

Lidia Santelices V.

El Don Juan, de Byron y El Estudiante de Salamanca, de Espronceda

(Conclusión)

ARGUMENTO DE DON JUAN

Don Félix cruza como un meteoro por el cenit, en el apogeo de su carrera desenfrenada tras los placeres sensuales; es el libertino ya triunfante, adorado por las mujeres, respetado o temido por los hombres, mientras que él a nadie sabe respetar o temer.

Nada sabemos de qué herencias, de qué antecedentes bio-psicológicos, o de qué experiencias personales ha resultado su diabólico carácter.

En cambio, la génesis de Don Juan está perfectamente detallada en toda su trayectoria. Entra paso a paso al escenario, avanza a gatas desde su más tierna infancia.

Canto I.—Don Juan nació en Sevilla como el Burlador y, como él, tuvo un padre hidalgo y noble. Doña Inés, su madre, sabía el Padrenuestro en latín, el alfabeto griego, algo de francés... pero cuidaba poco de su lengua nativa. «Sus pensamientos eran teoremas; sus palabras, un problema; era un cálculo andante. Perfecta era, pero la perfección es insípida». Le gustaba el inglés y el hebreo y decía que había analogías entre ambas lenguas...

Por este retrato vemos desde el comienzo que las mujeres van a ser sus víctimas. En realidad, todo lo que buena parte de la sociedad aprecia en ellas: virtud, dignidad, es objeto de sendos sarcasmos... «hermosas criaturas... odian todos los vicios, excepto su reputación...» (Canto XII).

Grierson agrega (1): «Sabemos a quién tiene en vista Byron cuando

(1) Prólogo a *Complete poetical Works of Lord Byron*, N. Y., 1907, p. XIII.

murmura de doña Inés y las Matemáticas...» ¡Si llamaba a su esposa «Princesa de los Paralelógramos», qué duda quedará!

En cambio, para el hermoso e inocente Juanito reserva todas sus simpatías. «Era desde su nacimiento un diablillo crespo, travieso y bueno para nada»; pero, entre su madre, tutores y confesor, muy luego dominaron sus bríos. Aprendió todas las ciencias y todos los idiomas, además «equitación, esgrima, tiro al blanco, y como escalar una fortaleza o un convento».

Pero esa «turrís ebúrnea» de su pureza, defendida tan meticulosamente por doña Inés, se derrumbó ruinosamente ante el asalto de la encantadora doña Julia, quien tenía bastante razón al preferir para sus veintitrés años a ese Adonis adolescente, más bien que los cincuenta agostos de su marido.

El idilio se rompe por un imperdonable descuido: un par de zapatos de varón, olvidados en lugar comprometedor, trae consecuencias desastrosas: zozobras, luchas, huída, divorcio, el convento para ella; sólo Don Juan sale ganando un largo viaje por el mundo entero...

Alguien ha dicho que si Desdémona hubiera tenido cuidado de no perder su pañuelo, nada trágico habría sucedido en Othello. ¿Si Don Juan logra huir calzado, habría sido hasta la muerte el amante de doña Julia? Puede que sí, porque ni entonces ni después notamos jamás en él ansias o necesidad de variar al objeto de su amor. Su psicología afectiva es profundamente conservadora. Vemos claramente, pues, que no se identifica con su autor...

La separación apenas hondamente a los amantes. El reconoce que «toda despedida tiene su agujón». Ella vierte su dolor en la tan famosa carta que quizás cuántas veces ha sacado de aprietos a doncellas no muy diestras en la epístola.

En este Canto encontramos digresiones extensas. Las estrofas veintisiete y siguientes aluden claramente a Lady Byron. Hay una serie de hechos que coinciden con episodios biográficos documentados; vayan sin comentarios: Doña Inés trató de probar que su querido esposo estaba loco, para lo cual llevaba un diario donde se anotaban sus extravíos; le hurgaba baúles, cofres, libros y cartas; pero, a pesar de esto, hubo un intento amistoso de reconciliación, antes del divorcio.

Alusiones y sátiras contra los «Lakistas» encontramos en las estrofas 90 y 205, en que llama a Wordsworth «loco de remate»; a Coleridge, «borracho» y a Southey, «un extravagante».

En el Canto II—estrofas 57 y 58—hay también referencias a Scott, Moore y Campbell.

Sólo un caso de alusión personal directa semejante a éstas encontramos en Espronceda, y nó en El Estudiante sino en El Diablo Mundo: en el ya citado incidente del Conde de Toreno.

Las veintidós estrofas finales de este Canto se refieren al plan que piensa desarrollar; aluden a revistas y periódicos críticos tanto como a sus enemigos.

Habla en tono joco-serio de su vejez prematura:

«But now at 30 years my hair is grey
(I wonder what it will be like at 40?
I thought of a peruke the other day).»

Del tono burlón pasa a otro doloroso y amargo, al lamentar sueños e ilusiones desvanecidas. En nada encuentra encantos, la juventud se va, la fama es un trozo de papel; resumiendo, el «spleen» lo consume. Hay estrofas de punzante subjetivismo, pero este humor poco dura y reaparece el histrión:

«No more—no more—Oh! never more on me
The freshness of the heart can fall like dew...»

.....
«For this (Fame) men write, speak, preach and heroes kill
And bards burn what they call their «midnight taper»;
To have, when the original is dust,
A name, a wretched picture and worse bust (1).»

A propósito de algunas de estas confesiones que suelen sonar a hueco, como las carcajadas de «I Pagliacci», recordamos una crítica de Mazzepa que muy bien conviene a Don Juan y, tal vez, a toda la obra byroniana: «Cuando calcula que el lector está a punto de compadecerlo, cuida de arrojarle el desafío de una carcajada, como para darle a conocer que toda la emoción del poeta no ha sido sino el sentimentalismo del borracho entre una y otra copa, o la relajada suavidad de la cortesana, que un instante después reasume la malvada osadía de su degradado carácter. Con un hombre tal ¿quién querría llorar o reír?» (2).

Hay, en verdad, momentos en que nos parece sincero. Su amargo hastío, su misantropía nos conmueven, pero luego, como si se avergonzara de su sensibilidad, se ríe burlón de nuestra blandura, helando la emoción que ya empañaba sus ojos. Nunca podemos estar bien seguros de sus sentimientos, pero siempre adivinamos heces muy turbias.

Canto II.—Reanuda la historia con prosaicos, pero muy cómicos comentarios sobre el mareo sufrido por Don Juan, que se va alejando de su amada y de su patria: «El mejor remedio contra el mareo es un beef-steak», asegura. Los tiernos recuerdos se mezclan a las náuseas y

(1) Sabemos que en Mayo de 1817, Byron posaba para el escultor Thorwaldsen.

(2) *The Eclectic Review*, Londres, Agosto, 1819.

el vértigo. Suspiros amorosos a las angustiosas exclamaciones que el afogado estómago le arranca.

La comedia toma luego tintes trágicos. Al mareo sigue la tempestad y a ésta el naufragio con todas sus torturas: hambre, sed, frío, horrores inenarrables en la lucha por la vida en inminente peligro. Pero Don Juan tiene que salvarse para que el cuento prosiga y así lo vemos—único sobreviviente—llegar exhausto a tierras desconocidas. En buena hora ha perdido los sentidos, porque va a tener su compensación al recobrarlos en brazos de Haydée, la preciosa hija del pirata de las Cyclades.

