LAS POSIBLES FUENTES LITERARIAS DE ESPRONCEDA EN «EL DIABLO MUNDO»

ENSAYO DE LITERATURA COMPARADA

A mi ilustre amigo
D. ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO

Der Gedanke Espronceda, ein Menschheitsbild zu entwickeln, steht nicht vereinzelt in der zeitgenössischen Literatur.

A. HÄMEL [1]

Al iniciar el estudio de las posibles fuentes de Espronceda, en lo que a *El Diablo Mundo* se refiere, conviene hacer una aclaración preliminar: en su biografía de Alfred de Vigny, R. de Traz dice: «Sans dire du mal de la littérature comparée, j'estime qu'à dénoncer partout les origines de telle idée, de telle image, elle finit par faire apparaître comme un mosaïque de plagiats l'ouvrage qu'elle analyse». Y añade: «Toute la littérature classique (française) est basée sur l'imitation des Anciens, sans compter celle des Italiens et des Espagnols» [2] También A. Alonso dice en este sen-

[1] «El pensamiento de Espronceda, consistente en una representación del progresar humano, no es caso aislado en la literatura a él contemporánea.» A. HÄMEL, *Der Humor bei José de Espronceda*, en «Zeitschrift für romanische Philologie», Halle, 1922, XLI Band, p. 652.

[2] R. DE TRAZ, *Alfred de Vigny*. París, s. a. p. 45.

tido: «El estudio de las fuentes literarias, salvo rarísimas excepciones, ha sido cultivado entre nosotros con un criterio fiscal y de policía» [3]. Dejando aparte lo que haya de cierto, o de exagerado, en esta afirmación, diremos, en cuanto nos concierne, que nuestro propósito, al rastrear las fuentes que, prudentemente, llamamos *hipotéticas* de Espronceda, no es el de un *a priori* desfavorable respecto del poeta cuya obra estudiamos, ni tampoco el vano regodeo de hallar a Espronceda en situación de plagiario, pues el plagio, como dice muy bien E. Pujals [4] «es poco menos que imposible, por múltiples razones de tipo psicológico». A este respecto, Américo Castro se ha expresado con sumo acierto: «Plagio es lo transplantado a tierras humanas vitalmente estériles» [5] ¿Es tal el caso de Espronceda? Si no se puede decir de él que sea un segundo Garcilaso, ni mucho menos, tampoco sería justo afirmar que su tierra poética sea estéril. Además, ¿puede hablarse de plagio concreto en *El Diablo Mundo?* No: hay que distinguir entre el plagio y la imitación, o el inspirarse en determinados precedentes. Y en este sentido si se quisieran analizar todos los posibles antecedentes, próximos o remotos; todas las analogías, evidentes o vagas, deliberadas o casuales, y todos los influjos, manifiestos o invisibles, que se perciben en la obra poética de Espronceda, en general, y en *El Diablo Mundo*, en particular, sería tarea ardua. Sin apurar demasiado, vemos variedad de textos conexa

---

[3] AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía*. Bibl. Rom. Hisp. Madrid, 1955, p. 381. A. Alonso, pese a lo que dice, analiza, a su vez, el poema de Rubén Darío *Lo fatal:*

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,

y descubre que es imitación de Miguel Ángel:

Caro m'èl sonno e più l'esser di sasso,

que es «la risposta, messa in bocca alla mirabile statua della Notte delle Cappelle medicee di S. Lorenzo, all'epigramma di tal Giovanni Strozzi: «La notte che tu vedi in sí dolci atti Dormir, fu da un Angelo scolpita in questo sasso,e, perché dorme, ha vita: Destala, se non credi, e parleratti» (G. MORPURGO, *Antologia italiana*, Verona, 1954, p. 251. También K. VOSSLER *(Formas literarias en los pueblos románicos*, p. 122), dice que «no hay que caer en la superstición de la investigación de las fuentes escritas, que no reconoce ninguna obra sin modelo y nada nuevo ni original bajo la luz del sol, ya que donde luce el sol de la poesía todo es nuevo y original».

[4] E. PUJALS, *Paralelismo e independencia de Espronceda y lord Byron*, en «Arbor», n.° 5,1948, pp. 27 a 52.

[5] Américo CASTRO, *La realidad histórica de España*, México, 1954, Introd. p. 8.

o inconexamente relacionados con el poema espronceciano; y acaso el primero de ellos sea las *Metamórfosis* de Ovidio, tradicionalmente considerada como la *Biblia de los poetas*. Claro está, por otra parte, que en estos difíciles problemas de fuentes no todos los textos aducidos tienen igual valor probatorio. Bueno será, pues, dividirlos en dos categorías *principales*, y entendemos por tales los que parecen más manifiestos como fuente de inspiración espronceciana; *secundarios*, esto es, los que de modo esporádico hayan podido contribuir a sugerir ideas, imágenes, situaciones, etc, al poeta. Los textos que forman la primera categoría son: *principales:*

1.° GOETHE: *Faust.*

2.° VOLTAIRE: *L'Ingénu.*

3.° BYRON: *Don Juan, Manfred, The Deformed Transformed*, etc. Veámoslos:

1.° GOETHE: *Faust.*—Las analogías que aparecen en *Faust* y en *El Diablo Mundo*, señaladas desde Valera hasta Moreno Villa y, más concretamente, por Pabón y Suárez de Urbina [6] ¿son casuales o deliberadas? ¿Partió Espronceda del viejo tema medieval de manera consciente, o bien, al desarrollar su idea inicial—no sabemos cuál—, vino a coincidir con algunos puntos del tema fáustico? La respuesta es difícil. ¿Diremos, con Brereton, que «l'influence de Goethe sur Espronceda semble destinée à rester à l'état d'hypothèse» [7], o la afirmaremos resueltamente, con Pabón? ¿Se sintió tentado Espronceda por la universalidad del personaje? Moreno Villa no vacila en afirmar que «a Espronceda le fascinan los tipos de Fausto y Mefistófeles» [8] Y Pabón añade: «La influencia del *Fausto*, después del título, continúa en la *Introducción*» Observemos, por lo que a la universalidad del personaje Fausto se refiere, que, como dice Cruz-Coronado, en el ámbito de los mitos o temas universales personalizados, Fausto no alcanza el grado máximo de universalidad, que

[6] J. M. PABÓN Y SUÁREZ DE URBINA, *Algunas influencias del «Fausto» de Goethe en Espronceda*, en «Universidad», Zaragoza, 1927, T. IV, pp. 1 a 22.

[7] Geoffrey BRERETON, *Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*. París, 1934, p. 114.

[8] J. MORENO VILLA, Prefacio y notas a *Obras* de Espronceda, en «Clas. Cast.» T. 11, vol. 50. Madrid, 1944, p. II.

asumen, por ejemplo, Don Quijote y Don Juan. Por ello agrega el citado autor: «Las expresiones simbólicas *ser un Don Quijote, o un Don Juan* existen en las más de las lenguas cultas; no se da otro tanto, que sepamos, con Hamlet o Fausto» [9].

¿Sabía Espronceda que la primitiva fábula inspiradora de *Faust* viene, naturalmente, de la más remota antigüedad, y sobre todo desde el siglo IV, con la leyenda de Cipriano de Antioquía, versificada un siglo más tarde por Athenaida (Eudoxia) esposa del emperador Teodosio II, y que habrá de servir a Calderón de tema para *El mágico prodigioso* y a Mira de Amescua para *El esclavo del demonio?* ¿Conocía Espronceda, además, la leyenda, del siglo VI, del monje Teófilo, tratada por Rutebeuf a fines del siglo XIII *(Le miracle de Théophile)* y por Berceo, en sus *Milagros de Nuestra Señora,* leyenda en la que hay ya un antecedente concreto de pacto demoníaco, como en *Fausto,* aunque no con designio de rejuvenecimiento, sino de conseguir honores? Rutebeuf que, según Des Granges , «n' a pas tiré un parti avantageux de cette histoire», describe, sin embargo, con bastante acierto, las tentaciones del demonio y las congojas del monje. Y Berceo dice:

> Teófilo, mesquino, de Dios desamparado,
> Vencíolo so lucura e mueda del peccado,
> Fo demandar conseio al trufán diablado
> Como podrie tornar al antiguo estado.
>
> *Milagros de Nuestra Señora,* XXIV, 25.

En el siglo XVI, bajo el doble signo del Renacimiento y de la Reforma, Alemania populariza la leyenda de un doctor Johann Faust, que se supone nacido en 1480, probablemente en Wittemberg, y muerto en 1540. A la tradición oral sucede la escrita, desde la obra de Christoph Rosshirt (1570), hasta la *Historia Johannis Faust des Zauberers* (1580) y, sobre todo, el *Volksbuch* del doctor Faust, cuya más antigua edición apareció en Frankfurt-am-Mein, en 1587, por Johan Spies. Fue, probablemente, en la lectura de un *Faustbuch,* o en los *Volksschauspiele* y *Puppenspiele* que se sucedieron durante los siglos XVII y XXXVIII, o acaso en el *Chris-*

[9] G. DE LA CRUZ-CORONADO, *Alonso Quijano, el hidalgo de aldea,* en «Letras», Universidade do Paraná, Curitiba (Brasil), 1955, n.° 3, p. 54.

tiche Meynende de 1725, en los que Goethe se inspiró para su *Urfaust* (1773-1775), más tarde para su *Fragment* (1790) y, finalmente, en el *Faust* de 1808, resumen y modificación de los dos anteriores, publicado por Cotta, de Tubingen, en la primavera de dicho año, en el volumen 8.° de las obras completas del gran poeta alemán, bajo el título de *Faust, eine Tragödie, Erster Teil,* con el que desde entonces se le conoce [10].

¿Conoció Espronceda el *Faust* de 1808? O, en todo caso, ¿cómo y cuándo lo conoció? Sabido es que Espronceda ignoraba el alemán. ¿Tuvo conocimiento de la obra por una traducción inglesa? Es poco probable, pues la tragedia de Goethe no alcanzó, al principio, gran difusión, como parece desprenderse de lo que dice Carlyle: *because «Faust», though considerably talked of in England, appears still to be nowise known* [11]. Es en 1864 cuando Anna Swanwick, al prologar su traducción inglesa de *Faust* para la Bohn's Standard Library de Londres, puede hablar de las numerosas versiones inglesas de *Faust*, y decir: *I am credibly informed that there are upwards of twenty complete versions in print, and even a greater number of fragments.*

Acaso sea verosímil suponer que Espronceda conociese la obra de Goethe por una traducción francesa. Las dos primeras traducciones de *Faust* a esta lengua fueron, la fragmentaria del conde de Saint-Aulaire *(Théâtres étrangers,* T. IX), y la de Albert Stapfer, diplomático suizo y autor de una biografía de Goethe. Ambas son de 1823. La de Gérard de Nerval data de noviembre de 1827, cuando el infortunado poeta no contaba más que veinte años, lo que excusa las deficiencias de la traducción, que no obs-

---

[10] Algo al margen de nuestro estudio diremos que el *Urfaust*, el *Faust des Stürmers* lo empezó Goethe, en Estrasburgo, en 1770. Interrumpido, el poeta lo rehizo en 1790 *(Fragment)*. El primer *Faust* de 1773-75 fue descubierto por E. SCHMIDT, en 1887 y publicado bajo el título de *Urfaust*. El *Fragment* no comprendía más que 2.135 versos, en tanto que el de 1808 tiene 4.612. Lessing también proyectó un *Faust*, del que escribió algunos fragmentos: *Faust mit sieben Geistern*, y cuyo manuscrito incompleto se perdió o fue destruído por su autor. También Friedrich Müller escribió un drama fáustico: *Doctor Fausts Leben und Tod dramatisiert* (1778), así como el *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* de Friedrich Maximilian Klinger (1791). El primitivo nombre de Mefistófeles fue *Mefostofiles*. El cambio aparece en una balada inglesa publicada en 1588.

[11] Thomas CARLYLE, *Goethe's Helena*, en *Critical and Miscellaneous Essays*. London, 1888, vol, I. pp. 116 y ss.

taron para que fuese altamente apreciada por el propio Goethe [12]. Y precisamente hacia 1827 Espronceda abandona Londres y, por Holanda, pasa a París. Se sitúa también por este entonces el famoso rapto de Teresa, sobre el cual tanto se ha fantaseado y del que no diremos nada.

Pabón, en su mencionado estudio, opina:

> Pero aun en las traducciones francesas el problema resulta casi insoluble, pues las semejanzas que se señalan, más que una lectura reciente, de la que quedan giros y palabras, parecen ser debidas a recuerdos lejanos, pero intensos; y alcanzando más, por lo tanto, al pensamiento que al lenguaje, hace difícil todo cotejo que no sea con el original.

Y en otro lugar: «Del modo cómo tomó los elementos del *Fausto* se colige que debió de leerlo con más emoción que detenimiento y que esta lectura era ya lejana y trasnochada».

Una de las características del Romanticismo, particularmente del alemán y, en menor grado, del español, es la resurrección del medievalismo, dando un salto sobre las elaboraciones del Renacimiento. Si en la vieja leyenda Fausto, como dice un autor, vende su alma a cambio de algunos años de alegría y de placer, en Marlowe el doctor Fausto es ya un producto renacentista, pues *Marlowe's Faustus desires pleasure also, but incidentally only; it is every form of joy he would drink of freely*, estima Compton-Rikett, para quien *Faustus is a genuine incarnation of Renascence spirit, and has nothing of that calculating, introspective nature peculiar to Goethe's gentleman.* [13] Disiente de la primera apreciación Georg Lukacs, quien, habiendo estudiado el *Urfaust* (y también el de 1808) a la luz de la dialéctica materialista, concluye que Fausto no aspira sólo al goce de la vida, sino a algo más elevado: a la realización y desarrollo de sus posibilidades individuales [14]. Cierto es que en Goethe el personaje vuelve, en parte,

[12] J. P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836-1848) En fecha 30 de enero de 1830. Cf. Camille AUDRAY, *Gérard de Nerval*, París, 1946, p. 28.

[13] A. COMPTON-RICKETT, *A history of English Literature from Earliest Times to* 1916. London, 1953, p. 101.

[14] Georg LUKACS, *Goethe et son époque*. París, 1961, p. 277.

a su forma medieval, con sus resabios de magicismo, pero, en parte también, se incorpora a los inicios del Romanticismo, del que participa plenamente por su tendencia marcadamente individualista y por una *Weltanschauung* ya moderna. Por donde *Faust* viene a ser una síntesis clásico-romántica. Además, como dice Carlyle, *Faust is emphatically a work of Art, a work matured in the mysterious depht of a vast and wonderful mind (Op. cit.* p. 116).

He aquí ya un punto en el que *Faust* y *El Diablo Mundo* no pueden coincidir, pues el segundo no es producto de honda meditación filosófico-poética a lo largo de toda una existencia, sino resultado—muchas veces feliz—de arranques pasionales líricamente expresados *(Canto a Teresa)* o de intrascendentes peroraciones entrecortadas por digresiones que interrumpen a cada paso el hilo narrativo, sumamente tenue. Además, si como ha observado Churchman, en la obra de Espronceda no hay vestigios griegos ni latinos, tampoco hay nada que revele un conocimiento, ni siquiera ligero, de poetas o pensadores germánicos, y creemos, con Moreno Villa, que nuestro poeta «no viene de este núcleo alemán tan pertrechado de clasicismo, de Edad Media, de filología, de lenguas, de religión y de metafísica». [15]

Para Pabón «el grandioso cuadro general de Espronceda está inspirado en Goethe». Y se esfuerza por demostrarlo: en la *Introducción* de *El Diablo Mundo*, los versos primeros del *Coro de Demonios* rezan así:

Boguemos, boguemos,
La barca empujad,
Que rompa las nubes,
Que rompa las nieblas,
Los aires, las llamas,
Las densas tinieblas,
Las olas del mar.

