

Las ilusiones perdidas: figuras de la ironía romántica en Espronceda

Marcela Romano
Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Este trabajo se propone explorar el trayecto de la ironía romántica en *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda. El siglo XIX asiste a la fractura de una noción unitaria de la identidad y la mirada irónica preside las figuraciones de la subjetividad. Este poema narrativo reconstruye el gesto de la duplicidad en el diálogo entre textos y paratextos, más allá de la composición satánica del personaje protagonista.

Palabras clave

Romanticismo - Ironía - España - Espronceda - Poesía.

Abstract

This work sets out to explore the path to romantic irony in José de Espronceda's *El estudiante de Salamanca*. The nineteenth century witnesses the fracture of a unitary function of identity and a ironical look presides over the figurations of subjectivity. This narrative poem reconstructs the gesture of duplicity in the dialogue between texts and paratexts beyond the satanic composition of the leading character.

Key words

Romanticism - Irony - Spain - Espronceda - Poetry.

Artefactos humanos ingobernables cosidos con retazos de muerte. Hombres-lobos rescatados de extrañas leyendas. Vampiros traslúcidos desvelados por un néctar rojo y caliente. Fantasmas, sombras que se independizan, dobles esperándonos en el espejo o tras las pinceladas de un retrato o en cualquier esquina oscura de una ciudad brumosa. Angeles expulsados de la mano de Dios que hacen el mal con ojos melancólicos. Monstruos: la excrecencia o la falta de lo humano. La literatura del siglo XIX es un escenario poblado de estas figuras alegóricas que intentan designar, sobre todo en el corazón de la centuria, esto es, durante el Romanticismo, una nueva concepción de la identidad, construida a partir del desvío, la explosión, el des-pliegue, la multiplicación.

El principio disparador de estas representaciones anómalas, descentradas, de la subjetividad, se encuentra orientado, en nuestra opinión, por un modo de pensar(se) cuya definición anida en múltiples paradigmas y que, en la práctica, permanece casi siempre reducida a una pieza más del utillaje retórico. Estamos hablando, en un sentido general, de la ironía.

Decimos en un sentido general porque el gesto irónico es, en primer lugar, una manera de ver el mundo y, luego, un dispositivo retórico entre tantos. Pere Ballart, en su minucioso ensayo sobre el tema, pone de manifiesto estas mismas prevenciones y deja sentada la dirección que tomarán sus propias reflexiones a lo largo del libro: “por este incómodo y voluble concepto entendemos la tradición de imaginación y pensamiento que inauguró el Romanticismo, [consistente en] [...] la pérdida del sentido unívoco de lo real” (23). Esta quiebra ontológica va a problematizar, según Ballart, la cuestión de la mimesis (en tanto representación “exitosa”, según

sus palabras, de la realidad) y a plantear, simultáneamente, un interrogante fundamental, que se prolongará en el siglo siguiente: “¿de qué forma puede expresarse, con un medio positivamente limitado, como es el lenguaje, la fluencia y la diversidad infinitas de lo real?” (68). Para el autor, los románticos encabezan un programa estratégico que, en este sentido, incluye “la ruptura deliberada de la ilusión de realidad, la ironía de acontecimientos, el balance de tonos afectivos de diferente signo y, siempre, la prueba de la distancia estética del demiurgo” (69). De este modo, Ballart rescata, como otros autores también han hecho, el protagonismo teórico de Friedrich Schlegel en torno a la lógica irónica, a la que definió con una sugerente metáfora: “bufonería trascendental” y, para Ballart, “un genial oxímoron que adosa perfectamente una con otra las dos caras de la ironía” (71). Esta figura schlegeliana, creemos, representa un punto de inflexión determinante dentro del pensamiento romántico en la medida en que es éste mismo quien comienza por cuestionar su propia mitología. Mejor lo explica el teórico citado:

No se trata ya, por tanto, de enfrentar los errores de una torpe vanidad con la sagacidad de un ironista, sino de oponer diversos momentos de nuestro propio pensar de manera que el “yo trascendental” (un concepto de Fichte que, magnificado, se convertiría en emblema del idealismo romántico), consiga burlarse de sí mismo en una autoparodia que no consiente la fatuidad ni la suficiencia y que socave sus propias convicciones y producciones. (71)

