

TITOLO: La reescritura romántica del Diablo: *El Diablo Mundo* de Espronceda y la redención de Satán.

AUTORE: Edoardo Maccioni

FONTE: *Inerba* n.6, 2025-2026 (marzo 2026), p. 8-18

URL: <<https://inerba.fileli.unipi.it/articoli/la-reescritura-romantica-del-diablo-el-diablo-mundo-de-espronceda-y-la-redencion-de-satan-edoardo-maccioni/>>

# La reescritura romántica del Diablo: *El Diablo Mundo* de Espronceda y la redención de Satán

Edoardo Maccioni

[edoardo.maccioni2@gmail.com](mailto:edoardo.maccioni2@gmail.com)

**ABSTRACT:** This article examines the Romantic rewriting of the figure of Satan in *El Diablo Mundo* by José de Espronceda within the broader framework of new Romantic mythology. Focusing on Lucifer's monologue in the poem's *Introducción*, it explores the humanization of the Devil, his tragic dimension, and his symbolic role as an embodiment of the Romantic hero, shaped by suffering, metaphysical doubt, and a titanic drive toward knowledge. This paper further engages in a comparative dialogue with major French reinterpretations dating back to the nineteenth century, particularly those by Alfred de Vigny and Victor Hugo. Finally, special attention is given to the Espronceda's poem *El Verdugo*, where the executioner emerges as the symbolic projection of satanic crime.

**PAROLE-CHIAVE:** Satán, Espronceda, Reescritura, Nueva mitología, Redención.

L'articolo è stato realizzato sotto la supervisione della prof. Daniela Pierucci, docente di Letteratura spagnola.

En el marco del Romanticismo español, José de Espronceda representó la culminación de dicha corriente literaria, encarnando el espíritu rebelde y anticonformista que caracterizaba la faceta más radical y liberal del movimiento romántico. Su producción tardía reflejaba, en primer lugar, una índole patriótica liberal y profundamente crítica hacia las instituciones políticas y religiosas de la época; en segundo lugar, este corpus poético evidenciaba un sentimiento trágico de desilusión y pesimismo existencial unido al espíritu titánico propio de la poesía romántica. *El Diablo Mundo*, su obra más ambiciosa, se erige en portavoz de los planteamientos románticos del poeta. El poema, concebido como un proyecto poético destinado a representar la naturaleza humana según su visión, pretende ahondar en temáticas vigentes en la primera parte del siglo XIX, entre las cuales destacan la desilusión y la pérdida de la inocencia, el individualismo del romántico aislado, en conflicto con el mundo maligno que habita y la crítica hacia la hipocresía político-religiosa de su tiempo.

Previo al relato de la historia de Adán, protagonista del poema, Espronceda da comienzo a la obra a través de la *Introducción*, canto preliminar ambientado en un contexto onírico-infernal, lugar dominado por Satán: el Diablo pronuncia un monólogo frente al propio poeta, quien se convierte en coprotagonista del texto introductorio.

En la *Introducción*, el coloso luciferino se levanta del mar de llamas ante el poeta. La escena creada por Espronceda evoca al Lucifer miltoniano del *Paradise Lost*: también él surge del lago de fuego donde cayó desde el Paraíso. Por lo que concierne al ámbito de las influencias inglesas, *El Diablo Mundo*, como recuerda Martinengo (1962), remite al *Cain* de Byron por lo que respecta al diálogo entre Caín y Lucifer.

La figura de Satán aparece acompañada por una multitud de demonios de formas indistintas:

Bullicioso séquito  
que vienen y van,  
visiones fosfóricas,  
ilusión quizá.  
Trémulas imágenes  
sin marcada faz,

su voz sordo estrépito  
que se oye sonar,  
cual zumbido unísono  
de mosca tenaz.  
(Espronceda, *Diablo Mundo*, *Introducción*, v. 277-286)<sup>1</sup>

Con la mano levantada, Satán detiene el movimiento infernal de los demonios para tomar la palabra, y el poeta procede a describirlo:

Voz admirable, y vaga, y misteriosa,  
viene de allá del alto firmamento,  
crece bajo la tierra temblorosa,  
vaga en las alas del callado viento;  
voz de amargo placer, voz dolorosa,  
incomprensible mágico portento,  
voz que recuerda al alma conmovida  
el bien pasado y la ilusión perdida.  
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 304-311)

Inicialmente, Satán está caracterizado con los rasgos iconográficos del monstruo medieval, pero luego adquiere un perfil psicológico cada vez más humano, que emerge de su discurso de «catedrático» (Valera 1905: 38) y culmina en el llanto final. En el poema, Satán ya no puede configurarse como emblema del mal absoluto, sino que asume características propiamente humanas que proceden de la experiencia sensible: el Diablo recuerda, lamenta y se desengaña, es decir, se desilusiona frente a la realidad ficticia y benévola que había idealizado, experimentando la misma frustración y desencanto que caracteriza al sujeto romántico frente a las falsas expectativas de un mundo que promete armonía y dichas.