Como no podían entenderse, ella empieza a enseñarle griego: «Es agradable aprender un idioma extranjero de ojos y labios femeninos, quiero decir cuando ambos, profesora y discípulo, son jóvenes»... El Canto concluye como lo adivinábamos: los amores de Don Juan con Haydée en el magnífico escenario que la naturaleza les ofrece. El mar los arrulla, la luna les brinda discreta claridad; respiran ambos juventud, belleza, armonía. El Paraíso estaba en ellos y con ellos, sin convencionalismos, votos ni promesas irrealizables.

¿Sería éste el pájaro azul del amor ideal forjado por Byron en los momentos en que la sociedad le hostigaba sañuda, mientras los prejuicios y la incompreensión le enterraban sus colmillos de perros de presa?

Canto III.—Acorralado por la jauría, el autor se entrega sin herir al enemigo y desata sus invectivas sobre esa sociedad que desprecia. Las más respetadas instituciones son blanco de la nubada. Así para él difiere «el matrimonio del amor, como el vinagre del vino» y si «Todas las tragedias terminan con una muerte—todas las comedias concluyen en un matrimonio...»

Se ensaña devolviendo zarpazos por rasguños a las mujeres que debieron haberlo exasperado con sus protestas y murmuraciones. Ni la esposa de Milton, inocente de todas estas culpas al menos, logró escapar su fuste.

Canto IV.—El padre de Haydée, Lambro, sorprende a los amantes en medio de una orgía. Enfurecido, hace vender como esclavo al hasta entonces dichosísimo Don Juan, sin considerar el dolor de Haydée que cae moribunda.

Es larga y conmovedora su agonía. Insensible a cuanto la rodea, sólo el tañer de un arpa logra arrancarla del letargo y soltar la fuente de sus lágrimas, para transformarse entonces su sopor en locura. La vida se apagó en ese exótico vaso antes que la vejez o la enfermedad le restara hermosura. Es una de las más bellas creaciones femeninas de Byron.

Se ha creído que sus relaciones con la Condesa Guiccioli le inspiraron este tipo y tal vez también el de Aurora Raby, acaso las únicas mujeres de Don Juan que no tienen algo de caricatura. Mencionaremos ya la otra versión que presenta a Haydée como una auténtica heroína griega o turca.

En esta parte del poema hubo una interrupción, debido a que la

misma Condesa hizo prometer al autor que no seguiría escribiendo su Don Juan.

La promesa fué relevada y pudo continuar con el Canto V y siguientes, asegurando, sí, que reformaría a su héroe.

Canto V.—Volvemos a encontrar pasajera, pero honda emoción, al describir la sensibilidad de Don Juan, hiperestesiada por el recuerdo de la perdida y lejana Haydée:

«But there is something when a man's eye appears
wet, still more disagreeable and striking.
A woman's ear-drop melts, a man's half sears,
like molten lead, as if you thrust a pike in
his heart to force it out (to be shorter)
to them 'tis a relief, to us a torture»: (Est. 118).

Lo vemos rechazar la tercera aventura amorosa que le ofrece Gulbeyaz, la esposa del Sultán, quién, enamorada de su belleza, lo ha hecho comprar y llevar a palacio, disfrazado de odalisca.

Cantos VI, VII y VIII.—Están llenos de digresiones bélicas de las campañas turco-rusas, vemos combatir en ellas a Don Juan escapado del serrallo. Son aburridores y cansados. El héroe se porta como tal en el combate y salva después noblemente a una chiquitina—Leila—perseguida por dos cosacos. (Gran parte de este generoso rasgo es autobiográfica).

Pero el poeta vuelve por el látigo que ha dejado descansar demasiado. Parece que la seriedad le sobra:

«There is a tide an the affairs of women
which, taken at the flood, leads-God knows where!»

Se vuelve más apasionado que su Don Juan y recuerda a Nerón, pero con un deseo opuesto al del tirano: tan amplio pero no tan malo... que todas las mujeres del mundo tuvieran una sola boca rosa, para besarlas a todas a un tiempo, de norte a sur. Luego agrega que ha visto mares y mujeres tempestuosos, pero que compadece a los amantes más bien que a los marinos...

Para que nadie quede sin parte, vuelve su humor hacia otro lado: «El Duque de Wellington había dejado de exhibir sus condecoraciones —y también de recibir sus pensiones, que son las más altas que la historia menciona».

Cantos IX y X.—Don Juan lleva la noticia de la rendición de Ismaíl a Catalina de Rusia, quien lo recibe con demasiada efusión. Ya está a la vista la cuarta de sus conquistas amorosas, con el mismo «Vine, ví y vencí» de las anteriores.

Con gran sentimiento de la Czarina debe salir muy luego a viajar

para reponer su salud quebrantada por un «surmenage», según el dictamen de los Galenos rusos. A propósito de la llegada del héroe a Inglaterra, Byron desahoga los sentimientos que su patria le inspira: «No tengo grandes motivos para amar ese pedazo de tierra que contiene lo que pudo haber sido la nación más noble; pero, aunque no le deba más que mi nacimiento, siento una mezcla de pena y veneración por su fama en decadencia, por su grandeza pasada. Siete años de ausencia (el período acostumbrado de un destierro) borran nuestros viejos resentimientos, cuando nuestra patria se está yendo al diablo».

Su descripción de Londres es bien curiosa: «A la vista, luego perdido entre el bosque de mástiles, un yermo de torres y campanarios atisbando en puntillas a través de un dosel de hulla, una inmensa cúpula sombría, como unas «orejas de burro» en la cabeza de un bufón—y ahí tenemos la ciudad de Londres».

Cantos XI y XII.—Ahora el ruso-español está transplantado a la corte inglesa. Comentarios indignados llaman a la murmuración que allí se enseñoera «la abominable charla insustancial, la papilla que rumia el ganado humano».

Cantos XIII a XVIII y último, se desarrollan en la casa de campo de Lord Amundeville—Newsteas Abbey—, donde una treintena de aristócratas, entre los cuales va don Juan, se dedican a gozar del «dulce far niente».

Lady Amundeville se interesa por su huésped y, para librarlo de la Condesa de Fitz-Fulke, proyecta casarlo. Asunto tan trascendental da margen a frecuentes conversaciones, pero el autor, socarronamente, no sabe «acaso paseaban a caballo o a pie, o bien si estudiaban español para leer a don Quijote en el original, un placer ante el cual todos los otros se desvanecen».

Don Juan no ofrece resistencia al yugo, aunque ahí está su Mentor para recordarle:

«cierto drama de las Unidades Matrimoniales»... que a veces se vuelven Melodramas o Pantomimas...»

En una noche de luna, cuando ya Don Juan se ha recogido a la intimidad de su cuarto, una aparición sobrenatural lo petrifica: la sombra del Monje Negro, que ronda el castillo según la conseja, ha atravesado encapuchada por el hall. Don Juan queda yerto. El noctámbulo lo deja insomne.

Al día siguiente, su palidez y ensimismamiento excitan la curiosidad y el interés de todos.

Cae otra vez la noche, vuelve el fantasma... pero ahora resulta tangible y mórbido: es Su Gracia, la Duquesa, quien se digna visitarlo ocultando su belleza en tan ominoso capuz.

He aquí catalogada la quinta víctima, pero en honor a la verdad,

el héroe ha observado una rectitud y moralidad irreprochables. Es tan inocente como la luz que atrae mezclados mosquitos y mariposas a rendirse en holocausto a su belleza.

Concluye el poema con 14 estrofas que forman todo el Canto XVII, impresas y publicadas por primera vez en 1903. Describen el desayuno del día siguiente y se explayan en comentarios sobre el aspecto del supuesto fantasma y su compañero de andanzas.

