto se ha dicho hasta ahora. Me refiero al uso de las distintas personas del pronombre personal en cualquiera de sus variantes paradigmáticas. Este aspecto no parece haberse tenido en cuenta y, sin embargo, la más elemental de las definiciones gramaticales especifica los grados de proximidad y lejanía que encierran los pronombres de 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> persona respectivamente con respecto al hablante. Y este destalle, en unos sonetos que se cuestionan si son o no autobiográficos, —dentro de los límites que el contexto poético permite— puede ser esclarecedor. Por esta razón, y frente a las clasificaciones temáticas o estilísticas perceptibles en el conjunto de los sonetos de *Amoretti*, de las cuales ya se ha hablado, me centraré en la clasificación de los mismos en función del empleo que se realiza de los sustitutos de 3.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> persona.

De la lectura atenta de *Amoretti* se desprende que, al principio de la serie, existe un claro predominio del pronombre de 3.<sup>a</sup> persona al referirse a la dama. Más aún; esta preponderancia es ostensible en todos los sonetos. La frecuencia, por el contrario, parece más significativa. La tabla que se inserta a continuación de este trabajo puede ser orientativa<sup>32</sup>. Los sonetos pueden tipificarse en cinco modelos, representados respectivamente por «she», «you», «she/you», digresivos («D») y, finalmente, «we». El tercer grupo recoge los sonetos en los que aparecen simultáneamente la tercera y segunda persona, y el grupo «D» aquéllos en los que no aparece la dama. La gradación parece suficientemente elocuente: frente a un dominio total de la 3.<sup>a</sup> persona en la primera mitad del corpus de los sonetos se percibe una disminución, con el consiguiente incremento del «you» en las decenas 6 y 7, y un predominio casi

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
0	she	she	she	you	she	she	you	you	D	she
1	she	she/you	she	she	she	she	she	she	she	she/you
2	she	she	she	she/you	you	D	you	you	she	she
3	she	she	she	she	she	she/you	she	she/you	you	she
4	she/you	she	she	D	you	she	she	she	you	D
5	she	she	she/you	she	she	you	you	you	D	she
6	she	we	D	she	you	you	she	we	she	she/you
7	you	D	you	D	she	you	she	D	you	she
8	she	you	she	she	she	she	she	she	she	she

completo en la decena del 8 en la cual se produce la fricción entre los amantes. Si a esto se añade que los «you» que se encuentran en la primera decena se refieren a los ojos de la joven y no a ella directamente, podremos deducir que no refleja acercamiento real, sino poético.

32 Las filas albergan a las unidades respectivas y las columnas a las decenas.

Estas particularidades, con ser significativas, no son definitivamente concluyentes. Pero existe algo que sí parece relevante: los sonetos LXII y LXVIII exhiben una forma pronominal nueva en la serie y que, además, no se repetirá. Me refiero al pronombre de primera persona de plural, «we». Es evidente que el año nuevo, con sus tópicas perspectivas de vida diferente que plasma el primero de estos dos sonetos, sugiere al poeta un posible cambio en la fase amorosa: el período del «we», de la consumación del amor. Puede alegarse que, en algún momento, ese sustituto cobra un carácter genérico; pero una nueva lectura, relacionada con el resto de los sonetos, descubre que «change eke our mynds and former lives amend» y «all these stormes» se hallan íntimamente ligados con los reproches y quejas de otros poemas. Es más, el pareado final no requiere glosa: «So likewise loue cheare you your heauy spright, and change old yeares annoy to new delight».

Idéntica situación se encuentra en el n.º LXVIII. De hecho, las primeras veces que aparece «we» tiene un marcado tono genérico: «we for whom thou diddest dye». Pero, de nuevo, en el pareado final, el poeta vuelve por sus fueros: «So let vs loue, deare loue, lyke as we ought,/loue is the lesson which the lord vs taught».

En algún momento he adelantado la afinidad aparente que existe entre estos dos sonetos, sobre todo el segundo, y las estrofas de *Epithalamion*. También bajo este prisma se percibe una clara semejanza. No analizaré este rasgo en esta obra porque presenta las mismas características, pero sí remarcaré que en ella el uso de «we» se percibe con tal claridad que confirma los asertos anteriores. Esta forma pronominal, en sus diversas variantes declinativas, aparece en la estrofa n.º 18 de *Epithalamion* en la que el poeta da la bienvenida a la noche: «Now welcome night; thou night so long expected». Los ritos, tanto cristianos como paganos, han terminado, y el amante pide que cesen los cantos y se retiren jóvenes y doncellas. Igualmente, ruega a la noche que sea su protectora: «Spread thy broad wing ouer *my loue and me*»<sup>33</sup>. A partir de este momento las diversas formas del paradigma de «we» aparecerá reiteradamente como consecuencia de la exaltación del amante. En la mencionada estrofa, además del sintagma «muy loue and me», se encuentra cuatro veces; otras cuatro en la que hace el n.º 19. Y, en las estrofas n.º 21 y n.º 23, a medida que la intimidad de la pareja se intensifica, se incrementa el número de este sustituto: en la 21 hay seis formas pronominales y un sintagma nominal, «My loue with me»; y en la 23 se encuentran ocho formas de este pronombre.

