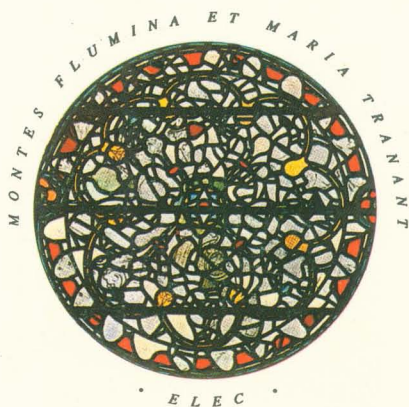


FRANCISCO LAFARGA
(Ed.)

*IMÁGENES DE FRANCIA
EN LAS
LETRAS HISPÁNICAS*



ESTUDIOS DE LITERATURA ESPAÑOLA Y COMPARADA

PPU

***IMÁGENES DE FRANCIA
EN LAS LETRAS HISPÁNICAS***

***IMÁGENES DE FRANCIA
EN LAS LETRAS HISPÁNICAS***

**Francisco Lafarga
(Ed.)**

**PPU
Barcelona, 1989**

Primera edición, 1989

**No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra,
sin la autorización escrita de PPU.**

© Francisco Lafarga

© PPU

**Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
Marqués de Campo Sagrado, 16
08015 Barcelona**

I.S.B.N.: 84-7665-500-2

D.L.: B-29828-89

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Rfo, 17. Nave 3. Ripollet (Barcelona)

Este libro es resultado del Coloquio *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* (Universidad de Barcelona, 15 a 18 de noviembre de 1988), celebrado, en parte, con cargo al Proyecto de Investigación PB86-0025, financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica.

*A Luis López Jiménez,
que este año se jubila*

PRESENTACIÓN

La continuidad y riqueza de las relaciones culturales entre España y Francia han hecho correr mucha tinta, tanto en obras de creación como en estudios. En algún momento habrá que establecer la bibliografía sistemática de los mismos, que ofrezca al curioso y al especialista material de reflexión y estudio.

Por el número, calidad y variedad de sus artículos, este libro constituye uno de los pasos más grandes que se han dado en los últimos tiempos dentro del estudio de las relaciones literarias entre ambos países.

Ha sido posible gracias a la contribución de los más de cuarenta colaboradores, que aportan aquí parte de sus trabajos y de sus reflexiones, con espíritu comparatista, en el convencimiento de que las literaturas nacionales no son compartimentos estancos y de que la luz que entra por las ventanas que dan al exterior puede hacer comprender mejor la propia literatura.

Salvo algunas excepciones, los trabajos aquí contenidos son los textos de las comunicaciones presentadas en el Coloquio *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, celebrado en la Universidad de Barcelona del 15 al 18 de noviembre de 1988. Se trataba en aquella ocasión de reunir en un encuentro científico, y que resultó además muy amistoso, a los miembros del «Grupo de estudio de la imagen de Francia en las letras hispánicas», creado el año anterior. Este libro es el primer resultado de la labor conjunta, aunque individual por las condiciones particulares de trabajo, de dicho Grupo.

En aquellos días aceptaron sumarse a nosotros y participar en nuestros trabajos dos estudiosos de prestigio, experimentados en las lides comparatistas: Claudio Guillén y Daniel-Henri Pageaux. Han tenido a bien colaborar en este volumen y sus textos aparecen al final del mismo, a modo de —como suele decirse— broche de oro.

Sin embargo, no todo lo que se dijo en el Coloquio está contenido aquí: quedaron en el aire y en la mente de cada cual los debates de la sala y las charlas de pasillo o de mesa, tan ricos e interesantes a veces como las propias comunicaciones. Pero tal ausencia

es común y casi inevitable, y no es falta que pueda achacarse a este libro.

Algo más cabe añadir, en cuanto a la disposición de los textos. Las sesiones del Coloquio se establecieron partiendo de la idea de género para la literatura de los siglos XVIII, XIX y XX, la más representada. Merecieron trato especial Edad Media y Siglos de Oro, con una sesión para cada época. Me ha parecido más interesante aquí una disposición temática, atendiendo a los distintos fenómenos o vías de acercamiento al objeto de estudio, desde una perspectiva comparatista, que se pusieron de manifiesto en el curso del encuentro. Esta disposición es más compleja y no está exenta de riesgos: autores y lectores sabrán disimular los yerros.

F. L.

DE LA LENGUA DEL OTRO
AL LENGUAJE POÉTICO

TEXTO Y LECTURA EN OTRA LENGUA

ANTONIO FIGUEROA

Generalmente se admite como una evidencia el hecho de que toda aproximación teórica o práctica al aprendizaje de una lengua extranjera presenta problemas específicos. Lo que en el caso de la lengua es obvio lo parece menos en el caso de la literatura; sin embargo, a poco que se considere el texto desde una perspectiva estrictamente literaria las dificultades aparecen, y más aún si se lo considera como algo que «funciona» como productor de sentido, como una comunicación de carácter propio que esencialmente se realiza en el acto de lectura.

El acto de lectura en lengua extranjera presenta ciertamente modalidades específicas, y no nos referimos a problemas de tipo lingüístico, de comprensión de código, etc., sino a una especificidad de orden literario que atañe a la realización del texto como programa de actividades y como comunicación estética. Los teóricos de la lectura suponen habitualmente, e implícitamente, que la lengua del texto es la del lector. En todo caso, se estudian más a menudo las modalidades propias de la lectura «heterotemporal» que las de la lectura «heteroespacial», aquella que se produce en un ámbito que no coincide con el espacio sociocultural de la escritura. Menos aún se considera el hecho de que este espacio de la diferencia cultural sea además el espacio de la diferencia lingüística donde la lengua de la lectura ya no es la lengua del lector, o por lo menos no es la que habitualmente utiliza. Sin embargo, el fenómeno de la lectura en lengua extranjera es cada vez más frecuente, y no sólo en ámbitos académicos. Por otra parte, y en lo que a la lectura en lengua francesa se refiere, el hecho se produce no sólo en el marco de culturas perfectamente diferenciadas de la francesa, sino también, en el ámbito de algunos de los países denominados francófonos, espacios donde la lengua francesa se comporta como lengua de cultura y de prestigio frente a otras lenguas, lo cual a veces conduce a auténticos conflictos lingüísticos.

Pasamos, pues, a proponer algunas vías de reflexión en este sentido y a esbozar una temática, teórica, es cierto, pero cuyo estudio podría ayudar a comprender mejor el funcionamiento del texto «extranjero», ya sea en su simple lectura, ya sea en las «lecturas» que de él se hacen en nuestros propios textos.

El primer condicionante, a nuestro juicio decisivo, en la lectura en lengua extranjera, viene dado por el hecho de que el código lingüístico que se utiliza es un código aprendido conscientemente y por lo tanto con las limitaciones que ello lleva consigo. Cuando decimos «conscientemente», queremos con ello establecer una diferencia fundamental entre el aprendizaje de una lengua en cierta medida «querido», escolar o no, y el aprendizaje espontáneo, que llamaríamos «natural» en cuanto que ligado estrechamente a hechos de experiencia en un tiempo y en un espacio cultural concretos; es este último el que dota a los signos lingüísticos de sus posibilidades de resonancia, de su poder connotativo y evocador cuando son utilizados en el «estado» poético; el conjunto de los signos así aprendidos constituye el contexto elemental frente al que la lengua poética se manifiesta utilizándolo y superándolo. Al contrario, en el caso del aprendizaje consciente de los signos, éstos tienden a verse asociados a significados unívocos, y su conjunto tiende a parecerse al diccionario; el sentido así fijado se fosiliza y sus posibilidades poéticas disminuyen evidentemente. Es cierto que el código aprendido resulta válido para dar cuenta de significados exactos, pero los problemas aparecen cuando lo que de él se espera es la plurisignificación, la multivalencia y la ambigüedad propias del texto artístico y de la comunicación estética. Estas dificultades se manifiestan en la lectura, porque allí es donde el texto «existe» como tal.

No queremos con ello decir que esta univocidad unidireccional de los signos sea imposible de superar, ni tampoco que la lectura en lengua extranjera no pueda constituir un hecho de comunicación literaria; se trata en todo caso de tendencias cuyo alcance se verá condicionado por toda una serie de factores entre los que se pueden contar, desde la distancia inicial entre el mismo código del texto y el código del receptor, hasta las propias condiciones de aprendizaje del código extranjero. Parece obvio que cuanto más próximos sean los dos conjuntos socioculturales de escritura y lectura, e incluso cuanto mayor sea la proximidad entre ambos códigos, aun en su propia materialidad, mayores serán las posibilidades de correspondencia entre los signos, y mayor será su poder significativo al haber sido elaborados en marcos culturales cercanos; habrá en este caso elementos del código extranjero que el lector puede interpretar en función de su propia experiencia de la lengua, de su lengua. Cuando, al contrario, la distancia entre ambos mundos es mayor, este tipo de coincidencias será menos probable y la incidencia del hecho de la fosilización del código aprendido será seguramente también más

importante. Parece asimismo evidente que la lectura se verá también afectada por las condiciones concretas del aprendizaje consciente de la lengua; si, por ejemplo, los signos han sido aprendidos en su contexto amplio, evitando establecer correspondencias mecánicas entre las dos lenguas, la aproximación al texto extranjero será ciertamente más viable. De todos modos, nunca prácticamente el texto en lengua extranjera tendrá las mismas posibilidades poéticas que el texto en lengua propia; en este sentido suscribimos plenamente la afirmación taxativa de Mikel Dufrenne: «Es así como aprendemos las palabras de una lengua extranjera, que por otra parte jamás poseerán para nosotros un pleno valor poético.»¹

Conviene señalar además, en lo que se refiere a la influencia del código extranjero, el hecho siguiente: mientras que la utilización de una lengua, en circunstancias normales de lectura, no implica de suyo ninguna reacción en el orden de la interpretación, si la lectura se produce en lengua extranjera, entonces la lengua misma se pone de relieve con un peso especial, *as a fact*. Se produce entonces una reacción en la lectura, reacción interpretativa, difícil de cuantificar, es cierto, pero no por ello menos evidente. Veamos un ejemplo, extremo sin duda, pero significativo: si podemos llamar lectura al ejercicio escolar de la traducción, veremos que en este caso el peso del código es tal que el traductor tiene incluso dificultades para percibir el contenido informativo del conjunto del texto; el código se hizo opaco en este caso y en su conjunto, puesto que el «lector» aparece únicamente preocupado por el significado unívoco de cada signo; se trata de un caso límite, pero hay que pensar que el traductor tiene incluso dificultades para percibir el contenido informativo del conjunto del texto; el código tiende en este caso a hacerse opaco. Se trata, claro está, de un caso límite, pero conviene de todos modos advertir que toda lectura en lengua extranjera, por muy espontánea que sea —o que lo parezca— presupone cierto ejercicio de «traducción», cultural al menos, e implica una tarea suplementaria para el lector de interpretación de signos y de sentidos de una cultura a partir de los de otra. De todas formas se produce una presencia excesiva del código como tal que tiende a reducir su disponibilidad para el funcionamiento poético, tiende a restarle transparencia y a interferir en la comunicación literaria como un «ruido» parasitario y permanente, ni querido ni intentado de suyo por el propio texto.

A los problemas derivados del peso del código lingüístico en esta situación, y que acabamos apenas de evocar, habrá que añadir los provenientes del texto en cuanto programa de actividades. Digamos, sin intención polémica, que el texto aparece, entre otras cosas, como

1. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953, t. I, p. 175. Citamos por la traducción española de R. de la Calle, Valencia, Ed. F. Torres, 1982, p. 164.

un conjunto de previsiones de lectura y de presuposiciones de todo tipo. Entre éstas, quizá la más general, aunque la menos perceptible precisamente por su evidencia, es aquella que presume que el texto será leído en el interior del mismo espacio cultural y lingüístico en el que es escrito, y en el que se inscribe. Este universo que el lector previsto ha previamente interiorizado y modificado inevitablemente en función de su propia experiencia de conjunto, y más concretamente en función de su propia experiencia textual, constituye el marco en el interior del cual los dispositivos poéticos pueden funcionar; este universo está ligado a formulaciones lingüísticas, a la propia lengua, en definitiva, que se convierte así en «una concepción del mundo absolutamente intraducible».² Cuando la lengua del lector no es ya la del texto leído, éste se verá privado de su área normal de funcionamiento. El lector se verá en este caso abocado a «adaptar» sus propios dispositivos a un texto que en cualquier caso le es extraño; la comunicación literaria resultante se va a encontrar interferida por una serie de elementos imprevistos suscitados por la diferencia lingüística.

Si, por otra parte, pensamos que toda lectura que funcione como hecho estético ha de constituir una experiencia original frente a otras lecturas y que el texto, por su parte, también debe aparecer como una novedad frente a otros textos para no caer en el tópico, habrá también que pensar en el hecho de que el texto se inscribe en definitiva en una cadena histórica, tanto desde el punto de vista del lector, como desde el punto de vista social; ello supone su realización como tal texto en un tiempo y en un espacio bien determinados. Su lectura fuera de estas coordenadas se hace no sólo una lectura imprevista, sino imprevisible e incontrolada a nivel interpretativo. Tenderá a aparecer como extranjero, confrontado a la visión del mundo del lector; su novedad y su originalidad —que normalmente se manifiestan en el interior y a través de su propio contexto histórico— podrán no ser percibidas como tales en un contexto diferente. Por el contrario, por el solo hecho de ser extranjero, se verá dotado de otra «originalidad», de otra «novedad», muy distintas en todo caso de las que aporta en su propio universo cultural y lingüístico; es probable, por ejemplo, que determinados hechos estilísticos, previstos por el texto en función de presupuestos establecidos en su propia lengua y cultura, no sean percibidos desde la cultura del lector extranjero, quien por otra parte, es posible, y probable, que a veces interprete como hechos de estilo, elementos del texto que inicialmente no estaban previstos como tales.

Habrá por otra parte que pensar que el texto, como lenguaje, y como estético más aún, comporta toda una serie de espacios vacíos,

2. Texto de Bakhtine, cit. por T. Todorov en *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique*, París, Seuil, 1981, p. 97.

de silepsis, etc., que el lector debe llenar en la lectura con su propio bagaje (no nos estamos refiriendo a lo que de «psicológico» o individual pueda tener la lectura, sino a elementos culturales y por lo tanto que funcionan a nivel social, y como tales cuantificables). Podemos decir sin entrar ahora en detalles, que el lector en lengua extranjera llenará o tenderá a llenar estos vacíos con elementos distintos de los previstos y a veces se verá obligado a hacerlo; también por esto, y en la medida en que suceda, el texto resultante será un producto distinto de lo previsto.

En la proporción en que el texto se produce en su lectura, podría pues afirmarse que la tendencia general es, en estos casos, producir un texto «autre», donde elementos puramente informativos pueden verse provistos de una ambigüedad «poética» imprevisible, donde expectativas relativas al código cultural propio del texto pueden ser sustituidas en la lectura por elementos tópicos e incluso míticos. La imprevisibilidad propia de la comunicación estética puede hacerse insignificante, diluida en otro tipo de imprevistos... el texto (leído) en lengua extranjera es imprevisible en su conjunto; esta falta de control, sustancialmente distinto del existente en toda lectura en el plano psicológico, se extenderá a todos los dominios interpretativos; en consecuencia, la dialéctica entre lo real y lo fantástico, entre lo verosímil y la inverosímil, entre lo cómico y lo serio, los aspectos lúdicos del texto, etc., pueden así verse distorsionados en el momento de la lectura. Estas tendencias son las que, a nuestro juicio, nos permiten hablar de «incontrol de lectura» en esta situación. (Damos por supuesto que nunca un control de los resultados de lectura es total desde las instancias textuales, habrá siempre un desfase entre lo «previsto» textualmente y el resultado de lectura, desfase que es precisamente uno de los elementos que permiten que el texto funcione de hecho; ahora bien, este desfase se produce dentro de unas coordenadas y está también en cierta medida previsto en condiciones normales; algo muy distinto es lo que sucede en el caso que nos ocupa).

Lo dicho hasta aquí no debe llevarnos a pensar que este tipo de lectura es una especie de «lectura imposible». Es evidente, y los hechos lo confirman, que el placer del texto se produce también en lengua extranjera. Conviene, además, tener en cuenta que la distancia entre el texto y un posible lector extranjero es siempre relativa y cambiante y no sólo a causa de la historia individual de cada lector, sino, y sobre todo, por el hecho de que las fronteras culturales trascienden las fronteras lingüísticas y, más aún, las fronteras políticas. Las distancias culturales son siempre distancias flexibles, aunque reales. Extranjera, toda lengua aprendida lo es, pero en grados diversos. Por lo tanto, el texto, que naturalmente se inserta en un determinado contexto cultural, se hará *más o menos* legible en lengua extranjera, en función precisamente de la distancia entre la cultura

de la escritura y la cultura «extranjera», convertida ahora en contexto real de lectura.

Es pues importante, tanto en el campo de la reflexión teórica, como en el terreno de las actitudes pedagógicas, ser consciente de las modalidades propias de este tipo de lectura, de sus límites, de sus posibilidades, de sus riesgos. La lectura en lengua extranjera es algo que nunca *va de soi*. Estará siempre presente en ella la presencia obligada de la cultura propia que, a modo de intertexto imprevisto, entrará de algún modo en la realización del texto e interferirá en su lectura como acto de recepción estética. Este tipo de funcionamiento textual presenta una especificidad propia, que, si bien es cierto que habrá que definirlo en términos de «tendencias a...», no por ello deja de ser teóricamente apreciable e incluso socialmente cuantificable. Buena muestra de ello podríamos obtenerla si, por ejemplo, analizásemos desde este mismo punto de vista las lecturas implícitas de textos extranjeros realizadas en algunos de los nuestros.

Habrà por lo tanto que reflexionar en el hecho de que, de la misma manera que la enseñanza de una lengua extranjera implica una actitud pedagógica específica, también el acceso a su nivel estético presenta sus propios problemas. Un profesor de francés lengua extranjera, por ejemplo, que pretendiese obtener de sus alumnos un perfecto acento parisiense, borgoñón o cualquier otro, lo único que lograría en este aspecto sería la imitación de una serie de actitudes que solamente tendrían sentido *sur place*; el acto de palabra resultante sería en realidad un acto teatral. Del mismo modo, quien se proponga enseñar, leer, hacer leer o presentar críticamente el texto estético en lengua extranjera debe ser consciente de esta especificidad y evitar en todo caso transformar este tipo de lectura en una lectura-espectáculo y al lector extranjero en un actor que representa, o mejor, que *singe*, el papel realmente previsto para él por el texto.

EN TORNO A LA LENGUA DE LA REVOLUCIÓN:
EL NUEVO VOCABULARIO
FILOSÓFICO-DEMOCRÁTICO DEL PADRE THJULEN

MONTSERRAT PARRA ALBA

El padre jesuita Lorenzo Thjulen publica en 1799 en Venecia el *Nuevo vocabulario filosófico-democrático indispensable para todos los que deseen entender la Nueva Lengua Revolucionaria*. Esta obra tuvo en España una gran acogida, sobre todo durante el período de la restauración fernandina, a juzgar por el número de traducciones que aparecen por estas fechas. Existe una versión publicada en Sevilla en 1813, mientras que las versiones de Zaragoza, Madrid y Valladolid son del año 1823. La traducción castellana publicada por los hermanos Torras en Barcelona, versión de la que nos hemos servido para nuestro estudio, no está datada. Sin embargo en la ficha bibliográfica aparece la fecha de 1799, año de la publicación de la obra original. Claro que cabe la posibilidad de que la traducción de Barcelona sea del mismo año.

Antes de adentrarnos en el análisis del *Nuevo vocabulario filosófico-democrático* nos gustaría poder hablar del padre Lorenzo Thjulen. Nuestro personaje nace el 22 de octubre de 1746 en Göteborg, pertenece a una familia de la burguesía luterana y muy joven se traslada a España para complacer a sus padres que querían hacer de él un comerciante, fija su residencia en Cádiz donde frecuentará la amistad de los jesuitas a los que seguirá a Italia después de la expulsión por Carlos III. En Ferrara se produce su conversión al catolicismo y en 1774 recibirá las órdenes y entrará en la Compañía de Jesús. Se estableció en Bolonia donde frecuentó los cenáculos académicos y mantuvo contactos con poetas y literatos tanto españoles como italianos. Fue en Bolonia donde publicó gran parte de sus obras en verso y en prosa, así como algunos de sus ensayos históricos y políticos. Thjulen fue un autor fecundo y que llegó a un público vasto y heterogéneo. La mayor parte de sus obras fueron traducidas como mínimo al castellano y al italiano, y sin embargo, no aparecen datos

sobre su obra ni en la historiografía literaria de su país de origen —Suecia— ni en la española ni en la italiana, países con los que mantuvo un estrecho contacto durante toda su vida. Algunas de sus obras más conocidas son *La rebelión de los animales* y *Viaje al centro de la Tierra*.

Thjulen fue un personaje que se interesó por la época histórica que le tocó vivir y mantuvo en todo momento, tal y como podemos ver en las diferentes obras que nos han llegado de él, una postura intransigente a todo cambio o reforma social. Tal y como hemos indicado anteriormente el joven Thjulen siguió a los jesuitas españoles en su destierro a Italia y después de entrar en la Compañía se dedicó con gran entusiasmo a difundir las cuestiones teológicas y doctrinales de la misma, su compromiso con el espíritu religioso de la Compañía de Jesús fue tan profundo que, cuando en Francia las fuerzas revolucionarias fueron tomando fuerza y poder, Thjulen se declaró totalmente contrario a esta causa, llegando a ver en la Revolución un complot organizado por los enemigos del cristianismo con la insana intención de destruir a la Iglesia y al poder político establecido. Su postura ante las ideas de la Revolución es interesante para poder entender algunas de sus obras. Su intransigencia antijacobina lo lleva a no aceptar ni siquiera a aquellos cristianos que no consideraban contradictorias la doctrina cristiana y la libertad e igualdad de todos los ciudadanos.

Uno de los aspectos más sorprendentes del *Nuevo vocabulario filosófico-democrático* es precisamente esta postura intransigente y despiadada de Thjulen, que lo lleva a criticar duramente la ideología revolucionaria sin por ello perder el sentido del humor, aunque en más de una ocasión se trate de un humor negro. Sus críticas a la política revolucionaria las encontramos también en algunas de sus obras en verso, como las dos señaladas anteriormente, *La rebelión de los animales* y *Viaje al centro de la Tierra* en las que, bajo la forma de fábula y mediante la transformación de hombres en bestias, critica duramente los gobiernos revolucionarios y a todos aquellos que defienden su ideología.

El *Nuevo vocabulario filosófico-democrático* está compuesto por dos volúmenes. La primera intención de Thjulen era publicar uno solo, pero dada la gran acogida que tuvo, y el interés que el público mostró por su libro se decidió a publicar un segundo volumen, menos interesante que el primero, porque en éste estaban ya incluidos los vocablos que él consideraba más importantes; y en el segundo volumen no hace más que repetir todo lo dicho en el primero.

Thjulen presenta su obra como un diccionario a través del cual pretende dar a conocer a todos aquellos que lean su libro la «nueva lengua revolucionaria». Aunque, en realidad, el análisis del léxico le sirve para hacer una crítica no sólo de las ideas revolucionarias, sino también de los filósofos democráticos, y de los ejecutores de las ideas

de éstos. Su odio y su aversión hacia todos ellos se manifiesta con una nitidez absoluta a lo largo de toda la obra. Y en más de una ocasión el carácter didáctico del libro deja vía libre al panfleto político que se esconde detrás de él.

