



Hipertexto 10
Verano 2009
pp. 35-49

***El Estudiante de Salamanca, las máscaras del texto:
ironía y tragedia***
José M^a Suárez Díez
Universidad Autónoma de Madrid

[Hipertexto](#)

El Estudiante de Salamanca es una de las obras capitales de la literatura española, y prueba de ello es tanto la calidad estética del propio texto como la abundante y contradictoria crítica a que ha dado origen. Así, podemos encontrar interpretaciones como la de Sebold (1978), que caracteriza a nuestro estudiante como el Anticristo; y, en el otro extremo, la interpretación de Vasari (1980), que desposee a la obra de todo sentido religioso quedando una perspectiva meramente tipológica y estructural. Ambas visiones extrapolan los límites del discurso, desencajándolo de su hipertexto original y propio, las relaciones entre autor, obra y contexto.

Si tenemos en cuenta el carácter historicista del Romanticismo, y sigo aquí la recopilación de Flitter (1985), no podemos despojar esta obra de un mitema fundamental para Espronceda: la exploración retórica de lo real en la búsqueda de la verdad, un elemento indispensable para cualquier obra romántica. De esta forma Espronceda plasmaría, con increíble grandeza y desde una perspectiva formal, la gran cantidad de géneros que resurgen durante el Romanticismo en esa exploración de las formas retóricas. El novísimo género del cuento fantástico—que hizo su aparición en España a principios de 1830 como ya destaca Roas (2000)—, la poesía lírica, la novela sentimental, el teatro romántico costumbrista... Son todos elementos que encontramos en las tres primeras partes y que no debemos olvidar. Pero no sólo nos encontramos ante una transposición de géneros, también con una auténtica transposición de caras y planos de la realidad en un sistema poliédrico de increíble factura. Tanto en el nivel formal como en el nivel estético—según el concepto de estética de Croce (1990)—, chocan en dialéctica una serie de niveles reales que otorgan profundidad y amplitud a la obra. Contrastada con esa primera parte (los tres actos principales) basada en la confrontación y en la tensión, el cuarto acto parece funcionar como un espacio alegórico donde la tragedia y la ironía parecen darse la mano. La Verdad, para Espronceda, aparece así representada como un factor que muchas veces se

pierde en la confusión de máscaras irónicas y trágicas, entre la mirada heroica y la nihilista, en el propio perspectivismo positivista.

De esta forma, propongo un análisis de *El estudiante de Salamanca* detallado y centrado en las relaciones polivalentes entre el autor y su obra. Mi propósito no ha sido otro que el de desentrañar al Espronceda/romántico a través de su poesía.

Como decía, ese primer macrotexto que constituyen las tres primeras partes goza de una amplitud semántica debido a la tensión entre los planos que lo configuran. Esta dialéctica poliédrica puede ser dividida en tres tipos: la tensión entre los géneros, la tensión entre los marcos y la tensión entre las formas. De este modo, poseemos un nivel formal muy profundo de exploración.

En el primer acto, bajo el epígrafe de una novela (la mayor novela de todas), nos encontramos con una mezcla entre entornos góticos y fantásticos. Algunos críticos han tildado esta sensibilidad por lo lúgubre como una influencia de la narrativa inglesa de aquel tiempo¹; yo, sin embargo, postularía esta aparición no sólo como una simple influencia sino también como la entrada en España de este género nuevo, la literatura gótica, junto con el del cuento fantástico, de raíces hoffmannianas, como ya veremos. Los primeros versos nos sitúan en un marco urbano casi encantado donde los sustantivos y adjetivos recrean este ambiente de lo fantástico: “lóbrego” (v. 4), “muertos” (v. 5), “tumba” (v. 6), “fantasmas” (v. 11), “campana” (v. 15), “maldición” (v. 18), “brujas” (v. 20)... Pero, no bien vamos imaginando este ambiente lúgubre, lo fantástico se cruza en forma de duda y ambigüedad: “acaso” (v. 7), “tal vez” (v. 15). Decía Tzvetan Todorov (1972) que el género de lo fantástico aparecía teñido por la duda de lo sobrenatural, de su propia ambigüedad. Y así es. Los verbos en pasado conforman la lectura legendaria, mientras los verbos en presente (que conceden al narrador la calidad de testigo) nos ofrecen una lectura fantástica ambigua. Todo nos indica, primero, un código novelesco basado en las nuevas formas que se han introducido en nuestro país; y segundo, un apoyo a ese Romanticismo de métrica libre—defendido por Böhl de Faber—donde el romancero juega la baza más importante: una forma popular elegida para un público popular, *id est*, el género del cuento.

Pero sigamos adelante. Este ambiente lúgubre parece estar sobrevolado por la sombra de la muerte, y por eso termina como lo hace. Muere un hombre, se personifica la muerte en escena, y termina el romancero. Al punto, se acortan los versos, se concentran a la par que se concentra la vista del narrador para presentarnos al asesino quien, al igual que se desliza el ritmo de los versos, así se desliza el personaje por las calles, escondiéndose. Pero de nuevo se alarga el verso, vuelven el marco urbano (“calle estrecha y alta” v. 64) y el romancero, y con él, nuestro género del cuento, esta vez de corte maravilloso cristiano, pues viene introducido por un sustantivo de importancia, “cruz” (v. 75). Empieza la temática fantástica religiosa con la aparición de un fantasma, pero una aparición nublada, de nuevo, por la sombra de la ambigüedad, “dudosa visión” (v. 81), “acaso” (vv. 89 y 90). Este surgimiento del concepto de miedo permite al narrador presentar formalmente a su personaje, un hombre sin miedo, pues, como ya detallaré más adelante, vive en el siglo

¹ Vid. Bonilla San Martín, “El pensamiento de Espronceda” en *La España Moderna*, (1908); y Esteban Pujals en *Espronceda y Lord Byron*, (1951).

del positivismo², no puede haber miedo ante lo fantástico. Ahora bien, esta presentación del personaje se produce mediante la narración de sus hechos y de su fama, pero no por su intimidad, no por lo que siente. No obstante, esta idea cambiará al llegar la cuarta parte. Sea como fuere, nuestro narrador sí que desarrolla el carácter de don Félix de Montemar y lo entrelaza a la corriente donjuanesca, tildándolo de hombre fiero y de carácter irónico (dato importante, como ya apuntaré, para la resolución de la tragedia). Pero lo que quiero destacar es un verso en el que dice: “mofa/de la mujer que corteja” (vv. 108-109) y que después irá unido (semánticamente) al pasaje de mayor relevancia, “él mismo, la befa del mundo temblando” (v. 849), pues creo que podría aludir a un concepto propio del profesor Sebold (1983), la “risa universal” o más acertadamente “mundo mofador”, como factor de la alienación del personaje y causa por la que se ha convertido en un nihilista.

