

Casimir Delavigne, poeta de encrucijada. Unas notas de literatura comparada sobre el romanticismo europeo

FRANCISCO RAMOS ORTEGA

Autor hoy absolutamente olvidado, Casimir Delavigne (Le Havre, 1793 - Lyon, 1843), conoció en vida un enorme éxito, que conquistó muy joven con la publicación, en 1811, de un «Dithyrambe sur la naissance du Roi de Rome», el primero de una larga serie de poemas patrióticos que agruparía luego bajo el título de *Messéniennes*. Aquellos versos le valieron el favor oficial, que, con altibajos, conservaría a lo largo de toda su vida, especialmente durante la Monarquía de Julio (fue amigo personal de Luis Felipe). Sin embargo, su defensa en literatura de «l'audace réglée par la raison», le atrajo los ataques de conservadores clasicistas e innovadores románticos. Entre sus obras teatrales más importantes, se cuentan *Les Vêpres Siciliennes* (1819), *L'École des Vieillards* (1823), *Marino Faliero* (1829), *Les Enfants d'Edouard* (1833), *Don Juan d'Autriche* (1835) y *La Fille du Cid* (1839). Contempladas hoy, con la perspectiva que nos proporciona el tiempo, todas ellas nos aparecen —admitámoslo— como dramas de segunda fila, desde un punto de vista exclusivamente estético. Pero ni la Historia de la literatura ni la Teoría literaria se pueden identificar con la Historia de la estética —ni siquiera de la Estética literaria— o la Estética general, pues dentro del pandórico mundo de lo literario operan factores biográficos, sociológicos, psicológicos... Todos ellos, que han de ser siempre tenidos en cuenta por los estudiosos de la literatura, son, quizás, especialmente interesantes para el comparatista. Y desde esta óptica, la obra de Delavigne, y concretamente las citadas, revisiten, como veremos, un extraordinario interés. En otro lugar¹, me he

¹ Cf. mis artículos «*La Fille du Cid*, de Casimir Delavigne: del héroe neoclásico al romántico», *Segismundo*, 25-26 (1977), pp. 187-211, y «La fortuna del Cid en el Romanticismo francés», *Revista de Literatura*, XLIII, 85 (enero-junio de 1981), pp. 37-58.

ocupado de su *Fille du Cid* a la luz de estas premisas. Voy, pues, a tratar de analizar en estas páginas, en esta misma línea comparatista, las obras consignadas más arriba. Podremos darnos cuenta así del cúmulo de influencias e interrelaciones de creaciones literarias y hechos históricos de otros países que en todas ellas se entrecruzan.

1. ITALIA

El país que había sido cuna del imperio romano y escenario de tan apasionantes sucesos en épocas más recientes ejerció sobre Delavigne una gran atracción: *Les Vêpres Siciliennes*, la tragedia que le abre las puertas del éxito teatral, está ambientada en una Sicilia donde los franceses actúan como tiranos, hecho que se pierde bajo la moral de respeto a la independencia individual y nacional, defendida con heroísmo.

Entre 1826 y 1828 realiza Delavigne su viaje a Italia, y escribe la serie de poemas que se publicarán después de su muerte con el título general de *Poèmes et Balades sur l'Italie*. Es este libro una especie de diario poético de su viaje, donde nos va dando cuenta, indirectamente, de los lugares que visita: Nápoles, Roma, Florencia, Venecia, etc...

También algunas de las *Messéniennes* son de inspiración italiana, concretamente las que se reúnen en el libro III y, en particular, los «Adieux à Rome» y la «Promenade au Lido». Hay también muchas alusiones en otras: «Trois jours de Christophe Colomb», «La Sybille», «Parthénope à l'étrangère»... Estas *Messéniennes* de tema italiano carecen de la relativa fuerza que tenían las de fuente greco-latina; en todas ellas muestra el autor un talento refinado e ingenioso, correcto y delicado, pero falto de energía y profundidad. Sainte-Beuve se muestra implacable al comentar una de ellas: «Rien de plus incohérent, de plus artificiel que les *Adieux à Rome*. Le voyageur se promène, à la clarté de la lune, près de Saint-Jean-de-Latran, et se met à improviser un chant romain, où s'entremêlent les noms de Brutus, de Cicéron, de Numa, de Michel-Ange, du Tasse et de Byron; puis, tout à coup, lui apparaît l'ombre du vieux Corneille, et il se console de quitter la ville éternelle, en pensant qu'il la retrouvera tout entière dans les oeuvres du grand tragique»². Quizás el crítico exagera, pero hay que reconocer que tal confusión de ideas y de nombres se repite más de lo

² *Portraits contemporains*, cit. por ALBERT LE ROY, *L'Aube du théâtre romantique*, Paris, Paul Ollendorf, 1904,³ p. 259.

deseable en esta serie de poemas, haciéndolos farragosos y disminuyendo la indiscutible belleza formal que algunos de ellos tienen. De todos modos no es la citada la única ocasión en que Sainte-Beuve abomina de Delavigne. En una carta a M. Ludierre, del 23 de abril de 1829, dice de nuestro autor: «Ce pauvre diable, qui a vidé son sac et qui ne fait plus que de l'eau claire, cherche de tous côtés à se ravitailler. Comme la ballade fleurit maintenant, il a laissé les *Messéniennes* et le voilà qui fait des ballades sur l'Italie. C'est ainsi qu'en tête de sa tragédie de *Marino* il va écrire en grosses lettres *mélodrame*. Tout celà, romantisme à l'écorce, absence de conviction poétique».³