Boguemos, crucemos
Del mundo el confín;
Que hoy su triste carcel quiebran
Libres los diablos en fin,
Y con música y estruendo
Los condenados celebran,
Juntos cantando y bebiendo,
Un diabólico festín.
(Introd, 1-15). [16]

[15] «Enrique Heine y Espronceda residían en París por la misma época y de Heine hablaban los periódicos todos los días. A pesar de esto el P. Blanco dice que Espronceda, «aunque heineano», probablemente no había oído nombrar nunca a Heine». A. CORTÓN, *Espronceda*. Madrid, 1909, p. 196, nota.

[16] Citamos por: José de Espronceda, *Obras poéticas y escritos en prosa*. Colección completa enriquecida con varias producciones inéditas encontradas entre los papeles autógrafos del autor, ordenada por don Patricio DE LA ESCOSURA, académico de la Española; publícala doña Blanca ESPRONCEDA DE ESCOSURA, hija única y heredera del insigne poeta. Madrid, Eduardo Mengíbar editor, 1884. Páginas 347 a 568. La numeración de los versos se hace por cantos.

De estos versos dice nuestro crítico: «Cantando igualmente, y con el mismo apresuramiento, se encaminan Fausto y Mefistófeles, guiados por el fuego fatuo, a la orgía de Walpurgis». Y los asimila a:

a) In die Traum-und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen.
Führ'uns gut und mach'dir Ehre,
Dass wir vorwärts bald gelangen,
In den weiten öden Räumen!

Seh'die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüberrücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!

Faust: Walpurgisnacht, 3871-80). [17].

Más adelante:

Densa niebla
Cubre el cielo,
Y de espíritus
Se puebla
Vagarosos,
Que aquí el viento
Y allí cruzan
Vaporosos
Y sin cuento.

Y aquí tornan
Y allí giran
Ya se juntan,
Se retiran
Ya se ocultan,
Ya aparecen,
Vagan, vuelan,
Pasan, huyen,
Vuelven, crecen,
Disminuyen,
Se evaporan,
Se coloran,
Y entre sombras
Y reflejos,
Cerca y lejos
Ya se pierden,
Ya me evitan
Con temor
Ya se agitan
Con furor,
En aérea danza fantástica
A mi alrededor.

(Introd. 29-51).

Estos versos, a los que—por su corte—nos referiremos al hablar de los *Djinns* de Víctor Hugo, los relaciona Pabón con:

(a) «Hemos entrado, según parece, en la región del ensueño y de los prodigios, y hazte honor de que lleguemos pronto allá, a los espacios desiertos y anchurosos. Veo los árboles sucederse y desaparcer y las rocas que se inclinan y los peñascos que resoplan y suenan.»

[17] Citamos por: *Faust, eine Tragödie von Goethe.* Verlag der J.G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart, 1865. Pabón cita por *Goethes Faust*, herausgegeben von Georg Witkowski, Leipzig, Hesse und Becker, 1924.

b) Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
Winden sich aus Fels und Sande,
Strecken wunderliche Bande,
Uns zu schrecken, uns zu fangen;
Aus belebten derben Masern
Strecken sie Polypenfasern
Nach dem Wandrer. Und die Mäuse
Tausendfärbig, scharenweise,
Durch das Moos und durch die Heide!
Und die Funkenwürmer fliegen
Mit gedrängten Schwärmezügen,
Zum verwirrenden Geleite.

(*Faust: Walpurgisnacht*, 3894-3905).

En *El Diablo Mundo* hay:

Vago enjambre de vanos fantasmas,
De formas diversas, de vario color,
En cabras y sierpes montados y en cuervos,
Y en palos de escobas, con sordo rumor:

(*Introd.* 60-63).

Y en *Faust (Beide Chöre)*

c) Es trägt der Besen, trägt der Stock,
Die Gabel trägt, es trägt der Bock.

(*Faust: Walpurgisnacht*, 4000-01).

Pabón pone en paralelo los versos, muy ricos en esdrújulos, de Espronceda:

Y truncando añosos árboles,
Irresistible su ímpetu,
Teñida en colores lívidos,
Gigante forma flamígera
Cabalga en el huracán.

(*Introd.* 97-101),

con otros, bastante parecidos, de *Faust (Walpurgisnacht*, 3941-3951), pero pensamos que acaso aquéllos estén sugeridos por los

(b) «Y las raíces, como serpientes, se retuercen en las rocas y en la arena y tienden maravillosos lazos para atemorizarnos y aprisionarnos; de sus fuertes nudos salen hilos, como brazos de pólipos, tendidos hacia el caminante. Y los ratones de mil colores corren sobre el musgo y los brezos. Y las luciérnagas, en apretados haces, vuelan en torno nuestro y nos aturden con su compañía.»

(c) «Trae la escoba, trae el palo/Trae la horquilla, el cabrón trae».

Djinns. No podemos, por otra parte, seguir demasiado a Pabón en su rastreo de similitudes, porque a veces las semejanzas son muy lejanas, como él mismo reconoce: «Cierto que si consideradas aisladamente, algunas de las semejanzas anotadas nada probarían, la reunión de todas ellas y la lectura conjunta de los dos pasajes de ambos poetas no dejan lugar a duda de que Goethe ha sido el sugeridor de Espronceda.» [18]

Pueden observarse, no obstante, algunas otras semejanzas:

Y yo soy parte de ti,
Soy ese espíritu insomne
Que te excita y te levanta
De tu nada a otras regiones.

(*Introd.* 436-39).

Y Mefistófeles, cuando se aparece a Fausto, por vez primera, en su *Studierzimmer*, se define a sí mismo:

d) Ein Theil von jener Kraft
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

De igual manera, al principio de *Faust* hay tres arcángeles: Rafael, Gabriel y Michael, y el Señor. Y el arcángel Rafael dice, expresando la teoría pitagórica de la música de las esferas:

e) Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,

---

[18] Y añade: «Y las coincidencias señaladas en cuanto sigue: la de la escena de la taberna de Auerbach con la que se desarrolla en el Avapiés, la entrada de Fausto en el aposento de Margarita y la de Adán en casa de la condesa de Alcira, me parecen poco concluyentes... y las semejanzas que nota Moreno Villa son, a mi ver, un tanto forzadas». Así lo creemos nosotros también. Por lo que a la segunda semejanza se refiere, bastará con decir que Fausto y Mefistófeles entran en *ein kleines reinliches Zimmer* (un pequeño y limpio aposento) en casa de Margarita, momentáneamente ausente, en tanto que Adán y la pandilla de foragidos entran en un palacio, el de la condesa de Alcira, mientras ésta yace en el lecho. Y los designios respectivos son muy distintos.

(d) «Una parte de esa fuerza/Que siempre quiere el Mal y constantemente hace el Bien».

(e) «El sol resuena sobre el mundo antiguo en el coro armonioso de las esferas, y su ordenado curso se cumple con la rapidez del rayo. Su aspecto da fuerza a los Ángeles, aunque no puedan penetrar en él. Las maravillas de la creación son inexplicables y magníficas como el primer día».

Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am ersten Tag.

(Faust: Prolog im Himmel, 243-50).

En *El Diablo Mundo (Introducción)* hay un Coro de Demonios, más Voces, y el Poeta, quien dice:

Santo, Santo, los ángeles cantan,
Hosanna, Hosanna en las alturas suena,
Rayos de luz perfilan y abrillantan
Nube de incienso y transparencia llena;
Y en ella con murmullo se levantan,
Paz demandando a la mansión serena,
Las preces de los hombres en su duelo,
Y paz les vuelve y bendición el cielo.

(Introd. 336-43).

Hay similitud de atmósfera célica, pero ¿es esto suficiente? Lo es más la atmósfera de *Walpurgisnachtstraum,* que Valera y Blanco García llaman de *aquelarre* y que hace decir a A. Hämel:

f) In der *Introducción* schildert der Dichter eine Visión [19], die er am nachtlingen Himmel geschaut hat. Eine Schar phantasticher Gestalten türmt sich vor seinen Augen am Firmament. Wirre Laute erschallen... Die Hauptgestalt inmitten der Geister ist der Weltgeist *(Espronceda lo llama Espíritu del Hombre)*, der «Diablo Mundo», der in des Menschen Brust geboren, die Verkörperung alles dessen ist, was des Menschen Herz an Leidenschaft und Wut bewegt.—Er ist der

(f) «En la *Introducción,* el poeta describe una visión nocturna del cielo. Un séquito de formas fantásticas se agita ante su vista; resuenan confusos sonidos; la forma principal que aparece en medio de los Genios es el Espíritu del Mundo, el «Diablo Mundo», que, nacido en el pecho del hombre, es la encarnación de todo cuanto conmueve al género humano dominado por la pasión y el furor. Es el demonio de la Humanidad que duda y se rebela contra Dios y que le impulsa irresistiblemente. Le es imposible dar vida en su pecho al espíritu irónico, como en el caso del Mefistófeles de Goethe».

[19] Según Joaquín CASALDUERO, *Forma y visión en «El Diablo Mundo»,* Madrid, «Insula» n.° 6. 1951, p. 27, la Introducción de *El Diablo Mundo* está formada por una *visión* y un *ver.*

> restlos vorwärts drängende, gegen Gott rebellierendet verzweifelnde Menscheits dämon. Es vermag sich nicht der Schalk in seiner Brust zu regen wie bei Goethes Mephistopheles. *(Op. cit.* p. 648). [20].

En la primera parte de la tragedia goetheana *(Nacht)*, el doctor Fausto aparece en una alta, estrecha y abovedada cámara gótica *(in einem hochgewölbten, engen, gothischen Zimmer)* y dice, entre meláncolico y despectivo:

g)

> Habe nun, ach! Philosophie,
> Juristerei und Medizin,
> Und, leider! auch Theologie
> Durchaus studiert, mit heiszem Bemühn.
> Da steh'ich nun, ich armer Tor!
> Und bin so klug, als wie zuvor;
>
> *(Faust: Nacht,* 1-6).

Y en un piso tercero de la calle de Alcalá (III, 296), Don Pablo exhala su *taedium vitae* con no menor amargura:

> ¡Todo es mentira y vanidad, locura!
> Con sonrisa sarcástica exclamó.
>
> (I, 17-18).

Y aún:

> ¡Ay, para siempre, dijo, la ufanía
> Pasó ya de la hermosa juventud,
> La música del alma y melodía,
> Los sueños de entusiasmo y de virtud!
>
> (I. 25-28).

Pero esto también lo dice Manfredo:

> The Tree o Knowledge is not that of Life,
> Philosophy and Science, and the springs
> Of wonder, and the wisdom of the world
> I have essay'd, and in my mind there is
> A power to make these subject to itself.
>
> *(Manfred,* I, i).

---

[20] Esta aceptación, tácita e implícita en Hämel, manifiesta y razonada en Pabón, Moreno Villa, Bonilla San Martín, Valera, etc. etc., de los elementos goetheanos en la elaboración del poema esproncediano se sitúa en el polo opuesto de la opinión sustentada por Casalduero, quien asegura que el tema de Fausto «es un obstáculo para penetrar en *El Diablo Mundo*» *(Op. cit.* p. 90).

(g) «He estudiado ¡ay! Filosofía, / Jurisprudencia y Medicina / Y también, desgraciadamente, Teología./Os he estudiado con ardor y perseverancia. /Y heme aquí ahora, pobre loco/Tan sabio como antes».

2.° VOLTAIRE: *L'Ingénu.*—Hoy se conoce la precedencia española, derivada de la latina, del tema referente al *hombre natural*, que se ha venido atribuyendo a Rousseau y, sobre todo, a Chateaubriand. Partiendo del *Diario de Colón* y de los escritos de Bartolomé de las Casas, se llega hasta la historia de *El villano del Danubio*, de Antonio de Guevara, y a Montaigne, quien seguramente conoció al autor español *(Essais*, II, III), pasando por La Fontaine *(Fables*, XI, VII) y Fontenelle *(Oeuvres*, IV), finalmente, a través de las *Lettres persanes* de Montesquieu, a las *Cartas marruecas* de Cadalso, etc., etc. Refiriéndose al tránsito del tema por tierra española, dice Díaz-Plaja: «De una parte, la narración que sirve de base a Abentofáil y a Gracián, según ha demostrado Emilio García Gómez, nos da un ejemplo interesante del *hombre de la Naturaleza*» [21]. Díaz-Plaja alude a un conocido trabajo de E. García Gómez [22] y asimismo al estudio de A. Bonilla San Martín, quien, a su vez, cita la obra de Abucháfar Abentofáil *Risalat Hayy ben Yoqdhân* («que difícilmente figuraría entre las fuentes posibles de Espronceda»—dice A. Castro [23]— y *El Criticón*, de Gracián, cuyo Andrenio, al decir de Bonilla San Martín, se parece extraordinariamente al Adán de Espronceda. Parece harto hipotético que Gracián se inspirase en el *Hayy ben*

---

21 G. DIAZ-PLAJA, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, 1942, p. 208.

22 E. GARCÍA GÓMEZ, *Un cuento árabe, fuente común de Aben Tofáil y de Gracián*, en «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1926, vol. 47, p. 1 y ss.

23 Américo CASTRO, *Acerca de «El Diablo Mundo»* en RFE, 1920, T. VII, pp. 374-378. Cabe preguntarse por qué no pudo Espronceda conocer la obra de Abentofáil, si no en la versión hebrea de Moisés de Narbona (siglo XIV), ni en la latina que, con el título de *Philosophus autodidactus*, hizo Pococke (Oxford, 1671), sí en alguna de las traducciones en lengua inglesa que le sucedieron (la de George Keith, por ejemplo), o, incluso, aunque Espronceda no sabía el alemán, en la de Eichhorn (Berlín, 1782), antes de llegar a la de Francisco Pons y Boigues (Zaragoza, 1900), que es la comentada por Menéndez Pelayo. A este respecto se puede observar que:

1.°— En la Crisi I de *El Criticón*, de Gracián, se halla, en sustancia, el *cogito, ergo sum* cartesiano, el cual, de manera más diluída, se encuentra también en *El filósofo autodidacto;*

2.°— El *Discours de la Méthode*, de Descartes, es de 1637, y la primera parte de *El Criticón*, de Gracián apareció en Zaragoza en 1651. Por consiguiente, Gracián podía muy bien conocer la obra de Descartes pero no la de Abentofáil, aunque pudo conocerla, acaso y como se ha supuesto, por tradición. Pero, ¿conoció Descartes la obra de Abentofáil?

Yoqdhân de Abentofáil, donde el protagonista, criado por una gacela, llega al conocimiento de Dios, no por vía de fe, sino de razón. «Pero esta obra—dice el profesor Blecua—no se tradujo al latín hasta 1671, y Gracián desconocía el árabe» [24]. Coster ha pensado que acaso algún profesor de hebreo o de árabe, colega de Gracián, pusiese a éste en contacto con la obra de Abentofáil. [25] García Gómez ha divulgado el *Cuento del ídolo y del rey y su hija*, que supone fuente común del pensador medieval y de Gracián, quien pudo conocerlo por haberse conservado entre los moriscos aragoneses [26].

Descartada, en todo caso, la hipótesis de que Espronceda, poco preocupado de documentación, como él mismo confiesa: «Yo, con erudición, ¡cuánto sabría!» (I. 803) se inspirase en Abentofáil, cabe pensar que acaso conociese *El Criticón* y que se inspirara en los dos primeros capítulos de esta obra. En ellos, Critilo, símbolo del espíritu crítico, es salvado por Andrenio, quien, al contrario, es el hombre en estado de naturaleza, el clásico *bon sauvage* que, según Sartre, fue inventado por la Contrarreforma [27]. An-

---

[24] J. M. BLECUA, *El Criticón*. Selección, estudio y notas. Bibl. Ebro. Zaragoza, 1950, p. 20, Cf. la edición crítica de *El Criticón* por M. ROMERA NAVARRO, en tres volúmenes, Londres, 1938-40.