COMPARACION DE AMBAS OBRAS

A.—SUS HÉROES Y HEROÍNAS

Semejanzas y diferencias resultan ahora evidentes después de hojeados ambos poemas.

Don Félix como Don Juan buscan el placer. Su doctrina podría ser muy bien el: «Eat, drink and be merry; tomorrow we die». Byron dice: «Let us have Wine and Women—Mirth and Laughter... Sermons and soda—water the day after».

Espronceda:

«Goce yo el presente, disfrute yo ahora
y el diablo me lleve siquiera al morir». (p. 308).

Don Juan es pacífico. Aún si combate heroicamente en la guerra, no resulta esa especie de espadachín profesional que encarna el belicoso don Félix.

El héroe byroniano es un «globe-trotter». Sus experiencias y visiones son riquísimas. El de Espronceda circunscribe a Salamanca su campo de conquistas; su círculo es estrecho y, como consecuencia lógica, sus incidentes y descripciones menos variados.

Ambos derivan del mismo origen; según sus autores, pero siguen tan opuestas sendas que cuesta creerlo. Espronceda dice que es «Segundo Don Juan Tenorio» y Byron, al buscar un héroe que salga de lo vulgar, elige a su viejo amigo sevillano, pero no resulta jactancioso como el de Zorrilla, y nunca está ansioso de placeres como los Tenorios o Montemares.

Tal vez la mayor diferencia está en su psicología misma, como lo prueban sus actitudes ante el amor. Don Juan nada tiene del burlador legendario; es indeciso y pasivo; los acontecimientos lo arrojan a distintas playas, no sólo en el naufragio de las Cyclades sino a cada instante. Acepta y aprovecha—a veces también rechaza—las aventuras que se le presentan, pero no recordamos un solo caso en que él luche por conquistar una mujer. Seduce involuntaria e inconscientemente, por no decir que es siempre seducido. Son sus atractivos físicos los que ganan para él las batallas con todo descanso.

Su actitud es femenina—y a la moda antigua, en compases de pasividad y espera del amor—porque una mujer moderna es mucho más decidida que el héroe de Byron. Su teoría parece ser el «laissez faire», un dejarse amar, un gozar voluptuosamente de las volutas perfumadas y cálidas que llegan hasta él envolviéndolo.

Nunca nos da la impresión de sobrehumana osadía, de vigor varonil casi inverosímil que nos deja Don Félix. Este sí que es el Burlador de Sevilla—en edición corregida—trasladado a Salamanca.

Hay otra ocasión en que Don Juan demuestra rasgos femeninos: es como una mujer, medroso y cobarde ante lo misterioso; tiembla ante una sombra, y nadie niega el heroísmo y los generosos sacrificios de que suelen dar pruebas. Si comparamos las reacciones que Don Félix y Don Juan experimentan ante los espectros y el Monje Negro respectivamente, vemos que sus actitudes son diametralmente opuestas (1).

Mientras Montemar porfía obcecado:—«Nada mi firme voluntad quebranta, sabed en fin que donde vayas voy...»—, Don Juan se queda inmóvil de terror, y, sólo después de violenta reacción, se atreve a perseguirlo a la noche siguiente. Nunca se ve fogoso, apasionado, resuelto a todo, como el héroe de Salamanca que emerge del poema, mientras que Don Juan se deslía entre los paréntesis del autor.

El fin de Don Félix es el legendario. Don Juan, aunque se considere inconcluso, llevaba trazas de terminar muy lógica y naturalmente—a lo siglo XIX o siglo XX—con un poco de murmuración espolvoreada sobre el incidente escandaloso, que luego cubrirá otra capa más espesa de indiferencia u olvido.

Se dice que Byron había prometido convertir a su héroe en un semi-puritano, arrepentido de todas sus culpas.

El Estudiante de Saamanca es la fantasía y la leyenda medioeval vestida a la última moda romántica. Don Juan es en todo nuestro contemporáneo; es tan humano que no nos parecería imposible el habernos codeado con algún semejante suyo.

En cuanto a los caracteres femeninos, ya hemos dicho algo. Julia, Catalina, Haydée, la Duquesa, todas son sensuales, egoístas, caprichosas o instintivas, cual más, cual menos. La más bella de las creaciones femeninas de Byron—Haydée—es apasionada y generosa, pero impulsiva e inconsciente de sus actos como todo ser inculto: «She flew to her young mate like a young bird-to love and to be loved». Da y recibe ciegamente. Elvira le aventaja en que su oblación tiene el mérito del sacrificio consciente, de la renunciación completa y voluntaria.

1. *El Estudiante de Salamanca*.—Según confiesa su autor, es un cuento. Las cuatro partes que lo componen comprenden 1,743 versos polimétricos. En general usa la forma narrativa indirecta, a excepción de la III parte, que es un cuadro dramático de gran efecto escénico.

(1) Canto 16 de Don Juan y Parte IV de El Estudiante de Salamanca.

La variedad de metros y de ritmos tiene inapreciable valor sugestivo. Los efectos musicales armonizan con la gama emotiva, desde el suspiro nostálgico hasta la danza macabra de los espectros.

En una carta de Espronceda publicada por Churchman (1) se encuentra tal vez la fuente de su métrica. Hablando del Tasso, dice que «sus versos llenos de fuerza y armonía se pliegan a los asuntos que trata con tanta facilidad como la música de Rossini a los afectos que intenta conmover en el alma». En un trabajo anterior indicábamos la posible relación de «Les Djinns» de Víctor Hugo, composición publicada entre *Las Orientales* en 1829, con estas innovaciones métricas de Espronceda. Hay una semejanza sorprendente y sugestiva; la misma estructura ascendente y descendente que observamos allí aparece en *El Estudiante de Salamanca* y otras obras del autor español.

Empieza con una descripción típicamente romántica en romances octosílabos:

«Era más de media noche,
antiguas historias cuentan,
cuando en sueño y en silencio
lóbrego envuelta la tierra,
los vivos muertos parecen,
los muertos la tumba dejan...

Pasamos en seguida a una escena rápida; el hechor huye embozado; ahora el ritmo del verso corto marca sus pasos y los latidos del corazón que palpita acelerado, por el miedo en el observador y por el coraje en el que huye.

«El ruido cesó,—un hombre—pasó—embozado,—y el sombrero—recatado—a los ojos—se caló.—Se desliza—y atraviesa—junto al muro—de una iglesia—y en la sombra se perdió». (P. 265).

Los octosílabos que retratan a Don Félix se avienen muy bien con sus bríos y acometividad; en cambio Elvira y su desventura requieren un tono más severo. El poeta acertó al elegir la octava real. Es la estrofa que Byron eligió para su *Don Juan*, pero no se nos ocurre que pueda haber imitación.

La parte II, que comienza con la estropeada cita del poeta inglés:

(No dirge)... «Except the hollow sea's
Mourns o'er the beauty of the Cyclades»,

(1) *Revue Hispanique*, T. 17, 1917.

extiende sobre el paisaje una pátina argentada. La noche es melancólica, los arroyuelos parecen lechosos como las flores, tienen la albura de esa dolorosa que mezcla sus suspiros con la brisa y sus lágrimas al rocío.

Todo en el ambiente es belleza, suavidad, dulzura; sin embargo, empapada en «saudades», una mujer estruja su corazón ante la mirada maternal de la luna, que la besa como a un hijo sufriente, sin palabras, como todo buen consuelo.

Aquí y en la parte IV es donde puede considerarse en su apogeo la riqueza métrica empleada por Espronceda.

