

“TO THEIR COY MISTRESSES” : TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LA POESÍA AMOROSA DE HERRICK A ROCHESTER

María José Mora Sena
Universidad de Sevilla

Abstract

The paper explores the development of English love poetry in the seventeenth century. Based on an analysis of three poems by Herrick, Marvell and Rochester, it will investigate how their respective renderings of the same theme (*carpe diem*) reveal a different conception of love and poetry, as well as a different view of the world. They all share as a common background the Petrarchan tradition of the Elizabethans, but deviate from it with an ironic attitude ranging from the trivial light-heartedness of Cavalier lyrics, to the dramatic intensity of the Metaphysics and, finally, the devastating cynicism of Restoration authors.

Decir que el s. XVII inglés es época de grandes cambios apenas puede dar una idea de la profunda revolución y contrarrevolución que se desarrolla en estos años, y que conmociona no sólo la historia, sino todos los órdenes de la vida del hombre. Del levantamiento puritano a la Restauración, el hombre del XVII ve rotos todos sus esquemas y contempla, asombrado, cómo visiones del mundo radicalmente opuestas se suplantaban sucesivamente hasta desembocar en la aniquilación total de cualquier sistema de valores establecido. En línea con los tiempos, la experiencia literaria se convierte en exponente de un clima de inestabilidad, donde los puntos de referencia tradicionales van perdiendo sentido gradualmente hasta desaparecer.

El proceso se hace particularmente acusado en el terreno de la poesía amorosa. Frente a la relativa (aunque eso sí, sólo relativa) homogeneidad de un s. XVI dominado por los modelos petrarquistas, en el siglo siguiente conviven corrientes de muy diverso cuño. Los poetas *cavalier*, los metafísicos y los de la Restauración, los tres grandes “modos” de la poesía inglesa del XVII, presentan visiones del fenómeno amoroso sustancialmente distintas.¹ Y aunque indiscutiblemente todas parten de

la base idealista del petrarquismo, se van distanciando de ella progresivamente, poniéndola en perspectiva con una actitud irónica que abarca desde la ligereza del tono *cavalier* a la radical sinceridad de los metafísicos y, en último término, el devastador cinismo de los autores de la Restauración. Como tantas y tantas cosas en este siglo, la poesía amorosa vive de prisa, y en su carrera acelerada va dejando en jirones toda su anterior idealización, hasta mostrar finalmente un rostro descarnado, cubierto tan sólo por esa máscara de cínica indiferencia tras la que los hombres de la Restauración ocultan su desconcierto.

Para intentar acercarnos a estos tres modos de presentar la experiencia amorosa y explorar sus diferencias, de la forma más clara y concisa posible, nada mejor que partir directamente del análisis y comparación de tres poemas que correspondan a cada una de estas corrientes. Pero para que el contraste sea válido habremos de restringir drásticamente el foco y acotar, dentro del amplio campo de la poesía amorosa, un espacio mucho más concreto, de manera que podamos fijar algunas de las variables y contar con unas coordenadas fiables sobre las que proyectar la comparación. Así, por ejemplo, circunscribiéndonos a un tema tan preciso, y de tan larga tradición en la literatura occidental, como el *carpe diem*², podemos contrastar las diversas versiones que presentan un poeta *cavalier*, Herrick, uno metafísico, Marvell, y un autor de la Restauración, Rochester, con la seguridad de que el análisis de las diferentes implicaciones semánticas, discursivas e ideacionales ha de resultar cuando menos indicativo del movimiento de la poesía amorosa en este siglo.

El primero de estos textos, el poema de Herrick "To the Virgins, to Make Much of Time", se incluye en su obra *Hesperides*, y está publicado alrededor del año 1648³:

To the Virgins, to Make Much of Time
 Gather ye Rose-buds while ye may,
 Old Time is still a flying;
 And this same flower that smiles today,
 To morrow will be dying.
 The glorious Lamp of Heaven, the Sun,
 The higher he's a getting,
 The sooner will his Race be run,
 And nearer he's to setting.
 That Age is best, which is the first,
 When Youth and Blood are warmer;
 But being spent, the worse, and worst
 Times, still succeed the former.
 Then be not coy, but use your time;
 And while ye may, goe marry;
 For having lost but once your prime,
 You may for ever tarry.⁴