Esta idea de sujeto excedido, desdoblado, tan bien examinada por el Romanticismo, es revisitada, en sintonía con Ballart, por Susan Kirkpatrick, en el diseño de su propia tipología sobre el yo romántico, al distinguir las tres

representaciones de la subjetividad operantes en el período: “prometeica”, “alienada” y una tercera, a la que ella llama “autoconciencia dividida”. La autora advierte que la enajenación del romántico ante el mundo, su tránsito anómalo y siempre en pugna con las circunstancias que lo rodean, exige, hacia el final del trayecto, la coartada irónica, como un modo de manifestar el relativismo radical que lo excede y, al mismo tiempo, como empresa “salvadora” de su propia identidad cuestionada (32).¹

Las especulaciones previas nos permiten extender la figuración irónica con un alcance más productivo, involucrando ciertos procesos de significación puntuales dentro de un imaginario gnoseológico que los justifique. En la amplitud hojaldrada de este imaginario irónico romántico se mueve *El estudiante de Salamanca* (1840), de José de Espronceda.

El texto nos ofrece un héroe, Félix de Montemar, cuyo colosalismo asume y a un tiempo erosiona las tradiciones, linajes y vecindades presentes en su trazado: el Don Juan de Tirso y del contemporáneo Zorrilla; la leyenda española del estudiante Lisardo, que contempla su propio entierro: el motivo del desposorio con la muerte, núcleo de relatos como “El hombre de arena” de Hoffmann y “La novia de Corinto”, de Goethe. Las lecturas esproncedianas durante el exilio -los románticos alemanes e ingleses, en especial Lord Byron, cuya figura de artista, especialmente, alimentó buena parte de las leyendas del período- permiten el ingreso, en la serie literaria española, de un Lucifer sin redención ni esperanza, cuyo final no es el castigo del infierno católico (Tirso), ni el arrepentimiento enamorado (Zorrilla) sino la muerte como muro infranqueable ante todos los enigmas que jamás se le revelarán: la seca muerte detrás de la cual está el silencio, la pérdida de toda ilusión de conocimiento.² El alucinado asedio

a la mujer tapada, el ingreso en el antro donde resuenan las voces de los condenados, el matrimonio con la horrible calavera, no son sino los pasos necesarios de la empresa fáustica de quien quiere volver a robar el fuego a los dioses, ser y saber como ellos. Esa imposibilidad, comprobada en el final del trayecto, es intuida por el personaje desde el principio. Por lo mismo, hace el mal con los ojos melancólicos, como los Satanes de la genealogía a la que convoca y que tan bien ha estudiado Mario Praz.³ El más hermoso de los ángeles, el preferido del Señor, añora la verdad, el bien, el paraíso del que fue expulsado, *las ilusiones perdidas*. En nuestra opinión, la figura de Lucifer encarna de modo ejemplar la tensión dialéctica que en torno a la identidad cifra la ironía romántica, entendida como el conocimiento desmitificador de la fragmentación identitaria. Quien se es en el presente es, también, quién se fue alguna vez: el ángel de la luz y el de la noche, desdoblamiento de una subjetividad cuya paradoja entraña la tragedia del romántico y que en *El estudiante de Salamanca* juega, más que dentro de cada una de sus partes, en un calculado efecto de contrapunto entre textos y paratextos.

A primera vista, en la construcción de Felix de Montemar dentro de las cuatro partes que integran el poema, puede adivinarse una cierta estereotipización que clausura monolíticamente al personaje en una ruta excluyente de sentido. Soberbio, desdeñoso, cínico, temerario, Félix hace del Mal un espectáculo colosal y previsible. Sin embargo, los epígrafes que encabezan tres de estas mismas partes parecen fisurar, matizando y replicando, esta peripecia y este rostro unívocos, y es este juego dialéctico el que autoriza, más que cualquier rasgo del retrato del personaje, más que cualquier desdoblamiento autoral, una lectura irónica del mismo, en el sentido en que lo enunciamos líneas arriba.

