

## ESPRONCEDA ANTE LA LEYENDA FAUSTICA

NADIE ha puesto nunca seriamente en tela de juicio que la idea generadora del *Diablo mundo* y el planteamiento de algunas partes del poema estén relacionados con el *Fausto* de Goethe: pero este influjo ha sido variamente (e insuficientemente) valorado por la crítica, que ha desatendido casi completamente, además, el problema de cómo pudo llegar hasta Espronceda. En la mayoría de los recientes estudios se suele atribuir importancia decisiva, en la formación de nuestro poeta, a su estancia francesa (1829-33): ahora bien, precisamente en el ambiente parisiense de aquel entonces se nos ha ocurrido buscar el texto o los textos intermedios —traducciones o refundiciones del *Fausto*— que pudieron facilitarle el contacto con la vieja leyenda alemana.

Según el reciente libro de Milner (*Le diable dans la littérature française*, Paris, 1960, I, pág. 442), hasta 1823 Francia no dispuso, para ponerse al día en los acontecimientos literarios del país vecino, sino del brillante libro de Madame de Staël sobre *L'Allemagne*, publicado en 1813, que contiene también trozos traducidos y comentados del primer *Fausto*. Pero

“à partir de 1823, les lecteurs français vont disposer de deux traductions, celle de Sainte-Aulaire, et surtout celle, fort honnête, de Stapfer, pour se faire une opinion personnelle. Faust, si l'on en croit le *Moniteur universel* du 24 novembre 1823, a été dévoré 'par une foule de lecteurs avides de connaître et de juger les productions originales des muses étrangères' ”.

A estas dos traducciones se añadirá pronto una tercera, la de Gérard de Nerval. Si los críticos y, en general, la opinión conservadora reaccionan contra el apasionamiento del público y siguen durante mucho tiempo rechazando la obra maestra de Goethe y confundiéndola adrede con los productos de la literatura fantástica, diabólica y 'negra' de cuño inglés, este supuesto parecido se transforma en aliciente para los autores populares, que se empeñan en suministrar al público toda clase de adaptaciones y refundiciones que de cualquier manera lleven el sello de *Fausto*.

Examinemos más de cerca estas obras, empezando por las traducciones propiamente dichas de *Fausto*: la más antigua es, pues, la del conde de Sainte-Aulaire, hecha enteramente en prosa (Paris, *Ladvoat Libraire*,

1822-23). El autor nos dice (pág. 29) que ha dejado de traducir dos largas escenas que no ha podido entender y añade:

“On trouvera ces deux scènes dans les notes: je les emprunte à la traduction d'un jeune littérateur plein de mérite. . ., M. Albert Stapfer. . .”

Las dos escenas son las hechicerescas: *Cuisine de sorcière*, y *Montagne du Hartz, vallée de Schirke et désert*. Si se considera que entre los pasajes omitidos de *Fausto* se encuentra también la *Dedicatoria* del poema ('Zueignung'), quedan fuera de la traducción precisamente los trozos de Goethe que para los esproncedistas presentan más indicios. No parece por lo visto probable que Espronceda la utilizara o, a lo sumo, su lectura le orientaría, en la búsqueda de los motivos que le interesaban, hacia la obra de Stapfer.

El joven Gérard de Nerval (nacido en el mismo año que Espronceda, en 1808) se dedica entre 1826 y 27 a traducir el *Fausto* y ya en el mismo 1827 publica algún fragmento. Pero la traducción integral del primer *Fausto* tardaría un año más en aparecer; en ella Nerval, dejando el alejandrino de las primeras tentativas, utiliza la prosa para las partes narrativas y dramáticas, y versos breves para las partes líricas.