Como en cualquier formulación tradicional del *carpe diem* el argumento se articula sobre el contraste de dos campos semánticos claramente diferenciados: el esplendor de la juventud y la belleza, siempre asociado al presente, contrapuesto de modo persuasivo a la decadencia que acecha en el futuro. En nada se aparta Herrick de este esquema; el núcleo central del poema no puede ser más convencional: las referencias a las rosas, el sol, e incluso la alusión al mito de la Edad de Oro implícita en la tercera estrofa.⁵ También son de uso común el resto de las notas que completan, con aire amable y delicado, la descripción de la primera juventud: "flower" y "smiles" (verso 3), "best" (9), "warmer" (10), "prime" (15). Y mientras estas imágenes se asocian a un tiempo primero y presente —"first" (9), "today" (3)— se proyecta sobre ellas la amenaza del deterioro futuro, aunque de forma quizá demasiado vaga y suave —"dying" (4), "setting" (8), "worse" (11)— como para alcanzar verdadera fuerza poética o vital. Incluso la caracterización del tiempo como "Old Time" sugiere, como indica Roger Rollin, más un espíritu familiar que una fuerza amenazadora.⁶

Este tono amable y sin urgencias prevalece también en la organización discursiva de la argumentación. El poema se abre con un *consejo* —"Gather ye rosebuds..." (v. 1)— que busca autoridad en las verdades universales encerradas en la *constatación* —"Old time is still a-flying" (2)— y *predicción* —"And that same flower ... will be dying" (3-4)— que siguen. *Constataciones* y *predicciones* conforman igualmente la segunda y tercera estrofa, y aportan la base de sabiduría tradicional que nos lleva directamente al triple *consejo* final: "Then be not coy ... use your time/ ... go marry" (13-14). Y para completar la estrofa y reforzar estos *consejos*, el poema se cierra con una última *constatación*: "For having lost but once your prime/ you may for ever tarry" (15-16).

Así pues, lo más característico de la formulación discursiva que hemos analizado es la falta total de afectividad y personalización, marcada ya desde el título —que asume un interlocutor plural, *virgins*— y corroborada por la ausencia del "yo" poético de la composición. El poema, que no el poeta, asume una posición de autoridad apoyada en un conocimiento superior, que no deriva en ningún momento de la experiencia personal, sino de un conjunto de lugares comunes generalmente aceptados. Hay que señalar, finalmente, la absoluta neutralidad de los actos utilizados, mayoritariamente *representativos* —*constataciones* y *predicciones*— y *consejos*, que pese a ser *directivos* carecen de un punto de elocución fuerte que pudiese traicionar la emoción del poeta. Lo característico del "modo" *cavalier* no es, pues, lo personal sino lo social.⁷

Y, sin embargo, la negación de intensidad y compromiso personal no parece ir necesariamente en detrimento de la poesía de Herrick sino que, como a menudo ha señalado la crítica, es precisamente esta encantadora trivialidad la que le ha otorgado su reconocida fama:

It is almost as if Herrick's visions of *carpe diem* are so famous because so comfortingly trivial; it is hard to see how they could threaten

either physical or mental virginity. Yet such lack of engagement or urgency are everywhere in Herrick. ⁸

La inocuidad que señala Parfitt marca la base ideacional sobre la que se asienta el poema. No encontramos aquí una simple incitación a la vida alegre, al goce indiscriminado; lo que se nos propone corresponde más bien a una moderada afirmación de los valores establecidos por las estructuras sociales. Muy en la vena del conservadurismo *cavalier*, el consejo último es “goe marry”. Y este “goe marry” se vuelve sobre las *virgins* del título en un movimiento maliciosamente irónico, no tanto por su pragmático mensaje como por la ruptura de las expectativas temáticas. El motivo del *carpe diem* no está en este caso dirigido a vencer la incómoda barrera de la virtud; con un innegable realismo práctico, el poema llama a las jóvenes “aprovechar el momento” para tomar estado y asegurar una posición. ⁹ Curiosamente, la ruptura de una convención genérica no nos lleva finalmente sino a apoyar otra convención, en este caso social.