La primera parte, que oficia como introducción de la historia y presentación de sus actores principales (Félix y Elvira), se encuentra encabezada por un epígrafe de *Don Quijote*: “sus fueros, sus bríos, sus premáticas, su voluntad” (I, 44). Esta cita está extraída de la defensa que el hidalgo realiza de sí ante los cuadrilleros de la Santa Hermandad que vienen a buscarlo para apresararlo tras la liberación de los galeotes (I, 22). Vale la pena retomar más ampliamente la arenga del personaje cervantino:

Venid acá, gente soez y malnacida: ¿saltear de caminos llamáis al dar libertad a los encadenados, soltar los presos, acorrer a los miserables, alzar los caídos, remediar los menesterosos? ¡Ah, gente infame, digna por vuestro bajo y vil entendimiento que el cielo no os comunique el valor que se encierra a la caballería andante, ni os dé a entender el pecado e ignorancia en que estáis en no reverenciar la sombra, cuanto más la asistencia, de cualquier caballero andante! ¿quién fue [...] el que ignoró que son esentos de todo judicial fueron los caballeros andantes, y que su ley es su espada, sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad? (500)

Estas palabras de don Quijote, cuyo contenido es retomado innumerables veces a lo largo del libro, tanto en las acciones del personaje como en sus discursos, funcionan, dentro del texto de origen, como indicadores ideológicos que remiten tanto a la serie literaria (la novela de caballerías) como a una utopía política, la restauración de un orden justo ya proclamado por el hidalgo en su discurso sobre la Edad de Oro. El caballero andante del cual don Quijote es a un tiempo parodia y homenaje, no se constituye ya como el héroe na-

cional, coagulante, de la epopeya castellana, pero su trazado tampoco es autónomo, ya que sus comportamientos -el elogio de la aventura, el servicio a Dios y a la dama- estan codificados por los fueros culturales de una sociedad cortesana en vísperas de su extinción. En el caso de Cervantes, la locura del hidalgo es el motor que impulsa el desplazamiento del héroe desde un orden colectivo -nacional, estamental- a otro puramente individual. La supremacía del “self” por sobre el “role” de la que hablaba Morse Peckham tiene su origen, en *Don Quijote*, en una cuestión de asintonía temporal: Alonso Quijano resulta un caballero andante rezagado, carente de la red cultural, social y política que contenía y autorizaba a sus predecesores. Es, en la lectura esproncediana, un “romántico”, como Félix, cuya autodeterminación y libertad violan provocativamente las normas de su tiempo y de todos los tiempos: “sus fueros sus bríos, sus premáticas, su voluntad”. Esta desmesura heroica (prometeica, satánica) da por resultado una ¿contra?-épica del mal cuya energía se impone, más allá de todo juicio moral, como una estética. La libertad romántica es bella; el mal, como ejercicio de la libertad más paradójicamente pura, también. La superación del tabú lleva entonces al narrador a exclamar, en el final de la descripción del personaje, con voz admirativa, lo siguiente:

*Que en su arrogancia, sus vicios,
caballescra apostura,
agilidad y bravura
ninguno alcanza a igualar,
que hasta en sus crímenes mismos,
en su impiedad y altiveza,
pone un sello de grandeza
don Félix de Montemar. (107)⁴*

De este modo, el epígrafe cervantino funciona como un dispositivo homologador entre uno y otro personaje, porque,

arrinconada la condena moral, lo que unifica a ambos es la autodeterminación de sus actos y la imponentia con que los llevan a cabo. Espronceda, de este modo, se aparta novedosamente de una lectura ortodoxa y por cierto restrictiva del Mal, para mostrárnoslo en su doblez irónica, en la belleza surgida de su propia naturaleza contradictoria a fuerza de su aspiración, siempre fallida, de absolutos.

La Parte Tercera del poema, toda ella un “cuadro dramático”, transcurre en una alegórica “estancia infernal” en la que Félix de Montemar apuesta, en un juego de naipes, el retrato de Elvira. La escena está precedida por un epígrafe perteneciente a *San Franco de Sena*, de Agustín Moreto, autor teatral del círculo calderoniano. Citamos el texto:

SARG.- Tenéis más que parar?

