

Enrique Gil y Byron

Enrique Gil and Byron

BIENVENIDO MORROS MESTRES

Grupo de Investigación sobre Lope de Vega PROLOPE
Departamento de Filología Española
Universitat Autònoma de Barcelona
Bellaterra (Barcelona), 08193
Bienvenido.Morros@uab.cat

RECIBIDO: 7 DE SEPTIEMBRE DE 2015
ACEPTADO: 22 DE SEPTIEMBRE DE 2015

Resumen: El presente trabajo aporta datos concluyentes sobre el uso deliberado que Enrique Gil y Carrasco hizo del *Don Juan* de Lord Byron para su novela histórica, *El señor de Bembibre* (Madrid, 1844). El dato que resulta más decisivo para sustentar esta hipótesis es el aneurisma sufrido tanto por Haidée como por Beatriz, que descarta de manera casi definitiva la posibilidad de que la heroína del Bierzo muriera a consecuencia de una tuberculosis. El contexto en que sus autores han enmarcado el letal accidente de sus personajes contribuye a reafirmar la influencia del poema inglés sobre la novela española: la llegada inesperada de sus respectivos padres por motivos muy diferentes (el de la griega para acabar con su felicidad y el de la leonesa para devolvérsela). En todo momento Gil y Carrasco maneja la traducción española anónima, hecha sobre la francesa de Amadeo Pichot.

Palabras clave: Poesía y novela del siglo XIX. Literatura comparada. Traducción. Medicina. Tópicos literarios.

Abstract: This paper shows conclusively that Enrique Gil y Carrasco made deliberate use of Lord Byron's *Don Juan* for his historical novel, *El Señor de Bembibre* (Madrid, 1844). The most critical item to support this hypothesis is the aneurysm suffered both by Haidée and Beatriz, which discards almost definitely the possibility that the heroine of the Bierzo dies as a result of a tuberculosis. The context in which the authors have framed the lethal accident of their characters helps reaffirm the influence of the English poem on the Spanish novel: the unexpected arrival of their respective fathers for very different reasons (Haidée's father puts an end to her happiness, Beatriz's restores hers). Gil y Carrasco makes use of the anonymous Spanish translation, derived from the French one by Amadeo Pichot.

Keywords: Poetry and novel of the 19th Century. Comparative literature. Translation. Medicine and literary topics.

En las últimas ediciones de la obra de Enrique Gil y Carrasco se ha insistido en la mención en muchos de sus pasajes del nombre de Lord Byron o incluso en la cita de diferentes versos suyos, pero se ha concretado muy poco el verdadero alcance de ese uso y de su deuda con el poeta inglés. José Luis Suárez Roca (46-52) y Manuel Cuenya (247-53) estudian el diario de Gil y Carrasco a la luz de *Childe Harold's Pilgrimage* porque para su último viaje, ya por tierras europeas, nuestro autor utilizó de manera muy explícita como guía espiritual y también física el viaje que unas décadas antes había hecho Byron. En su monografía ya clásica, Jean Louis Picoche había dedicado unas cuantas páginas a indicar bastante someramente las obras del poeta inglés que llegaron a influir en las del español: *The Dream* y *Darkness*, casi al completo, en *Un ensueño*; o *The bride of Abydos*, *Giaour* y *Pilgrimage* en *El señor de Bembibre*, sobre todo para algunas situaciones y los caracteres de sus protagonistas, doña Beatriz de Osorio y don Álvaro Yáñez, como la tristeza y muerte de Zuleika, la reclusión en un monasterio de Giaour o la desesperación y soledad de Harold, muy similares también a las del personaje Ricardo en *Anochece en San Antonio de la Florida* (1978, 236-39).¹ Sin embargo, en esas páginas, Picoche afirmaba categóricamente que el *Don Juan* de Byron no había dejado ninguna huella en la obra de Gil y Carrasco más allá de una referencia en su artículo de costumbres *El pastor trashumante* (Madrid, 1843): “Si conoce su *Don Juan* (cita un episodio del canto III en *El pastor trashumante*) su lectura no dejó otro rasgo en su obra” (236). Pero en el presente trabajo nos proponemos demostrar que el poema de Byron que Gil y Carrasco tuvo más en cuenta fue precisamente el *Don Juan*. Es una poema que nuestro novelista hubo de leer en algunas de las traducciones al francés o al castellano difundidas antes de la publicación de *El señor de Bembibre* (Madrid, 1844). Es poco probable que lo hiciera en inglés, pues “no conocía a fondo la lengua de Shakespeare” (Gil y Carrasco 2014b, 128), como él mismo reconoce en una reseña a la representación de

-
1. En otras obras que han estudiado la influencia de Byron en España, algunas incluso posteriores a la monografía de Picoche, no advirtieron deudas especiales entre nuestro poeta y el inglés. Samuels 192-93, 140 y 57 se había limitado a señalar cierta *conformity* entre la obra de Byron y *El señor de Bembibre*, a proponer la *Childe Harold's Pilgrimage* como uno de los modelos de *Diario de un viaje* y a llamar la atención sobre los artículos de crítica literaria en los que Gil acuña la expresión “bitter and disconsolate scholl of Byron” para referirse a las poesías de Espronceda y Zorrilla. Pujals 1972, 1981 y 1982, Cardwell 2005, 160 y Flitter 141-42 solo estudian esas referencias que nuestro poeta hace de la nueva poesía española, inspirada en la del inglés. Saglia ni tan siquiera llega a mencionar a nuestro autor, al igual que Churchman 1909 y 1910, Alfaro y Cardwell 2013.

Macbeth en Madrid en diciembre de 1838, pero no cabe descartar que para algunos pasajes consultara el texto original.²

Por esos años se publicaron dos traducciones completas al castellano del *Don Juan* de Byron (las dos anónimas y en prosa): una en París en 1829, con el subtítulo de “novela”, reimpresa seguramente a plana y renglón en Gerona en 1836, y otra en Madrid entre 1843 y 1844, con el título de *Don Juan o el hijo de doña Inés* y el subtítulo de “poema”. En realidad son la misma traducción hecha no directamente del inglés sino a través de la versión francesa (también en prosa) de Amédée Pichot, reproducida entre los ocho volúmenes de las *Oeuvres* de Byron (París, 1819), que contaron con muchas reediciones en formatos diferentes en los años inmediatamente posteriores (en 1821-1822, 1822-1825, 1827-1830, 1836, etc.). Ninguno de nuestros autores, incluso de la segunda mitad de siglo XIX, llegó a usar la traducción francesa, igualmente en prosa, que Alexis Paulin Paris, el padre de Gaston Paris, había incluido en las *Oeuvres complètes* del poeta inglés, repartidas en trece volúmenes (París, 1830-1831).³ En el periódico granadino *La Alhambra*, a finales de 1841, donde dos años antes Espronceda había publicado *El estudiante de Salamanca*, un adolescente Juan Valera dio a conocer una recreación del himno de Grecia que Byron intercala en el canto III de su poema (vv. 689-784), junto a otra de *Darkness* y un fragmento del *Manfred*. Un desconocido y misterioso Hippolyte M. había imitado la segunda aventura de don Juan, precisamente la escogida por Gil y Carrasco para su novela mayor, en una obra titulada *Haidée, poème hellénique en quatre chants* (París, 1826), que ya había utilizado George Sand para la descripción física del personaje de doña Quintilia de Cavalcanti en su relato *Le Secrétaire intime* (París, 1834).

Para sus personajes femeninos Gil y Carrasco se inspiró en varios de Byron, pero en algunos casos les otorgó el mismo papel salvador que la Beatriz de Dante, al igual que haría Zorrilla con doña Inés en *Don Juan Tenorio* (Madrid, 1844) o con el ángel Azael en su poema *Granada*, basado en la le-

2. Samuels afirma que Gil no tuvo conocimiento de la lengua inglesa hasta el año 1841, pero tampoco está seguro de que leyera a sus autores en versión original y no a través de traducciones (25-26; ver también al respecto Picoche 1978, 236; Montesinos; Pegenaute; Pajares). Fuera como fuere, el caso es que maneja las versiones francesas y españolas de los poemas de Byron incluso en obras posteriores a esa fecha.