## Satán trágico en la nueva mitología romántica

Esta visión de Lucifer es típicamente romántica: Satán, en su monólogo, muestra un lado trágico y conmovedor característico de los lamentos del Yo romántico y se convierte en un nuevo héroe épico y protagonista del canto introductorio. Además, la nueva configuración de Lucifer implica la privación del deseo de venganza, reemplazado por el sentimiento desgarrador de la angustia. La ausencia de Dios y el consiguiente silencio permiten a los demonios quebrantar sus cadenas («que hoy de su triste cárcel quiebran / libres los diablos en fin», Espronceda 2021: v. 10-11), trascender los límites entre lo metafísico y lo terrenal, y arrastrar consigo al ángel caído. Satán, con respeto a Dios, expone sus motivaciones, convirtiéndose en personaje activo: a través del silencio divino y del monólogo satánico, Espronceda pone en tela de juicio la tradicional benignidad de Dios. El Dios del poeta no encarna la figura divina descrita por la teodicea agustiniana, infinitamente bueno y justo; en dicha tradición, los sufrimientos humanos encuentran su lugar en el designio providencial según la lógica de la redención. En cambio, Dios se despoja de sus atributos benévolos y asume una simbología maligna, imagen del ser omnipotente que ha permitido que la semilla del mal fecundara el mundo de los hombres.

La narración de Espronceda se centra en las palabras de Satán, quien se introduce mediante una caracterización de corte titánico, autocondenándose por el pecado derivado de su «fatal deseo» (Espronceda 2021: v. 318) de alcanzar un conocimiento superior, encontrar a Dios y entender por qué actúa de manera distante e inescrutable: «el Romanticismo privilegió la imagen de un Dios indiferente y lejano, distante del hombre, semejante a Zeus en su arbitrariedad y tiranía.

<sup>1</sup> La edición de *El Diablo Mundo* considerada en el presente trabajo es la de 2021, a cargo de Robert Marrast, Ediciones Castalia. En adelante, la obra se citará con la sigla *D.M.*

Es por ejemplo el Dios por quien pregunta Lucifer en el *Diablo Mundo* de Espronceda – y no pasemos por alto que como en Byron, es de nuevo la voz del demonio la que presenta a un Dios mudo» (Comellas 2003: 33).

A continuación, Satán pronuncia una serie de declaraciones que confirman los sentimientos del hombre y donde él mismo se interroga:

¿Quién es Dios? ¿Dónde está? Sobre la cumbre  
de eterna luz que altísima se ostenta,  
tal vez en trono de celeste lumbré  
su incomprensible majestad se asienta:  
de mundos mil la inmensa pesadumbre  
con su mano tal vez rige y sustenta,  
sempiterno, infinito, omnipotente,  
invisible do quier, do quier presente. [...]  
¿Es Dios tal vez el Dios de la venganza [...]  
y la angustia, el dolor, la muerte lanza  
al inocente que implora en vano?  
¿Es Dios el Dios que arranca la esperanza,  
Frívolo, injusto, y sin piedad tirano [...]  
¿es Dios el Dios que goza en su hermosura,  
que arrojó el universo en el vacío [...]  
¿Fue vanidad del hombre y desvarío  
soñarse imagen de su imagen pura?  
¿Es Dios el Dios que en su eternal sosiego  
ni vio su llanto ni escuchó su ruego?  
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 320-327, 344, 346-349, 353-354, 356-359)

Satán queda despojado de su configuración maligna, y adquiere una disposición humana dotada de conciencia reflexiva: ahora él mismo es capaz de reconocer que los rasgos tradicionalmente atribuidos al Diablo se proyectan sobre la figura divina, desde el deseo de venganza hasta el que, indiferente, guarda silencio ante el mal padecido por el creyente. Ya no garante de la justicia ni del orden del bien, Dios aparece con un perfil enigmático y hostil. La figura satánica, por su parte, experimenta una evolución del papel de carcelero infernal gracias a los poetas románticos, quienes reconocen en ella el rasgo que más los caracteriza, es decir, el papel de víctima en una realidad dolorosa:

Pero al identificarse con la víctima allanaron el camino a una poesía del sufrimiento en que el aspirante artista creía que el dolor y la marginalidad eran los requisitos del genio y del heroísmo. La usurpación del romanticismo y la glorificación de la posición de la víctima definieron su verdad, pero ésta fue una sabiduría fatal, autodevoradora. Generó una forma extraña de masoquismo; no un tipo psicológico, sino un tipo estético o literario que sí tuvo devastadoras implicaciones psicológicas [...]. Al amar la mentira de lo fantástico, los románticos se arriesgaron a convertirla en su verdad, a llevar en ellos mismos las flores del mal y de la enfermedad.  
(Siebers 1989: 252; 260)