FRANCO- Paro los ojos.

.....
*Los ojos, sí, los ojos: que descreo
del que los hizo para tal empleo. (115)*

El texto de Espronceda establece una doble filiación con el fragmento invitado: al margen de la obvia coincidencia genérica, ambos textos se enlazan en el estricto plano de la diégesis -la apuesta de algo de un valor significativo: los ojos de San Franco, el retrato de la mujer enamorada- y, más oblicuamente, el imaginario agnóstico que parece sustentarlos a ambos. La “comedia de santos” de Moreto (estrenada en 1652) da cuenta de las peripecias de Franco, un joven de costumbres libertinas que, tras “parar” sus ojos en el juego, se arrepiente de su vida y se hace ermitaño, salva a su antigua enamorada, Lucrecia, e ingresa como religioso de la orden del Carmen. De la fábula ascética y ejemplarizante de la comedia, que deriva en el arrepentimiento y la enmienda de vida, característica del subgénero aludido, rescata Espronceda una

cita en donde el personaje, temerariamente enfrentado a las cruzadas religiosas de su tiempo, se atreve a “des-creer” de Dios, al punto de desafiarlo con su apuesta en el escenario barroco del juego, la representación dentro de la representación. Félix de Montemar, por su parte, y a diferencia de Franco, lleva este mismo desafío hasta las últimas consecuencias y muere siempre altivo, sin arrepentimiento.

La escena del juego resulta emblemática porque pone al descubierto el cinismo más extremo del personaje. Un ejemplo, entre muchos, puede ofrecerlo el diálogo sostenido hacia el final de la sección con su oponente, Don Diego de Pastrana, hermano de Elvira:

*Don Diego,
mi delito no es gran cosa.
Era vuestra hermana hermosa,
la vi, me amó, creció el juego,
se murió, no es culpa mía;
y admiro vuestro candor
que no se mueren de amor
las mujeres de hoy en día.*

Pero la distancia irónica sostenida ante la tragedia de Elvira y otros sucesos terribles que acontecerán al personaje son apenas trazos que conforman el gesto irónico global del texto. Como sugerimos, es nuevamente el juego paratexto-texto lo que matiza el estereotipo y lo muestra en su dramática contradicción. Franco de Sena “des-cree”, dijimos, del Dios que lo ha creado. Sin embargo, sus palabras se muestran como el resultado -en este caso provisional- de un contrato fisurado, el pacto con el Otro en el que, antes, se creyó. La cita de Moreto no ha sido extrapolada, en nuestra opinión, sólo por una similitud de género o de motivo (el juego, cifra

barroca de la vida humana). Responde, sobre todo, a una filiación íntima entre ambos personajes. Félix, como Franco, apuesta el retrato -el rostro de Elvira que, como los ojos del protagonista de Moreto, cifran, platónicamente, la esencia del ser que ellos representan- tras comprobar que nada parece tener sentido. Esta comprobación nos devuelve un héroe matizado en su ejercicio del Mal, a partir de una serie de parejas antitéticas rearmadas paradigmáticamente en un despliegue (irónico, romántico) de ausencias y presencias: el sin sentido que añora el sentido, el nihilismo que añora la fe, el Mal, en definitiva, que añora el Bien. Con ojos melancólicos, porque ese resultado, a diferencia de Moreto, es definitivo.

La comprobación de esa imposibilidad constituye el escenario de la vertiginosa Cuarta Parte, en la cual Félix lleva a cabo su carrera tras la dama tapada y hacia su perdición, y en donde Espronceda da cuenta, de modo ejemplar, del goticismo desplegado como principio constructivo medular del texto, en todos sus niveles: métrica, ritmo, léxico, retórica, motivos, ambientes, precipitación narrativa. En continuidad de sentido con el epígrafe anterior, esta Parte final se abre con dos textos reveladores: un fragmento de *La protección de un sastre* (1840), de su amigo novelista Miguel de los Santos Alvarez, y un versículo del Evangelio de Marcos. De la novela se extrae, del capítulo X, lo siguiente:

Salió en fin de aquel estado para caer en el dolor más sombrío, en la más desalentadora desesperación y en la mayor amargura y desconsuelo que puedan apoderarse de este pobre corazón humano, que tan positivamente choca y se quebranta con los males, como con vaguedad aspira en algunos momentos, casi siempre sin conseguirlo, a tocar los bienes ligeramente y de pasada.