[25] A. COSTER, *Baltasar Gracián*. Zaragoza, 1947.

[26] A este respecto el profesor C. Marcilly dice: «Le premier à avoir signalé la ressemblance apparente entre l'oeuvre de Gracián et le roman du philosophe musulman de Guadix fut Menéndez Pelayo dans le prologue qu'il écrivit pour la traduction du livre arabe, publiée par Francisco Pons, à Saragosse en 1900. Mais le *Hayy ben Yoqdhân* n'ayant été connu en Espagne qu' en 1671, la filiation apparaissait impossible. A l'occasion de la publication de la traduction russe d'Ibn Thofail par J. Kuzmin, en 1920, D. K. Pétrof fit, deux ans plus tard, à la Section Orientale de la Société d'Archéologie russe, une communication sur ce sujet, établissant que le roman d'Ibn Thofail n'est pas la source des deux premiers chapîtres du *Criticón*. Cette communication n'ayant pas fait l'objet d'un compte-rendu dans les «Mémoires du Comité des Orientalistes» qu'en 1926, E. García Gómez n'en avait pas eu connaissance lorsqu'il écrivit son opuscule *Un cuento árabe, fuente común de Abentofáil y de Gracián* («Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», Madrid, 1926) dans lequel il offrait la solution d'une possible origine folklorique commune, Gracián ayant pu avoir connaissance du conte par les moriscos aragonais?. C. MARCILLY, *Réflexions sur une rencontre. Islam d' Espagne*, en «Les Langues Néo-Latines» n.° 47 París, 1958.

[27] «Les auteurs bourgeois ont usé par exemple, du «mythe du Bon Sauvage»; ils en ont fait une arme contre la noblesse, mais on simplifierait le sens et la nature de cette arme si l'on oubliait qu'elle fut inventée

drenio, como Adán, no sabe hablar, y todo en él es puro instinto. Critilo y Andrenio se hacen amigos y emprenden una especie de *Pilgrim's Progress* a través de diversos países de Europa, comenzando por España. Sólo en estos dos primeros capítulos está Gracián en la tradición realista: él mismo lo reconoce así. No obstante, el hilo novelesco no se pierde, pese a la alegoría, y por ello dice Romera Navarro:

> El relato de los viajes de aquellos dos peregrinos del mundo, sería en sí tan frío como lo ha de ser, una centuria más tarde, el viaje de El Dorado en el *Candide* de Voltaire, si no le diesen color, aliento a la narración graciosa dos elementos de índole poderosa y genial: la fantasía alegórica y la sátira social [28].

Dejando de lado la cuestión de saber si Voltaire pudo, a su vez, inspirarse en Guevara, en Abentofáil, en Gracián, o en los tres, digamos que las similitudes entre los dos primeros capítulos de *El Criticón* y *El Diablo Mundo* nos parecen de orden general dentro de la temática del *hombre en estado de naturaleza*. Por otra parte, las reacciones de Andrenio y de Adán ante las ataduras de la sociedad son muy diferentes: el primero reacciona de una manera previsible, en un sentido de ascensión hacia la moral y el conocimiento divino; el segundo lo hace de modo inesperado, realista, incluso brutal, y no parece que la idea de perfección moral y de conocimiento divino fuese la preocupación mayor de Espronceda, a quien los problemas escatológicos debían de serle poco menos que indiferentes. Creemos, pues, con A. Castro, que «el espíritu y el sentido de *El Criticón* no puede ser más diferente que el de *El Diablo Mundo*» (*Op. cit*, p. 375).

Díaz-Plaja, en su estudio sobre el tema del *hombre natural* dice: «Es el procedimiento de *L'Ingénu* de Voltaire, que nos interesa sobremanera, por ser el precedente inmediato de *El Diablo Mundo* de Espronceda» [29]. Pero el primero que de manera formal—antes ya lo había hecho, someramente, Escosura—señaló

---

par la contre-reforme.». J. P. SARTRE, *Critique de la raison dialectique*. París, 1960, p. 88.

[28] M. ROMERA NAVARRO, *Estudios sobre Gracián*, en «Hispanic Studies». University of Texas. Austin, 1950, vol. II, pp. 27-28.

[29] *Op. cit.* p. 206. Cf. VOLTAIRE, *Oeuvres*, París, Didot 1875, VIII.

L'Ingénu, cuento de Voltaire, impreso, en Ginebra, en 1767, como antecedente inmediato de *El Diablo Mundo*, fue Américo Castro, en 1920; y Brereton abundará, en 1934, si bien con algunas salvedades, atinadas a nuestro juicio, sobre todo cuando dice que

> *L'Ingénu* est la personnification de la raison, non affaiblie par le contact du monde, et Adam représente le sentiment placé dans les mêmes conditions. (*Op. cit*, p. 116).

También nos parece justa la apreciación de que «le conte de *L'Ingénu* est plein de l'atmosphère galante particulière à la France du XVIII e. siècle. Cette atmosphère, très subtile, n'admet guère de représentation» (*Op. cit*, p. 117).

Sabido es que en *L'Ingénu*, «En l'année 1689, le 15 juillet au soir, l'abbé de Kerkabon, prieur de Notre - Dame de la Montagne, se promenait sur le bord de la mer avec mademoiselle de Kerkabon, sa soeur, pour prendre le frais. Le prieur, déjà sur l'âge, était un très bon ecclésiastique, aimé de ses voisins après l'avoir été autrefois par ses voisines» (Chap. I). Y entonces es cuando llega el navío inglés, a cuyo bordo viene un joven de agradable presencia: el Hurón, que, al decir de Lanson, «le caprice du patriarche de Ferney jetta à travers de notre société» [30] Este hurón representa—bastante imperfectamente—el llamado *estado de naturaleza*, y es el *bon sauvage*, tal como podía representárselo la sociedad francesa del siglo XVIII. Impulsivo, ingenuo, tiene por divisa el *nihil admirari* de los estoicos, como la tiene Adán (I, 544). Ya este salvaje de salón se dinstingue radicalmente del héroe espronceciano por el hecho capital de poseer memoria de su corta vida; y aunque ignora la religión y las conveniencias sociales, tiene conocimientos que en muchos respectos se revelan superiores a los de las personas que lo rodean [31]. Se advierte al punto el carácter simbólico de este simpático personaje, utili-

[30] G. LANSON, *Histoire de la litterature française*, 23.e édit. París, 1912, p. 760.

[31] «C'est l'étonnement de ce sauvage devant qui l'on débouchait un flacon de bière et qui voyant l'écume déborder, avouait que ce qu'il admirait de plus, ce n'était pas tant que la bière s'échappât ainsi de la bouteille, c'est QU'ON AIT SU L'Y ENFERMER.» (Pensamiento de Shopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, XXVII, citado por Vladimir JANKELEVICH, *Bergson*, París, 1931, p. 193.

zado por Voltaire para una de tantas sátiras social-religiosas como la del gigante *Micromégas*. Muy atinadas son, pues, las observaciones de A. Castro a este respecto:

> El Adán de Espronceda, aunque semeje al Hurón en en este último aspecto sentimental, se separa de aquél en su total ignorancia, pues ni aun hablar sabe. Y cuando llega a adquirir la palabra, y se pone en contacto con la vida, su pensamiento se orienta hacia el pesimismo; y las aspiraciones, tan desmesuradas como vagas, son las de la época en que tantos *enfants du siècle* padecían el mismo mal *(Op. cit*, p. 376).

A. Castro analiza diversos pormenores de las dos obras:

> *L'Ingénu* tendía principalmente a poner en relieve la brutalidad de las *lettres de cachet*. Sin causa suficiente, el protagonista es encerrado en la Bastilla, en el mismo calabozo de un jansenista. No se ve cómo habría podido lograr la libertad a no intervenir Mlle de Saint-Yves, novia del Ingenuo. Un cortesano influyente pone como precio de la libertad del cándido hurón la virtud de la *demoiselle*. Y a ese precio, en efecto, recobra la libertad el hurón, y el jansenista por añadidura. Adán va a la cárcel por andar desnudo por la calle. Pasa un año y medio y nadie se acuerda de él:
>
> La causa, en tanto, en un rincón dormía
> Del juez que diese a Adán por inocente. (I, 805-6).
>
> Compárese asimismo—sigue diciendo A. Castro—la forma completamente «ingenua» en el Hurón y Adán en relación con la mujer que aman. El Ingenuo entra en la habitación de Mlle de Saint-Yves diciendo: «Je vous épouse! (Chap. VI). [32]. Adán al contemplar a la bellísima Salada tras la reja, intenta romper el obstáculo. Y al salir de la prisión:
>
> Como tigre que acechando hambriento
> .....
> El mozo corre adonde ve a su bella (IV, 845 y 851).

Pasa por alto A. Castro multitud de pormenores que, en cambio, explana Moreno Villa, pormenores que, sabido es, son capitales en cuestiones de fuentes. Así, dice este escritor:

> El pseudo Fausto, en el tercer acto, recién transformado, aparece desnudo ante los ojos de los vecinos y peatones, tal como Hércules, el Ingenuo, en la escena grotesca del bautismo

[32] Y Voltaire añade, sabrosamente: «et, en effet, il l'épousait, si elle ne s'était pas débattue avec toute l'honnêteté d'une personne qui a de l'éducation».

por inmersión. Por cierto que—y es un detalle que hoy se hubiera prestado al psicoanálisis— Espronceda lo llama Hércules, sin darse cuenta. [33].

El pormenor es, ciertamente, significativo si se tiene en cuenta que «on avait donné le nom d'Hercule au baptisé» (Chap. IV).

Nuevas analogías: por ejemplo, en la cárcel, Adán es protegido por el tío Lucas, criminal empedernido que se erige en mentor del inexperto joven y al que prodiga consejos de este calibre:

Si mojas á alguno, cuida
De endiñarle al corazón...
No se olvida una intención
Y un beneficio se olvida. (IV, 551-54).

Se observará que hace poco más de un año, Adán no sabía hablar. ¿No será excesivo que en tan breve espacio de tiempo nuestro mozo haya aprendido, no sólo la lengua corriente—cosa harto difícil entre cuatro muros—, sino, además, la lengua especialísima de la germanía? [34]. También el Ingenuo conoce en la Bastilla a una especie de mentor, el jansenista Gordon, «vieillard frais et serein, qui savait deux choses: supporter l'adversité, et consoler les malheureux». El lenguaje que Gordon emplea para con el Ingenuo es, naturalmente, muy distinto, y ello se explica pensando quién estaba detrás del tío Lucas y quién del anciano jansenista, el cual dice al Hurón: «Qui que vous soyez, qui venez partager mon tombeau, soyez sûr que je m' oublierai toujours de moi-même pour adoucir vos tourments dans l'abîme infernal où nous sommes plongés» (Chap. X). Por boca del jansenista habla Voltaire, expresando ideas filosóficas del siglo XVIII; por la de Adán habla un poeta romántico español, ayuno de conceptos sociales elevados y cuyo espíritu, bastante anárquico y eminente-

[33] ¡Cómo! á mí! voto á tal, gritó en su ira
Furioso el pobre concejal en tanto,
Viendo aquel tagarote con espanto
Que con salvaje júbilo le mira,
Que le acaricia rudo,
Hércules sin pudor, Sansón desnudo.
(*D. M.* III, 443-48).

[34] Tal vez habrá quien diga escrupuloso
Que es poco tiempo para tanto un año.
(*D. M.* IV, 233-4).

mente lírico, se ve prendido entre las mallas de una vasta empresa poética cada vez más embrollada.

No se han agotado aún las analogías entre *L'Ingénu* y *El Diablo Mundo*, pero, pese a ellas, Casalduero insiste en que «hay que descartar la asociación con Goethe y Voltaire, no sólo por las líneas generales y conceptuales del poema, sino especialmente por los diferentes elementos que lo forman» (*Op. cit.* p. 96). Y tiene razón, sin duda, pues ni en el aspecto conceptual, ni en el estructural—salvo lo externo y accesorio—, se pueden llevar muy lejos las analogías que venimos analizando, y menos aún establecer conclusiones. [35] Sin embargo, es obvio decir, por lo que a *Faust* se refiere, que su alcance filosófico-poético es muy otro que el de *El Diablo Mundo*, [36] y parece justa la apreciación de Pi y Margall cuando dice que Fausto es *el poema de la especie* y *El Diablo Mundo* el *del individuo* [37].

3.° BYRON: a) *Don Juan.*—Esteban Pujals, en un interesante estudio [38] rebate la idea del influjo de Byron sobre Espronceda, y más aún su imitación por el lírico español; y, aunque admite «posibles y ligeras influencias de Byron en Espronceda», rechaza, no obstante, «para nuestro gran poeta el despectivo calificativo de imitador» (*Op. cit*, p. 29). En apoyo de su tesis invoca las palabras de Menéndez Pelayo en el incidente Toreno-Espronceda [39], y supone que la leyenda de la que él considera

[35] «El tema de *Fausto*—añade Casalduero—es un obstáculo para penetrar en *El Diablo Mundo*. Lo que mueve a Espronceda es el ritmo de la humanidad, de las estaciones, del curso del sol; ese terminar para volver a empezar, repetición (¿renovación?) constante en la cual se ha perdido todo propósito. Del Romanticismo al Impresionismo, el tema del siglo XIX no es otro; en España, Pío Baroja podrá comparar la vida a las vueltas del tío vivo» (*Op. cit*, p. 96). Cf. Joaquín Casalduero, *Espronceda*, Bibl. Rom. Hisp. Madrid; 1961, pp. 220-248.

[36] En 1808, en una conversación de Goethe con el historiador Luden, el poeta le refiere lo que los estudiantes de Fichte y de Schelling habían dicho del *Faust* de 1790 (*Fragment*): «En esta tragedia, si algún día se acaba, será descrito el espíritu de toda la historia universal; será la imagen auténtica de la vida de la humanidad, comprendiendo el pasado, el presente y lo porvenir». G. LUKACS. (*Op. cit*, p. 229).

[37] F. PI Y MARGALL, *Historia de España en el siglo XIX*, T. IV, p. 410.

[38] Cf. nota n.° 4.

[39] Menéndez Pelayo escribe a este respecto: «Preguntaban al Conde si había leído a Espronceda, y él respondió:—«No, pero he leído a Lord Byron». Injusticia no perdonable, repito, porque si pueden señalarse en las obras de Espronceda dos docenas de versos, más o menos próximos

supuesta imitación byroniana parte de lo que E. Gil y Carrasco dijera en 1840, analizando las poesías de Espronceda *El Verdugo* y *El reo de muerte* [40], reforzado por Ferrer del Río [41] y complacientemente adoptado por los hispanistas de habla inglesa: Fitzmaurice-Kelly, Hume [42], Churchman, Allison Peers, etc., amen de Piñeyro. [43] Nosotros creemos que no les era necesaria demasiada sagacidad a Gil y Carrasco y a Ferrer del Río para advertir el *aire de familia* byroniano que guardan muchas composiciones espronceda nas y, en particular—que es la que a nosotros nos interesa—, *El Diablo Mundo*. Así, pues, la frase del Conde de Toreno, si despiadada, no estaba muy alejada de la realidad; y la respuesta que Espronceda le dio (I, 758-59) es de una ferocidad que Hämel califica, no sin razón, de *indezenten Spass* (burla indecente) (*Op. cit.* p. 675). El trabajo de Pujals, harto subjetivo a veces, se refiere a la totalidad de la obra poética espronceda na, y por ello muchas de las consideraciones biográfico-críticas en él expuestas no interesan a nuestro objeto.