2. ENTRE ITALIA, INGLATERRA Y ESPAÑA

Es precisamente esa obra, *Marino Faliero*, la que más claramente muestra la inspiración italiana —o, mejor, veneciana— en su argumento: el Dux Marino Faliero, ofendido por lo poco riguroso del castigo impuesto a un joven gentilhomme que le ha ofendido gravemente, conjura contra el Consejo para hacerse dueño del gobierno de Venecia. A esta línea argumental se mezclan distintas historias secundarias de amor y conspiración. A raíz de su estreno, se acusó a Delavigne de haber copiado el *Marino Faliero, Doge of Venice* de Byron, de modo que él mismo se creyó en la obligación de explicar en un breve prefacio a la obra: «On a dit que mon ouvrage était une traduction de la tragédie de lord Byron. Ce reproche est injuste. J'ai dû me rencontrer avec lui dans quelques scènes données par l'histoire; mais la marche de l'action, les ressorts qui la conduisent et la soutiennent, le développement des caractères et des passions qui la modifient et l'animent, tout est différent. Si je n'ai pas hésité à m'approprier plusieurs des inspirations d'un poète que j'admire autant que personne, plus souvent aussi je me suis mis en opposition avec lui pour rester

³ *Ibidem*. Hay que suponer, pues, que Sainte-Beuve conocía el *Marino Faliero* antes de su estreno, puesto que su carta es del 23 de abril y la obra se representó por vez primera el 30 de mayo de 1829. Habla Sainte-Beuve también de las *Ballades* como de obra conocida en el 29. Naturalmente, es muy probable que, después de su viaje a Italia, Delavigne diese a la estampa algunos, o todos, los poemas compuestos. De todos modos, yo no he encontrado ninguna edición completa anterior a la de 1845 (*Poèmes et Ballades sur l'Italie*, par Casimir Delavigne, précédés d'une notice par M. Germain Delavigne. Publié par A. Casimir Delavigne [el hijo], Paris, Didier, que es la que, con el título de *Oeuvres Posthumes*, se reproduce en la edición de 1855 que utilizo).

moi-même. Ai-je eu tort ou raison? Que le lecteur compare et prononce»⁴. Y, como para demostrar al lector que bebe en fuentes originales, hace seguir la obra de un «Extrait des Chroniques Italiennes de Marin Sanuto» y de un «Extrait de l' Histoire de Venise par M. le Comte Daru»⁵, textos de los que, como dice Jean Sarrailh en su edición de *La conjuración de Venecia*, se sirvió igualmente Martínez de la Rosa, al escribir su famoso drama.⁶

Claro que no demuestra esto, ni mucho menos, la independencia del autor francés o del prerromántico español respecto a la fuente inglesa. Precisamente, Byron da a continuación de su tragedia veneciana, no ya un *extrait*, como Delavigne, sino la completa historia del Dux⁷. O sea, que las fuentes italianas que Byron utiliza en 1817 son las mismas de que se servirán Delavigne en 1829 y Martínez de la Rosa en 1830. Se podría deducir de esto que el autor isleño influye en los continentales directamente, a través de su obra, e indirectamente, conduciéndolos a las mismas fuentes que había usado él. Naturalmente-

⁴ *Oeuvres Complètes*, Paris, Didier, 1855, p. 149.

⁵ *Oeuvres Complètes*, cit., pp. 181-184. Se trata sin duda de: Marin Sanudo (il Giovane), *Vite dei Dogi*, en ANTONIO LODOVICO MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani, vol. XXII, 1733, col. 577 (existe una edición más reciente: *Rerum...*, Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. Muratori. Nuova edizione riveduta, ampliata e corretta iniziata de Giosue Carducci e Vittorio Fiorini, continuata a cura dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Bologna, Zanichelli, 1964...); y Pierre Daru, *Histoire de la République de Venise*, 8 vols., Paris, Didot, 1826³ (historia de Marino Faliero: vol. II, pp. 126-135).

⁶ MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Obras dramáticas [La viuda de Padilla, Aben Humeya, La conjuración de Venecia]*, edición y notas de Jean Sarrailh, Madrid, Espasa-Calpe, S.A. («Clásicos Castellanos», 107), 1947, pp. 233-234.

⁷ «Note A» del «Appendix». Cito por GEORGE GORDON LORD BYRON, *The Complete Works*, 5 vols., Leipzig, Bernhard Tauchnitz-Paris, C. Reinwald & Cie, 1866². Marino Faliero ocupa en esta edición las pp. 1-132 del vol. V.: pp. 1-8, «Preface» de Byron; pp. 9-120, texto de la obra; pp. 121-132, «Appendix» (pp. 121-126, «Note A, Story of Marino Faliero, Doge XLIX, MCCCCLIV», tomada de M. SANUDO, *Op. cit.*; pp. 126-128, «Note B, Petrarch on The Conspiracy of Marino Faliero», tomada de LEVATI, *Viaggi di Petrarca*, vol. IV, p. 323; pp. 128-129, «Note C, Venetian Society and Manners», tomada de P. DARU, *Op. cit.*, vol. V. p. 95; pp. 130-132, «Note D, Account of The Ancient Venetian Nobility with The Causes of Its Decay», tomada de ROSE, *Letters from The North of Italy*, vol. II, p. 105). La traducción al inglés de la obra de M. Sanudo es de Cohen; las de los otros textos italianos, del mismo Byron, que conocía perfectamente esta lengua (Cf. DAVID DAICHES, *A Critical History of English Literature*, 4 vols., London, Secker & Warburg, 1975 (reprint de 1969², 1960¹), v. IV, p. 928).

te, puede objetarse que la bibliografía manejada por lord Byron era, probablemente, bien conocida. Pero la coincidencia es llamativa.