Divide la primera parte del libro en dos bloques; en el primero introduce los «Vocablos nuevos», mientras que en la segunda parte, más amplia que la primera, nos presenta los «Vocablos que han mudado de sentido, de significado e idea». Su deseo de ser preciso y exhaustivo lo lleva a no olvidar los diferentes dialectos que forman parte de la Nueva Lengua Revolucionaria, se trata de:

«el democrático moderado, el terrorístico, el jacobínico, el semi-democrático, el libertinístico puro, el goncístico, y acaso muchos más».¹

La Revolución francesa influyó en gran manera en la lengua común de los ciudadanos, con ella llega no sólo un nuevo régimen político sino también un código nuevo. Brunot en su *Histoire de la langue française* dice incluso que durante el período de la Revolución la lengua común sufre tal número de cambios como jamás volverán a producirse.² Podemos hablar, pues, no sólo de una revolución social sino también de una revolución del léxico. La creación de unas estructuras sociales nuevas trae consigo la creación de un lenguaje nuevo, en el cual no todo serán neologismos sino que la lengua de la Revolución aprovechará una terminología que antes de 1789 estaba empezando a nacer no sólo en los periódicos y panfletos, sino también en las obras de los filósofos y en los textos de política y de economía. Léxico que, al igual que las ideas revolucionarias, pasará las fronteras de Francia y llegará a otros países europeos, como España e Italia. La repulsa de estas ideas está detrás del *Nuevo vocabulario filosófico-democrático* de Thjulen; aunque no todos los términos propuestos por él poseen un cariz político, hallamos también gran número de vocablos que hacen referencia a la religión, a la moral y a las costumbres.

A pesar de estar concebido en un principio como un diccionario, los términos no aparecen ordenados alfabéticamente. Thjulen los presenta desordenados, da la impresión de ofrecerlos tal y como se le ocurren, porque en más de una ocasión los enlaza; es como si el caos social que implica la revolución no fuera capaz de ofrecer un léxico ordenado y racionalizado. Además, las dos partes en que ha dividido

1. Lorenzo Thjulen, *Nuevo vocabulario filosófico-democrático indispensable para todos los que deseen entender la Nueva Lengua Revolucionaria*, Barcelona, Hermanos Torras, s.a., p. 10.

2. Los tomos (IX, 1.ª y 2.ª parte, y X) que Ferdinand Brunot dedica a la Revolución en su *Histoire de la langue française*, París, A. Colin, 1967, siguen siendo el estudio más completo.

su obra son muy desproporcionadas, mientras en el apartado de los «Vocablos nuevos» aparecen 10 términos, en el de los «Vocablos que mudan de sentido» hay 114 entre los dos volúmenes. Durante el período revolucionario aparecieron en la lengua gran número de vocablos nuevos, aunque muchos de ellos tuvieron un carácter muy efímero y en seguida desaparecieron. De éstos, Thjulen cita tres en su *Nuevo vocabulario filosófico-democrático*: Septembrizar, Floreal y Fructidor.

Septembrizar viene de la palabra francesa «septembriste», con la que los parisienses denominan a aquellos que participaron en las matanzas de detenidos políticos en las prisiones de París del 2 al 6 de septiembre en 1792; Thjulen le va a dar un sentido más amplio y lo define así:

«Es término de origen francés, y significa matar inocentes; pero de un modo que horrorice hasta a los tigres.»³

Floreal y Fructidor son términos del nuevo calendario que plantaron los revolucionarios franceses, pero que Thjulen unirá estrechamente al significado de septembrizar. Lo cierto es que desde las primeras definiciones nos damos cuenta de cuáles son sus intenciones y de cuál va a ser su postura en este *Vocabulario* y por si quedaba alguna duda de los sentimientos que le inspiraban jacobinos y sans-culottes, veamos cuál es la definición que da de ellos:

«Jacobino: Vocablo energético, que significa lo más exquisito de los términos, ateo, ladrón, traidor, cruel, rebelde, regicida, opresor y revolucionario endiablado.»

«Sansculotes: Nacieron con la revolución, y de repente se vieron hechos y derechos los más excelentes patriotas, los más insignes asesinos, y los más famosos ladrones, incendiarios, espías y calumniadores.»⁴

En estas dos definiciones se encuentran las palabras que más veces va a tener que leer el lector de este *Nuevo vocabulario*: ladrón, ateo, asesino, traidor, opresor, palabras que se repetirán hasta la saciedad y que serán válidas para todo tipo de definiciones, por ejemplo en la definición de democrático las volvemos a encontrar («Democrático: Que por activa significa ateo, ladrón, asesino»), pero las hallamos también en las definiciones de Derechos, Bienes nacionales, Pensador, Filósofo, incluso le sirven para definir la Virtud y al Virtuoso, veámoslo:

«Virtud, Virtuoso: Modernamente maldad, malvado [...] Toda acción de un patriota es un acto de virtud; y la historia repu-

3. L. Thjulen, *op. cit.*, p. 16.

4. *Op. cit.*, p. 17.

blicana eterniza las acciones virtuosas [...] de robar los templos, conculcar las cosas sagradas, violar las vírgenes, arruinar los monasterios, perseguir y matar los sacerdotes, y lavarse las manos en la sangre de su propio padre y de su propia madre.»⁵

La dualidad entre lo que Thjulen denomina idioma antiguo e idioma moderno o democrático es constante y la mayoría de las veces lo que en idioma antiguo significa una cosa, en el moderno tiene un significado totalmente opuesto, y así, además de las definiciones, propone listas de vocablos que han mudado de sentido de la siguiente forma:

«Todos.....significaNinguno
Seguridad.....significa.....Extremo peligro
Soberanía.....significaEsclavitud
Protección.....significaExterminio.»⁶

En otras ocasiones, y tal como hemos indicado anteriormente, Thjulen ofrece al lector el significado de un mismo vocablo en los diferentes dialectos de la lengua revolucionaria, de todos ellos, quizás el más interesante sea el de la palabra libertad:

«En el dialecto democrático libertad no fue otra cosa que una mercadería imaginaria. [...] En el dialecto terrorístico, significa potestad absoluta en los malvados, rabiosos y bribones de una nación para robar y matar a los ciudadanos pacíficos, laboriosos y honrados. [...] En el dialecto democrático simple significa mando puesto en manos de bribones, y nada más; porque hay experiencia constante que donde ellos mandan, la opresión, la tiranía, el robo y las demás lindezas se definen con el nombre de libertad. [...] El dialecto libertinístico no admite libertad mientras no estén destruidas del todo la religión y las costumbres y puestas las riendas del gobierno en manos de libertinos e intrigantes.»⁷

Como podemos ver Thjulen aprovecha todas las ocasiones para dar a conocer al lector los sentimientos que le inspiran los demócratas, en realidad más que un análisis del léxico de la Revolución habría que haber hecho un análisis del léxico utilizado por Thjulen, que fácilmente podríamos resumir en las palabras indicadas al principio.

Otras veces, para precisar el significado de un término utilizará lo que él denomina «Documento auténtico», como es el caso del *Memorial del Asno* con el que ilustra el vocablo «Igualdad republicana».

5. *Op. cit.*, p. 18.

6. *Op. cit.*, p. 88.

7. *Op. cit.*, p. 111.

O las proclamas populares en versión democrática y en lengua vulgar, o las cartas entre demócratas y monárquicos, o incluso pequeñas novelas. Todos ellos con una gran dosis de ironía con la que no pretende ocultar o minimizar la crueldad de su crítica sino más bien todo lo contrario.

Thjulen se divierte también buscando las etimologías de algunos de los términos que define y así cuando habla de Democracia duda entre bribocracia, ateístocracia, ladrocracia y demonocracia (gobierno de demonios) y es tal vez la última la que más le gusta.

Son muchos los ejemplos que podríamos citar y por lo general todas y cada una de las definiciones que Thjulen propone merecerían una atención especial. Si bien al principio la lectura del libro se presenta atractiva y divertida, a medida que vamos adentrándonos en él las repeticiones constantes y los cambios de significado, muchos de ellos demasiado fáciles, hacen que el lector, lejos de divertirse, se aburra.

La lengua revolucionaria, siempre desde el punto de vista de Thjulen, tergiversa la realidad y es engañosa, y tal como él mismo indica en su epílogo no es que los revolucionarios mientan, lo que sucede es que han cambiado el significado de las palabras, y tan sólo utilizando términos cuyo primer significado responde a realidades con connotaciones positivas, a las que ellos van a otorgar un sentido completamente opuesto, pueden llegar a engañar a los ciudadanos de las diferentes naciones. Para evitar esto Thjulen propone a todos los ciudadanos su *Nuevo vocabulario filosófico-democrático*, para que los revolucionarios no puedan engañarlos. Podríamos considerar también que este aspecto de los cambios de significado de las palabras justifica la desproporción que existe entre las dos partes que forman el libro; no son importantes los vocablos nuevos, lo realmente interesante es ver cómo las palabras no tienen el mismo significado en lengua antigua y en lengua revolucionaria y no hay un solo término que en el nuevo idioma posea connotaciones positivas, todos, absolutamente todos son negativos, como la ideología que representan.

Lo cierto es que Thjulen toma el análisis del léxico como pretexto para poder criticar tranquilamente las ideas que trae consigo la Revolución francesa, y sus ideas ultraconservadoras lo llevan a hacer afirmaciones que hoy nos parecen escandalosas y que no dudáramos en calificar de fascistas. Hay que reconocer que la idea de criticar una ideología a través del léxico que ésta utiliza, si bien hoy puede parecer original, en el momento de su aparición en España no lo era tanto, ya que por aquellas fechas prolifera este tipo de diccionarios burlescos o satíricos, interesados sobre todo en el léxico político. El *Nuevo vocabulario filosófico-democrático* viene a sumarse a los diccionarios existentes ya en España en aquel momento en-

tre los que Alvarez de Miranda cita el *Diccionario crítico-burlesco* de Gallardo;⁹ el libro de Thjulen a pesar de no ser una obra original española se adaptó con gran facilidad al clima que se respiraba en España, pero no podemos dejar de pensar que de no ser por la ironía y el sentido del humor que se encuentran en todo momento en el texto, éste no habría tenido, sin duda, el éxito que al parecer tuvo.

9. Véase Pedro Alvarez de Miranda, «Algunos diccionarios burlescos de la primera mitad del siglo XIX» en *Romanticismo 2. Atti del III Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano, Genova 1984*, Génova, 1984, páginas 155-167.

ALGUNOS ASPECTOS DEL POEMA EN PROSA Y LAS CATEGORÍAS DEL LIRISMO CONTEMPORÁNEO

JOSÉ A. MILLÁN ALBA

La historia del poema en prosa es la de un «género» literario que difícilmente se deja codificar. De aquí que su estudio sea, más bien el de sus concretas manifestaciones en los autores que lo han practicado; pero que, al mismo tiempo, presente un problema de naturaleza literaria de primer orden.

Es esta doble condición la que nos interesa, y la que hace del poema en prosa un campo de estudio de indudable atractivo; pocos fenómenos literarios muestran tan a las claras una estrecha relación entre sus manifestaciones en el tiempo de un lado, y su ser propio del otro, ajeno a sus concretas y sucesivas encarnaciones temporales.

Fijémonos, pues, en que esta íntima relación presenta, para las categorías epistemológicas del investigador contemporáneo, sumido en parte en la perplejidad entre optar por un conocimiento histórico de los hechos, u otro estructural o fenomenológico, un caso extremo o como un reto al que ha de responder encontrando los nexos de unión entre ambas actitudes contrapuestas.

Pero esto, aun teniendo un evidente interés, no es propiamente lo que ahora nos reclama; entrar en su consideración sería entrar, a su vez, en cuestiones relativas a la teoría del conocimiento literario, así como de aspectos de la estética de la recepción; bástenos, sin embargo, consignar este hecho para mostrar la modernidad del fenómeno («poema en prosa») y de las cuestiones que suscita.

En su sentido contemporáneo, el poema en prosa nace en Francia como producto del constante esfuerzo que, a partir del Romanticismo, se da en la lírica por destruir los marcos tradicionales de la poesía y por abrir nuevos cauces de expresión: anulación de las reglas «clásicas» de la métrica y de la rima, destrucción de la concepción «noble» del estilo poético y de la lógica gramatical común. Su nacimiento es, así, producto de un espíritu de oposición a toda «tira-

nía de la forma»¹ que impida la creación de un lenguaje poético personal.

Veamos, pues, algunas de las cuestiones subyacentes a lo que se acaba de afirmar. En primer lugar, encontramos como móvil que desencadena el movimiento propio de la nueva conciencia poética, un espíritu de oposición o de polémica estructural —por utilizar la terminología de Gilbert Durand—, que desencadena, a su vez, una retórica de la antítesis. Este principio destructor (sarcasmo baudeliano, destrucción de los valores sémicos habituales en Rimbaud y Lautréamont, anulación de los comunes valores lógicos y gramaticales en Mallarmé, anulación de los criterios de realidad comúnmente admitidos en el caso de los surrealistas y, antes, en Nerval), puede tener una doble vectorialidad según lo refiramos a un marco externo —en cuyo caso acentúa su índole positivamente destructora— o a otro interno, el propio género, en cuyo caso perdería su carácter de oposición y resultaría fecundante.

Planteadas así las cosas, el panorama que se nos presenta no resulta ser tanto una relación de oposición, cuanto un asunto referente a la propia identidad de la nueva conciencia lírica, a partir de la dualidad «exterioridad» —o lo ajeno a ella—, «interioridad» —esto es, lo que propiamente la constituye. Todo ello equivale a afirmar que fines y medios han de ser internos, es decir, proceder del propio acto poético y de una conciencia poética singularmente lúcida o «consciente» de sí misma. Tal vez el ejemplo más claro a este respecto sea el del propio Mallarmé. No obstante, este grado de lucidez crítica, que acompaña a la conciencia de estar haciendo algo «nuevo» —«novedad» frente a repetición como uno de los rasgos de la «nueva» conciencia lírica—, es cosa que aparece en todos los autores citados.

Baudelaire, en la Dedicatoria a Arsène Houssaye con la que se abren las habituales ediciones de los *Pequeños poemas en prosa*, declara: «Nada más comenzar el trabajo pude darme cuenta no sólo de que me quedaba muy lejos de mi misterioso y brillante modelo, sino también de que hacía algo (si a esto cabe llamarle “algo”) singularmente *distinto*.»² Idéntica comprobación puede hacerse en Rimbaud, tanto en la conocida «Carta del vidente», cuanto en la dirigida a Paul Démeny, y adquiere una formulación plena de resonancias en el caso de Nerval: «Je demande à Dieu de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un univers qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir.»³

¿A qué novedad radical se está haciendo referencia? Digamos, por

1. Véase Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, 1978.

2. El subrayado es nuestro. Empleamos nuestra traducción de los *Pequeños poemas en prosa*, Madrid, Cátedra, 1986.

3. *L'Artiste* de 2 de junio de 1844; véase, asimismo, el final de la segunda parte de *Aurélia*.

el momento, que a aquélla que brota del propio acto poético como singularidad irrepetible, que afecta tanto al producto cuanto al creador —en la concepción proustiana, existente ya en Rimbaud— y que emerge a la superficie desde la interioridad misma de lo poético. «Desde el fondo del aire dije estoy / dije soy / animal de fondo», en palabras de Juan Ramón Jiménez.

Voluntad, asimismo, de «construcción» del poema, de configuración y formación de éste —dar «forma» a algo equivale a la operación por la cual lo que estaba oculto *aparece* ante la mirada—. Max Jacob afirma algo similar cuando señala: «L'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis.»⁴ Conciencia, pues, de unos mecanismos de construcción poéticos y retóricos cuya función ya no resulta ser ornamental ni lúdica, sino que constituye la experiencia y la aventura misma del acto poético. Poeticidad y retórica no trascienden al acto creador; son esa experiencia misma. Nuevamente, el nombre de Mallarmé se impone llegados a este punto.

* * *

Pero para poder llegar a él ha sido previamente necesaria la destrucción de la pareja «forma» y «esencia» poéticas, esto es, el criterio por el cual lo poético residía en unas formas establecidas *a priori*.

El criterio de diferenciación entre prosa y poesía era eminentemente formal, de suerte que la existencia del poema en prosa plantea en su inicio y posterior desarrollo, la búsqueda de un *lenguaje* poético individual ajeno a cualquier constreñimiento de la forma, y ello aún más rotundamente que en el verso libre de los simbolistas, al rechazar cualquier control tanto métrico como prosódico: «¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, *sin ritmo ni rima*, lo suficientemente *flexible y dura* como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?», escribe Baudelaire.⁵

No es éste, desde luego, el lugar para un análisis pormenorizado de las distintas tendencias literarias que desembocan en la afirmación de Baudelaire, pero sí conviene detenerse en algunas de ellas.

En primer lugar, cabe señalar que la nueva conciencia lírica tiene como telón de fondo la poesía formal del siglo XVIII, en líneas generales de una pobreza desoladora. El mundo de la efusión y de los sentimientos, ausente de la lírica, ha ido a refugiarse en la novela epistolar y en los escritos de Rousseau, Sénancour, Chateaubriand, etcétera.

En segundo lugar, el paulatino descubrimiento operado a lo largo

4. Prólogo del *Carnet à dés*, París, 1945, p. 19.

5. Baudelaire, *op cit.*, p. 4; el subrayado es nuestro.

del siglo XVIII y del siglo XIX de que la dimensión lírica puede existir también en la prosa, y ello por el intermedio de la prosa poética.

En tercer lugar, la progresiva separación entre música y sentido o, lo que es lo mismo, entre el metro y la frase, en favor de esta última, lo que implica, a finales del siglo XVIII, un acercamiento del verso a la prosa, cuyos antecedentes se encontraban ya en el «verso libre» de La Fontaine y de Molière, y que desembocará en la completa dislocación del alejandrino señalada por Mallarmé.⁶

Fénelon ahondará aún más la zanja entre poesía y versificación, al afirmar en su *proyecto de poética*: «Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes: elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie.»⁷ «Notre écriture est pleine de poésie dans les endroits mêmes où l'on ne trouve aucune trace de versification.»⁸ No es, así, de extrañar que en la famosa *Querelle des anciens et des modernes*, estos últimos hagan de Fénelon uno de sus principales abanderados. Pero quizá donde Fénelon se muestre más radicalmente moderno, entroncando directamente con Baudelaire, sea en el elemento de cotidianidad que aquél hace entrar en su concepción de la belleza y de lo sublime: «Je veux un sublime si familier, si doux et si simple, que chacun soit d'abord tenté de croire qu'il l'aurait trouvé sans peine.»⁹

Sin embargo, en esta disociación entre poesía y versificación, lo que resultó determinante para el advenimiento del poema en prosa, fue la labor de los traductores. En 1756 Mallet traduce un bloque de fábulas y de odas tomadas del Edda escandinavo, en particular el célebre Canto de Regner, el cual, en distintas versiones abreviadas, servirá de base para el *Bardit des Francs* en los *Mártires* de Chateaubriand. Turgot traducirá a Ossian en 1760; Huber-Turgot a Gessner, y Le Tourneur a Young también en 1760. Todas estas traducciones fueron escritas en prosa (los originales, exceptuando el Edda, habían sido redactados en prosa ritmada —Macpherson y Gessner— y en verso blanco —Young—).

En 1917 ya Van Tieghem señalaba a este respecto: «D'une manière générale, la prose des premiers traducteurs d'Ossian présentait le monument le plus important que l'on pût opposer à la forme poétique dont on cherchait, consciemment ou non, à s'affranchir. Par son rythme abrupt, par son style neuf et hardi, par son décousu, elle contraste parfaitement avec la versification polie, l'élégance correcte et soutenue du style, la régularité de la composition.»¹⁰

Por otra parte, estas traducciones no solían ser completas, sino

6. Véase «Crise des vers» en *Variations sur un thème*, París, 1895.

7. *Lettre à l'Académie*, París, 1713-1714, cap. V.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. P. van Tieghem, *Ossian en France*, París, 1917, p. 145.

fragmentarias. Consistían, habitualmente, en pequeños fragmentos unitarios, de los que quedaban excluidos los elementos narrativos, presentando al lector pasajes marcadamente líricos o fuertemente dramáticos. Este carácter fragmentario, pero unitario al mismo tiempo, de textos poéticos en prosa, contrasta con lo que en el siglo XVIII se entiende por poema en prosa, esto es, largos desarrollos narrativos siguiendo el modelo del *Telémaco* de Fénelon. Por el contrario, nos lo volvemos a encontrar en la configuración del poema en prosa baudelairiano: «Le envío, querido amigo, una pequeña obra de la que no cabría decir, sin ser injustos, que no tiene ni pies ni cabeza, ya que, por el contrario, todo es en ella pies y cabeza a la vez, alternativa y recíprocamente. Considere, se lo ruego, qué admirables ventajas nos reporta a todos, a usted, a mí y al lector, tal combinación. Podemos cortar por donde queramos; yo, mi ensueño; usted, el manuscrito; el lector, su lectura; pues la reacia voluntad de éste no la suspendo del interminable hilo de una intriga superflua. Quite usted una vértebra y los dos fragmentos de esta tortuosa fantasía volverán a unirse sin esfuerzo. Desmenúcela en numerosos fragmentos y verá que cada uno puede existir aisladamente.»¹¹

En lo que atañe a la dimensión dramática, existente asimismo en Baudelaire, pero más fuerte aún en los casos de Rimbaud y de Lautréamont, recojo un comentario de Suard, uno de los primeros traductores de los *Cantos de Selma*: «Il est difficile de trouver dans aucune poésie un tableau plus touchant, resserré en un aussi petit espace, et dont les mouvements fussent plus variés et plus rapides: c'est un drame entier.»¹²

No deja de resultar curioso el modo de trabajar de Suard en las traducciones del vasto conjunto épico de Carthon; lo que ofrece al lector son nueve extractos unidos entre sí por un breve análisis del traductor, lo que en parte recuerda el tratamiento dado por Baudelaire en *Los paraísos artificiales* a la obra de Quincey. El ejemplo de Suard no es un caso aislado; pueden aducirse, sin ir más lejos, las traducciones del propio Chateaubriand, o las versiones hechas por Le Tourneur de las *Noches* de Young, así como del propio Diderot, traductor, asimismo, de distintos fragmentos de los primeros cantos de Ossian.

Un tercer aspecto, estrictamente temático y de una importancia capital que conviene señalar, hace referencia a la «cuestión del yo», el «Qui suis-je?» de *Les Rêveries* de Rousseau y del comienzo de las *Memorias de ultratumba* o del *Essai sur les Révolutions* de Chateaubriand, y que resulta central en Baudelaire, Rimbaud y el propio Mallarmé. Una vez más es el mismo Rousseau quien plantea la relación

11. Baudelaire, *op. cit.*, p. 1.

12. *La Gazette littéraire d'Europe* de 1 de agosto de 1765, cit. por S. Bernard, *op. cit.*, p. 28.

entre esta pregunta y otra, no ya temática, sino estrictamente literaria: «Comment être poète en prose?»

No podemos detenernos en el examen de estas dos preguntas, cuyas respuestas resultan cruciales para el desarrollo de los componentes del lirismo contemporáneo. Digamos, de forma general, que esta presencia del «yo» va a ir desplazando paulatinamente el acento hacia los espacios de la intimidad, o lo que Baudelaire denominará más tarde como el propio «abismo interior» o «les années profondes», bien sea en forma de confesión, de meditación, de rêverie, de diario o de escritura autobiográfica, en donde las reglas poéticas están excluidas. A este respecto son muy ilustrativos los *Diarios* de Lucile Laridon-Duplessis o las «rêveries» de Mme Roland, en donde coexisten las dos tendencias: la ampulosidad artificiosa de la escritura cuando se pretende hacer poesía atendiendo a las reglas de la concepción neoclásica del estilo noble, y la expresión nítida procedente de la intensidad del sentimiento puro.

En cuarto lugar, quiero analizar, aunque sea brevemente, la relación entre poema en prosa y verso libre, así como la prioridad otorgada al «nombre» en la concepción lírica contemporánea, que hace de ella una poesía eminentemente semántica.