En las *Observations* previas (*Les deux Faust*, Paris, 1932, págs. 1-2), el autor confiesa su perplejidad al sacar a luz una tercera traducción de *Fausto*: su justificación será la de proveer al público de una edición más manejable y económica en un momento en que el drama de Goethe, en sus diversas adaptaciones, consigue tamaños éxitos en las escenas parisienses. Su juicio del trabajo de Sainte-Aulaire es más bien severo, mientras que con respecto a Stapfer su actitud es elogiosa y de plena adhesión metodológica. En efecto, la traducción de Gérard de Nerval, a trechos más poética, más colorida y más brillante, sigue esencialmente el modelo de Stapfer: sólo en los trozos líricos, que resultan en Nerval levemente excedentes en número, el joven poeta se ha permitido mayores libertades; no obstante, aun en estas partes, los pasajes que permiten una comparación muestran que el texto de Stapfer es —más que el de Nerval— cercano a la inspiración de Espronceda.

Así, aun antes de tratar del mérito de las distintas traducciones, vemos que los indicios exteriores parecen apuntar hacia la versión de Stapfer, que se coloca por lo tanto en posición más favorable a la presunción. Antes de ocuparnos de ella, convendrá sin embargo echar una mirada, en búsqueda de otros indicios, a las adaptaciones del drama goetheano.

Procuraremos ante todo identificar la pretendida traducción de Charles Nodier (1828), de que habla Mazzei (1935) como de una posible fuente de la *Introducción* del *Diablo mundo*. En la Biblioteca Nacional de París (8° Yth 6624) existe efectivamente el ejemplar de un drama fáustico impreso en aquel año, en cuya portada se lee:

“Faust./drame en trois actes./imité de Goethe./par M. Antony Béraud, et+++./.../Paris, 1828.”

Quién fuese el coautor de la obra lo sugiere una nota en lápiz en la portada del mismo ejemplar parisiense que, citando al bibliógrafo F. Bourquelot, nombra a un tal J.-T. Merle. Finalmente en el *Catalogue général des livres imprimés* (vol. CXXV) de la misma Biblioteca Nacional hay, bajo el nombre de Charles Nodier, una indicación más completa: “Selon Vicaire et Larat, Nodier et Merle auraient collaboré à cette adaptation de *Faust*”. A esta refundición, pues, en la que colaboraron Béraud, Merle y Charles Nodier, se refiere seguramente Mazzei: en ella el enredo se reduce, en buena sustancia, a la historia de los amores de Fausto y Margarita; el estilo es en conjunto bastante flojo y en sus mejores rasgos no es sino paráfrasis de la traducción de Stapfer.

Otras refundiciones interesan ya menos para nuestro asunto, ora por inclinarse al más descabellado gusto romántico como el *Faust* de Théaulon y Gondelier (1827), ora por presentar una leyenda fáustica completamente secularizada y convertida en mero pretexto para confesiones autobiográficas, como el *Méphistophélès ou Le Diable et la jeune fille* de P.-J. Lesguillon (1832). Sólo pocas y vagas sugerencias pudo sacar de estas obras Espronceda: quizá pueda hacerse remontar a los años en que concurría a los teatros *boulevardiers*<sup>1</sup> la ocurrencia de empezar el primer canto del *Diablo mundo* con esa descripción de un interior de época que recuerda una cuidadosa acotación teatral, y quizá también la idea de presentar en el Viejo del mismo canto a un Fausto secularizado y burgués. En conclusión, el examen de las refundiciones fáusticas o nos despista o nos lleva por otra senda al mismo punto de partida, es decir a la obra de Stapfer.

La traducción del literato suizo Albert Stapfer (1802-92) se publicó

<sup>1</sup> Es interesante notar que en la lista de libros que poseyó Espronceda, publicada ahora por R. Marrast (*Espronceda. La bibliothèque d'Espronceda*, París, 1966), por lo menos 6 de los 93 títulos son de dramas *boulevardiers*.

(*Oeuvres dramatiques de J. W. Goethe* . . ., Paris, A. Sautet, 1825, vol. IV) en una prosa escueta y precisa, amenizada sólo muy de vez en cuando por cortos trozos versificados en los que el autor procura lucir sus calidades poéticas, que no eran sobresalientes. La labor de Stapfer despierta sobre todo la impresión de estar muy sólidamente fundada: al traductor se debe, en efecto, una larguísima *Notice sur la vie et l'œuvre de Goethe* (*op. cit.*, vol. I), que delata la intención —perfectamente lo-grada— de desechar lugares comunes y prejuicios corrientes sobre el poeta.