Aunque prácticamente contemporáneo al de Herrick en su publicación, el poema de Marvell “To His Coy Mistress” ofrece una versión radicalmente distinta, más viva e intensa. Frente a la vaguedad del interlocutor plural propuesto por Herrick, Marvell propone un mensaje individual, privado, encarnado en un *you* y un *I* singulares. El poeta no se queda aquí al margen, sino que entra en el juego amoroso del poema como parte vitalmente implicada:

Had we but World enough, and Time,
This coyness Lady were no crime.
We would sit down, and think which way
To walk, and pass our long Loves Day.
Thou by the Indian Ganges' side
Should'st Rubies find: I by the Tide
Of Humber would complain. I would
Love you ten years before the Flood:
And you should, if you please, refuse
Till the Conversion of the Jews.
My vegetable Love should grow
Vaster than Empires, and more slow.
An hundred years should go to praise
Thine Eyes, and on thy Forehead Gaze.
Two hundred to adore each Breast:
But thirty thousand to the rest.
An Age at least to every part,
And the last Age should show your Heart.
For Lady you deserve this State;
Nor would I love at lower rate.
But at my back I alwaies hear

Times winged Charriot hurrying near:
 and yonder all before us lye
 Deserts of vast Eternity:
 Thy Beauty shall no more be found;
 Nor, in thy marble Vault, shall sound
 my ecchoing Song: then Worms shall try
 That long-preserv'd Virginity:
 And your quaint Honour turn to dust;
 And into ashes all my Lust.
 The Grave's a fine and private place,
 But none I think do there embrace.

Now therefore, while the youthful hew
 Sits on thy skin like morning glew,
 And while thy willing Soul transpires
 At every pore with instant Fires,
 Now let us sport us while we may;
 And now like am'rous birds of prey,
 Rather at once our time devour,
 Than languish in his slow-chapt pow'r.
 Let us roll all our Strength and all
 our sweetness, up into one Ball:
 And tear our Pleasures with rough strife,
 Thorough the Iron gates of Life.
 Thus, though we cannot make our Sun
 Stand still, yet we will make him run. ¹⁰

El poema avanza en un triple movimiento, y apunta ya desde el principio una preocupación obsesiva por el tiempo, marcada por la posición enfática de la palabra *time*, que proporciona la primera rima, y que cobra un carácter irónicamente negativo por asociación con su par *crime*. Neutralizando de modo hipotético el correr del tiempo, el poeta describe la relación con su dama según los moldes clásicos petrarquistas: al poeta corresponde el amor —“love” (8)—, la queja —“complain” (7)—, la adoración contemplativa —“gaze” (14), “adore” (15)— y el encomio de la amada —“praise” (13)—, mientras que ésta se define por su belleza —“eyes”, “forehead” (14), “breast” (15), “every part” (17)— y, cómo no, por su actitud desdeñosa —“refuse” (9).

Estos modelos, ya tan gastados, se llevan en clave amablemente paródica a una desproporción extrema: el amor del poeta se extiende, “vaster than Empires and more slow” (12), por encima del espacio y el tiempo. Su pasión alcanza del humilde Humber (7), al exótico Ganges (5), y perdura durante cientos, miles de años, hasta el mismo fin del mundo —“the last Age” (18). Pero a la vez, tal desmesura se ve irónicamente minada por su carácter de mera suposición, como nos recuerdan, pertinaces, los repetidos *would* y *should*. La ironía se completa al calificar este vas-

to e ilimitado amor de “vegetable” (11), identificándolo así con la forma más baja de vida, reducida a un puro crecimiento vegetativo.

Pero si la ligereza de estos versos y la preocupación por el paso del tiempo pueden recordarnos en parte el tono *Cavalier*, la sección siguiente nos sorprende con notas de un dramatismo inequívocamente metafísico. Tras el paréntesis en el que el fluir temporal había quedado hipotéticamente suspendido, el segundo movimiento se abre con una adversativa —“But at my back I alwaies hear...” (21)— que nos devuelve a la realidad en la que el tiempo presiona apremiante —“hurrying near” (22); de nuevo la palabra *time* aparece en posición enfática, marcada ahora por el brusco encabalgamiento— “... hear/ Times winged chariot...” (21-22). Y al tiempo le sucede, aún más terrible y amenazadora, la eternidad, como un vasto desierto —“Deserts of vast Eternity” (24)— en el que la belleza de la amada y el elogio del poeta, magnificados hasta el infinito en los versos anteriores, se desvanecen definitivamente: “Thy Beauty shall no more be found/ Nor... shall sound/ my echoing Song” (25-27).