Sarrailh, en su introducción a *La conjuración de Venecia*, dice que «había entonces una moda italiana y hasta veneciana en Francia»⁸. Y recuerda *Le More de Vénise*, de Vigny⁹ y el *Marino Faliero* de Delavigne, señalando igualmente como catalizador del interés por lo veneciano las representaciones del *Othello* (recordemos el título completo: *The Moor of Venice*¹⁰) de Shakespeare que, en esas fechas, tenían lugar en París, a cargo de una compañía inglesa. Habría que comentar las palabras del sabio hispanista, añadiendo que no se trata sólo de una moda francesa. La predilección de Byron por el tema veneciano queda clara en sus palabras del «Preface» a *Marino Faliero, Doge of Venice*: «The conspiracy of the Doge Marino Faliero is one of the most remarkable events in the annals of the most singular government, city, and people of modern history. [...] Every thing about Venice is, or was, extraordinary —her aspect is like a dream, and her history is like a romance».¹¹ Además de esta tragedia que venimos comentando, es autor George Gordon de otra de tema veneciano, de la misma época —*The Two Foscari*¹²—, de poemas «italianos», como *Mazeppa*, que en París se editó en 1828¹³, y de una «novela veneciana», *Beppo*, de 1817, impresa en la capital francesa en 1829¹⁴. En cuanto a Martínez de la Rosa, su *Conjuración de Venecia*, que no se estrenó en Madrid hasta el 23 de abril de 1834, se había editado en París en 1830¹⁵. Y conviene que recordemos lo que decía en su «Advertencia» a la obra: «De algunos años a esta parte deseaba componer una obra dramática cuyo argumento fuese tomado de la historia de Venecia: la forma de

⁸ MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Op. cit.*, pp. 234-235.

⁹ Era una traducción del *Othello* de Shakespeare, estrenada el 24 de octubre de 1829. Vigny dio también al teatro un *Marchand de Vénise*. Cf. FREDERIC GODEFROY, *Histoire de la Littérature Française depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Gaume et C^o, 1878², vol. IX, XIX^e siècle. Poètes, 1, pp. 299-303.

¹⁰ En W. SHAKESPEARE, *The Complete Works*, introducción, edición y notas de Peter Alexander, London & Glasgow, Collins. 1975¹⁷ (1951¹), pp. 1114-1154.

¹¹ *Complete Works*, cit., vol. V, p. 1. La cursiva es mía.

¹² *Idem*, pp. 133-243. Cf. D. DAICHES, *Op. cit.*, vol. IV, pp. 927-928.

¹³ ANTONIO PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Palau, vol. II, 1949², p. 493.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Sarrailh, en MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Op. cit.*, p. 233. Información más detallada sobre el estreno y publicación da E. ALLISON PEERS, *Historia del movimiento romántico español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1973², vol. I, pp. 324 y 326.

gobierno de aquella república, la severidad de sus leyes, el rigor y el misterio de algunos de sus tribunales, me han parecido siempre muy propios para una composición de esta clase, capaces de despertar vivo interés y acalorar fácilmente la fantasía».¹⁶ El parecido con el «Preface» de Byron es innegable y significativo. Sobre todo, si tenemos en cuenta que, aunque algunos críticos han pensado que el romanticismo se desarrolla en España «sous l'action du romantisme français, connu sur place par des émigrés politiques»¹⁷, también es cierto que, a finales de 1810, «sitiado Cádiz por los franceses, hubo de emprender el joven granadino [Martínez] de la Rosa un viaje a Inglaterra, donde residió poco más o menos un año»¹⁸. Por último debemos recordar que «el gusto por los tribunales secretos y las conspiraciones era muy de época, desde el *Goetz de [sic] Berlinghingen* de Goethe».¹⁹

No resulta, pues, tan sencillo en este caso precisar, en esa complicada red de influencias, quién es —y respecto a quién— el emisor, quién el receptor y quién el intermediario, para emplear la terminología consagrada por Paul van Tieghem²⁰. Pero creo que, más que sentar las precedencias, como en una competición, lo que nos interesaba aquí era señalar los contactos existentes. En cualquier caso, queda claro que tanto Delavigne como Martínez de la Rosa beben en fuente

¹⁶ Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Rivadeneyra («Biblioteca de Autores Españoles», 148, vol. I de las obras de Martínez de la Rosa), 1962, p. 257. La cursiva es mía.

¹⁷ PAUL VAN TIEGHEM, *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris, Albin Michel, 1969², p. 185. Esta misma idea la enuncia SARRAILH, «L'Émigration et le romantisme espagnol», *Revue de Littérature Comparée*, X (1930). E. ALLISON PEERS, *Op. cit.*, vol. I, pp. 118-120, se muestra en desacuerdo con ella. Dice que sólo se podría admitir si por romanticismo entendemos romanticismo francés, es decir, escuela de Victor Hugo.

¹⁸ ANTONIO ALCALÁ GALIANO, «Anécdotas de las mocedades de Martínez de la Rosa», en *Obras escogidas*, edición de Jorge Campos, Madrid, Rivadeneyra («Biblioteca de Autores Españoles», 83, II vol. de las obras de Alcalá Galiano), 1955, p. 405.

¹⁹ ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, 4 vols., Barcelona, Gustavo Gili, 1974, vol. III, p. 127. Cf. igualmente P. VAN TIEGHEM, *Op. cit.*, 38-39 y 285. Sobre la temática romántica es fundamental, además el libro de ARTURO FARINELLI *Il romanticismo nel mondo latino*, 3 vols., Torino, Fratelli Bocca, 1927, particularmente, el vol. II, capítulos XVI y XVII.