A estos respectos cabe señalar que, con los simbolistas, se excluye definitivamente del poema el metro, recayendo el cometido poético sobre el ritmo. Desde el momento en que la declamación del verso es sustituida por la dicción expresiva, éste se acerca a la prosa; sin embargo, tal acercamiento resulta fundamental cuando el final del verso se hace coincidir con una «detención del sentido». A partir de este momento sólo cuenta el ritmo, tanto para el verso como para la prosa. Es esta concepción lo que lleva a los simbolistas a encontrar una fundamental identidad de naturaleza entre prosa y verso, poniendo las diferencias en cuestión de grado. No puedo consignar aquí las distintas respuestas dadas a este planteamiento por la literatura posterior. Sí quiero, en cambio, señalar que, en lo tocante al ritmo, los autores de verso libre encontraron en el poema en prosa todo un conjunto de técnicas que lo enriquecieron; y que las diferencias entre poema en prosa y verso libre no son una mera cuestión de grado, sino de dos formas distintas y diferenciadas.¹³

En segundo lugar, la primacía otorgada en la lírica contemporánea a la palabra (especialmente al nombre) en tanto que signo evocador de «la» cosa (Mallarmé), a expensas incluso de su inclusión en la frase, es algo que procede, asimismo, de los autores de poema en prosa. El «dinamismo expresivo del término» que, según Gracq, constituye la «decisiva aportación del último siglo de la poesía francesa»¹⁴ es algo muy parecido al poder «iluminador» de los términos

13. S. Bernard, *op. cit.*, p. 413.

14. J. Gracq, *André Breton*, París, J. Corti, 1945, p. 4; véase, asimismo,

en la concepción poética de Rimbaud. El mismo Mallarmé emplea frecuentísimamente una técnica de composición que se fundamenta en las distintas asociaciones sémicas que los términos le van sugiriendo, de suerte que las habituales conexiones lógicas y gramaticales quedan anuladas y son reconstruidas en función del brillo y destello único del nombre. Se trata, como ocurrirá más tarde en los casos de Eluard, de Ponge y de Michaux, de devolver a la palabra su valor propio a expensas de su valor relativo en la frase.

* * *

En 1824 Víctor Hugo reclama la «nueva literatura», «telle que l'ont créée les Chateaubriand, les Staël, les Lamennais»,¹⁵ y Deschamps añade: «La véritable poésie du XIX^e siècle a fait invasion en France par la prose.»¹⁶ Ya antes, en *De l'Allemagne*, Mme de Staël había señalado: «Nos meilleurs poètes lyriques en France, ce sont peut-être nos grands prosateurs.» Y Sébastien Mercier declara en el prólogo a su *Néologie*: «La prose est à nous; sa démarche est libre, il n'appartient qu'à nous de lui imprimer un caractère plus vivant. Les prosateurs sont nos vrais poètes; qu'ils osent et la langue prendra des accents tout nouveaux.»

Esta era la tarea que iban a emprender los autores que fundamentaron el lirismo contemporáneo. Ahora bien, como se desprende de la cita de Mercier, así como de la carta ya indicada de Rimbaud a Démeny, lo que aquí está en juego es la noción misma de «libertad», o lo que es lo mismo, de dar un nuevo cauce expresivo a las concepciones del «nuevo» hombre, que encuentra en el hecho de darse a sí mismo su propia forma (o su propia realidad) uno de sus rasgos constitutivos. Pone ello sobre el tapete las relaciones entre las «formas» (establecidas) y el nuevo espacio textual (metonimia de una «nueva tierra»), que adquiere, así, un carácter de «necesidad» expresiva: «Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.»¹⁷ Lo primero que, de esta forma manifiesta el hecho del poema en prosa como género literario es la relación entre necesidad y libertad, o entre «forma» y acto creador.

La respuesta dada por los autores de poema en prosa a esta cuestión ha sido la de que, en su autoexpresión y en su autoconfiguración, la voluntad expresiva no sólo crea libremente la forma, sino que encarna en ella la propia libertad. Cuanto más determinada y

R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1953, y S. Bernard, *op. cit.*, pp. 456-458.

15. *Odes*, París, 1954, p. 2.

16. Cit. por S. Bernard, *op. cit.*, p. 238.

17. Baudelaire, *op. cit.*

dada de antemano sea la forma, tanto más débilmente actuará en ella la irrupción de la libertad creadora. Dicho de otro modo: lo que el lirismo contemporáneo en el nacimiento de un género persigue, no es sino la suprema «libertad» de manifestación en la suprema «necesidad» de la forma fenoménica (cosa que, como señalarían los antiguos, sólo el dios es capaz de llevar a efecto).

EN TORNO AL LENGUAJE POÉTICO: JORGE GUILLÉN Y PAUL VALÉRY

ALICIA PIQUER DESVAUX

El interés que los modernos poetas franceses suscitan en los escritores españoles es evidente. En palabras de Jorge Guillén «los más leídos y amados poetas extranjeros son los franceses, desde Baudelaire hasta los surrealistas». Recordemos que el mismo Guillén lleva a cabo la brillante traducción del *Cementerio marino* de Paul Valéry.

No pretendemos señalar si, en los horizontes despejados por nuestros poetas vecinos, encontraron alguna inspiración Guillén y los poetas de su generación, sino más bien destacar una problemática común: la reflexión sobre el lenguaje poético, que pretende definir el quehacer de los poetas y por ende, ¿por qué no?, la esencia del arte.

El autor del *Cimetière marin*, de la *Jeune Parque* o de *Charmes* es asimismo conocido por su actividad crítica, que desarrolla en conferencias y especialmente en el Collège de France. Sus argumentos se extienden a la filosofía, a la política, a la estética, a la literatura y concretamente a la poesía. Recordemos sus «Questions de poésie», «Poésie et pensée abstraite», «Première leçon du cours de Poétique», «Propos sur la Poésie», «Nécessité de la poésie», escritos en un período dilatado de tiempo (1925-1937).

El formalismo de Valéry no nos parece, a nuestro modesto entender, alejado de la teoría poética que se desprende de la lectura que Jorge Guillén hace de diversos y brillantes poetas nuestros (Berceo, Góngora, san Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer, Gabriel Miró...) con ocasión de unas conferencias en la Universidad de Harvard, durante el curso 1957-1958, origen de un precioso libro posterior titulado *Lenguaje y poesía*.¹

Cierto, Guillén rehúsa la llamada poesía pura, «aquella idea platónica no admitía realización en cuerpo concreto. Entre nosotros

1. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de *Cántico*, libro que negativamente se define como un *anti-charmes*. Valéry leído y releído con gran devoción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura en el asunto y de ejemplar rigor en el estilo a la luz de una conciencia poética. Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración, con la que siempre contaban estos poetas españoles: «musa para unos, ángel para otros, duende para Lorca». Esos nombres diurnos o nocturnos, casi celestes o casi infernales, designaban para Lorca el poder que actúa en los poetas sin necesidad del trance místico. Poder ajeno a la razón y a la voluntad, proveedor de esos profundos elementos imprevistos que son la gracia del poema. Gracia, encanto, hechizo, el no sé qué y no «charme» fabricado. A Valéry le gustaba con placer un poco perverso discurrir sobre «la fabricación de la poesía». Esas palabras habrían sonado en los oídos de los españoles como lo que son: como una blasfemia. «Crear», término del orgullo, «componer», sobrio término profesional, no implican fabricación.

Guillén parece rotundamente opuesto, pues, a Valéry... Sin embargo continuemos con sus propias palabras: «Valéry fue ante todo un poeta inspirado. Quien lo es tiene siempre cosas que decir [...]. El formalismo hueco o casi hueco es un monstruo inventado por el lector incompetente o sólo se aplica a escritores incompetentes.»²

En realidad, muchos son los puntos de contacto entre ambas figuras, y sólo aparente su divergencia.

En «Propos sur la poésie», Valéry habla de la emoción poética: «Vous savez ce que la plupart des hommes éprouvent plus ou moins fortement et purement devant un spectacle naturel qui leur impose. Les couchers de soleil, les clairs de lune, les forêts et la mer nous émeuvent. Les grands événements, les points critiques de la vie affective, les troubles de l'amour, l'évocation de la mort, sont autant d'occasions ou de causes immédiates de retentissements intimes plus ou moins intenses et plus ou moins conscients.»

La verdadera emoción poética se distinguiría del estado emotivo más común y generalizado por aportar una «sensation d'univers qui est caractéristique de la poésie». Partiendo sin lugar a dudas de las famosas correspondencias baudelerianas, Valéry prosigue: «Ces objets et ces êtres connus changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires [...]. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec l'univers du rêve.» Pero, «ni le rêve, ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques. Ils peuvent l'être; mais des figures formées au hasard ne sont que par hasard des figures harmoniques».³

2. *Op. cit.*, p. 190.

3. *Variété*: «Propos sur la poésie», en *Œuvres I*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, pp. 1362-1363.

Ardua misión del poeta, la de constituir un sistema de relaciones que *renueve* la «conciencia de las cosas», en términos de Gabriel Miró, a partir de ese principio interior o «état indéfinissable». Para Novalis la poesía es «la representación del alma». Guillén insiste: «Una obra literaria se define tanto por la actitud del escritor ante el mundo como por su manera de sentir y entender el *lenguaje*. Las palabras del escritor son a veces justas, a veces pobres. No se dice bien una vida interior tan rica como la del místico —pensemos en el agudo comentario que Guillén hace a la obra de san Juan de la Cruz—, o del visionario —como Gustavo Adolfo Bécquer—. Esa situación no es frecuente. Muchos poetas hay —tal vez la mayoría— que ven en su idioma el mejor amigo. Así, por ejemplo, Góngora. Sin una gran fe en las palabras no las habría buscado y elegido con tanto fervor.»

Para Valéry «tous les arts ont été créés pour perpétuer, changer, chacun selon son essence, un moment d'éphémère délice en la certitude d'une infinité d'instantanés délicieux. Un oeuvre n'est que l'instrument de cette multiplication ou régénération possible [...]. Or, parmi ces moyens de produire ou de reproduire un monde poétique, de l'organiser pour la durée et de l'amplifier par le travail réfléchi, le plus immédiat et cependant le plus complexe, c'est le *langage*».

Con humor, Valéry señala la dificultad que conlleva la creación poética. «Nous ne sommes point ici pour faire des vers. Nous essayons, au contraire, de considérer les vers comme impossibles à faire, pour admirer plus lucidement les efforts des poètes, concevoir leur témérité et leurs fatigues.»

Cuando Guillén resalta el trabajo de versificador de Gonzalo de Berceo, cita los versos llenos de humildad de quien sólo se considera un buen artesano, pero que es capaz de transmitir «la sensación de inmediatez» (en palabras de Rafael Lapesa). *Sensación de inmediatez* del más allá del creyente. Santos, vírgenes, mártires, ángeles, cielo o infierno, bestiarios o frutos del Paraíso, todo se vuelve evocación concreta, palpable casi, cotidiana de la Creación, de la Casa de Dios.

Guillén no se resiste a citar el verso tan justamente celebrado por su sencillez emblemática:

«Reyna de los çielos, Madre del pan de Trigo.»

Berceo... o Gabriel Miró, quien asegura «quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación», como si hasta que no se pronunciase esa experiencia no pudiese ser enteramente vivida. La palabra descubre y crea. Como dice Guillén, «la expresión constituye una conquista espiritual, que en último término será creación estética». La riqueza léxica de Miró, las sonoridades, las asociaciones, las evocaciones de todo tipo de sensaciones convierten los paisajes des-

critos, su Sigüenza, no en algo meramente contemplado y descrito, sino en «algo que le ha pasado, que le ha ocurrido, como una aventura, como un amor», dice Pedro Salinas. Como sucede en Marcel Proust: «Todo lo que adquiere forma y solidez ha salido, ciudad y jardines de mi taza de té.» Recuerdo resucitado por medio de la sensación, fijado en el tiempo por la magia de la palabra poética. Repitamos la frase «carta de presentación» del lírico Miró: «Quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación.»

¿Algo tan abstracto incluso como las vivencias místicas no termina concretándose en la poesía de san Juan de la Cruz? También Valéry tiene qué decir sobre la relación entre poesía y pensamiento abstracto.

El lenguaje es un instrumento que todos utilizamos, deformamos según las circunstancias o necesidades. Valéry habla de la distinción entre ruidos y sonidos musicales. El músico juega con un código armónico preestablecido, mientras que el poeta tiene en sus manos un medio cotidiano, prosaico, desordenado, a veces grosero, impuro, pero con posibilidades musicales y con valores significativos ilimitados. La palabra siempre es compleja y ambigua: «Ici commencent les opérations incertaines et minutieuses de l'art littéraire [...]. Le langage a pour limites la musique d'un côté, l'algèbre de l'autre.»

Cita Valéry a Malherbe, quien comparaba la prosa al acto de andar y la poesía a la danza: «La danse [...] ne va nulle part, que si elle poursuit quelque chose; ce n'est qu'un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur ou quelque ravissement de soi-même, un extrême de vie, une cime, un point suprême de l'être [...]. Mais si différente qu'elle soit du mouvement utilitaire, notez cette remarque essentielle quoique infiniment simple, qu'elle use des mêmes membres que la marche même.»

El intercambio armonioso entre la impresión y la expresión es, a ojos de Valéry, el principio esencial y maravilloso de la creación poética: ⁴ «La production de l'état poétique par la parole.» ⁵ Todo ello nos recuerda los encantamientos y magia de los antiguos.

Por eso en «Questions de poétique», afirma Valéry que «l'oeuvre de l'esprit n'existe qu'en acte». La poesía sería conjuntamente varias cosas: inspiración indefinida, recreación de esa emoción por medio del lenguaje (ejecución), texto acabado, analizable, traductible, clasificable y como todo trabajo humano sometido a un grado de indeterminación que provoca efectos diversos en el lector y, por tanto, interpretaciones diferentes: «L'oeuvre nous offre dans chacune de ses parties, à la fois *l'aliment* et *l'excitant*. Elle éveille continuellement en nous une soif et une source. En récompense de ce que nous lui cédon's de notre liberté, elle nous donne l'amour de la captivité

4. «Poésie et pensée abstraite» en ed. cit., p. 1333.

5. «Propos sur la poésie», en ed. cit., p. 1374.

qu'elle nous impose et le sentiment d'une sorte délicieuse de connaissance immédiate; et tout ceci, en dépensant, à notre grand contentement notre propre énergie qu'elle évoque d'un mode si conforme au rendement le plus favorable de nos ressources organiques, que la sensation de l'effort se fait elle-même enivrante, et que nous nous sentons possesseurs pour être magnifiquement possédés.»⁶

Todo buen poeta, todo artista está sometido al «azar» de la vehe-
mencia del ingenio, de los problemas de la creación y de la contro-
vertida interpretación ajena. Desde siempre, los poetas han consi-
derado las dificultades de esta suerte y, en cierto modo, la manera
de vencerla por medio de un esforzado trabajo de elaboración. Un
precedente romántico y moderno —por citar uno— sería Alfred de
Vigny. En una nota, fechada en 1841, Vigny define el poema como
«un grand édifice de paroles»,⁷ a modo de resumen de su estética
poética concebida desde 1824 en «La Beauté Idéale». No precisamos
ahondar en el significado de la metáfora, que anuncia la revolucio-
naria manera posterior de entender la poesía como una construcción
o combinación de diversas artes, un arte absoluto y total.

Para Mallarmé la poesía y la música están impregnadas de mis-
terio. La sonoridad de las palabras⁸ e incluso la separación existente
entre los párrafos encienden a cada instante asociaciones imprevisi-
bles en la mente del escritor y parecen, en cierto modo, dominar su
voluntad:

«Lire —cette pratique—.

»Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénui-
té, à soi oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et
quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le
hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient,
tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure, que rien
au-delà et authentifier le silence.»⁹

Recordemos también cuánto debe Marcel Proust al azar como de-
sencadenante de su inspiración literaria: desde aquellos placenteros
y privilegiados momentos en que la memoria asocia involuntaria-
mente presente y pasado hasta que, adulto envejecido prematura-
mente por la enfermedad, comprende que la esencia del arte no es

6. «Première leçon du Cours de Poétique» en ed. cit., p. 1355.

7. Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque
de la Pléiade, 1986, vol. I, p. 920.

8. «Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus
rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit in-
dépendamment de la suite ordinaire, projetés en parois de grotte, tant que
dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts
tous, avant extinction, à una réciprocité de feux distante ou présentée de biais
comme contingence» (en *Le mystère des lettres*, París, 1896, p. 108).

9. *Op. cit.*, p. 110.

otra cosa que la impresión que la vida deja en el artista. La traducción de ese «libro interior» le obliga, sin embargo, a una intensa y trabajosa reflexión sobre el quehacer poético. Rememora desde niño su necesidad innata de querer expresar por medio de la palabra escrita sus emociones y su reconocida incapacidad para transcribirlas. La experiencia decisiva que sufre —por casualidad— atravesando el patio de la nueva residencia de los Guermantes, le permite comprender cómo la verdad artística poco o nada tiene que ver con las verdades filosóficas o científicas. Gran parte del *Temps Retrouvé* es un resumen de lo narrado anteriormente aunque reinterpretado a la luz de la revelación acaecida. El autor recupera esa «*faculté de croyance*» que le posea de niño y que la edad progresivamente había empañado. El artista, distinto del filósofo, sufre «*l'aventure de l'involontaire, du hasard*», de las impresiones fugitivas, de los encuentros equívocos que le obligan a pensar con posterioridad a los hechos, a interpretar la realidad. El artista depende primero de la contingencia de la inspiración, luego de su esforzada voluntad para poder valorar aquellos signos percibidos portadores de «otra cosa» alejada de la simple realidad cotidiana, evocadora de trascendencia. Para disfrutar de ese placer delicioso y sublime y crear «*un monde autre*» el escritor levanta su «catedral» como el músico (Vinteuil) escribe su partitura: «*[Swann] s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive.*»¹⁰

Valéry también da su versión sobre el tema: «*Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause; tout est désordre et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre est d'ailleurs la condition de sa fécondité: il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l'inattendu plutôt que de l'attendu. et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons, comment en serait-il autrement? Le domaine que j'essaye de parcourir est illimité, mais tout se réduit aux proportions humaines aussitôt que l'on prend garde de s'en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu'on a éprouvés. Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses.*»¹¹

No obstante, las dificultades no arredran al poeta, ni le detienen. Recreador, pues, secundario respecto a la divinidad, pero creador al fin y al cabo, y convencido de su trascendencia, desde el Medioevo hasta nuestros días. Como bien concluye Guillén: «Si hay poesía tendrá que ser humana, ¿y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás han existido. Pero un poema «deshumano» constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula «des-

10. *Du côté de chez Swann*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 209.

11. «*Première leçon du Cours de Poétique*» en ed. cit., p. 1358.

humanización del arte», acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca. «Deshumanización» es concepto inadmisibles, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía. Clave o llave que no abría ninguna obra.»¹²

Para Jorge Guillén la poesía, la suya, la de su generación, la de todos los tiempos, reúne íntimamente inspiración y rigor en su elaboración. El valor funcional de la palabra en el contexto es decisivo: «Sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto [...]. En conclusión, el texto poético tiene su clave como el texto musical [...]. Lenguaje poético no. Pero sí lenguaje de poema, modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro.»¹³

Cuestión de elección en los términos, pero no diferencias en el planteamiento del problema que nos ocupa. Evidentemente, el lenguaje puro perdería la capacidad de acercar al lector, lleno de color, olor, sonido y calor vital, lo evocado. La palabra poética transforma en concreto lo más abstracto. Guillén nos parece más exacto que el laborioso Valéry al negar a la poesía la calificación de pureza, pero ambos se alejan del intelectualismo y la abstracción de Mallarmé. Insistimos, es tan sólo suerte o destino de poetas. Su lenguaje a veces contradictorio da pie a interpretaciones y comentarios diversos, pero siempre enriquecedores. Por supuesto, los verdaderos poetas, no sólo en su obra de creación sino también en sus comentarios críticos y teóricos, continúan haciendo poesía, ya que el poeta inspirado es libre pero siempre riguroso.

12. J. Guillén, *op. cit.*, pp. 190-191.

13. *Ibid.*, pp. 195-196.

PARALELISMOS

LAS LETTRES PERSANES Y LAS CARTAS MARRUECAS:
LA FUNCIÓN DE LA PERSPECTIVA EN LA CRÍTICA SOCIAL
DE DOS NOVELAS EPISTOLARES

ANTONIO DOMÍNGUEZ

Tras la instauración en España de una dinastía francesa en la persona de Felipe V, nieto de Luis XIV, la severa corte española quiso ser reflejo de los modos y maneras del país gallo. Los escritores no se libraron de este influjo y se aprestaron a rendir pleitesía al modelo francés; René Andioc ha establecido dos períodos en el XVIII español: el primero de ellos sería una prolongación del siglo anterior, mientras que en el segundo comenzarían a aparecer las primeras traducciones de obras francesas y algunas copias; en éste se ubica Cadalso, quien, entre 1768 y 1771 escribe su *Defensa de la nación española contra la Carta persiana LXXVIII de Montesquieu*, al mismo tiempo que se significa como notable contertulio de «La fonda de San Sebastián», entidad desde la que se auspicia la adaptación de la literatura española a modelos franceses. No resulta extraño que, consecuentemente, las *Cartas marruecas* hayan sido consideradas como una tenue imitación de las *Lettres persanes*,¹ lo que, cuando menos, requeriría alguna matización. En realidad, a Cadalso le interesaba estar en consonancia con las corrientes literarias de su tiempo, que concedían gran atención a las obras de crítica social. El iniciador de esta modalidad literaria fue Du Fresny, que publicó sus

1. A este respecto, Menéndez Pelayo, en *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, vol. v, p. 281, señala que «su educación había sido enteramente francesa y adquirida en Francia misma, pero no apagó nunca en él el ardiente patriotismo de que dan muestra sus *Cartas marruecas*, aunque por lo demás sean pálida imitación de las *Lettres persanes* de Montesquieu», idea en la que conviene J. Cejador y Frauca en su *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, vol. vi, p. 177: «Aunque instruido a la francesa, conservóse amante de España, como lo da a entender en sus *Cartas marruecas* (1789), pálida imitación de las *Lettres persanes* de Montesquieu.»

Amusements sérieux et comiques d'un Siamois en 1707, aunque su proyección y éxito se vistió de gala con Montesquieu.²

Parece claro que Cadalso tuvo acceso a la obra del autor francés, ya que en *Los eruditos a la violeta* atacará las ideas que sobre el *Quijote* había vertido el autor galo en la «Lettre LXXVIII». En todo caso, el profesor José Tamayo, en su edición de las *Cartas marruecas*,³ pone de relieve tanto lo que Cadalso debe como aquello que le separa de Montesquieu.

Entre 1717 y 1720 el barón de Montesquieu redacta una obra de juventud, las *Lettres persanes*,⁴ cuya primera edición aparece en 1721 con pie de imprenta falso y sin referencia al autor, recurso literario ese distanciamiento persa que recubre, desde lo narrativo y epistolar, una temática filosófica, política y social. En esta misma línea se inscribe la obra cumbre del coronel Cadalso, conjunto de noventa cartas escritas por tres personajes ficticios y publicada en 1789.⁵

Se convenga o no en que haya deuda o en que las persas sirvieran o no de modelo para las marruecas, parece fuera de cualquier duda la existencia de una temática común, de una serie de contactos a los que nos referiremos someramente.⁶

La idea del progreso humano se plantea expresamente en las cartas CV y CVI de Montesquieu, a través del diálogo entre Redi y Usbek, donde asume una posición pesimista: desde la distancia, entiende que no hay progreso en Europa, ya que los inventos de la técnica están auspiciando la capacidad de destrucción de los hombres y los descubrimientos geográficos sirven para propagar las enfermedades, lo que le lleva a concluir con un elogio a la simplicidad e ignorancia de los «fils de Mahomet». Cadalso pone en boca de Nuño la postura desengañada y pesimista, la desconfianza en el hombre y en la sociedad, al sentirse apartado del mundo desde el comienzo (Carta I). De este modo, ambos autores se incardinan en la concepción estoica de la vida, que, a su vez, implica el reconocimiento

2. En esta misma línea se encuentran las *Lettres rusiennes* (1760), *The Citizen of the World* de Goldsmith, el *Espía Turco* de Marana, etc. Ticknor, en su *Historia de la Literatura española*, Madrid, Rivadeneyra, 1856, vol. iv, p. 74, señala que «este trabajo pertenece a la gran familia de obras que [...] son imitación de las *Cartas persas* de Montesquieu».

