

# Optics and Phantasmagoria in the Poetry of José de Espronceda

---

Daniela Pierucci

## Abstract

This study reads the recurrence of optical, visual, and spectacular imagery in the work of Spanish poet José de Espronceda in light of the “visual revolution” that radically transformed the way reality was perceived and represented between the eighteenth and nineteenth centuries. Espronceda was educated in a context rich in scientific and spectacular practices (optical devices, experimental physics cabinets, and shows based on luminous and phantasmagoric illusions) that characterised this revolution. He then lived in exile in European capitals where these practices flourished. This article aims to show how Espronceda integrated a true visual vocabulary into his poetics, transforming real optical phenomena into metaphors of illusion, instability, and the deceit inherent in existence.

## Keywords

Romantic poetry, Scientific popularization, Fantasmagoria, Illusion.

# Ottica e fantasmagoria nella poesia di José de Espronceda

Daniela Pierucci

La critica ha spesso ricondotto i motivi tematici e stilistici della poesia di Espronceda a fonti letterarie, privilegiando l'analisi intertestuale e le influenze romantiche europee. Il presente studio propone invece una diversa prospettiva, sviluppata nel dialogo con la vasta produzione critica sulla divulgazione scientifica in Spagna e con gli studi sul precinema e la cultura ottica europea: leggere la ricorrenza di immagini ottiche, visive e spettacolari nell'opera del poeta alla luce della "rivoluzione visiva" che, tra diciottesimo e diciannovesimo secolo, trasformò radicalmente il modo di vedere e rappresentare il reale. Tale rivoluzione, avviata in Francia e in Inghilterra, raggiunse anche la Spagna, dove proliferarono dispositivi ottici, gabinetti di fisica sperimentale e spettacoli basati su illusioni luminose e fantasmagoriche<sup>1</sup>.

L'obiettivo è mostrare come Espronceda, formatosi in un contesto permeato da tali pratiche scientifico-spettacolari e successivamente esule nelle capitali europee dove esse ebbero grande sviluppo, abbia integrato nella sua poetica un vero e proprio vocabolario visivo, che trasforma fenomeni ottici reali in metafore dell'illusione, dell'instabilità e dell'inganno dell'esistenza. Non si tratta di individuare analogie casuali, ma di leggere la poesia come luogo di sedimentazione di una cultura visiva condivisa.

In Spagna, come altrove, fu la 'ilustración' a promuovere la popolarizzazione scientifica, e nei grandi centri urbani dalla metà del diciottesimo secolo si moltiplicarono i gabinetti di fisica sperimentale, tanto all'interno di istituzioni pubbliche quanto in palazzi nobiliari e dimore private. Le dimostrazioni scientifiche, spesso praticate da esperti itineranti che si esibivano nei loro domicili, nei teatri o nei club, attiravano un pubblico sempre più variegato:

desde médicos, boticarios y artesanos, interesados en las aplicaciones de la física y la química en sus actividades, hasta los públicos que asistían a los teatros y otros espectáculos públicos, entre los que se

---

<sup>1</sup> Cfr. Cantos Casenave 2013.

encontraban nobles acomodados, jóvenes estudiantes, mujeres e incluso eclesiásticos. (Suay-Matallana Bertomeu Sánchez 2016: 180)

Tra i *demostradores* ambulanti che alla fine del secolo illustravano i loro esperimenti di fisica, chimica e altri fenomeni naturali in varie città spagnole come Siviglia, Valencia, Barcellona e Madrid, spicca il francese François Bienvenu, la cui attività è attestata nei quotidiani dell'epoca dal 1797 al 1803. A tale proposito, ricordo una tra le tante sessioni tenute a Madrid, che ha per oggetto l'ottica e il celebre esperimento di Newton:

De la luz. Se verá descomponer el rayo solar en diferentes colores; y estos colores reunidos después en un mismo foco producirán por su reunión el blanco: se verá formar un arco Iris en toda la extensión de la sala; y se descompondrá también un rayo solar por medio del agua.