El tormento luciferino se propone indagar en profundidad el concepto de dolor y su fuente. El monólogo, privó ya de ya de la grandilocuencia para volcar en el poema una serie de ágiles octosílabos, vuelve al metro de la «catarata encendida» (Espronceda 2021: v. 255) de las estrofas rápidas e incisivas que preceden las palabras de Lucifer. La segunda parte del monólogo confirma, a pesar de que aún predomina el tema de la duda – «¿Quién sabe? Acaso / yo soy el espíritu del hombre» (Espronceda 2021: v. 392-393) –, la concepción de Satán como parte intrínseca de la naturaleza humana, reflejo de sus pasiones, contradicciones y aspiraciones, de modo que se establece un paralelismo profundo entre el sujeto poético y el Diablo. La ironía empleada en el resto del poema desaparece en las palabras del Diablo, quien adopta un tono serio y acusatorio hacia el hombre y Satán mismo aborda, más allá del reproche a la irresponsabilidad humana, el tema del titanismo:

Y otra vez va a mover guerra,  
a alzar rebeldes pendones,  
y hasta el origen creador  
causa por causa recorre,  
y otra vez se hunde conmigo  
en los abismos, en donde  
en tiniebla y lobreguez  
maldice a su Dios entonces.  
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 408-415)

El hombre se esconde con el mismo Satán entre «tiniebla y lobreguez», incapaz de alcanzar la verdad oculta. En consecuencia, encuentra el Infierno, lugar concebido para representar la desilusión humana; los placeres humanos y la idea providencial de Dios no son más que un delirio mismo del hombre que, finalmente, en el contexto infernal, logra despertar, pero al caro precio de la pérdida de las ilusiones:

¡Ay! Su corazón se seca,  
y huyen de él sus ilusiones,  
delirio son engañoso  
sus placeres, sus amores,  
es su ciencia vanidad,  
y mentira son sus goces,  
isolo verdad su impotencia,  
su amargura y sus dolores!  
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 416-423)

El romántico, caracterizado por su intolerancia hacia un mundo concebido como intrínsecamente maligno, se expresa mediante un Satán humanizado, símbolo de profunda conciencia y de rebeldía frente al injusto orden universal. La propuesta esproncediana aspira, asimismo, a ofrecer una lectura metaliteraria de los dos roles divinos. De este modo, Dios y Satán trascienden la mera representación teológica para configurarse como emblemas de los cánones literarios neoclásicos y románticos. Mientras que Dios encarna la racionalidad y la armonía estética, Satán representa la subversión del aparente orden divino: el Diablo, fuente de rebelión, desvela la función neoclásica como un vínculo profundamente opresivo para el poeta romántico y como la imagen de una prisión de naturaleza ideológica, una cárcel conceptual que constriñe al yo lírico.

Aunque Satán se presenta como un alter ego del poeta y, en última instancia, de la humanidad en su conjunto, Espronceda dota a la figura del Diablo de una nueva naturaleza. Lucifer ya no es una entidad externa en la que el hombre se refleja y con la cual comparte sus tormentos, sino un ser intrínseco al propio ser humano. Satán, de hecho, afirma:

Tú me engendraste, mortal,  
y hasta me distes un nombre;  
pusiste en mí tus tormentos,  
en mi alma tus rencores,  
en mi mente tu ansiedad,  
en mi pecho tus furores,  
en mi labio tus blasfemias  
e impotente maldiciones;  
me erigiste en tu verdugo,  
me tributaste temores,  
y entre Dios y yo partiste  
el imperio de los orbes.

Y yo soy parte de ti,  
soy ese espíritu insomne  
que te excita y te levanta  
de tu nada a otras regiones,  
con pensamiento de ángel,  
con mezquindades de hombre.  
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 424-441)

Mercedes Comellas inscribe esta moderna concepción de Satán en el concepto de «nueva mitología» (2003: 28): ella destaca cómo el arte y la literatura se hallan en crisis a la hora de representar la relación entre el hombre y el mundo en el siglo XIX, así como la de ambos con Dios, puesto que «las musas paganas no son capaces de explicarla» (Comellas 2003: 28). Tal como señala Russell (1986), los románticos utilizaron la simbología cristiana con fines estéticos y mitopoéticos, generalmente sin respetar demasiado su contenido teológico, lo que favoreció la desvinculación de dichos símbolos de sus significados fundamentales. En el contexto del Romanticismo, el cristianismo deja de ser una religión para convertirse en mitología bíblica:

Este proceso resultará sólo posible cuando después de la desacralización de la Ilustración, la re-sacralización de los románticos haga inevitable la distancia con respecto al Dios cristiano y permita mitologizarlo. La religión será ahora vista desde una perspectiva nueva y de hecho la mayoría de las teologías propiamente románticas son sospechosas de heterodoxia, o en el caso de mantenerse en la ortodoxia, tienen algo de rescate de lo antiguo, de literaturización y artificiosidad notoriamente frívola en ocasiones.  
(Comellas 2003: 28)

Dentro de este marco conceptual, el Diablo esproncediano aparece como hijo de la humanidad. La ulterior subversión desplaza el papel de la intrínseca malignidad humana; el coloso se convierte en el «espíritu insomne» (Espronceda 2021: v. 437) del inagotable deseo de conocimiento titánico. El Diablo se apropia de un nuevo atributo divino: la verdad de la revelación, aun cuando esta provoque la angustia irreparable de la que el hombre es plenamente consciente. No menos llamativo resulta el dístico final: la *ratio* angélica pertenece también a Satán, ángel caído ansioso de redención a través de la confesión al poeta; sin embargo, la esencia del mal corresponde únicamente a la naturaleza humana.

El hombre romántico aspira, en su delirante deseo, a alcanzar el cielo como si poseyera en sí mismo elementos ultraterrenos. El incesante anhelo ontológico de alcanzar la idea de Dios, incluso antes de la muerte, convierte al hombre en el verdadero titán de su soberbia prometeica. Trasgredir implica «la aceptación implícita del castigo» (Comellas 2003: 49) y el descenso al Infierno. Cabe señalar, no obstante, una de las representaciones de esta condición en la producción de Espronceda, concretamente en *El Estudiante de Salamanca*, donde Félix de Montemar, protagonista del poema, ya aparecía asociado a los atributos tradicionales de Satán, unidos a la verve romántica decimonónica. Félix de Montemar, al igual que Lucifer, provoca a Dios mediante el desafío titánico:

Grandiosa, satánica figura,  
alta la frente, Montemar camina,  
espíritu sublime en su locura,  
provocando la cólera divina:  
fábrica gentil de materia impura,  
el alma que la alienta y la ilumina,  
con Dios le iguala, y con osado vuelo  
se alza a su trono y le provoca a duelo.

Segundo Lucifer que se levanta  
del rayo vengador la frente herida,  
alma rebelde que el temor no espanta,  
hollada sí, pero jamás vencida:  
el hombre en fin que en su ansiedad quebranta  
su límite a la cárcel de la vida,  
y a Dios llama ante él a darle cuenta,  
y descubrir su inmensidad intenta.  
(Espronceda, *D. M.*, v. 1245-1260)

Tras las acusaciones que Lucifer dirige contra el poeta y su especie, los versos plantean dudas en torno al componente dogmático del cristianismo. Satán incita al poeta y, en consecuencia, al lector, a reflexionar críticamente sobre la dimensión de la fe y sobre el fundamento mismo de su verdad. El Diablo, por tanto, encarna el impulso humano hacia la doble problematización de la entidad divina: por un lado, su benevolencia y, antes que nada, la propia hipótesis teísta de su existencia:

¿Quizá una ley te subyuga?  
¿Quizá vas sin saber dónde?  
Las creencias que abandonas,  
los templos, las religiones  
que pasaron, y que luego  
por mentira reconoces,  
¿son quizá menos mentira  
que las que ahora te forjes?  
¿No serán tal vez verdades  
los que tu juzgas errores?  
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 446-465)

El ser humano, el lector, el poeta. La humanidad se ve obligada a un enfrentamiento directo con el dilema último, es decir, la existencia misma de Dios. Los versos de Satán permiten una reinterpretación moderna de Dios – posiblemente cercana al ateísmo – que no guarda relación alguna con la visión tradicional. Esta hipótesis surge de la reconsideración crítica de los preceptos bíblicos: cabría suponer que Espronceda, a diferencia de los prerrománticos españoles, adopta una postura claramente más crítica y radical, la cual exige una profunda puesta en cuestión no solo de la bondad divina, sino de la religión en su conjunto.

Los prerrománticos – como Marchena y Blanco White –, aunque siguen considerando fundamental la dimensión espiritual cristiana, muestran evidentes tensiones con la institución religiosa de su tiempo, pero no llegan al proceso antirreligioso que caracteriza al autor del *Diablo Mundo* (Sánchez-Blanco 1982: 516). La evolución de Espronceda implica un paso decisivo de un agnosticismo reflexivo – orientado a plantear dudas sobre la fe – hacia una reconsideración contemporánea de la concepción tradicional católica de Dios, de marcado signo romántico. La transición que realiza el poeta pone de relieve una ruptura con las convenciones amplificadas por el contexto neoclásico que Espronceda vivió en sus primeras poesías del siglo XIX, al desafiar abiertamente la estructura cristiana tradicional.