Continuando con esta lectura, se nos hace otra referencia al carácter positivista de don Félix, “mezcla //...// un chiste a una maldición” (vv. 122-123), carácter donde lo apolíneo y lo dionisiaco, lo irónico y lo trágico, se conjugan produciendo un héroe antitético donde su dialéctica implícita genera otra dialéctica posterior en el entorno. Todo se ve filtrado y contrarrestado por esta conducta de contrarios.

Ya por último, se describe el que será segundo personaje en el drama, Elvira. En este pasaje se detallan la prehistoria de Elvira y su romance con don Félix, con tintes trágicos como prolepsis, pero con un final que endulza esta primera parte y que chocará con el final de la siguiente. Prosigue así esta escritura de la confrontación que se va desgranando y contrarrestando a la par.

La segunda parte está inscrita bajo un poema lírico de Byron (el gran poeta para Espronceda), y seguirá esa misma tónica, la de un lirismo que será reconocido por el lector debido a sus lecturas románticas anteriores. Así, como una de esas lecturas previas, podemos encontrar un resumen de la historia de amor de Elvira en un libro fundamental para el Romanticismo, *Werther* de Goethe, donde se dice:

Hasta que al fin [ella] da con un hombre hacia el que se siente arrastrada por un sentimiento desconocido, en quien a partir de ahora depositará todas sus esperanzas, se olvida de cuanto la rodea; ni ve, ni oye, ni siente si no es a él, el único, y no anhela otra cosa que a él, el único. No corrompida aún por los placeres vacíos de una inconstante vanidad, sus aspiraciones tienden a un objetivo, llegar a ser suya, quiere en eterna unión conseguir la felicidad que le falta, disfrutar unidos todos los goces por los que suspira. Reiteradas promesas selladas por la certeza de todas las esperanzas, atrevidas caricias que acrecientan sus vivos deseos, ponen cerco a su alma entera; está flotando en una vaga conciencia, en un presentimiento de todos los placeres; en grado sumo de tensión, extiende al fin sus brazos para abarcar todos sus deseos...y su amante la abandona... (2000:100)

Como se ve, la adaptación al caso es perfecta. La recurrencia de un mismo *topos* basado en las historias amorosas permite a nuestro escritor insertarse en la tradición y reencauzarla, como ya veremos después.

² Como recordará el lector sagaz, es una referencia metaliteraria a otra obra de Espronceda, *El diablo mundo*, donde dice “de este siglo que llaman positivo” (v. 1936).

De otra forma, al igual que en la descripción de la primera parte, iré detallando los planos que se generan para luego considerarlos como una cara más de esta obra que entra en tensión con el resto de partes.

Para empezar, si antes la acción transcurría en un marco urbano, ahora este canto nos sitúa en un marco rural románticamente idealizado. Mediante el anclaje del espacio en la nocturnidad se crea un entorno pertinente para la intimidad y el lamento, nocturnidad que profundiza la sensación de soledad de Elvira. Los sustantivos naturales aparecen adjetivados de tal forma que consuelen a nuestra protagonista, “melancólica la luna” (v. 184), “pura esta noche” (v. 206), pero para el narrador toda la naturaleza es ajena al dolor de Elvira, “Esa noche y esa luna/las mismas son que miraran/indiferentes tu dicha,/cual ora ven tu desgracia” (vv. 244-247)³. De nuevo vemos cómo el texto entra en tensión consigo mismo, creando una atmósfera de desconuelo que obliga al lector a compadecer a Elvira mediante los repetidos “vedla” (vv. 303, 307, 309 y 315), que agudizan aún más el dolor percibido. De otro modo, todos los tópicos que se repiten provienen de la poesía romántica panteísta anterior, en la que podemos encontrar antecedentes claros⁴. Con respecto a esta corriente de la poesía lírica, cabe destacar que Espronceda utiliza las formas estróficas también tópicas y típicas para el lirismo, el cuarteto encadenado con rima en versos pares, la quinteta real, la cuarteta y la octava real. Esta forma estrófica, propia de la épica culta, nos traslada a un campo mayor todavía: lo apolíneo en el testamento de Elvira. Al anunciar su suicidio, Elvira se enfrenta de forma tranquila a don Félix, conminándolo a olvidarla (v. 402) y esperando que reciba aquellos dones que Espronceda siempre anheló: “¡Goces te dé el vivir, triunfos la gloria,/dichas el mundo, amor otras mujeres!” (vv. 405-406)⁵. Es un acto de cierto patetismo épico, la víctima que se yergue con sencillez ante su verdugo. Ante la tentación del dionisismo de Montemar, aquellas “horas de amor halagadoras”, Elvira impone su voluntad apolínea de la muerte. Es el aspecto de lo clásico en lo romántico que ya destacó Rafael Argullol (1990). No parece haber rendición sino voluntad ordenadora.

Aun así, este pasaje funciona en su amplitud dialéctica con la primera parte. Lo fantástico deja paso al lirismo, lo romántico del desafío clásico es apartado por la voluntad de lo clásico en lo romántico. La tensión entre lo novelesco y lo poético no da pie al descanso del lector, que se debate entre apoyar el heroísmo dionisiaco de Montemar, su negatividad exuberante, o el heroísmo apolíneo de Elvira, su patetismo épico.