Del microscopio solar. Se verán varios insectos de un tamaño asombroso: una pulga aparecerá del tamaño de 5 pies, y á proporción otros insectos: la cabeza de un mosquito aparecerá de un tamaño prodigioso, y su guijón ó trompa de muchos pies de largo [...] y se dará fin á esta diversión por la linterna mágica solar. (*Diario de Madrid*, 4 maggio 1798)

La lanterna magica, come è noto, è una delle tecnologie audiovisive più antiche e più diffuse della storia del precinema<sup>2</sup>; i suoi vari modelli, sempre più perfezionati, vennero impiegati negli spettacoli di fantasmagoria, documentati dalla stampa madrilenica (*Diario de Madrid*) dal primo quarto dell'Ottocento (1807-1819).

Quando, dunque, nel 1821 il francese Étienne-Gaspard Robert, noto con il soprannome di Robertson, portò al Teatro del Príncipe, il suo repertorio parigino di fantasmagorie, il pubblico, già 'aficionado' a quel genere di intrattenimento, lo accolse con grande entusiasmo. Le sue illusioni, di sapore gotico, erano popolate di creature demoniache, scheletri, mostri, attinti da varie tradizioni (antico Testamento, mitologia greca, letteratura inglese). Trascrivo a scopo esemplificativo la descrizione prodotta da Frutos Esteban del numero intitolato *Tambor de los muertos*, molto pertinente all'analisi dell'immaginario espressionista:

Se iniciaba con un resplandor coloreado e indeterminado que manchaba la tela, producido por los quinqués del fantoscopio y la

---

<sup>2</sup> Cfr. Frutos Esteban 2008.

placa de vidrio que representaba la cabeza de Medusa. A medida que el aparato retrocedía silenciosamente, la imagen crecía, hasta que quedaba nítidamente enfocada y alcanzaba su mayor tamaño. Mientras tanto, un ruido estrepitoso, producido por un tan-tán chino, llevaba al máximo la intensidad dramática. La maniobra era reversible, hasta que aparecía de nuevo un resplandor confuso. El terror que se buscaba era máximo cuando ese efecto óptico se combinaba con el movimiento interno de los ojos de la Medusa en su placa animada, pues, según el mito, ese personaje transformaba en piedra a todos los que tropezaban con su mirada. (Frutos Esteban - López San Segundo 2016: 563)

Tra i lanternisti spagnoli il più celebre fu Juan González Mantilla, definito dalla stampa madrilená il «primer fantasmagórico español» (Gómez Alonso 1999), le cui esibizioni (física ricreativa, automi, 'baile de las brujas', fantasmagoria) sono documentate dal 1809 al 1837. Viene menzionato anche in un articolo di Mariano José de Larra ("¿Quién es el público y dónde se encuentra?", *El Pobrecito Hablador*, 17 agosto 1832) dove lo scrittore riconosce la difficoltà di catturare con la parola l'attenzione del pubblico, ormai avido consumatore di spettacoli, di immagini in movimento:

Estas tecnologías y dispositivos ópticos, de los que Larra mencionará en otros artículos, además de las citadas linterna mágica y fantasmagoría, el caleidoscopio o calidoscopio y el panorama, constituyen una notable competencia en el uso del ocio que terminará por desbancar —si es que alguna vez tuvo alguna posición mayoritariamente favorable— a la lectura o a la palabra dramatizada, caso de que esta no vaya acompañada de grandes dosis de espectacularidad. (Cantos Casenave 2021: 606)

Anche il *Semanario pintoresco español*, il celebre periodico illustrato che Mesonero Romanos fondò nel 1836 sul modello del *Penny Magazine* inglese (1832-1846) e del francese *Magazin Pittoresque* (1833-1858) per popolarizzare le scienze, nel 1837 dedicò un articolo alla fantasmagoria, illustrandone il funzionamento:

la Fantasmagoría, ofreciéndonos sus espectros y fantasmas, no como apariciones sobrenaturales ni debidas á un pacto diabólico ú otra especie de sortilegio, sino como un entretenimiento de física experimental producido por medio de ciertos efectos de la luz sometidos á las leyes de la óptica, no puede menos de haber contribuido muchísimo á la destrucción de las creencias supersticiosas. Todos saben en el día los efectos de la Fantasmagoría, pero pocos las operaciones exactas de

ella, que bien examinadas no son otra cosa que las de una linterna mágica perfeccionada. Esplicaremos pues primero, no lo que es una linterna mágica sino como se producen sus efectos. (*Semanario pintoresco español*, 8 gennaio 1837)