3. Picoche ya contempla la posibilidad de que Gil y Carrasco utilizara la versión de Amédée Pichot porque el traductor francés incluye como apéndice de “The tear” una composición de Samuel Rogers titulada “Sur une larme”, una de las posibles fuentes de “La gota de rocío” (Gil y Carrasco 2014c, 237).

yenda de doña Isabel de Solís (París, 1852). Byron, lector incondicional de Dante, sin embargo, había tendido a condenar a sus heroínas, y también a sus amantes, a pesar de someter a unas y a otros a grandes sacrificios por amor. Byron prefirió siempre el modelo de Francesca, cuya pasión la condena a ella y a su amante al infierno.⁴ Gil y Carrasco habría podido optar por esa alternativa solo en una obra, *El lago de Carucedo* (Madrid, 1840), al reservar para sus protagonistas una muerte conjunta, simultánea y como castigo de Dios.⁵

EL PERSONAJE DE HAIDÉE EN EL PRIMER ROMANTICISMO ESPAÑOL

La historia de amor que Gil y Carrasco ha tomado muy en consideración para su gran novela es la narrada por Byron en los cantos II, III y IV de su poema *Don Juan*: la historia de su protagonista con la griega Haidée, hija de un pirata que se hace pasar por pescador. Es una historia que nuestro autor había leído porque, como había advertido Picoche, menciona en uno de sus artículos de costumbres, *El pastor trashumante*, precisamente al padre de la muchacha: “Si el pirata Lambro sentía a la vista de su isla y del humo de su hogar una emoción de que no sabía darse cuenta, no es maravilla que nuestros montañeses [...]” (Gil y Carrasco 2014e, 111).⁶

El pasaje que está citando nuestro novelista corresponde al momento en que Lambro, a quien su hija y súbditos habían dado por muerto, regresa a la isla de la que es señor. Byron, en efecto, se refiere a la sensación que tiene el padre de Haydée cuando al llegar a la cumbre de la colina próxima a su casa ve salir humo por la chimenea (Byron 1898-1904, VI, iii, xxi, 1-4 y xxvi, 1-3, 149-50). Es más que probable que el interés por esa historia de amor lo

-
4. Al personaje de Francesca, Byron dedicó un poema en el que recrea el canto V del *Inferno* de Dante, y Francesca es también el nombre de la protagonista *The Siege of Corint*. En *The corsair* vuelve a rendir un homenaje al personaje de Dante al encabezar cada uno de los cantos en que divide su poema con versos puestos en su boca en el segundo círculo de su infierno.
 5. No queda claro que María se condene al infierno junto a su amante Salvador porque tras la inundación un cisne blanco surge de las aguas, se posa en unas rocas para cantar y finalmente levanta el vuelo “para perderse en las nubes” (Gil 2014a, 75). En el romancero y la literatura hagiográfica, por influencia de la tradición oriental, las almas de quienes acaban de morir adoptan la forma de aves (garzas, palomas, etc.) para emprender el ascenso al Paraíso. El propio Byron lo recuerda en una de las notas a *The Bride of Abydos*, a propósito del ruiseñor que sobrevuela la tumba de Zuleika: “Il n’est point nécessaire d’aller dans l’Orient pour trouver des personnes qui croient que les ames des morts prennent la forme d’oiseaux” (Byron 1836, I 254-55).
 6. Lambro Canziani fue un personaje histórico que se hizo pirata para luchar por la independencia de Grecia entre 1789 y 1791. Byron lo menciona en *The Bride of Abydos*, en Byron 1898-1904, III, II, xx, 862, 194.

tuviera Gil y Carrasco a través de su amigo y maestro Espronceda, quien en el encabezamiento de la Parte segunda de su *Estudiante de Salamanca* incluye unos versos en inglés referentes a la tumba de Haidée a orillas del mar en las islas Cícladas: “Except the follow sea’s. / Mourns o’er the beauty of the Cyclades” (Espronceda 1978, 94).

Si el poeta extremeño empezaba esa parte de su obra citando unos versos de esa historia es porque de alguna manera también la había usado para la suya entre doña Elvira y don Félix de Montemar.⁷ Para la locura y muerte por amor de su heroína se había aprovechado sin duda de las de Haidée, pero también había interpretado los versos citados en el encabezamiento de esa parte en los últimos en los que describe la tumba de Elvira:

Tristes flores

brota la tierra en torno de su losa;
el céfiro lamenta sus amores,

sobre ella un sauce su ramaje inclina,
sombra le presta en lánguido desmayo. (Espronceda 1978, 428-32; 104)

Byron había situado la tumba de su heroína en la playa sin una solitaria piedra que permita identificarla y sin ningún canto fúnebre, en forma de inscripción o epitafio, que lamente su desaparición, salvo el ruido triste de las olas del mar. Espronceda ha suprimido de la cita la palabra que sirve de sujeto a “mourns” con la partícula negativa, “No dirge”, y que hace aún más inteligible su verso “el céfiro lamenta sus amores”,⁸ quizá también influido por otro

7. Marrast aprovecha la cita de Byron para plantearse si realmente su *Don Juan* había podido inspirar a Espronceda en la composición de *El estudiante de Salamanca*, pero se limita a cuestionar las semejanzas que Churchman (1909, 161-63) había encontrado entre la carta de despedida que doña Julia dirige a don Juan y la que Elvira dedica a don Félix de Montemar (1974, 657-58).

8. En la tumba de Zuleika, la protagonista de *The Bride of Abydos*, situada en un bosque de cipreses, cuyas ramas llevan el sello del dolor eterno, también crecen flores, una solitaria rosa, que simboliza el amor por su primo incluso en la muerte: “Dans l’enceinte où brillent mille tombeaux et où le mélancolique mais vivant cyprès étend son ombre et ne se fane jamais, quoique ses rameaux et ses feuilles portent l’empreinte d’une éternelle douleur, comme un premier amour qui n’est point payé de retour; dans ce bosquet lugubre des morts, il est un lieu qui est toujours vert et fleuri: une rose solitaire l’orne de son éclat doux et pâle [...]. C’est dans le lieu où il était d’abord que fleurit cette rose, symbole du deuil et de la douleur; elle y fleurit encore solitaire, couverte de rosée, froide, triste et pâle comme les joues de la beauté qui verse des larmes en écoutant un récit de douleur” (Byron 1836, I 254-55).

de *El Corsario*, puesto en boca de Medora (“y el céfiro me parecía el sonido lúgubre de una voz que lloraba a su amante”, Byron 1827, 48).⁹

LA VENA DEL PECHO Y LA MELANCOLÍA

Asimismo Gil y Carrasco prestó una especial atención a la enfermedad de Haidée, pero en su caso se sirvió de las características físicas y psíquicas de la muchacha también para la creación de su personaje. Para entender mejor esas deudas de nuestro novelista con respecto al poeta inglés conviene recuperar el hilo argumental de esos cantos del *Don Juan* de Byron.

Lambro había abandonado la isla cuando su hija ya se había enamorado de don Juan, cuyo cuerpo el mar había arrojado a sus playas tras naufragar el barco que había salido de Cádiz con destino a Italia mientras su primer amor, Julia, había ingresado en un convento. Haidée y su doncella Zoe hallaron en la playa el cuerpo desnudo y sin sentido de don Juan, que trasladaron a una cueva para ocultarlo a su padre y prestarle los cuidados adecuados. Haidée, hija única de Lambro, de diecisiete años, visitaba todos los días al náufrago sevillano, quien gracias a las atenciones de la adolescente griega se restableció por completo. Haidée y su huésped extranjero se enamoraron y en la cueva solitaria acabaron celebrando un secreto himeneo. Haidée, creyendo que Lambro había muerto, instaló a su amante en la casa paterna para convertirlo en su nuevo señor. El pirata volvió a la isla, pero ninguno de sus vasallos llegó a reconocerlo, y de ese modo, sin ser anunciado por nadie, pudo plantarse en su propia casa y sorprender a su hija abrazada a don Juan. Lambro cogió su pistola para dispararla contra el extranjero, pero Haidée se interpuso entre los dos para dar a entender a su padre que estaba dispuesta a morir junto a su amante. El pirata guardó su arma y con un silbido llamó a sus hombres de confianza para que apresaran a don Juan y lo encerraran en la bodega de un barco.¹⁰ En el momento en que los piratas se abalanzaron sobre su amante

9. Espronceda sigue también la versión española de este poema de Byron, aunque pudo consultar el original inglés al llamarle seguramente la atención el uso otra vez de la palabra “dirge”: “Though soft –it seemed the low prophetic dirge” (Byron 1898-1904, III, I, 241, 375). Para la “melancólica canción” de Elvira se ha servido asimismo de esa versión porque Byron escribe “thy song is bad” (240, 365). No cabe descartar en el sonido del céfiro el mismo sentido profético que en el poema inglés, habida cuenta de que en la Parte siguiente se produce la muerte de don Félix de Montemar.

10. La historia de don Juan y Haidée está basada en la que Tirso de Molina dramatiza en *El burlador de Sevilla* (vv. 375-714 y 877-1044) entre su protagonista y la pescadora Tisbea, quien enloquece e intenta arrojarse al mar al comprobar que su amante la ha abandonado nada más

y empezaron a herirlo, Haidée dio un gemido convulsivo y cayó al suelo al perder completamente el sentido. Por la impresión recibida se le rompió una vena y la sangre manchó sus dulces labios:

Thus much she viewed an instant and no more;
Her struggles ceased with one convulsive groan.
On her sire's arm, which until now scarce held
Her writing, fell she like a cedar felled.