Va marcando el «crescendo» del estrépito macabro, el frenesí, la vorágine, que envuelven en gradación progresiva desde el rápido y cortado trisílabo al majestuoso y pesado de doce.

En los versos cortos es un canto tierno y vago; al llegar al octosílabo el infierno parece desencadenar sus furias, chocan cráneos, crujen huesos; es todo el horror dantesco tras el «Lasciati ogni speranza».

Con decasílabos nos describe el derrumbe de la estancia y la aparición de los espectros. Ya en los heroicos nos cuenta cómo le han cogido la mano, mientras los fantasmas jubilosos entonan una marcha nupcial macabra.

En versos de arte mayor anuncia la llegada del muy digno Don Diego:

«Luego un caballero de espuela dorada,
airoso, aunque el rostro con mortal color,
traspasado el pecho de fiera estocada,
aún brotando sangre de su corazón...» (p. 330).

Alcanzado el climax, empieza a descender la escala métrica y sigue decreciendo a medida que también va fallando la «vil materia» de don Félix, no así su espíritu indomable:

«Jamás vencido el ánimo,
su cuerpo ya rendido,
sintió desfallecido
faltarle Montemar...»

Siguen desmayos, vértigos, caen sus párpados, una llama muere, los ruidos se suavizan y se vuelven dulces y armónicos. Es el silencio que la muerte inspira. La gradación concluye en sordina con un monosílabo:

«Tal, dulce
suspira
la lira
que hirió
en blando
concento

del viento
la voz,
leve,
breve
son». (P. 336).

Es el último acorde que se diluye lentamente en el éter antes del silencio eterno y absoluto.

Tres octavas reales cierran la leyenda: al amanecer del día siguiente la zozobra barre la telaraña del tedio cotidiano: de boca en boca corre la trágica noticia:

«Que en forma de mujer y en una blanca
túnica misteriosa revestido,
aquella noche el diablo a Salamanca
había en fin por Montemar venido...»

2. *Don Juan*.—A juzgar por la extensión, amplitud y trascendencia, la comparación de estas obras resulta absurdamente desproporcionada, no así la factura artística, en que la composición del español no desmerece.

Don Juan es también una especie de cuento, y según el Duque de Rivas «un cuento verde, menos divertido que el Baroncito de Faublas, y atestado de discursos impertinentes al asunto». (Valera, ob. cit., p. 36).

Se puede considerar como un canto épico-cómico-satírico, que se hubiera liberado premeditadamente de las trabas clásicas, y cuyo valor literario está precisamente en esos «discursos impertinentes» para Rivas.

Está dividido en 17 Cantos que comprenden 1,973 octavas, o sea, más o menos, 15,981 versos frente a los 1,743 de *El Estudiante de Salamanca*. Es uno de los más extensos poemas originales que se haya escrito en inglés y, al mismo tiempo, una de las críticas más abarcadoras. En esta enciclopedia todo cabe: amores, sátira política, social, moral y literaria, viajes, guerras, etc., etc. Aún metafísica y religión, como esta profesión de fe pantefista:

«Mis altares son las montañas y el océano,
tierra—aire—estrellas—todo lo que brota del gran Todo,
que ha producido el alma y la recibirá». (Canto II, est. 104).

Si fueran pedantes sus alusiones a los clásicos, o presuntuosos sus alardes de abarcar todos los temas, recordaría los tiempos del «mester de clerecía» en que el autor vaciaba en sus monótonas cuadernas toda su erudición indigesta. Menos cansadas que estas estrofas, pero bastante tediosas por su uniformidad, resultan las macizas octavas en un poema tan extenso como *Don Juan*. Todo—reflexiones filosóficas o burlescas, zarpazos o estallidos de «spleen»—debe caber en el mismo molde rígido.

Sin embargo, y no sin razón, se ha señalado la gran ventaja que ofrece el pareado final para la expresión breve, sentenciosa y epigramática que Byron supo aprovechar en tantas ocasiones con acierto único.

Probablemente por la mayor extensión, que requiere también mayor esfuerzo, y por la estrictez de la estrofa empleada, Byron se ve obligado a recurrir a una serie de «tricks» astutas para completar versos o rimas. Lo hace burla burlando, pero se adivina la falta de espontaneidad. Esta argucia ha sido alabada por la facilidad con que cogía palabras extranjeras que rimaran con las inglesas:

Latín: please, ease,—in medias res,
 Griego: critic is—poietikes,
 Francés: seat, tête—à—tête, bête,
 Italiano: plenty, twenty—mi vien in mente,
 Español: copy,—Lope,
 Ruso: poke enough—Strokenoff....(1).

Con el mismo objeto usa nombres propios de las más diversas lenguas. No encontramos esta particularidad en *El Estudiante de Salamanca* y nos parece más musical y rica su versificación: «Desgraciadamente ambos suelen ser pueriles y prosaicos cuando las alas de la inspiración se pliegan. Ambos insertan figuras discordantes en medio de sus versos» (2).

En cuanto a la arquitectura de *El Estudiante de Salamanca*, cedemos la palabra a Moreno Villa: «Lo más estimable de este cuento es la rapidez, la derechoza ejecutiva con que procede el narrador y la gravedad con que enfoca desde luego la historia. No cabe disparidad mayor en el modo de enfocar su poema el gran romántico inglés, tan flotante, tan ágil y divagador, tan sonriente, hecho a volar no sólo por encima del héroe sino de todo el mundo social que le rodea y de todas las preocupaciones y bagatelas de este mundo. Y siempre poniendo en primer plano su personalidad, mientras que, como dijimos, Espronceda se recata y deja que la acción se desarrolle sin su presencia en escena. *El Estudiante de Salamanca* es sobrio, es claro y es libertador en su tiempo» (3).

La arquitectura tan complicada de *Don Juan* nos recuerda estos palacios modernos que se edifican especialmente para exhibiciones internacionales; cada pabellón armoniza con los objetos expuestos, pero, a pesar de sus diferentes estilos, queda siempre cierta unidad en el fin y en el conjunto. La personalidad del autor es aquí su principal y casi única armazón. «Es un colosal monumento de egotismo, donde quiera que leamos encontramos el inevitable «Yo», dice el crítico Fuess, y agrega

(1) Fuess, *Byron as a Satirist in Verse*, New York, 1912, p. 183.

(2) Churchmann, *Byron and Espronceda*, Revue Hispanique, Vol. XX, 1909, pp. 5-210

(3) Pról. cit., pp. 28 y 35.

que en una obra de tal extensión no puede pedirse unidad. Más bien podríamos hallarla en un drama o en un diario» (1).

Don Juan es el vasto tinglado donde Byron expone sus ideas; ora exhibe panoramas y tapices dignos de Scherazada,—como los de las Cyclades—ora roza suavemente con sus terciopelos, desflorando apenas epidermis al tratar naderías. En la puerta suele fustigar a los mercaderes del arte con versos lapidarios, arrancando carne roja y palpitante al blandir la pluma contra prejuicios o hipocresías que entorpecen el libre vuelo del individualismo, aherrojado por convenciones y añejeces: «Don Juan es Byron y en esto estriba la explicación de su fuerza y de sus debilidades» (2).

BREVES COMENTARIOS SOBRE LAS POSIBLES FUENTES DE DON JUAN

Perfectamente clara y sencilla se presenta la filiación de El Estudiante de Salamanca: el tema tradicional, embellecido a veces con toques magistrales; la variedad métrica tal vez imitada del Tasso o de Hugo; algún pequeño préstamo de Byron, y el conjunto amalgamado en un molde romántico con la mayor originalidad conciliable con lo expuesto.