Nella Madrid degli anni venti dell'Ottocento, inaugurati dall'entusiasmo liberale del Triennio, che fu solo una breve pausa dal regime repressivo fernandino, l'allora adolescente Espronceda frequentava (1821-1825) il Collegio di San Matteo, fondato da Alberto Lista, insieme ad altri studenti di buona famiglia. Malgrado si applicasse agli studi in modo discontinuo e svogliato, privilegiando le lettere in cui mostrò un notevole talento, ricevette un'istruzione basata su un equilibrio armonico tra discipline scientifiche e umanistiche, in accordo con le idee pedagogiche di Lista che era un matematico oltre che un letterato:

las ciencias matemáticas, base de toda buena educación literaria, se enseñarán con toda atención desde los principios de la aritmética hasta la hidráulica. En los ramos de matemáticas puras se dará a ciertas proposiciones de la geometría y a los principios fundamentales del cálculo diferencial y de la mecánica todo el rigor con que deben exponerse, acostumbrando a los alumnos a no contentarse con voces vacías de sentido, e introduciéndoles en la parte más abstracta de la ciencia. Se les enseñará además la geografía astronómica, comprendida en este tratado todas las materias importantes de la astronomía, como son: el sistema del mundo, las correcciones, la teoría de los fenómenos celestes vistos desde el sol y el cálculo de los eclipses.

Todos los ramos se enseñarán según el estado actual de la ciencia; de modo que los alumnos al salir de estas clases puedan leer con fruto las obras magistrales. En la parte de ciencias físicas se enseñarán unos buenos elementos de botánica, mineralogía, anatomía, zoología, fisiología e higiene, acompañando las explicaciones del profesor con los experimentos necesarios. (Simón Palmer 1969: 20)

In quegli anni giovanili turbolenti in cui declamava i suoi primi versi all'Accademia del Mirto e cospirava contro Fernando VII nella società segreta dei Numantinos, Espronceda dovette verosimilmente assistere alle dimostrazioni di fisica sperimentale e alle illusioni fantasmagoriche di Robertson e Mantilla. Poi, una volta in esilio, tra il 1827 e il 1833, vivendo a Londra e a Parigi, ebbe senz'altro occasione di amplificare quelle esperienze.

Quando nel 1834 pubblicò il suo romanzo storico *Sancho Saldaña*, opera che gli era stata commissionata dall'editore Miguel Delgado per la *Colec-*

*ción de novelas históricas originales españolas* (1833-1835), Espronceda inserì, anche se marginalmente, un dispositivo ottico che in quell'ambientazione medievale genera sbigottimento e viene giudicato una stregoneria. Siamo nel ventesimo capitolo, dove un gruppo di rozzi briganti nel bosco assale dei mercanti in viaggio, cercando di depredarli del loro carico e in un cofanetto trovano uno strano oggetto:

una bola de cristal muy pequeña, dentro de la cual vivía y al parecer se agitaba un animal disforme, un elefante de desmesurada grandeza, un demonio sin duda, porque sólo un demonio podía habitar en su pequeño espacio, infinitamente reducido para dar cabida a tan desproporcionada y extraña bestia. Sus ojos, de extraordinario tamaño, parecían quererse tragar al que lo miraba; su trompa inmensa podía sin trabajo alguno sepultar un hombre de una vez en su vientre; su piel, de un color oscuro con algunas manchas, era sin duda impenetrable al arma más bien templada; y una infinidad de pies y piernas sostenían como columnas aquella mole ponderosa que al mismo tiempo gozaba sin duda de tanta comodidad en aquella estrecha vivienda, como si se hallase en un anchuroso palacio. No creyó menos Zacarías sino que allí estaba encerrado algún diablo, y tirando la bola de cristal con la prontitud de aquel que se quema, se hincó de rodillas, se persignó mil veces, besó el suelo, y empezó a rezar y a darse golpes de pecho con la mayor devoción, pidiendo a Dios que apartase aquel mal espíritu de su presencia [...] Difícil es que ninguno de nuestros lectores pueda formarse idea exacta de lo que pasaba en el alma de los viajeros, especialmente del que parecía más principal, y que era el que estaba más en peligro. Todo el mundo le miraba ya con horror, le maldecía, y hasta el mejor intencionado de los bandidos deseaba ya verle arder y se preparaba a derribar árboles y a formar la hoguera. En vano el pobre hombre se esforzaba a persuadirles que aquel animal tan estupendo y prodigioso no era más que una pulga. (Espronceda [1834] 1954: 440)

Sembrerebbe trattarsi di un microscopio a lente sferica, uno degli strumenti ottici più semplici e antichi che consisteva in una piccola sfera di vetro perfettamente levigata che funzionava come lente convergente ad altissimo ingrandimento.

Questo episodio testimonia la familiarità del poeta con tali strumenti; attinge evidentemente dai repertori sette-ottocenteschi di proiezioni microscopiche nei gabinetti di fisica dove, a partire dal naturale, si generavano immagini ludico-terrificanti.

È nella poesia che Espronceda elabora con maggiore profondità una

“metaforica ottica” che associa fenomeni fisici reali a stati emotivi e metafisici. La giovinezza, con i suoi desideri, le sue speranze, la sua immaginazione, idealizza la realtà, la “colora”. Il fenomeno della dispersione cromatica della luce, dimostrato con il celebre esperimento di Newton, uno dei più spettacolari e graditi dal pubblico curioso dei gabinetti di fisica, viene più volte menzionato da Espronceda; nel componimento lirico *A una estrella*, il poeta si rivolge all’astro che un tempo col suo splendore fu “complice” degli amanti («y era tu luz voluptüosa y tierna/[...]/inspiraba en el alma un ansia eterna/ de amor perpetuo y de placer sin fin») e oggi riflette il disincanto e la tristezza per l’amore perduto («tímido y triste entre luceros mil»). Il passato, coronato di speranze e illusioni, e la donna-angelo amata dal poeta, vengono associati al fenomeno naturale dell’arcobaleno:

Y tú fuiste la aureola  
que iluminaba su frente,  
cual los aires arrebola  
el fúlgido sol naciente,  
y el puro azul tornasola.

Y, astro de dicha y amores,  
se deslizaba mi vida  
a la luz de tus fulgores,  
por fácil senda florida,  
bajo un cielo de colores.

(Espronceda [1840] 1970: 251)

Più emblematici sono gli esempi in cui Espronceda descrive la scomposizione della luce attraverso il vetro, come nella seconda quartina del sonetto-dedica alle *Poesías* del 1840:

Sobre terso cristal ricos colores,  
pinta alegre tal vez mi fantasía,  
cuando la triste realidad sombría  
mancha el cristal y empaña sus fulgores.

(Espronceda [1840] 1970: 264)

L’immagine ritorna, con lo stesso parallelismo oppositivo “illusione/realtà”, nella Parte Seconda del poema narrativo *El estudiante de Salamanca* del 1840, quella dedicata al personaggio di Elvira che, novella Ofelia, impazzisce d’amore dopo essere stata abbandonata dallo spregiudicato don Félix de Montemar e muore. Il serventesio si riferisce al misero destino

della donna, illusa e poi delusa. L'amore, infatti, per Espronceda ha insito il seme della corruzione:

Vaso de bendición, ricos colores  
reflejó en su cristal la luz del día,  
mas la tierra empañó sus resplandores,  
y el hombre lo rompió con mano impía.