A vein had burst, and her sweet lips' pure dyes
Were dabbled with the deep blood which ran o'er.
And her head drooped as when the lily lies
O'ercharged with rain. (Byron 1898-1904, VI, iv, lviii, 5-8 y lix, 1-4, 199)

La historia de Haidée y don Juan no presenta coincidencias demasiado evidentes con la de Beatriz y Álvaro, pero hay unas cuantas que demuestran el uso deliberado que hizo de ella Gil y Carrasco. El padre de Beatriz se había opuesto en un principio a la felicidad de su hija al obligarla a casarse con un hombre al que ella no amaba, pero al conocer la maldad de su yerno la había alejado de él, y, al quedarse viuda, había iniciado las gestiones para posibilitar su boda con el hombre que había elegido su hija. Don Alonso Osorio se había desplazado hasta la corte papal para conseguir la bula que eximiera a don Álvaro de su compromiso con la orden de los templarios y le permitiera contraer matrimonio con doña Beatriz. Una vez ha conseguido su objetivo regresa a sus tierras para dar la buena noticia a su hija, quien al oírla llega a experimentar una reacción casi idéntica a la de Haidée:

Doña Beatriz [...] lanzó un alarido de dolor a un tiempo y de alegría, y extendiendo los brazos hacia la orilla exclamó:
—¡Es mi padre!, ¡Mi padre querido!

celebrar el himeneo en su cabaña. El barco en el que viaja don Juan Tenorio de Nápoles a Sevilla naufraga en las costas de Tarragona y su criado lo salva de morir ahogado (en el poema inglés don Juan se salva gracias a un remo de madera): cuando inconsciente Catalinón lo deja en la playa, sin saber si está vivo o muerto, la primera persona con la que se encuentra don Juan es precisamente con Tisbea, y es también ella la primera persona a la que el libertino contempla cuando abre los ojos. Téngase en cuenta que Byron presenta a Lambro como "a fisherman" para añadir un poco después que lo era "of men" (Byron 1898-1904, VI, III, CXXV, 1 y CXXVI, 1). Para la influencia de Tirso en Byron, ver Kemberger.

[...]

Al acabar de pronunciar estas palabras y con el tremendo esfuerzo que acababa de hacer, una de las venas de su pecho, tan débil y atormentado, se rompió, y un arroyo de sangre ardiente y espumosa vino a teñir sus labios descoloridos y su vestido blanco. (421-22)¹¹

Para este pasaje es muy probable que Gil y Carrasco haya usado la traducción castellana de *Don Juan* al incluir en el texto la palabra “pecho” como complemento de “vena”:

Ella lo ve y... un gemido convulsivo viene a terminar sus angustias. Cae en los brazos de su padre, que hace poco apenas podía contenerla; cae como el cedro derribado por el hacha.

Se había roto una vena de su pecho, y sus labios, tan suaves y bermejos, eran manchados por la sangre negra que de ellos brotaba. Su cabeza estaba inclinada como un lirio fatigado por la lluvia. (Byron 1843-1844, II 75-76)

Tanto Amédée Pichot como Paulin Paris ya incluyen este complemento, seguramente inducidos, como veremos enseguida, por la nota que el propio Byron puso a esos versos de su poema desde las primeras ediciones. Pichot constituye sin duda la fuente de las dos traducciones españolas:

Elle le vit et... un gémissment convulsif termine ses angoisses; elle tome sur les bras de son père, qui tout à l'heure avait peine à la retenir; elle tombe comme le cèdre abbatu par la cognée.

Une veine s'était rompue dans son sein; et ses lèvres, si douces et si vermeilles, étaient souillées par le sang noir qui s'en échappait. Sa tête était penchée comme un lis fatigué par la pluie. (Byron 1836, v 186)

Paris sin duda conoce la traducción de Pichot porque adopta varias de sus expresiones, pero introduce palabras, tomadas directamente del original en inglés, que su paisano había omitido:

11. Todas las citas de la novela de Gil, con solo la indicación del número de páginas entre paréntesis, corresponden a la edición de Rubio (Gil 1986a).

Un instant lui suffit pour tout voir et sentir, un seul, —sa résistance se termine par un gémissement convulsif. Semblable au cèdre déraciné, elle tombe sur le bras de son père, qui jusqu'alors avait en peine à dompter sa résistance.

Une veine s'était rompue dans son sein, les pures couleurs de ses lèvres charmantes étaient déjà voilées un sang noir qui jaillissait de son gosier. (Byron 1830-1831, I 277-78).

El poeta inglés explica en nota a pie de página la causa de la enfermedad que padece Haidée y menciona dos personas históricas que también la sufrieron, aunque con distinto desenlace, porque una de las dos llegó en principio a superarla (el joven muchacho que había conocido a los dieciséis años):

This is no very uncommon effect of the violence of conflicting and different passions. The Doge Francis Foscari, on his deposition in 1457, hearing the bells of St. Mark announce the election of his successor, “mourut subitement d’une hemorrhagie causée par una veine qui s’eclata dans sa poitrine”, at the age of eighty years, when “Who would have thought the old man had so much blood in him?” (*Macbeth* 5.I.42-44). Before I was sixteen years of age, I was witness to a melancholy instance of the same effect of mixed passions upon a young person; who, however, did not die in consequence, at that time, but fell a victim some years afterwards to a seizure of the same kind, arising from causes intimately connected with agitation of the mind. (Byron 1898-1904, VI, iv, 199; Byron 2010, 513)

Pichot y Paris incluyeron la nota, traducida al francés, en su versión de *Don Juan* mientras que el anónimo español se abstuvo de reproducirla. Pichot sigue punto por punto el texto inglés e identifica las fuentes históricas citadas por Byron:

Ce n'est pas un effet rare de la lutte violente de différents passions. Le doge François Foscari, dépose en 1457, entendant la cloche de Saint-Marc annoncer l'élection de son successeur, mourut subitement d'une hémorrhagie causée par una veine qui se rompit dans sa poitrine, à l'âge de quatre-vingts ans, lorsqu'on aurait pu dire de lui comme de Macbeth: “qui aurait cru que ce vieillard avait encore tant de sang?” (Voyez Sismondi et Daru, t. 1 et 2).

Je n'avais pas seize ans lorsque je fus témoin du même effet de la lutte de deux passions opposées, sur une jeune personne qui toutefois en mourut pas subitement, mais fut victime de cet accident au hout de quelques années, arès une forte émotion. (Byron 1836, v 186)

Paris, en cambio, hace algunos cambios de tipo sintáctico pero mantiene las referencias a los historiadores franceses:

Ce effet de la lutte violente de différentes passions n'est pas très-rare. La doge Francis Foscari nyant été déposé en 1457, et entendant les cloches de Sant-Marc annoncer l'élection de son su successeur, "mourut subitement d'une hemorrhagie causée par una veine qui se rompit dans sa poitrine" (voyez Sismondi et Daru, tom. I et II) à l'âge de quatre vingts ans; quand personne n'eût pensé que ce vieillard avait encore tant de sang. Je n'avais pas seize ans lorsque je fus témoin d'un effet aussi triste du mélange des passions dans le coeur d'une jenne personne, qui pourtant ne mourut par alors des suites de cet accident, mais fu victime de son retour, quelques années après, a la suite d'une vive émotion. (Byron 1830-1831, I 277-78)

Byron ya había escenificado la muerte del conde Francesco Foscari en su tragedia *The Two Foscari*, pero no había introducido la hemorrhagia sino el desmayo y muerte súbita del conde. En el momento del ataque, tras oír las campanas que proclaman al nuevo *duce*, don Francesco no se queja del pecho sino del cerebro: "My brain's on fire!" (Byron 1898-1904, v, i, 306, 193). Como sea, Byron había incluido un apéndice al final de su obra con los capítulos correspondientes de la *Histoire des républiques italiannes du moyen âge* (París, 1815) de Jean Simonde Sismondi y la *Histoire de la Republique de Venise* (París, 1821) de Pierre Daru.

Gil y Carrasco ha imitado, pues, la escena en que Haidée sufre una hemorrhagia en el corazón o aneurisma para dejar claro que la sufrida por doña Beatriz es también como consecuencia de su melancolía y no de una tuberculosis pulmonar, según habían sugerido Jean Louis Picoche, tanto en su monografía como en su magnífica edición de la novela (1978, 171-72; 1986, 399 n. 384), y Rusell P. Sebold en su libro sobre la novela histórica romántica (202-11).¹²

12. El médico judío Isaac Israelí ya menciona en *Tratado de las fiebres* este accidente como causa de

Gil y Carrasco introduce el ataque de Beatriz en un contexto bastante similar al elegido por Byron para introducir el de Haidée: en los dos casos las adolescentes sufren una profunda conmoción ante la llegada de sus respectivos padres, aunque la de Beatriz es por una gran alegría y la de Haidée por una gran tristeza.¹³ Beatriz también pierde el sentido y cae en brazos no de su padre sino de su amante, don Álvaro, y finalmente es conducida a su lecho, tras cogerla primero su padre y después la criada:

Asaltola al mismo tiempo un recio desmayo con el cual cayó en brazos de su doncella y de don Álvaro, pero como todo ello fue obra de un instante, y el empuje comunicado a la góndola por los remeros era rapidísimo, tocó en la orilla, donde ya don Álvaro estaba apeado, a tiempo que precipitándose hacia su hija se encontró bañado en su propia sangre [...]. Doña Beatriz, sin dar más señales de vida que algunos hondos suspiros, estaba con la cabeza doblada sobre el hombro de su desolada doncella y todo su cuerpo como una madeja de seda, abandonado y sin brío. (422)

Gil y Carrasco describe a Beatriz también con la cabeza colgando del hombro de su criada Martina, pero sustituye la metáfora del lirio por la de la “madeja de seda” porque ha tomado como punto de comparación el elemento real del “cuerpo” de su heroína, “abandonado y sin brío”.

LAS TERAPIAS INÚTILES

En cualquier caso Gil y Carrasco no se limita solo a la imitación de esos veros, sino que imita otros pertenecientes a la convalecencia de la hija del pirata Lambro. Tras sufrir un aneurisma, como aclara Villalva en su traducción del

calentura: “Y este accidente [el de la hemorragia] o es de dentro o es de fuera [...]. De dentro así como por rompimiento de alguna vena del pecho. & esto es en dos maneras: o por muchedumbre de sangre o por engrosamiento de los órganos o por do pasa la sangre que solamente es fuera de los vasos, o es en todo el cuerpo, o es encerrada en alguna parte del cuerpo [e] engendra atormecimiento e bermedumbre e calentura en todo el cuerpo. Si es solamente en un lugar, madurece e mudase en venino e engendra dolor e bermedumbre e calentura en todo el cuerpo” (fol. 95).