Acertada es la observación de que toda la lírica de Byron, desde sus primeros versos hasta su muerte, se halla bajo la influencia continua del recuerdo del pasado... «De distinto modo, Espronceda nunca mira hacia atrás». Y añade—lo que es particularmente cierto en cuanto a *El Diablo Mundo*—: «En ninguna ocasión nos habla de los recuerdos de su infancia» (p. 34). Esto obe-

á los del lord inglés, y además cierta semejanza general de fisonomía, ésta es de la que existe entre hermanos, que se parecen por el aire de familia, sin confundirse, no obstante: *Facies non omnibus una, nec diversa tamen*; como se parece á Byron Alfredo de Musset, hasta cuando es más original; como se parecen todos los poetas que han sentido los estragos de la enfermedad moral del siglo, de la enfermedad de *Werther* y de *René*». (M. MENÉNDEZ PELAYO, Adiciones a *Nuestro Siglo*, de Otto von LEIXNER, Barcelona, 1883, p. 296.

[40] Dijo que pertenecían «a la escuela sardónica y desconsolada de Byron». *Semanario pintoresco*, Madrid, 12 de julio de 1840.

[41] «Espronceda leía a Shakespeare, a Milton, a Byron y si consultamos sus inclinaciones, sus costumbres, sus poesías, no sería difícil demostrar que Espronceda se propuso imitar al último de estos tres escritores». A FERRER DEL RÍO, *Espronceda*, en *Galería de la Literatura Española*, Madrid, 1846 reproducido en *Obras* de Espronceda (Cf. nota n.° 16).

[42] Martín HUME, *Spanish Influence on English Literature*. London, 1905. Cf. *Modern Spain*, 1788-1898. New York, 1900.

[43] E. PIÑEYRO, *Espronceda*, en *Poetas famosos del siglo XIX*, Madrid, 1883. Cf. *The Romantics of Spain*, translated by E. Allison Peers, Liverpool, 1934.

dece a que la poesía de Espronceda, pese a su lirismo, nunca es intimista: es lirismo de clamor, de grito muchas veces, no de recogimiento; otras veces es narrativa y pictórica, como la de Rivas y Zorrilla.

Dice Pujals:

> Tampoco nos es fácil admitir que *El Diablo Mundo* sea una derivación satírica del *Don Juan*. Abruma la diferencia que hay entre uno y otro poema, incluso en este sentido. (*Op. cit.* p. 35).

No: *El Diablo Mundo* no es derivación de *Don Juan:* el primero está pensado—no realizado—con designio filosófico de pensador-poeta, al modo de Lamartine o Longfellow; el segundo, por lo contrario, está concebido—y realizado—con un propósito gozoso, irónico, epicúreo, al modo de Swift o de Anatole France. Téngase en cuenta que, en el fondo *Don Juan* se inspira en los *Gulliver's Travels* y en *Candide*, aunque despojándose de todo prurito moralizador. De ahí que la lectura de *Don Juan*—salvo la pesadez de la digresión—produzca alegría y evoque la sonrisa, en tanto que la de *El Diablo Mundo* suscita amargor y pesadumbre, quedando ahogados los leves rasgos de humorismo bonachón que, de vez en cuando, brotan aquí y allá. [43 bis]

Después del estudio hecho por Churchman de los paralelismos y semejanzas que existen entre *Don Juan* (1818-1825) y *El Diablo Mundo* (1840), no nos adentraremos en la selva del cotejo de textos salvo en contadas ocasiones. Considérese, por otra parte, que algunas de las deudas de Espronceda para con Byron las pregona aquél o aparecen, a lo sumo, poco veladas. Se puede hablar, como lo hace Menéndez Pelayo, de ambiente común a todos los poetas románticos, de *Weltschmerz*, del «mal du siècle», etc., y alegar que la semejanza entre Byron y Espronceda es sólo de atmósfera. Pero no: hay algo más que atmósfera cuando se trata de imitación de procedimientos, de técnica, de estructura e incluso de minucias accesorias. Imitación palmaria de procedimiento la hay, por ejemplo, cuando Espronceda dice desenfadadamente: «Y resonando...

[43 bis] Cf. Francisco CARAVACA, *Nota sobre el humorismo de Espronceda en «El Diablo Mundo»*, en RHM, XXX, 1964, pp. 119 a 125.

etcétera; que creo / Basta para contar que ha amanecido» (IV, 41-42), lo que parece igualmente en Byron: «Hail, Muse! et coetera.—We left Juan sleeping» (III, I).

También descubre Espronceda, aunque indirectamente, su deuda byroniana al exclamar: «¿Qué habré yo de decir que ya con creces/No lo hayan dicho tal vez los que murieron,/Byron, Calderón, Shakespear, Cervantes/ Y tantos otros que vivieron antes?» (I, 668-70). Pero en el capítulo de las digresiones es donde se manifiesta más evidente el influjo byroniano.

Nos interesa detenernos ante lo que dice Churchman en la página 168 de su estudio: *Both, in form and in matter, in details and in general spirit, these two amorphous monuments to cynicism are strikling alike.* [44] ¿Monumentos al cinismo? ¿Lo son, realmente? En la correspondencia de Byron, publicada por Moore, dice el poeta, hablando de *Don Juan:* «Tomo un hombre vicioso, sin principios; lo conduzco a través de esta sociedad, cuyas apariencias ocultan vicios secretos, y seguramente he debilitado y suavizado los colores de mis cuadros». Ahora bien, ¿por qué tituló Byron su poema *Don Juan?* El mismo nos lo dice:

> I want a hero: an uncommon want,
> *(Don Juan,* I, 1).

¿Quiso, tal vez, Byron incluir su poema en el ciclo tradicional del *donjuanismo* y suscitar una evocación indirecta del famoso libertino? [45]. No: el cosmopolitismo heteróclito del poeta inglés quiere que su héroe sea español, como Beppo es italiano, así como Marino Faliero y los Foscari; Giaour, turco; Mazeppa, polaco y Werner, alemán. Y parece confirmarlo cuando dice:

> But Juan was my Moscow and Faliero
> My Leipsic, and my Mont Saint Jean seems Cain.
> *(Don Juan,* XI, 56).

---

[44] Ph. CHURCHMAN, *Byron and Espronceda,* en «Rev. Hisp.», 1909, T. XX.

[45] «Acordémonos de que Byron comienza su *Don Juan* buscando un héroe y no encuentra ninguno más a propósito que el burlador de Sevilla». (J. MORENO VILLA, *Espronceda,* (I) *Poesías* y *El Estudiante de Salamanca,* en «Clas, Cast.» n.° 47, Madrid, 1942, p. XXIV.

Volviendo al héroe español, Byron nos dice que:

> In Sevilla was born, a pleasant city
> Famous for oranges and women.
> (*Don Juan*, I, 8).

Y esto acaso esté sugerido por lo que dice Mefistófeles:

> Wir kommen erst aus Spanien zurück
> Dem schönen Land des Weins und der Gesänge.
> (*Faust*, 2205-6).

Para redondear su cuadro, Byron añade:

> His father's name was José.—*Don* of course
> A true Hidalgo, free from every stain.
> (*Don Juan*, I, 9).

A estos ligeros toques de *color local* se reduce todo el españolismo de Don Juan, y si Byron, al hablar de *un hombre vicioso y sin principios* tuvo *in mente* el famoso personaje de Tirso, hay que reconocer que el suyo nada tiene de burlador ni de infamador, ni tampoco de gran señor libertino: el Don Juan de Byron es un pobre diablo a merced de la fortuna: no avasalla a nadie, no atropella nada, y es fiel, honesto, simpático, sincero, leal, unas veces desventurado y otras dichoso. Piénsese que la primera vez *es conquistado* por Julia, mujer casada; la segunda, por Haidea, joven virginal que se da a él sin artificio ni dolo, algo a la manera de Salada a Adán—a la que recuerda por la sinceridad de su pasión—; la tercera, es una sultana, Gulbeyaz, la que, en vano, implora el amor de Don Juan... Más afortunada, la gran Catalina II de Rusia obtiene sus favores, como más tarde Lady Adeline y, por fin, probablemente, la duquesa de Fitz-Fulke... En ningún caso hay conquista, y menos aún artilugio para lograr la satisfacción de la pasión amorosa. Tanto Don Juan como Adán son, a este respecto, agentes pasivos del amor. Y es que en el fondo —y aquí reside la principal semejanza entre ambos personajes—, lo mismo Don Juan que Adán son dos ingenuos (Byron conocía muy bien la obra de Voltaire, al que prodiga repetidos elogios), y se comprende mal que Churchman hable de esos *dos amorfos*

monumentos al cinismo, pues ninguno de los dos personajes tiene nada de cínico, ni las obras respectivas tampoco: en ninguna de ellas se puede, en rigor, hallar más que cierta escéptica desenvoltura y una filosofía trasnochada, expuesta sin verdadera pretensión dialéctica. Y en cuanto a inmoralidad, mejor sería hablar de amoralidad: son reflejo de la exuberancia romántica, pues, como dice Bousoño, el Romanticismo fue «el arte de la exhibición descarada» [46], y hubo un *byronismo* como antes hubiera un *wertherismo,* a medida que se fue desatando el lazo del racionalismo dieciochesco y se pasó de la razón fría al cálido delirio.

¿Cuáles son los puntos, inmediatos, de contacto entre *Don Juan* y *El Diablo Mundo,* independientemente de todo lo que haya de atmósfera general común a ambos poemas, atmósfera que puede extenderse a otras obras de Byron, tales como *Manfred, Cain, Heaven and Earth,* etc., y de Espronceda *Himno al Sol, El mendigo,* etc.? Creemos que estos puntos pueden concretarse así:

1.°—Digresión (mayor en Byron que en Espronceda) [47].

2.°—Adjunción de elementos ajenos al discurrir normal de ambos poemas. En Byron, los cantos VI, VII y VIII: guerra rusoturca. En Espronceda, el canto II *(A Teresa).*

3.°—Tono irónico, sarcástico, más acusado y persistente en Byron que en Espronceda, en tanto que en éste es más frecuente la *lyric note* (Churchman, *Op. cit.* p. 168).

4.°—Prosaísmo y vulgaridad. Abundan los ejemplos de ambos en los dos poetas. Por lo que a Espronceda se refiere, los hay en: I, 1-9; I, 19; III, 287-90; III, 316-18; III, 349-64; III, 370-83; III, 475-90; III, 562-77; III, 650-57; III, 722-79; III, 858-65; VI, 65-72; VI, 121-28; VI, 128-32, etc. En Byron son más numerosos aún.

---

[46] Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles.* Bibl. Rom. Hisp. Madrid, 1956.

[47] Casalduero considera la digresión inseparable de toda obra cristiana, y dice que «contribuye siempre en la Edad Media a presentar intelectualmente el sentido del poema», en tanto que en el Romanticismo «es completamente innecesaria para la inteligencia del poema» (*Op. cit.* pp. 22-25). El citado crítico atribuye a la digresión tres funciones: 1.°, expresión de la superioridad del sentimiento sobre la forma; 2.° expresión de la soledad y agotamiento histórico del poeta; 3.° un lírico acompañamiento. Sólo la segunda nos parece corresponder a la realidad.

b) *Manfred.*—El influjo de Manfred, que discernimos en *El Diablo Mundo,* es infinitamente menos manifiesto que el de *Don Juan.* No se expresa por una similitud de personajes o de acciones, sino por cierto ambiente de invocación a las potencias sobrenaturales, que ya hemos visto en *Faust,* y de abstracciones: Némesis, Arimanes, los Destinos y los Espíritus, que recuerdan, con su escenografía típica, los Coros y Voces de *El Diablo Mundo.* Además de estos ingredientes, hay desesperación, imprecaciones e invocaciones, desengaños, escepticismo, etc. Ya en la primera escena, situada en *a Gothic gallery,* como en *Faust* en *ein gothisches Zimmer* (Espronceda, más prosaico, la sitúa en un piso tercero de la calle de Alcalá), y, a media noche—lo mismo que en *Faust* y en *El Diablo Mundo*—, oímos al protagonista, atormentado por la pérdida de su amada Astarté—¿Augusta?—invocar a los Espíritus elementales:

> Ye spirits of the unbounded Universe!
> Whom I have sought in darkness and in light—
> Ye, who do compass earth about, and dwell
> In subtler essence—ye, to whom the tops
> Of mountains inaccessible are haunts,
> And earth's and ocean's caves familiar things—
> I call upon ye by the written charm
> Which gives me power upon you—Rise! Appear!
>
> (*Manfred,* I, i).

Esto recuerda:

(h) Enthülle dich!
Ha! wie's in meinem Herzen reiss!
Zu neuen Gefühlen
All' meine Sinnen sich erwühlen!
Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben!
Du must! du must! und kostet'es mein Leben!

(*Faust,* 476-81).

¿Será en vano que tu mente
A otras esferas remontes
Sin que los negros arcanos
De vida y de muerte ahondes?

(*Introd.* 450-53)

Soy yo el lucero caído,
El ángel de los dolores,
El rey del mal, y mi infierno
Es el corazón del hombre.

(*Introd.* 498-501).

h) ¡Rebélate!
¡Oh, cómo se desgarra mi corazón
A cada nueva sensación!
Mis sentidos todos están sobrecogidos.
Todo mi ser se te entrega.
Tú debes, tú debes, aunque me cueste la vida.

No insistimos en las similitudes entre ambas obras, que acaso vengan de una fuente común, por lo que dice A. Maurois: «Du choc produit par la lecture de *Faust* et par les paysages des Alpes, sortit un grand poème dramatique: *Manfred*» [48]. Además, es sabido que Byron no conocía el alemán, pues los pasajes del *Faust* de que tuvo noticia le fueron traducidos por Monk Lewis, el autor de *Tales of Terror*.

c) *The Deformed Transformed*.—¿Conoció Espronceda esta obra que Byron escribió, en Pisa, en noviembre de 1821 y que Goethe *(Gespräche)* considera como una prolongación de su Mefistófeles. En una nota preliminar, el poeta inglés dice haberse basado, «en parte, en una novela titulada *The Three Brothers*, publicada hace algunos años y de la cual M. G. Lewis sacó su *Wood Demon*, y en parte *on the «Faust» of the great Goethe* [49]. Se trata de un cuento-poema, inacabado, en el que aparece un pobre muchacho corcovado, Arnold, tan disforme, que inspira horror a su propia madre, Bertha, la cual lo repudia después de decirle que si antes lo amó fue *because thou wert my first-born, and I knew not/If there would be another unlike thee./ That monstrous sport of nature. But get hence,/And gather wood.* [50] Arnold se interna en el bosque, para hacer leña, y, por descuido, se hiere en una mano con su propio cuchillo. Entonces va a un riachuelo para lavar la herida y tratar de restañarla y ve su monstruosa imagen reflejada en el agua, cual otro Narciso. Desalentado, el muchacho quiere darse muerte, para lo cual coloca el cuchillo sobre la hierba, con la punta hacia arriba; y en el momento en que va a precipitarse sobre el cuchillo, las aguas del riachuelo se agitan, se forma una nube sobre su superficie y *a tall black man comes towards him*, como la nixe surge del agua en la balada *Der Fischer*, de Goethe. Este genio, que en el poema aparece designado por el nombre de *Stranger*, se apiada del muchacho, hace pacto con él y le ofrece, sucesivamente, ser Julio César, Alcibíades, Sócrates, Antonio,

[48] André MAUROIS, *Byron*, París, 1930. T. II, p. 56.
[49] *The Poetical Works of Lord Byron*. London, John Murray, 1910, pp. 456-471.
[50] Shelley consideraba detestable esta composición byroniana, en la que Maurois ve un documento interesante de carácter biográfico. *(Op. cit*, p. 118).