²⁰ Cf. CLAUDE PICHOS y ANDRÉ M. ROUSSEAU, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967³, p. 45. Se refieren los autores al libro de PAUL VAN TIEGHEM *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931. El mismo problema lo aborda MARIUS FRANÇOIS GUYARD, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, pp. 20-23.

histórica (M. Sanudo y Daru) y literaria (Byron), influyendo a su vez, probablemente, el *Marino Faliero* francés en *La Conjuración de Venecia*. Sería interesante, fuera de los obligados límites de este trabajo, profundizar en el tema, comparando los textos de las tres obras y, quizás, de alguna más, como *Othello* y *The Merchant of Venice* de Shakespeare, o las versiones de Vigny a que me referí antes, *Le More de Vénise* y *Le Marchant de Vénise*. Sin embargo, esto haría interminable nuestro estudio, llevándonos, a través de Marlowe (*The Jew of Malta*²¹) y de Ser Giovanni Fiorentino (*Il Pecorone*²²), nada menos que hasta las *Gesta Romanorum*²³, no ya por lo que se refiere al tema veneciano, como es natural, sino en relación con algunos filones argumentales y con ciertas estructuras narrativas que se han ido transmitiendo de autor en autor, sin olvidar a nuestro Ruiz de Alarcón (*El examen de maridos*²⁴).

3. Inglaterra

No es éste que acabamos de examinar el único nexo de Casimir Delavigne con la literatura inglesa. Una de sus *Messéniennes* lleva por título, precisamente, «Lord Byron»²⁵. En ella alude, en forma algo farragosa, al *Childe-Harold*, a Milton, a la Grecia clásica y al hecho de que la familia de George Gordon era oriunda de Normandía:

«Berceau de ses aïeux, pleure, antique Neustrie;
Corneille et lui sont tes enfants».²⁶

²¹ *The Complete Plays*, introducción y edición de J.B. Staene, Pinguin Books («The Pinguin English Library»), Harmondsworth, 1977 (reprint de 1969), pp. 341-430.

²² Edición de Enzo Esposito, Ravenna, Longo Editore («Classici Italiani Minori», 1), 1974.

²³ Cf. GEOFFREY BULLOUGH (ed.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 7 vols., New York, Routledge and Kegan - London, Columbia University Press, vol. I. *Early Comedies, Poems, Romeo and Juliet*, 1957, pp. 506-511. Cf. Igualmente W. SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, edición de John Russell Brown, Methuen & Co. Ltd. («Arden Shakespeare Paperbacks»), 1969 (reprint, con correcciones, de 1955), especialmente, «Introduction», pp. XXVII-XXXII, «Appendix I», pp. 140-153, y «Appendix V», pp. 172-174.

²⁴ Edición de Agustín Millares Carlo, Madrid, Espasa-Calpe, S.A. («Clásicos Castellanos», 146), 1969.

²⁵ *Oeuvres Complètes* cit., pp. 502-503.

²⁶ *Idem*, p. 503.

El poema es una oración fúnebre por el autor inglés, lo cual nos permite fecharlo con cierta precisión (Byron muere, como se sabe, en 1824). Tomando el hecho de su muerte como pretexto, hace Delavigne un significativo parangón:

«Ah! quels que soient les lieux par sa tombe illustrés,
Temple de la vertu, des arts, de la vaillance,
Dont Londres est fière encore, et qu'à perdu la France,
Son ombre doit s'asseoir sous tes parvis sacrés».²⁷

Hay quizás influencia en *L'École des Vieillards* de *The School for Scandal* (1777), de Richard Brinsley Sheridan²⁸, dramaturgo de segunda fila, autor también de un *Pizarro* (1799. Recordemos el *Fernand Cortez* de Jouy, de 1809²⁹), pero que consiguió gran popularidad con esta obra, que ha pasado a ser un clásico de la literatura inglesa, en el que algunos críticos han visto influencias de Arthur Murphy (*Know Your Own Mind*), Henry Fielding (*Tom Jones*) y Molière (*Le Misanthrope*), entre otros.³⁰ Existía una versión francesa, *Le Tartufe des Moeurs*³¹, que sin duda conocería Delavigne. También fue traducida al español por Trueba, con el título de *La escuela del buen tono o el seductor moralista*, logrando gran éxito en Cádiz, donde se estrenó, en La Habana y en Méjico³². La obra de nuestro autor estaría así influida por Molière y Sheridan, quien a su vez se habría inspirado en *Le Misanthrope*. Por su parte, Delavigne recibiría la influencia de Sheridan directamente y a través de la mencionada versión francesa; y la de Molière (no sólo la de *Le Misanthrope* sino la de otras de argumento parecido), de modo directo y a través de *The School for Scandal* y del *Tartufe des Moeurs*. Otro curioso ejemplo del desarrollo de ida y vuelta de la fortuna de un tema literario, en cuyas intrincadas ramificaciones se ve de nuevo envuelto Casimir Delavigne. En el siguiente esquema resumo las influencias que concurren en *L'École des Vieillards*.

²⁷ *Ibidem*.