13. En su novela *Sancho Saldaña*, Espronceda recuerda que las sensaciones fuertes, sean del signo que sean, pueden resultar perjudiciales para quienes están convalecientes de una enfermedad o herida (en su caso el propio protagonista tras el duelo con el hermano de Leonor): “Pues en la situación en que se hallaba, a voto de los cirujanos, cualquier sensación fuerte, ora de alegría, ora de pesadumbre, podía serle funesta” (1974 I, 275).

poema en 1876 (I 251), Haidée recibe la atención de las criadas, entre ellas también Zoe, quienes la llevan a su cama e intentan administrarle medicamentos específicos para sacarla de su letargo y hacerla volver en sí, pero la muchacha, estando inconsciente, no colabora para tomarlos:

her summoned handmaids bore
Their lady to her couch with gushing eyes.
Of herbs and cordials they produced their store,
But she defied all means they could employ (Byron 1898-1904, VI, iv,
lix, 4-8, 199).

Paulin Paris traduce más literalmente el texto original mientras que el anónimo español, preocupado por eliminar cualquier posibilidad de muerte voluntaria, ofrece una versión más abreviada, sin duda a partir de la de Pichot:

On appelle ses suivantes, qui les larmes aux yeux, la transportent sur sa couche; tous les cordiaux, toutes les plantes salutaires sont mis en usage. Mas elle reçut en vain tous ces soins; la ve en pouvait plus la retenir, e la mort en pouvait encore la détruire. (Byron 1836, v 186)

Ses femmes, appelées aussitôt, portèrent en sanglotant leur Jeune maîtresse sur sa couche, mais en vain eurent-elles recours à leurs herbes et à leurs cordiaux, Haidée déflait tous leurs procédés, comme s'il n'avait pas été donné à un seul d'entre eux de retenir sa vie ou d'éloigner sa mort. (Byron 1830-1831, I 278)

Llaman a su servidumbre, que la lleva a su lecho con el llanto en los ojos, poniendo en uso todos los cordiales y plantas saludables. Pero todos estos cuidados fueron vanos: la vida no podía ya conservarla y la muerte no podía aún destruirla. (Byron 1843-1844, II 76)

En nuestra novela también la criada traslada a su señora a la habitación para dejarla en su cama (antes el narrador había descrito la cabeza de Beatriz colgando inerte del hombro de Martina, su criada): “En brevísimo espacio cruzaron el lago, y desembarcando apresuradamente, subieron a la señora, todavía desmayada, a su aposento y la pusieron en su lecho” (423).

Instalada en la cama Haidée recupera la conciencia pero no como si volviera de un sueño sino de la misma muerte, y al despertar es víctima del frenesí que se manifiesta de manera silenciosa (y aun así se le practica una terapia de choque, recomendada desde antiguo en casos de locura y melancolía):

She wroke at length, but not as sleepers wake,
Rather the dead, for life seemed something new [...]

Thought came too quick
And whirled her brain to madness [...]
Although her paroxysm drew towards its close;
Hers was a frenzy which disdained to rave,
Even when they smote her in the hope to save. (Byron 1898-1904, VI, iv, lxii, 1-2 y lxvii, 1-2 y 6-8, 200-01)

Beatriz vuelve en sí al igual que la adolescente griega porque no parece despertar de un sueño sino también de la muerte (y en su retorno a la vida padece, además, de delirio): “Al fin, después de un buen rato, recobró poco a poco la vida que parecía haberse huido de aquel cuerpo fatigado, pero no la razón, extraviada con las visiones del delirio” (423).

Nuestro novelista incluso, en el comienzo de la frase, parece tener en cuenta literalmente el texto de Byron, ya en su versión original, “she wroke at length”, ya en la traducción francesa de Pichot: “Elle se réveille enfin” (1836, V 186), ya en la del anónimo español: “Despertose al fin” (1843-1844, II 77).

Gil y Carrasco prevé para su personaje exactamente la misma terapia también con el mismo resultado, pero es una terapia que el médico de Beatriz pone en práctica no en ese último ataque de su paciente sino en uno de los primeros, con motivo de la marcha de don Álvaro a la guerra (y en la elección de los términos exactos, como “las plantas medicinales”, sigue la versión castellana y también la francesa de Pichot, que traducen “herbs” por “plantas saludables” y “plantes saludaires”):

Un monje anciano de Carracedo, muy versado en la física y que conocía todas las plantas medicinales que se crían por aquellos montes, estaba constantemente a su cabecera observando los progresos del mal, y había ya propinado a la enferma varias bebidas y cordiales; pero el mal, lejos de ceder, parecía complicarse y acercarse a una crisis terrible. (188)

El uso de bebidas “cordiales” estaba prescrita, como su nombre indica, para enfermedades del corazón y no pulmonares. En otro pasaje de la novela queda claro la relación entre la enfermedad de Beatriz y la terapia que se le administra porque se menciona como síntoma muy significativo un fuerte dolor precisamente en el corazón:

Quejábese de dolor y opresión en el lado izquierdo y de una sed devoradora [...]. En esas alternativas pasó la tarde, hasta que, entrando la noche, su respiración comenzó a ser fatigosa y a tener ciertos intervalos de delirio, bebiendo con ansia indecible grandes porciones de cordial que la habían dispuesto. (399)¹⁴

Lo primero que nota Haidée al despertar de su profundo letargo es el mismo peso en el corazón: “heavy ache / lay at her heart” (Byron 1898-1904, IV 62, 5-6), que Pichot interpreta como “un poids invisible accablait son coeur” (Byron 1836, V 187) y nuestro traductor al castellano como “un peso invisible oprimía su corazón” (Byron 1843-1844, II 77).

Gil y Carrasco omite la terapia de schok pero incluye otra también traumática para el paciente, como es la sangría, practicada a Beatriz tras el grave ataque que padece al recibir la noticia de la muerte de su amante: “Afortunadamente, estaba allí a la sazón el anciano físico de Carracedo, que acudió al punto, y observando con gran cuidado su respiración y pulso le abrió sin perder el tiempo la vena” (394).

Nuestro autor, para este pasaje, pudo haberse inspirado en otro de la novela epistolar *Les Liaisons dangereuses* en que Choderlos de Laclos introduce la misma terapia para el tratamiento de la señora de Tourvel, también enferma de amor y recluida en un convento tras ser seducida por el vizconde

14. En la novela histórica *The Bride of Lammermoor*, traducida al castellano como *La pastora de Lammermoor o La desposada* por D. L. C. B. (Madrid, 1828) y propuesta como una de las fuentes literarias de *El señor de Bembibre*, Walter Scott ofrece unas terapias bastante diferentes para la protagonista, Lucía Ashton: “Sus remedios [los de la bruja Alisia Gorlay] consistían parte en yerbas cogidas por la noche bajo la influencia de tal o cual planeta, y parte en fórmulas de palabras extravagantes, en señales y gestos que acaso producían a veces un efecto saludable en la imaginación del enfermo” (272); “hicieron venir médicos que nada entendieron de su enfermedad, pero aseguraron que no padecía más que una violenta pasión de ánimo, y que sólo necesitaba un ejercicio moderado y distracción” (321). En la novela *Doña Isabel de Solís* (Madrid, 1837), Francisco Martínez de la Rosa, en cambio, aduce prácticamente los mismos remedios para la melancolía de la reina de Granada: “Ni las hierbas medicinales, de que tanto abunda aquel suelo, ni los aires purísimos que embalsaman las riberas de Dauro, fueron parte a detener el curso de la mortal dolencia” (234; Bernardi 74).

de Valmont: “Les médecins disent en povoir rien pronostiquer encore; et le traitement sera d’autant plus difficile, que la malade refuse avec obstination toute espèce de remèdes: c’est au point qu’i a fallu la tenir de force pour la saigner” (IV, CXLVII, 455).

La señora Tourvel, al igual que doña Beatriz, aparte de delirios y enajenaciones mentales, padece una “fièvre ardente” y “une soif qu’on en puet apaiser” (*ibid.*), cuyo tratamiento por parte de los médicos que la atienden tampoco produce ningún efecto benéfico para la paciente.¹⁵

Para combatir la melancolía de Haidée una de sus esclavas propone un remedio muy tradicional desde la antigua Grecia, el de la música, e inmediatamente llama a un arpista para ponerlo en práctica:

And then a slave bethought her of a harp;
The harper came and tuned his instrument.
At the first notes, irregular and sharp,
On him her flashing eyes a moment bent,
Then to the wall she turned as if to warp
Her thoughts from sorrow through her heart re-sent,
And he begun a long low island song
Of ancient days, ere tyranny grew strong (Byron 1898-1904, VI, iv, lxx, 201).

Doña Beatriz también recurre a esa terapia, pero es ella misma la que hace sonar el arpa para distraerse, y también sus pensamientos, después de oír la melodía, se concentran en su amante: “Su hija acababa de dejar y tenía a un lado el arpa con que había procurado divertir sus pesares, y sus ojos se fijaban en aquel sol que iba a ponerse [...]. Sus pensamientos, naturalmente, volaban a los tendidos llanos de Castilla en busca de aquel joven digno de más benigno destino” (209).