No tan sencilla es la genealogía de la obra byroniana.

Según Fuess, el pariente más cercano de Byron en el terreno satírico es Giambattista Casti (1721-1804). Sabemos que leyó entusiasmado, antes de 1818, «Gli Animalì Parlanti» y «La Nouvelle Amorse», obras de este autor que despertaron en el poeta inglés el deseo de ir a Venecia a conocer esas costumbres tan admirablemente descritas, según lo ha confesado en una carta.

«Cuando consideramos que, hasta que Byron conoció la obra de Casti esta cualidad específica de burla no había existido en su sátira, tenemos razón para pensar que está endeudado hasta cierto punto con el poeta italiano (3).»

Sus cartas dan a entender que el primer contacto con el espíritu burlesco italiano se debe a su conocimiento de Casti. Resulta interesante por demás la semejanza en el propósito de ambos autores y en el método más o menos similar de llevarlo a cabo. La obra de Casti es alegórica; cada animal representa un personaje o un partido político. En el Prólogo de «Gli Animalì Parlanti» anuncia «un quadro generale delle costumanze, delle opinioni, e dei pregiudizi del publico adottati, riguardo al governo... etc.». Es decir, como Byron, proyecta una sátira social que abarca todas las fallas de los sistemas existentes «y a través de toda ella corre el mismo odio de Casti por el despotismo y su disgusto por la hipocresía» (4).

(1) Fuess, Ob. cit., pp. 164, 181 y 187.

(2) Fuess, Ob. cit., pp. 164, 181 y 187.

(3) Fuess, Ob. cit., p. 131.

(4) Fuess, Ob. cit., p. 132 y 133.

Muchos casos revelan el mismo impulso en los temperamentos de ambos poetas, pero no hay paralelismo verbal:

«Crudelissime bestie! O bestie nate
per lo sterminio della vostra spezie»,

llama Casti a la guerra. Byron también la apostrofa:

«Oh, glorious laurel! since for one sole leaf
of thine imaginary deathless tree,
of blood and tears must flow the unending sea».

Protestan ambos de su veracidad:

«Poeta son io, non so causidico
e mio difetto é sol d'esser veridico.»

»My muse by no means deals in fiction
she gathers a repertory of facts...»

En cuanto al uso de la digresión hay diferencias. Byron llegó hasta convertirla en un «sermón satírico», mientras que Casti raras veces la emplea en un ataque directo. El último prefiere las alusiones e insinuaciones, «keeping himself... very much in the background».

Pero mayores similitudes que con esta obra presenta Don Juan con «El Poema Tártaro», del mismo Casti. Trata de Catalina de Rusia y de su corte, y hay muchos puntos de contacto entre Tomasso Scardassale,—el héroe,—y don Juan.

Vagabundos—«bongré malgré»,—cautivos en un harem donde ambos tienen su aventura amorosa, logran escapar y pasan de Turquía a la corte de Catalina, los dos acompañados de sendas chicas turcas. Llegan a ser oficiales favoritos; cargados de honores y dinero, se convierten en verdaderos personajes. Aquí concluye la semejanza: Tomasso, enemistado por intrigas, sale desterrado; Don Juan, más afortunado, sale al extranjero como Embajador, en el apogeo del favor de la Czarina.

Cree Fuess (p. 139) que «hay base para suponer que Byron tomó Il Poema Tártaro, en su plan general, como modelo para una parte de su Don Juan».

Según Casti, Catalina «Per uso e per natura
ne 'servigi d'amor troppo esigea...» y, de acuerdo con
Byron:

She could repay each amatory look you lent
with interest, and, in turn, was wont with rigor
to exact of Cupid's bill the full amount
at sight, nor would permit you to discount... »

Agregaremos otros dos casos similares. Casti dice:

«Amare e premiar l'amato ogetto
sole é per me felicità e diletto».

Byron: «Love had made Catharine make each lover's fortune».

El retrato de Tomasso puede servir igualmente para describir a don Juan. A los dos se les ocurre enfermarse y necesitar los cuidados del médico de corte. Las descripciones que estos poemas dan del sitio de Ismaíl presentan escenas «de sombrío y gráfico realismo, sin ninguna atenuación de los horrores y desagradables incidentes de la guerra».

La misma mezcla de elementos trágicos y ridículos que señalamos en Don Juan, se halla en *Il Poema Tártaro*:

«Ah, non m'inganno, no quegli é Tomasso
Mel dice il core e lo conosco al naso!»,

exclama apasionadamente Catalina al encontrar a su antiguo amante en el destierro.

Byron siguió a Casti en muchos puntos: «Es familiar, discursivo y murmurador; cuida muy poco del plan; emplea la ironía y la burla tanto como la invectiva, y salta, en una misma estrofa, de la seriedad al absurdo. Las diferencias entre los dos poetas deben atribuirse principalmente al genio y la poderosa personalidad del inglés» (1).

Luigi Pulci—(1432-1484)—escribió el «Morgante Maggiore», considerado por algunos críticos «el primer poema romántico del Renacimiento». Su profunda genialidad y buen humor indudablemente influyeron en Don Juan.

Se cree que la tolerancia que se encuentra en los últimos Cantos de Don Juan se debe al espíritu del «Morgante Maggiore» de cuya fiel traducción del primer Canto se vanagloriaba Byron en una carta de 1820. (2). La promesa a la Condesa Guiccioli, que ya hemos mencionado, se considera también como causa de este cambio.

Aquí no hay semejanza en los argumentos sino en algunas figuras, en el gusto que Pulci y Byron revelan en la minuciosa descripción de viandas y de objetos—la fiesta de Haydée y la comida en Norman Abbey,

(1) Fuess, Ob. cit., p. 144.

(2) Fuess, Ob. cit., p. 147.

—en la afición a dar colorido con un poco de «slang» y trozos prosaicos que forman contraste con otros de alto lirismo.

Otra característica es la afición a insertar epigramas, máximas y proverbios, a dirigirse al lector prometiendo continuar...

«Come io diro ne l'altro mio cantare»...

«Let this fifth canto meet with due applause
the sixth shall have a touch of the sublime...»

Señalaremos las diferencias a grandes rasgos: «El Morgante es un cuento con observaciones ocasionales del autor. Don Juan es un monólogo sostenido por un marco narrativo». Un crítico del «Parnaso Italiano» señala en Pulci esa misma concentración, «rapidez y comprensión», expresión epigramática y sentenciosa que admiramos ya en Byron. «Tu troverai pochi poeti, che viaggino so velocemente come il Pulci, il qualo in otti versi dice spesso più diotte cose» (1).

«Byron desplegó una singular capacidad para acuñar máximas y comprimir mucha de la mundana sabiduría en una forma compacta.»

En Marzo de 1818 escribía Byron a Murray: «Berni es el padre de esa manera de escribir que, yo creo, conviene a nuestra lengua». Dos características son comunes a ambos poetas: las introducciones a los diferentes cantos y su «admirable estilo y versificación». Cada narración de «Il Innamorato» de Berni empieza con una disertación que al fin conecta con el tema. Se ha observado que, a excepción del Canto II, Byron comienza con una disquisición. También Berni se despide de sus lectores y anuncia lo que dirá en el canto siguiente; esta costumbre parece general en los poetas italianos de la época.