Hemos visto que ciertos indicios exteriores llevan al que busca el texto o los textos intermedios entre *Fausto* y *Diablo mundo* a fijar la atención más en esta obra que en otras. Creemos que el estudio del estilo y demás aspectos internos fortalecen aun más la presunción, hasta darle la luminosa transparencia de la verdad: en efecto, el cotejo de pasajes del *Diablo mundo* con las distintas versiones de los trozos goetheanos que con más probabilidad les sirvieron de fuentes casi siempre confirma la posición preferente de la obra de Stapfer; aunque es difícil llegar —en puntos como éste— a conclusiones definitivas. Pero Stapfer ha sido para Espronceda mucho más que un simple traductor de Goethe, pues en sus páginas el poeta español obtuvo la revelación de la leyenda fáustica en todos sus aspectos y evolución. En efecto, Stapfer reproduce al final del *Fausto* goetheano, conectándolos con éste por medio de un exacto sistema de referencias, largos pasajes del antiguo *Volksbuch* de Widmann (1599), en la coetánea versión francesa de Victor Palma-Cayet. Esta ocurrencia del crítico-traductor ha tenido, desde nuestro punto de vista, notables consecuencias: creo que en realidad Espronceda ha leído el *Fausto* goetheano del modo sugerido por Stapfer, es decir comparando sistemáticamente el poema moderno con los fragmentos de la redacción renacentista; sólo así nos explicamos satisfactoriamente cómo pudo formarse en su mente esa contaminación de elementos de distinta procedencia, aun en el interior del mismo argumento, que la *Introducción* del *Diablo mundo* exactamente refleja, y que intentaremos poner de relieve mediante un sucinto análisis.

Pláceme concebir la *Introducción* como eslabonada en tres cuadros distintos y al mismo tiempo profundamente coherentes, al modo de un gran tríptico: el primer cuadro (vs. 1-244) representa el comienzo de la visión, con sus vuelos de espíritus y demonios; el segundo (vs. 245-588) está dominado por la figura del infernal gigante y por su oración; mientras el tercer cuadro (vs. 589-651) cuenta el final de la visión y la fuga de los

espíritus. Después de Brereton (1933), suele considerarse como pacífica adquisición que los vuelos de espíritus del primer cuadro (y del tercero, que se pone en simétrica correspondencia con aquél) estén relacionados con los *Djinns* de Hugo; ahora bien, en el primer cuadro ha sido ya notado que el espectáculo pavoroso de los espíritus se tiñe de colores y tonos hechicerescos, que proceden en parte de la *Walpurgisnacht* de Goethe; estamos, pues, en presencia de una primera contaminación de fuentes. Sin embargo nadie ha notado hasta ahora, si no nos equivocamos, el nuevo cambio y la nueva contaminación que se produce pocos versos más allá: las escenas de magia y de hechicería, en efecto, se convierten insensiblemente en la representación de un extenso y dramático infierno medieval, rico en personajes y escorzos abismales. Es aquí donde reconocemos la huella de la tradición fáustica más antigua.

A partir del v. 60 (“Vago enjambre de vanos fantasmas. . .”), el enjambre de los espíritus (que corresponde al *essaim* del v. 41 de los *Djinns*) adquiere rasgos hechicerescos. Las serpientes, los cuervos, los palos de escoba etc. se encuentran en el correspondiente pasaje de Goethe-Stapfer:

“N’as-tu pas envie d’un manche à balais? . . .  
 Dans la sphère des mensonges,  
 Des chimères, des vains songes,  
 Nous voici, je pense, entrés. . .  
 Merles, geais, *corbeaux*, hibous,  
 Veillent-ils dans les ténèbres? . . .  
 Scorpions, *serpents*, lézards. . . (págs. 188-90)

Pero una atenta mirada descubre ya aquí la contaminación con elementos del antiguo *Volksbuch*:

“Comme donc le Docteur Fauste se vit entré plus avant au fond de la caverne, il vit que tout à l’entour de lui il n’y avoit rien que *des verminiers et couleuvres puantes*. . . Voici un gros *taureau* volant qui. . . s’encourut ainsi *furieux et bramant* contre Fauste” (págs. 248-49).