En ese momento en que ya había acabado de tocar el arpa, como hemos visto, doña Beatriz percibe el sonido de unas herraduras en el suelo del patio

15. En una novela atribuida a Walter Scott, pero en realidad de Jules Antoine David, *The Pythie des Highlands* (París, 1844), cuya versión castellana también se publicó en ese mismo año (*La maga de la montaña*), Lady Regina sufre el mismo tipo de fiebre al recibir la noticia de la muerte de su amante en un duelo con su marido, Laird Aberfoyle: “A la primera noticia que tuvo de la sangrienta catástrofe estuvo para morir y pasó quince días devorada por una fiebre ardiente y a dos pasos de la muerte. Prevalció por fin la robustez de su constitución” (38). Doña Beatriz logra también superar su primera crisis gracias “sobre todo a su robusta naturaleza” (145).

de su casa. Eran las del caballo de don Millán, criado de don Álvaro, quien había llegado para anunciarle la muerte de su amo. Doña Beatriz, nada más ver en manos de Millán el anillo y trenza que había regalado a su amante antes de su marcha, exhaló “un suspiro histérico”, y al oír en boca de Millán el relato sobre la muerte de don Álvaro, desangrado en su cama, experimentó “una convulsión dolorosa” que la “privó del sentido”. Haydée emite un “convulsive groan” a la vez que cae desmayada en brazos de su padre, según ya hemos tenido ocasión de comprobar, cuando contempla sobre el suelo de su aposento la sangre de don Juan, gravemente herido por sus muchos adversarios.

Nuestro novelista atribuye a su personaje unas cualidades musicales y literarias posiblemente influido por otra de las amadas de don Juan: Lady Adeline Amundeville. Es una dama londinense, casada con Lord Henry, que también toca el arpa y compone poesía, y que además tiene la peculiaridad de pretender la salvación del alma de don Juan al buscarle una esposa honesta y pura entre las damas de la nobleza londinense (Byron 1898-1904, VI, xvi, xxxviii, 6-7 y xlvii, 2-3, 582 y 587-88). No cabe descartar la posibilidad de que, para la faceta poética de doña Beatriz, Gil y Carrasco tuviera en cuenta a otro personaje de Byron, la griega Medora, amante de un pirata también de las islas Cícladas, quien muere en circunstancias similares a las de Haidée y Beatriz.¹⁶ El personaje es la heroína ariostesca de uno de sus poemas más conocidos en España, *The Corsair*, porque de él ya se publicó una traducción al castellano en 1827. Medora compone y canta una canción al intuir la marcha de Conrado, y con ella lo que hace es anunciar su muerte inminente, al igual que Elvira en *El estudiante de Salamanca* después de ser abandonada por su seductor don Félix.¹⁷

16. Para esa terapia Picoche propone la del personaje de Zuleika, quien “en su tristeza, toca la lira y la abandona” (1978, 239), pero Zuleika, la noche en que está en su torre esperando el momento para reunirse con su primo Zelim, no toca ni ha tocado la lira, que el poeta se limita a mencionar junto a los otros objetos de la habitación de la muchacha: “And o’er there scrolls, no oft so mute, / Reclines her now neglected lute” (*The Bride of Abydos*, en Byron 1898-1904, III, II, v, 558-59, 182), que Pichot traduce: “Sur ces rouleaux est posée sa lyre, aujourd’hui négligée, mais qui n’était pas toujours ainsi mutte” (Byron 1836, I 239). En su novela *Sancho Saldaña*, Espronceda también presenta a Zoraida, con “las señales de la tristeza”, entreteniéndose “con el laúd [...] en vibrar dulces sonidos acordes con su melancolía” (1974, I 188).

17. La canción de Medora conmueve al mismo Conrado, que le dice: “Tu canción es muy melancólica” (Byron 1827, 47); la de Elvira produce el mismo efecto, como se encarga de subrayar el narrador: “Y de amor canta, y en su tierna queja / entona melancólica canción, / canción que el alma desgarrada deja, / lamento ¡ay! Que llaga el corazón” (Espronceda 1978, 327-30, 100); y Beatriz con su música hacía llorar a las monjas que la oían en el convento: “El arpa en sus manos tenía vibraciones y armonías inefables, y las religiosas que muchas veces la oían, se deshacían en lágrimas de que no acertaban a darse cuenta” (335). Espronceda ya había imitado

EN EL LECHO DE MUERTE

Antes de reproducir el accidente que le produce la muerte, Gil y Carrasco había descrito a doña Beatriz en su cama sumida en un profundo sueño para reconocer en su rostro y en su boca los signos de la poca vida que ya se le estaba yendo en ese momento. Nuestro novelista afirma que en su estado a la enferma solo se la podía diferenciar de las estatuas mortuorias precisamente por el rubor de sus mejillas y por su fuerte respiración:

Estaba doña Beatriz tendida en su lecho como sumergida en un angustioso letargo, y las largas pestañas que guarecían sus párpados daban a sus ojos cerrados una expresión extraordinaria. Aquella animación que la esperanza y alegría disipadas hacía tan pocas horas habían comenzado a derramar en su rostro todavía no estaba borrada. En su frente pura y bien delineada se notaba una cierta contracción, indicio de su padecimiento, y la calentura había esmaltado sus mejillas con una especie de mancha encendida [...] de manera que a no ser por su resuello anheloso y por el vivo matiz de su rostro cualquiera la hubiera tenido por una de aquellas figuras de mármol que vemos acostadas en los sepulcros anti-guos de nuestras catedrales. (399-400)

Para esa escena Gil y Carrasco ha imitado literalmente otra en que Martínez de la Rosa describe el desmayo que sufre Zoraya, con “alarido” y desmayo incluidos, en su novela *Doña Isabel de Solís* (Madrid, 1837) durante la inhumana-

ese pasaje de *El corsario* para otro de su novela *Sancho Saldaña* en que Zoraida “cantó blandamente, acompañándose de su laúd”, hasta conmovier a su antiguo amante: “La hora, la soledad, la magia de su voz y, sobre todo, la melancolía de su canto penetraron de tal modo el ánimo de Saldaña, que arrimado a la puerta había estado oyendo, que largo tiempo quedó suspenso en el mismo sitio y acongojado” (1974, I 192). Para la decisión de don Álvaro de desaparecer después de la muerte de su amada, Gil y Carrasco también pudo inspirarse en la de Conrado: “No se le encuentra allí ni tampoco sobre la playa [...]. Conrado no vuelve; ya no volverá jamás. Ninguna noticia, ningún indicio que dé a conocer su suerte ni que pruebe si existe todavía, o si la sepultura ha dado fin a su desesperación” (Byron 1827, 188-89). En su novela *Sancho Saldaña*, seguramente influido por la leyenda en torno a Miguel de Mañara y por el *Giour* de Byron, Espronceda reserva para su protagonista un final inverosímil para el hastío vital que había sentido hasta el asesinato de Leonor por Zoraida: “Saldaña hizo donación de todas sus riquezas a un monasterio y acabó sus días en la Trapa, vestido de estameña y llorando sus pasadas culpas” (1974, II 258); en cualquier caso, ha elegido para la penitencia de su personaje un lugar famoso, “la Trapa”, por haberlo fundado Armand-Jean Le Bouthilier de Rancé tras su conversión producida también a raíz de la muerte de su amada, Madame de Montbazon. El monasterio al que se retira Sancho Saldaña podría ser el medieval de Santa María de la Trapa de Santa Susana, en Aragón, que acogió una comunidad de monjes trapenses entre 1796 y 1837.

ción del cadáver de su marido: “Abriendo estaban ya una profunda huesa, a cuya vista dio Zoraya un fuerte alarido; y sin poder sustentarse en pie cayó de rodillas en el suelo. Una estatua de mármol parecía de las que suelen colocarse en los sepulcros” (III 83).

Los dos novelistas españoles han podido inspirarse, aunque no directamente, en la escena en que Byron presenta a Haidée en el lecho, tras sufrir su desmayo, con leves y mínimas señales de vida. El poeta inglés había introducido también la comparación de su rostro con las estatuas de mármol para en su caso subrayar el parecido con ellas por haber sabido su escultor reflejar el sufrimiento de sus personajes (Byron 1898-1904, VI, iv, lx y lxi, 5-6, 199-200).

Para la oración adversativa “a no ser por el resuello anheloso”, Gil y Carrasco se ha basado en otra que Byron incluye casi inmediatamente después en el mismo contexto: “She gave / no sign, save breath, of having left the grave”. Pichot traduce esos versos como “excepté le souffle qui s’échappait de son sein, elle en donna aucun signe d’avoir quitté le tombeau” (Byron 1836, V 187) y el anónimo español como “excepción hecha del soplo de vida que se escapaba de su pecho, no daba otra señal de que vivía aún” (Byron 1843-1844, II 78), que habría podido sugerir a Gil la frase “sin dar más señales de vida que algunos hondos suspiros” (422).¹⁸

En su lecho de muerte, tras un breve descanso, al igual que don Quijote y también la Elvira de Espronceda, doña Beatriz recupera la razón para poder celebrar la boda con don Álvaro. Al despertar de su reposo, ya de nuevo en su sano juicio, contempla en su habitación el rostro de todos los que la están velando y se dirige a su padre cogiéndolo de la mano:

El reposo de la joven tuvo poco de largo y menos de sosegado, pero, tal como fue, bastó a disipar las nubes que oscurecían su razón para hacer más dolorosos de este modo sus postreros momentos [...]. Enseguida rodeó la estancia con la vista y viendo a todos desemejados y la mayor parte llorosos a causa de las fatigas y dolorosas escenas de la noche anterior [...] y llamándolos con la mano en derredor de la cama, y asiendo la de su padre [...]. (426-27)

18. Es una expresión que con algunas variaciones, a veces coincidentes con Gil y Carrasco, emplea Espronceda en su novela *Sancho Saldaña*: “Y sólo daba a conocer que vivía el incesante movimiento de su pecho” (1974, II 212); “no dando más señal de vida que en su angustiada respiración” (1974, II 241).