Fuess nos da un excelente resumen de la influencia italiana en Don Juan:

«El episodio de Catalina II en Don Juan puede haber sido sugerido por Il Poema Tártaro. Un incidente o situación ocasional y sin importancia puede haberlo tomado o modificado de la obra de Casti o Pulci. En conjunto, sin embargo, el material de Byron fué original, o bien tomado de otras fuentes que las italianas. Aunque Byron y Casti tan frecuentemente satirizan las mismas instituciones y teorías, es probable que esto no sea más que una coincidencia, el resultado de la natural oposición que abusos similares despertaron en hombres tan semejantes en temperamento e intelectualidad... Byron aprendió en parte de Casti y más tarde de Berni y Pulci, el uso del método burlesco...» (2).

Como resultado del contacto de Byron con el espíritu italiano, se señala la unión de los rasgos de «English Bards» con los elementos más ligeros y livianos de Berni y de Casti. Así se observan sus grandes aciertos

(1) Fuess, Ob. cit., p. 185.

(2) Ob. cit., p. 161.

al mezclar el método directo al indirecto, la invectiva con lo burlesco, de tal modo que aparece encadenar el espíritu de Juvenal con el espíritu de Pulci.

CONCRETE BORROWINGS

Este capítulo no es otra cosa que un resumen comentado del que con el mismo título inserta Philip Churchman en su interesante estudio: «Byron y Espronceda», tantas veces citado en el presente trabajo. Nos permitimos una pequeña alteración en su método, por considerarla conveniente a la claridad. El cita largos trozos de Byron y después otros de Espronceda, pero, tal vez aproximándolos más seccionados, pueden resaltar mejor las similitudes que se buscan.

No todos los casos señalados se refieren a nuestro paralelo, porque la influencia byroniana puede seguirse en *El Diablo Mundo* mejor que en ninguna otra obra de Espronceda. Uno de los trozos muy bien elegidos para demostrarla es el que a continuación insertamos. Hay paralelismo ideológico y verbal. La visión que el Rey ha visto en sueños y describe a Myrrha en el Acto IV de *Sardanapalus*, necesariamente debe haber inspirado las escenas de los espectros que arrastran a Montemar, en la última parte de *El Estudiante de Salamanca* que ya hemos comentado. (V. pág. 186). (1)

«A grey haired, withered, bloody-eyed,
and bloody handed ghastly, ghostly thing
female in garb, and crowned upon the brow,
furrowed with years, yet sneering with the passion
of vengeance, leering too with that of lust.

..... Upon
her right hand her lank, bird like right hand stood
a goblet, bubbling o'er with blood.

..... Aye, Myrrha, but the woman,
the female who remained, she flew upon me
and burnt my lips up with her noisome kisses.

..... Still she clung
the other phantoms, like a row of statues
stood dull as in our temples, but she still
embraced me, while I shrunk from her.
Then... then a chaos of all loathsome things
thronged thick and shapeless. I was dead yet feeling
buried and raised again».

Si al trozo citado anteriormente en pág. 186 (2) agregamos los que siguen, no hay necesidad de comentarios para agregarlos al «debe» de Espronceda:

(1) Véase el número anterior de esta publicación.

(2) *Id.*, *id.*

«Y él envuelto en sus secas coyunturas
aún más sus nudos que se aprietan siente...»

.....
«pugna con ansia a desasirse en vano,
y cuanto más airado forcejea
tanto más se le junta y le desea
el rudo espectro que le inspira horror...»

.....
«Entre los brazos lúbricos
que aprémianle sujeto
del hórrido esqueleto
entre caricias mil...»

Antes de pasar a algunos paralelos «absolutamente ciertos» (para Churchman), anota otros que reconoce que son «menos convincentes», aunque a veces no resultan ni poco ni mucho. Son simplemente opuestos. Byron reclama su corazón, mientras que Espronceda lo entrega:

«Maid of Athens, ere we part
give; oh give me back my heart».

.....
«Adiós, señora, mi alma
dejo, al partirme, contigo».

Cita después unas cuantas semejanzas para él evidentes, aunque confiesa que no intenta probar más que el uso accidental de lugares comunes en materias amorosas. En realidad estos giros son similares en todos los enamorados del universo, aunque nada tengan de poetas: la repetición de los mismos términos de afecto, las alabanzas a los ojos de fuego, los dientes de perlas, los labios de cereza o de coral, en resumen a cada una de las facciones y gestos de la bien amada, llegan a empalagar al lector. No creemos que haya imitación. Un caso concreto para Churchman es éste:

Espronceda: «Den luz a la noche umbría
tus ojos que soles son...»

Byron: «And every lady's eye's sun
that should be confined to one».

Sin embargo, ésta es una figura corriente en la literatura clásica española. Tirso, en el Burlador, hablando de los ojos de una dama, dice:

«Un manto tapado, un brío
donde un puro sol se esconde...»

El Estudiante de Salamanca y Don Juan tienen un paralelismo verbal indiscutible en un caso: la carta de Elvira, que es el caballo de batalla de que se sirven los detractores de Espronceda para probar que uno de sus mejores trozos líricos se debe a la inspiración ajena y extranjera a la vez.

Valera, ya hemos visto, la considera una traducción casi de la que doña Julia envió a su amante. Moreno Villa (1) cree que pudo existir la sugestión, el impulso originario, pero con un derrotero sentimental muy distinto.

Churchman (2) cita la observación de Piñeyro que ha hecho notar cómo Elvira imita la carta de una mujer casada y adúltera, a pesar de encontrarse en situaciones diferentes.

Elvira muere de amor; Julia es relegada a un convento; la carta de Elvira está saturada con la idea de la muerte y en un tono serio, mientras la otra «en tono burlón, tiene muy poco de la lobreguez de una tumba».

Hay casos en que la similitud no admite dudas y otros en que es sólo aceptable:

Byron: «I have no further claim on your heart...»
Espronceda: «Adiós, adiós, tu corazón perdí...»

Byron: «My eyeballs burn and throb but have no tears
Espronceda: «Piensa están hartos de llorar mis ojos
lágrimas silenciosas de amargura...»

Byron: «I loved, I loved you, for this love have lost
State, station, Heaven...»

Espronceda: «Este es, don Félix, el postrer lamento
de la mujer que tanto te ha querido...»

Creemos que es un poquito exagerado hablar en el último caso de «líneas de semejanza obvia». Lo único que hay de común en ellas es el verbo amar. Por usarlo, bien podría calificarse de plagiarlo a todo el género humano, con la única excepción de los amantes del Paraíso.

Nótese que Julia le enrostra egoístamente lo que ha perdido por su culpa, aunque después agrega que nada tiene que reprocharle. Su observación resulta fría y prosaica. En cambio Julia, en vez de añorar por su reputación, su juventud perdida o su situación social, sólo recuerda y bendice sus mejores horas de amor y su imagen endulza su agonía.

Byron: «You will proceed in pleasure and in pride,
beloved and loving many: all is over
for me on earth, except some years to hide

(1) Prol. cit., p. 31.

(2) Ob. cit., p. 161.

my shame and sorrow deep in my heart's core».

Espronceda: «Goces te dé el vivir, triunfos la gloria,
dichas el mundo; amor otras mujeres...»

Nuestro gusto tiene que inclinarse a favor de Elvira. En ella, la víctima, es noble el deseo de evitar remordimientos al culpable. ¿Qué mérito tiene Julia al no hacer reproches a Don Juan, si los papeles se han cambiado y es él quien en justicia podría hacerle cargos por su destierro, consecuencia de la liviandad de ella? El espíritu de los trozos es bien diferente: Julia sospecha lo que sucederá; Elvira, más generosa, se atreve hasta desearle esos mismos amores.