3. J. Cadalso, *Cartas marruecas*. Prólogo y edición de José Tamayo y Rubio, Madrid, Clásicos Castellanos, 1935.

4. Montesquieu, *Lettres persanes*. Introducción de Jacques Roger, París, Garnier-Flammarion, 1964. Ésta es la edición que hemos utilizado.

5. J. Cadalso, *Cartas marruecas*. Prólogo y edición de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Editora Nacional, 1984, 4.ª ed. Hemos utilizado esta edición.

6. Entre los numerosos autores que se han ocupado de esta cuestión destacan las opiniones de Emily Cotton y la de Hughes. El primer autor sostiene que la imitación de Cadalso va poco más allá del título y de la forma epistolar, mientras que el segundo considera que la obra francesa sirvió de modelo a la española, dándose múltiples semejanzas.

de la virtud como elemento que fortalece al individuo y la incapacidad de la virtud para transformar la sociedad. El optimismo, la fe en el progreso, está simbolizada por Usbek en la obra francesa, al expresar una valoración positiva de la pólvora, ya que permite eludir el combate cuerpo a cuerpo; elogiará las virtudes del trabajo, la industria y el espíritu mercantil de los europeos, a la par que propugnará reformas antifeudales y se ubicará en paradigmas epicúreos al defender el lujo como algo dimanante de la prosperidad general: «pour qu'un homme vive avec délices, il faut qu'une centaine travaillent sans arrêt». Cadalso también acepta y desea muchas de las innovaciones extranjeras y se lamenta del retraso de España tanto en el orden social como en el intelectual, e incluso en los minúsculos detalles de la vida doméstica. Criticará la supervivencia de la filosofía escolástica, de la rutina universitaria, del desprecio hacia las ciencias útiles y la falta de un progreso material que convierta en mejores y más felices a sus compatriotas. En definitiva, está auspicando, y reivindicando, las grandes conquistas del mundo ilustrado.

La religión es, igualmente, un tema recurrente en ambas obras, y se configura como importante factor en los avatares económicos y culturales. Cadalso, en varias ocasiones, achacará la decadencia de la cultura española a grupos e instituciones religiosas, idea que comparte Montesquieu al explicar la decadencia en función del arraigo del catolicismo, si bien el optimismo subyace en la idea de que no hay mal que cien años dure: «J'ose dire, que dans l'actuel état d'Europe, il est impossible que le catholicisme y reste pendant cinq cent ans.» El barón niega el providencialismo divino, abate los mitos religiosos con la contemplación racionalista y plasma una divertida burla del creacionismo en la carta CXIII, de la presciencia divina en la LXXV y del Papa en la XXIV. Sin embargo, al situarse como un espectador ajeno al conflicto, recurre continuamente a la comparación, sobre todo entre Catolicismo e Islam, entre Jesús y Mahoma, lo que deriva no en un racionalismo opuesto a la teología cristiana —como podríamos intuir—, sino en un relativismo religioso que deja abierta la pregunta sobre la verdad o superioridad de una u otra religión. Denunciará al Islam por la existencia tanto de concubinas como de eunucos, que equipará con el parasitismo de curas, monjas y frailes en el cristianismo. Elogiará el divorcio como algo que por la necesidad de más concurrencias puede favorecer el aumento de población, y expresará sus simpatías hacia el protestantismo, que estima expresión cimera del espíritu capitalista; la concepción de la vida terrena como un tránsito, piensa, es un elemento negativo para la promoción de los factores de riqueza y felicidad. Cadalso, sin embargo, movido por un estoicismo de origen clásico más que cristiano, observa que la tradición está demasiado arraigada en España, lo que significa que las soluciones racionalistas resultarían utópicas e inaplicables. Por ello, Gazel se limita a extrañarse de algunas

costumbres religiosas: «La poligamia entre nosotros está, no sólo autorizada por el gobierno, sino mandada expresamente por la religión. Entre estos europeos, la religión la prohíbe y la tolera la pública costumbre. Esto te parecerá extraño...» (Carta X).

En cuanto a la naturaleza humana, la visión es idéntica. Lejos de afirmar una naturaleza inmutable y buena, Montesquieu presenta, en la apologa de los trogloditas, un mundo de egoísmos y caos que se emparenta, directamente, con la antropología negativa de Hobbes, y es la razón del pesimismo que subyace en su pensamiento: «Vous avez dans votre âme un poison plus actif que celui de la maladie dont vous souhaitez guérir.» Pero para él no hay una naturaleza humana determinada, sino que «l'esprit de l'homme tout est contradiction» (XXXIII). En ocasiones deja entrever cierta amargura, que le lleva a escribir que «la naissance d'un homme c'est ce qu'on devrait pleurer, non pas sa mort» (XL), aunque termina resignándose con un estoicismo semejante al que muestra Cadalso. Montesquieu rechaza el determinismo de la injusticia con que muchos justifican el despotismo; el relativismo de la naturaleza le lleva a negar cualquier absolutismo moral y a superar el espíritu de intolerancia que ha desembocado en las guerras de religión. Cadalso, por su parte en la carta XLIV, señala: «Confírmate en la idea de que la naturaleza del hombre es tan malvada que, para valerme de tu propia expresión, suele viciar hasta las virtudes mismas.» Nos presenta dos posturas distintas, la de Gazel, que propugna la pasividad y el retiro del hombre virtuoso y bien dotado, que debe dedicarse al cultivo personal de la virtud, y la de Nuño, partidario de un activismo constructivo, postura que parece triunfar en el ánimo de Cadalso, del mismo modo que en el de Montesquieu lo hace la del utilitarismo individual, sobre todo cuando defiende el derecho al suicidio (Carta LXXVI).

Ambas obras vehiculan, pues, una temática similar, y en ambas se da un idéntico artificio, el mismo que en el siglo XVIII, con otro sentido y procedimientos había desarrollado, como Baquero Goyanes ha puesto de relieve en su trabajo «Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos»,⁷ Jonathan Swift en sus *Viajes de Gulliver*, obra cimera en la que se da una de las más satíricas, amargas y pesimistas interpretaciones de la sociedad europea, el servicio de diferentes niveles de juicio y de distintas perspectivas, desde las que la miseria, la corrupción, etc., destacan con enorme poderío. «Los recorridos por Lilibut, Brobdingnag, o Houyhnhnms, señala Baquero, marcan un enfoque satírico desde el que se puede atisbar crudamente lo grotesco, lo deformado y envilecido que aparentemente resulta normal en la sociedad. Swift traslada por diferentes países a un

7. J. Baquero Goyanes, *Perspectivismo y contraste*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 11-41.

ser de dimensiones y costumbres normales, que podría ser la media aritmética del ciudadano europeo ilustrado del siglo XVIII, un Gulliver siempre en el filo de la navaja del relativismo al tener que convivir con liliputienses o con caballos supercivilizados», que le hará comprobar cómo ese sistema europeo de valores políticos, estéticos y morales carece de cualquier entidad y está inmerso en la corrupción.

Las obras de Montesquieu y Cadalso también serán, así «una especie de sátira oblicua, indirecta, casi lograda de rechazo, ya que provocan el choque de unos valores, de un sistema de vida considerado normal porque ejerce la mirada de unos seres ajenos a ese sistema», lo que permite una visión y enjuiciamiento objetivos, no muy diferentes al viaje rabelesiano por la boca de Pantagruel, curioso ejemplo de literatura utópico-perspectivista en el Renacimiento.⁸ Un artificio semejante se da en *L'Ingénu* de Voltaire e, incluso, en *El Diablo mundo* de Espronceda, obras en las que no es la extranejería o la condición utópica lo que convierte a unos seres —persas, marroquíes o liliputienses— en agudos y objetivos observadores y críticos de las costumbres y valores de las sociedades civilizadas, sino que lo son la ingenuidad o la mirada virgen, desveladoras de la malicia, la perversidad y la miseria del mundo.

Consecuentemente, podríamos convenir, en palabras de Baquero Goyanes, en que, aun siendo literatura realista, las *Lettres persanes* y las *Cartas marruecas*, basadas en la historia, en la geografía y en sociedades concretas, están vinculándose en alguna medida con lo que se ha venido en considerar como literatura utópica. Montesquieu y Cadalso recurren a unos seres de su mismo siglo, pero no de idéntica raza y sociedad, para que su mirada, ajena a lo europeo, pueda enjuiciar ante el lector al viejo continente de manera crítica y objetiva, con lo que el efecto final es siempre el mismo, perspectivista. El mundo que parece normal no lo es, visto desde una perspectiva distinta a aquella en la que estamos instalados y desde la que juzgamos. Será la de cualquier viajero extraño, pero siempre ofrecerá un enfoque nuevo desde el que contemplar, con un perfil y sentido inéditos, hechos que pasaban por normales.

Así, como señala el crítico citado,⁹ se tiende a duplicar la mirada del lector, a proporcionarle algo similar a una perceptibilidad inusual, con la que poder contemplar el mundo cotidiano como si de dependerá de la mayor o menor desproporción de los niveles elegiuno desconocido se tratara. La intensidad del efecto perspectivístico

8. E. Auerbach, *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, páginas 250-251. Refiriéndose a estas cuestiones, señala que «este tema reaparece de continuo, ya sea que los escritores desarrollen una acción en aquel mundo nuevo [...], expresando su propia crítica de las condiciones que existen en Europa por medio del asombro ingenuo de aquél».

9. *Op. cit.*, pp. 16 y ss.

dos; cuanto mayor sea, también lo será el efecto de sorpresa y de choque; cuanto menor resulte, caso de las *Lettres persanes* y de las *Cartas marruecas*, también lo será el efecto.

Debemos advertir que de todos los procedimientos narrativos el epistolar es el que mejor puede expresar esa intención perspectivística. La novela epistolar suele resultar una novela en la que los hechos y los personajes aparecen enjuiciados desde diferentes ángulos, ya que permite la presentación alternativa de varias voces, entrecruzamientos, choques y fusiones que, casi siempre, están en función de temas polémicos, como resultan las más de las veces las críticas sociales o patrióticas. Por ejemplo, Cadalso, en la carta XX hace ver al lector que la visión de Gazel, a causa de su unilateralidad, puede resultar engañosa o, cuando menos precipitada, con lo que se plantea un asunto polémico que, por su propia condición, es susceptible de discusión: «Pero aun así, dime, Nuño, ¿son verdaderas muchas de las noticias que me envía sobre las costumbres y usos de tus paisanos? Suspendo el juicio hasta ver tu respuesta. Algunas cosas me escribe incompatibles entre sí. Me temo que su juventud le engañe en algunas ocasiones y me represente las cosas que no son, sino cuales se le representaron.» De idéntica forma, Montesquieu, en la anécdota que narra en la carta XLVI, presenta a un personaje que no sabe cómo actuar para no ofender a quienes pertenecen a diferentes religiones: «Je ne sais pas si je me trompe, mais je crois que la manière la plus sûre de l'atteindre, c'est vivre comme un bon citoyen dans la société où vous avez voulu que je naquisse, et comme un bon père de la famille que vous m'avez donnée.» Y el mismísimo Usbek, en la carta XLVIII, reconoce que su mayor ocupación es ir anotando los detalles de la vida francesa para luego contarlos en sus cartas: «Je passe ma vie à examiner, pendant la nuit j'écris ce que j'ai vu pendant le jour: tout m'intéresse et je m'étonne de tout.» El entrecruzamiento de personajes permite al autor corregir juicios inoportunos o defender los pros y los contras de una misma cuestión para revelar como malo algo que se tenía como bueno: «Creo que lo dicho baste para que formes de tu huésped un concepto menos favorable. Conocerás que aunque sea hombre bueno será mal ciudadano; y que el ser buen ciudadano es una verdadera obligación...» (cartas LXIX-LXX).

De esta suerte, la mayoría de las cartas se explican por una actitud crítica de los escritores frente a la situación de sus respectivos países, aunque no es la única perspectiva desde la que operar interpretaciones; cuando menos, podríamos reconocer tres niveles de intención: el propósito de ser objetivo e imparcial en el análisis de los hechos y juicios emitidos, la intención didáctica en esa línea del concepto dieciochesco de utilidad y la conciencia de que la obra también representa un desahogo, una manera de representar los sentimientos últimos del autor.

El ideal de imparcialidad, de «juste milieu», es uno de los valores fundamentales del hombre de bien del siglo XVIII, es una sabia equidistancia de los dos extremos, una especie de transacción aceptada entre diversos puntos de vista, subordinada al bien social, al que se deben sacrificar las tentaciones individualistas. La filosofía moral del hombre de bien únicamente puede entenderse como una expresión del optimismo militante de la época, de esas ideas de felicidad y progreso que conforman los valores sociales de la mentalidad ilustrada. Y esta imparcialidad, este justo medio, aparece en las introducciones que Montesquieu y Cadalso ubican al comienzo de sus obras, de suerte que el primero de ellos se declara «un simple interprète» de las cartas escritas por sus amigos persas, mientras que el segundo deja que cada lector opine «conociendo que si estas cartas son útiles o inútiles, buenas o malas, importa poco la calidad del verdadero autor». Con la quiebra de los dogmatismos parece triunfar la relatividad: cada hombre tiene su propia verdad, la realidad no es un bloque compacto, ni un signo claro y evidente; lo que de verdad existe son miles de pequeñas impresiones que varían según el sujeto, el momento, el ambiente o el talante afectivo. Por ello, para dar la impresión de verosimilitud, de vida auténtica, lo mejor es adaptar el punto de vista de un testigo humano, asunto en el que convienen Montesquieu y Cadalso, quienes, como diría Montaigne, son como uno de esos espíritus que han «limé la cervelle à celle d'autrui», unos cosmopolitas que se elevan por encima de las costumbres particulares y de los cultos nacionales para buscar los principios universales de la moral, la política y la religión.

El problema que se les plantea, consecuentemente, al configurar sus obras, no es el tema, sino el tono, el planteamiento estructural y, sobre todo, la elección de un punto de vista desde el que enfocar todo el relato. Tienen que acertar con la perspectiva justa, la única susceptible de resaltar al máximo los valores de una historia, en la misma linealidad y exactitud con las que el fotógrafo o el cámara cinematográfico determinan la belleza del paisaje u objeto que relatan. Y no se trata de que la objetividad resulte más bonita o fea que la visión subjetiva del mundo, sino que es más verdadera, más cruda por auténtica, ya que nos descubre un mundo que podemos hallar en la vida cotidiana, aunque lo puramente narrativo resulte demasiado materialista y deshumanizado. Las cartas, así, nos aproximan a la realidad, nos enseñan a ver el mundo y al mismo tiempo acercan los valores literarios a la pluralidad de lectores. Usando la terminología propia de la narratología, diríamos que el narrador no es el autor (biográfico) de la narración, sino que el autor se crea a sí mismo como personaje del mundo de su obra: tanto el barón de Montesquieu como el coronel Cadalso permanecen tras esa máscara. Ambos narran lo que ven pero no son meros observadores impassibles, están muy interesados por lo que describen.

De este modo, cada capítulo no exige al lector la necesidad de penetrar en el siguiente, tal y como sucede con la novela clásica, sino que invita a detenerse y meditar, incluso a volver atrás para percartarse de la realidad concreta de la sociedad. Por ello describen desde cerca; si lo hicieran desde lejos, desde fuera, la visión resultaría demasiado global, sin detalles; un detallismo al que también contribuye el hecho de que el narrador entra por vez primera en un espacio: llevado de su curiosidad absorbe todos los detalles, a la par que se carga de razones y tiempo para mirar, porque está viajando para relatar lo que ve. Son realidades y experiencias que conoce y con las que ha tenido que enfrentarse, el mundo aparece filtrado por su sensibilidad y por la tradición cultural a la que se deben, para lo que utilizan el lenguaje pretendiendo que no se note, con lo que se resalta más el mundo descrito. Construirán un lenguaje sencillo, ingenioso, a base de frases breves cargadas de sentido e intención, lo que se percibe con mayor nitidez en la obra francesa que en la española.

Y todavía nos queda otro nexo entre ambos autores, la extranjería, vinculada al perspectivismo, que puede abordarse tanto como un motivo literario satírico como desde la consideración del salvaje noble. Los relatos pedagógicos y crítico-culturales que habían esbozado los misioneros del siglo XVII se transforman en sátira en la literatura. En sus *Voyages* autobiográficos, el barón de Lahontan incluyó un *Dialogue curieux entre l'auteur et un sauvage de bon sens qui a voyagé*, en el que el proverbial «hurón» que ha vuelto con satisfacción al terruño natal expresa su asombro sobre las paradojas de la civilización, extrayendo la conclusión de que los salvajes resultan incluso más libres y razonables que los cristianos. La crítica cultural que efectúa, presentada como apuntes o cartas de un salvaje llegado a Europa fue tremenda, y tal vez podríamos vincularla con las fantasías desarrolladas por Swift en el libro cuarto de sus *Viajes de Gulliver*. En todo caso, esa fórmula de apuntes crítico-culturales de un hombre no-europeo, será utilizada y desarrollada con éxito por Montesquieu y Cadalso y, posteriormente, por muchos otros autores, en un sentido muy próximo a la desmitificación.

El procedimiento, el recurso al forano, desmitifica: mediante la visión perspectivista se está operando una radiografía de la vida nacional tendente a poner de relieve el anquilosamiento de las estructuras mentales colectivas. Los mitos y los tópicos consagrados por la tradición y plasmados en el arte, la literatura, etc., han venido a modelar la forma de ser, sentir y pensar ante la realidad circundante. El proceso desmitificador supone expresar estas actitudes y valores consagrados que conforman las mitologías de cada nación para atacar su falsedad, para lograr un cambio de actitud o una renovación del pensamiento colectivo. Montesquieu y Cadalso recurren a todos los medios posibles, realistas o no, para hacer comprensible el signi-

ficado de la realidad y, mediante la representación literaria, enriquecer y ampliar la experiencia del lector. Dan cabida al subjetivismo, a los ojos del lector, con lo que se supera la visión momentánea y superficial. Mediante la fantasía, mediante la invención de unos seres extraños al sistema, logran que se capten aquellos aspectos que a simple vista escaparían al observador rutinario. El único requisito que gobierna esta síntesis de fantasía y realidad radicará en que la representación literaria resulte verosímil. Por ello, el escritor penetrará en el contenido de la realidad para reflejar el estado de cosas, mostrándonos los problemas, las dificultades, las acciones humanas que conducen a períodos de crisis, porque así el lector podrá comprender mejor el significado de lo cotidiano, de lo que sucede en la sociedad, viendo los conflictos tal y como son, aunque en el caso del romántico Cadalso los sienta de manera más afectiva que Montesquieu, dotado de mayores dosis de objetividad. El realismo crítico de ambos se basa en el reflejo de las diversas partes que integran la realidad social, para lo que enfatizan lo concreto, lo típico y las contradicciones. Para expresar el verdadero sentido de la realidad mostrarán de dónde proceden y a dónde van los problemas de su época, presentándola como un «aquí y ahora» enfocado en su totalidad, es decir, tal y como aparece en la realidad del mundo exterior y en la realidad interior del personaje.

Con Montesquieu y Cadalso triunfa el género epistolar, en dos obras en las que los autores mezclan costumbres, moral y filosofía entrelazadas con unas maneras casi desconocidas para los lectores. En ambas obras conviven dos elementos, lo normal y lo extraordinario, o dicho de otra manera, la trivialidad frente a lo enfático, en una desorbitada caricatura de lo cotidiano, presentado enfáticamente pero con sus triviales atributos. Ambos escritores juegan a fingirse sorprendidos por todo, a casi sentirse extranjeros en su patria. La ficción de sorpresa, de asombro, de pasmo, encarece retóricamente lo increíble y censurable de algunos hábitos, de algunos vicios de la sociedad. El asombro, la indignación, la sorpresa, o el elogio irónico, son fórmulas distintas pero coincidentes en lo esencial, que expresan la índole perspectivista de la obra. Todas las preocupaciones de nuestros autores se encarnan en estas dos obras, a la vez ligeras y profundas.

En realidad, es el siglo XVIII quien toma la palabra: ambos dicen con ligereza verdades profundas, ambos odian la pedantería y la inutilidad, ambos consideran, valga la redundancia, seriamente lo serio, sin hacer de ello una tragedia, con lo que ponen de manifiesto una obviedad: que para tener razón no hay que ser aburridos. Algo, en la pluma de Cadalso, aprendía España de una nueva imagen que estaba sembrando en Europa Francia.

REPERCUSIONES DE LA LITERATURA MEMORIAL FRANCESA EN ESPAÑA

ANNA CABALLÉ

Ante todo debo confesar que el título de mi comunicación, tal como figura en el programa, no se ajustará al contenido de mi intervención, mucho más modesta de lo que en un principio tenía proyectado. Porque mi propósito inicial era el de estudiar las influencias de la literatura autobiográfica y memorial francesa en España, pero eso se ha convertido en una especie de caleidoscopio repleto de formas sugestivas que, no obstante, no he logrado todavía cristalizar. La idea surgió después de encontrar numerosísimas referencias de escritores y críticos españoles sobre una misma situación que paso a exponer: la riqueza de lo que podría llamarse el aparato autobiográfico en las letras francesas —me refiero a cuadernos, diarios íntimos, memorias, correspondencias y todo tipo de anotaciones referidas a uno mismo—, contrastando esta abundancia con la escasez de tales manifestaciones en la literatura española. En alguna parte tengo escrita la relación de autores que integran las filas de esa pretendida constatación; relación que incremento continuamente además con nuevas aportaciones.¹ He dicho ya también que eso —o sea, el raleamiento de la literatura autobiográfica en nuestras letras— ha pasado a ser un tópico de la crítica literaria contra el cual nada puede hacerse como no sea el de oponerle, con el tiempo, la evidencia de una saludable continuidad.