Recuérdese el v. 71 del *Diablo mundo*: “Del *toro ardiente* al mugido. . .”

Poco a poco el carácter fantástico y horroroso de la visión se acentúa: el “relámpago rápido” (v. 85), el fragor (vs. 91-92: “De cien truenos juntos retumba el fragor/En bosques, montañas, cavernas, torrentes . . .”), la triste luna sepulcral (vs. 116-117: “Allí colgada la luna . . .”), los genios potentes del miedo (v. 94) son probablemente reminiscencias de Meléndez Valdés y se relacionan también con la *Noche de Valpurgis*:

“Quelle agitation dans l'air! l'ouragan s'élève, il frappe mes épaules à coups pressés. . . Une bruine vient encore obscurcir la nuit. . . Écoute comme les arbres craquent dans les bois. . . Que la lune est triste! qu'ils sont ternes et rougeâtres, les rayons que son disque échanuré lance. . .!” (págs. 188 y 192-93).

Mas la “gigante forma flamígera” que “cabalga en el huracán” (vs. 100-101) procede de Widmann:

“En la suprémité de l'enfer, il y avoit un brouillard si épais et ténébreux, qu'il [Fausto] ne voyoit rien du tout, et audeessus il se forma une grosse nuée, sur quoi montoient deux gros dragons. . . (pág. 249).

Igualmente, la escena que sigue a ésta en la *Introducción* (vs. 122 y ss.: “Allí bramidos de guerra/Se escuchan y el golpear/Del acero, y de las trompas/El estrépito marcial. . ./Allí retumban cañones,/Lamentos suenan allá,. . ./Aquí desgarradas músicas/Y cantares; acullá/Ruido de gentes que danzan. . .) no hubiera alcanzado, creemos, sin las potentes sugerencias de Widmann, tan impresionante dramatismo, debido al sentimiento de toda una muchedumbre que se agita y se queja en las tinieblas. El pasaje depende, claro, en cierta medida, de algunos versos de Stapfer:

Qu'entends-je?  
Un murmure? une chanson?  
Est-ce bien la voix d'un Ange?  
D'Amour est-ce bien les sons? (pág. 190),

pero estas sugerencias están arrollados por los abundantes pormenores de Widmann:

“[Les diables] alloient et venoient çà et là. . . redonnant dans le cercle comme des élans et foudres, comme des coups de gros canons. . . Et encore y avoit-il de toutes sortes d'instruments de musique amiables, qui s'entendoient chanter fort doucement, et encore quelques danses. Et y parurent aussi des tournois avec lances et épées, tellement que le temps duroit fort long à Fauste. . .” (pág. 238. Cf. págs. 248 y 250).

Después de un intermedio de voces y coros, cuya procedencia goetheana ha sido admitida por Bonilla, Mazzei y otros, se halla en la *Introducción* el segundo monólogo del poeta (vs. 230 y ss.: “¿Dónde estoy? Tal vez bajé/A la mansión del espanto,/Tal vez yo mismo creé/Tanta visión, sueño tanto. . .”), que parece reproducir el estado de ánimo del doctor Fausto, en la obra de Widmann, cuando vuelve a reconocer su habitación después del horroroso viaje (o visión) infernal:

“Le Docteur Fauste, ainsi couché sur son lit, pensoit après l'enfer. Une fois il le prenoit à bon escient qu'il eût été là-dedans, et qu'il l'avoit veü. Une autre fois, il doutoit là-dessus, que le Diable lui eût fait quelque illusion. . .” (pág. 251).