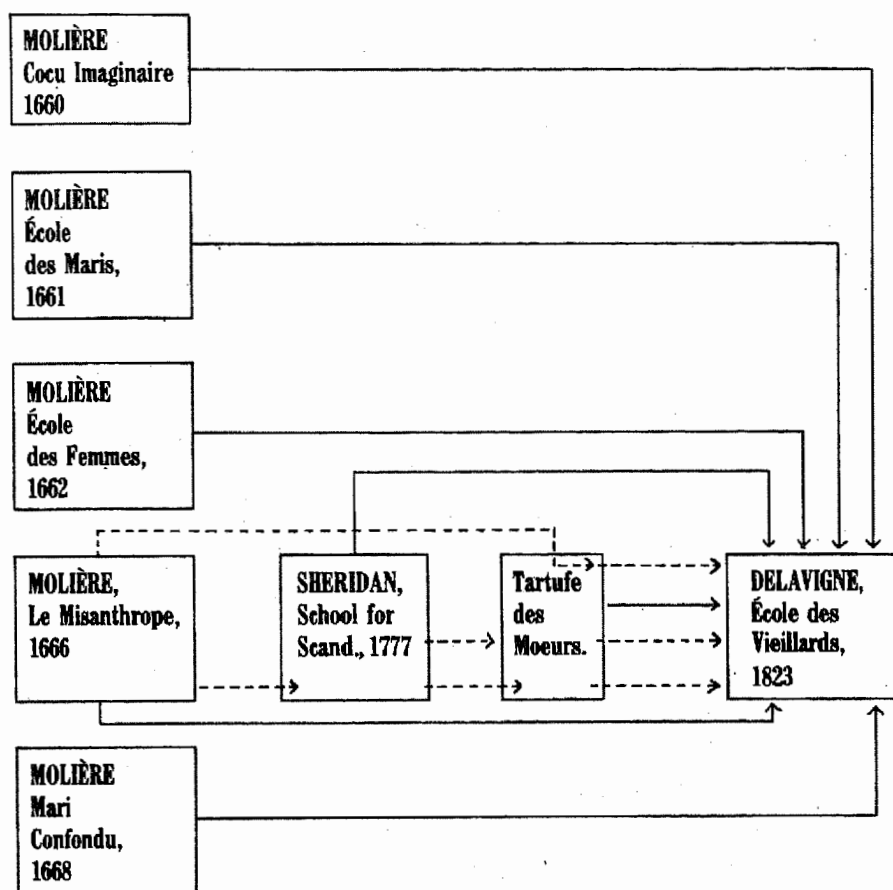
²⁸ Utilizo la edición de C.H. Lockett, London, Longman, 1974.

²⁹ Cf. F. GODEFROY, *Histoire de la Littérature Française...* cit., vol. IX, pp. 496-501.

³⁰ C.H. LOCKIT, «The School for Sandal», introducción a RICHARD BRINSLEY SHERIDAN, *The School for Scandal*, cit., p. 7.

³¹ ETIENNE, «Examen Critique de L'École des Vieillards», en CASIMIR DELAVIGNE, *Oeuvres Complètes* cit., p. 113.

³² Cf. VICENTE LLORENS, *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia, 1968², p. 36.



(—————> : influencia directa; - - - - -> : influencia indirecta)

Para terminar esta ojeada a los temas ingleses utilizados por nuestro poeta, señalemos que la presencia de Shakespeare se manifiesta sobre todo en *Les Enfants d'Édouard*, desarrollo de uno de los numerosos episodios que componen el *King Richard The Third*, e inspirada también, directamente, en un cuadro de Paul Delaroche³³, a quien dedicó Delavigne la obra: «À mon amie, PAUL DELAROCHE, ma

³³ Su verdadero nombre era Hypolite Delaroche (1797-1856). Pintor muy popular. Cultivó los temas históricos. El cuadro al que me refiero se conserva en el Museo del Louvre. Su arte es de compromiso entre el clasicismo academicista y las formas románticas (Cf. DELABORDE, *Oeuvre de Paul Delaroche*, Paris, 1858).

tragédie des Enfants d'Édouard». ³⁴ De cualquier modo, a pesar de la dedicatoria y a pesar de la *Chronique de Molinet* que el autor antepone a su drama ³⁵, la inspiración en Shakespeare es evidente. Y él mismo la confiesa —¿o la enarbola?— poniendo como encabezamiento de la obra un fragmento del drama inglés, que incorpora además, en verso, al texto del suyo. Se trata, precisamente, de la escena que pintó Delaroche. Comparemos el fragmento de la *Chronique* con los de Shakespeare y Delavigne y con la traducción en prosa de éste, en el encabezamiento:

Chronique:

«[...] Aultres disent qu'ils furent estaincts entre deux qui-
tes, couchant en une même chambre. Et quand vint à l'exécu-
tion, Édouard, l'aisné fils, dormoit, et le jeune veilloit,
lequel s'appercut du malice, car il commenca à dire: «Ha!
mon frère, esveillez-vous, car l'on nous vient occir!». Puis
disoit aux appariteurs: «Pourquoi tuez-vous mon frère?
Tuez-moi et le laissez vivre!» [...]» ³⁶.

King Richard The Third:

«O thus» quoth Dighton, «lay the gentle babes»
«Thus, thus», quoth Forrest, «girdling one another
Within their alabaster innocent arms.
Their lips were four red roses on a stalk,
And in their summer beauty kiss'd each other.
A book of prayers on their pillow lay;
Wich once», quoth Forrest, «almost chang'd my mind;
But, O, the devil»— there the villain stopp'd;
When Dighton thus told on: «We smothered
the most replenished sweet work of nature
That from the primer creation e'er she framed» ³⁷

Traducción del encabezamiento por Delavigne: «C'est
ainsi, me disait Dighton, qu'étaient couchés ces aimables
enfants». —«Ils se tenaient ainsi, disait Forrest, l'un l'autre

³⁴ *Oeuvres Complètes*, cit., p. 233.

³⁵ *Idem*, pp. 233-234.

³⁶ *Idem*, p. 234.

³⁷ IV, 3, en *The Complete Works*, ed. cit., p. 733.

entourés de leurs bras innocents et blancs comme l'albâtre; leurs lèvres semblaient quatre roses vermeilles sur un seul tige, qui, dans tout l'éclat de leur beauté, se baisaient l'une l'autre. Un livre de prières était posé sur leur chevet: cette vue, dit Forrest, a, pendant un moment, presque changé mon âme; mais oh!, le démon...». Le scélérat s'est arrêté à ce mot, et Dighton a continué: «Nous avons étouffé le plus parfait le plus charmant ouvrage que la nature ait jamais formé depuis la création»³⁸.