En cambio, seguramente estos trozos que a continuación insertamos tenían a la vista los que hablaron de una traducción del español:

Byron: «And so farewell—forgive me, love me. No
That word is idle now... but let it go...»
Espronceda: «Amame, no, perdona; inútil ruego!
Adiós, adiós; tu corazón perdí!»

No sólo hay paralelismo verbal e ideológico, hasta las reticencias son semejantes. Es uno de los casos indiscutiblemente acusadores.

Todavía se cita a Aurora Raby, la esposa en proyecto para Don Juan, del Canto XV, como otro modelo para el carácter de Elvira. El vocablo «estrella», que es el término idéntico, es una figura muy ajada para que pueda considerarse prueba concluyente. Además el argumento que sigue es pobre.

Byron: «Early in years, and yet more infantine
in figure, she had something of sublime...»
Espronceda: «Que no descansa de su madre en brazos
más descuidado el candoroso infante...»

Claro está que ambos poetas usan el símil de la infancia, pero no se ha fijado Churchman en que están en sentidos y ocasiones muy distintas. Byron describe el atrayente aspecto de Aurora. Espronceda alude únicamente a la confianza ciega que Elvira tenía en las palabras de El Estudiante. Uno toma la parte material y el otro solamente la psicológica, lo que, considerado junto con el hecho de tratarse de un lugar común en las figuras, desvirtúa casi por completo la acusación. Es cierto que un caso sumado a varios otros aumenta la evidencia, pero también es cierto que cuando estamos predispuestos a encontrar algo de un color, todo nos parece teñido con su mismo matiz más o menos intenso.

Nota Churchman la semejanza de estos pasajes con la carta final de Frédéric y Bernerette, de Musset, pero se inclina a creer que Espron-

ceda siguió a Byron más bien que al poeta francés (1). Otra duda le presenta el párrafo de la carta de Julia en que se discute la diferente importancia del amor en la vida del hombre y la mujer:

Byron: «Man's love is of man's life a thing apart
tis a woman's whole existence: Man may range
the court, camp, church, the vessel and the Mart;
Sword, Gown, Gain, Glory, offer in exchange
Pride, Fame, Ambition, to fill up his heart,
and few there are whom these cannot estrange;
Men have all these, resources, we but one
to love again, and be again undone». (Don Juan,
C. I. 194).

Madame de Staël tiene una hermosa disertación sobre el mismo tema: «L'amour est la seule passion des femmes; l'ambition, l'amour de la gloire même, leur vont si mal, qu'avec raison un tres petit nombre s'en occupent... L'amour est l'histoire de la vie des femmes; c'est un épisode dans celle des hommes; réputation, honneur, estime, tout dépend de la conduite qu'à cet égard les femmes ont tenue... Toutes au moins sont marquées du sceau fatal de la douleur; et pendant ce temps les hommes commandent les armées, dirigent les empires et se rapellent a peine le nom de «celles dont ils ont fait la destinée (2).»

Ahora viene la cuestión: las ideas que Espronceda exploya en El Diabolo Mundo:

«Tú el espíritu, amor, tú eres la vida
de la mujer que en tu ilusión se ceba
y halla en tí solo su ansiedad cumplida
la que tu dardo penetrante prueba:
el viento en remolinos sacudida
acá y allá inconstante el alma lleva
del hombre, y pasajero devaneo
eres no más de su primer deseo.

Inmenso amor que brinda al navegante
con mansas olas y sereno viento
y una playa riquísima y distante
que ilumina a su gusto el pensamiento;

(1) Ob. cit., p. 191.

(2) Mme. de Staël, *Oeuvres complètes*, París, 1820, T. III, pp. 130 y sig.

y una luz que se pierde rutilante
y brilla con inquieto movimiento,
glorias, tesoros, la esperanza ofrece
a su ambición que en su delirio crece (1)...»

¿las imitó de Byron o de Mme. de Staël? No hay evidencias para responder, pero Churchman cree que siguió a Byron. Del mismo modo hipotético podríamos aceptar que Espronceda conoció el trozo de Mme. de Staël y agregó por su cuenta lo poquísimo que hay de más en su disertación.

Considera este crítico que los escasos latinismos usados por el poeta hispano son de origen byroniano, sin fijarse en que son lugares comunes en las lenguas romanas. v. gr. el *Nihil novum sub sole, Nihil admirare*, etc.

Recuerda los versos latinos que comienzan el Canto III del Diablo Mundo:

«Cuán fugaces los años—ay! se deslizan, Póstumo!»
gritaba el lírico latino—
que sentía cómo el tiempo cruel le envejecía.»

porque está «exactamente en el mismo tono que otro pasaje de Byron, que igualmente contiene una cita del mismo poeta latino» (p. 110).

La cita de Byron aludida está en la estrofa 12 del Canto I:

«Non ego hoc ferrem calidus juvenu
Consule Plance», Horace said, and so
say I...»

Las citas son diferentes. Espronceda no necesita a Byron para recordar a Horacio; el siglo de oro español nos da traducciones e imitaciones suyas a cada paso. Mucho más cerca de él están los trozos horacianos de Fray Luis de León o de los Argensolas, que deben haberle sido familiares, como lo son a toda persona de habla española medianamente culta, con tanta mayor razón a Espronceda que fué un buen estudiante de Latín según nos consta por el certificado de su maestro.

En cambio, el tono general de los trozos citados da toda la razón a Churchman, si nos guiamos sólo por eso. Ambos respiran desilusión, pesimismo, y son muy acusadores esos:

«Malditos treinta años,
funesta edad de amargos desengaños...»

y las «canas que blanquean su negra cabellera», frente al «But now at thirty years my hair is grey» de Byron.

(1) Diablo Mundo, Canto V, I Cuadro.

Espronceda queda casi siempre, si exceptuamos la conclusión, bastante mal parado con Churchman; cuando no lo sorprende «in fraganti», sugiere que tal vez se equivocó al traducir. Es innegable que tiene razón para acusar semejanzas evidentes entre ambas cartas y en otros pocos casos, pero en defensa de Espronceda puede alegarse que la similitud es siempre mayor en los vocablos que en el espíritu que los inspira.

Concluye así su prolijo estudio: «En esta discusión he tratado de hacer una relación completa de la influencia de Lord Byron en José de Espronceda, tomando y desarrollando el material provisto por críticos anteriores, y agregando algunos hechos que he descubierto yo mismo. Apenas puede uno atreverse a considerar concluída tal obra; sin embargo, en alguna parte debemos tirar una línea, y estoy dispuesto a dejar aquí mi caso.

«Considero probado que esta influencia fué inmensa, pero también creo que el considerable mérito individual de Espronceda no ha sido disminuído grandemente por este hecho, no sólo a causa de su modo ingenioso de trabajar el material byroniano, sino también porque, a pesar de esta profunda influencia exterior sobre su genio, siempre permaneció un poeta personal diferente de Lord Byron en muchos aspectos, frecuentemente su igual, y ocasionalmente superior al gran romántico inglés (1).»