En el que hemos llamado segundo cuadro de la *Introducción* se levanta la melancólica figura de Lucifer: sin embargo, antes de disfrazarse de quejumbroso y elocuente héroe byroniano, este personaje se nos muestra un momento con su verdadera cara, la del monstruo medieval (vs. 265 y ss.: “Sierpes son su cabellera. . .”): aquí viene otra vez muy a propósito la comparación con Widmann. La “llameante catarata” se relaciona, en efecto, con un pasaje de Stapfer (pág. 192: “Ici brille *une flamme ardente* à travers le crêpe des brouillards. . .”), donde sin embargo no hay rastro de figuras diabólicas, que al contrario aparecen en Widmann como habitadoras de las llamas. Fausto, evocando al demonio, ve en efecto:

“une poutre de feu, un homme au-dessus, qui se deffit puis après, et furent six globes de feu comme des lumignons, et s'en éleve un au-dessus, et puis un autre par dessous, et ainsi conséquemment, tant qu'il se changeât du tout, et qu'il *s'en formât une figure d'un homme tout de feu. . .*” (pág. 239).

Y he aquí los rasgos monstruosos y repugnantes que atribuye Widmann a los demonios:

“Lucifer étoit un grand homme, et étoit chevelu et picoté. . . [Belzebub] avoit les cheveux peints en couleur, velu par tout le corps. . . [Astaroth] vint en la forme d'un serpent. . .” (pág. 252).

Hemos así intentado mostrar cómo las reminiscencias goethianas de Espronceda se complican a menudo con recuerdos de la antigua leyenda de Fausto: ésta nos parece la mayor prueba en favor de la mediación de Stapfer, ya que sólo en su obra se incluyen fragmentos del viejo *Volksbuch*, que por otra parte no se publicaba desde 1776.

Creemos además que algunos de los juicios literarios expresados por el suizo en la *Notice* (y el *Avertissement* que precede la traducción) pudieron llamar la atención de Espronceda y, a través de él, introducirse en las conversaciones de sus amigos y tertulios, despertando tanto interés que uno de éstos llegaría a aplicar los mismos conceptos al propio *Diablo mundo*. El crítico-traductor desarrolla, por ejemplo, el motivo de la mescolanza de estilos adoptada por Goethe en el *Fausto* para corresponder a la variedad de los asuntos, y habla al propósito de un género poemático nuevo y mixto:

“Goethe, se livrant sans contrainte à l'élan de sa verve, *prend tous les tons*, revêt toutes les formes, épuise toutes les nuances. Nous sommes donc réduits à nous figurer. . . un amalgame de ce que nous avons de meilleurs poètes comiques, tragiques et lyriques” (*Oeuvres dramatiques. . . op. cit.*, I, pág. 86).

Y en el *Avertissement* con más precisión todavía:

“Dans la partie dramatique, le style change selon les personnages et selon les situations; tantôt élevé jusqu’au sublime, tantôt familier jusqu’au trivial il passe tour à tour, et souvent brusquement, du sérieux au plaisant, du pathétique au bouffon. . .” (*ibid.*, IV, pág. III).

Los mismos conceptos expresa, con palabras muy parecidas y aplicándolos al *Diablo mundo*, Ros de Olano en su prólogo, que podemos pensar escribiría de consuno con Espronceda:

“[En la *Introducción*] se ven recorridos todos los tonos de la poesía, los del sentimiento y los de la metrificación. . . La variedad de tonos que á su arbitrio emplea el poeta, tonos ya humildes, ya elevados, áridos ó festivos, placenteros, sombríos, desesperados é inocentes, son como la faz del mundo, sobre la cual está condenado á discurrir su héroe. . .”.

De todo lo que precede parece a este punto legítimo concluir que el trato de Espronceda con Goethe y los temas fáusticos no ha sido ni apresurado ni casual: al contrario hubo profunda asimilación de unos cuantos motivos pertenecientes a la antigua y a la moderna leyenda alemana. Además de esto, posiblemente Espronceda meditó sobre las concepciones estéticas que están en la base del *Fausto*, de Goethe, dándonos por consiguiente en su poema, aun cuando se aparta del gran modelo, y precisamente por apartarse de él, un brillante ejemplo de estructura poemática mixta. Creemos que una sola obra pudo facilitar tamaños resultados y representar el enlace que se venía buscando, y es el libro de Stapfer.

ALESSANDRO MARTINENGO

*Università di Trieste*