Les Enfants d'Édouard:

«Si vous les aviez vus, hier à leur reveil,
Les yeux encore fermés, le plus jeune des frères,
Tenant encore entre eux ce livre de prières!
Leurs bras nus se cherchaient, l'un vers l'autre étendus.
Sur ce lit leurs cheveux retombait confondus;
Leurs bouches, qui s'ouvraient comme pour se sourire,
Semblaient avoir en songe un mot tendre à se dire.
Si vous les aviez vus, vous même, épouvanté
Devant tant d'abandon, de grâce et de beauté,
Vous auriez dit, milord: il faut trop de oucurage
Pour détruire du ciel le plus charmant ouvrage».³⁹

Como se puede comprobar, la obra de Delavigne está mucho más cerca del drama de Shakespeare que de la crónica citada por nuestro poeta. Y, de hecho, así lo reconoce el mismo Duviquet, autor del «Examen Critique», cuando dice que «cette tragédie n'est que le développement d'un des innombrables épisodes dont se compose le *Richard III* de Shakespeare»⁴⁰. Aunque termine su crítica con estas palabras, comentando la dedicatoria a Delaroche: «Cette dédicace est l'acquit d'une dette de justice, autant qu'un tribut d'amitié. Un beau tableau a dû inspirer un beau poème: /Ut pictura, poesis»⁴¹. Pero es que el cuadro de Delaroche está también directamente inspirado preci-

³⁸ *Oeuvres Complètes*, p. 233. Se podrían poner algunos reparos a la traducción, como el que traduzca «chang'd my mind» por «a changé mon âme», en vez de por «m'a fait changer d'avis», que es lo que significa.

³⁹ III, 4, *Oeuvres Complètes*, p. 260.

⁴⁰ *Oeuvres Complètes*, p. 268.

⁴¹ *Idem*, p. 270.

samente en este mismo fragmento de la obra de Shakespeare, como muestra clarísimamente el grabado que reproduce dicha pintura en las *Oeuvres Complètes*.⁴²

He analizado con detenimiento este nexo shakespeariano porque su establecimiento nos ayuda a situar a Delavigne en la corriente romántica europea, en la que el dramaturgo inglés estuvo tan presente. Concretamente, en Francia, a través de las traducciones o adaptaciones de Voltaire, Letourner o Ducis⁴³, aparte, naturalmente, de la influencia directa, como en este caso, o el de las representaciones en París de las obras de Shakespeare a que se refería Sarrailh.

4. ENTRE ESPAÑA, ALEMANIA E ITALIA

Dos son las obras de inspiración hispánica de Casimir Delavigne: *Don Juan d'Autriche* y *La Fille du Cid*. De la segunda, como ya dije (Cf. nota 1 de este trabajo), me he ocupado minuciosamente en otro lugar. Así pues, examinaremos ahora solamente la relación con nuestro país del *Don Juan*.

La cita de Montesquieu con que nuestro autor encabeza su comedia en prosa parece delatar una *mauvaise conscience* por haber deformado en exceso la realidad histórica. Para curarse en salud, asegura: «Ce que Montesquieu a dit de l'histoire peut servir de préface à toutes les comédies historiques: Les histoires sont des faits faux composés sur des faits vrais, ou bien à l'occasion des vrais».⁴⁴ Mucha tinta ha corrido, y de más sabias plumas, comentando las ideas tópicas sobre España y su difusión en la literatura universal y, concretamente, en la francesa. Estamos además, no lo olvidemos, en la época en que florecen los *voyages en Espagne*⁴⁵. Sobre este tema, entre copiosísima bibliografía, hay un libro iluminador de Léon-François Hoffmann:

⁴² *Idem*, p. no numerada (está entre la 231 y la 232).

⁴³ A. LE ROY, *L'Aube du théâtre romantique*, Paris, Paul Ollendorf, 1904³, pp. 1-4 y 275-294.

⁴⁴ *Oeuvres Complètes*, cit., p. 271.

⁴⁵ Cf., naturalmente, A. FARINELLI, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Divagaciones bibliográficas y suplemento*, Madrid, Centro de Estudios históricos, 1930, y *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*, Roma, Reale Accademia d'Italia («Studi e Documenti», 11), 3. vols. 1942.

*Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850.*⁴⁶ Utilísimo igualmente es el estudio de Manuel Sito Alba Montherlant et l'Espagne⁴⁷, en cuya primera parte —«Antécédents proches et lointains»— hace el autor un fino análisis del problema. Pues bien, en la obra a que ahora nos referimos, desde la relación de los *dramatis personae*, nos encontramos ya con un «novice de quinze ans» llamado PEBLO; error emblemático del tono de fácil *couleur locale* que da la nota de humor a la comedia, que sin duda hubiera encontrado marco más adecuado en el «Théâtre de la Porte-Saint-Martin» que en el «Théâtre-Français», que fue donde se estrenó. Veamos unas líneas:

«DON QUEXADA.—Tu me combles de joie. J'espère que le vieux Raphaël, qui dort déjà, me fera aussi demain un rapport favorable. Il y a six mois, Domingo, quand don Juan menaçait de se porter avec tant d'ardeur vers tout autre chose que son salut, qui nous eût dit que nous arriverions à cette conversion miraculeuse? C'est un chef-d'oeuvre d'éducation. Donne-moi les clefs.

DOMINGO.—Les voici toutes; (*à part*) mais je garde la bonne.

DON QUEXADA.—Maintenant il ne peut plus sortir sans ma permission.

DOMINGO.—(*à part*) Mais rentrera avec la nôtre.