Este lugar común, que en nada beneficia a la verdad de los hechos, se apoya, en parte, en los juicios de Ortega y Gasset cuando en 1925 reseña la publicación de las memorias de la marquesa de La Tour-du-Pin: *Journal d'une femme de cinquante ans* y a propó-

1. Véase mi artículo «Aspectos de la literatura autobiográfica en España» *Scriptura* (Lérida), 2 (1986), pp. 39-49. Y también: «Figuras de la autobiografía» *Revista de Occidente* 74-75 (julio-agosto de 1987), pp. 103-119.

sito de las cuales escribe: «Francia es el país donde se han escrito más memorias; España, el país en que menos.»² Idea compartida, en aquellas mismas fechas, por Gómez de Baquero, Corpus Barga, Guillermo de Torre, Jaime Torres Bodet, ... De modo que sorprenden sus afirmaciones de unos años después sobre el universo autobiográfico, cuando, al redactar el prólogo a la edición de sus *Obras Completas*, escribe: «Por fortuna, yo siento aún un extraño asco al recuerdo. No sé bien por qué, pero siempre he notado con sorpresa que cuando alguien de mi tiempo se complacía voluptuosamente en rememorar las cosas de la juventud o la niñez, yo no experimentaba goce alguno en esa inmersión y descenso a aguas pretéritas. Al contrario, el roce con la piel de mi pasado me repugnaba y toda la presunta gracia de la adolescencia y la infancia propias no ha logrado aún vencer en mí lo que tiene de cadavérico, de fenecido.» (1932: V). Tal actitud de Ortega ante el pasado, interesante por las inferencias que pueden obtenerse, provocará, años más tarde, una respuesta contundente de Rosa Chacel.³ Pero, volviendo a sus afirmaciones sobre la pobreza del género en España, dada la influencia intelectual ejercida por Ortega, lo considero a éste como el exponente de un estado de opinión ampliamente compartido por la crítica literaria contemporánea, hasta ahora mismo, como cualquiera de ustedes habrá tenido ocasión de comprobar: recuerdo cuando Francisco Umbral, con motivo de la presentación del primer volumen de la autobiografía de Salvador Pániker, *Primer testamento*, dijo que se trataba de un libro excepcional, sorprendente y que «inaugura un nuevo género en la literatura española» (*La Vanguardia*, 7 de marzo de 1985). Yo comprendo la necesidad de estimar, incluso de sobreestimar, que se le presenta a quien se ve forzado al elogio, pero... hay cosas y cosas y ésta demuestra una manipulación, innecesaria a mi juicio, de la realidad literaria. Es una situación que de ninguna manera se producía en la literatura y la crítica españolas del siglo XIX, donde encontramos abundantísimas referencias que prueban lo contrario: es decir, en el siglo pasado era un lugar común referirse a la profusión de libros autobiográficos, que, en efecto, inundaban el caprichoso mercado editorial, en especial a raíz de la publicación de las *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos (primera edición en 1880). Pero mucho antes, sobre 1835, Larra había sostenido ya una opinión más bien crítica e irónica, cuando no abiertamente despreciativa, respecto de los escritores memorialistas, a los que acusa de extorsión («escritos para hacer fortuna a

2. Ortega y Gasset, en «Sobre unas Memorias» en sus *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, III, p. 588.

3. En la revista *Sur*, dirigida por Silvina Ocampo, Rosa Chacel se queja: «... me ha causado verdadero desconcierto esa repugnancia de Ortega por el recuerdo» («Respuesta a Ortega», julio-agosto de 1956, p. 109).

costa del escándalo») y falta de talento.⁴ Lo que, indudablemente, refleja el predicamento popular de que gozaban.

Al margen de cuál sea la valoración de la propia producción autobiográfica, lo cierto es que la influencia francesa sobre esta modalidad literaria es un hecho: los textos autobiográficos del duque de Saint-Simon, de J.-J. Rousseau, de H. F. Amiel, de María Bashkirtsef o de André Gide, por dar algunos nombres, gravitan sobre las letras españolas e hispanoamericanas condicionando en cierto modo su evolución (pienso en José Martí, en Unamuno, en Cernuda). Porque el desarrollo del género en España se somete, al menos teóricamente, a unos modelos que le son ajenos —por temperamento, como se ha dicho; tal vez por el clima como también suele argüirse; o por educación—. Fuere lo que fuere, el modo hispánico de escribir sobre uno mismo no coincide con el que suele practicarse en Francia, por ceñirme a la dialéctica que quiero establecer aquí entre los dos países. Y ello explicaría quizás las discordancias de los textos autobiográficos españoles respecto de los galos. Y también que surja la idea de «como no es igual, no existe» que goza, como ya he dicho, de tanta aceptación. Pues, efectivamente, hablando en términos muy generales, hay notables diferencias entre unos y otros, lo que no significa más que las posibilidades de apertura y realización que ofrece el género y no, como se ha hecho, una especie de *ranking* o de clasificación de quienes son mejores o peores en dar testimonio de sí mismos.

Para ilustrarlo, voy a ceñirme a dos obras autobiográficas, una española y otra francesa, que se publican, ambas, en el siglo XVIII, es decir, en el período de consolidación del género (que ya había ofrecido tempranas manifestaciones en España, con las autobiografías de soldados o en la *Vida* teresiana). Sin embargo, las repercusiones de una y otra —me refiero a la *Vida* de Torres Villarroel y las *Confessions* de Rousseau (publicadas entre 1782 y 1789)— serán muy distintas.

La *Vida* de Torres Villarroel, cuyos cuatro primeros *Trozos* se publican mucho antes, en 1743, fue considerada durante mucho tiempo como la postrera manifestación de la novela picaresca (así se mantiene, por ejemplo, en las historias de la literatura de J.L. Alborg, Joaquín de Entrambasaguas o Valbuena Prat), apoyándose en que se trata: *a*) de un relato escrito en primera persona, *b*) que se articula (o parte de él) en torno al servicio a varios amos, y *c*) que está escrito en un tono jocoso e intencionado. Es asunto que no voy a tratar, pues de sobra lo han hecho con gran acierto Eugenio Suárez Galbán, Juan Marichal y Russell P. Sebold (y antes, e

4. En «Memorias originales del Príncipe de la Paz», dos artículos publicados por *El Español* en septiembre de 1836. No obstante, en ambas colaboraciones reclama Larra consideración para las *Memorias* de Godoy.

iniciando el despegue de la *Vida* torresiana respecto al género picaresco, Arturo Berenguer Carisomo en su *Historia de la literatura española* publicada en Buenos Aires, 1963). A estas alturas el criterio de considerar la *Vida* de Torres Villarroel como una narración más del género picaresco ha quedado desechado por completo.⁵ Pero importa subrayar la significación del hecho: Torres Villarroel escribe su *Vida* casi 20 años antes de que el ginebrino Rousseau decida hacer lo propio y, sin embargo, su valor introspectivo y autorreferencial —que es como decir su modernidad literaria— se ha visto, hasta hace poco, erróneamente interpretado. Torres Villarroel, el Piscator salmantino, no es un pícaro, ni un santo, ni un soldado, ni un noble, pero emprende la tarea de relatarnos su vida por las mismas o parecidas razones que las que tendrá Zorrilla —pongo por caso—, o cualquier politicuelo de la actualidad. Es decir, por dinero, por justificación de la propia conducta, por vanidad, por salir al paso de opiniones contrarias y, en el fondo, por la necesidad que muestra el hombre moderno de buscarse a sí mismo en la falta de unidad en que suele desarrollarse la vida. Pero lo cierto es que son varias las motivaciones autobiográficas que se entrecruzan en el prólogo sin que ninguna de ellas alcance verdadera autonomía y ello nos da idea, en cierto modo, de la escasa profundidad intelectual que transmite la escritura torresiana. La obra, decíamos, presenta notables diferencias con las *Confesiones* de Rousseau, aunque ambas tengan mucho en común: 1) estar escritas en primera persona; 2) presentar un relato cronológico de los hechos biográficos; 3) alternar el tono elegíaco con el picaresco, y 4) perseguir obsesivamente la justificación ante el lector (pues en ambos casos su reputación se halla en entredicho). Ello les lleva a un continuo tira y afloja en la presentación que de sí mismos llevan a cabo los dos escritores: las muestras de autoempequeñecimiento y excesiva humildad —que prueban su necesidad de conmover al lector, de hallarlo con ánimo benevolente y predispuesto a la comprensión— se alternan con pasajes de consciente reivindicación y autocomplacencia. Aunque en este aspecto la personalidad de ambos escritores sea muy distinta y configure dos estilos, dos escrituras, dos modos, en fin, de presentar la realidad (que resulte, eso sí, favorecedora de algún modo respecto a quien la describe).

Veamos un ejemplo. El primer capítulo de la *Vida* torresiana se centra en el relato de sus ascendentes a los que, teóricamente, no escatima críticas y reproches, cuando dice, por ejemplo: «Ya he desatapado los primeros entresijos de mi descendencia; no dudo que

5. Como también ha ocurrido con los escritos autobiográficos de Caldoso, editados por Nigel Glendinning y Nicole Harrison en 1979 (Londres, Tamesis Books), que algunos han relacionado estructuralmente con el *Lazarillo* y la técnica picaresca sin que haya, a mi juicio, razón para ello.

en registrando más rincones se encontrará más basura y más limpieza, pero ni lo más sucio me dará bascas, ni lo más relamido me hará saborear con gula reprehensible». La idea central, típicamente dieciochesca, es que el respeto de sí mismo es fruto tan sólo de los propios merecimientos, y no se debe, pues, al linaje, la ascendencia social u otros accidentes considerados como fortuitos. Pero al final del capítulo, cuando importa ofrecerle una última impresión al lector sobre sus ascendentes, dice: «otros con tan malos y peores abuelos como los que me han tocado, viven triunfantes, poderosos y temidos; y muchos de los que tienen sus raíces en los tronos, andan infames, pobres y despreciados. Lo que aprovecha es tener buenas costumbres, que éstas valen más que los buenos parientes; y el vulgo, aunque es indómito, hace justicia a lo que tiene delante».⁶ Y concluye el escritor salmantino, refiriéndose a su abuelo y demás familia: «Yo, finalmente, estoy muy contento con el mío, y he sido tan dichoso con mis pícaros parientes que, a la hora que esto escribo, a ninguno han ahorcado ni azotado, ni han advertido los rigores de la justicia, de modo alguno, la obediencia al rey, a la ley y a las buenas costumbres. Todos hemos sido hombres ruines, pero hombres de bien, y hemos ganado la vida con oficios decentes, limpios de hurtos, petardos y picardías.»⁷

Russell P. Sebold ve en esta actitud contradictoria de Torres el síntoma de un profundo desgarramiento interior, un violento conflicto entre dos inclinaciones contrarias, mundanidad y ascesis que le convierten en un claro precedente, claro para Sebold, de don Miguel de Unamuno y de la novela existencial.⁸ Idea que no comparto. En mi opinión, se trata de una estrategia retórica ante el lector, indicio, si se quiere, de una profunda inseguridad que le hace oscilar entre actitudes extremas, y por ello contradictorias. Torres no sabe si al hablar de sus padres y demás parientes es preferible la dureza o la compasión, dar señales de que lo que uno ha logrado se debe en gran parte a la formación recibida, o bien rechazar ésta insinuando que todo cuanto se ha conseguido se debe al propio esfuerzo y nada más (indecisión, por otra parte, que vemos reflejada en la mayoría de las autobiografías modernas). Ante la duda, Torres opta por decirlo todo. Que el lector escoja lo que prefiera, aunque, por si la conclusión del lector no fuera la apetecible, el último mensaje que se transmite es éste: que su familia no era ni mejor ni peor que otras, la del lector pongamos por caso, y eso sí es ya suficiente.

Las tentativas de aproximación de Rousseau, más elaboradas,

6. Diego de Torres Villarroel, *Vida* (publicada en varias entregas: 1743, 1750, 1752 y 1758). Manejo la excelente edición de Dámaso Chicharro, Cátedra, 1980, p. 111.

7. *Ibid.*

8. Véase su *Novela y autobiografía en la vida de Torres Villarroel*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 133 y ss.

indican una madurez intelectual de la que Torres carece. Por ejemplo, cuando —ya en el último tercio de la obra— se nos refiere la enemistad de Diderot: «Yo quería entrañablemente a Diderot; le tenía una estimación sincera, y estaba completamente persuadido de que me correspondía con iguales sentimientos. Pero cansado de su infatigable obstinación en contrariar eternamente todos mis gustos, mis inclinaciones, mi modo de vivir, sobre todo lo que sólo a mí me interesaba; irritado de ver a un hombre más joven que yo querer gobernarme a la fuerza como a un niño; disgustado de su facilidad en prometer y su tardanza en cumplir; fastidiado con tantas citas dadas por él sin comparecer a ninguna, y de su capricho en repetirlas de exprofeso para faltar a ellas; aburrido de aguardarlas inútilmente tres o cuatro veces al mes, los días señalados por él mismo, y comer solo al anochecer, después de haber ido a su encuentro —acaba Rousseau— hasta Saint-Denis y haberle esperado todo el día, tenía ya lleno el corazón de agravios.»⁹

A estas alturas, el lector ha sucumbido plenamente al propósito de Rousseau y se hace cruces de su paciencia de Job para soportar la villanía de Diderot y su mala fe respecto del pobre Juan Jacobo. Villanía y mala fe que, naturalmente, irán en aumento desde 1757, año en que Diderot había comenzado a tomar distancias respecto a su antiguo amigo.¹⁰ (Y, en efecto, en 1772, estallaré el enfrentamiento, cuando el primero escribe un «Supplément» en contra del *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* en cuya redacción había colaborado, digámoslo así, el propio Diderot manipulando en cierto modo el tono final del escrito.)¹¹

9. P. 386 de la edición de Espasa-Calpe, 1979.

10. En 1765, Diderot atacará abiertamente al filósofo ginebrino, cuando escribe: «Así es Jean-Jacques Rousseau, cuando se encrespa contra las letras que toda su vida ha cultivado, la filosofía que profesaba, la sociedad de nuestras ciudades corrompidas en las que está deseando vivir, y en las que le espantaría ser ignorado, desconocido, olvidado. Por mucho que en su retiro cierre la ventana que da sobre la capital, es el único lugar del mundo que ve. En el fondo de su bosque, se encuentra en otra parte. Está en París.» Cita extraída del estudio de Félix de Azúa sobre la figura intelectual de Diderot, *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 61.

11. Según se desprende de la nota al pie de cierto pasaje de las *Confessions*, precisamente cuando Rousseau refiere la composición de su *Discurso* sobre la desigualdad, y que dice: «En la época en que esto escribí no tenía aún la menor sospecha de la gran conjura que urdieron Diderot y Grimm; de otro modo, fácilmente hubiera conocido cuánto abusaba el primero de mi confianza para comunicar a mis escritos ese tono duro y sombrío que dejaron de tener desde el momento en que cesó de dirigirme. Los puntos en que el filósofo argumenta cerrando los oídos a los lamentos de la desgracia, a él son debidos; y aún me había aconsejado otros más duros, que no pude resolverme a emplear. Mas yo atribuyendo este humor sombrío a la influencia de su prisión de lo cual se halla en su Clairval una dosis bastante considerable, jamás pensé que, al aconsejarme, obedeciese a la menor ruindad» (*op. cit.*, p. 333).

Importa subrayar que en ambas autobiografías es característico el hecho de reclamar el juicio del lector acerca de la conducta descrita, y no sólo el juicio de Dios como ocurría en las *Confesiones* de san Agustín. Sin embargo, y aunque las diferencias son abundantes, una me parece decisiva en la proyección futura de las dos obras: Rousseau se obstina en tomar los episodios de su vida y manejarlos como si fueran las piezas de un *puzzle*, que deben ir encajando perfectamente hasta formar el retrato del hombre Rousseau tal como él lo ve en su interior. Las *Confesiones* responden pues a un plan previo, a un proyecto para hacer coincidir su conducta pasada con sus convicciones presentes, después de haber escrito *Émile* o el *Discurso sobre la desigualdad de los hombres*. Eso supone considerar la obra (y tal vez ello es más perceptible en la primera parte) como una totalidad estructural y compleja que la pone en contacto con los textos teóricos del escritor. En este sentido, la obra de Torres Villarroel nada tiene que ver con lo anterior: no hay esa voluntad de introspección y análisis de la propia interioridad (independientemente de la dosis de manipulación que tal propósito encierre). El estilo de Torres se apoya en la descripción más que en la narración y en lugar de sostener el discurso en la reconstrucción de un pasado que habla en el presente, el Piscator salmantino asume el pasado en el presente de su discurso (no hay diferencia entre el que soy y el que fui). Su obra es un acto de afirmación (no de explicación como Rousseau) formulado desde una perspectiva irónica, diría que jactanciosa, y autocomplaciente. El narrador no tiene dificultades al referirse a los primeros años de su vida, los más alejados cronológicamente de la vida adulta, pero sí las tendrá a partir del momento en que las fronteras empiezan a confundirse: así el lector no puede apreciar ningún crecimiento en la autobiografía del escritor salmantino porque él mismo no ve unas líneas claras en el desarrollo de su personalidad y tampoco dispone, decíamos, de un sistema intelectual coherente y al que someterse. De modo que su fuerte personalidad, y es evidente que la tenía, se expresa al *modo español*.—a un cierto modo español al menos— que es a través de la vis cómica, de la bufonada, como ya puso de manifiesto el profesor Juan Marichal en un artículo que mantiene su visión renovadora a pesar de haberse publicado en 1965.¹² Sabemos, cómo no, lo que de terrible puede encerrar la bufonada: el sentimiento de vacío, de la nada, del sinsentido en medio del cual vive y muere el ser humano. Pero con ella se busca la afirmación, no la explicación o el análisis. Y la *weltanschauung* de Torres que se transmite al lector a través de su *Vida* es parecida a la de Gómez de la Serna en su *Automoribundia*, a la de Miguel Mihura en sus *Memorias*, o bien a

12. «Torres Villarroel: autobiografía burguesa al hispánico modo» *Papeles de Son Armadans* XXXVI (1965), pp. 297-306.

la de Francisco Umbral en su universo narrativo (por no citar a Eugenio Noel, Eduardo Zamacois y tantos como en España han practicado la escritura autobiográfica desde la extrapolación cómica y una aparente falta de seriedad). Curiosamente, dadas las posibilidades del tema, ninguno de ellos, y desde luego no Torres Villarroel, habla de su vida sexual, por ejemplo, o amorosa, muy al contrario de lo que ocurre en el dominio anglosajón o en las propias *Confesiones* donde Rousseau acomete con valentía y muchísima habilidad el relato de su idiosincrasia sexual. Y distanciándose también de la autobiografía erótica de raíz ovidiana que tan fecundamente prolifera en nuestra literatura medieval.¹³

En resumen, me gustaría subrayar que el desarrollo y posterior interpretación de la literatura autobiográfica en España se explica por un evidente *décalage* entre la teoría y la práctica: la teoría anclada en el modelo paradigmático, también para nosotros, que supone la aparición de las *Confesiones* de Rousseau (modelo al que luego se sumarán otros ingleses que ahora no vienen al caso, pero que son también de suma importancia). Por el contrario, la praxis autobiográfica se desarrolla en España a partir de esquemas propios, autóctonos y ya elaborados narrativamente mucho antes de la *Vida* de Torres, por el Arcipreste de Hita o el anónimo autor del *Lazarillo*, con los que coincide en tema y estructura, aunque no en propósito (y ello explica las incertidumbres de la crítica a las que antes nos referíamos). Esquemas o modelos propios, digo, que se asientan en la comicidad, la forma bufonesca de presentarse y un escepticismo de fondo que impregna la escritura autobiográfica española de una coloración especial. Más partidarios de la máscara literaria que de la desnudez espiritual, los autobiógrafos españoles —aparte la mística— son seres, por lo general, estoicos o barrocos, pero encastillados en una especie de dignidad personal que les fuerza al relato distorsionado y argumental sometido a los vaivenes de la fortuna. Así, el *yo* de Torres es en cierto modo el *yo* del payaso que busca provocar la risa, pero también el *yo* que, obsesivamente, persigue la estima pública y el reconocimiento. Lo primero le sirve para lo segundo, como él mismo reconoce ya al final de su relato: «Algunos enemigos dicen, y se consuelan allá entre sus compadres y tertulianos, que quizá por bufón me vienen a mí estas remuneraciones y piedades, que por públicas no las puede negar su malicia; yo no les puedo sacar de esta duda. Lo que les aseguro es que soy para bufón patente más frío que un carámbano; lo que confieso es que, a mis solas y desde mi bufete y para la gente desautorizada y ociosa, echo en la calle algunas de las que ellos nombran bufonadas, que a la

13. Francisco Rico ha subrayado la raigambre ovidiana de la estructura autobiográfica en el Arcipreste: «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*» *Anuario de Estudios Medievales* 4 (1967), pp. 301-325.

vuelta de alguna risa me han traído el pan y la estimación.»¹⁴ En lo que tiene de biografía, de memoria, la picaresca roza el orbe íntimo y por ello resulta un sustrato ineludible en el desarrollo de nuestra literatura autobiográfica. Y, en este sentido también, las *Confesiones* de Rousseau son todavía un desafío para nuestras letras.

14. Torres Villarroel, *Vida*, *op. cit.*, pp. 272-273.

UNE VIE Y SU ÚNICO HIJO: EL PORQUÉ DE UNA SEMEJANZA

MARTA GINÉ JANER

El título del presente estudio se presta seguramente a sorpresas para más de uno: ¿es justificado asociar a dos autores con una trayectoria vital y literaria a la fuerza dispar, imaginándolos forjadores de similiar sensibilidad? A nuestro entender así es e intentaremos corroborarlo a lo largo de nuestra intervención.

Lo cierto es que el período finisecular que vivieron ambos novelistas es firmemente comparable a pesar de las distancias y de las diferencias políticas y sociales y es comparable sin duda por la manera de ser de Leopoldo Alas. Por más que España estuviera a años luz de las ideas científicas y filosóficas europeas (aunque a partir de 1868 sobreviene una patente atención por la evolución intelectual de otros países), Clarín es uno de los primeros en beber de esa fuente de información llamada París. De forma clara lo reconoce en el prefacio a los *Solos*:

«Ahora los muchachos españoles somos como la isla de Sto. Domingo en tiempo de Iriarte: mitad franceses, mitad españoles, nos educamos mitad en francés, mitad en español, y nos instruimos completamente en francés. La cultura moderna, que es la que con muy buen acuerdo procuramos adquirir, aún no está traducida al castellano.»¹

Alas poseía un espíritu europeizante y abierto. En el terreno de las inquietudes culturales para él no existieron confines y no es arriesgado asegurar que el saber hispano del último cuarto de siglo le debe la importación de las innovaciones culturales de allende nuestras fronteras. Su internacionalismo cultural le condujo a encontrar en las ideologías que circulaban por Francia, y en las que se bañaba Maupassant, ese algo consubstancial a su propia vida y a su propia obra.

1. L. Alas, *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Ed., 1971, p. 19.

La atmósfera fin de siglo viene marcada por el pesimismo de una generación que ha dejado de creer en la ciencia... los intelectuales girarán en torno a un tipo de influencias venido de Alemania de la mano de Schopenhauer y Wagner. A ello se añadirá la autoridad de Darwin, nuevo sumergimiento en el desencanto. Bourget en los *Essais de psychologie contemporaine* constata el escepticismo de sus contemporáneos, un relativismo generalizado proyectado en angustia...

Tales ideas muestran resonancias en el universo novelístico del escritor de Croisset y éste configura en gran manera el pensamiento y la obra de Maupassant y Clarín. Las novelas de Flaubert exponen el contraste entre lo infinito de las aspiraciones y el desencanto ante la realidad, sus personajes descubren el absurdo de la condición humana.

Cercanos por el momento histórico de su nacimiento, la vida y la Literatura había de aproximar mucho más a estos dos hombres. Ambos se sintieron decepcionados por la coyuntura política que les tocó vivir y expresaron su escepticismo ante cualquier sistema político, en ambos iban a desmoronarse las convicciones religiosas, ambos iban a ser tremendamente misóginos, en ambos la Literatura había de suponer el encuentro definitivo. Los dos son conscientes de la importancia del estilo, del mérito de la originalidad, del error de lo mediocre. Ambos se entregan a la tarea literaria de una manera enérgicamente disciplinaria. Para uno y otro lo único importante es la búsqueda de la belleza, dar ilusión de realidad mediante la concatenación lógica de los hechos de manera que el lector tenga la ensoñación del mundo. Se asemejaron a los naturalistas por la elección de los temas, por el procedimiento de composición y de invención, por fijarse en la mediocre cotidianeidad y alejarse de los grandes destinos.

Estas características y la gama de desilusiones vitales y temporales recorren las realizaciones de *Une vie* y *Su único hijo*. La afirmación, aunque arriesgada, no es gratuita y espero evidenciarla a lo largo de este estudio: Maupassant y Clarín componen un ambiente, unos personajes que tienen mucho en común en sus anhelos y aspiraciones, en sus frustraciones. Incluso una posible solución a la vulgaridad de sus existencias es presentada de forma solidaria. Pero, entendámonos, una y otra novela son claramente diversas y responden a una observación original; Maupassant y Clarín viven, cada uno, profundamente su obra.