(Espronceda [1840] 1984: 101)

Anche nel *Diablo Mundo* del 1841, il suo ambizioso poema rimasto incompiuto per la morte del poeta, si fa riferimento nel canto I ai sogni infranti («roto un cristal»); l'anziano e stanco don Pablo anela all'immortalità affinché le illusioni si rinnovino all'infinito:

¡Oh!, si el hombre tal vez lograr pudiera  
ser para siempre joven e inmortal,  
y de la vida el sol le sonriera  
¡eterno de la vida el manantial!  
¡Oh!, como entonces venturoso fuera.  
Roto un cristal, alzarse otro cristal  
de ilusiones sin fin contemplaría,  
claro y eterno sol de un bello día.

(Espronceda [1841] 1984: 193)

Nel poema si ricorre anche alla metafora della dispersione cromatica nell'ottava finale del canto II *A Teresa*, richiamando circolarmente il tono sarcastico della strofa dell'amico Miguel de los Santos Álvarez citata in epigrafe («Bueno es el mundo, ¡bueno!, ¡bueno!, ¡bueno!/ [...] / por todas partes de delicias lleno [...]»):

Gocemos sí; la cristalina esfera  
gira bañada en luz; ¡bella es la vida!  
¿Quién a parar alcanza la carrera  
del mundo hermoso que al placer convida?  
Brilla radiante el sol la primavera  
los campos pinta en la estación florida:  
truéquese en risa mi dolor profundo  
¡que haya un cadáver más qué importa al mundo!

(Espronceda [1841] 1984: 238-239)

Qui il riferimento alla scomposizione della luce sul vetro è implicito:

la luce che inonda la sfera di vetro genera i colori dell'arcobaleno, nient'altro che illusioni ottiche.

Nel canto V, che ha una struttura drammatica, l'immagine viene evocata da Adán che tenta di descrivere a Salada l'ansia irrefrenabile, l'insoddisfazione che lo pervade e che gli impedisce di accontentarsi del suo amore esclusivo:

¿Vistes aquel pez dorado  
que en tu casa en un fanal,  
breve lago de cristal,  
da vueltas aprisionado,  
y en la ventana al sol mira  
tejiendo en torno colores,  
[...]  
y en su cárcel cristalina,  
nada con más ligereza,  
por gozar de la belleza  
que los ojos le fascina?

(Espronceda [1841] 1984: 315)

In questo passo Espronceda intreccia il fenomeno ottico, che funge anche stavolta da metafora delle illusioni, con il motivo della vita umana come carcere che viene illustrato nella visione fantastico-demoniaca dell'introduzione. La similitudine del pesce rinchiuso nella boccia di cristallo, definita «cárcel cristalina», richiama quella «cristalina esfera» del canto II e l'explicit dell'ottava di Miguel de los Santos Álvarez: «¡Cantad en vuestra jaula, criaturas!».

Nel linguaggio figurato del poeta si trovano anche le proiezioni della lanterna magica. Nel componimento *A Jarifa en una orgía* il poeta disincantato, che cerca l'oblio nell'ebbrezza e nello squallore del postribolo, ripudia le gioie e i piaceri illusori che nella giovinezza aveva creduto reali e duraturi, evocando le lamine di vetro dipinto che scorrono attraverso la lente della lanterna:

Pasad, pasad en óptica ilusoria  
y otras jóvenes almas engañad;  
nacaradas imágenes de gloria,  
coronas de oro y de laurel, pasad.

Pasad, pasad, mujeres voluptuosas,  
con danza y algazara en confusión;

pasad como visiones vaporosas  
sin conmoer ni herir mi corazón

(Espronceda [1840] 1970: 262-263)

Come già aveva segnalato Luis Miguel Fernández (2006), Espronceda nell'introduzione al *Diablo Mundo* realizza una «fantasmagoría textualizada» attraverso il ritmo concitato dei versi brevi, gli effetti sonori, i lampi di luce, che accompagnano le immagini evanescenti di diavoli e spiritelli, come avveniva negli spettacoli di Robertson.