El versículo de Marcos, citado inmediatamente, dice:

Spiritus quidem promptius est; caro vero infirma

El personaje de *La protección de un sastre* es también un personaje romántico, pero con un sino trágico, desesperado, del que en apariencia carece Félix. Si la Primera y la Tercera Parte nos mostraban un héroe cincelado -dijimos, unívocamente- con rasgos deleznable, aquí el estereotipo se manifiesta en toda su extremosidad, en la acentuación casi esperpéntica de esos mismos rasgos. El desafío a todos los límites es lanzado por Félix una y otra vez (versos 741-44, 926-7, 937-8, 1158-60), el cual, hasta en su caída, “blasfema y jura con lenguaje inmundo” (1326), ironiza frente a su matrimonio con la muerte y sostiene, “jamás vencido el ánimo” (1625), su temeridad hasta el final. Este gesto de rebeldía absoluta es acompañado, otra vez, por la valoración admirativa del narrador:

*Grandiosa, satánica figura,
alta la frente, Montemar camina,
espíritu sublime en su locura,
provocando la cólera divina;
fábrica frágil de materia impura,
el alma que la alienta y la ilumina
con Dios le iguala, y con osado vuelo
se alza a su trono y le provoca a duelo.*

Si bien, como dijimos, se impone, por yuxtaposición semántica, una caracterización unilateral de Montemar, esta Cuarta Parte deja ver, en consonancia con el epígrafe de la novela de Álvarez, las razones que, en el presente, parecen justificar al personaje en su elección del mal. Los versos

833 a 884 introducen, en este sentido, una secuencia lírica en tercera persona, de tono sentencioso, referidas a Elvira, pero también, más solapadamente, al desencanto del propio Félix, cifra, a su vez, del hombre en general:

*¡Ay el que vio acaso perdida en un día
la dicha que eterna creyó el corazón,
y en noche de nieblas y en honda agonía
en un mar sin playas muriendo quedó! (833-
7)*

De este modo, el tópico renacentista de la memoria pasada, que trae a este texto los ecos de un Garcilaso aprendido con el maestro Alberto Lista en la formación neoclásica del autor, se resignifica dentro del imaginario irónico romántico como la partición insalvable de una identidad condenada a la muerte de los ideales, y empujada, por lo mismo, al Mal. La igualación oblicua entre Elvira y Félix es similar a la desplegada con Don Quijote: la bondad o la maldad no interesan al autor como parámetros de juicio. En realidad, justamente, lo que se suspende aquí es el “juicio” en favor de la “simpatía”, generada en el lector por esa “perspectiva extraordinaria” del héroe, algo que leyó muy bien Robert Langbaum en los románticos ingleses, en Shakespeare y en toda la poesía victoriana. Lo que se admira, como vimos, es la energía heroica, más allá de cualquier consideración moral. Y cuando ésta aparece, justifica el ejercicio del Mal como una salida fatal tras las *ilusiones perdidas*.

La osadía esproncediana, como la de su personaje, parece intensificarse, por último, merced a la elección del texto bíblico. El mismo está extraído del capítulo referido a la espera de Jesús en Getsemaní, en los momentos anteriores a su crucifixión:

Llegaron a una propiedad llamada Getsemaní, y Jesús dijo a sus discípulos: “Siéntense aquí mientras voy a orar”. Y llevó consigo a Pedro, a Santiago y a Juan, y comenzó a sentir temor y angustia. Entonces les dijo: “Siento en mi alma una tristeza mortal. Quédense aquí y permanezcan despiertos”. Jesús se adelantó un poco y cayó en tierra, suplicando que si era posible no tuviera que pasar por aquella hora. Decía: “Abba, para ti todo es posible: aparta de mí esta copa, pero que no se haga mi voluntad sino la tuya”. Volvió y los encontró dormidos. Y dijo a Pedro: “Simón ¿duermes? No pudiste estar despierto ni una hora. Estén despiertos y oren, para que no caigan en tentación, ya que el espíritu es animoso, pero la carne es débil”. (Mc. XIV, 32-40)