El análisis progresivo de *Une vie* y *Su único hijo* ha sido realizado con el propósito de patentizar una semejanza que por igual conmocionan la segunda mitad del siglo XIX. Afines contenidos estructurales, asimismo, se hacen evidentes.

En *Une vie* y *Su único hijo* se asiste en primer término a la exoneración de una concepción existencial que no satisface el ánimo de

los autores: *Une vie* se inicia en plena época romántica. *Su único hijo* presenta una sociedad postromántica, pero unos personajes subsistiendo de esos ideales que el tiempo había convertido en caducos y desfasados. Nos encontramos, en definitiva, ante una recapitación de Maupassant y Clarín sobre un modo de vida, el romántico, que les había fascinado en su propia juventud. Ambas novelas intentan liquidar el pasado con una óptica marcada por el pesimismo de Schopenhauer.

Los personajes de una y otra novela luchan por lo sublime, pero son todos ellos de escasa y pobre altura espiritual. Jeanne, Bonifacio son seres embebidos de un superficial romanticismo adquirido mediante las lecturas y una equivocada educación. Consecuencia inmediata: substitución del orbe real por un universo forjado a través de la imaginación. El pesimismo engendrado por la mediocridad y vacuidad de la existencia se reemplaza por las ilusiones en una concepción que debe mucho al escritor de Croisset y al filósofo Schopenhauer.

Jeanne y Bonifacio no viven en el presente. Ineptos para acomodarse a su momento histórico, centran sus vidas en lo que ha sido y en lo que puede llegar a ser. Estamos en presencia de dos configuraciones cronológicas en el hilo narrativo: el tiempo concienciado de los protagonistas y el tiempo de la anécdota novelística, rara vez uno y otro son coincidentes. Las secuelas de tales ideas vienen concertadas en una vida inactiva, en una vida que es más inanidad que otra cosa. Soñar en lo que ha de venir, recordar hechos pasados a través de un filtro embellecido, brinda dos seres abocados al error.

Jeanne y Bonifacio son los hermanos pequeños de Emma Bovary: sed, ansia de lo sublime y, especialmente, aspiración a la felicidad... sin percibir el desfase entre los sueños y el instante presente, sin percibir que el hombre es carencia, que la satisfacción personal es momentánea y engendradora de alienación. Los protagonistas ofrecen la conclusión de Schopenhauer: la vida es un oscilar entre el padecimiento y el tedio.

Bonifacio surge como un títere de ficción al suplantar la carencia de energía por funciones teatrales en las que puede desempeñar las proezas que su falta de carácter no le posibilitan en la efectividad:

«En las novelas románticas de aquel tiempo usaban los autores muy a menudo, en las circunstancias críticas, esta frase expresiva: ¡Un rayo que hubiera caído a sus pies no le hubiera causado mayor espanto! Sin querer, Bonis se dijo a sí mismo muy para sus adentros el sustancioso símil.»²

«Soñador soñaliento» Bonifacio se encara a imitar modelos falsos sin que ello le prive de complacerse en las comodidades case-
ras. Uno y otro adjetivo sellan el carácter de Reyes.

En Jeanne la huida del presente se desarrolla por la vía de la contemplación ilusoria de la naturaleza, contemplación postiza e ilegítima en tanto en cuanto la belleza habrá de subyugarse a los sentimientos de la muchacha; artificio frecuente en la literatura romántica, la concomitancia ciclo natural devenir humano aleja la narración de la precisión realista.

Asimismo, efecto de su ociosidad, aparece en Jeanne y Bonifacio la aspiración a conocer tierras y culturas distantes. El exotismo transporta a Jeanne y Bonifacio fuera del aquí y ahora, en una nueva ilusión que procura encontrar en lo remoto ese clima ideal para sus ensueños; los apasionados por los países lejanos confieren la plasmación de sus deseos a un mundo incorpóreo e imaginario.

El viaje, la gran obsesión de todos los escritores decimonónicos, herencia del siglo ilustrado, se interpreta —según Bachelard— por la inhabilidad para convertirse en seres activos. Aspirar a la amplitud del horizonte es una característica, en último término, de una personalidad estática y expectante.

Este proceder personal de los héroes es coronado por una conducta en consonancia a lo largo de la ficción, conducta definida como un replegarse a las circunstancias o aceptar sin rebelión los sucesivos infortunios. Actitud de renuncia ante el destino.

Actitud ciega y ofuscada a los signos que la existencia siempre ofrece en contra de los ideales. Recluida en la imaginación, Jeanne es incapaz de reparar en lo que ha quedado el sentimentalismo de su madre (cuyo romanticismo conlleva el tema de la asfixia en vida) o de su tía (tema de la muerte en vida); ni es hábil para atisbar una naturaleza que no siempre es embriagadora —sino también lúgubre— ni sabe interpretar la mitología clásica... que decora simbólicamente las estancias de su residencia.

Tampoco Bonifacio presta atención al hecho de que le resulta imposible vivir sin la seguridad que otorga lo material.

¿Qué decir de la simbología de sus nombres? son uno más de los signos premonitorios que en *Une vie* y *Su único hijo* revelan al lector el error de la desvirtuada concepción romántica en la que centran sus vidas.

La esperanza en que se cifran ilusiones y expectativas lleva como nombre la pasión amorosa. El amor es la pasión más sublime impuesta por los arquetipos románticos:

«Todas aquellas pasiones venían a parar en una sola, el amor [...] el romanticismo práctico venía a resolverse en amor.»³

3. *Ibid.*, p. 29.

Pasión amorosa nunca puntualizada ni especificada, conlleva un sabor de filigrana, de gracia excelente... sutilezas, vaguedad en una palabra. Pero siempre sensaciones. En efecto, *Une vie* y *Su único hijo* son novelas en las que la sensualidad juega un papel primordial. Los protagonistas gozan de una creciente e irreflexiva sensualidad que confunden con el amor. El amor es en sus mentes espiritual poesía, el amor suplanta a la religión en dar sentido a la existencia. Su error es identificar inconscientemente poesía amorosa con necesidades sensitivas:

«En cuanto al amor romántico, si bien comenzaba en la forma más pura y conceptuosa, solía degenerar en afecto clásico; porque, a decir verdad, la imaginación de aquellos soñadores era mucho menos fuerte y constante que la natural robustez de los temperamentos, ricos de sangre por lo común; y el ciego rapaz, que nunca fue romántico, hacía de las suyas.»⁴

La sensualidad confirma un juicio singularmente pesimista de Maupassant y Clarín: la incomunicabilidad del ser; la esencia del otro es inaccesible:

«s'apercevant pour la première fois que deux personnes ne se pénètrent jamais jusqu'à l'âme, jusqu'au fond des pensées, qu'elles marchent côte à côte, enlacées parfois, mais non mêlées, et que l'être moral de chacun de nous reste éternellement seul par la vie.»⁵

El hombre está condenado perennemente a la soledad. La conclusión subsiguiente se patentiza en ambas novelas: los personajes se perciben visualmente, se olfatean... Nos encontramos ante una reducción de sus conciencias en favor de cierta animalización.

Para las naturalezas románticas la pasión amorosa presupone la reconquista del universo dichoso de la infancia. Jeanne y Bonifacio procuran aunar en una misma persona al padre, al marido y al amante, a la madre, a la esposa y a la amante respectivamente.

¿Por qué entonces el matrimonio entre Jeanne y Julien o entre Emma y Bonifacio? El amor es inexistente, el amor cae fuera de las fisionomías externas, único reducto apreciable del otro. Sólo se perciben sensaciones del otro. Julien enamora a Jeanne a través de una comunicación visual tan vieja como el mundo:

«son dernier regard fut pour Jeanne, comme s'il lui eût adressé un adieu particulier, plus cordial et plus doux.»⁶

4. *Ibid.*, p. 29.

5. G. de Maupassant, *Une vie*, París, A. Michel, 1981, p. 88.

6. *Ibid.*, p. 40.

Jeanne se deja seducir simplemente porque encuentra a Julien gentil; lo mismo avista Emma en su marido. El otro no es valorado en sí mismo porque es incognoscible. De antemano el matrimonio está condenado al fracaso. El matrimonio es en *Une vie* y *Su único hijo* trampa que encadena a los consortes a perpetuidad según las teorías de Schopenhauer: la satisfacción de los deseos, de forma continuada, conlleva la saciedad, el aburrimiento. O, en otras palabras, el mito —Tristán e Isolda— sólo existe si existen dificultades. Si la pareja está sometida a la realidad cotidiana, la ilusión amorosa desaparece.

En las relaciones conyugales, Jeanne y Bonifacio gozarán de unos atributos femeninos (son seres pasivos) mientras que la posesividad de Julien y Emma les otorgan funciones masculinas: por sus respectivos intereses se fragua la boda —Jeanne y Bonifacio se limitan a consentir— y la vida marital vendrá prescrita según el provecho y comodidad de los entes varoniles.

Emma y Julien participan de una calidad —o mejor, carencia de calidad— afín y paralela. Tachados por la crítica, ella de ser diabólico, él de fuerza de la muerte, sus personalidades surgen antagónicas a las de sus cónyuges: Jeanne y Bonifacio viven de ideales, Emma y Julien, aprisionados por lo prosaico y material, se reputan superiores a su medio ambiente. Ofuscados por su elevado linaje se recluyen en un pasado muerto:

«el misterioso personaje del lienzo se ofrecía a los ojos soñadores de Emma como el tipo ideal de grandezas muertas, irremplazables».⁷

Emma suspira por medievales modelos caballerescos de los que su familia se ha rebajado y degradado. Julien representa una clase social moribunda... A pesar de sus encumbradas pretensiones están aferrados a lo más cotidiano y vulgar. En primer lugar su afición al dinero: Julien es un ser interesado, pero también lo es Emma cuya preocupación monetaria viene simbolizada por los dispendios superfluos.

Por otra parte, Emma y Julien, a menudo infractores de las normas morales y religiosas, se complacen en seguir un ritual establecido: Emma necesita justificar su honor y se casa con un americano viejo y enfermo antes que buscar a su escribiente de los quince años; Julien procura, por todos los medios, echar de casa a Rosalie y a su hijo bastardo en nombre del honor y de la reputación...

Ambos ignoran a Dios, pero cumplen con el ceremonial católico. Ambos se satisfacen en tomar despóticamente las riendas del hogar, en ser unos tiranos para quienes el esposo o la esposa inspiran el

7. L. Alas, *Su único hijo*, op. cit., p. 9.

mismo afecto «que hubiera podido inspirar al emperador romano su caballo senador».⁸ Ambos, en fin, creyéndose sobresalientes, buscarán amantes acordes a su calidad, pero se unirán a seres medianos (Minghetti es un vividor; Gilberte, de carácter poco definido, aparece como una enferma irritable).

Y Jeanne y Bonifacio, henchidos de ideal, toman como objeto de su pasión a esos envilecidos seres. Poseen un conocimiento falso de sus cónyuges, pero además desconocen en qué reside la pasión:

«toute sa chair, caressée des brises, pénétrée des odeurs du printemps, se troublait, comme sollicitée par quelque invisible et tendre appel. Elle se plaisait à être seule, à s'abandonner sous la chaleur du soleil, toute parcourue de sensations de jouissances vagues et sereines qui n'éveillaient point d'idées».⁹

La concienciación: pasión-voluptuosidad no se efectuará sino tardíamente en el ánimo de Jeanne y Bonifacio. En el primer caso a través de la infidelidad conyugal; en el segundo cuando Bonifacio, en la escena más teatral de la novela, traslade la pasión a sus contactos con Emma. En ambas situaciones el conocimiento desemboca y marca el final de las aspiraciones a la felicidad por el amor. Descubierta la verdad de la pasión, esta sólo conduce al hastío y a la repulsa.

Descubierta la verdad, la vida se concibe como una muerte lenta y cotidiana. Vivir conlleva la desilusión porque la vida es fugaz y la monotonía conlleva el renunciamento:

«voilà que la douce réalité des premiers jours allait devenir la réalité quotidienne qui fermait la porte aux espoirs indéfinis, aux charmantes inquiétudes de l'inconnu. Oui, c'était fini d'attendre».¹⁰

La simbología del sol, del mar, de la música, de la madre y de la infancia... como figuras principales, entre otras, otorga a ambas novelas una caracterización de la pasión romántica plenamente singular, pero también la familia desempeña en el ánimo de los protagonistas un papel primordial: Jeanne y Bonifacio percibirán en el amor de sus mayores la compensación a sus penas y lo cierto es que uno y otro personaje no pueden existir fuera de la órbita de la maternidad, ésta se configurará como el mejor resarcimiento.

El anhelo del hijo había surgido en el discernimiento de Jeanne de forma casi inconsciente, en Bonifacio de forma muy consciente: ésta es la diferencia fundamental entre ambas obras. Lo irrefutable

8. *Ibid.*, p. 19.

9. G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 184.

10. *Ibid.*, p. 102.

es la necesidad de la pérdida de las ilusiones, de la juventud para que venga el hijo. La pasión es incompatible con la recompensa maternal.

Pero únicamente desde el instante del nacimiento —en Jeanne— desde la cognición del embarazo —en Bonifacio— la maternidad se arraiga en sus almas y deviene puntal básico: lo maternal adquiere una dimensión religiosa en el sentido de convertirse en principio conformador de vida. A falta de una dinámica religiosa auténtica, la maternidad se vive como un intento de salvación. Jeanne, Bonifacio se aferran a sus hijos porque ellos son la única garantía de eternidad que poseen.

Si bien otorgar a Bonifacio un papel pasivo, de matiz femenino, no resultaba excesivamente sorprendente en sus relaciones amorosas, el que pretenda ser madre y padre simultáneamente desconcierta el ánimo del lector. Aparte los móviles de pureza así logrados, Bonifacio, asimilándose a la madre, asigna a la maternidad un carácter consciente, su amor para con el hijo se traza como un acto voluntarioso. Mientras Maupassant relata en *Une vie* una historia que es la de todos los tiempos, Clarín adjudica a esa misma historia rango de redención, por ello escoge como protagonista una figura masculina, por ello hemos siempre asimilado a Jeanne y a Bonifacio. Éste, efectivamente, imagina la paternidad como un sacerdocio que exige preparación y sacrificios:

«como antes había soñado con ser padre, la gran dignidad que atribuía a este sacerdocio le había parecido merecer un plan, todo un plan de estudios *serios y profundos*, que pudieran servir en su día de alimento espiritual al hijo de sus entrañas».¹¹

Si Emma se nos presenta tan repulsiva seguramente se debe al deseo de ensalzar la figura del padre. De esta suerte la misoginia de Clarín adquiere su supremo grado. En cambio, la misoginia no escondida de Maupassant se eclipsa en *Une vie* para dejar paso a la exposición de un tema colectivo: la madre, arquetipo de amor.

Del plano divino se pasa al humano: amor de padres a hijos, a nietos... misteriosa cadena de ternura, reveladora de magia a la cual Jeanne y Bonifacio intentan asirse. Arraigarse en la especie humana, he aquí el sistema para escapar a la nada. He aquí la salvación, pero he aquí asimismo la insidia furtiva porque el hijo carece de individualidad propia, no es un ser independiente, sino la oportunidad de superar los errores maternos. El amor de Jeanne y Bonifacio es anhelo de repetirse en lo creado y por ello el hijo es símbolo de acabamiento:

«Elle ne l'avait plus reconnu son Poulet, son petit Poulet de jadis. Pour la première fois elle s'apercevait qu'il était grand,

11. L. Alas, *Su único hijo*, op. cit., p. 120.

qu'il n'était plus à elle, qu'il allait vivre de son côté sans s'occuper des vieux. Il lui semblait qu'en un jour il s'était transformé.»¹²

Nacimiento y muerte se hacen así concomitantes. Para Jeanne y Bonifacio el hijo es una regeneración y por ello mismo quizás no están demasiado lejos del egoísmo de Emma y Julien quienes ven en el hijo signo de muerte. Para Emma muerte física: temor al perecer, de ahí su repudio. Para Julien muerte de sus aspiraciones: el hijo altera sus planes de economía, su poder familiar... Empequeñecimiento, degradación... apuntados también en esa ruina que se cierne sobre las dos parejas.

La aspiración de absoluto nunca se satisface por entero, sugieren Maupassant y Clarín. Si la respuesta romántica se brinda a todas luces equivocada, otras soluciones no se ofrecen consumadamente satisfactorias (ecos de Schopenhauer, para quien los hijos son una nueva trampa): en Jeanne, sobre la felicidad aportada por la nieta planea la sombra del desencanto del hijo y su virtual repetición; en Bonifacio, la duda nublará una dicha absoluta y la ironía de Clarín, próxima al esperpento, planeará a lo largo de todo el texto. No hay final, no hay momento culminante porque éste tampoco existe en la vida y... en esto, insinúan los escritores, consiste el vivir.

12. G. de Maupassant, *op. cit.*, pp. 256, 257.

ESPIRITUALISMO Y FIN DE SIGLO: CONVERGENCIA Y DIVERGENCIA DE RESPUESTAS

JOAN OLEZA SIMÓ

En 1887, doña Emilia Pardo Bazán, esa voluminosa atalaya de novedades literarias, publicaba su ensayo *La revolución y la novela en Rusia*, recopilación de una serie de conferencias ejecutadas en el Ateneo de Madrid, en el otoño de ese año, y producto del impacto de la lectura, durante sus «invernadas en París», de *Crimen y castigo*, de Dostoievski, así como de «la fama y éxito que logran en la capital del mundo latino los [...] novelistas rusos».¹ En su ensayo D.^a Emilia hacía declaraciones como ésta: «El elemento espiritualista de la novela rusa para mí es uno de sus méritos más singulares», y justamente es ése el elemento que falta en la novela francesa: «los realistas franceses ignoran la mejor parte de la humanidad que es el espíritu». Y en su artículo de 1891, en *La España moderna*, sobre «Edmundo de Goncourt y su hermano», saca la conclusión tajante a esa presencia y a esa ausencia: «Nadie que lleve el alta y baja de estas cuestiones ignora que el naturalismo francés puede considerarse hoy un ciclo cerrado, y que novísimas corrientes arrastran a la literatura en direcciones que son consecuencia y síntoma del temple y disposición de las almas en los últimos años del siglo [...]. El ciclo naturalista [...] encontró sus paladines en Francia: el ciclo nuevo, que podemos llamar realista ideal, los halló en Rusia.»²

El modelo francés aparecía así desplazado por el ruso. Y 1887 era una fecha muy temprana, a decir verdad, para atreverse con tal diagnóstico. Tan temprana que la propia doña Emilia, cuya coheren-

1. *Obras completas*, Madrid, 1973, vol. III, p. 760. Doña Emilia no confiesa, por supuesto, que su principal motivación fue la lectura de un libro de gran resonancia crítica *Le roman russe*, del vizconde de Vogüé, publicado en 1886, y al que reconoce tan sólo como fuente bibliográfica.

2. *Op. cit.*, p. 952.

cia no parece demasiado ejemplar, publica ese mismo año *La madre naturaleza*, una de las obras maestras del naturalismo español.

Y es tan temprana la fecha que en España, por esa época, todavía no ha entrado, vía Francia, la gran oleada de las novelas rusas. En Francia las traducciones del ruso se amontonaron entre 1885 y 1887, para sorpresa de algún testigo de excepción, como Romain Rolland, quien confesaba respecto a Tolstoi: «En unos cuantos meses, en unas cuantas semanas se descubriría ante nuestros ojos toda la obra de una gran vida, en la cual se refleja un pueblo, un mundo nuevo.»³ En España no tardó en traducirse casi todo lo que se publicaba en París, y según Palau y Dulcet las primeras traducciones son de 1888, correspondiendo a *Ana Karenina* y a *La novela del presidio*. Escribe a propósito de ello G. Portnoff: «Según todos los indicios, las obras importantes no entraron en España sino hacia 1888. Hasta esta fecha no se encuentra nada ruso en las revistas literarias de España de aquella época, como *La Lectura* y *La España moderna*» (p. 37).

Doña Emilia, por tanto, y una vez más, se había adelantado.

Y como casi siempre su adelantamiento produciría una distorsión del fenómeno. Pues si es cierto que la novela rusa, y en especial la de Tolstoi, fascinó a escritores y lectores españoles, hasta el punto de hacer cambiar de modelo al crítico más lúcido del momento, Leopoldo Alas, que se pasó del Zola de *Trabajo* al Tolstoi de *Resurrección*, o de imprimir un giro decisivo en la evolución del penúltimo Galdós, cuyas novelas (*Realidad*, *Nazarín*, *Misericordia*) constituyen el principal patrimonio del realismo espiritualista español, no es menos cierto que el modelo ruso no fue visto siempre como un modelo alternativo al francés, sino al naturalista, y que en Francia hubo asimismo un movimiento literario convergente con el espiritualismo ruso, de una importancia decisiva para el fin de siglo, y que ambos, el espiritualismo ruso y el francés, fueron recibidos simultáneamente en el mundo cultural español.

Así, en el artículo con el que Leopoldo Alas contesta a la encuesta que *El Heraldo de Madrid* hiciera sobre la propuesta de «una novela novelesca» lanzada por Prévost desde París,⁴ declara que tanto en el arte como en la filosofía se columbra una nueva corriente «que pueda llamarse futuro idealismo» y que «en Rusia es hasta clásica» pero que también «esos mismos fenómenos de idealidad [...] en las letras de París se notan».

Leopoldo Alas no hacía sino señalar dos de las múltiples direcciones, la francesa y la rusa, en las que se desplegó ese espiritualismo mesiánico que sacudió las conciencias finiseculares. A fin

3. G. Portnoff, *La literatura rusa en España*, Nueva York, 1932.

4. «La novela novelesca» es el título también del artículo, publicado posteriormente en *Ensayos y revistas*, Madrid, Fernández Lasanta, 1892. Las citas inmediatas son de las páginas 145 y 146.

de cuentas, el Leopoldo Alas de los 90 vino a convertirse en prototipo de ese intelectual angustiado del fin de siglo, consciente de la decadencia de toda una civilización y de la crisis del modelo cultural burgués nacido de las revoluciones liberales, y conmovido por la exigencia inaplazable de una redención civilizatoria, de signo cristiano. No es de extrañar, por tanto, que desde la «revista literaria» de 1889, dedicada a la Unión Católica, de don Víctor Díaz Ordóñez, hasta el prólogo a *Resurrección*, de 1901, Leopoldo Alas elabore el que tal vez sea el más explícito discurso teórico espiritualista de las letras españolas.

Pero lo hace en estrecho contacto con la realidad cultural francesa, que fue siempre su principal esquema de referencia. Y en el panorama de las letras francesas, en el que descarta «misticismos, simbolismos e idealismos más o menos sospechosos» de decadentistas y simbolistas, cuya influencia sobre la «gente nueva» española tanto deplorara, lo que Leopoldo Alas detecta es el poderoso movimiento filosófico espiritualista y sus corrientes afines, que ha conquistado la hegemonía en el pensamiento francés, y cuyos filósofos más representativos son Félix Ravaisson-Mollien, el contingentista Émile Boutroux, el agnóstico y neocrítico Charles Renouvier, «el malogrado filósofo francés Guyau [...] que viene a ser un santo de la filosofía»,⁵ Alfred Fouillée o Henri Bergson, culminación de todo el movimiento y cuyo *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) lee atentamente Clarín.⁶

El final de siglo venía marcado en Francia por un discurso que ponía en cuestión la primacía de la ciencia, rechazaba el positivismo, revalorizaba la metafísica, proclamaba la conciencia como primer mecanismo del conocimiento, por encima de la razón y de la experiencia, y con ella arrastraba a un primer plano epistemológico la intuición, la voluntad o el impulso vital bergsoniano, trasladaba al mundo interior o espiritual la verdadera esencia de lo real, abandonando la larga hegemonía de la materia, exaltaba frente a las

5. *Un discurso*, Madrid, 1891, p. 47. Guyau es uno de los intelectuales más comentados en este libro-manifiesto del pensamiento del Clarín espiritualista.