Aparte de en la novela de Cervantes y en *El estudiante de Salamanca*, Gil y Carrasco ha podido inspirarse en el pasaje del *Don Juan* en que Haidée experimenta momentos de lucidez y en los que también concentra su mirada en las personas situadas alrededor de su cama. Sin embargo, la joven griega rehúye cualquier tipo de contacto visual ni comunicación oral con su padre:

Yet she betrayed at times a glam of sense.
 Nothing could make her meet her father's face,
 though on all other things with looks intense
 she gazed, but none she ever could retrace. (Byron 1898-1904, VI, iv,
 lxxviii, 1-4, 201-02)

En las dos historias la figura del padre de la heroína desempeña un papel fundamental y en principio igualmente negativo al impedir con su conducta intransigente la felicidad de su hija, pero mientras don Alonso se da cuenta de su error e intenta rectificar, Lambro, en cambio, no hace nada para enmendarlo y con su silencio propicia la muerte fulminante de su hija.

En otras ocasiones, anteriores a la recuperación del juicio, doña Beatriz había dirigido a su padre miradas menos afectuosas para acabar dándole la espalda tras dejar ir un suspiro o dedicarle una sonrisa especial:

A cada frase, de las varias incoherentes que se escapaban de sus labios, don Alonso se acercaba como si oyese pronunciar su nombre, pero o callaba enseguida o, después de echarle una mirada errante y distraída, se volvía del lado opuesto, unas veces lanzando un suspiro y otras sonriéndole de una manera particular. (399)

Haidée había adoptado una actitud similar al fijar su atención en las personas que rodean la cabecera de su cama y al darse la vuelta ante la mirada de su padre; la enferma articula también sonidos o palabras indescifrables para los presentes, pero no puede lanzar ni un solo suspiro de alivio:

She looked on many a face with vacant eye,
 on many a token without knowing what;
 she saw them watch her without asking why,
 and recked not who around her pillow sat.

Not speechless though she spoke not; not a sigh
relieved her thoughts [...]

Her handmaids tended, but she heeded not;
her father watched, she turned her eyes away. (Byron 1898-1904, VI, iv,
lxiii, 1-6 y lxiv, 1-2, 200-01)

Para este pasaje Gil y Carrasco ha vuelto a utilizar la versión francesa de Pichot o la anónima castellana, que traducen “vacant eye” respectivamente por “un regard distrait” (Byron 1836, V 187) o por “una mirada distraída” (Byron 1843-1844, II 77). Ha sabido, además, interpretar perfectamente la enigmática adversativa: “Not speech less though she spoke not” al poner en los labios de Beatriz frases “incoherentes” que inducen a la confusión a su propio padre.

LA MUERTE SILENCIOSA

Para la narración de la muerte de doña Beatriz, Gil y Carrasco ha podido tener en cuenta la de Haidée porque las dos, en el instante de producirse, pasan desapercibidas a quienes las acompañan en sus respectivas agonías. La hija de Lambro no manifiesta ni emite ningún tipo de estertor al morir, y solo sus ojos revelan que en su cuerpo no queda el más mínimo aliento de vida:

At last,
Without a groan or sigh or glance to show
A parting pang, the spirit from her past.
And they who watched her nearest could not know
The very instant, till the change that cast
Her sweet face into shadow, dull and slow,
Glazed o'er her eyes. (Byron 1898-1904, VI, iv, lxix, 1-7, 202).

Beatriz, por su parte, también abandona este mundo en completo silencio, y Álvaro solo se da cuenta del fatal desenlace al cabo de un rato, cuando ya no la oye respirar y contempla sus ojos cerrados:

Al acabar estas palabras inclinó suavemente la cabeza sobre el hombro de don Álvaro, sin hacer extremo ni movimiento alguno, como acostumbraba en los frecuentes deliquios que padecía; pero pasado un rato, y viendo

que no se sentía su respiración, la apartó de sí azorado. El cuerpo de la joven cayó entonces inanimado y con los ojos cerrados sobre la cama, porque sobre sus hombros acababa de exhalar el último suspiro. (433)

La única diferencia en la muerte de las dos heroínas radica en el tipo de personas presentes en ese trance final: Haidée parece estar acompañada de sus sirvientas (y no se sabe si también de su padre) mientras que Beatriz solo lo está de su marido Álvaro. En esta ocasión la descripción de la muerte está más próxima al texto original “the spirit from her past” que a las versiones francesa y española, que traducen “son âme prit l’essor vers les cieux” (Byron 1836, V 189) y “su alma voló hacia el cielo” (Byron 1843-1844, II 80). En cualquier caso, solo unas líneas antes, la moribunda había agradecido a la fortuna la muerte que le había deparado en compañía de don Alvaro: “Ahora de entre los brazos de mi esposo vuelo a los de Dios” (433).¹⁹

EL RETRATO DE DOS ADOLESCENTES

Gil y Carrasco se inspiró en no pocos rasgos físicos y psíquicos de Haidée para confeccionar los de doña Beatriz, cuyo “perfil griego” ya denota una clara influencia de la heroína de Byron. En las primeras páginas de su novela, el autor leonés ofrece un retrato bastante completo de su protagonista:

Era ella de estatura aventajada, de proporciones esbeltas y regulares, blanca de color, con ojos y cabello negros y un perfil griego de extraordinaria belleza. La expresión habitual de su fisonomía manifestaba una dulzura angelical, pero en su boca y su frente cualquier observador mediano hubiera podido descubrir indicios de un carácter apasionado y enérgico. Aunque sentada, se conocía que en su andar y movimientos debían reinar a la vez el garbo, la majestad y el decoro, y el rico vestido, bordado de flores con colores muy vivos, que la cubría realzaba su presencia llena de naturales atractivos. (92)²⁰

19. Para la importancia del matrimonio en la salvación de los esposos (la llamada teología del matrimonio), ver Morros, XXXIX.

20. En *El lago de Carucedo* Gil y Carrasco ofrece una descripción muy parecida de María: “Las líneas purísimas de su ovalado rostro, sus rasgados ojos negros llenos de honestidad y dulzura; su frente, blanca y apacible como la de un ángel, la nevada toca que recogía sus cabellos de ébano” (30); y también en *Anochecer de san Antonio de la Florida* de su protagonista anónima: “Era una doncella de ojos negros, de frente melancólica y de sonrisa angelical: su alma era pura como los

En unas páginas posteriores, al narrar la entrada de Beatriz en el convento, Gil y Carrasco insiste en la estatura de su personaje, que llama la atención de las monjas que la reciben: “Y su talla majestuosa y elevada, realizada por un vestido oscuro, la presentaba en todo el esplendor de su belleza” (127). En otro capítulo, anterior a su ingreso en el convento, cuando presenta a la muchacha ocupada en bordar un paño de iglesia junto a su madre, vuelve a prestar atención al color de sus cabellos y también a su forma: “Caílna por ambos lados numerosos rizos negros como el ébano” (122).²¹ Y en la parte final de la novela, al reproducir el mismo retrato de la heroína, añade también el detalle de la extensión de su cabellera: “Sus rizos largos y deshechos le caían por el cuello blanco como el de un cisne, y velaban su seno” (402).

En otro momento vuelve a aludir al temperamento apasionado de su protagonista al usar la manida metáfora del fuego que recorre sus venas: “Otras veces sentía correr un fuego abrasador por sus venas y latir con violencia y largo tiempo el pulso” (218).

Al principio considera que el carácter de Beatriz, al ser igual de firme y testarudo que el de su padre, frente al débil y sumiso de la madre, es la causa de su enfrentamiento (la reflexión la hace el padre de la muchacha antes de obligarla a casar con un hombre al que ella no ama): “Pero el carácter de la joven, que había heredado no poco de su propia firmeza, le causaba alguna inquietud” (122). La madre, al comprobar cómo su hija se rebelaba contra la decisión de su padre, se sorprende de que no se haya dejado amedrentar por sus miradas (y la hija se enorgullece porque de esta manera ha dado muestras de tener la misma fortaleza de ánimo que su padre): “—¿Cómo te has atrevido a irritarle de esa manera, cuando nadie tiene valor para resis-

pliegues de su velo blanco, y su corazón apasionado y crédulo como el de nuestro joven” (249).