Demetrio Poliorcetes y, finalmente, Aquiles, personaje este último que el chicuelo acepta encarnar.

Lo restante del poema no interesa a nuestro propósito; pero sí importa, y mucho, la circunstancia siguiente: *Arnold falls senseless; his soul passes into the shape of Achilles, which rises from the ground; while the phantom has disappeared, part by part, as the figure was formed from the earth.* Tenemos aquí, no un caso de rejuvenecimiento, ya que Arnold es un mozuelo, sino de transformación: Arnold toma la forma corpórea y la personalidad moral del héroe griego, pero... ¿qué es del cuerpo material de Arnold, después de la transformación? Sencillamente, el *Stranger* lo adopta y se convierte en fámulo o servidor de Aquiles, como Mefistófeles lo es de Fausto. No subsiste, pues, ningún cuerpo inanimado en tierra, ya que, como decimos, el *Stranger* penetra en él y le da vida con la personalidad mixta de Arnold y la suya propia. La primera exclamación de Arnold, al sentirse metamorfoseado, es: *I love and I shall beloved! Oh life!* Esto es importante, pues indica que Arnold-Aquiles ha conservado el recuerdo de su antiguo estado, ya que opone su situación anterior, cuando imploraba el amor o, al menos, la compasión materna, a las perspectivas que le ofrece su nueva situación: de ahí su júbilo: «¡Amo y seré amado!»...

Vemos, así, que en *The Deformed Transformed*, como en *Faust* y aun en el monje Teófilo, el nexo que liga la antigua personalidad a la obtenida por arte mágica es la memoria, la memoria de lo que fue y ya—transitoriamente—no es, pero que aun no siendo pervive como recuerdo... Sin este nexo de la memoria, ¿podría decirse que Fausto o Arnold tienen consciencia de lo que fueron? No. Y a mayor abundamiento, ¿podría decirse que estos personajes son *ellos mismos*, transformados, pero *ellos mismos*, y no otros? Creemos que no. Y, sin embargo, en *El Diablo Mundo* el valetudinario Don Pablo, próximo a entregarse en brazos de la Muerte [51], siente de pronto bullir sangre nueva en sus venas, modificarse

[51] Verás, lector, á nuestro humilde anciano,
Que inmortal de su lecho se levanta,
Lanzarse al mundo de su dicha ufano,
Rico de la esperanza que le encanta;
Verás luego también... pero ¿á qué en vano
Me canso en ofrecerte empresa tanta,

todo su ser físico y—habiéndose acostado *vestido*—, aparece al día siguiente *desnudo* y convertido en un mozalbete rebosante de vigor y lleno de juvenil hermosura. Hay aquí, sin duda posible, un solo cuerpo también; pero el brioso mozo, resultado de la metamórfosis, no solamente no guarda el menor recuerdo de otra vida anterior, sino ni tan siquiera de la anterior a la edad—pongamos veinte años—en que aparece encarnado: su niñez, sus padres, etc... Nada, nada, pues incluso carece del don de la palabra [52]. En tal caso, ¿puede hablarse de *una sola y única persona?* Estimamos que no: para nosotros no se trata de un rejuvenecimiento, ni de una metamórfosis—aunque metamórfosis hay, porque hay *un solo cuerpo*—sino del *nacimiento de un ser nuevo*, distinto del viejo Don Pablo, del que no hereda absolutamente nada, ni en lo físico ni en lo moral, ya que, no existiendo el nexo de la memoria-experiencia, nada lo liga a su antiguo receptáculo... Recuérdese que en el *Asno de Oro*, de Apuleyo, cuando el joven Lucio se ve, por su propia imprudencia, transformado en jumento, bajo esta forma sigue conservando el recuerdo de su estado anterior, Lib. III, XXVI) y ello lo mantiene esperanzado en que un día llegará en que podrá comer las rosas que habrán de retornarlo a su anterior estado humano. Lo mismo sucede con Io, en Ovidio *(Metam.* I, 590-595) y con Sidi Numán, en *Las mil y una noches.*

Sea esta circunstancia fruto de originiladad en Espronceda, sea inconsecuencia o propósito deliberado, el hecho es, en todo caso, que constituye un elemento novísimo en la literatura de las transformaciones y rejuvenecimientos, de que tan pródiga es la antigüedad. Espronceda ha procedido según el *Génesis:* ha creado de la arcilla roja un segundo Adán bíblico; pero lo ha creado, no infante

---

Si hasta que el uno al otro nos cansemos
Tú y yo en compaña caminando iremos?
(D. M. I. 734-41).

[52] La circunstancia de que un ser aparezca en la vida, ya adulto, sin conocer ningún lenguaje puede estar influída por el Andrenio de *El Criticón*, aunque allí la anáglosis (no afasia) está motivada por la falta de ocasión de hablar, pues Andrenio tenía, sin duda, el habla de sus padres; y además, como en Segismundo, hay el nexo de la memoria, sin el cual, a nuestro entender, no existe el ser humano. La noción del pecado original tampoco existiría sin memoria. (Cf. Sören KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia).*

primero de una progenie que lacta, crece y llega a adulto, sino ya formado, ya hombre, pero sin alma-memoria, en un estado de adamismo, de inocencia y de pureza tan absolutos que raya en lo imposible; pues si, como dice Persio, *ex nihilo nihil*, ¿qué ser es éste que *no ha sido antes de ser?* Los caracteres físicos de su persona: color del cabello y de los ojos, estatura, voz, su sexo mismo, ¿de qué cromosomas derivan? Si se viene a la teoría del rejuvenecimiento, quizá haya de concederse que Adán reproduce el tipo físico que tenía don Pablo a los veinte años... Pero, en tal caso, ¿por qué no reproduce también su tipo moral, ya que, a los veinte años, Don Pablo tenía memoria-experiencia de su infancia y adolescencia? No: Adán no reproduce un tipo pasado, *no vuelve atrás*, no rejuvenece, no recobra una mocedad que nunca tuvo, no: Adán es un ser distinto de Don Pablo y, además, tampoco tiene nada que ver—salvo en los pormenores externos que hemos visto—con Andrenio, ni con el Hurón, ni con Arnold, ni con Fausto: Adán es la personificación del instinto natural *(Naturtrieb);* pero, sabiendo hoy, por los estudios freudianos, que toda la vida instintiva del infante reproduce, ya en el claustro materno, la historia de la humanidad primitiva, habrá que preguntarse si los instintos no están también relacionados con la memoria-experiencia del primer hombre [53]. Adán es, pues, un personaje de ficción, pero de ficción incoherente.

---

[53] «Non seulement par sa mémoire des expériences déjá anciennes, cette conscience retient de mieux en mieux le passé pour l'organiser avec le présent dans une décision plus riche et plus neuve, mais vivant d'une vie plus intense, contractant, par sa mémoire de l'expérience inmédiate, un nombre croissant de moments extérieurs dans sa durée présente, elle devient plus capable de créer des actes dont l'indétermination interne, devant se répartir sur une multiplicité aussi grande qu'on voudra des moments de la matière, passera d'autant plus facilement à travers les mailles de la nécessité». H. BERGSON, *Matière et mémoire*. París, 1949, 50ª ed. p. 280.—A esto añade H. PIERON, *L'évolution de la mémoire*, París, 1910, p. 270: que «pratiquement un souvenir n'existe que s'il joue un rôle dansl'esprit, s'il exerce une influence». Y RIBOT, *Les maladies de la mémoire*, París, 1907, pp. 1-2, agrega: «... la mémoire est, par essence, un fait biologique; par accident, un fait pshychologique». «Comprend (la mémoire) trois choses: la conservation de certains états, leur réproduction, leur localisation dans le passé. Ces trois éléments sont de valeur inégale: les deux premiers sont nécessaires, indispensables». En el caso singularísimo de Adán se da la más extraordinaria contradicción: por una parte, hay abolición total de toda μνήμη anterior a su surgir, ya formado; la ausencia completa de *Gedächtnis* hace imposible toda *Erinnerung* de una existencia pasada, cualquiera

INFLUJOS SECUNDARIOS

I.—ALFRED DE MUSSET: *Mardoche, Namouna, Rolla,* etc.— La imitación byroniana, en el triple aspecto de digresión, introducción de elementos extraños en el cuerpo de la obra y descenso al más trivial prosaísmo, no es fenómeno exclusivo de Espronceda, en la época romántica: es una de tantas manifestaciones de la reacción contra las formas pseudo clásicas. Hay como un prurito, a veces mal comprendido, por afectar llaneza, incluso plebeyez, en la adopción de giros, frases, locuciones y aun temas tomados del cotidiano vivir. Ello arranca de la concepción—sólo en parte verdadera—de que todo es materia a poesía, olvidando que ese todo ha de ser reelaborado, transfigurado y hasta desquiciado de los sistemas lógicos del lenguaje para convertirlo en substancia poética, propiamente dicha. Esta habilidad de transmutación la tuvo Lope de Vega, por excelencia.

Tal hecho no es—en literatura nada es rigurosamente exclusivo—puramente español. Lo hallamos también en Leopardi [54], en Heine y, sobre todo, en Musset: y citamos poetas afines a Espronceda, no sólo en coetaneidad, sino también en afinidad respecto de ciertos rasgos característicos permanentes del Romanticismo: *Weltschmerz,* más o menos auténtico, escepticismo, *dandysmo,* amargura y desesperanza, muchas veces sin causa alguna, aunque

---

que fuere. Y, por otra parte, la facultad memorial existe plenamente a partir del momento de su existencia terrestre, como en un ser normal. La cotidianeidad de los hechos presenciados—pocos—en el breve lapso de tiempo que media entre su aparición en el piso tercero de una casa de la calle de Alcalá y su divagar por las calles de Madrid, después del robo frustrado en el palacio de la condesa de Alcira, espacio de tiempo que se puede evaluar a unos dos años, aproximadamente, ha creado, conjuntamente con la facultad de recordar, una suma, exigua, ciertamente, de experiencias, como puede apreciarse por los vv. 120 a 149 del Canto V—I, de *El Diablo Mundo,* que están empapados de recuerdos, recientes, sí, pero recuerdos al fin.

[54] En Leopardi, *Palinodia al Marchese Gino Capponi,* en *I Canti* (1835), composición acerbamente juzgada por la crítica italiana. Zumbini, por ejemplo, dice que «*La Palinodia* é un deserto che non ha piú un fiore» (Cf. B. ZUMBINI, *Studi sul Leopardi,* Firenze, 1902). En Heine también es posible hallar composiciones de este tipo, por ejemplo *Der Kaiser von China,* sátira contra Guillermo IV de Prusia. Pero en Heine hay siempre cierta condensación lírico-política.

no siempre sea así: mientras en Leopardi, enfermo, maltratado por la vida y el amor, la desesperación no nace de postura literaria, en Musset y Espronceda, por lo contrario, hay mucho de comodín romántico y de concesión voluntaria al *mal du siècle* [55].

Que Musset imita a Byron no es necesario decirlo, puesto que él mismo lo reconoce implícitamente cuando exclama:

> Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.
> Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?
> *(Namouna,* II, VIII).

Y añade, no sin razón:

> Lisez les Italiens, vous verrez s'il les vole.
> Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.
> *(Namouna,* II, IX).

En tales condiciones, cabe preguntarse: ¿tomó Espronceda sus digresiones directamente de Byron, o—¡imitación de imitaciones!—imitó a Musset? [56]. ¿Bebieron ambos en la misma fuente? Esto parece lo más probable. He aquí a continuación algunos textos que acaso den luz sobre esta cuestión:

a) *Digresión.*—Ambos poetas, como Byron, interrumpen el cauce emocional del poema para decir lindezas de este estilo:

Musset:

> Henri huit, révérend, dit Mardoche, fut veuf
> De sept reines, tua deux cardinaux, dix-neuf
> Evêques, treize abbés, cinq cents prieurs, soixante
> Un chanoines, quatorze archidiacres, cinquante
> Docteurs, douze marquis, trois cent-dix chevaliers,
> Vingt-neuf barons chrétiens, et vingt-six roturiers.
> *(Mardoche,* XXXVII).

Espronceda:

> Tú al que otros tiempos acertaba apenas
> a escribir con fatiga una carta,
> Animas a dictar páginas llenas
> De verso y prosa en abundante sarta:

[55] En Leopardi, el sufrimiento—estado natural del hombre—es el signo positivo, en tanto que la felicidad será sólo puro accidente, signo negativo. Esta concepción shopenhaueriana alcanza en Leopardi sincera convicción.

[56] Churchman no cree que Espronceda imitase a Musset: «I know no proof that he ever imitated Musset» *(Op. cit.* p. 163).

Político profundo en sus faenas,
Folletos traza, artículos ensarta,
Suda y trabaja y en manchar emplea
Resmas para envolver alcaravea.

(I, 774-81).

A Víctor Hugo también le agradaban las digresiones y amplificaciones grandielocuentes, e incluso pasar du *coq-à-l'âne*, como en el caso siguiente:

Tout le prodige humain, noir, vague, illimité;
La liberté brisant l'immuabilité;
L'Horeb aux flancs brûlés, le Pinde aux pentes vertes;
Hicétas précédant Newton, les découvertes
Secouant leurs flambeaux jusqu'au fond de la mer,
Jason sur le dromon, Fulton sur le steamer;
La Marseillaise, Eschyle, et l'ange après le spectre,
Capanée est debout sur la porte d'Electre,
Bonaparte est debout sur le pont de Lodi

(*La légende des siècles.*—La Vision, 92-100).

Todo esto, ¿no recuerda al Byron de la siguiente *stanza:*

This is the patent age of new inventions
For killing bodies, and for saving souls,
All propagated with the best intentions;
Sir Humphry Davy's lantern, by which coals
Are safely mined for in the mode he mentions,
Tombuctoo travels, voyages to the Poles,
Are ways to benefit mankind, as true,
Perhaps, as shooting them at Waterloo.

(*Don Juan*, I, 132).

b) *Elementos autobiográficos.*—En su afán *yoísta*, el romántico interviene hasta en su propia obra con reflexiones que pretenden ser trascendentales y que a menudo sólo son pueril anécdota. Veámoslo. Musset:

Cette vie est à tous et celle que je mène
Quand le diable y serait, est une vie humaine.
«Alors, me dira-t-on, vous vous mettez en scène.»
—Pas du tout, cher lecteur—je prends à l'un le nez
A l'autre le talon, à l'autre,— devinez.

(*Namouna*, I, XX).

Espronceda:

¿Que no fuera yo Adán, sino Espronceda?
Ni el primer hombre, ni el varón segundo,
Sino Dios sabe el cuántos, que no tengo
Número conocido, y me entretengo
En este mundo tan alegre y vario
Como en jaula de alambres el canario
Divertido en cantar mi *Diablo Mundo*.
(III, 22-28).

Y Byron:

My days of love are over; me no more
The charms of maid, wife, and still less of widow,
Can make the fool of which they made before,—
In short, I must not lead the life I did do;
The credulous hope of mutual minds is o'er,
The copious use of claret is forbid too,
So for a good old-gentlemanly vice
I think I must take up with avarice.
(Don Juan, I, 216).

c) *Duda, aparente, sobre el interés del tema.*—Parece de buen tono afectar cierta negligencia, insinuando falta de convicción acerca del valor literario del asunto elegido y sobre el cual se escriben centenares y aun miles de versos:

Musset:

Je reconnais bien là ma tactique admirable.
Dans tout ce que je fais j'ai la triple vertu
D'être à la fois trop court, trop long et décousu,
La poème et le plan, les héros et la fable,
Tout s'en va de travers, comme sur une table
Un plat cuit d'un côté pendant que l'autre est cru.
(Namouna, III, II).