Ya la tercera parte, y última de este macrotexto que he señalado, se encuentra bajo un epígrafe teatral. La escena nos sitúa en una taberna, con unos desconocidos jugando a las cartas. Desde una óptica general, situar un pasaje tan banal tras una escena de suicidio nos recuerda aquel perfecto verso de Espronceda, “¡que haya un cadáver más qué importa al mundo!” como colofón del Canto II de *El diablo mundo*; pero visto como trasfondo, nos puede

³ Esta es otra referencia metaliteraria con el soneto dedicatorio que abre las obras completas de Espronceda (2006), donde se dice “y gira en torno indiferente el mundo,/y en torno gira indiferente el cielo” vv. 10-11.

⁴ Vid. “A la noche” del propio Espronceda, “A la luna” de Nicomedes Pastor-Díaz (Altolaguirre 1933) o el poema “La durmiente” de José Somoza (Altolaguirre 1933).

⁵ Recuerde el lector aquellos versos de “A Jarifa en una orgía” donde dice “Yo quiero amor, quiero gloria,/quiero un deleite divino” vv. 32-33, o de la “Canción del pirata”, “sólo quiero/por riqueza/la belleza/sin rival”.

ofrecer la gran tónica de este poema, esbozada en cierto modo por Gabriela Pozzi (1999), que dice que, para Espronceda no existe nada tras el velo de la Verdad. El hombre está solo consigo mismo.

Como decía, la escena teatral nos sitúa un pasaje de costumbrismo realista con seis personajes jugando a las cartas, hasta que aparece don Félix de Montemar, probablemente tras el desafío del primer acto⁶. Nuestro personaje vuelve a declarar su nihilismo, “a estar aquí la jugara/a ella, el retrato y a mí.” (vv. 517-518). Y entonces se repiten aquellos versos mencionados al principio, “mezcla//...//al chiste una maldición”, pues, tras ironizar sobre el retrato de una dama, no permite que otro jugador también la ofenda (vv. 549-552). El estudiante es, pues, un cínico.

Tras todo esto, hace su aparición don Diego de Pastrana, hermano de Elvira, y desafía a don Félix. Este pasaje, de vital importancia, refleja la visión del protagonista con respecto a los hechos. Don Diego le explica la muerte de Elvira, a lo que el estudiante responde con un sarcasmo, “¡quizá alguna calentura!” (v. 609), y, afianzando don Diego su determinación para matar a don Félix, dice éste: “si os mato, don Diego,/que no me venga otro luego/a pedirme cuenta.” (vv. 650-652), don Félix está ironizando el caso, ironizando la muerte de una mujer que se ha suicidado por él. Pero la referencia más importante la hace después, tras comentar “no sé qué/cuento de amor.” (vv. 659-660). Mientras el asunto de la obra podría ser presentado como una novela sentimental debido a su argumento y al parecido con otras novelas, don Félix destruye todos los códigos al decir: “se murió, no es culpa mía;/y admiro vuestro candor,/que no se mueren de amor/las mujeres hoy en día.” (vv. 677-680). Don Félix no es el culpable directo de la muerte de Elvira; es responsable indirecto de ella, pero no culpable, como ocurría en la novela sentimental. Para don Félix, en este siglo positivo, las mujeres no se mueren de amor, eso es lo propio de las novelas sentimentales, y no del resto de novelas. Nuestro protagonista no cree estar viviendo una novela sentimental sino una novela realista o positiva, y así deja constancia de ello. Se mantiene, según digo, esta contraposición de géneros y de opiniones. Mientras toda la obra gira en un sentido, el protagonista es capaz de hacerla girar en otro, agudizando la dialéctica. Si en un nivel formal nos encontramos con una tensión entre el género novelesco, el lírico y el teatral, una visión más honda nos ofrece el choque entre la novela realista (que empezaría a despuntar por esos años) y la novela sentimental, tan en boga. Desde una perspectiva externa, Espronceda consigue ensamblar con perfección tantos códigos como formas conoce, y todo ello sin mermar la calidad del texto, muy al contrario, creando una obra de perspectivas polifacéticas y de variada interpretación.

Algo que quisiera destacar antes de avanzar es que, al matar a don Diego Pastrana, don Félix reafirma y confirma su visión del código realista positivo. Es la capacidad de matar la otra opción y alternativa la que confirma sus ideas. No será hasta el encuentro con el espectro que don Félix se permita dudar de sí mismo y de su convicción.

Cierro así este macrotexto para abrir la parte cuarta, sobre la cual se ha debatido mucho. Teniendo en cuenta todo lo dicho, las tres primeras partes representan una exploración de lo real según todos sus códigos existentes

⁶ Sebold (1978) postula que la víctima del primer acto podría ser don Diego de Pastrana, así la cronología sería 2ª parte, 3ª parte y 1ª parte. Creo que la primera parte cuadra mejor con la tercera, en la que aparece don Félix tras el duelo, pues así se justifica su ausencia al principio.

hasta la fecha. Espronceda va examinando la realidad según sus caras posibles, va conociéndolas a partir de la idea fichteana de conocimiento, por ello su personaje es un *estudiante*, un hombre que estudia la realidad. No será hasta esta última parte que nuestro protagonista empiece a conocerse a sí mismo. Fichte decía que si un hombre quería conocer lo real, primero debía determinar su yo para después suponer qué era el no-yo, diferenciando así espíritu y naturaleza. Como ya detallaré, el viaje de Montemar, que quisiera tildar de órfico, indaga en las profundidades de su conciencia y de su entorno confundiéndolas. Mediante un proceso de deformación, transformación y conformación, la intimidad se va viendo reflejada en el exterior, postulándose incluso la aparición de su doble muerto (elemento característico del cuento fantástico). Se produce así el último de los códigos posibles, el monólogo interior, que, en este caso, se nos da a partir del diálogo entre el lector y la intimidad y experiencia del personaje, y no por boca de él mismo.