CONCLUSIONES

Para terminar, resumiremos algunas opiniones de los más autorizados críticos en esta materia, juntas con nuestras modestas apreciaciones personales:

- Byron es más teológico e intelectual que Espronceda.
- En ambos prevalece la burla y la crítica destructiva.
- En Byron y Espronceda hay pesimismo, aunque de un tono más suave en el último; más cínico y atrevido en el primero.
- Los dos se rebelan contra la sociedad, ostentando un «humanitarismo sentimental».
- La rebelión de Byron es «titánica y aristocrática». Espronceda canta mendigos, piratas y verdugos. El patriotismo de Espronceda contrasta con el rencor que Byron guardaba a su tierra. Ambos atacan las monarquías y poderes existentes.
- Otro contraste interesante se encuentra en la actitud de los dos poetas hacia la naturaleza: «Byron, de más fuerte personalidad, se inclina hacia lo sublime y poderoso; Espronceda, más delicado y poético, canta a la naturaleza en sus aspectos más suaves. Algunos de sus cuadros de amanecer son exquisitamente delicados... la serenidad y el encanto de la noche se sienten en sus versos... Este elemento en el genio de Espron-

(1) Ob. cit., p. 209.

ceda, la evocación de la serenidad nocturna, es, a mi juicio, esencialmente extraño al tono típicamente byroniano».

—Grierson dice que a Byron le falta una piedad más honda por el corazón humano que sufre y es vencido en esta extraña farsa sin sentido (1).

—En Espronceda hay simpatía para el dolor y la miseria, la virtud y otros sentimientos ridiculizados por Byron. Según Valera, «cuando habla de sus amores, de su desesperación y de sus desengaños, cada palabra es una lágrima».

—Falta a Espronceda la alta nota de «humour», la ingeniosa y aguda comicidad, los jocosos contrastes que hallamos en Byron, aún en medio de sus «darkest moods».

—Los últimos cantos de Don Juan tienen toques que sólo puede dar el pintor satírico de una sociedad a la cual él mismo pertenece.

—«Byron, que raras veces escribió algo que fuera sin méritos o sin defectos, puede ser juzgado y apreciado sólo en globo; la más grande de sus obras es su obra entera tomada en conjunto» (2). La obra de Espronceda no pierde tanto—generalmente gana—al seccionarse.

—«La mejor poesía de Byron es como su conversación: una corriente, a veces suave, a veces rápida y a veces desbordándose en cataratas (3).»

—Sobre la inmoralidad del poema byroniano tiene Churchman una excelente cita del profesor Else: «La objeción acostumbrada a este poema es su sensualidad, pero su inmoralidad más profunda yace en el nihilismo cínico que empapa toda la obra, destruyendo la diferencia entre bien y mal; justicia y error, lo hermoso y lo repulsivo, y degradando a su más bajo nivel todas las cosas, excepto el placer sensual, que es lo único que escapa a su ridículo; fama, renombre, gloria, entusiasmo, amor, ciencia son nada; todas las formas de la actividad política, religiosa, social y literaria son víctimas de su furia burlesca. Es la epopeya del nihilismo».

—Sin embargo, observamos que esta crítica destructiva parece haber tenido una enorme importancia en la política inglesa y europea: «A pesar de que no tenía un remedio definido que ofrecer para las situaciones intolerables, al hacerse atrevido paladín de los pueblos oprimidos influyó en el pensamiento europeo no sólo durante su vida sino por años después de su muerte. Fué venerado en Grecia casi como inmortal; fué una inspiración para Mazzini y Cavour; pareció a Lamartine un apóstol de la libertad» (4).

—Tal importancia y trascendencia social de Don Juan y toda la obra byroniana faltan casi en absoluto en Espronceda, en especial en *El Estudiante de Salamanca*. El valor universal o cosmopolita de Don Juan está demostrado por sus traducciones. Como dato ilustrativo curioso

(1) Ob. Cit., p. XV.

(2) Cita de Swinburne, pról. de Grierson, p. VIII.

(3) Grierson, Ob. Cit., p. VIII.

(4) Fuess, Ob. cit., p. 185.

anotaremos que entre 1827 y 1888, el Don Juan de Byron fué traducido al francés, al español, al sueco, al alemán, al ruso, al rumano, al italiano, al danés, al polaco y al servio.

—Por fin, la impresión que nos queda después de ponderar ambas obras, es que Byron, subjetivo hasta el extremo de echar a un lado a su héroe para quitarle el primer lugar, toma a éste como un pretexto para dibujar el cuadro brillante y sensual de la vida aristocrática; no le importa un bledo si resulta un carácter o un fanteche, una pantomima o una tragedia. Tira trazos jugando, como un niño genial.

—Espronceda medita, planea, construye, adorna su obra, la toma muy en serio y dibuja cuidadosamente los caracteres. Borra, pule, se interesa por la obra artística y le dedica todos sus esfuerzos.

—Si Byron hubiera querido preocuparse de la forma y de la arquitectura, que desdeñó, habría podido hacer innumerables obras cómicas, filosóficas, satíricas, novelescas, etc., del material que hay en potencia—si se nos permite el sentido aristotélico de la palabra—en su extenso y variado Don Juan.

—Espronceda parece haber agotado el tema y la forma: nos da algo concluido y artístico, tal vez su obra definitiva, el máximo de su capacidad estética.

BIBLIOGRAFIA

1. JOSÉ DE ESPRONCEDA.—*Poetas; El Estudiante de Salamanca*. Edición de La Lectura, Madrid, 1923. Prólogo y notas de J. Moreno Villa.
2. JOSÉ DE ESPRONCEDA.—*Obras poéticas de Espronceda*.—Madrid, 1926. Biografía de don Antonio Ferrer del Río.
3. CASCALES Y MUÑOZ.—*Espronceda, su vida, su época*.—Madrid, 1914.
4. A. CORTÓN.—*Autores célebres. Espronceda*.—Madrid, 1906.
5. E. RODRÍGUEZ SOLIS.—*Espronceda, su tiempo, su vida*.—Madrid, 1883.
6. LÓPEZ NÚÑEZ.—*Biografía anecdótica de Espronceda*.—Ed. Mundo Latino.
7. N. ALONSO CORTÉS.—*Introducción a su obra «Zorrilla»*.
8. J. FITZMAURICE-KELLY.—*Espronceda*.—*The Modern Language Review*, Octubre, 1908.
9. E. PIÑERO.—*El Romanticismo en España*.—París, 1903.
10. JUAN VALERA.—*Crítica Literaria, Del Romanticismo y de Espronceda*.—Obras completas, Vol. XIX, pp. 7-46, Madrid, 1854-1856.
11. LORD BYRON.—*Complete Poetical Works*.—New York, 1907, pp. 995-1276.

12. LORD BYRON.—*Poems, Prólogo de Grierson*.—Londres, 1924.
13. PHILIP H. CHURCHMANN.—*Byron and Espronceda, Revue Hispanique*, Vol. XX, pp. 5-210, 1909.
14. PHILIP H. CHURCHMAN.—*The Beginnings of Byronism in Spain. Revue Hispanique*. T. 23, pp. 333 y sigs.
15. PHILIP H. CHURCHMAN.—*Lord Byron's Experiences in the Spanish Peninsula, in 1809, Bulletin Hispanique*, 1909. T. XI., p. 55.
16. E. ALLISON PEERS.—*Sidelights on Byronism in Spain, Rev. Hisp.*, pp. 359 y sigs., 1920.
17. E. L. BELLAMY.—*Byron the Man*.—Londres, 1924.
18. CLAUDE M. FUESS.—*Lord Byron as a Satirist in Verse*.—New York, 1911.
19. SAMUEL CHEW.—*Byron in England*.—Londres, 1924.
20. ANDRÉ MAUROIS.—*Lord Byron*.—Madrid, 1930 (1).

Berkeley, 1929

(1) Esta obra fué leída casi dos años después de terminado mi modesto trabajo. (Seminario 209, Universidad de California, Abril de 1929). Hacemos esta declaración por haberse verificado entre la obra citada y nuestro ensayo algunas coincidencias de detalle que no se deben, sin embargo, sino a la común fuente de informaciones.