No se queda ahí el poeta. Endureciendo más si cabe el tono proyecta sobre el vacío desolador de la eternidad la imagen de la propia amada en la tumba —“thy marble Vault” (26). Si Herrick simbolizaba la decadencia futura en el sol poniente o la flor marchita, Marvell nos enfrenta a la mismísima descomposición física, en versos que cobran una extraordinaria fuerza expresiva por su macabra vividez:

... then Worms shall try
That long-preserv'd Virginitie:
And your quaint Honour turn to dust,
And into ashes all my Lust. (27-30)

Y concluye con una nota de humor sardónico en el pareado final: “The Grave is a fine and private place,/ But none I think do there embrace” (31-32).

Por último, el tercer movimiento presenta la incitación al goce, a aprovechar el momento presente. Tampoco aquí encontramos nada parecido a la suavidad del tono de Herrick, pese a la aparición de toques como “youthful hue” (33), “morning glew” (34), “languish” (40), “pleasures” (43). Pero estas notas de inocente delicadeza combinan, con singular originalidad, con imágenes de fuerza y violencia —“Fires” (36), “devour” (39), “tear” (43), “rough strife” (43), “iron gates” (44)— y forman así una aleación única de “sweetness” (42) y “strength” (41), bien representada por los “am'rous birds of prey” (38), que da forma poética al desgarrar vital del hombre barroco en su desesperada lucha contra el tiempo. Y en este desgarrar y esta lucha el poeta participa conjuntamente con su amada,

There can be no disputing the unsentimental realism with which
Marvell's lover concludes his appeal. The consummation he invites her to
share with him takes on the air of a contest, in which he and the Coy
Mistress pit themselves against a harsh world that will not yield its joys

without a fierce struggle. He urges her not to *submit* to him, but to *join* him in overcoming, if only temporarily, the united forces of space and time that consign all poetry's most cherished dreams to the realm of illusion. ¹¹

La disposición discursiva refleja también la mayor fuerza e individualidad del poema de Marvell. Frente al gusto de Herrick por la *constatación*, “To His Coy Mistress” insiste en la implicación personal al preferir, entre los *representativos*, las *afirmaciones*, y formular mediante ellas la serie de hipótesis iniciales (1-18), hasta culminar en la *conclusión* —“For Lady you deserve this State;/ Nor would I love at lower rate” (19-20).

Dentro de esta tónica, la segunda sección se inicia también con *afirmaciones* —“But at my back I alwaies hear...” (21-24)— pasando seguidamente a las predicciones características del tema del *carpe diem* —“Thy Beauty shall no more be found...” (25-30)— y concluyendo con un nuevo par de *afirmaciones* que afianzan el efecto retórico conseguido: “The Grave's a fine and private place,/ But none I think do there embrace” (31-32).

Por último, la sección final refuerza la presión ejercida sobre la amada, a la vez que subraya el interés personal del poeta, al articular su llamada al placer sobre una serie de *exhortaciones* —“Now therefore... let us sport us while we may...” (33-44)— y terminar con un *compromisivo*, mediante el que el poeta reafirma su voluntad personal de participación: “Thus, though we cannot make our Sun/ Stand still, yet we will make him run” (45-46). En resumen, mayor inmediatez, fuerza y compromiso.

En cuanto a su soporte ideacional, lo más característico de “To His Coy Mistress” es quizás su combinación de ironía y autenticidad tan en la línea de la poesía metafísica. Como apunta Wilcher,

Each turn of wit is offered as a joke to be shared sometimes at his own expense, sometimes at hers, and sometimes at the expense of the poetic conventions he mocks in the very act of exploiting them for his own purposes. But the jesting is not incompatible with a serious undertone of resentment and regret at time's defeat of human idealism (41).

Marvell apuesta por una visión global del amor que asienta firmemente el valor intrínseco del amor y la amada. Y lo hace, no a través de idealizaciones irreales, sino en un compromiso vital con la realidad en el que poeta y amada juntamente, en violenta lucha contra el tiempo, se entregan a la intensidad total de la experiencia.