Espronceda:

Cuanto diciendo voy se me figura
Metafísica pura,
Puro disparatar, y ya no entiendo, etc.
(III, 160-62).

Musset:

Il faut cependant bien que je vous intéresse
A mon pauvre héros.—Dire qu'il est pacha
C'est un moyen usé, c'est una maladresse.
(Namouna, I, XXVII).

d) *Prosaísmo.*—No todo es materia a poesía. Rivas, por ejemplo, afea alguno de sus más hermosos romances, y sobre todo *El Moro expósito,* con la intromisión de elementos que ni aun en prosa vil ofrecen el menor interés. Veamos en Musset:

> Ce fut aux premiers jours d'automne, au mois d'octobre,
> Que Mardoche revint au monde.—Il était sobre
> D'habitude et mangeait vite.—Son cuisinier
> Ne le gênait pas plus que son palefrenier.
>
> *(Mardoche,* X).

Y Espronceda:

> Así yo meditaba
> En tanto me afeitaba
> Esta mañana mismo, lamentando
> Cómo mi negra caballera riza,
> Seca ya como cálida ceniza,
> Iba por varias partes blanqueando.
>
> (III, 14-19). [57].

Pero es Byron quien llega al colmo del prosaísmo en esta mirífica *stanza:*

> But here is one prescription out of many:
> «Sode sulphat, 3 vj. 3fs. Mannae optim.
> Aq. fervent. f. z i B tinct. Sennae
> Haustus» (and here the surgeon came and cupp'd him),
> «R. Pulv. Com. gr. iij. Ipecacuanhae
> (With more beside if Juan had not sot atopp'd em.)
> «Bolus Potassae Sulphuret, sumendus,
> Eat haustus ter in dis capiendus».
>
> *(Don Juan,* X, 41).

e) *Voces extranjeras.*—«Dandysmo», «snobismo», anglofilia, todo ello unido, aparece en más de un poeta de esta época. En Musset son voces inglesas o italianas; en Espronceda, francesas, aunque también se le desliza un *bill* de relumbrón (I, 172).

---

[57] «Fue aquella la postrera vez que mis brazos le estrecharon y mis ojos le vieron. Su hora suprema se acercaba veloz; el ángel de la muerte tenía ya levantada sobre aquella hermosa cabeza, cuyo magnífico cabello *no matizaba todavía una sola cana*» P. DE LA ESCOSURA, *Op. cit.* p. 35. (Cf. nota n.° 16).

Musset:

> Mais jamais l'insensé, jamais le moribond,
> Celui qui perd l'esprit, ni celui qui rend l'âme,
> N'ont oublié la voix de la première femme
> Qui leur dit tout bas ces quatre mots si doux
> Et si mystérieux: «My dear child, I love you!»
>
> (*Mardoche*, IX).

En Espronceda, un sastre es un *esprit fort* (I, 805); hallamos también *L'eau véritable* de colonia rosa (I, 842), o «Por seguir en octavas este canto/Débilmente contar *dévouement* tanto» (III, 600-1).

También aquí el agua parece manar de la fuente byroniana:

> This should be «entre nous», for Julia thought
>
> (*Don Juan*, I, 84).

O:

> I know that what our neighbours call «longueurs».
>
> (*Don Juan*, III, 97).

f) *Otras similitudes.*—Abusivo parecería, sin duda, suponer que la idea de la desnudez de Adán—que es lo más natural del mundo, y exigida, además, por el asunto mismo del poema—viniese a Espronceda a través de Musset. Limitémonos a decir que en Musset, Namouna

> ... était nu comme Eve à son premier péché
>
> (*Namouna*, I, I, 6)

Y en Espronceda:

> Desnudo, en tanto, el nuevo mozo avanza.
>
> (III, 994).

Adán, como Namouna, es *bon enfant*, puro, ingenuo, pero impulsivo y voluntarioso:

> C'était un bon enfant dans la force du terme;
> Très bon—et très enfant—; mais, quand il avait dit:
> «Je veux que cela soit», il était comme un terme.
>
> (*Namouna*, I, XVII).

Como niño que cándido se esfuerza,
Y hacerse el hombre en su candor presume,
Y la echa de ánimo y de fuerza,
Miente, blasfema, fuma, aunque no fume,
No hay nadie sobre él que imperio ejerza.

(IV, 290-94).

gf) *Sentido práctico.*—Tanto en Musset como en Espronceda, y algo también en Byron, hay cierto sentido práctico, que se expresa de la manera siguiente:

Eh bien! en vérité, les sots auront beau dire,
Quand on n'a pas d'argent c'est amusant d'écrire...

(*Namouna*, I, I).

En tanto ablanda, ¡oh público severo!
Y muéstrame la cara lisonjera:
Esto le pido a Dios, y algún dinero.

(I, 846-48).

Esto, naturalmente, viene de Byron:

But for the present,gentle reader and
Still gentler purchaser! the bard— that's I—

(*Don Juan*, I, 221).

Y se puede apreciar mejor aún en los versos siguientes:

Caro lector, al otro canto espera,
El cual seguirá, se entiende,
Si éste gusta y la edición se vende.

(I, 852-54).

Haya imitación de Musset o no, en el sentido que rechaza Chruchman (*Op. cit*, pág. 163), imitación en la que nosotros, a pesar de lo expuesto, no creemos demasiado, sí hay, en cambio, semejanzas de ambiente temático, además de que sobre Musset y Espronceda se ciernen las sombras tutelares de Goethe y Byron; y esta difusa atmósfera se percibe—vagamente—en *Rolla*, en *Les Nuits*, con su vuelo filosófico, sus digresiones, sus cambios métricos, etc. Musset ha hablado de *l'affreuse désesperance* en la misma época

en que Manfred, Chatterton, Obermann y tantos, tantísimos héroes post-wertherianos vivían, como dice Enrique Gil, «en el desolado escepticismo de *Childe Harold*» [58], porque el romántico, al romper con la tradición más o menos racionalista del siglo XVIII, trata de realizar en sí mismo, y en su obra, lo que Höderlin llama *höchsten Leben*.

II.—VÍCTOR HUGO.—*Les Djinns*.—Brereton ha señalado, sin insistir demasiado en ello, la semejanza existente entre ciertos versos de la *Introducción*, de *El Diablo Mundo*, y el poema de Víctor Hugo titulado *Les Djinns (Les Orientales*, XXVII.—1829). Los «djinns» (voz árabe que significa genio o espíritu nocturno), ofrecen, en efecto, cierto vago parecido con versos de Espronceda, semejanza de que se podrá juzgar por los textos siguientes:

Dans la plaine
Naît le bruit
C'es l'haleine
De la nuit.

(Les Djinns, 9-12).

¿Qué rumor
Lejos suena,
Que el silencio
En la serena
Negra noche interrumpió?

(Introd. 16-20).

C' est l'essaim des Djinns qui passe
Et tourbillonne en sifflant.

(Ibídem. 41-42).

Vago enjambre de vanos fantasmas
De formas diversas, de vario color.

(Introd. 60-62).

Les ifs que leur vol fracasse
Craquent comme un pin brulant.

(Ibídem. 43-44).

Lanzando bramidos hórridos
Y tronchando añosos árboles.

(Introd. 96-97).

Leur troupeau, lourd et rapide
Volant dans l'espace vide,
Semble un nuage livide
Qui porte un éclair au flanc

(Ibídem. 45-48).

Irresistible ímpetu
Teñida en colores lívidos,
Gigante forma flamígera
Cabalga en el huracán.

(Introd. 98-101).

De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit
Ouïr la sauterelle

Cómo zumba sonante a lo lejos
El doliente rugido del mar,
Cuando rompe en las rocas sus olas
Fatigadas de tanto luchar.

[58] *Semanario Pintoresco*, Madrid, 1840, II, p. 222.

Crier d'une voix grêle
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.

(Ibídem. 81-88).

Así, en turbio veloz remolino
El diabólico ejército huyó.
Vagarosas pasaron sus sombras
Y el crujir de sus alas sonó.

Introd. 602-5-10-13).

On doute
La nuit...
J'écoute:-
Tout fuit,
Tout passe...

(Ibídem, 113-16.

¿Es verdad lo que ver creo?
¿Fué un ensueño lo que vi
En mi loco devaneo?
¿Fué verdad lo que fingí?

(Introd. 648-51).

Hasta aquí las similitudes se refieren a contenido; sin embargo, ¿no será exagerada la afirmación de Brereton que «toute l'Introduction semble s'inspirer des *Djinns*»? (*Op. cit,* p. 120). La analogía parece reforzarse por la similitud métrica:

Dans la plaine
Naît le bruit
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brame
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit. [59].

(Ibídem. 9-16).

Densa niebla
Cubre el cielo,
Y de espíritus
Se puebla
Vagarosos,
Que aquí el viento
Y allí cruzan
Vaporosos
Y sin cuento

(Introd. 28-36).

Sin embargo, Espronceda no necesitaba salir de la lírica española para hallar versos cuatrisílabos y aun de tres. Ejemplo de los primeros lo hay en la *Historia Troyana* (siglo XIII), en los *Siete*

[59] Según León DEFFOUX, *Le pastiche littéraire,* París, 1932, pp. 81-82, el ritmo de los *Djinns* se empleó para caricaturizar a Víctor Hugo:

Cet homme
Ce got,
Se nomme
Hugo!
Sa trace
S'efface-
Ra...
Il passe
Lá!

Los *Djinns* fueron traducidos al español, bajo el título de *Los Duendes,* por la Avellaneda. Zorrilla los imitó en *Un testigo de bronce* y en *La azucena silvestre.*

Salmos de Pedro Guillén de Segovia (siglo XV), y más recientemente, en *La noche de insomnio y el alba* de Gertrudis Gómez de Avellaneda sin contar con los pies quebrados de Mena, Costana, Jorge Manrique, etc., etc. Y versos cuatrisílabos aparecen asimismo en numerosas poesías de Espronceda, tales como la *Canción del Pirata*, *El reo de muerte* (aquí trisílabos), *El verdugo*, e incluso en *El Estudiante de Salamanca*.

III.—LAMARTINE.—*Jocelyn*.—¿Tuvo conocimiento Espronceda de lo que decía Lamartine en el *Avertissement* a la primera edición de *Jocelyn* (15 de enero de 1836)? El autor de las *Méditations* escribía:

> ... je cherchais quel était le sujet épique approprié à l'époque, aux moeurs, à l'avenir, qui permît au poète d' être à la fois local et universel, d'être merveilleux et d'être vrai, d'être immense et d'être un.

Porque Lamartine, como Chateaubriand, como Víctor Hugo, soñaba con realizar una epopeya «humanitaria» que, partiendo del pasado—no, como en Espronceda, del presente—, comprendiera desde el Diluvio hasta el Juicio final, pasando por los Patriarcas, los Profetas, el Cristianismo, los Mártires y la Caballería. Y, como dice uno de los biógrafos de Lamartine, «cette série d'épreuves devait symboliser le rachat de l'humanité après la chute, et sa lente ascension vers la Lumière» [60]. A este inmenso designio, impregnado de espíritu religioso y cristiano, como toda la obra de Lamartine, se refiere *Jocelyn* y también *La chute d'un ange* (1838). Si se puede, en rigor, admitir que en el espíritu de Espronceda entrase la intención de hacer una epopeya humanitaria, no creemos que lo dominase un pensamiento religioso, sino la idea de presentar al Hombre en pugna con la Sociedad y en rebelión contra una divinidad abstracta que lo mismo podía ser la Moral, que la Ley, el Mal, el Pecado, el Diablo mismo, o cualquier otra entelequia. Tampoco cabe pensar que los magníficos alejandrinos de Lamartine, con su martilleo y su marmórea frialdad, tengan nada que ver con las octavas endecasílabas, los serventesios, las redondillas, los versos de pie quebrado, etc, de Esproneda. Sin

[60] Claude JODRY, *Lamartine*. París, 1935, p. 6.

embargo, en el *Choeur des Cèdres du Liban*, de *La chute d'un ange*, que, como el *Canto a Teresa*, es ajeno al poema, hay algo de las variaciones métricas que se hallan en la *Introducción* de *El Diablo Mundo*. En cuanto a *Jocelyn*, también hay en esta obra una visión nocturna, a la manera manfrediana, con invocación a Osián, a las fuerzas de la Naturaleza y a Jehová:

Et je croyais saisir dans l'ombre du nuage	Hórrida turba quizá
L'ombre de Jéhova qui passait dans l'orage	Que en tormenta y confusión
Et je croyais dans l'air entendre en longs [echos	A anunciar al mundo va Su ruina y desolación,
La voix que la tempête emportait au chaos;	Mensajero de Jehová.
(*Jocelyn*, 2ème. époque, fév. 1793, 71-74).	(*Introd.* 235-39).

No obstante, fuera de ciertas analogías de carácter general, la obra de Lamartine y la de Espronceda son diametralmente opuestas, aunque no fuese más que por la profunda religiosidad de la primera y el espíritu un tantico heterodoxo que anima a la segunda.

IV.—EDGAR QUINET: *Ahasvérus*.—Algunos de los rasgos—sólo algunos, naturalmente—que G. Lanson atribuye a la personalidad de Edgar Quinet convienen a Espronceda. Estos, por ejemplo: «esprit large e intelligent, avec quelque chose d'incohérent et de nuageux»... «artiste insuffisant»... «faiseur d'apocalypses», etc. En cambio, Quinet conocía muy bien a los grandes escritores alemanes, a Herder sobre todo, y, con Michelet, representa un interesante momento de la crítica literaria francesa.

En 1833, Quinet dio a conocer su poema en prosa *Ahasvérus* [61], la leyenda del Judío Errante, cuya forma española es *Juan Espera en Dios* y la alemana *Ewiger Jude*, poema basado en el relato de Paul von Eitzen, obispo de Schleswig. Gaston Paris supone que la relación de Eitzen (1602) deriva de la *Historia Major*, de Matthieu Paris, publicada, en Londres, en 1571 y reimpresa en Zurich en 1586. La leyenda, que data probablemente del siglo VII, tiene por personaje a cierto Malco, portero de Caifás, condenado a errar eternamente por haber ofendido al Señor; pero en el personaje se ha visto a Caín expiando su fratricidio; y las inter-

[61] Edgar QUINET, *Oeuvres complètes*. París, 1858, T. VII.

pretaciones han ido aún más lejos: se le han atribuído otros simbolismos transcendentales: para unos (y aquí nos relacionamos con Espronceda), es el emblema de la Humanidad en su marcha constante hasta la consumación del mundo; para otros, el Judío Errante reúne en sí a Caín, Wodan, Rudra, Jerjes y Jesús; y, en opinión de Schöbel, es «la evolución de la guerra, estado original de la humanidad, conduciendo a la paz, que es su estado típico» [62]. En su más sencilla acepción es la historia del hombre que desde el año 33 de J. C. hasta la fecha no ha cesado de caminar.

En el caso de *Ahasvérus* y de *El Diablo Mundo* no se trata de cotejar textos, ni aun de averiguar si Espronceda leyó el poema de Edgar Quinet—Espronceda retornó a España precisamente en 1833—, lo que parece secundario, sino de saber si hubo jamás en la mente del poeta español el pensamiento de asociar a los temas de su obra el del Judío Errante. En todo *El Diablo Mundo* sólo se hallan algunos versos en los que pueda ser posible ver una alusión al personaje. Las alusiones son algo vagas, pero acaso revelen una asociación esotérica con el tema del Judío Errante.