Llegamos por fin a esta cuarta y última parte, la cual se encuentra bajo un epígrafe de grave importancia. El primer detalle, que ya nos adelanta Gabriela Pozzi en una nota a pie de página, es el carácter de “tendencia realista” (1999: 131) que engloba la obra de la que se toma el epígrafe. De nuevo el código del realismo. Pero si nos acercamos al párrafo, vemos lo pertinente de la nota: quizá como referencia a la prehistoria de don Félix, Espronceda sitúa un texto de alguien positivista (“que tan positivamente choca y se quebranta con los males”), y cuyo anhelo lo conduce a disfrutar los bienes, aunque, por su mismo carácter nihilista, lo hace “ligeramente y de pasada”. Podríamos pensar, como sugiero, que este carácter nihilista tiene su origen en ese “caer en el dolor más sombrío”. Estas palabras nos pueden conducir a dos líneas interpretativas: o bien don Félix amó, y un desengaño lo ha conducido a su positivismo nihilista, al igual que ocurrió con Espronceda⁷ y Teresa; o bien la natural tendencia de don Félix, su nihilismo, le ha traído sus “dolores sombríos” en asuntos de amor. Cabría también pensar que el texto hace referencia a Elvira, pero ésta, ni choca “positivamente” con los males ni disfruta los bienes “ligeramente y de pasada”. Además, la referencia autobiográfica induce más a ver a don Félix no tanto como *alter ego* de Espronceda, pero sí como un “yo-impulsivo” de sí mismo que necesita ser sacrificado a la manera de Goethe con Werther. Recuerde el lector que, en el momento de la escritura, no hacía ni un año que Teresa había abandonado a nuestro poeta. Esta última parte creo que se encuentra teñido por esa ruptura definitiva.

El segundo epígrafe quizá aclara más este asunto: “el espíritu es fuerte, la carne es débil”. Este versículo puede ir referido tanto al propio Espronceda como a la prehistoria de nuestro estudiante, pero creo que en ningún caso a Elvira. Hemos visto que la ironía y nihilismo de don Félix le impiden ver la tragedia del código sentimental. Pero la ironía aquí funciona como un factor alienador, y la alienación romántica proviene de un estado anterior de tragedia. Si en la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el protagonista resuelve la dialéctica es porque existió en un principio el otro elemento conformador de este binomio. Como decía antes, podríamos pensar que Espronceda pretende sacrificar la tentación dionisiaca en la persona de don Félix. Como última interpretación antes de continuar, quisiera decir que todo podría entrañar un juego esproncediano en el que el lector vislumbra cómo todo, tanto un

⁷ Quisiera que el lector tuviera en mente el poema “A Jarifa en una orgía”, cuya tónica ofrece muchos puntos de contacto entre Espronceda y el *Estudiante*.

personaje irónico como uno trágico, acaba mal. Todo podría ser un simple y mortífero juego del poeta.

Sigamos ahora con la última parte. Nuestro protagonista está otra vez en un marco urbano nocturno. La segunda cuarteta podría hacer referencia a esa primera parte, con la calle del Ataúd, la aparición de un espectro y la imagen de Jesús. Ya nos dice el narrador, tiene “sereno el rostro, firme el corazón” (v. 698), y esto confirma mi tesis de una escritura enfrentada consigo misma. Se nos hace mención a su estado para poder ver luego cómo el estudiante empieza a dudar, a tener una sombra de miedo. Y esto ocurre, por primera vez, en los siguientes versos. Don Félix camina por la noche y oye un suspiro y siente un aliento. Al punto sus nervios se crispan. Primer síntoma de la duda, y primer síntoma de lo fantástico, que se volcará en esta parte sin ambigüedad alguna. El narrador no cuestiona los elementos fantásticos, muy al contrario, los sitúa con un verbo en presente, acercando al lector a la narración. Una “fatídica figura //...// se adelanta” (vv. 719-720), y aquí el adjetivo ya establece una prolepsis. Pero de nuevo entrechoca el texto consigo: la figura aparece connotada por un adjetivo negativo, pero la descripción que se nos da de ella es ciertamente positiva, “astro de clara lumbre sin mancilla” (v. 725). La connotación negativa no puede ir dirigida entonces a la aparición propiamente sino a su relación con nuestro protagonista, es una figura fatídica porque lo conducirá a la muerte. Ante la figura fantasmal, don Félix no puede sino mostrar su típica irreverencia con una blasfemia, lo que produce que se encienda la lámpara del Cristo. Las continuas referencias a la “presencia” de Cristo nos sitúan en un nivel donde lo religioso y sacro se encuentran emparejados al nihilismo de don Félix. Éste no hace sino provocar continuamente a Dios. Así pues, nuestro estudiante continúa la tradición donjuanesca con sus desafíos, pero también la rompe al hacerse él mismo responsable de su futuro⁸. Como veremos, el texto está plagado de referencias como ésta que nos hacen ver a nuestro estudiante como auténtico culpable de sus males. Todo lo que le ocurre es consecuencia de sus actos y palabras, de su *hybris*. Este tema de la culpabilidad en don Félix aparece ya tratado en varios libros del crítico Martínez Torrón⁹, donde dice que el “pecado” de don Félix ha sido la falta contra el amor romántico, y por ello vuelve Elvira del más allá para castigarlo.

Lejos de esta interpretación, nos encontramos con un estudiante que elige su camino debido a su comportamiento, a su mentalidad orgullosa. Elvira no lo conduce obligado ni lo castiga sino que el estudiante acepta ser guiado, es él quien elige y no ella la que lo condena. En esta cuarta parte vemos tres situaciones en las que Elvira advierte a don Félix que si la sigue irá a parar a la muerte: “Hay riesgo en seguirme //...//, idos, caballero, no tentéis a Dios” (vv. 915-918); “¡vuestra última hora quizá ésta será...! //...// ¡Temblad no se truequen deleites livianos/en penas eternas!” (vv. 922-926); y “Cada paso que avanzáis/lo adelantáis a la muerte,/don Félix. ¿Y no tembláis,/y el corazón no os advierte/que a la muerte camináis?” (vv. 1160-1164). Incluso en un momento dado, Elvira exclama “¡Cúmplase en fin tu voluntad, Dios mío!” (v.

⁸ Esta responsabilidad chocaría, por ejemplo, con aquellos versos de Zorrilla (1845) “llamé al cielo y no me oyó,/y pues sus puertas me cierra,/de mis pasos en la tierra/responda el cielo y no yo”, donde la responsabilidad de los actos de don Juan aparecen trasladados a Dios.