Gli aggettivi “aereo” e “vaporoso”, disseminati nell'opera di Espronceda, rimandano all'inconsistenza delle immagini ma anche alla loro proiezione in alto, tra fumo e vapore, in una sala immersa nell'oscurità. A tale proposito, ricordo anche la visione fantasmatica di Elvira che incanta lo sguardo di don Félix, non potendo fare a meno di seguirla:

Y ágil, veloz, aérea y vaporosa,  
que apenas toca con los pies al suelo,  
cruza aquella morada tenebrosa  
la mágica visión del blanco velo

(Espronceda [1840] 1984: 142)

Ma la visione aerea acquista anche un valore metaforico:

También la esperanza blanca y vaporosa  
así ante nosotros pasa en ilusión,  
y el alma conmueve con ansia medrosa  
mientras la rechaza la adusta razón

(Espronceda [1840] 1984: 126)

Yo me lancé con atrevido vuelo  
fuera del mundo en la región etérea,  
y hallé la duda, y el radiante cielo  
vi convertirse en ilusión aérea

(Espronceda [1840] 1970: 261)

Aun parece, Teresa, que te veo  
aérea como dorada mariposa,  
en sueño delicioso del deseo,  
sobre tallo gentil temprana rosa,  
del amor venturoso devaneo

(Espronceda [1841] 1984: 229-230)

Data la presenza ricorrente di questi modelli extrapoetici di riferimento nella poesia più matura di Espronceda, ritengo probabile che anche l'iconografia di Satana che compare nell'Introduzione possa essere ascritta alla stessa matrice fantasmagorica:

y en medio negra figura  
levantada en pie se mece,  
de colosal estatura  
y de imponente ademán.  
Sierpes son su cabellera  
que sobre su frente silban,  
su boca espantosa y fiera  
como el cráter de un volcán

(Espronceda [1841] 1984: 178)

L'immagine mostruosa che Martinengo (1967) riconduceva all'iconografia medievale potrebbe, a mio avviso, derivare da certe figure terrificanti dipinte sulle lastre per lanterna magica, come Medusa, che costituiva uno dei numeri di successo degli spettacoli fantasmagorici.

In questa chiave credo possa essere letta anche la scintillante allegoria dell'immortalità nel canto I:

Rico manto de lumbre y pedrería  
tachonado de soles a millares,  
olas de aljofarada argentería  
meciendo el aire en esparcidos mares.  
Y un sol con otro sol que se eslabona  
en torno a una deidad orlan su frente,  
y los rayos de luz de su corona  
en un velo la envuelven trasparente

(Espronceda [1841] 1984: 203)

Potrebbe, infatti, aver richiamato alla memoria visiva del lettore dell'epoca le immagini prodotte dalla "máquina pírica oriental" con cui Mantilla concludeva i suoi spettacoli nel 1820. Trascrivo una delle descrizioni dello spettacolo:

consta de unos primorosos cuadros, representando cada uno de ellos varias figuras históricas y mitológicas. Todos estos cuadros magníficos por sus efectos y por el esplendor de sus colores elevados al último punto de perfección y puestos en movimiento por medio de

un fuego fosfórico, presentaran al ojo del espectador las bordaduras más preciosas de la Persia y del Oriente cubiertos de resplandecientes piedras maravillosas. (*Diario de Madrid*, 13 febbraio 1820)

Pochi anni dopo, lo stesso o un marchingegno affine del repertorio di Mantilla viene definito «rueda fosfórica»:

Se dará fin con la rueda fosfórica, en la que, se presentarán nuevos cuadros de brillante pedrería, y las tres primorosas fuentes del Prado, Cibeles, Apolo y Neptuno, como testigos de vista. (*Diario de avisos de Madrid*, 29 gennaio 1826)

La rueda fosfórica, en la que se presentarán nuevos cuadros y los retratos del Sermo Sr. Infante D. Francisco y el de su querida Esposa. (*Diario de avisos de Madrid*, 2 febbraio 1827)

Secondo quando indicato da Varey nella sua *Cartelera teatral*, si tratterebbe di quadri «pintados en fondo negro y agujerados en muchos sitios; detrás de ellos se ponía una rueda iluminada que, al dar vueltas, producía un efecto deslumbrador» (Varey 1995: 44).