Satán concluye, pues, su intervención con un nuevo dilema: el destino del alma. Escéptico, el coloso luciferino, quizá bajo una lente de ironía, exclama:

Y al fin la materia muere;  
pero el espíritu, ¿a dónde  
volará? ¿Quién sabe? ¡Acaso  
jamás sus cadenas rompe!!!  
(Espronceda, *D. M.*, *Introducción*, v. 516-519)

El profundo escepticismo impide afirmar futuros esperanzadores para el alma. La serie de preguntas cargadas de angustia reflejan la incertidumbre, la imposibilidad de obtener respuestas seguras para el ser humano acerca de la vida más allá de la muerte.

La sublime figura satánica enmudece, y Espronceda construye el drama propio de la nueva mitología bíblica: el Diablo, desgarrado por las mismas palabras que ha pronunciado, aparece humano con renovada intensidad, derramando lágrimas cargadas de desengaño. Satán, como el hombre, está abrumado por el profundo tormento existencial que él mismo ha querido compartir con el ser que lo engendró:

Dijo, y la ignea luminosa frente  
dejó caer desesperado y triste,  
y corrió de sus ojos larga fuente  
de emponzoñadas lágrimas; profundo  
silencio en torno dominó un momento  
(Espronceda, *D. M., Introducción*, v. 520-524)

Satán se ha expuesto y la nueva configuración queda completada, confirmando, asimismo, de manera figurada, su sensibilidad humana:

Ahora el diablo no es el origen exclusivo de las fuerzas del mal, sino el depositario de la dualidad del hombre. Por eso, tras la descripción física de su aspecto terrible en la Introducción, se le presenta como un ángel caído capaz de expresar el dolor, la melancolía y la desesperación desde la que acusa a Dios de haber abandonado al hombre y mostrar hacia él una cruel indiferencia. En la Nueva Mitología se ha transformado el argumento del pacto diabólico y la antigua figura tiene ahora la función de explicar los mecanismos del mundo como una totalidad sin márgenes, en constante flujo irénico.  
(Comellas, Román Gutiérrez 2008: 150)

## La redención de la víctima divina

La imagen de un Satán lloroso es símbolo de la derrota del ángel caído: el transgresor de los límites divinos queda condenado al dolor eterno de una realidad desilusionada, tema recurrente en la producción esproncediana. A título de ejemplo, véase el poema *A Jarifa en una orgía*:

Que así castiga Dios el alma osada,  
que aspira loca, en su delirio insano,  
de la verdad para el mortal velada,  
a descubrir el insondable arcano.  
(Espronceda 1984: v. 85-88)

Según la perspectiva romántica, esta angustia se perfila como la verdadera esencia de la corriente literaria. La derrota del Diablo se transfiere al tormento del poeta romántico, en tanto que necesaria para la ruptura con la tradición neoclásica. Interiorizar la culpa de la transgresión en forma punitiva permite la creación de la imagen sensible y doliente del nuevo Lucifer; de este modo, el dolor procedente del terrible e inevitable destino del Diablo se configura como apasionada fuente de inspiración para el poeta: «la autoaniquilación es la única salida, la única posible cita definitiva con la Unidad. La terrible conciencia de ese destino marcado, de la condenación inevitable, alimenta en el héroe su voraz fuego interior» (Comellas 2003: 59). Se observa claramente que la inmersión en la dimensión infernal representa, asimismo, un espacio de crucial importancia para el ámbito del proceso creativo: «el artista romántico cruzará las puertas de ébano cada vez que se entregue a la creación, pues el mundo onírico y subconsciente se convierte ahora en el principal filón para los temas y tratamientos literarios» (Comellas 2003: 53).

Espronceda asume el valor satánico en la medida en que ya no desea «imitar la naturaleza» (Comellas 2003: 53) y desafía a Dios, que es el emblema de los valores neoclásicos. El autor pretende, además, otorgar una nueva génesis al mundo en su poema. El poeta se convierte, por tanto, en la hibridación de las dos esferas divinas: la rebelión satánica y la omnipotencia celeste generadora de vida.

Debe considerarse, además, que el objetivo anti-providencial que el poeta romántico se impone contempla, al mismo tiempo, la salvación de la figura luciferina en la que se refleja. A pesar de que la angustia constituye el principio inspirador de su poesía, el poeta persigue el deseo de una reconciliación entre lo divino maligno y la bondad celeste, con el fin de arrancar la idea del mal del mundo que lo rodea:

Desde un punto de vista teleológico, la concepción de la conversión de Satán y su readmisión en el cielo es el corolario de la fe en la perfectibilidad del hombre y la creencia en la consecuente desaparición del Mal. Esa esperanza en el triunfo universal del Bien es la misma utopía romántica que confía en la reunificación definitiva, la reconciliación final de los opuestos, el matrimonio entre cielo e infierno.