⁹ Vid. *La sombra de Espronceda* (1999), y su edición de las *Obras completas de Espronceda* (2006).

939), produciendo una doble línea exegética: que se cumpla la voluntad del estudiante, y por lo tanto él elige su condenación; o bien que se cumpla la voluntad de Dios, así el destino de don Félix aparece fijado de antemano y Elvira es un instrumento del castigo divino que ha intentado salvarlo, lo cual agudiza aún más el enfrentamiento entre Dios/don Félix. Como vemos, no es Elvira quien condena al estudiante.

Tras cada advertencia, nuestra estudiante va reafirmando su voluntad de seguirla, aunque cada respuesta va teniendo un tono más grave. La primera respuesta adopta el tono irreverente e irónico; la segunda toma un cariz existencialista nihilista acerca de la vida y del placer; y ya la tercera resulta una reflexión sobre el alma y la muerte. Vemos cómo don Félix va creyendo la realidad de su cercano final. Ya no es el antihéroe que busca satisfacer su placer con una dama sino un héroe que camina voluntario a desafiar a Dios. Sin que nos diéramos cuenta, Espronceda ha hecho que su personaje evolucione desde la simple satisfacción del deseo a la superación del principio del placer por una meta más “heroica”. Ha pasado de ser un *eirón*, un denigrador de sí mismo, para convertirse en un héroe titánico. Por eso, tras la última respuesta, se produce una tirada de versos acerca de la personalidad y prehistoria de don Félix. El narrador nos cuenta la lucha que mantuvo don Félix contra Dios, “se alza a su trono y le provoca a duelo” (v. 1252), lucha que nos ofrece un detalle del pasado del estudiante: su alma está hollada aunque no vencida (v. 1256).

En toda la obra, el protagonista aparece con una armadura de ironía, aparece vestido de mofa (tal y como reitera el texto en múltiples ocasiones¹⁰), con una máscara que oculta un dolor y que precisamente está representado en esta alma hollada. No por otro motivo se nos ha adelantado información de la prehistoria del personaje en esta cuarta parte, entre los versos 833-884, en ese discurso del narrador-poeta en que parecen confundirse la voz de Espronceda y la de don Félix. Un “gemido de muerte” (v. 829), pronunciado por Elvira, parece ser el catalizador de los recuerdos del estudiante, un gemido que pudo ser el que pronunció él no ha mucho tiempo. Algunos críticos cifran en Elvira esta descripción¹¹, pero es precisamente la cuarteta que transcribiré ahora la clave que representa el texto: “¡Y él mismo, la befa del mundo temblando,/ su pena en su pecho profunda escondió,/y dentro en su alma su llanto tragando/con falsa sonrisa su labio vistió!...” (vv. 849-852). ¿Acaso Elvira ha vestido su dolor con la falaz ironía? El alma hollada por el dolor de don Félix, como representación del propio Espronceda, parece esconderse mejor bajo estos versos. Y de nuevo, no pierda de vista el lector que este pasaje aparece escrito tras la huida de Teresa. Este *leit motiv* del hombre que recurre al placer para ahogar el dolor es general en la obra de Espronceda, pues así fue su vida. El recuerdo y el dolor son dos elementos fundamentales para comprender este drama. Como bien dice Rafael Argullol, “la comprensión de lo limitado de la condición humana deviene resignación o nihilismo si no está acompañada por la voluntad heroica de lo ilimitado” (1990:13). El Dolor Cósmico de don Félix lo conduce al nihilismo, pues su voluntad heroica se encuentra alienada por la ironía.

Como ya dije más arriba, en este momento empezamos a conocer a don Félix y a intuir el por qué de su comportamiento. La posible prehistoria del

¹⁰ Vid. versos 108, 849 y 1264.

¹¹ Cfr. Sebold (1978) y Martínez Torrón (2006)

personaje, introducida mediante la voz lírica del narrador, nos ofrece un monólogo de interrogantes que quedan sin respuesta, pues, como ya dice Frye (1991) “la acción de la tragedia no tolera nuestras preguntas” (274).

En esta cuarta parte, el protagonismo de don Félix deja paso al protagonismo del escenario y de los acontecimientos, empatizando así con el lector en ese monólogo de su prehistoria ya aludido. Un escenario que se ve deformado, transformado y conformado en dos momentos puntuales. En el primero se produce la metafórica muerte corporal de don Félix (vv. 1108-1145). Un encuentro con su propio entierro nos ofrece un elemento típico por aquel entonces de los cuentos fantásticos y de la temática del doble¹². Así, la ciudad de Salamanca se ve transformada (“a confundirse ya empieza”) en un yermo solitario, aparentemente apartado del espacio y del tiempo (“sin luz, sin aire, sin cielo”), y después conformada como la misma ciudad (“otra vez en Salamanca”), salvo que ahora estamos en “el mundo que anda al revés”. Esta confusión del escenario permite deformar la realidad hasta el punto de poder matar el cuerpo de don Félix, matar su ironía y el vestido que cubre su dolor, pues ésta será la última vez que suelte una carcajada. Es a partir de aquí que vemos a un Don Félix más humanizado, impresionado por los sucesos y asombrado por los cambios de escenario, ciertamente fantástico. Es por ello que, al contemplar su cuerpo muerto, el estudiante tiembla de miedo, “y duda y se palpa y fría pavora/un punto en sus venas sintió discurrir” (vv. 1110-1111).