6. Cuando Clarín acepta la invitación de Segismundo Moret, presidente del Ateneo, para dar un ciclo de conferencias sobre crítica literaria, le escribe: «Si es posible que sea de mi elección la materia, tengo por demás motivos para proponer a Ud. otro [que la crítica literaria]. Sigo hace años con cariño, con seriedad de hombre que se hace viejo, el muy simpático, noble movimiento de la filosofía modernísima en sus tendencias de renacimiento metafísico y de alto sentido religioso. Sabe Ud. mejor que yo cuánto trabaja en este sentido la brillante y poco popular juventud filosófica de Alemania, Francia y algún otro país.» Por lo que «desearía que mi curso pudiese referirse a él, viniendo a ser un resumen crítico de las teorías de los Remke, Spir, Bergson, Renouvier, Dunan, Sabatier, Ruskin, Marillior (sic), Récéjac, etc., etcétera». Véase Y. Lissorgues, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín)*, París, CNRS, 1983, pp. 382-383.

leyes universales y los determinismos científicos la libertad y la espontaneidad creativas de la naturaleza, o declaraba finalmente como principales intereses humanos los imperativos morales, religiosos y estéticos.

No es extraño, pues, que en esta atmósfera ideológica y ante los síntomas de un malestar cultural que Freud diagnosticara, se desarrollara en los círculos dirigentes de la cultura literaria francesa una fuerte reacción religiosa,⁷ que Clarín siguió de cerca y atentamente.

Sin embargo, no habría que extralimitar las conclusiones, pues si es cierto que Clarín elabora su discurso espiritualista en conexión, a la vez, con el de Tolstoi y con el de los espiritualistas franceses, no es menos cierto que tanto en el nivel ideológico como en el novelístico las diferencias entre los textos resultantes fueron profundas, hasta el punto de permitirnos hablar de dos corrientes novelescas de distinto signo ideológico, la ruso-hispánica, de un lado, y la francesa del otro.

Así, Clarín ya distinguía en las novelas de un Gogol, un Tolstoi o un Dostoievski, todo un mundo de desheredados y miserables, de humillados y ofendidos, de pobres gentes en suma, con el que había de identificarse el autor de «Pipá», «Doña Berta», «¡Adiós Cordera!», «La Ronca», «Boroña», «La conversión de Chiripa», «El Quín», «La trampa», «La reina Margarita» o *Su único hijo*, relatos todos ellos de pobres diablos tronchados por la rueda de la fortuna en medio de una sociedad hostil, o con el que había de conectar por fuerza el Galdós que escribió *Nazarín*, *Halma*, *Miau*, *Tristana* y *El abuelo*. En cambio, la novela francesa, en especial la de Paul Bourget, mostraba una clara predilección por «la vida del gran mundo» y exhibía su deleite por «describir la decoración de ese brillante y lujoso teatro» de la alta sociedad.⁸

Pero si de las opiniones críticas pasamos a los resultados novelescos podremos observar toda la dimensión de las diferencias. Comparemos para ello dos novelas que ya comparamos en otro lugar, desde otro punto de vista, y que presentan rasgos comunes tan sorprendentes como sus propias diferencias.⁹ Me refiero a *Su único hijo* (1891) y a *Le Sens de la vie* (1889) de E. Rod, ambas vertebradas sobre el esquema conflictivo de la paternidad.

Todo un conjunto de rasgos hace converger a estas novelas, como es el héroe abúlico, oblomoviano, incapaz para la acción; o la acción interiorizada, que abandona el escenario material y transcurre en buena medida en la conciencia del personaje; o la incorporación de

7. Véase J. Oleza, «De novelas y paternidades: Clarín, Bourget, Rod y Margueritte» en *Homenaje al doctor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad (en prensa).

8. «Paul Bourget» en *Mezclilla*, Madrid, 1899, pp. 157-158.

9. J. Oleza, «De novelas y paternidades», *op. cit.*

un sentimentalismo nada pudoroso; o la atracción de los espíritus agnósticos por la Iglesia, especialmente por la belleza de sus ritos y por la firmeza de su posición en la historia, que la convierten en referencia matriarcal, abrigo protector frente a la hostilidad social; o finalmente, y sobre todo, el papel del hijo-hija, que compromete a los padres con la vida, redimiéndolos moralmente y llevándoles a elaborar una respuesta teórica a la angustia de una existencia vacía, absurda y amenazada: la religión de la familia.

Pero todo otro conjunto de rasgos los separa. Así, en la novela de Rod se formula todo un programa completo de redención moral del individuo en la sociedad cuya primera fase es la fundación de la familia, la segunda la paternidad, y la tercera —tras la consideración del altruísmo a la manera rusa como filosofía de una acción deseable pero impracticable— el salto a la fe. Tal vez E. Rod no leyó nunca a Kierkegaard, pero su programa es la realización novelesca más precisa que conozco de la doctrina de los tres estadios del hombre del filósofo danés: el punto de partida es el hombre estético, al que sucede —con el matrimonio y la paternidad— el hombre ético, desde el cual la autoexigencia obliga a aceptar la apuesta de la fe y dar el salto hacia el hombre superior, el religioso, que no supone sin embargo una culminación feliz, sino la persistencia de la angustia, condición de una fe que debe recrearse permanentemente frente a la incertidumbre.¹⁰

Es obvio que Clarín está lejos de un programa tan articulado y completo, y que su propuesta de redención de Bonis por la paternidad es una propuesta dialéctica, contradictoria e inevitablemente —persistentemente— realista, puesto que va acompañada del fracaso social y de la befa pública del héroe. Como es obvio que la religión de la familia clariniana no podría ser traducida en términos del hombre ético de Kierkegaard, pues no supone la aceptación por el héroe de valores éticos universales que deben ser cumplidos aun a costa del sacrificio personal y de la tragedia. La religión de la familia en Clarín es mucho más individualista que todo esto.

Por último, todo el esquema argumental de la novela de Rod tiene por objeto reconducir la trayectoria vital del héroe desde la insolidaridad social y la marginalidad, hasta la incorporación a las responsabilidades cívico-familiares. Es una propuesta de reeducación sentimental. Rod elabora su proyecto de redención para el héroe cansado, incrédulo y rebelde que ha engendrado el monstruo capitalista. *Le Sens de la vie* se sitúa así en las antípodas de *À rebours*, es su contestación, una contestación fabricada desde la propia ideología liberal, una contestación en la que el sistema tiende su propia mano conciliadora al hijo pródigo que él mismo ha engendrado. Si Des

10. *Temor y temblor* (1843), *El concepto de la angustia* (1844), o *Estadios de la vida* (1845).

Esseintes acaba su historia amenazado por la tentación del suicidio, el protagonista de Rod empieza la suya instalado en esta tentación, pero él la supera gracias al programa trazado por su autor, y si Des Esseintes presentía la posibilidad de una respuesta religiosa, el protagonista de Rod acabará argumentando su necesidad. Así es como Rod se alinea con otros novelistas franceses postnaturalistas como P. Bourget o P. Margueritte, en una respuesta conservadora a la crisis del modelo social e ideológico de la burguesía liberal.

Nada más opuesto al gesto ideológico de *Su único hijo*, donde Bonifacio Reyes encuentra su respuesta en la medida en que se separa de su medio social, en la medida en que se desvincula de él, en la medida en que sustituye los valores de la opinión pública y de la moral social por los valores «naturales» del yo. Su triunfo espiritual es a la vez su fracaso social. Y no hay ningún punto posible de negociación y de pacto. Para afirmarse a sí mismo Bonifacio Reyes tiene que negar la realidad: llámese ésta fisiología (Emma era estéril), biología (muchos creen que no es Bonifacio el verdadero padre de Antonio, sino Minghetti), economía (Bonifacio debe enfrentarse en nombre de su hijo al saqueo de su patrimonio por Nepomuceno y los Körner), u opinión pública. El hijo de Bonifacio Reyes viene a ser así el producto de un sueño personal, de una voluntad que se hace a sí misma en su propio deseo, de un acto exclusivamente moral y heterodoxo. La respuesta de Clarín, desgarrada y ambigua, irónica pero ilusionada, realista a pesar de ser también voluntarista, no busca reintegrar a Bonifacio Reyes en su sociedad. No cree en ello, y Ana Ozores fue la prueba más concluyente. Busca, simplemente, un camino para la dignidad personal frente y a pesar de la degradación social. El gesto ideológico de Clarín viene a alinearse así con el de *El abuelo* o el de *Tristana*, de Galdós, o con el de *Nazarín* y *Misericordia*, aunque estas novelas últimas, como *Resurrección* de Tolstoi, van un paso más allá en su espíritu transgresor y proclaman sin ningún tipo de ambigüedades que la única verdad moral está más allá de la verdad social, y que por encima de ella, rebasándola, ha de abrirse su camino emancipador.¹¹

11. En mi artículo ya citado llegaba a una conclusión ligeramente distinta. Alineaba a Rod y a Clarín en una propuesta «que cumple mucho más el papel de prestar cobijo al hombre frente a la hostilidad del universo que de teoría de la acción para transformarlo en más humano», y los contraponía a Tolstoi y a Galdós, partidarios de un activo apostolado de la Caridad y del Amor que transforma las sociedades. Y en ello sigo, aunque matizándolo con las diferencias que acabo de establecer entre Rod y Clarín. Sin embargo, en aquel artículo, integraba a los cuatro escritores en «la misma necesidad de trascender la realidad y sus valores degradados por medio del espíritu y de sus valores «innatos» o «naturales». Hoy creo que E. Rod no puede ser incluido en esta generalización. Más bien me parece que Rod, como Bourget o como Margueritte se situaría del lado de una reintegración social, de una reacomodación del individuo al sistema, convencidos de que fuera de él no hay alternativa posible.

ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PAISAJE EN CHATEAUBRIAND Y OTERO PEDRAYO

NICOLE DULIN

Me propongo desarrollar aquí algunas constantes de un estudio actualmente en curso acerca de la temática paisajística del polígrafo y patriarca de las letras gallegas Otero Pedrayo (1888-1976). Se trata de una producción «del punto de vista de» Chateaubriand, maestro que Otero veneraba. Este último no perdió nunca ocasión de proclamar su admiración por el escritor francés, admiración que había quedado plasmada tanto oralmente como por escrito, mucho antes de que el propio Otero me lo confesara en una entrevista en la que su devoción por el vizconde se hiciera enormemente patente.

En efecto, Otero escribe en el ensayo *O celtismo de Chateaubriand*:¹ «Nós amamos a Chateaubriand. Foi o primeiro autor lido por nós de nenos e mozos na solaina de pedras orceladas de Trasalba». Inicio y fin de una devoción que perduró hasta los límites de la tumba, ya que el orensano traspasó el umbral de la muerte con un tomo de las *Mémoires* en sus manos. Demostré en otra parte² que *l'enchanteur* fue seguramente el primer maestro del escritor gallego, a través de la historia de Francia, de sus hombres y de sus paisajes. Todos los eruditos que han conocido a Ramón Otero Pedrayo coinciden en la gran compenetración del gallego con el autor francés. Su identificación personal tiene grandes semejanzas: atavismo de nobleza en uno, de hidalguía en otro, recuerdos de infancia contados por los dos, sentimientos profundo del honor y de la tradición, las mismas convicciones religiosas, aunque las de Chateaubriand sean más políticas que reales, pero, y sobre todo, los dos escritores se sienten inadaptados en la nueva clase social que se ha alzado al poder. En consecuencia, se refugian en la misma savia

1. Colección Grial, n.º 4, 1952.

2. Nicole Dulin, *El granito y las luces: relaciones entre las literaturas gallega y francesa en la época moderna*, Vigo, Xerais, 1987.

céltica de huesos y raíces, comulgando de una ensoñación cósmica que se torna, a nivel ideológico, como diría Javier del Prado, en una ensoñación del yo a través del devenir histórico.

Otero está ligado a Chateaubriand por una relación osmótica: no hay duda que podemos, en el caso de Otero, hablar de texto en segundo grado, tomando prestados los planteamientos de Genette en *Palimpseste*.³ Pero en el caso que nos ocupa, no se trata de la incursión puntual de un texto A en un texto B, sino de un traspaso a veces sutil, otras asombrosamente perceptible de la mayor parte de la temática paisajística de Chateaubriand hacia la producción literaria de Otero.

Fascinación visceral de un Otero íntimamente romántico, sensual y vital; seducción que operó en él el texto chateaubriandiano, hasta el punto de reconstruir el idiolecto de este último. Sin embargo, es necesario acorralar con cuidado la hipertextualidad oteriana, ya que su análisis depende de la decisión interpretativa del estudioso, al organizar dicha hipertextualidad en torno a una pragmática consciente del mimotexto.

Apoyándome en autores que han tratado el estilo de Chateaubriand, así como en los que se han asomado a su paisaje interior y exterior, me refiero a Gautier, Mourot, Richard, Grevlund,⁴ por citar aquí a algunos de ellos, he establecido una síntesis temática que utilizo a modo de *grille typologique*, para comprobar su funcionamiento en la escritura del hombre de letras gallego que fue además, no olvidemos esta particular circunstancia, catedrático de geografía. Quizás sea posible, a través de este cedazo temático, calcar la intención fundamental del escritor francés sobre el gallego.

El tiempo asignado a una comunicación me obliga a restringir el análisis a los temas fundamentales que aparecen en las *Mémoires d'Outre Tombe*, obviando las citas francesas de obligada referencia en este tipo de estudio, para dedicar mayor atención a la interpretación de dichos temas por Otero. En cuanto a éste, elijo dos obras: *Ensaio histórico sobre a cultura galega* (1933) y la *Romeiría de Xelmirez* (1934), textos de hondo significado dentro del proceso de rehabilitación de la nacionalidad gallega. Conllevan el cortejo de misión política y religiosa que les alza a la altura adecuada a una comparación estilística con un trabajo tan remodelado y cincelado como las *Memorias*. Recordaremos que confluyen en este texto, bajo su forma definitiva, algunas de las más célebres descripciones de paisajes. Si el paisaje cumple una función indispensable dentro del

3. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

4. Jean Marie Gautier, *Le style des Mémoires d'Outre Tombe de Chateaubriand*, Ginebra, Droz, 1964; Jean Mourot, *Le génie d'un style, Chateaubriand*, Paris, Armand Colin, 1969. Jean-Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Seuil, 1967. Merete Grevlund, *Paysage intérieur et paysage extérieur dans les Mémoires d'Outre Tombe*, Paris, Nizet, 1968.

múltiple poema de esta vida para Chateaubriand, en el hombre gallego —parafraseamos aquí a Rof Carballo⁵— el entorno tiene una influencia constante sobre la vida espiritual del pueblo, por lo tanto en su cultura peculiar.

Abrirá esta comparación, en primer lugar, el tema de la naturaleza presente bajo todas sus realizaciones, incluyendo las connotaciones que van de concierto con las manifestaciones del paisaje tales como: presencia inmediata de lo sensible, plenitud hechicera, punto de triunfo ontológico, virtud y voluptuosidad de un paisaje transmisor de ondas, formas, colores, sustancias que el sol, la luna, los vientos y la niebla difunden, conforman, transforman y deforman.

Tema romántico del cosmos, eterno, que acuna y sepulta al efímero hombre pero, y sobre todo, fuegos artificiales de sol, tierra y agua —estos tres elementos aparecen en casi cada una de las 295 páginas de la *Romeiría*—: estaciones, sobre todo el otoño ocasión magnífica para los dos escritores de una explosión de frutos maduros, colores cálidos —el cobrizo— (la melancolía de escenas queda dulcificada por los colores vivos), rayos solares bañando suavemente seres y cosas, última etapa antes de la desintegración invernal, simbolismo de la muerte.

Cuando cito el segundo texto de Otero, la *Romeiría*, lo cito traducido, dado que está redactado en un gallego difícil.

En la *Romeiría*, es otoño cuando la comitiva de don Diego Gelmírez cruza la frontera de los Pirineos. La visión de Francia es la siguiente:

«Belleza del suelo y de cielo. Ahora (Francia) estaba en su punto, fruta perfecta, gruesa manzana, colorada, ya un poco enferma de otoño, febril pero más hermosa y acogedora, ya que sabe que su vida no podrá soportar los primeros envites del viento invernal» (*R.*, pp. 162-163).

En otro párrafo de la *Romeiría*, se nos ofrece un paisaje de hojas:

«fuego místico del otoño. Hojas de color cobrizo, llama apasionada, pálida y última del follaje, dispuesto a dejarse llevar sin voluntad por las garras del viento del norte» (*R.*, p. 191).

En el *Ensayo*, el otoño es también: «oscuro y poderoso sentimiento no exento de melancólica despedida como que recuerda el crepúsculo de un culto antiguo... honda y vaporosa belleza de la quincena siguiente al Día de Difuntos. En Galicia el Otoño se complace en dilatarse... en suave y espiritual menguante... las cosechas y los viñedos vendimiados [tema de la vid en Chateaubriand] arden en colores de alquimia como si en los pámpanos quedase prendida

5. «La emoción del paisaje en el hombre gallego» *Grial* 11 (1966).

la pasión de los crepúsculos de verano. Las viñas son rojas, púrpuras, amarillas, negras. El color verde se diluye en tonos de metal, de llama, de sangre. Poco a poco el viento va despojando las ramas y aquella belleza queda en el recuerdo, como un funeral del tiempo alegre y claro» (E., pp. 71-72). En esta larga cita se han juntado varios *leit-motivs* chateaubrianescos: entre ellos la gama de colores que del rojo vivo va pasando al morado, negro, tonos que se armonizan con la vejez, colores que se oponen al dorado, asociado en Chateaubriand a la juventud, por lo menos a la potencia, bajo mil formas. En Otero, por supuesto quedan reflejados los dorados evocadores de época pletórica: son dorados los bulbos bizantinos, el oro azteca brilla. Los combina el escritor gallego con los rayos otoñales a veces muy brillantes. «El siglo XVIII es como un secular bosque de máximos prestigios otoñales dorado por un sol que como una onza borbónica» (E., p. 177). Otras veces el dorado toma tintes dulcemente sensuales. En la misma página del *Ensayo* leemos en efecto: «una Venecia encantada de su decadencia amable y su luz color de nuca rubia de mujer». (La percepción de Venecia, metafóricamente asociada a la belleza femenina, en Otero, pasa muy certeramente por el enfoque de Chateaubriand).

Se revive, en Otero, la adhesión sensual al mundo de la que habla Jean-Pierre Richard acerca del paisaje de Chateaubriand. En el *Ensayo* (p. 67): «El dulce Ausonio, de melodioso nombre [está] encantado en la música de la naturaleza». La molicie del paisaje despertándose encabeza uno de los capítulos de la *Romeiría*. «Perezosamente madrugaba el campo reblandecido por el rocío. En el cielo despejado, solamente algunas nubes leves como plumas, bogaban alrededor de la herida roja del horizonte por donde iba a brincar el corazón del sol» (R., p. 85). En otro lugar del mismo texto, un personaje duda entre el claustro, la cruzada o el camino de Roma para «matar aquella tentación sensual de la naturaleza y de la vida» (R., p. 52).

La naturaleza trae su cortejo de criaturas voladoras, murciélagos (recordemos los de Combourg), mariposas, ligadas en Chateaubriand con la brevedad de la vida, y a su vez citadas profusamente por Otero, de árboles solitarios, y de ruidos, sean murmullos, palpitaes, o estruendos. Aquí tocamos otro de los temas predilectos de Chateaubriand que Otero recoge con toda amplitud.

Acerquémonos, a continuación, a todo aquel proceso rumoroso tan palpitante en Chateaubriand, pentagrama en el que se cuelgan seres y cosas en la narrativa de Otero.

En primer lugar trataremos de los murmullos en la noche, marco misterioso de otro mundo. En la *Romeiría*, el trovero Johán de Isorna, dejándose guiar por su genio saudoso, se adentra en la verda oscuridad de los árboles. Le sobrecoge el misterio de la noche. «Sonar de aguas, temblor de estrellas, locuras del claro de luna, pisadas lige-

ras de pies descalzos en el pinar, rumor de besos y piar de los pajaritos... La hoz de la luna. Luz cruel y melancólica que ardía en las estrellas. Un bulto huyendo silencioso entre las retamas. Un miedo, "cosas de otro mundo". Él se sentía preso, en esta noche, de un sentimiento no exactamente de pecado o de remordimiento, sino más bien de algo triste, muerto para siempre, y amado sin embargo» (R., pp. 93-94).

Y en otro pasaje de la *Romeiría*: «Fue una noche caliente, espesa, algún espíritu de religiosidad exaltada sentía un volar de alas —murciélago o demonio—. Aquellas alas batían calladas en el aire oscuro. Se posaban un momento en las frentes. Despertaban esperanzas, odios, rencillas» (R., p. 136).

Más adelante en la *Romeiría* leemos: «Un monje de Cluny habla del bosque y de su misterio cósmico» (R., p. 229). Es tópico recordar que Chateaubriand describió el bosque sin jamás cansarse de su mágico prestigio.

Gran cantidad de aconteceres está orquestada por la batuta del viento.

En Chateaubriand, es un elemento consustancial a su acto escríptural: importante actante de las *Mémoires*. Otero, fiel seguidor de Chateaubriand saca todos los arpegios de la lira del viento. Si éste habla suavemente, será una brisa que produce rumorosa musicalidad en los árboles. Si coquetea el viento con el follaje, al igual que en Chateaubriand, se instaura un entramado capital de éste con aquél en cuanto a deslizamiento y voluptuosidad epidérmica, «coronas rumorosas de robles y pinos» (E., p. 24); «el murmullo renovado como las primaveras», «rumor del viento en el bosque» (R., p. 225).

El mar deja también oír su música bajo la pulsión del viento.

«El bosque germánico y el bosque céltigo. Está próximo al mar rumoroso de vientos del Atlántico» (E., p. 130).

A veces, el viento susurra sus penas; en las hojas, «no *queixume* do vento nas ponlas» (R., p. 48). El plañido del viento trae el recuerdo necesario de los poemas *Queixumes dos pinos* del bardo Pondal. Aquellos versos, a los que dedicó Otero extenso espacio en su *Discurso de ingreso* en la Real Academia Gallega, exhalan precisamente el alma inmortal de la raza y de la tierra: la naturaleza enmarca el desarrollo vital del celtismo, realza el natural trato de los celtas con la muerte y la dinámica del mar bravo que se adentra como mil lenguas en las costas gallegas (imagen, que por cierto, reutiliza Otero ya que procede de Chateaubriand).

Entrañable, el viento conversa con la cabellera de los pinos: «la cabellera de los pinos conversa con los vientos que la agitan» (E., página 68). Recordemos la importancia del pelo mecido por el viento en Chateaubriand.

Trémulo se torna el viento, cuando tiembla en la palidez extática y lunar del abedul (*E.*, p. 31), o palpita en la vela (*E.*, p. 156): los dos escritores utilizan el *leit-motiv* de las velas hinchadas por el viento sobre la mar.

Embriagador llega a ser el viento, cuando mece La Coruña, a la que Otero compara con Saint-Malo: «era la deliciosa ciudad vieja, aristocrática y marina como en Saint-Malo, embriagada de espumas y vientos atlánticos» (*E.*, p. 186). Inquietante y huracanado, el viento recorre el paisaje de Otero nexa asimismo con aquel otro, mágico, venido del más allá, de contenido religioso: «Vento máxico. Vento de Deus» (*R.*, p. 74). «¿E o vento no arboredo ou a música das arelas cristiáns en procura da salvación?» (*R.*, p. 96).