(Comellas 2003: 60)

## Del *Diablo Mundo* a la visión europea: Satán en Francia

Bajo este perfil temático, el análisis del *Diablo Mundo* se enriquece profundamente si se considera el diálogo de la obra con las tendencias románticas europeas de la primera mitad del siglo XIX, en particular las francesas. *Éloa, ou la sœur des anges* (1823), célebre poema del romántico francés Alfred de Vigny, es hijo del *mal du siècle*, expresión de la profunda crisis existencial de los románticos posnapoleónicos.

Los intelectuales de las primeras décadas del siglo XIX observaron cómo las inquietudes religiosas y políticas socavaban las certezas del hombre decimonónico y de su papel social: tal condición, al provocar intensos sentimientos de nostalgia, melancolía y dolor en los poetas franceses de la época, abrió nuevas perspectivas poéticas capaces de dialogar con el clima cultural decimonónico. *Éloa* narra la vida de la protagonista homónima del poema, nacida de una lágrima de compasión derramada por Jesús ante la muerte de Lázaro.

Su origen divino le confiere propiedades celestiales, convirtiendo a Éloa en un ángel de pura gracia y belleza. El personaje constituye el manifiesto de la compasión divina y, en consecuencia, encarna la misericordia celestial, su único fin: la misión de Éloa coincide con la voluntad angélica de brindar consuelo y redención a los fieles que lo necesiten.

En cuanto al segundo protagonista de la obra, Satán, está dotado de intelecto y es capaz de dialogar como el Lucifer catedrático de *El Diablo Mundo*, pronunciando versos ricos en referencias filosóficas y poéticas. Ambos poetas reelaboran la figura de Satán, desvinculándola de la imagen cristiana de pura ferocidad y malignidad, para devolver al personaje una profunda complejidad intelectual. Satán, ahora provisto de una aguda inteligencia, responde a un intento poético de salvación: el ángel caído se distancia del concepto de Diablo irracional, y encarna las tensiones románticas. Gracias a esta nueva configuración del personaje satánico, Vigny y Espronceda logran deconstruir los dogmas cristiano-católicos tradicionales. Así como el Satán de la nueva mitología romántica, en Vigny, se interroga, junto a la angélica hermana, sobre el sentido providencial y sobre la justicia divina: donde también se le atribuyen cualidades verificables en el Dios cristiano, en tanto ángel de pura belleza, a pesar del sereno sentimiento de rebelión que desea explicar a Éloa:

Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas,  
Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme  
Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,  
Dans les liens de corps, attrait mystérieux,  
Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux.  
C'est moi qui fais parler l'épouse dans ses songes;  
La jeune fille heureuse apprend d'heureux mensonges;  
Je leur donne des nuits qui consolent des jours,  
Je suis le Roi secret des secrètes amours.  
J'unis les cœurs, je romps les chaînes rigoureuses,  
Comme le papillon sur ses ailes poudreuses

Porte aux gazons émus des peuplades de fleurs,  
 Et leur fait des amours sans périls et sans pleurs.  
 J'ai pris au créateur sa faible créature;  
 Nous avons, malgré lui, partagé la nature:  
 Je le laisse, orgueilleux des bruits du jour vermeil,  
 Cacher des astres d'or sous l'éclat d'un soleil;  
 Moi, j'ai l'ombre muette, et je donne à la terre  
 La volupté des soirs et les biens du mystère.  
 (Vigny 1991: v. 426-444)

El Lucifer de Vigny sitúa el Infierno, al igual que el Satán de *El Diablo Mundo*, en el universo de la interioridad humana, en los sueños y deseos del hombre. Las crueldades infernales se subvierten nuevamente: Satán ofrece «des nuits qui consolent le jours» (Vigny 1991: v. 418) momentos de libertad frente al tormento originado en Dios, que se convierte ya en símbolo y generador del dolor terrenal. Vigny concibe la redención de Satán a través del papel de guardián del bienestar humano, el Diablo que se pone de parte del bien: «de ce mal universel, le Satan de Vigny ne cesse de rejeter la responsabilité sur le Créateur» (Milner 1960: 380). La propia creación de Dios nace del mal atribuido a la divinidad cristiana. El Diablo, en consecuencia, actúa en la oscuridad que domina para consolar a los seres abandonados.

El Satán de *Éloa*, al igual que el Lucifer de Espronceda, exhibe su postura titánica, no necesariamente reducida al deseo de conocimiento; el ángel caído asume esta condición porque se atreve a criticar a Dios «au nom d'une idée du bien plus haute et plus pure» (Milner 1960: 382). El papel de Éloa corresponde al del poeta de la *Introducción*: al final del poema, Satán lleva su rebelión al extremo y presenta su verdadera naturaleza seductora y engañosa, que arrastra consigo a Éloa. Esta, víctima de su propia índole piadosa, es conducida al Infierno, y «prefiere acabar al lado del vencido en vez de volver al cielo» (Comellas 2003: 61), junto al nuevo Satán deshumanizado «sans amour, sans remords» (Vigny 1991: v. 725). Para salvar a Satán, Vigny condena la extensión divina, el emisario de Dios que representa la benevolencia cristiana corrompida por el propio creador.