Unos veinte años más tarde aproximadamente, la figura quizá más representativa del período de la Restauración, John Wilmot, Earl of Rochester, compone su canción “Phyllis, be gentler, I advise”. La canción, al igual que su autor, responde inequívocamente al espíritu de su época ¹²:

Song

Phillis, be gentler I advise,
 Make up for time mispent,
 When Beauty on its Death-Bed lies
 'Tis high time to repent.
 Such is the Malice of your Fate,
 That makes you old so soon,
 Your pleasure ever comes too late,
 How early e're begun.
 Think what a wretched thing is she,
 Whose Stars contrive in spight,
 The Morning of her love shou'd be,
 Her fading Beauties' Night.
 Then if to make your ruin more,
 You'll peevishly be coy,
 Dye with the scandal of a whore,
 And never know the joy. ¹³

El poeta presenta directamente su mensaje en la primera estrofa —“Phillis, be gentler...”— y lo hace, con peculiar originalidad, a través del registro de la admonición homilética, hábilmente recreado mediante la concentración en los primeros versos de una serie de términos de uso común en este contexto: “make up” (2), “time mispent” (2), “Death-Bed” (3), “repent” (4). La originalidad de Rochester radica en la sutil inversión de valores que efectúa. Si el registro homilético se asocia invariablemente a una serie de recomendaciones habituales, Rochester lo disloca convirtiéndolo, irónicamente, en sustento de unos valores diametralmente opuestos a los que le son propios. De este modo, el motivo tradicional de la rendición de cuentas nos conmina por una vez no a abandonar una vida licenciosa, sino a rechazar, con sincero arrepentimiento, la conducta recatada. ¹⁴

Para apoyar esta admonición el poema sigue un desarrollo lógico. Lejos del vívido dramatismo sensorial del léxico de Marvell, Rochester impone un frío distanciamiento intelectual con un vocabulario predominantemente abstracto. Apenas introduce imágenes para expresar el contraste entre presente y futuro —tan sólo “Morning” (11) y “Night” (12). Para exponer su argumento el poeta recurre directamente a los conceptos: “Beauty” (3), “pleasure” (7), “love” (11), “joy” (16), contrapuestos a “fading Beauties” (12), “ruin” (13). Y mediando entre unos y otros Rochester interpone un elemento innovador: la fuerza del destino, personificado con un carácter singularmente malicioso —“the Malice of your Fate” (5), “... Stars contrive in spight” (10). La repetida referencia a un destino no ya caprichoso, sino malintencionado y burlón, que maquina insidiosamente la desgracia femenina, subraya el carácter extremadamente azaroso y precario de la conjunción de amor y belleza, y nos urge, por contrapartida, a perseguirla a cualquier coste.

No son éstas las únicas sorpresas que nos depara el poema. Si el título "Song", la estructura formal de canción y, sobre todo, la mención en el primer verso de la "Phyllis" a la que el poeta dirige su llamada parecen evocar el marco convencional de la lírica pastoril, Rochester se encarga de traicionar cínicamente nuestras expectativas. Así, la visión idealizada de la mujer —la inocente pastora— y la dicción moderadamente elevada propia del género, dejan paso a términos, más que coloquiales, peyorativos —"wretched thing" (9)— si no crudamente insultantes —"whore" (15). Y no es sólo el tono; la simple mención de la palabra "scandal" (15) nos aleja del paisaje bucólico que le da vida al género para situarnos en un entorno decididamente urbano, con un deplazamiento que no es simplemente local, sino que se lleva tras de sí todo un sistema de valores.

El tono distanciado y cínico que ha evidenciado el análisis semántico se corresponde con una articulación discursiva que evita las implicaciones afectivas y otorga al poeta una posición de autoridad que hace posible la ironía. Comenzamos con unos *consejos* —"Phyllis be gentler..." (1-2)— cargados de formalidad por la presencia del marcador sintagmático "I advise" (1). Si los *consejos* implican ya un grado de conocimiento superior que sitúa al hablante en posición de autoridad, la autoridad en este caso es máxima, al apoyarse en el uso del registro religioso: "Make up for time mispent" (3). Y sobre la misma base del lenguaje religioso, la *constatación* que sigue —"When Beauty on its Death-Bed lyes/ 'Tis high time to repent" (3-4)— se presenta no ya como portadora de una verdad general sino, más aún, del valor supremo de la verdad revelada.

Con el respaldo de esta autoridad máxima, los *representativos* que aparecen en la segunda y tercera estrofa explicando y ampliando el mensaje anterior, acercan su punto de elocución al de los *declarativos*. El poeta acrecienta además su autoridad en la tercera estrofa al formular el *representativo* de forma indirecta como un *directivo*: "Think what a wretched thing is she..." (9).