Es posible, a partir de la lectura ampliada de la cita bíblica, inferir la intención autoral de homologar, otra vez, la peripecia de Félix con la de personajes próximos o consagrados. En este caso, Jesús, otro “romántico” sumido, por un breve lapso, en la desesperación ante la muerte próxima. La cita es reveladora porque nos muestra las contradicciones del mismo Hijo de Dios atravesado por su (él también) doble naturaleza. Lejos del Jesús pontifical, del Maestro que enseña y cura, nos encontramos aquí con el hombre atormentado por su destino. Como en el caso de Félix, aunque con sentido inverso, *su carne es débil pero su espíritu animoso:*

*jamás vencido el ánimo,
su cuerpo ya rendido
sintió, desfallecido,
faltarle Montemar;*

*y a par que más su espíritu
desmiente su miseria,
la flaca, vil materia,
comienza a desmayar.
(1626-34)*

La equivalencia planteada nos lleva a las puertas de la última y más contundente provocación de José de Espronceda: Jesús, en su naturaleza híbrida, es igualado, por transitividad respecto de Félix de Montemar, con el ángel caído alrededor del cual se ha construido esta historia. Jesús, también, se parece a su contrario: el Anticristo, Lucifer. De modo que, si el contrapunto entre textos y paratextos cuestiona, en una línea, la estereotipia del cínico estudiante, en otra devuelve, en dirección al paratexto bíblico (y con él, a la institución y al orden moral en que éste se sostiene), una re-construcción perturbadora del héroe máximo de la tradición cristiana. Las figuras de la ironía romántica acceden, en este último tramo del texto esproncediano, a su despliegue más descarnado y muestran, en los hilos de la trama en que dialogan y se replican, la heterodoxia escéptica de su autor. Nada parece quedar en pie en este desenmascaramiento de ficciones superpuestas, y es Espronceda, ahora, el rebelde indomable que, tras las *ilusiones perdidas*, se vuelve él mismo el cínico, nostálgico personaje que se alzó contra Dios y su empeño de ignorar sus deseos de ser, de poder y de saber. Así nos lo revela, confuso y descreído, el Poeta de *El diablo mundo*, otro de los poemas más notables del autor:

*¿Dónde estoy? Tal vez bajé
a la mansión del espanto.
Tal vez yo mismo creé
tanta visión, sueño tanto,
que donde estoy ya no sé.*

(230-34)