V.—THÉOPHILE GAUTIER: *Albertus.*—Ya hemos advertido al comienzo de este estudio: el hecho de aducir un texto que, según nosotros, ofrezca analogías con *El Diablo Mundo,* no implica sistemáticamente la convicción de que Espronceda se inspirase en él: acaso ni tan siquiera lo conociese y las analogías pueden ser enteramente fortuitas. Sin embargo...

De 1831 (Espronceda se halla por este entonces en París) data un mediocre poema de Théophile Gautier intitulado *Albertus, ou l'âme et le péché. Légende théologique. Poème,* bajo el exergo: *You shall see anon; 'tis a knavish piece of work (Hamlet,* III, ii). Este poema, publicado en 1832 (y retocado en 1845), se compone de 122 estrofas de doce versos alejandrinos cada una [63], en los que aparece netamente manifiesto, como en Espronceda, el doble influjo de Goethe y Byron, mucho más patente el segundo que el

[62] SCHÖBEL, *La légende du Juif Errant,* París, 1877, citado por G. París, *Légendes du Moyen Age,* París, 1908, I, pp. 150 a 186 y II, pp. 187 a 221.

[63] Théophile GAUTIER, *Poésies complètes.* París, 1910, T. I. pp. 120-184.

primero, aunque éste se muestra, en cambio, plenamente, en el siguiente soneto que recuerda vagamente las consideraciones pseudo-filosóficas de Espronceda:

> Comme la vie est faite! et que le train du monde
> Nous pousse aveuglément en des chemins divers!
> Pareil au Juif maudit, l'un, par tout l'univers,
> Promène sans repos sa course vagabonde;
>
> L'autre, vrai docteur Faust, baigné d'ombre profonde,
> Auprès de sa croisée étroite, à carreaux verts,
> Poursuit de son fauteuil quelques rêves amers,
> Et dans l'âme sans fond laisse filer la ronde... etc.
>
> (*Destinée*) [64].

Se hallan en *Albertus* todos los típicos elementos de la imitación byroniana, que ya hemos visto en Musset: digresión, ironía, yoísmo, desdén señorial, mezcla de ingredientes exóticos—ingleses, italianos y españoles—, etc.: se intuye el influjo de *Cain*, de *Heaven and Earth*, de *Don Juan*, etc., etc. Y al mismo tiempo, se entrevé la imitación, más o menos encubierta, de *Rolla*, de *Eloa* y de *Ahasvérus*, e incluso de algunas leyendas de George Sand y de la *Corinne* de Madame de Staël, amen de otras muchas reminiscencias librescas. Pero todo esto, interesante para la crítica francesa de la obra gautiana, no lo es para nosotros sino en cuanto puro antecedente de un clima poético caldeado por el hálito byroniano.

Lo que sí nos importa, y mucho, es señalar—creemos que por vez primera—las sorprendentes analogías que existen entre *Albertus* y *El Diablo Mundo*. Una comparación de textos, aunque sea algo extensa, mostrará dichas analogías. Veamos:

> Los ojos abre de resplandor inciertos
> La luz buscando que en su luz excita,
> Sienten grato calor sus miembros muertos,
> Con nuevo ardor su corazón palpita.

[64] Compárese con:

> Es ridículo asaz y harto indiscreto:
> Vamos andando, pues, y haciendo ruido,
> Llevando por el mundo el esqueleto
> De carne y nervios y de piel vestido.
>
> (*D. M.* III, 328-31).

La sangre hierve en las hinchadas venas,
Siente volver los juveniles bríos,
Y ahuyentan de su frente albas serenas
Los pensamientos de la edad sombríos.

Y desprendidas ráfagas de lumbre
Su cuerpo bañan y su sien circundan;
Torrentes mil de la argentada cumbre,
Vertiendo vida, en su esplendor le inundan.

Y bajando la diosa encantadora,
Mecida en olas de encendido viento,
En torno de él la tropa voladora
Esparce juventud y movimiento.

Y en su rostro se pinta la hermosura,
Viste su corazón la fortaleza,
Brilla en su frente juvenil tersura,
Negros rizos coronan su frente.

(I. 550-69).

Así se opera el rejuvenecimiento de Don Pablo. Y esta metamórfosis la sintetiza Espronceda en otro lugar:

Y era el año cuarenta en que yo escribo,
De este siglo que se llama positivo:
Cuando el que viejo fue, por la mañana,
En vez de hallarse la cabeza cana,
Y arrugada la frente,
Se encontró de repente
Joven al despertar fuerte y brioso.

(III, 84-90).

Ahora bien; en *Albertus* no se trata de un anciano, sino de una vieja bruja, Véronique. Este rejuvenecimiento se opera de modo que recuerda más la *Hexenküche*, de *Faust*, y el elixir mágico, que el milagroso despertar del anciano español. Véanse los elementos clásicos del remozamiento y obsérvese que, como en *Faust*, en *Manfred* y en *El Diablo Mundo*, el prodigio se opera a medianoche, como en Young, Cadalso y otros cultivadores de *la poésie de la nuit et des tombeaux:*

Minuit est le moment voulu pour l'oeuvre inique;
Minuit sonne.—Aussitôt l'infâme Véronique
Trace de sa baguette un rond sur le plancher... etc.

(Albertus, XVIII).

Mais ce n'est pas tout,—pour finir le mystère,
Elle jette un par un ses vêtements à terre
Et se met toute nue;—oh! c'était effrayant!—
Le squelette blanchi dont la bise se joue,
Et qui depuis six mois fait aux corbeaux la moue
Du haut d'une potence, est un objet riant,
Près de cette carcasse aux mamelles arides,
Au ventre jaune et plat, coupe de larges rides,
Aux bras rouges pareils à des bras de homard,
Horror!, *horror*!, *horror*!, comme dirait Shakespeare,
—Une chose sans nom—impossible à décrire
Un idéal de cauchemar!

(*Albertus*, XIX).

Y he aquí el rejuvenecimiento:

Dans le creux de sa main elle prend cette eau brune
Et s'en frotte trois fois la gorge.—Non, aucune
Langue humaine ne peut conter exactement
Ce qui se fit alors!—Cette mamelle flasque,
Qui s'en allait au vent comme s'en va la basque
D'un vieil habit râpé, miraculeusement
Se gonfle et s'arrondit; le nuage de hâle
Se dissipe: on dirait une boule d'opale
Coupée en deux, à voir sa forme et sa blancheur.
Le sang en fils d'azur y court, la vie y brille
De manière à pouvoir même avec une fille
De quinze ans, lutter de fraîcheur.

(*Albertus*, XX).

Como puede apreciarse, entre el viejo espronceciano, que siente hervir sangre nueva en *las hinchadas venas*, y la vieja gautiana que ve su *mamelle flasque* redondearse milagrosamente y *le sang en fils d'azur* correr por sus arterias, hay una similitud extraordinaria. Pero esta similitud la veremos continuarse bajo otros aspectos: en *El Diablo Mundo* es Salada quien ama apasionadamente a Adán, por cuyo amor y creciente desvío pena; en *Albertus* es Véronique la que ama con desenfreno a Albertus, joven pintor, por cuya posesión física lucha y pena también; y una vez obtenida, el joven artista ve desvanecerse entre sus brazos la divina belleza para convertirse de nuevo en la horrible vieja decrépita *à la*

mamelle flasque, lo que no deja de recordar la conversión de Raimundo Lulio o *El mágico prodigioso* [65]:

> Tout à coup, sous ses doigts, ô prodige à confondre
> La plus haute raison! Albertus sentit fondre
> Les appas de sa belle, et s'en aller les chairs... etc.
>
> (*Albertus,* CIV).

Y Gautier termina su *poème homérique* [66]—así lo califica, irónicamente—con estos versos, a la manera de Byron:

> Je vous crois, cher lecteur, assez spirituel
> Pour me comprendre.—Ainsi, bonsoir. Fermez la porte,
> Donnez-moi la pinatte, et dites qu'on m'apporte
> Un tome de Pantagruel.
>
> (*Albertus,* CXXII). [67].

VI. Retorno a España.—En el Canto III de *El Diablo Mundo* se inicia—y afirma en los cantos siguientes, sobre todo en el V-1-2—un perceptible desvío del poeta respecto de sus mentores extranjeros. Designamos este desvío por *retorno a España.* Espronceda llega a un punto de su poema en el que, consciente o inconscientemente—lo primero parece más probable—, se siente atraído por la tradición literaria patria; y de ahí ese volver al regazo materno. Dicho retorno, sin embargo, no podrá enderezar, y menos, aún salvar, un poema frustrado ya *ab ovo,* tanto por su imposi-

---

[65] Cf.—

Cipriano.— *(Descúbrela y ve un esqueleto).*
Mas ¡ay infeliz! ¿qué veo?
¡Un yerto cadáver mudo
entre sus brazos me espera!
¿Quién en un instante pudo
en facciones desmayadas
de lo pálido y caduco
desvanecer los primores
de lo rojo y lo purpúreo?
Esqueleto.— Así, Cipriano, son
todas las glorias del mundo.

(Calderón, *El mágico prodigioso,* IV)

[66] «Qu'on relise *Albertus,* à cet égard. Le romantisme n'a rien produit de plus amusant, de plus gai, de plus plein de force comique: rien, si ce n'est le quatrième acte de *Ruy Blas*». Émile Henriot, *Romanesques et romantiques,* París, 1930, p. 299.

[67] T. Gautier, *Op. cit.*

ble realización como por lo heterogéneo de los elementos que lo integran.

Parece llegado el momento de preguntarse: ¿qué es *El Diablo Mundo?* ¿Qué entraña este título, a primera vista enigmático? Diríase que hay en él una mutua aposición: Diablo-Mundo, Mundo-Diablo, y que pudiera interpretarse igualmente: *el mundo es de naturaleza diabólica* (lo que Escosura ha criticado) [68], o bien *el Diablo se identifica con el Mundo.* Creemos más justa la primera de estas dos interpretaciones: en el pensamiento de Espronceda parece operarse una fusión Diablo-Mundo-Mal, y por ello, cuando considera el mundo bajo el imperio del Diablo, quiere decir, en realidad, bajo la férula del Mal, un poco a la manera de Larra, de Leopardi, de Shopenhauer y de tantos y tantos pesimistas. Es, en suma, la concepción ascético-moral de los Tres Enemigos del Alma: Mundo, Demonio y Carne. Los dos primeros ya aparecen fundidos en el título del poema; el tercero, la Carne, lo representará Salada, que, como Jarifa, e incluso Teresa (no Elvira), son la proyección sensual esproncediana. Pero Espronceda no opone a los tres Enemigos las Tres Potencias del alma: Memoria, Entendimiento y Voluntad. Al Demonio pudiera oponerle Entendimiento; a la Carne, Voluntad, pero ¿y al Mundo? Adán no puede oponerle, en modo alguno la tercera Potencia, la Memoria, de la que carece absolutamente.

Espronceda, a juzgar por la denominación de su obra, pretende simbolizar al Hombre en lucha contra el Mal, que, por vía de integración, identifica con la Sociedad, algo a la manera de Swift. Ahora bien, esta lucha, que en *Faust* se expresa por *Streben* (aspiración-esfuerzo-impulso), afán primordial de vencer en sí mismo todo titanismo, se manifiesta en Espronceda por un abandono casi completo del héroe a las situaciones que la vida le depara; por lo que puede decirse que Adán contribuye muy mediocremente a la elaboración de su propia metamórfosis moral, paralela a la física, que es en él predominante, casi única.

Esto nos lleva a establecer un paralelo Segismundo-Adán, no

[68] *Op. cit*, p. 60. (Cf. nota n.° 16).

intentado hasta hoy, que sepamos, no obstante el nexo evidente que existe entre ambos personajes.

CALDERÓN: *La vida es sueño.*—No creemos, conociendo la psicología de Espronceda y la exigüidad de su formación cultural, que llegase al tema de *La vida es sueño* a través de la leyenda cristiana de Buda, tratada por Aben-Chasdai, en el siglo XIII, por don Juan Manuel *(Libro de los Estados)* en el siglo XIV y, más tarde, por Lope en su *Barlaam y Josafat.* Tampoco nos parece que Espronceda tuviera presente el tema búdico de ignorar el dolor y la muerte hasta los tres encuentros: el anciano, el enfermo y el cadáver, el último de los cuales prefigura el encuentro de los tres vivos (cazadores) con los tres muertos (ataúdes) en los frescos de Orcagna. Existen, sin embargo, indicios, aunque vagos, de este tema en dos circunstancias precisas del poema, situadas ambas en el Canto VI y último. Son:

Primera: encuentro del héroe con la Muerte, esto es, con el cadáver de la muchacha, hija de la dueña del prostíbulo:

> Y en una estancia solitaria y triste,
> Entre dos hachas de amarilla cera
> Un fúnebre ataúd, y en él tendida
> Una joven sin vida
> Que aun en la muerte interesante era. *(D.M.* VI, 446-50).

Cabe suponer también que esta visión no sea puramente intelectiva, sino simple reproducción de una escena real, que Cortón describe así:

> En el piso bajo de una casa de la calle de Santa Isabel, donde Teresa había vivido, se puso su cadáver de cuerpo presente. Se podía contemplarlo desde afuera. La luz de los blandones llegaba hasta la calle oscura y solitaria a altas horas de la noche. [69].

Otro biógrafo añade nuevo pormenor a esta *mise en scène:*

> Sólo lo velaba [el cadáver] una fiel alcarreña, de vistoso refajo, y una mujer de traza sospechosa, seguramente una cuca con ribetes de alcahueta. [70].

[69] A. Cortón, *Op. cit.*, p. 208-10.
[70] Gonzalo GUASP, *Espronceda.* Madrid, s. f. p. 147.

Y otro biógrafo, aún, dice que Espronceda llora junto a la reja y, al amanecer, tambaleándose, llega a su casa y escribe «de un tirón» los 352 versos del *Canto a Teresa* [71].

Segunda: Adán, ante el llanto de la desventurada madre, dice a ésta:

> —Yo, buena madre, ignoro,
> Nuevo en el mundo aún, lo que es la muerte.
> (*D. M.* VI, 617-18).

Tenemos, pues, un ignorar lo que es el dolor-muerte y un encuentro con ésta. Pero, no obstante, pensamos que la coincidencia con el tema calderoniano acaso venga de sugerencias afloradas desde el subconsciente por recuerdos y lecturas... ¿Qué lecturas? Espronceda pudo muy bien leer el Ejemplo XL del *Conde Lucanor:* «De lo que acontesció a un home que ficieron señor de una gran tierra», en el que hay ya una resonancia, acaso lejana, del tema del hombre sometido a una brusca metamórfosis de estado:

> ... en una tierra había por costumbre que cada año facian un señor, y en cuanto duraba aquel año facian todas las cosas que él mandaba, y luego que el año era acabado, tomábanle cuanto había y desnudábanlo y echábanlo a una isla solo que non fincaba home del mundo con él.