Para concluir, la proposición presentada en la estrofa cuarta combina el valor básico de la *predicción* —"If you will be coy, you will never know the joy"— con un punto de elocución muy cercano al de la *maldición* —"Dye with the scandal of a whore..." (15-16). Pero si a una y a otra añadimos la autoridad de la Revelación, establecida desde la primera estrofa, la *predicción* se torna *profecía*, mientras que la *maldición* se transforma en *condena institucional*, en anatema. Mientras otros *directivos* finales señalan la conveniencia —el caso de los *consejos* de Herrick— o incluso el deseo —las *exhortaciones* de Marvell— de que la amada siga la indicación del poeta, el *directivo* revela en este caso, por toda emoción, un cínico desdén que se vuelve sobre la dama con fuerza destructiva. El poeta se niega a dejarse implicar emocionalmente, a apostar su persona en el juego amoroso, y adopta la actitud displicente característica de una época que no cree en nada, porque en el caos de la Guerra Civil y la Restauración ha vivido la evidencia de que no hay valores absolutos. En este clima de confusión, el único código que puede tener sentido es, como veremos a continuación, el del egocentrismo hedonista.

Precisamente en esta línea apunta el vuelco radical que Rochester efectúa en el sistema de valores convencionales. De la admonición inicial al anatema final, el poema encierra la proclama de una religión hedonista que revoluciona todos los códigos de conducta comúnmente aceptados. De la tradicional sanción socio-religiosa de la castidad se pasa a considerarla como un pecado, del que se nos llama a arrepentirnos a tiempo. El placer se afianza firmemente como valor central de la nueva doctrina, mientras que la vida de la belleza suplanta a la vida humana como unidad existencial a cuyo término habremos de rendir cuenta de nuestros actos.¹⁵

Pero la cínica ironía implícita en estos versos, y que se trasluce en todo el poema, no se queda en el simple juego estilístico o la pose irreverente. Muy al contrario, el cinismo de Rochester emana de la radical sinceridad del libertino, empeñado en redescubrir los valores reales por encima de la hipocresía del decoro social. Como bien señala Bernd Dietz a propósito de este mismo poema:

...el desgarró cínico y la ironía destructiva que en ocasiones asoman a sus versos no deben conducirnos a engaño; leída en su conjunto, la poesía amorosa de Rochester es una tentativa radical por explorar patrones de conducta en nombre de una mayor armonía y felicidad.”¹⁶

Tras negar la supuesta misoginia de Rochester, Dietz concluye afirmando que Rochester ataca “no a la mujer en cuanto a tal, sino determinados comportamientos típicos”.

Y, efectivamente, son estos “determinados comportamientos típicos” los que se convierten en blanco de la mordaz crítica de Rochester. Desde las referencias homiléticas de los primeros versos el poeta adopta el tono severo del predicador para formular sus advertencias, culminando en la profética condena final, que nos conmina a no construir nuestra casa sobre la arena de la hipocresía. A aquella que, temerosa de la maledicencia, desaprovecha sus talentos en aras del decoro social todo le será negado; perderá su reputación en el mayor de los escándalos —“The scandal of a whore” (15)— sin llegar a conocer jamás la luz de la revelación —“the joy” (16). Rochester vierte su mensaje en el molde burlesco de una religión profana, pero descubre en la propia irreverencia una nueva verdad más auténtica y sincera.¹⁷

Queda tan sólo ya para concluir, intentar una rápida recapitulación contrastiva de estos tres momentos poéticos, para a través de sus diferencias caracterizar el desarrollo de la poesía amorosa en este siglo. Los poetas del XVII se alejan cada vez con mayor rapidez de los modelos platonizantes que dominaron el siglo anterior. Así, del amable distanciamiento de Herrick, escudado tras un tono neutro y trivial, pero que apunta una dosis de realismo práctico típicamente *cavalier*, pasamos a la decidida implicación afectiva de Marvell y la dramática inmediatez tan propia de los metafísicos. Y ya, mucho más alejado de ambos, encontramos la encarnación misma del espíritu de la Restauración en la cínica indiferencia de Rochester, producto de un egocentrismo hedonista en el que el desprecio es el único sentimiento posible.

Si tanto Herrick como Marvell subvierten irónicamente la tradición de la que parten, aunque lo hagan de modo muy distinto (Herrick con visión pragmática, Marvell en busca de una radical sinceridad), quedan ambos, una vez más, lejos de la total inversión a la que Rochester la somete. La irreverencia de Rochester alcanza a todo el orden de valores establecidos, éticos y estéticos, y ataca de raíz tanto el espíritu como la forma y el lenguaje poético de la lírica amorosa convencional.