Anche i doni che l'immortalità gli offre si presentano come proiezioni di lanterna magica o di altri dispositivi ottici:

Cuanto fingió e imaginó la mente,  
cuanto del hombre la ilusión alcanza,  
cuanto creara la ansiedad demente,  
cuanto acaricia en sueños la esperanza;  
la radiante visión maravillosa  
brinda con mano pródiga en montón,  
y en óptica ilusoria y prodigiosa  
pasar el viejo ante sus ojos vio

(Espronceda [1841] 1984: 205)

Fin dal 1835, quando pubblica "El pastor Clasiquino", l'articolo satirico che deride la poesia anacreontica e gli ideali neoclassici, ormai giudicati fuori moda e inadeguati a rappresentare la cangiante e drammatica realtà contemporanea (si menziona la Guerra Carlista), Espronceda sceglie di rappresentare il suo tempo, le problematiche dell'uomo moderno e lo fa in modo «polimorfico» (riprendo l'aggettivo dal celebre saggio sul *Diablo Mundo*; Martinengo 1962), combinando materiali, stili e linguaggi diversi. A tale proposito, mi sembra emblematica la scelta lessicale («autómata»)

che il poeta compie al v. 1711 nella versione definitiva del canto *A Teresa*; trascrivo l'intera ottava che la contiene:

Mas ¡ay! que es la mujer ángel caído,  
o mujer nada más y lodo inmundo,  
hermoso ser para llorar nacido,  
o vivir como autómata en el mundo.  
sí, que el demonio en el Edén perdido,  
abrasara con fuego del profundo  
la primera mujer, y ¡ay! aquel fuego  
la herencia ha sido de sus hijos luego

(Espronceda [1841] 1984: 231-232)

Le anteriori redazioni riportate in nota nell'edizione di Robert Mar-  
rast erano: 1) «o vivir sin espíritu en el mundo»; 2) «o vegetar sin ánimo en  
el mundo».

Tale scelta introduce un'immagine modernissima e pregnante, coe-  
rente con il contesto culturale dello spettacolo scientifico, popolato di auto-  
mi meccanici e figure animate artificialmente, come confermano i periodici  
madrileni dell'epoca (Gómez Alonso 2024). L'automa rappresenta un mo-  
dello antropologico disincarnato, vuoto, privo di interiorità: una potente  
metafora, in questo caso, della condizione subalterna della donna nella  
società dell'epoca. Si tratta dell'unica occorrenza del termine nell'intero  
corpus poetico.

L'analisi dei riferimenti ottici e fantasmagorici nell'opera di Espron-  
ceda mostra come la sua poesia sia profondamente segnata dalla cultura  
visiva del suo tempo. L'immaginario dell'illusione, della scomposizione  
della luce, delle visioni evanescenti e delle apparizioni spettrali non deriva  
solo da tradizioni letterarie, ma si nutre dell'esperienza concreta di spetta-  
coli scientifici, dispositivi ottici e tecniche precinematografiche. Integrando  
tali elementi nella sua scrittura, Espronceda elabora una poetica innovativa  
e "sensoriale" che coniuga scienza, spettacolo e introspezione romantica,  
costruendo una visione del mondo segnata dalla costante oscillazione tra  
splendore e disinganno. Lunghi dall'essere meri motivi ornamentali, tali  
immagini ottiche costituiscono uno dei codici attraverso cui Espronceda  
traduce la sensibilità romantica in una forma visiva e proto-mediata.