21. En su novela histórica *Doña Isabel de Solís* (Madrid, 1837) y en el poema *Granada* (París, 1852), Martínez de la Rosa y Zorrilla habían caracterizado a Zorayda de la misma manera: “Caían sus rizos de la faz por ambos lados / sobre sus blancos hombros” (I 243) y “sus cabellos, más negros que el ébano, hacían resaltar su tez de alabastro” (Zorrilla 1852, I 24); un poco después Zorrilla vuelve a insitir, pero a propósito del cuello: “Por su cuello, más blanco que la nieve, el más ligero descompuesto rizo” (I 247). Al principio del poema había descrito, con una dosis de erotismo ausente en Gil y Carrasco, las “celestiales hermosuras” del Corán, “cuyo seno y espalda alabastrina, / velando mal sus mágicos hechizos, / negros circundan y flotantes rizos” (I 62). El autor que puso de moda el motivo de las cabelleras negras y rizadas fue Espronceda en su poema épico *Pelayo* (Madrid, 1835) y en la novela *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar* (Madrid, 1834), donde describe respectivamente a las moras del serrallo con “la negra cabellera riza, que por la airosa espalda se desliza” (Espronceda 1970, 784-85, 109) y a la mora Zoraida con “su cabello negro y luciente como el azabache”, que “le caía en rizos sombreando a trechos la nieve de la más airosa espalda que puede pensar la imaginación” (1974, 188). Para esos y otros ejemplos en Espronceda, ver Marrast 1978, 244-45 n. 173.

tirle sus miradas? —En eso verá que soy su hija y que heredo el esfuerzo de ánimo” (125).

Todas estas características físicas y psíquicas de Beatriz se corresponden con las de Haidée, a quien Lord Byron describe por primera vez coincidiendo con el despertar a la vida y a la consciencia de don Juan tras su naufragio:

the auburn of her hair,
her clustering hair, whose longer locks were rolled
in braids behind, and though her stature were
Even of the highest for a female mould [...]
And in her air
There was a something which bespoke command,
As one who was a lady in the land. (Byron 1898-1904, VI, iii, cxvi, 2-8, 115)

Her hair, I said, was auburn, but her eyes
Were black as death [...]. (IV, iii, cxviii, 1-2, 115)

Her brow was white and low [...]. (VI, iii, cxviii, 1, 115)

Her dress was very different from the Spanish,
Simpler and yet of colours not so grave,
For as you know, the Spanish women banish
Bright hues when out of doors [...]. (VI, iii, 2-5, 116)

But with our damsel this was not the case;
Her dress was many-coloured, finely spun.
Her locks curled negligently round her face [...]. (VI, iii, cxxi, 1-3, 116)

Más adelante, cuando refiere su agonía, añade un detalle sobre el significado de su belleza turca: “But her large dark eye showed deep Passion’s force, / Thought sleeping like a lion near a source” (VI, iv, lvi, 7-8, 198). Un poco antes había insistido en ese temperamento apasionado de su personaje con la misma metáfora que, como hemos visto, acabará usando Gil y Carrasco: “The fire burst forth from her Numidian veins” (VI, iv, lvii, 7, 198).

El poeta inglés había aportado también el pormenor de la semejanza física y de carácter de Haidée con su padre para justificar la actitud intransigente

de los dos durante la enfermedad de la muchacha. En su caso es la propia Haidée quien saca a relucir la firmeza de su carácter heredada de su padre: “I knew / your nature’s firmness —know your daughter’s too” (VI, iv, xlii, 7-8, 196). La hija, al igual que ha hecho Beatriz con el suyo, es capaz no solo de levantar los ojos para mirar a su padre sino también de mantenerlos fijos en actitud desafiante:

and with a fixed eye scanned
her father’s face, but never stopped his hand.

He gazed on her, and she on him ‘T was strange
how like the looked. The expression was the same,
serenely savage [...]
for she too was as one who could avenge,
if cause shold be [...]
Her father’s blood before her father’s face
boiled up and proved her truly of his race. (VI, iv, xliii, 7-8 y xliv, 197)

En todos estos pasajes los dos traductores franceses se mantienen bastante fieles a los versos en inglés, pero el anónimo traductor castellano introduce algunos cambios bastante significativos, que acercan aún más la descripción de Haidée a la de Beatriz, como por ejemplo en el color de los cabellos (caobas en el original y negros en su versión):

[...] sobre el ébano de su cabellera, que descendía en bucles pendientes hasta los pies. Su estatura era bastante alta para una mujer, y se advertía en su fisonomía un aire de autoridad que indicaba un rango en aquella comarca. Sus ojos, más negros todavía que sus cabellos [...]; su frente tenía la blancura de la nieve [...]. Sus vestidos se diferenciaban de los de las españolas: eran más sencillos, pero de un color menos vivo, porque se sabe que las hermosas castellanas destierran de sus adornos todo color brillante [...]. Este no era el traje de nuestra hermosa; su vestido era de diferentes colores y de un tejido muy fino. Sus cabellos caían naturalmente alrededor de su frente, [...] mas sus grandes ojos negros expresaban todas las pasiones, aunque estuviesen adormecidas como el león junto a la fuente. El fuego estalla por fin en las húmedas venas de Haida (Byron 1843-1844, I 155-57 y II 75).

Para los cambios que introducen en el poema de Byron, el traductor español y nuestro novelista pudieron inspirarse en el poema del misterioso autor Hippolyte M., que no he podido leer, y en el relato de George Sand *Le Secrétaire intime*, publicados en fechas muy tempranas: 1826 y 1834 respectivamente. Para el personaje de su cuento, Sand ha debido de basarse más en la imitación de Byron que en el propio Byron porque menciona como referente el nombre de Haïdé pero describe su cabello como negro y no castaño (28).

Byron y Gil y Carrasco coinciden, y no creo que fortuitamente, al elegir para sus heroínas a mujeres de una estatura considerable, con ojos negros, cabellos oscuros y unos vestidos de “colores muy vivos” (en ese punto Gil y Carrasco, al igual que en los ojos, concuerda con George Sand y también con el anónimo castellano, que traduce “colours not so grave” por “de un color menos vivo”). Si los dos autores han optado por semejante fisonomía es porque pretenden destacar su temperamento apasionado, que en Haidée se pone de manifiesto en sus ojos y en Beatriz tanto en su frente como en su boca.²² Las dos heroínas sienten recorrer por sus venas un fuego abrasador, que les acaba provocando las hemorragias de sus respectivos corazones, pero entre ellas dos existe una diferencia importante: Haidée ha podido consumir su amor con su amante mientras que doña Beatriz no lo ha podido hacer y muere virgen por ni tan siquiera haber consumado su matrimonio con el conde de Lemus.

CONCLUSIÓN

Gil y Carrasco leyó a conciencia el *Don Juan* de Lord Byron porque encontró en sus versos abundante material literario que aprovecha y transforma para adaptarlo a sus particulares convicciones, sobre todo religiosas, bastante alejadas del poeta inglés, como él se encargó de poner de manifiesto en las reseñas a los libros de poesía de sus amigos Espronceda y Zorrilla.²³ Es in-

22. En su poema *Granada*, Zorrilla subyace explícitamente ese temperamento en Zoraya: “Llegose y admiró bajo la pura / nivea tez, a través de su blancura /, la red sutil de las azules venas, / cuyo tejido transparente indica / que aquella piel purísima y nevada / encubre el alma ardiente y vivifica / la complexión fogosa, enamorada, / que a su tez atribuyen las morenas” (1852, I 248).

23. A propósito de las canciones de Espronceda, *El Verdugo* y *El reo de Muerte*, nuestro novelista se refería “a la escuela amarga, sardónica y desconsolada de Byron” para considerarlas “hijas de aquella escena doliente y solitaria, que menospreciaba los consuelos y se cebaba en sus propios dolores” (Gil y Carrasco 2014d, 50); a Zorrilla le censuraba la inspiración byroniana de su composición *A una calavera*: “Sin embargo de aceptar, como aceptamos, toda clase de inspiración, porque estamos íntimamente convencidos de que la poesía no es otra cosa que el reflejo del sentimiento, no excita nuestra simpatía este género desconsolado y amargo, que despoja al

cuestionable que para el accidente que sufre Beatriz en la “vena de su pecho” se ha inspirado en el que padece Haidée exactamente en la misma parte de su cuerpo por causas también idénticas (pasiones demasiado fuertes e incontrolables contrariadas por sus respectivos padres): las coincidencias entre los dos textos son literales (sobre todo en las versiones francesas y española). No resulta menos indudable que para el “perfil griego” de su heroína se ha basado también en el de Haidée: en este punto la deuda no es tan literal (salvo casos esporádicos), pero está claro que Byron popularizó entre los primeros románticos españoles un tipo de belleza de origen oriental. Pero nuestro novelista se apartó de su modelo inglés al reservar para su protagonista un amor de virtud que inspira en su amante don Álvaro. Si para su novela más importante elige el nombre de Beatriz no es por casualidad sino porque le atribuye el mismo papel salvador que Dante a su amada homónima. Byron, en cambio, no había pensado en esa función para el personaje de Haidée, y tampoco podemos saber si había previsto para el final de su poema alguna dama que pudiera ejercerla con don Juan, habida cuenta de que Adeline se la busca con la intención de salvar su alma.