De manera análoga, el poeta de *El Diablo Mundo*, representante de la interioridad humana, prefiere los infiernos a los cielos, en la medida en que el Infierno mismo y Satán forman parte activa de su naturaleza y se convierten en filtros de análisis para la realidad que se oculta tras el velo divino.

Aun siendo un texto posterior, *La Fin de Satan* (1886), poema inconcluso de Victor Hugo, testimonia el mismo imaginario satánico. Hugo transforma la figura del portavoz de la rebelión en un Satán testigo del mal en el tiempo: «Hugo cerca di riconciliare il Satana bandito, e cerca di purificare da ogni male il ruolo di Satana nella storia» (Pellegrini 2018: 122). La redención se produce gracias al acontecimiento milagroso del ángel Liberté, figura divina y misericordiosa nacida de una pluma de las alas del Lucifer precipitado en el abismo. El Diablo puede, por tanto, recibir el perdón divino gracias a Liberté, hija de los elementos divinos y benévolos que Satán ha conservado. El propio Dios reconoce la naturaleza del ángel, concediendo el perdón y la redención a Lucifer:

Viens ; l'ange Liberté, c'est ta fille et la mienne.  
 Cette paternité sublime nous unit.  
 L'archange resuscite et le démon finit;  
 Et j'efface la nuit sinistre, et rien n'en reste.  
 Satan est mort ; renaiss, ô Lucifer céleste!  
 (Hugo 1888: 309)

El autor se centra en el exilio eterno del ángel caído, criatura desgarrada que soporta el peso trágico del mal mismo que representa. Hugo, a diferencia de Espronceda y Vigny, no desea identificarse con su personaje, sino que proyecta en Satán la figura del exiliado pensador y justo: «Hugo fa di Satana un homo duplex, fratello antico più che maestro della romantica schiera di esiliati in terra. Da puro principio del male, Satana diventa teatro di un conflitto troppo umano. Facendo di Satana un mostro di dualità Hugo porta alle estreme conseguenze il fascino del bandito, mostra il rovescio della rivolta e scava la tragedia della diversità del mostro» (Pellegrini 2018: 129).

## *El verdugo*, testigo y emblema del nuevo Satán

Espronceda manifestó, ya antes del *Diablo Mundo*, un interés particular por la figura satánica entendida en la perspectiva de una reescritura romántica.

En el conjunto de las canciones, el poeta elaboró una serie de personajes liminales – el pirata, el reo de muerte, el mendigo, el cosaco y el verdugo –, todos ellos marginados sociales que encarnan tanto la dimensión política como la inquietud romántica propias de Espronceda. Destaca, dentro de las canciones, *El Verdugo*, centrado en la figura del sayón. Espronceda sitúa en el centro de la escena la voz del verdugo, un individuo condenado a representar el papel negativo de ejecutor de la justicia:

De los hombres lanzado al desprecio,  
de su crimen la víctima fui,  
y se evitan de odiarse a sí mismos,  
fulminando sus odios en mí.  
(Espronceda 1984: v. 1-4)

*El Verdugo* representa un ejemplo paradigmático de «ironía romántica siniestra» (Sebold 1989: 647): en él se ponen en escena las contradicciones morales de una sociedad que venera la virtud pública y reclama justicia, pero niega empatía a quien está encargado de ejecutarla. Además, entre todos los personajes de las canciones, el verdugo es el único que, al encarnar los valores de autoridad, orden y justicia, termina siendo el más desfavorecido: resulta al mismo tiempo necesario para la sociedad, pero es fustigado por ella que, sin embargo, lo fustiga. Esos valores podrían entenderse como equivalentes a una representación terrena de la contrapartida divina, en tanto garantes del orden moral y social establecido. Frente a ellas, el nuevo Satán romántico – figura victimizada y marginada – se erige como contraimagen, símbolo de la rebeldía y, como el verdugo, del sufrimiento del individuo.