## Bibliografía

- Cantos Casenave, Marieta, "Formas de ver, modos de conocer, maneras de representar. Literatura y cultura visual en el imaginario periodístico de Larra", *Castilla. Estudios de Literatura*, 12 (2021): 593-619. <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.593-619>
- Cantos Casenave, Marieta, "Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del Romanticismo (1835-1868). Una aproximación", *Anales*, 25 (2013): 105-130.
- Diario de avisos de Madrid*, n. 29, 29 gennaio 1826, p. 116, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=8660a813-2927-4e65-8d87-34e85bc65168>, online (ultimo accesso 18/04/2026).
- Diario de avisos de Madrid*, n. 33, 2 febbraio 1827, p. 132, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=33e69735-6566-4797-9779-9af8ffc-59f01&page=4>, online (ultimo accesso 18/04/2026).
- Diario de Madrid*, n. 124, 4 maggio 1798, p. 495, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=1a4044b7-9f78-4875-8920-a59219961685&page=3>, online (ultimo accesso 18/04/2026).
- Diario de Madrid*, n. 44, 13 febbraio 1820, p. 218, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=65b854dc-f788-4d46-8e9d-489c5b1edb05&page=2>, online (ultimo accesso 18/04/2026).
- Espronceda, José, *Obras completas*, prólogo y notas de Jorge Campos, BAE, n. 72, Madrid, Atlas, 1954.
- Espronceda, José, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1970.
- Espronceda, José, *El estudiante de Salamanca / El Diablo Mundo*, ed. Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1984.
- Fernández, Luis Miguel, *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Santiago de Compostela, 2006.
- Frutos Esteban, Francisco Javier, "La linterna mágica: de la invención a la decadencia (siglos XVII-XX)", *Historia Contemporánea*, 36 (2008): 9-32.
- Frutos Esteban, Francisco Javier – López San Segundo, Carmen, "Las fantasmagorías de Robertson en Madrid (1821) y la historia natural del signo", *Signa*, 25 (2016): 555-572. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476784> (ultimo accesso 04/05/2026).
- Gómez Alonso, Rafael, "Arqueología de la Inteligencia Artificial: la exhibición de autómatas en el Madrid del Romanticismo", *RAE-IC. Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 11 (Especial, 2024). <https://doi.org/10.24137/raeic.11.e.2>

- Gómez Alonso, Rafael “Mantilla, un fantasmagórico español”, *Banda aparte*, 16 (1999): 99-104.
- Larra, Mariano José, “¿Quién es el público y dónde se encuentra?”, *El Pobrecito Hablador*, n. 1, 17 agosto 1832, pp. 7-24, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ed775bdc-b656-4279-adc1-f4ae33c3f36e&page=13>, online (ultimo accesso 18/04/2026).
- Martinengo, Alessandro, *Polimorfismo nel “Diablo Mundo” de Espronceda*, Torino, Bottega d’Erasmus, 1962.
- Martinengo, Alessandro, “Espronceda ante la leyenda fáustica”, *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Nijmegen, Asociación Internacional de Hispanistas, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967: 421-428.
- Semanario pintoresco español*, n. 41, 8 gennaio 1837, p. 12, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f62ffaf9-9d35-442e-bac8-b1175043e5a9&page=4>, online (ultimo accesso 18/04/2026).
- Simón Palmer, María del Carmen, “El colegio de San Mateo (1821-1825)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI (1969): 1-55.
- Suay-Matallana, Ignacio – Bertomeu Sánchez, José Ramón, “François Bienvenu y la popularización científica en la Ilustración: demostraciones experimentales, entretenimiento y públicos de la ciencia”, *Enseñanza de las Ciencias*, 34.2 (2016): 167-184. <https://doi.org/10.5565/rev/ensciencias.1586>
- Varey, John E., *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840*, Londra, Tamesis, 1995.

## L'autrice

### Daniela Pierucci

È professoressa associata di Letteratura Spagnola presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell’Università di Pisa; il suo campo di studi è l’Ottocento, in particolare la narrativa realista-naturalista e la poesia romantica. A entrambi i generi ha dedicato studi e traduzioni.

[daniela.pierucci@unipi.it](mailto:daniela.pierucci@unipi.it)

## L'articolo

Data invio: 30/11/2025

Data accettazione: 30/03/2026

Data pubblicazione: 31/05/2026

## Come citare questo articolo

Pierucci, Daniela, "Ottica e fantasmagoria nella poesia di José de Espronceda", *Simposia. Morfologie del Romanticismo globale – Sympoetry. Morphologies of Global Romanticism*, Eds. S. Beccone – S. Morabito – D. Pierucci – M. Zupancic, *Between*, XVI.31 (2026): 165-180. <http://www.betweenjournal.it/>