DON QUEXADA.—(*lui donnant de l'argent*) Domingo, voici pour tes pauvres et toi.

DOMINGO.—Pour moi et mes pauvres, si vous le permettez.

DON QUEXADA.—C'est de droit. Prends aussi, Ginès, et va te coucher.

GINÉS.—Je vas me coucher.

DON QUEXADA.—Si jamais celui-là parle d'abondance!»⁴⁸.

Don Quexada, hidalgo de la Corte, cree sincero el motivo que Felipe II —el «villano de la función», que aparece bajo las más negras tintas—, le ha dado para impedir los escarceos de don Juan de Austria: velar por la salvación de su alma. La verdad es que la preocupación de

⁴⁶ New Jersey, Princenton University Press - Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

⁴⁷ Paris, Klincksieck, 1978. «Préface» de Charles V. Aubrun.

⁴⁸ I, 1, *Oeuvres Complètes* cit., p. 272.

Felipe es sólo de orden político-dinástico. Los criados engañan a ambos. La situación se complica al enamorarse los dos hermanastros de la misma dama, DONA FLORINDA DE SANDOVAL, que corresponde a los requerimientos de don Juan. El desenlace feliz lo permite, como *deus ex machina*, FRÈRE ARSÈNE, «moine du couvent des hyéronimites de Saint-Just», que no es otro que Carlos I, retirado en Yuste. En las líneas que acabamos de ver, aparece la figura de Domingo opuesta a la de Don Quexada, al estilo de la comedia del siglo de oro, sólo que la gracia del criado resulta aquí un poco *trop voyante*. Ginès incurre en errores lingüísticos («je vas» por «je vais») más adecuados para hacer las delicias de un público de *boulevard*. Hay rasgos ingeniosos («C'est un chef-d'oeuvre d'éducation. Donne-moi les clefs»), pero la obra carece de la altura que podría haber tenido y está en la línea temática de la España oscura y fanática.

Y esta misma idea aparece en una de las *Messéniennes*, «La Sybille», en la que el poeta interroga en vano al oráculo sobre una serie de argumentos de actualidad:

«L'Espagne, qui préfère au plus beau de ses droits
La sainte obscurité dont la nuit l'environne,
Marâtre de ses fils, infidèle à ses lois,
À l'esclavage s'abandonne,
Et s'endort sous sa chaîne en priant pour ses rois.
Reprendra-t-elle un jour son énergie antique?
Libre, doit-elle enfin, d'un bras victorieux,
Combattre et déchirer le bandeau fanatique
Qu'une longue ignorance épaissit sur ses yeux?».⁴⁹

Comentando estos versos, dice un crítico anónimo que «On ne se souvient pas assez» de que, en España, la libertad había obtenido carta de ciudadanía incluso antes que en Inglaterra, pero, desgraciadamente, «le despotisme de Charles-Quint et le fanatisme de l'Inquisition dénaturèrent les vrais principes du Gouvernement espagnol».⁵⁰ Y a continuación cita unos versos, hasta entonces inéditos, de Casimir Delavigne en los que se canta el despertar del espíritu liberal español al reaccionar contra la invasión napoleónica. Nos interesan porque mues-

⁴⁹ *Idem*, p. 510.

⁵⁰ *Idem*, p. 511.

tran ya un primer interés por el tema del Cid, que sale prerrománticamente de su tumba para combatir al invasor. Pero no es todavía el Cid español, sino el francés (o, en todo caso, el de Guillén de Castro):

«Le Cid!, voilà le Cid, dont l'ombre désolée,
Brisant son mausolée,
Paraît, le glaive en mains, la douleur sur le front;
Il frémit, le héros, de colère et de honte,
Comme au jour où, cherchant le comte,
Il perdit sa maîtresse et vengea son affront.
«Arrière, cria-t-il, guerriers dont la vaillance
Sous tant de cieux divers vengea l'honneur français;
arrière, par pitié pour trente ans de succès!
Par respect pour ta gloire, arrière noble France».⁵¹

En cuanto al problema de las fuentes del *Don Juan d'Autriche*, Germain Delavigne nos dice que su hermano se inspiró en un manual, «l'*Histoire d'Espagne* de Ferreras»⁵². Se trataba sin duda de la *Histoire Générale de l'Espagne*, de Juan de Ferreras⁵³. La primera edición española de esta obra es de 1700-1727⁵⁴. Hay una traducción alemana de 1754-1772, lo que, junto a la francesa, muestra que era libro bastante difundido en Europa. Naturalmente, no se puede menos de pensar en el *Don Carlos* de Schiller. Sabida es la influencia de Goethe y de Schiller en el romanticismo francés, ya directamente, ya a través de Inglaterra⁵⁵. Ya Prosper Poitevin, autor del «Examen Critique» que sigue a la obra que comentamos, dice que «Un critique a rapproché le Philippe II de M. Casimir Delavigne du Philippe II de Schiller [...] Que le Philippe de Don Carlos et celui de Don Juan différent, c'est ce que personne ne contestera [...] et les deux poètes, en traçant deux portraits différents,

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² «Notice sur Casimir Delavigne», en C. DELAVIGNE, *Oeuvres Complètes*, cit., p. 10.

⁵³ Traduite de l'Espagnol de Juan de Ferreras. Enrichie de notes historiques et critiques par M. d'Hernilly, Paris, Gisset, 1742-1751.

⁵⁴ Y es curioso que la fecha, 1700, coincida con el final del reinado del último de los Austria, Carlos II, y el principio de la guerra de sucesión, que llevará al trono al primer Borbón, Felipe V.