Tras la metafórica muerte de su cuerpo, se sucede otro diálogo entre el espectro –Elvira– y don Félix, en el cual ella le dice: “cada paso que avanzáis/lo adelantáis a la muerte” (vv. 1160-1161), y así es, poco a poco todo el estudiante se va apagando, comenzando con su cuerpo. Comienza así el segundo momento de deformación y conformación, en el que, tras la muerte de su cuerpo, asistiremos a la muerte de su alma. Descendemos pues al infierno de su conciencia bajo el auténtico lema metafísico de Espronceda, “un término no más tiene la vida,/término fijo; un paradero el alma” (vv.1193-1194). No existen cielo o infierno, sólo la muerte, la terrible y definitiva muerte. Nuestro estudiante ya no habla en tono cínico o mediante sarcasmos sino que asistimos verdaderamente al despliegue de su sentido metafísico. Al momento se abre una puerta (v. 1197) y la acción se sumerge en lo extraño del escenario, posiblemente el infierno del protagonista, un “otro mundo y otra vida” (v.1277) que aparece descrito como la “sola imagen de la vida humana” (v. 1284). Esta idea del infierno viene encauzada por el propio descendimiento que realizan los personajes en esa “de caracol torcida gradería” (v. 1312). Tanto la estética del verso, un descenso metafísico, como su sentido formal, una escalera que baja, se amoldan ahora y, juntos, parten hacia ese infierno concienzal donde se producirá la resolución mítica y terrible del drama. Como muestra de este cambio, el protagonismo del estudiante se trastoca y se nos presenta incluso como sujeto a los cambios del escenario: resbala y cae maldiciendo. Nos encontramos así ante un espacio metafísico donde la conciencia del personaje cobra vida mediante la representación de su individualidad; el espacio es yermo y vacío, como lo es el alma de don Félix.

Al punto, aparece un “negro solemne monumento” (v. 1349) que semeja a la vez “una tumba y un lecho” (v. 1352). Esta imagen simbólica, cargada de sentido funesto, se eleva como emblema último del *liebestod* presente, que rige

¹² Vid, Lovecraft (1990)

el drama como un sentido de lo paradójico y de lo irónico a la par que trágico. Pues, este monumento será la culminación de la dicha para Elvira, no así para nuestro estudiante. Vemos al fin cómo se han cambiado las tornas, cómo la ironía del destino se fragua con la tragedia de los personajes. Si el lecho de don Félix supuso la vida—como deseo—y la muerte—como destino—para Elvira, este último monumento resultará lo mismo para don Félix, un deseo —en tanto que persecución con intención sexual— y un destino, la muerte. La máscara de la ironía de ese destino se desnuda al fin desvelando la sublimidad de la tragedia. Tal y como Elvira murió en ese amor abrasador, así amará don Félix en esa muerte despojadora del último orgullo donjuanesco.

No obstante la acción intelectual que se va desarrollando, ese pensamiento de Montemar acerca de la intuición de su destino, un nuevo gemido de muerte desborda la escena. El verso vira, gira, se retuerce, se estremece y por fin resucita al recuerdo de ese otro gemido del verso 829, de otras sensaciones también funestas. Vemos cómo el *mithos* se adapta y se acopla al *pathos*, creando una poética nueva donde la métrica no es un mero vehículo estético sino auténtico fenómeno expresivo simbolista *ante litteram*.

De otra forma, ya se nos muestra definitivamente muerto el cinismo de Montemar: el espectro-Elvira le tiende la mano y nuestro estudiante siente miedo de nuevo (vv. 1508-1511). Y aquí llega otro pasaje importante. No obstante el miedo sentido, don Félix sigue siendo un héroe, un personaje cuyo *Ego* conforma y acepta el destino. El miedo que siente no lo utiliza sino para cobrar fuerza y descubrir quién es el espectro, levantando su velo. Y ahora la escena no puede ser más aterradora. Se suceden los gritos, ralentizando el descubrimiento para el lector. Sólo percibimos esa palabra, “esposo”, pero, ¿con quién se ha casado Montemar? Además, los espectros no gritan por quien es ella sino por quien es él, como si al levantar el velo de Elvira se descubriera por fin quién es Montemar. El narrador no describe los sentimientos de don Félix al percibir la escena, pues el lector presupone que son los mismos que él siente, ese terror agudo y afilado, como la propia expresión del verso. Comprobamos ese miedo latente en Montemar cuando, tras soltar un sarcasmo a Diego Pastrana, el narrador nos afirma que “Tal dijo don Félix con fruncido ceño,/en torno arrojando con fiero ademán/ miradas audaces de altivo desdeño” (vv. 1550-1552), es decir, el estudiante ya no se cree sus mordacidades, su semblante inquieto ya no desvela indiferencia sino nerviosismo.

Finalmente, llegamos al punto donde se produce la culminación de la imbricación entre palabra y sentido. Como metáfora de la muerte, los versos se van acortando, como también lo hace la vida de don Félix. En estos últimos versos, se producen una serie de imágenes eróticas retorcidas grotescamente, al igual que el carácter de Montemar parece retorcerse en una caricatura de sí mismo. Intenta evitar su final, inevitable, entre unas caricias que simbolizan el amor de la muerte, y la muerte del amor.

Ya como culminación y punto final del texto, podemos ver que, si el drama esproncediano comenzó como un cuento, así finalizará. Ese último verso, que destaca la oralidad en el género de la leyenda, parece reírse del lector. Tras ser testigo de un infierno grotesco, el narrador parece intentar calmar los miedos del lector. Todo vuelve por fin a sus cauces, con la muerte final de nuestro don Juan.

Tras toda esta explicación formal del drama, quisiera ahora adentrarme en la propia estética del verso, en su expresión como imagen de un trasfondo más general. He seguido las líneas del texto para explicar la tensión formal que se genera tanto entre los géneros como entre los espacios y personajes. Ahora bien, creo que este drama nos presenta dos tensiones más relacionadas ambas con este trasfondo que pretendo alcanzar. Uno de esos nudos problemáticos es la tensión de la luz. Espronceda nos presenta una obra oscura sin apenas luces, salvo aquélla del Cristo de la calle del Ataúd, cuyo resplandor parece estar relacionada con el propio nombre de la calle, una luz mortecina, en cierto modo siniestra. Don Félix ahonda en la oscuridad hasta que la luz de la muerte esclarece su destino final. En ese camino, Elvira parece representar la incertidumbre de la iluminación, tanto en sentido visual (la luz que guía) como en sentido metafórico (la luz que muestra lo real). Es la aventura del hombre que busca su intimidad entre la oscuridad de lo negativo. Desde este punto de vista, el texto no representa sino una estética de lo grotesco ironizado. El enfrentamiento del orgullo de Montemar con la piedad de Elvira nos devuelve a ese concepto de belleza que se ha vuelto grotesca, pues Elvira no es una mujer sino un espectro, ni don Félix es un caballero sino un *iron*, un denigrador de sí mismo y de su entorno, un villano.