¿No evoca esto algo a Segismundo y a Adán? Simbólicamente, la isla puede ser, para el primero, el castillo donde el rey Basilio lo encerrara desde niño; para el segundo, la isla puede ser el aposento de la casa de huéspedes (donde se opera su palingenesia) o, acaso, la celda de la prisión. Por otra parte, en el códice de Puñonrostro (Cap. LIV): «De cómo la onrra deste mundo no es sinon como suenno que passa», se lee:

> Assi fue que un rrey andando vn dia rribera de mar, vido estar vn ferrero durmiendo que se auia echado bebdo en aquella rribera. Et era pobre et moraua enla cibdat do aquel rrey estaua. Et violo el rrey et acatolo e dix alos omnes que conel estauan: «Tomad este omne et leualo al alcaçar a mi posada». Los omnes marauillaronse et tomaron lo durmiendo et leuaronlo asu posada; et fue el rrey conellos et mandolo echar en

[71] J. DE LAS CUEVAS, *Genio e ingenio de don José de Espronceda*, Sevilla, 1942, p. 55.

su cama dormido. Et mando çerrar todas las lumbreras que auie en todo el palacio et mandolo todo encortinar, todo enderredor de la cama, en manera que non veya vn omne a otro. Esto fecho, mando atodos sus doncellas et escuderos en su casa en su cama asy como ael et mas; ca el dixo que tenia en penitençia de estar un tiempo encerrado en un palaçio et non fablar aninguno, et que querrie que aquel fincase en su lugar. Todos los suyos besaron le la mano et dixieron que lo faria[n]; et partido el rrey dellos, metio quanta vianda quiso en vn palaçio et metiose et cerró contra si. Ètesto fecho, el bebdo despertó et comenco de [d]esperezarse, et oyeron lo los seruidores del rrey que lo guardauan, et dixeron luego: «Señor, la vuestra merced» El des quelo oyo, marauillose, et en que lo vido todo escuro tornose adormir et durmio muy mucho en guisa que otra vez vino adespertar. Et des quel dixieron: «Señor, ¿qué vos plaze?» marauillose et dixo que quien lo auia ally echado. Et ellos respondieronle: «Señor, vos os echasteis, que vos sodes el rrey, nuestro señor, a quien nos somos tenudos de seruir». etc., etc.

Y en la comedia *El natural desdichado,* del farsante Agustín de Rojas, que se conserva, inédita, en el Ms. R.—104 de la Biblioteca Nacional, de Madrid, se halla también el mismo tema, acaso derivado de *I Suppositi* del Ariosto (1509) adaptado por George Gascoigne en la época isabelina, y originados todos ellos en el cuento *El durmiente despierto,* de *Las mil y una noches* donde se halla también un antecedente del paso *Las aceitunas,* de Lope de Rueda.

Este despertar brusco a una nueva vida (o apariencia de tal), a un nuevo e insólito estado, ¿lo intuyó Espronceda—caso de haberlo intuído—,de los textos citados, o bien lo leyó, en inglés, en *The Taming of the Shrew,* de Shakespeare (Cf. *Conde Lucanor,* XLV), quien, en la *Induction* de esta deliciosa comedia, presenta un borrachín, Sly, al que un Lord somete a una situación semejante a la del herrero? Compárese el texto anterior con los tres siguientes:

I

Lord. O monstrous beast! how like a swine he lies!
Grim death, how foul and loathsome is thine image!
Sirs, I will practise on this drunken man.
What think you, if he were convey'd to bed,
Wrappp'd in sweet clothes, rings put upon his fingers,
A most delicious banquet by his bed,
And brave attendants near him when he wakes,
Would no the beggar then forget himself?

1. *Hun.* Believe me, lord, I think he cannot choose.
2. *Hun.* It would seem strange unto him when he wak'd.
Lord. Even as a flattering dream or worthless fancy.
Then take him up, and manage well the jest:—
Carry him gently to my fairest chamber,
And hang it round with all my wanton pictures:
Balm his foul head in warm distilled waters,
And burn sweet wod to make the lodging sweet:
Procure me music ready when he wakes,
To make a dulcet and a heavenly sound;
And if he chance to speak, be ready straight,
And, with a low, submissive reverence,
Say,—What is it your honour will command?

(*The Taming of the Shrew*, Induct. sc. I).

I I

Cap. 1.° a vn hombre siento roncar
llegarele a despertar,
hombre.
Cap. 2.° llama po ay
Cap. 1.° oye, a diablo a ganacho
Emper. dejale.
Cap. 1.° dejalle quiero
Cap. 2.° Sin duda que esta echo vn cuero
pues no responde
Cap. 1.° a borracho.
Emper. quereis ver lo q̃ es el mundo.
esperad yo os lo diré
la prueba en este hombre haré
q es exemplo sin segundo
llebareisle como está
a palacio, desnudalde
y en mi propia cama echalde
y como a mi le tratá, etc, etc.

(A. de Rojas. *El natural desdichado)*

I I I

Basilio.—Determiné de encerrrar
La fiera que había nacido,
Por ver si el sabio tenía
En las estrellas dominio.
Publicóse que el infante
Nació muerto, y prevenido
Hice labrar una torre
Entre las peñas y riscos
De esos montes, donde apenas
La luz ha hallado camino,
Por defenderle la entrada
Sus rústicos obeliscos.
.....

Allí Segismundo vive
Mísero, pobre y cautivo,
Adonde sólo Clotaldo
Le ha hablado, tratado y visto.

(Calderón, *La vida es sueño*, jorn. II).

Como resumen de lo que antecede, suponemos que *La vida es sueño* puede ser un precedente, casual o deliberado, pero parcial, de ciertas motivaciones de *El Diablo Mundo*, a pesar de que algunas similitudes conceptuales, y aun estructurales, puedan hacer suponer algo más. Veámoslas:

Sin tener en cuenta la reiteración del motivo *sueño, ensueño, soñar*, etc. [72] que hay en *El Diablo Mundo*, la cual se puede considerar como un lugar común de toda poesía más o menos onírica, y que, en cuanto a la española, alcanza gran intensidad en Antonio Machado [73], se podrá apreciar una neta indicación calderoniana en los siguientes versos:

Sueña el que a medrar empieza,
Sueña el que afana y pretende,
Sueña el que agravia y ofende,
Y en el mundo, en conclusión,
Todos sueñan lo que son,
aunque ninguno lo entiende.
Yo sueño que estoy aquí
Destas prisiones cargado,
Y soñé que en otro estado
Más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños sueño son.

(*La vida es sueño*. Jorn. III [73 bis]).

Dicha es soñar, porque la vida es sueño,
Lo que fingió tal vez la fantasía,

---

[72] Hemos contado en el poema unas cuarenta menciones oníricas, lo que no es excesivo comparado con otras voces, tales como *mujer* (72) y, alma (70) y, sobre todo *amor* (110).

[73] Bousoño, *Op. cit.*, p. 142.

[73 bis] Citamos por *Don Pedro Calderón de la Barca. Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos* que saca luz a Luis ASTRANA MARÍN. Madrid, 1951. Tomo I. Dramas. *La vida es sueño*, jor. III, p. 243. En otras ediciones los versos del texto figuran en la jorn. II.

Cuando embriagada en lánguido beleño,
A las regiones del placer nos guía:
Dicha es soñar, y el rigoroso ceño
No ver jamás de la verdad impía:
Dicha es soñar y en el mundano ruido
Vivir soñando y existir dormido.
. . . . . .

Sueños son los deleites, los amores,
La juventud, la gloria, la hermosura,
Sueños las dichas son, la desventura:
Triunfos, caídas, bienes y rigores
El sueño son que hasta la muerte dura,
Y en incierto y continuo movimiento
Agita al ambicioso pensamiento.

(El Diablo Mundo, I, 640-47 y 657-63).

Similitudes semi-conceptuales y semi-formales aparecen entre las famosas décimas del monólogo de Segismundo, en las que Menéndez Pelayo veía «trepar la funesta y desmedrada vegetación del falso lirismo», y los versos siguientes:

Nace el pez, que no respira,
Aborto de ovas y lamas,
Y apenas bajel de escamas
Sobre las ondas se mira,
Midiendo la inmensidad
De tanta capacidad
Como le da el centro frío, etc.

(La vida es sueño, I).

Vistes aquel pez dorado
Que en tu casa en un fanal,
Breve lago de cristal,
Da vueltas aprisionado,
Y en la ventana al sol mira
Tejiendo en torno colores,
Y en las macetas las flores
Donde la brisa suspira, etc.

(El Diablo Mundo, V, 77-84.)

Pero no es la analogía externa, por muy significativa que sea, lo que nos lleva a afirmar la semejanza existente entre las dos obras, sino la entraña de las mismas. El paralelo siguiente trata de establecer la evidencia:

SEGISMUNDO

a) Segismundo, encerrado desde la infancia en un castillo, vive ausente de la vida real, ausente de toda posibilidad de expresar su facultad volitiva: vive, en suma, *en la noche de la nada*, en una especie de existencia prenatal que acaso recuerde el origen volcánico, subterráneo del primer hombre [74].

b) Debido a la carencia de poder sobre sí mismo, Segismundo «on peut donc le regarder comme à l'état de nature, et ses instincts se manifesteront d'autant plus violents qu'il déborde d'une vigueur jusqu'ici restée sans emploi» [75]. Del personaje Segismundo, que es cifra y compendio del drama calderoniano, se desprende una filosofía a la vez ontológica y ética: el hombre, *en estado de naturaleza*, es una especie de bestia feroz que ha de triunfar de sus instintos por una razón impuesta del exterior.

c) Segismundo recibe en la prisión, de su ayo Clotaldo, ciertos rudimentos de instrucción que, por falta de ocasión de aplicarlos, son letra muerta, seca teoría un tanto fosilizada: sólo el contacto humano podrá vitalizarlos y darles un contenido, una realidad.

ADÁN

a) Adán vive *en la noche de la nada*, también, la noche de su existencia sin memoria, equivalente a la prisión de Segismundo. E independientemente de esta prisión simbólica que significa la ausencia de todo *Erlebnis*, hay la circunstancia de otra prisión, real ésta, en la cárcel de Madrid.

b) Adán vive también *en estado de naturaleza* y de primitivismo adámico e incluso preadámico. Y ello debido a:
1.°.—Ausencia de palabra.
2.°.—Carencia de noción del Biel y del Mal.
3.°.—Predominio de los instintos, como en Segismundo.
Adán no conoce otra ley que la de sus impulsos, que el Poeta nos describe, no sólo con apasionado entusiasmo—lo que está dentro de la concepción romántica —, sino que ve en ellos una razón que ocupa el lugar del razonamiento.

c) Adán también recibe cierta instrucción, enteramente *sui generis*, del tío Lucas. Aunque en nada sean comparables estas instrucciones, existe, no obstante, la circunstancia de haber un mentor en uno y otro caso. (El Ingenuo, de Voltaire, recibe, asimismo, si no instrucción, consejos del jansenista Gordon).

[74] Werner Wolff *Naissance du monde. Concepts et symboles selon la Bible*. Neufchâtel, 1956 (p. 207) atribuye a Adán origen volcánico e ígneo. Según Wolff, la palabra *dam*, que constituye la raíz de *a-dam*, significa sangre, la cual, por transposición se convierte en arcilla o tierra roja; y como Job (XXVIII, 5) dice que «La tierra de donde sale el pan está consumida en sus entrañas como por el fuego», deduce—de éste y otros textos bíblicos y platónicos *(Timeo, 80, e)*—, el origen volcánico del primer hombre.

[75] Louis DUBOIS. Notas a *La vida es sueño*. Col. «Les classiques espagnols», Paris-Toulouse, s. a. p. XXVII.

d) Segismundo sale de la prisión para reinar, cuando, al fin, su padre, el rey Basilio, se decide a intentar el experimento de ponerlo frente a la vida y ver así su capacidad de dominio sobre sí mismo y su aptitud para ejercer el poder. La prueba da un resultado totalmente negativo: Segismundo, en quien el predominio de los instintos subsiste, se muestra incapaz de un comportamiento humano. ¿Cuál es su primer *acto de acción?* Tirar por la ventana a un hombre que había tratado de oponerse a sus desmanes, y tratar de forzar a una mujer [76]

e) Segismundo, al salir de la prisión y verse transportado al palacio real, exclama:
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo entre telas y brocados?

(La vida es sueño, II, 243-44).

f) Fracasada la prueba, Segismundo vuelve a su encierro,

d) Adán, cuando sale de la cárcel (la que pudierámos llamar su *segunda prisión,* puesto que la otra, la de su noche sin memoria-experiencia, subsiste), también es para reinar. ¿Sobre qué? Sobre el reino de la vida, del amor y quizá, más tarde, de la gloria. ¿Se muestra Adán capaz de ello? No: apenas si logra otra cosa que ejercer un tiránico imperio sobre la carne y el alma de una pobre muchacha. ¿Cuál es su primer *acto de acción?* Asociarse a una pandilla de perdularios para perpetrar un robo nocturno.

e) ¿No recuerda esto algo el pasmo de Adán al verse en presencia de los esplendores del palacio de Alcira?

Y aquí contempla y palpa los colores. / Del rico pabellón de oro bordado.

(El Diablo Mundo, VI, 161-62).

f) Fracasado el primer contac-

[76] He aquí, en orden a similitudes, cuatro casos de *súbito impulso amoroso:*

1.° En GOETHE.—Fausto, apenas acaba de conocer a Margarita *(Strasse,* 2.605-2.677), cuando pretende, horas no más después del encuentro, y aquella misma noche, satisfacer su impulso amoroso *(Abend,* 2.677-2.717), para lo cual penetra subrepticiamente, con Mefistófeles, en la *kleines reinliches Zimmer.*

2.° En VOLTAIRE.—El Ingenuo penetra de improviso en la alcoba de la señorita de St. Yves, diciendo arrebatado: «Je vous épouse!» *(L' Ingénu,* chap. VI).

3.° En CALDERÓN.—Segismundo, apenas ve a Rosaura, trata de violentarla:
Segis.—¡Hola! dejadnos solos y esa puerta se cierre ,y no entre nadie.
Rosau.—Yo soy muerta.
(La vida es sueño, II).

4.° En ESPRONCEDA.—Adán en presencia de Salada y ante el obstáculo que le oponen las rejas del calabozo:
Porque acercarse a ella no le deja,
Trémulos de furor sus miembros laten
Y sus arterias dolorosas baten.
(D. M. IV, 350-52).

a su oscuridad, a *la noche de la nada*, en la cual, no obstante, luce un ligero destello, y éste, ayudado por la fugaz experiencia que le ha dado su precaria libertad, será suficiente para hacerle reflexionar y tratar de modificar su conducta anterior. La aventura no habrá sido más que un sueño, una pesadilla. La segunda prueba, en cambio, tendrá un despertar feliz. ¿Por qué? Por haberse impuesto la razón a los instintos. Y Segismundo ya podrá reinar.

to social, Adán, después del robo frustrado en el palacio de la condesa de Alcira, también retorna a su prisión, la primera, la de sus instintos, y de ahí ese errar por las calles, desamparado, hasta dar con el prostíbulo. Y, como en el caso de Segismundo, también hay un destello de luz en su espíritu—nacido ante el lecho de la condesa de Alcira—, destello que acaso sea el *inicio de una memoria-experiencia*. Y ésta se manifiesta ante el cadáver de la muchacha: superposición de dos elementos: a) retorno del Poeta, no de Adán, a la imagen de Teresa; b) nacimiento de una ética en la conciencia de Adán. Para éste, la aventura nocturna también habrá sido un sueño. ¿Podrá reinar? Aquí el Poeta nos abandona.

Hay, claramente en Segismundo y menos claramente en Adán, un triunfo del libre albedrío (victoria de Molina sobre Báñez), que, según A. Reyes, es la segunda columna sobre que reposa el drama calderoniano [77]. Es de observar que Adán, a diferencia de Segismundo, no tiene demasiada conciencia de su inferioridad social ni de su falta de libertad moral, y no se puede dar en él el *apurar cielos pretendo*. Esta ausencia de conciencia dimana de la falta de pasado-memoria-experiencia, por lo que Moreno Villa dice, justamente: «Si ese hombre entra en la vida sin recordar siquiera que tuvo otra, ¿de qué le sirve el haberla tenido?» Ya hemos dicho en otro lugar de este estudio que Adán «no reproduce un tipo pasado, *no vuelve atrás*», «no recobra una mocedad que nunca tuvo».

FRANCISCO CARAVACA
París.

[77] A. REYES, *Un tema de la vida es sueño*, en *Trazos de historia literaria*. Buenos Aires, 1951, p. 73.