Espronceda otorga voz a un personaje que, al igual que el Satán del *Diablo Mundo*, está condenado a un destino de aislamiento y repulsión. Tanto la figura de Satán, como la del verdugo, se configuran, en Espronceda, como sujetos marginados: en *El Verdugo*, la voz poética otorga dignidad literaria a un personaje destinado a encarnar el papel más odiado, espejo del trágico y reescrito Satán. La vergüenza, el rechazo social, la conciencia de ser símbolo de la culpa ajena y, al mismo tiempo, víctima inocente: en esta representación, la figura del verdugo guarda una constante semejanza con la figura de Satán de la nueva mitología romántica, en la que las características trágicas se convierten en emblemas de su condición moderna:

En mí vive la historia del mundo  
que el destino con sangre escribió,  
y en sus páginas rojas Dios mismo  
mi figura imponente grabó.  
La eternidad  
ha tragado cien siglos y ciento,  
y la maldad  
su monumento  
en mí todavía contempla existir.  
(Espronceda 1984: v. 81-89)

Satán y el verdugo, una vez más, se compenetran hasta delinear una única figura paradigmática. El aislamiento del verdugo, «instrumento del genio del mal» (Espronceda 1984: v. 31), surge del contraste entre sus características individuales y las exigencias de la sociedad – proyección de la voluntad divina, en oposición a Satán – que reclama la ejecución de su tarea:

Y ellos son justos,  
yo soy maldito;  
yo sin delito  
soy criminal:  
(Espronceda 1984: v. 33-36)

El verdugo se configura como la proyección del crimen satánico que el poeta se propone rechazar. Como encarnación de los valores del nuevo Satán romántico, el verdugo no se limita a ofrecer una crítica de la sociedad desencantada del siglo XIX. El elemento social, recuerda Sebold, está presente – la herencia del oficio, la falta de elección, la presencia del juicio social – pero se encuentra al servicio del *pathos* y de la crítica moral: asimismo, el drama romántico subraya los rasgos psicológicos y emotivos del personaje humano, trascendiendo el marco estrictamente político.

## Bibliografía

- BILICK David (1981), *José de Espronceda: An Annotated Bibliography. 1834-1980*, New York, Garland Publishing.
- COMELLAS Mercedes (2003), «Subversión de la marginalidad en la mitología romántica», In: Alemán Maldonado M. y Ceballos Palma M. (eds.), *Márgenes y minorías en la literatura*, Madrid, Ediciones del Orto, p. 27-63.
- COMELLAS Mercedes y ROMÁN-GUTIÉRREZ Isabel (2008), «*El Diablo Mundo*: la ironía y la nueva mitología románticas. Claves de la poética de Espronceda», In: Salgado Bernal J. L. y Lama Ángel M. (eds.), *José de Espronceda en su Centenario (1808-2008)*, Almendralejo, Editora Regional de Extremadura, p. 115-158.
- COMELLAS Mercedes (2019), *La biblia como mitología. La heterodoxia romántica*, «Ínsula», Madrid, 865, p. 22-27.
- ESPRONCEDA José (1984), *Poesías líricas y fragmentos épicos*, Marrast R. (ed.), Madrid, Castalia Ediciones, «Clásicos Castalia».
- ESPRONCEDA José (2021), *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, Marrast R. (ed.), Barcelona, Castalia Ediciones, «Clásicos Castalia».
- HUGO Victor (1888), *La fin de Satan*, París, Hetzel.
- MARRAST Robert (1982), «*El Diablo Mundo* en el Romanticismo español», In: Rico Manrique F. (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 5, Barcelona, Editorial Crítica, p. 167-174.
- MARTINENGO Alessandro (1962), *Polimorfismo nel Diavolo Mundo d'Espronceda*, Torino, Bottega d'Erasmo.
- MILNER Max (1960), *Le Diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*, París, Librairie José Corti, vol. 1.
- PELLEGRINI Luciano (2018), «La fine incompiuta del Satana romantico», In: Luca Pietromarchi (ed.), *Il piacere del Male nella letteratura dell'Ottocento*, Pisa, Pacini Editore, p. 120-142.
- RUSSELL Burton Jeffrey (1986), *Il Diavolo nel Mondo Moderno*, trad. it. Cezzi F., Roma, Edizioni Laterza.
- SÁNCHEZ-BLANCO Francisco (1982), *La filosofía sensista y el sueño de la razón romántica*, «Cuadernos Hispanoamericanos», Madrid, 381, p. 509-521.
- SEBOLD Russell (1989), «Criminal sin delito: *El Verdugo* de Espronceda», In: Carbonell M. C. y Sotelo Vázquez A. (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Villanova*, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), vol. 2, p. 647-662.
- SIEBERS Tobin (1989), *Lo fantástico romántico*, Madrid, F.C.E., p. 252-260.
- VALERA Y ALCALÁ GALIANO Juan (1905), «Del Romanticismo en España y de Espronceda», In: Valera C. (ed.), *Obras completas de Juan Valera*, Madrid, Imprenta Alemana, 1, p. 5-44.
- VIGNY Alfred de (1991), *Éloa, ou la sœur des anges*, In: Binni L. (ed.), *Poemi antichi e moderni. I destini*, Milán, Garzanti Editore, p. 14-61.