Como resultado de este breve cotejo entre ambas obras se desprende que el pronombre personal de la primera persona del plural, utilizado tímidamente en dos sonetos, se emplea abundantemente por parte del poeta en *Epithalamion*. Parece como si Spenser, en un arranque de éxtasis amoroso, quisiera proclamar su victoria y convencerse a sí mismo de su éxito en una actitud, por otro lado, común a todos los amantes: amor logrado y reiteraciones lingüísticas parecen correr parejas tanto en la experiencia real como en las obras de ficción.

Una conclusión obvia se desprende de lo expuesto en estas páginas: sin poder afirmar que *Amoretti* y *Epithalamion*, ese «individual hybrid», según opinión de Evans<sup>34</sup>, alcance el grado de autobiografismo patente en *Colin Clout's Come Home Again* (1591)<sup>35</sup>, lleva insertos una serie de datos autobiográficos alusivos a vivencias

33 El subrayado es mío.

34 «The result (la unión de *Amoretti* y *Epithalamion*) is a brilliant and strongly individual hybrid», op. cit., p. XXX.

35 La fecha de composición o, al menos, la de culminación data de 1591, como se desprende de la dedicatoria a Raleigh —«December 1591»—, aunque no se publicó hasta 1595.

reales del poeta. Spenser siempre mostró interés por la inserción de datos cronológicos en sus obras y la inclusión de períodos concretos en las de carácter cíclico: *The Shepherdes Calendar* abarca, con sus doce églogas, los doce meses del año, y el propio *Epithalamion* consta de veinticuatro estrofas referentes a las horas del día —12 y 24 cobran matiz emblemático en la simbología de Spenser— fundiendo así el tiempo simbólico y el real con interacción mutua, aunque manteniendo su propia identidad. Los datos cronológicos o literarios son fácilmente rastreables y, por sí solos, hubieran apoyado sólo parcialmente mis conclusiones. Ahora bien, el enfoque morfo-sintáctico sirve de contrapunto para marcar como verosímiles algunos detalles deducidos del planteamiento anterior, más que nada porque el poeta, pese a su esmero a la hora de componer sus obras, como lo prueba la perfección de ritmo, metro, léxico, etc., no es fácil que percibiera el cambio de persona gramatical que estaba utilizando, sino que ésta viniera impuesta por la situación real en que se encontraba Spenser a lo largo del período de «asedio» a la dama y durante el día de su boda. Es decir, que las formas pronominales no se prestan frecuentemente a la manipulación consciente por parte del poeta y sí son, en cambio, una especie de barómetro que mide el estado anímico del mismo o, al menos, el grado de subjetividad. No sin razón ha calificado T. S. Eliot los géneros poéticos, tradicionalmente conocidos como épico, lírico y dramático, como poesía de la tercera persona, de la primera y de la segunda respectivamente<sup>36</sup> entendiendo que la persona puede delimitar los distintos enfoques suficientemente. En cualquier caso, las composiciones de Spenser en las que el grado de lirismo regocijado es mayor —tanto en *Amoretti* como en *Epithalamion*— este poeta se vuelve a la primera persona, pero una persona compleja formada por la conjunción de los dos amantes.

Antes de concluir estas líneas, he de hacer constar que, en ningún momento, pretendo que los hechos reales a que he aludido estén exentos de poetización. Sobre este particular, Berger declara: «we may expect fictional experience to be more completely articulated, more vivid and coherent, than any counterpart in actual life»<sup>37</sup>. Ya en 1960 A. Kent Hieatt<sup>38</sup> demostró que Spenser había aprovechado la ocasión de su matrimonio para producir *Epithalamion* que se convierte en una «celebration of life and short time» y, a la vez, en una «celebration of eternity». ¿Dónde termina la experiencia personal y dónde empieza la poetización? He ahí un línea divisoria de difícil delimitación, y, cuanto más genial sea el poeta, más ardua será la tarea para encontrar esa frontera divisoria que se extiende entre el mundo real y el ámbito de la fantasía poética o, lo que es igual, entre lo temporal y lo eterno; esa tierra de nadie tan magistralmente plasmada por Keats en su «Ode on a Grecian Urn» y que todos los poetas han perseguido. De lo que no cabe duda es de la calidad poética de Edmund Spenser, uno de los «supreme poets» de todos los tiempos en acepción de John Buxton<sup>39</sup>; un creador que supo expresar líricamente uno de los sentimientos del ser humano más difíciles de poetizar, la alegría, y de llevar a cabo todo ello sobre un soporte autobiográfico, sobre unos hechos reales a los que consiguió conferir la categoría de eternos.

CARMEN PÉREZ ROMERO

36 Vid. on *Poetry and Poets*, Faber and Faber, 1969, pp. 89 y ss.

37 *Spenser. A Collection of Critical Essays*, op. cit., p. 7.

38 *Short Time's Monument*, New York, 1960. *Spenser. A Collection...* pp. 51-2.

39 W. P. Ker escribe: «The power to invent a new form seems to be given to only a few of the supreme poets of the world, such as Pindar or Dante or Spenser». *Form and Style in Poetry*, Russell and Russell, 1966, p. XI.