En esta búsqueda de la luz como símbolo de la intimidad, de lo interior, vamos descubriendo los secretos de Montemar, nos vamos adentrando en una luz dolorosa por cuanto es el dolor de la memoria. Es por ello que don Félix evoluciona desde la satisfacción del placer sexual hacia la satisfacción de la acción por sí misma, hacia el combate atávico entre Dios y el hombre. Esta evolución sigue un camino que conduce al origen. Don Félix, al descender aquella “de caracol torcida gradería” (v. 1312), desciende también al infierno de su pasado para caer vencido, al final, por la trampa irónica de Elvira. Si ella comienza postrada ante los pies de Montemar (postrada en sentido metafórico), don Félix acabará a su vez postrado mediante la promesa de matrimonio. Estamos, entonces, ante un juego de voluntades en cierto modo grotescas. Si el lector intentara identificarse con alguno de los personajes, dudaría entre representar a una dama muerta, un esqueleto, o a un héroe titánico cuyo nihilismo lo conduce a la muerte, es decir, otro esqueleto tras una máscara de cinismo y de ironía. Como vemos, ninguno de los personajes ocupa el lugar que debería en un romance o en una novela sentimental, y menos todavía en una novela realista.

La única realidad posible, la única luz que se percibe y que puede iluminar el texto es la de la confusión de perspectivas y de miradas. La visión plural nos aporta una disolución de los límites en la que dos estéticas épicas se enfrentan en continuo movimiento y cambio. Mientras la estética de lo grotesco deforma estos límites del drama, la estética de lo épico parece conceder una voluntad ordenadora en este caos de luces.

El segundo nudo problemático que quiero desarrollar es el de la tensión entre lo irónico y lo trágico. Si la transposición de caras y planos antes detallada generaba una auténtica dialéctica entre retóricas realista, romántica y fantástica, la transposición de la psicología de cada personaje y la descripción de su acción y voluntad nos ofrece una dialéctica mayor todavía: ¿este drama se corresponde con una obra trágica o irónica? ¿Simbolizan algo estos personajes o son simplemente una renovación del tema donjuanesco? Y si son una renovación, ¿por qué esos cambios tan significativos?

Casaldueiro (1967) dice que en esta obra “Espronceda [...] trascendentaliza su yo” (172), lo cual podría indicarnos una dirección para encontrar una respuesta. Si la voluntad de nuestro escritor era disolver una parte de su yo, su parte dionisiaca como ya afirmé antes, entonces la obra no puede ser sino una tragedia. Pero esta contestación, sin contradecir la afirmación del crítico, no se adapta totalmente al carácter final del propio estudiante. No parece haber un *pathos* sino dos, una estética que recorre la ingenuidad y la heroicidad por igual, unidos mediante el *mithos* del lirismo. Una ingenuidad lírica, un heroísmo lírico, un sarcasmo lírico, todo se nos ofrece retorizado. Como vemos, Elvira no cesa un momento por intentar convencer al estudiante, no cesa de intentar cambiarlo con su amor¹³, aunque fracase. Y de la misma manera, Don Félix no deja de mezclar chistes y maldiciones; no deja, en fin, de perseguir a Elvira con motivaciones sexuales. Nos encontramos así con dos personajes cuya perspectiva no cambiará hasta la última oportunidad para Montemar de salvarse (vv. 1160-1196), cuando la máscara de nuestro estudiante caiga desvelando su eterno secreto: el dolor.

Todo este drama podría ser interpretado, sin desmerecer otras posibles exégesis, desde el estigma del dolor. La agonía de los personajes se fragua en las máscaras que van levantando cada uno, en su agonía perfumada con sarcasmo o ingenuidad. Vemos en Elvira una psicología femenina torturada por el dolor del falso amor, un dolor que la conduce a intentar salvar a quien la traicionó, a pesar de los designios de Dios. Vemos en Don Félix un hombre corrompido por un pasado que intuimos doloroso, con una máscara de eterna mueca irónica que, sin embargo, no termina de ocultar la agonía que se debate bajo ella. La conducta de ambos personajes viene motivada por ese dolor oculto. Don Félix se resigna a mostrarlo, aunque lo intuimos en sus arranques de ira, en su intento por mostrar irónico lo que solamente puede ser trágico. Doña Elvira se resigna a perderlo, haciendo de su dolor un motivo de salvación para Montemar, sólo esa agonía es capaz de hacerla volver de la muerte, no con intenciones malvadas o vengativas sino dolorosas y amorosamente ingenuas.

Quisiera recordar una frase de Bloom (1995) acerca del Bulero, el personaje chauceriano, «nadie se resiste a su negativa exuberancia» (132), como perfecta descripción formal de don Félix. Elevado a la cima de lo órfico, como símbolo de lo oculto, de lo misterioso y de lo sexual, don Félix responde a ese carácter donjuanesco que atrae precisamente por esa simbología eróticamente violenta y primigenia. Arquetípicamente, podríamos ver en él un dios de la fecundidad, agresivo y violento, invencible, que ejerce su voluntad en el sacrificio de una tierna virgen. No obstante, la personalidad terriblemente humana de Montemar nos niega esta perspectiva, aunque no así su atracción. La voluntad heroica sigue muy presente en ese carácter, arrastrando consigo al mismo tiempo el terror y la admiración del lector. Esa voluntad heroica es la que trastoca cada pasaje trágico en un sarcasmo, en una caricatura de sí mismo. Para empezar, la muerte de Elvira, que él toma por una calentura; el asesinato de don Diego, que don Félix satiriza con aquel “si os mato, don Diego,/que no me venga otro luego” (vv. 650-651); o el encuentro con su propio entierro, que don Félix atribuye a una mentira de Pastrana en el infierno. Para Montemar, lo trágico es una perspectiva que observar desde otro sentido. Su

¹³ Lo que no ocurre, por ejemplo, en *Don Juan Tenorio* con Inés y Don Juan, pues el amor de ella sí que consigue salvar al Tenorio.

personalidad órfica, como ya he dicho, otorga el sentido de la atracción sublime y misteriosa al obligar al texto a girar por donde él quiera. Su poderosa voluntad y su negativa convicción lo convierten en personaje atractivo aunque no agradable.