Resumiendo aún más, podemos intentar condensar todo este desarrollo en una última imagen si reparamos en los apelativos con los que cada poeta identifica a su "coy mistress". La inocuidad de Herrick contrasta con la autenticidad de Marvell, y una y otra con el desprecio insultante de Rochester: *virgin —mistress— whore*. La progresión es lo suficientemente reveladora para ilustrar por sí misma la dirección en la que avanza la poesía inglesa en el siglo XVII.

Notas

¹ El término *mode* fue introducido por Earl Miner en una serie de estudios sobre la poesía inglesa del XVII: *The Metaphysical Mode from Donne to Cowley* (Princeton: Princeton UP, 1969), *The Cavalier Mode from Jonson to Cotton* (1971), y *The Restoration Mode from Milton to Dryden* (1974). Buscando un punto medio entre el enfoque crítico y el histórico, Miner se sirve de este término para referirse tanto a un corpus poético, como a un estilo y a una visión del mundo y del fenómeno literario. Miner caracteriza a cada una de estas corrientes según sus temas y preocupaciones fundamentales, pero sobre todo según su manera de entender la relación del poeta con su lector y con su obra, con el mundo real y el mundo del poema. A este respecto califica el modo *cavalier* como fundamentalmente "social" ("defining oneself in terms of a social group of a few choice spirits"), el metafísico como "privado" ("defining oneself in opposition to the world by finding just one Other"), y el de la Restauración como "público" ("tends to suspect what is valuable only apart from all others and to pride what men and women share"). (*The Restoration Mode*, xvii.) Pero no son estas categorías estancas. Muchos de los autores cambian de modo de expresión poético, a la vez que de ideal político o religioso, en un movimiento que es fiel reflejo de la peculiar idiosincrasia de este siglo y que revela, en palabras de Miner, "something greatly moving about the century's search for itself, for others, and for the world" (*The Restoration Mode*, xii).

² Antes aún de los autores clásicos, el tema del *carpe diem* aparece ya en la tradición hebrea, aunque de forma condenatoria: "Coronemus nos rosas, antequam marcescant: nullum pratum sit, quod non pertranseat luxuria nostra" (atribuido a los libertinos en el Libro de la Sabiduría ii, 8: "Coronémonos de rosas antes de que se marchiten: no haya prado donde no dejemos las huellas de nuestra intemperancia"). Trad. de Félix Torres Amat, *La Santa Biblia*. Vulgata Latina. Barcelona, 1885). Insistiendo ya en la necesidad de aprovechar el momento, el tema aparece en la línea anacrónica de la poesía griega, pero son los poetas de la llamada Edad de Plata latina los que nos han legado las formulaciones más características: el "carpe diem" Horaciano, el "Vivamus, mea Lesbia, atque amemus" de Catulo, el "carpite florem" de Ovidio, o el "Collige, virgo, rosas" atribuido a Ausonio.

³ El poema, sin embargo, circulaba con anterioridad en manuscrito, e incluso había aparecido impreso al menos una vez en *The Academy of Complement*, 1646. Sobre la difusión de los poemas de Herrick, véase la edición de J. Max Patrick, *The Complete Poetry of Robert Herrick* (New York: New York UP, 1963), xi-xiii.

⁴ L. C. Martin, ed, *The Poems of Robert Herrick* (London: OUP, 1965).

⁵ En cuanto a la extrema convencionalidad de estos versos, Gordon Braden apunta cómo la primera línea recoge ecos no sólo del "Collige, virgo, rosas". La misma idea, y prácticamente idéntica formulación, la encontramos también en Spenser ("Gather, therefore, the Rose of Love" *FQ* II, xii, 75.6), Tasso

("Cogliam la rosa" *Gerusalemme Liberata* 16.117), o Ronsard ("Cueillez d'es aujourd'hui les roses", *Sonnets pour Helene* 2.43.14). "Herrick's Classical Quotations". "Trust to Good Verses". *Herrick Tercentenary Essays*. Ed Roger B. Rollin y J. Max Patrick (Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1978), 132, 146n.