Notas

- 1 . Citamos sus palabras: “Ciertamente podría decirse que la aspiración romántica de la psique a un yo que afanzara y centrara la subjetividad condujo en último término a una ‘danza horrorosa’ de máscaras tras las cuales no surge ninguna identidad. La ironía romántica supera el fracaso de la aspiración romántica convirtiendo el carácter ficticio del yo poético en un conocimiento desmitificador más que en una derrota [...] El poeta puede crear muchas máscaras e identificarse con ellas, puede hacer y deshacer sus propios mitos, como hizo Byron” (32). En nuestra opinión, el sujeto prometeico y el alienado planteados por la autora son también representaciones, aunque trágicas, de esta duplicidad irónica: el primero, por cuanto aspira, vanamente, a ser “otro” superior a sí mismo y, el segundo, porque, etimológicamente, se mueve en un doble lugar, “ajeno” a sí, en medio de tensiones irreconciliables.
- 2 . De esta epopeya terminal da cuenta Pedro Salinas, en un canónico estudio sobre el texto, donde dice: “...el hombre rebelde y atormentado no tiene más solución al enigma que otro nuevo enigma: la muerte. La realidad, el mundo, la vida, no entregan su misterio, por mucho que se le persiga. O la clave de ese misterio es sencillamente la muerte. Pero la muerte final como término absoluto de la vida y no como tránsito a otra vida superior y eterna. Es la muerte del romántico en plena rebeldía, en desesperación, la terrible muerte sin futuro” (264-5).
- 3 . El citado autor establece en el capítulo “Las metamorfosis de Satanás” (75-103) la genealogía de las representaciones de Satanás en la literatura europea y sus resonancias en Lord Byron, tanto en su imagen de autor como en sus ficciones literarias. Para ello se remonta a Tasso (*La Jerusalén liberada*) y a Marino (*La matanza de los inocentes*). Si bien Marino toma como precedente el monstruo satánico de Tasso, introduce un rasgo no menor en la caracterización del personaje: “negli occhi, ove mestizia alberga e morte” (“en los ojos, donde alberga tristeza y muerte”). Para Praz “el Satanás de Marino es melancólico, ante todo, porque sabe que es un ángel caído”, y va a insistir en su faceta prometeica. Milton, por su parte, tuvo presente este aspecto de Satanás en su Primer Libro de *El paraíso perdido*, si bien fue quien incorpora a la representación de Satanás la romántica “fascinación del rebelde indómito [...] Con Milton, el Maligno asume en forma definitiva un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte”. Este Satanás es también bello y heroico en su energía superior. La iniciadora de la novela gótica, Ann Radcliffe, construye en su *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* de 1797, el personaje del monje Schedoni, hombre de origen desconocido y de apariencia aristocrática.

Praz destaca que allí se lo describe con el atributo de una “lívida palidez de su rostro y sus grandes ojos melancólicos...de una melancolía tétrica y feroz”. En Byron es reconocible el Satanás miltoniano en *Lara*, el Corsario y el Infiel. Todas estos tipos nos remiten al Schedoni de la Radcliffe, y de Schedoni nos remontamos al Satanás de Milton y de Marino y de Tasso, y, nuevamente, sus ojos melancólicos, sin contar con la propia figura de autor de Byron y su inenarrable leyenda: cojo, de mirar enigmático, cuya vida se caracterizó por la transgresión a todas las normas morales existentes (sadismo matrimonial, incesto, etc.). Mario Praz no menciona el texto esproncediano, pero sin duda éste podría haber sido incluido en su genealogía, si tenemos en cuenta, además, las atribuciones de “byronismo” que gran parte de la crítica ha señalado en *El Estudiante*. No arbitrariamente Espronceda abre la Tercera Parte de su obra con un epígrafe extraído de *Don Juan* del autor inglés.

- 4 . La edición que manejamos es la de Leonardo Romero Tobar, publicada por Planeta, tal como se consigna en las referencias bibliográficas. La misma presenta variantes respecto de otras, como la de Guillermo Carnero, editada por Espasa.

Bibliografía

- Arnaldo, Javier, ed. (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos.
- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema.
- Bowra, Ch. (1972). *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus.
- Casalduero, Joaquín (1951). *Forma y visión de “El diablo mundo” de Espronceda*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- (1961). *Espronceda*. Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel de (1977). *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Madrid: Cupsa.
- Espronceda, José de (1992). *Obras poéticas*. Edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar. Barcelona: Planeta.
- . *Poesía y prosa* (1999). Edición de Guillermo Carnero. Madrid: Espasa.
- Kirkpatrick, Susan (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España*. Madrid: Cátedra.

- Langbaum, Robert (1957, 1991). *La poesía de la experiencia*. Granada: Ediciones del Guante Blanco.
- Peckham, Morse (1976). *Romanticism and Behavior*. University of South Carolina Press. Citado por Alborg, J. L. (1980). *Historia de la literatura española. El Romanticismo*. Madrid: Gredos. 15-16
- Praz, Mario (1948, 1969). *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Caracas: Monteávila.
- Salinas, Pedro, (1961), “Espronceda (la rebelión contra la realidad)”, en *Ensayos de literatura hispánica (del Cantar del Mío Cid a García Lorca)*. Madrid, Aguilar: 259-267.
- Schegel, Friedrich (1983). *Obras selectas*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Universitaria Española. 127. Citado en Ballart, 70-1.