La conjugación de la voluntad heroica y del nihilismo presentes en Montemar nos conducen a esta exuberancia de la negatividad. Una atracción que no sólo seduce al lector sino al estudiante mismo. Don Félix cae continuamente en este abismo, atractivo precisamente por lo que de él desconocemos, su memoria dolorosa. Comprender este recuerdo del estudiante es comprender el dolor que lo conduce a su angustia nihilista. Entender la prehistoria de Espronceda es comprender el abismo doloroso entre el recuerdo y la escritura, es la memoria del *pathos* que se desgarran entre la ficción y la realidad.

El personaje de Elvira, perfecto en todos sus sentidos, es el contrapunto que genera la tensión con don Félix. Si Montemar arrastraba consigo al mismo tiempo el temor y la admiración, Elvira atraerá hacia sí la piedad, pero también la admiración del lector. Doña Elvira representa ese espíritu homérico donde lo heroico no impide lo ingenuo. A través del pasaje de su testamento en el Acto II y de sus preguntas por intentar salvar a Montemar en el Acto IV, contemplamos su instinto ingenuo y piadoso contrarrestado por latitánica estatura y férrea convicción del estudiante. Otro detalle asombroso es que, aunque no desvela su nombre hasta el final, el lector tiene la certeza de que es ella quien guía a Montemar por esa Salamanca fantástica y siniestra. La luz que acompaña su figura, ese “astro de clara lumbre sin mancilla”, no obstante su pureza, se ve empañada por su destino siniestro, la muerte. Elvira reúne en torno a sí el amor hacia don Félix pero también el inevitable destino de éste, la muerte. Nuestra dama representa ese *liebestod* en la imagen del negro monumento. Ella simboliza, arquetípicamente, la tragedia en su elemento más puro. Es un chivo expiatorio que muere por un motivo claro: el estudiante.

Decía el crítico Abrams (1992) que Cristo, al expresar aquella frase en la crucifixión (“omnia consumatum est”), establecía una imagen del matrimonio consagrado y consumado con la humanidad. Cristo, el símbolo del sacrificio por excelencia, concede vida aun en la muerte, pues arrastra el mal consigo hacia el infierno. Elvira, mujer piadosa e ingenua, tiene un parecido simbólico con Cristo mediante esta función catártica sobre el estudiante. Ella es una criatura inocente sacrificada, pero un sacrificio que purifica el mundo al llevarse a don Félix a la tumba. Pero, ciertamente, esa ceremonia del matrimonio en la muerte resulta una visión grotesca de la crucifixión: vemos un tálamo que es a la vez una tumba. Es decir, la imagen trágica del cristianismo se ha retorcido de forma irónica. Vemos en este momento cómo cambia la inflexión del drama. Si Montemar representa la contrapartida irónica a la tragedia de Elvira, paradójicamente se verá sometido a un proceso trágico al ser condenado en un final que satiriza su figura.

Todo el drama se ve teñido y sacudido por este contrapunto entre tragedia e ironía. Cada pasaje trágico se ve contrarrestado por el sarcasmo, lo cual nos otorga un sentido final: tanto uno como el otro no son sino perspectivas que dependen de la psicología del personaje. Tras el telón de esta obra, se mueve toda una metafísica dolorosa que conjuga lo trágico y lo irónico en un acto alegórico de la vida, tanto la personal de Espronceda como la de

cualquiera que haya sentido ese Dolor Cósmico que lo arrebatara y lo obliga a la alienación mediante el sarcasmo o a la muerte mediante el sacrificio.

Y sin embargo, la parte más irónica de todas resulta el final: mientras el estudiante pretende encontrarse con Dios o con el Diablo —o con ambos— resulta que “sólo” se encuentra entre almas de muertos—curiosamente a quienes el propio Montemar ha matado—y dispuesto a casarse con una mujer a la que ha engañado y abandonado. Ciertamente, su tragedia es nuestra ironía, y el sufrimiento de Elvira es el eterno sarcasmo de don Félix de Montemar.

Bibliografía

Abrams, Meyer, *Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1992.

Altolaguirre, Manuel, *Antología de la poesía romántica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

Argullol, Rafael, *El héroe y el único*, Barcelona, Destino, 1990.

Bloom, Harold, *Romanticism and Consciousness*, New York, Norton, 1970.

---, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Bonilla San Martín, “El pensamiento de Espronceda” en *La España Moderna*, 1908.

Casalduero, Joaquín, *Espronceda*, Madrid, Gredos, 1967.

Croce, Benedetto, *Estética*, Milano, Adelphi, 1990.

Espronceda, José de, *Obras completas de...*, ed. de Martínez Torrón, Madrid, Cátedra, 2006.

---, *Obras poéticas de...*, París, Baudry, 1870.

---, *Antología poética*, ed. de Gabriela Pozzi, Madrid, Akal, 1999.

Flitter, David, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, C.U.P., 1985.

Frye, Northrop, *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

Goethe, Johann W., *Werther*, Madrid, Cátedra, 2000.

Lovecraft, H. P., *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza, 1984.

Marrast, Robert, *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989.

- Martínez Torrón, Diego, *La sombra de Espronceda*, Mérida, ed. Regional de Extremadura, 1999.
- Pujals, Esteban, *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, C.S.I.C., 1951.
- Roas, David, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Barcelona: U.A.B., 2000.
- Sebold, Russel P., *Cadalso, el primer romántico "europeo" de España*, Madrid, Gredos, 1974.
- , "El infernal arcano de Montemar" *Revista de Filología Hispánica* 46 (1978) 447-464.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Vasari, Stephen, "Aspectos religioso-políticos de la ideología de Espronceda: El estudiante de Salamanca", en *Bulletin Hispanique* 82:1-2 (1980) 94-149.
- Zorrilla, José, *Obras Dramáticas*, París, Garnier Hermanos, 1845.