⁵⁵ Cf. las obras cit., de E. ALLISON PEERS, *Historia del movimiento romántico español*, A. FARINELLI, *Il romanticismo nel mondo latino*, y P. VAN TIEGHEM, *Le romanticisme dans la littérature européenne*.

ont eu raison l'un et l'autre [...] ils exécutèrent probablement deux portraits dissemblables entre eux, et qui cependant n'en seraient pas moins la copie fidèle, l'image vivante du même modèle pris à deux époques différentes»⁵⁶. Lo que, como vemos, no pone en duda el crítico ni por un momento es que tanto el Felipe II del autor alemán como el del francés, igualmente odiosos ambos desde el punto de vista humano, son «l'image vivante» de la realidad. Lleva razón Poitevin al afirmar que Delavigne retrata al rey del Escorial en su juventud y Schiller lo pinta en la edad madura. Pero, aparte este hecho, las coincidencias en la descripción del carácter son notables, y es muy probable que el autor francés usara como fuente, o al menos como motivo de inspiración, la obra alemana, además de la *Historia* de Ferreras; libro que, por otra parte, podría haber conocido y usado Schiller, pues, como hemos visto, se tradujo al alemán entre 1754-1772, y el autor de *Don Carlos* pensó y escribió su drama en el 1783-1784. Piénsese además que ya en 1790, por lo menos, hay traducción francesa de todo el teatro del autor alemán.⁵⁷

También habría que considerar la posible influencia en *Don Juan d'Autriche* del *Filippo* de Alfieri, autor que gozó de gran popularidad en España por los años 1820⁵⁸, sin que tengamos que considerar que el hecho de una posible influencia neoclásica vaya en menoscabo, sino más bien al contrario, de la «pureza de sangre» romántica de Delavigne, pues no sería Alfieri el único de los autores clásicos, o neoclásicos, que estuviesen presentes entre los preferidos por los escritores «revolucionarios» del XIX⁵⁹. El *Filippo* se editó en Siena, en 1783⁶⁰. En París la publicó Didot, en 1789, y el mismo Alfieri había escrito, antes

⁵⁶ *Oeuvres Complètes*, p. 326.

⁵⁷ FRIEDRICH VON SCHILLER, *Théâtre*, traduit de l'Allemand para Lamartelière, 2 vols., Paris, A.-A. Renouard, 1799; el *Don Carlos* está en el vol II. Utilizo aquí la edición de Stuttgart, Reclam («Universal-Bibliothek»), 1975.

⁵⁸ E. ALLISON PEERS, *Op. cit.*, vol. I, pp. 318-319.

⁵⁹ *Idem*, vol. I, pp. 319 y 419, vol. II, pp. 112 y 155.

⁶⁰ Utilizo la edición de Michele Dell'Aquila, Roma, Oreste Barjes, 1968, de cuya «Introduzione» (pp. IX-XXXIII) y «Nota bibliografica» (pp. XXXIV-XXXVI) tomo estos datos. De este tema de las relaciones entre las obras de Schiller, Alfieri y Delavigne me ocupo con más detenimiento en mis «Notas sobre la fortuna literaria del Filippo de Vittorio Alfieri», en AAVV, *Studia Historica et Philologica in Honorem M. Baillori*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1984, pp. 781 - 786, y en una comunicación titulada «Felipe II, tirano. Consideraciones mimemáticas» presentada al *Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* organizado en Madrid por el C.S.I.C. en julio de 1983 (las *Actas* están actualmente en prensa).

de redactar la obra definitiva, una *Idea* de la misma en francés, en 1775. Confiesa él mismo que «il Filippo, nato francese, figlio di francese, mi venne di ricordo dall'aver letto più anni prima il romanzo di don Carlos dell'Abate di San Reale»⁶¹. Así pues, Delavigne podía haber conocido la obra de Alfieri tanto en la versión italiana como en la francesa. Y por lo que se refiere a las fechas, también podría haberla conocido Schiller cuando escribió su *Don Carlos*.

Creo que todo lo visto confirma lo que afirmábamos al iniciar este artículo. Delavigne aparece como autor de gran interés, en cuanto exponente de esas interrelaciones que son muestra del florecimiento y voga simultáneos de las mismas ideas y modos estéticos en diferentes literaturas.

⁶¹ *Vita*, IV, 2, cit. por Michele Dell'Aquila, en su «Introduzione», cit., p. XXVI.

RESUMEN

Se examinan en este artículo, desde un punto de vista comparatista, algunas obras del dramaturgo francés Casimir Delavigne (1793-1843). Se establece así la intrincada red de relaciones entre la producción literaria del mencionado autor y otras obras teatrales como *Richard III* de Shakespeare, *Le Misanthrope* de Molière, *The School for Scandal* de Sheridan, *Marino Faliero* de Lord Byron, *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, *Don Carlos* de Schiller, o *Filippo* de Alfieri.

SUMMARY

A survey of some of the plays by the French author Casimir Delavigne (1793-1843), from a comparative point of view. Certain links can be detected, in this way, between Delavigne's dramatic and poetical works and other European plays, such as Shakespeare's *Richard III*, Molière's *Misanthrope*, Sheridan's *School for Scandal*, Byron's *Marino Faliero*, Martínez de la Rosa's *Conjuración de Venecia*, Schiller's *Don Carlos*, and Alfieri's *Filippo*.

RESUMÉ

Analyse de quelques oeuvres théâtrales de Casimir Delavigne (1793-1843), du point de vue de la littérature comparée, qui nous permet d'établir des rapports existants parmi sa création pour la scène et d'autres oeuvres du théâtre européen, comme *Richard III* de Shakespeare, *Le Misanthrope* de Molière, *The School for Scandal* de Sheridan, *Marino Faliero* de Lord Byron, *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, *Don Carlos* de Schiller et *Filippo* d'Alfieri.