⁶ "Neither the exhortation of the title nor the images of the first two lines of this stanza have the effect of communicating an urgent warning. Rose-buds are still beautiful, even if short lived; and the epithet, "Old Time", suggests a genial greybeard rather than a grim reaper. Even the fact that this ancient is "a flying" makes him more amusing than ominous". *Robert Herrick* (New York: Twayne, 1966), 95.

⁷ Este carácter social es, en opinión de Miner, el rasgo más distintivo del "modo" *Cavalier*: "Before Donne, lyricism was so concerned with form and social convention that it could not express that private sensibility which is certain that it is right and real, that the whole world is wrong and perhaps unreal" (*The Restoration Mode*, xiii).

⁸ George Parfitt, *English Poetry of the Seventeenth Century* (Harlow: Longman, 1985), 29.

⁹ Varios editores y críticos han señalado la posible deuda de Herrick con Robert Burton: "Virgins must be provided for in season... For if they tarry longer... They are past date... A virgin as the poet holds... is like a flowre, a Rose withered on a sudden" (*The Anatomy of Melancholy*, 3,2,5,5). Aunque la semejanza es sorprendente, hay que apuntar sin embargo que tanto el contexto como el propósito comunicativo del fragmento de Burton es bien distinto: Burton no se dirige a las jóvenes, sino a los padres, aconsejándoles casar a sus hijas antes de que se pase la edad oportuna: "... such above the rest as have daughters to bestow should be careful and provident to marry them in due time..." El mensaje de Herrick, por el contrario, se encuadra dentro de lo que Miner denomina "the Cavalier ideal of good life": "The foremost Cavalier ideal expressed in poetry is what we may call the good life... This ideal reflects many things: a conservative outlook, a response to a social threat, classical recollections, love of a very English way of life, and a new blending of old ideas. The ideal is not necessarily Christian or pagan, this worldly or otherworldly. But by comparison with Metaphysical and Restoration poetry, it probably does seem more secular and classical, pagan or Horatian in some ways than do the other two great modes of seventeenth-century poetry" (*The Cavalier Mode*, 44).

¹⁰ George deF. Lord, ed. *Andrew Marvell: Complete Poetry*. (London; Dent, 1984).

¹¹ Robert Wilcher, *Andrew Marvell* (Cambridge: CUP, 1985), 44.

¹² Al elegir a Rochester como espíritu representativo de la Restauración me alejo en parte de la interpretación de esta época y este "modo" poético que propone Miner en *The Restoration Mode*. Miner toma figuras como Milton o Dryden como ejemplos de la tendencia dominante en el período, y se ocupa de personajes como Rochester, Etherege, Sedley o Buckhurst en un capítulo significativamente titulado "The Sons of Belial" (367-86). No entro aquí a discutir la opinión de Miner. La preferencia por Rochester para este estudio obedece simplemente a que es su poesía, e incluso su misma actividad vital, más que la de las otras grandes figuras del período, la que lleva a su expresión más extrema el apartamiento de los modelos petrarquistas de principios de siglo.

¹³ Harold Love, ed. *The Penguin Book of Restoration Verse*. Harmondsworth: Penguin, 1968.

¹⁴ Es interesante señalar que, pese a que la actitud vital de Rochester se aparte radicalmente de las figuras consideradas por Miner más representativas, comparte sin embargo con ellos un mismo modo "público" de expresión poética (el sermón es un ejemplo característico de discurso público).

¹⁵ La adopción por parte de Rochester de este código de conducta está recogida en sus conversaciones con el obispo Burnet: "The two maxims of his morality then were, that he should do nothing to the hurt if any other, or that might prejudice his own health: And he thought that all pleasure, when it did not interfere with these, was to be indulged as the gratification of our own natural appetites. It seemed unreasonable to imagine that these were put in man only to be restrained, or curbed to such a narrowness". Gilbert Burnet, *Some Passages in the Life and Death of the Right Hon. John Earl of Rochester* (London, 1680), 38-9.

¹⁶ Bernd Dietz, "La Poesía de John Wilmot, Earl of Rochester", *Estudios literarios ingleses: La Restauración, 1660-1700* (Madrid: Cátedra, 1989), 212.

¹⁷ Según nos informa también Burnet, Rochester opinaba que la religión era sólo una invención de los clérigos para asegurar su sustento: "... they suspected the things were not true, which in their sermons and discourses they so earnestly recommended" (121). Lógicamente, Burnet aclara que Rochester rechazó todas estas opiniones y se convirtió a la verdadera fe en su lecho de muerte.