Gil y Carrasco ha aprendido de Byron un tratamiento muy especial de la melancolía, que ha sabido trasladar al personaje de Beatriz. En él ha puesto en práctica, como ya había hecho Espronceda con Elvira, las teorías orientales de la enfermedad, contaminadas con las del amor heroico (Nilchian). Beatriz no muere como consecuencia de la tuberculosis (es de lo que había muerto Juana Baylina, como recuerda Quintana Prieto en su monografía sobre la amada de nuestro novelista), sino de un aneurisma provocado por una melancolía erótica que solo podría tratarse con la realización de sus sueños de amor: reúne las mismas características físicas y de temperamento que Haidée, y si una muere por la interrupción de la pasión amorosa la otra lo hace por su incumplimiento (la medicina preveía en los dos casos las mismas consecuencias nefastas y letales). Zorrilla también atribuye a doña Inés la misma enfermedad y el mismo tipo de muerte: a diferencia de Gil y Carrasco y Byron, se abstiene de sacar a escena los detalles de la agonía de su protagonista, pero en la primera parte del drama ha ofrecido una gama bastante variada de causas y síntomas de su melancolía (confundidas a veces con las de la histeria) que justifican su muerte por amor.

alma hasta del placer de la melancolía, y anula a nuestros ojos el porvenir más dulce, el porvenir de la religión” (18).

OBRAS CITADAS

- Alfaro, María. “Influencia que ejerció Lord Byron sobre los poetas españoles José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer”. *Ensayos hispano-ingleses: homenaje a Walter Starkie*. Barcelona: Janés, 1948. 7-13.
- Bernardi, Andrea. *La mujer en la novela histórica romántica*. Pról. José Checa Beltrán. Perugia: Morlacchi, 2005.
- Byron, Lord. *El corsario*. Trad. M***. París: Librería americana, 1827.
- Byron, Lord. *Oeuvres complètes*. Trad. M. Paulin Paris. 13 vols. Paris: Dondey-Dupré père et fils, 1830-1831.
- Byron, Lord. *Oeuvres*. 1819. Trad. M. Amédée Pichot. 6 vols. Paris: Furne, Libraire-editeur, 1836.
- Byron, Lord. *Don Juan o El hijo de doña Inés: poema*. 3 vols. Madrid: Imprenta y Casa de la Unión Comercial, 1843-1844.
- Byron, Lord. *The Works*. Ed. Ernest Hartley Coleridge. 7 vols. London/New York: John Murray y Charles Scribner's sons, 1898-1904.
- Byron, Lord. *Las Peregrinaciones de Childe-Harold. El Corsario*. Pról. J. Enrique García Melero. Madrid: Club Internacional del Libro, 1999.
- Byron, Lord. *Poetry and Prose*. Ed. Alice Levine. New York/London: W. W. Norton & Company, 2010.
- Cardwell, Richard Andrew. “‘El Lord sublime’: Byron’s Legacy in Spain”. *The Reception of Byron in Europe*. London: Continuum, 2005. 144-63.
- Cardwell, Richard Andrew. “Byron’s Romantic Adventures in Spain”. *Byron and Latin Culture: Selected Proceedings of the 37th International Byron Society Conference*. Ed. Peter Cochran. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 346-67.
- Cuenya, Manuel. “Diario de viaje”. Enrique Gil y Carrasco. *Diario Madrid-París-Berlín: último viaje*. Ed. Valentín Carrera. León: Paradiso_Gutenberg, 2015. 243-59.
- Choderlos de Laclos, Pierre. *Les Liaisons dangereuses*. París: Flammarion, 1981.
- Churchman, Philip H. “Byron and Espronceda”. *Revue Hispanique* 20 (1909): 5-210.
- Churchman, Philip H. “The Beginings of Byronism in Spain”. *Revue Hispanique* 23 (1910): 33-410.
- Espronceda, José de. *Poesías líricas y fragmentos épicos*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Castalia, 1970.
- Espronceda, José de. *Sancho Saldaña o El castellano de Cuéllar*. 2 vols. Ed. Ángel Antón Andrés. Barcelona: Barral, 1974.

- Espronceda, José de. *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Ed. Robert Marrast. Madrid: Castalia, 1978.
- Flitter, Derek. "The Immortal Byron' in Spain: Radical and Poet of the Sublime". *The Reception of Byron in Europe*. Ed. R. Cardwell. London: Continuum, 2005. 129-43.
- Gil y Carrasco, Enrique. *El señor de Bembibre*. Ed. Enrique Rubio. Madrid: Cátedra, 1986a.
- Gil y Carrasco, Enrique. *El señor de Bembibre*. Ed. Jean-Louis Picoche. Madrid: Castalia, 1986b.
- Gil y Carrasco, Enrique. *El lago de Carucedo*. Eds. Valentín Carrera y Francisco Macías. Biblioteca Gil y Carrasco. León: Paradiso_Gutenberg, 2014a.
- Gil y Carrasco, Enrique. *Crítica teatral*. Ed. Valentín Carrera. Estudio preliminar de Miguel A. Valera. Biblioteca Gil y Carrasco. León: Paradiso_Gutenberg, 2014b.
- Gil y Carrasco, Enrique. *Poesía*. Ed. Valentín Carrera. Biblioteca Gil y Carrasco. León: Paradiso_Gutenberg, 2014c.
- Gil y Carrasco, Enrique. *Miscelánea*. Ed. Valentín Carrera. Estudios de César Gavela, Noemí Sabugal y José Luis Suárez Roca. Biblioteca Gil y Carrasco. León: Paradiso_Gutenberg, 2014d.
- Gil y Carrasco, Enrique. *Viajes y costumbres*. Ed. Valentín Carrera, con una Introducción de Árida Ares. Biblioteca Gil y Carrasco. León: Paradiso_Gutenberg, 2014e.
- Gil y Carrasco, Enrique. *Diario Madrid-París-Berlín: último viaje*. Ed. Valentín Carrera. Biblioteca Gil y Carrasco. León: Paradiso_Gutenberg, 2015.
- Gil y Carrasco, Enrique. "Anochecer en San Antonio de la Florida". *Diario Madrid-París-Berlín: último viaje*. Ed. Valentín Carrera. Biblioteca Gil y Carrasco. León: Paradiso_Gutenberg, 2015. 24-36.
- Israelí, Ischaq. *Tratado de las fiebres*. Ed. Ruth M. Richards. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- Kemberger, Katherine. "Religion and the Supernatural in Tirso de Molina's *Burlador* and Byron's *Don Juan*". *Byron and Latin Culture: Selected Proceedings of the 37th International Byron Society Conference*. Ed. Peter Cochran. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 368-77.
- Marrast, Robert. *José de Espronceda et son temps: Littérature, société, politique au temps du Romantisme*. Paris: Klincksieck, 1974.
- Marrast, Robert. "Introducción crítica". *El estudiante de Salamanca. El Diablo mundo*. Madrid: Castalia, 1978.

- Martínez de la Rosa, Francisco. *Doña Isabel de Solís*. Valladolid: Maxtor, 2008.
- Montesinos, José. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. Madrid: Castalia, 1960.
- Morros, Bienvenido. "Introducción". José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Vicens Vives, 2014. VII-L.
- Nilchian, Elham. "Gul and Bulbul: Persian Love in Byron". *Byron Journal* 40 (2012): 155-64.
- Pajares, Eterio. *La novela inglesa en traducción al español durante los siglos XVIII y XIX: aproximación bibliográfica*. Barcelona: PPU, 2006.
- Pegenaute, Luis. "El corsario de Byron, en la traducción de Teodoro Llorente y Vicente W. Querol (1863)". Biblioteca de Traducciones Españolas. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. 1-9.
- Picoche, Jean Luis. *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Madrid: Gredos, 1978.
- Picoche, Jean Luis. "Introducción: biografía y crítica". Enrique Gil y Carrasco. *El señor de Bembibre*. Madrid: Castalia, 1986. 7-60.
- Pujals, Esteban. *Espronceda y Lord Byron*. Madrid: CSIC, 1972.
- Pujals, Esteban. "Byron and Spain". *Byron's Political and Cultural Influence on Nineteenth-Century Europe*. Ed. Paul Graham Trueblood. London: Macmillan, 1981.
- Pujals, Esteban. *Lord Byron en España y otros temas byronianos*. Madrid: Alhambra, 1982.
- Quintana Prieto, Augusto. *Juana Baylina, amor y musa de Enrique Gil y Carrasco*. León: Instituto de Estudios Bercianos, 1987.
- Saglia, Diego. *Byron and Spain: Itinerary in the Writing of Place*. Salzburg: Edwin Mellen Press, 1996.
- Samuels, Daniel George. *Enrique Gil y Carrasco: A Study in Spanish Romanticism*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1939.
- Sand, George. *Le Secrétaire intime*. Bruselas: Meline Cans et Compagnie, 1837.
- Scott, Walter. *La Pastora de Lammermoor o La desposada*. Madrid: Imprenta de D. Pedro Sanz, 1828.
- Scott, Walter. *La maga de la montaña*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1844.
- Sebold, Rusell P. "Tuberculosis y misticismo en *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco". *La novela romántica en España: entre libro de caballerías y novela moderna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002. 195-211.

- Suárez Roca, José Luis. “Cuadros de una peregrinación”. Enrique Gil y Carrasco. *Diario Madrid-París-Berlín: último viaje*. Ed. Valentín Carrera. León: Paradiso_Gutenberg, 2015. 39-62.
- Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Austral, 2009.
- Villalva, F., trad. *Don Juan, poema de Lord Byron*. 3 vols. Madrid: Librería de Leocadio López, 1876.
- Zorrilla, José. *Granada: poema oriental, precedido de la leyenda de Al-Hamar*. 2 vols. París: Imprinta de Pillet Fils Aine, 1852.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. Ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Vicens Vives, 2014.