Otro motivo común a los dos escritores es la niebla.

Chateaubriand utiliza dicho elemento (lo mismo que la claridad propiciada por la luna) a modo de potencia que ensancha, desdibuja, o trastorna la percepción sensible. Son sus formas favoritas de expansión espacial.

Otero, hijo de una ciudad donde la niebla reina durante la mitad del año, ha recogido el poder fantasmagórico de la textura algodonosa, tanto en la mar donde las nieblas fingen islas emigrantes.

Para terminar esta breve sinopsis de temas comunes a Chateaubriand y a Otero, es imprescindible hablar del agua, sobre todo el mar, inexplicable, invencible, terrorífico, misterioso, con su cortejo de olas fragorosas. Tema privilegiado en los dos, ya que sobre todo es sinónimo de *destino*. Misión del océano que lleva la barca predestinada del apóstol Santiago para Otero, que reúne pueblos comunes en la confianza de sus destinos, podríamos citar un sinfín de ejemplos en los dos escritores, mar asimismo puente entre vida y muerte.

En estos breves ejemplos, quisiera haber encaminado el lector hacia una visión de Otero en la que bajo *su* letra surge la música de Chateaubriand, tanto en rasgos estilísticos como en motivos temáticos recurrentes.

IMÁGENES DE STENDHAL EN LA OBRA DE JUAN MARSÉ

ÀNGELS SANTA

El título de la comunicación es un tanto ambicioso, demasiado para el tiempo del que disponemos. Por ello me gustaría hacer alguna puntualización antes de empezar. No me propongo establecer un paralelismo exhaustivo entre la totalidad de la obra de ambos autores que podría parecer un tanto forzado y resultar inoperante. Voy a limitarme a dos conocidas obras de ambos escritores *Le Rouge et le Noir* de Stendhal y *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé. No es mi propósito demostrar con esta comunicación que existe una influencia directa del gran clásico francés sobre el escritor barcelonés. Ni tan siquiera me preocupa si Marsé es o no lector de Stendhal. Aunque particularmente creo que lo es. La literatura comparada ofrece múltiples posibilidades de aplicación. Mi propósito es mostrar que dos escritores de talla, en dos épocas diferentes, pero de condiciones históricas y sociales entre las cuales es posible establecer un paralelismo, pueden utilizar una misma temática aunque con estilos muy distintos, traduciendo el sentimiento profundo de su época.

La idea nació en mí ante un comentario sin firma que figura en la contraportada de una de las primeras ediciones de *Últimas tardes con Teresa*: «En torno a un personaje clásico, de estirpe stendhaliana —el joven trepador encarnado aquí en la patética y atractiva figura del Pijoaparte...»¹ Una primera lectura de la novela de Marsé permite constatar que el escritor posee una cultura francesa amplia. En cierto modo *Últimas tardes con Teresa* se sitúa bajo el signo de Baudelaire, uno de cuyos poemas más conocidos «L'Albatros», amputado de su última estrofa, figura como prólogo a la narración. El destino del orgulloso y hermoso albatros parece prefigurar el del Pijoaparte y el poema encierra el resumen de la anéc-

1. Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona, Seix Barral, 1971 (4.ª ed.).

dota narrativa. Nuevas alusiones a Baudelaire en exergo a dos capítulos resumiendo o anunciando el contenido de los mismos.² Víctor Hugo, Rimbaud, Apollinaire realizan en otras ocasiones la misma función.³ Y para terminar las alusiones a la poesía francesa, evocación de Nazim Hikmet que simboliza para Teresa Serrat la conjunción entre la militancia política por la que el poeta es encarcelado y la vida amorosa. La joven burguesa catalana quisiera encontrar la misma unión en el estudiante Luis Trías.

Los referentes culturales de la heredera de los Serrat se hallan netamente influenciados por la moda de carácter francés, como los de la mayor parte de su generación estudiantil. Sartre y Simone de Beauvoir son citados con frecuencia.⁴ Leen *Les Temps Modernes*,⁵ escuchan a Montand⁶ y buscan su horóscopo en *Elle*,⁷ cuyas lujosas y satinadas páginas encarnan el mundo de Teresa para el Pijoaparte. Aunque, en otro nivel, también el Pijoaparte concentrará en el vecino país sus posibilidades de mejora y promoción. París se dibuja ante sus ojos como la ciudad ideal, cuando unos turistas franceses, los Moreau, le dejan entrever la posibilidad de ir a estudiar a la gran ciudad. El sueño frustrado del viaje parisiense se inscribe en la vida del Pijoaparte como la primera gran desilusión, como la primera frustración. Barcelona substituirá a París en sus ansias de liberación.

Más interesantes son las alusiones implícitas o explícitas a dos grandes novelistas franceses del siglo XIX: Balzac y Flaubert. En el momento en que Marsé ganó el premio Planeta con *La muchacha de las bragas de oro* los críticos especularon con el posible homenaje contenido a Balzac en el título. Para los conocedores de la literatura francesa, el título de Marsé evocaba sugestivamente el de *La Fille aux yeux d'or* de Balzac. En *Últimas tardes con Teresa*, Balzac está presente en un exergo⁸ y también en las alusiones a Rastignac realizadas por los amigos de Teresa en presencia del Pijoaparte.⁹ El Pijoaparte desconoce al personaje balzaciano e ignora por lo mismo las semejanzas que existen con su propio destino. Como Rastignac, el Pijoaparte tiene su Vautrin, encarnado por el Cardenal. Como Rastignac, el Pijoaparte contempla la ciudad a sus pies y sueña tal vez con dominarla. «Anocheció mientras estaba en lo alto, muy quieto, contemplando la ciudad a sus pies».¹⁰ Sin duda, existen grandes diferencias de lo alto del Monte Carmelo al cemen-

2. *Ibid.*, pp. 283, 330.

3. *Ibid.*, pp. 45, 197, 318.

4. *Ibid.*, pp. 128-129.

5. *Ibid.*, p. 234.

6. *Ibid.*, p. 112.

7. *Ibid.*, p. 133.

8. *Ibid.*, p. 212.

9. *Ibid.*, p. 243.

10. *Ibid.*, p. 279.

terio del Père Lachaise y el grito de Rastignac «Paris à nous deux» contiene mayor desafío que la inmóvil contemplación de Manolo Reyes. Aunque las ansias y los deseos de medrar en una sociedad en principio desconocida y hostil sean los mismos.

Cuando Teresa busca desesperadamente al Pijoaparte en el baile de barrio al que ambos han acudido se tropieza con un ejemplar de *Madame Bovary* tirado en el suelo, alternando con obras de Carlos Marx. Teresa es un pálido reflejo de Mme Bovary mientras en el Pijoaparte ella sueña encontrar una comprometida conciencia de clase. Pero Flaubert se encuentra presente de forma más patente en la conciencia del escritor cuando éste describe la naturaleza de los sentimientos de Manolo por Teresa: «Pero él siempre se había contenido, y pensándolo bien, tal continencia (que obedecía precisamente a un deseo más poderoso que el de la simple posesión física)...»¹¹ ¿Cómo no evocar a Frédéric Moreau en *L'Éducation sentimentale* contemplando a Mme Arnoux? «et le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites».¹²

Volvamos a Stendhal. No encontramos en el texto de Marsé ninguna alusión directa a este autor. Y sin embargo, el Pijoaparte es un hermano menor de Julien Sorel, banalizado y venido a menos. La comparación con Rastignac se desvanece pronto cuando la cárcel acaba con los sueños de grandeza de Manolo Reyes.

Ambos escritores puntuaban desde el punto de vista histórico sus obras. *Le Rouge et le Noir* tiene como subtítulo «Chronique de 1830» y en las primeras páginas de *Últimas tardes con Teresa* surge la fecha de 1956 en la que transcurre la novela. La historia eventencial del momento descrito desempeña un importante papel en ambas novelas. Manolo Reyes, el héroe de Marsé, posee en su nombre la prefiguración de toda su historia. Manolo, nombre común, proletario y vulgar, que incluye al joven en la masa anodina de un pueblo llano al que pertenece y del que desea alejarse. Pero en donde de una manera muy clara sus aspiraciones se hallan concretizadas es en su apellido: Reyes. Ya Clarín había utilizado el mismo apellido para uno de sus héroes, Bonifacio Reyes de *Su único hijo*. Las aspiraciones del Pijoaparte responden a ese apellido casi mítico que traza su destino. Su ansia, su esperanza se concretizará en ser el rey de una burguesía determinada y todos sus esfuerzos tenderán a ese fin. De forma un tanto irónica ese apellido marcará aún más su distanciamiento con relación a la sociedad circundante. Misma incidencia en su situación lo constituye el apodo de Pijoaparte. El cual nos manifiesta de forma muy clara la situación de separación

11. *Ibid.*, p. 305.

12. Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, París, Gallimard, 1973, p. 23.

de una clase que es la de Manolo, la situación de distanciamiento.

Para ese Manolo Reyes de la España del siglo XX se presenta como para el Julien Sorel stendhaliano del siglo XIX el problema del origen. Poco cuenta el origen real de cada uno de ellos. Sin duda Manuel Reyes es el hijo bastardo de un turista inglés, aunque él se complace en imaginar que es el hijo del marqués de Salvatierra en cuya casa trabaja su madre... Origen noble, problemático y misterioso, y por lo tanto mítico. A lo largo de *Le Rouge et le Noir* se pone en cuestión el origen de Julien Sorel. Parece imposible que un joven tan delicado sea el hijo de un simple carpintero y hábilmente Stendhal deja que la duda germine en nuestro ánimo. Cuando, más tarde, se convierte en el futuro yerno del marqués de la Môle éste se complace en buscarle un origen noble que justifique el matrimonio con su hija. Al Pijoaparte no se le ofrece semejante posibilidad; no obstante todas las líneas iniciales permitían parecida aproximación del tema. En este sentido es significativo que él mismo se construya una genealogía cuando inventa para sí el apodo de «el Marqués», que lo encadena a un padre tal vez no real, pero sí deseado. Uno no es lo que en realidad es, sino lo que se ensueña, según los principios fundamentales del bovarismo.

El Pijoaparte aspira a traspasar los límites de su clase y no repara en sacrificios para conseguirlo. En eso es un nuevo Julien Sorel y muchos aspectos secundarios los aparentan, como el ver la vida como una lucha constante. El Pijoaparte, cuando se acerca a Maruja en su primer encuentro, se impone el contar hasta diez como una meta para realizar la aproximación: «El intruso se decidió: «Si antes de llegar a diez no me he plantado delante de esa chica, me la corto y la tiro a los perros.»¹³

Parecida estrategia utiliza Julien Sorel cuando desea coger la mano de Mme de Renal por primera vez en Vergy: «Au moment précis où dix heures sonneront, j'exécuterai ce que, pendant toute la journée, je me suis promis de faire ce soir, ou je monterai chez moi me brûler la cervelle.»¹⁴

El amor no cuenta por sí mismo sino como una estrategia, como un camino para llegar a ... Tanto Julien como el Pijoaparte han escogido un intermediario de privilegio para medrar en la sociedad: la mujer. Ambos jóvenes poseen características comunes: la belleza física, el desconocimiento fundamental del mundo que quieren escalar. El Pijoaparte escribe lógicamente con faltas de ortografía, pero el mismo Julien presenta parecidos defectos cuando es admitido como secretario en casa del marqués de la Môle. Uno y otro se sienten extraños en ese mundo en el que pretenden labrarse un hueco. Tan sólo la presencia de la mujer, camino introductorio e

13. Juan Marsé, *op. cit.*, p. 15.

14. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Garnier, 1973, p. 51.

iniciático palía esa sensación. Extraños en cualquier parte. Porque si entre la aristocracia no consiguen encontrar su camino, su propia clase les vuelve la espalda. Tanto Julien Sorel como el Pijoaparte descubren que su fracaso estriba en el rechazo fundamental de su clase que posibilitará la caída final. Demasiado orgullosos para pactar, demasiado orgullosos para encontrar un equilibrio, el Pijoaparte se niega a «ménager» Hortensia, como Julien Sorel se niega a «ménager» la sociedad que va a condenarle. De esa negación surge la destrucción y ambos verán las alas de su ilusión quemadas en aras de un prosaísmo y de una incompreensión que no les perdona sobre todo la traición a su clase. Arribistas, sin duda, pero arribistas que conservan un fondo de pureza frente a Rastignac como lo muestra el mundo mítico de sus ensueños. Julien Sorel sabe muy bien que en su época los ensueños napoleónicos están prohibidos, que la figura del emperador representa su deseo de infinito que tiene que doblegarse frente al negro hábito si quiere triunfar. El Pijoaparte no tiene a Napoleón como Dios, pero sus ensueños se cifran en los cromos infantiles o en las películas de barrio y frente a una realidad hostil se imagina siempre como ese héroe mítico que salva a la joven amenazada y que recibe por ello la recompensa: «Esto le ocurría particularmente después de haber estado repasando algunos cromos de su entrañable colección particular (siempre sin álbum), y en los que la rica universitaria desempeñaba un papel cada vez más destacado: fuego, un terrible y devastador fuego, la Villa arde por los cuatro costados, él salta de la cama y se mete entre la humareda, sube las escaleras, que se derrumban tras él, corre y rescata de las llamas a la rubia de ojos celestes (desmayada al pie del lecho, con un reluciente pijama de seda que habrá de quitarle en seguida porque el fuego ya ha hecho presa en él) y luego la lleva en brazos hasta sus padres; o bien otra noche, cuando al llegar esconde la motocicleta entre los pinos, la ve paseando sola por la playa, seguida de un gran perro lobo, soñadora, triste, aburrida, con los rubios cabellos movidos por la brisa, y entonces la tierra empieza a temblar, los pinos se abaten, surgen enormes grietas en la arena, un terremoto, rápido señorita, al mar con la canoa (la precisión dialogal no le interesaba, pero en cambio cuidaba la imagen en sus menores detalles): [...] el elemento erótico se introducía siempre al final de la historia, cuando él ya había salvado a la bella; cuando ya había dado pruebas más que suficientes de su honradez, de su valor y de su inteligencia, cuando la lleva en brazos y se disponía a entregarla a sus padres ante la admirada y asombrada concurrencia».¹⁵

Esa época ha pasado ya, si existió alguna vez. Los caminos para medrar no son los caminos del heroísmo puro y simple, del heroísmo cinematográfico, los caminos para medrar pasan por la conten-

15. Juan Marsé, *op. cit.*, pp. 90-91.

ción y el disimulo. Como Julien Sorel guarda celosamente la imagen de Napoleón, el Pijoaparte guardará sus imaginaciones fantásticas y se comportará de acuerdo con los más elementales principios del realismo, sintiendo únicamente que no le sea dado el realizar sus sueños adolescentes.

Y si es posible establecer un paralelismo entra la figura del Pijoaparte y la de Julien Sorel, también podemos realizar parecido ejercicio con las mujeres de ambas novelas. Salvadas las distancias, Mme de Renal y la orgullosa heredera de los de la Môle encuentran su réplica en Maruja y la no menos orgullosa e indomable heredera de la burguesa y catalana fortuna de los Serrat, Teresa. Si Mme de Renal representa el amor maternal, Maruja hace lo propio y tanto Julien Sorel como el Pijoaparte se dejan prender en ese cariño femenino fundamentalmente desinteresado sin darse cuenta de que se adentra en su interior mucho más de lo que en un principio podían suponer. Pero la verdadera figura de mujer, realmente sorprendente, es la de la joven heredera, caprichosa y por lo mismo atractiva como un imán. Incluso Teresa Serrat posee los rasgos físicos de Mathilde de la Môle, es rubia como ella. Pero lo que nos llama la atención es su actitud frente a la vida y sobre todo frente al varón. Como Mathilde, Teresa se siente fascinada por Manolo, por su diferencia, por la distancia que existe entre él y los jóvenes de su clase que ella frecuenta. Julien es diferente, Manolo es diferente. En ambos casos la rica heredera imagina todo un pasado o un presente político lleno de incógnitas y de peligros. Julien y Manolo no se ocupan de política, son simplemente dos marginados que tratan de solucionar sus problemas lo mejor que pueden. Sus enamoradas respectivas tejen en torno a su cabeza toda una aureola política que les convierte en personajes novelescos. Mathilde imagina que el flamante secretario de su padre se halla implicado en conspiraciones que pueden costarle la vida. Teresa piensa que Manolo es un obrero comunista implicado con todas sus consecuencias en la vida política y sindical de 1956. Esa aureola contribuye a dar vida a un personaje mítico que poco o casi nada tiene que ver con la realidad. En ambos casos modelos arrancados de una realidad mitificada sirven de parangón, de punto de comparación, el conde Altamira en *Le Rouge et le Noir*, Mauricio y luego Bernardo en *Últimas tardes con Teresa*.

Tanto Julien Sorel como el Pijoaparte utilizarán con sus respectivas amantes el juego del tira y afloja, el juego del misterio en amor y de la indiferencia para conquistarlas definitivamente. El Pijoaparte con ese respeto que va más allá de lo imaginable, Julien Sorel utilizando los artilugios que su creador había puesto de manifiesto en *De l'amour*. Ambos héroes desafiarán las convenciones sociales para alcanzar lo que desean y la escalada por balcones y ventanas hacia la habitación de la amante constituye una práctica frecuente. Recordemos las peripecias de Julien en este sentido. El Pijoaparte

visita de esta manera a Maruja durante casi dos veranos y luego pretende entrar en la habitación de Teresa del mismo modo. Ensueño y realidad se confunden, puesto que el Pijoaparte no logrará nunca escalar la habitación de Teresa y sus sueños se perderán en la desintegración del porvenir que había soñado como sucede en el caso de Julien Sorel. Para uno es la muerte lo que pone punto final a su arribismo, para el otro es la cárcel con la pérdida de la posibilidad de integrarse en el mundo de los Serrat.

En ambos casos el detonante del desenlace final es la acción de una mujer celosa y el intermediario una carta. Mme de Renal escribe una carta al marqués de la Môle poniéndole en conocimiento del verdadero carácter de Julien y la mujer preñada-Mathilde en la realidad, Teresa en el ensueño, no son lo bastante fuertes como para retener al héroe en su camino hacia la desintegración. La carta de Mme de Renal empuja a Julien a actuar. En *Últimas tardes con Teresa* es la apasionada carta de Teresa la que mueve al Pijoaparte a reunirse con ella. Impulsado por su deseo es incapaz de hacer ninguna concesión y menosprecia el papel de Hortensia, por ello se encuentra casi sin darse cuenta en manos de la policía y su ensueño se pierde como pompas de jabón.

Julien muere. El Pijoaparte pierde su posibilidad de ascensión y de integración en el mundo de la burguesía barcelonesa. Mme de Renal y Maruja mueren. Mathilde se recuperará de su perdido amor. También lo hará Teresa Serrat. Y la figura mítica del arribista fracasado atravesará ambas novelas con todo su encanto, empujándonos a tomar partido por él, pese a todos sus defectos y a todas sus ambiciones, porque las causas perdidas conquistan siempre el apoyo de los corazones sensibles.

Espero no haber traicionado demasiado el pensamiento de Marsé con esas referencias a Stendhal. En todo caso sólo nos queda decir que tras el personaje del Pijoaparte flota una estela de estirpe stendhaliana por recoger una vez más las palabras de la contraportada de la edición de *Últimas tardes con Teresa*.

LA PRESENCIA DE FRANÇA A ICÀRIA, ICÀRIA, DE X. BENGUEREL

CRISTINA SOLÉ I CASTELLS

«Senyors, us plau de sentir un bell conte d'amor i de mort?»¹ Així començava fa molts segles el *Romanç de Tristany i Isolda*, i així podríem iniciar avui també la present anàlisi d'aquesta obra, centrada a l'època de Primo de Rivera. Anarco-sindicalistes, pistolerisme, repressió... Una època sens dubte amarada de violències i desfetes collectives, però alhora un temps d'esperança i de somiats paradisos, com els que els nostres veïns francesos varen suggerir meravellosament tant de temps abans.

Vuitanta anys després de la seva publicació, el *Viatge a Icària* de E. Cabet, constituirà el model a implantar, la fita quimèrica que motivarà els protagonistes d'en X. Benguerel, i els portarà a combatre una societat que ells consideren corrupta, injusta i agònica. Sens dubte la versemblança de la translació històrica que estableix Benguerel, és possible només gràcies al paral·lisme que descobrim en aprofundir en la comparació del moment històric francès en què Cabet escriví la seva obra, i la Barcelona dels anys 20 i 30. Tanmateix l'esmentada anàlisi romandria fora de l'abast del present treball, en el qual ens limitarem exclusivament a establir alguns paral·lismes entre l'aventura icariana i el devenir dels personatges de *Icària, Icària*.

En Climent, en Santiago, i tot el grup d'obriers que es reuneix els dissabtes a ca l'Aureli se sent doblement víctima de la usura empresarial d'una banda, i en segon lloc d'un govern que els impedeix de defensar-se. L'ur actuació serà el fruit d'una obscura amalgama de ressentiment, de desig de venjança i d'idealisme. Certament existeix, malgrat la identificació ideològica, un important allunyament entre el pacifisme de la via que proposa Cabet per aconseguir fer

1. Joseph Bédier, *El romanç de Tristany i Isolda*, Barcelona, Ed. dels Quaderns Crema, 1981, p. 1.

realitat Icària, i els sistemes emprats pels nostres personatges. Mentre el primer es mostrarà sempre absolutament contrari a qualsevol mena de violència, i preferirà anar a fundar la seva terra de promissió a Amèrica, els segons, en la efervescència de llur situació personal, interpreten la fugida com un acte covard. La generositat bíblica del deixar-ho tot per seguir el mestre que mostraren els icarians, ha estat substituïda per la lluita armada adreçada a imposar dictatorialment el model de societat icariana, que ells consideraven més just. Ens trobem doncs davant un intent de construir la justícia sobre un acte injust. La doctrina maquiavèlica de l'Abdó Terrades esglaia, amb la seva seducció, les ments primàries dels protagonistes:

«per aconseguir aquest fi, considero bons tots els mitjans, i un crim, o un gran error, no ha d'oposar cap mena d'obstacle a la consciència pública amb el propòsit que deixi d'utilitzar aquests mitjans. [...] Els pobles són apàtics per naturalesa a l'hora de reclamar els seus drets [...] i cap estímul resulta suficient per arrencar-los d'aquesta apatia. ¿Com vols que jo els prediqui la mansuetud, la resignació que els han predicat els dèspotes?»²

Des dels grecs fins a l'actualitat, aturant-nos molt especialment al classicisme francès, la literatura no es cansa d'escenificar allò que Josep M.^a Domenach defineix com «lo tràgic de l'existència»,³ una raó oculta i indexifrabable que ofega tots els intents dels homes per restablir un món millor.

Com Medea, com Edip, com Fedra, entre molts altres, l'Aureli i el seu grup s'enfonsaran cada dia més en la irracionalitat, s'allunyanaran progressiva i insensiblement de la seva tasca humanitzadora. Han estat vençuts per «la força dels esdeveniments» o «lo tràgic de la existència».⁴ Un tràgic que tampoc no aconseguirà evitar d'altra banda el mateix Cabet, malgrat la moderació de la seva proposta. La temptació del poder, del personalisme, desbaratarà en un instant els minsos fruits obtinguts després de tota una vida de lluita. I és que, com diu Hegel, la pretensió d'englobar la llibertat i la igualtat dins la vida social és un impossible que condueix al terror. No es pot portar el cel a la terra tot d'una.⁵

Els icarians, tot just arribats a Amèrica es troben ja amb la primera contradicció: la terra on han de construir llur comunitat igualitària i perfecta, pertany realment a la companyia Peters, la qual l'ha cedit a baix preu amb el compromís de repoblar la zona per tal de poder especular després. Els icarians no han aconseguit

2. Xavier Benguerel, *Icària, Icària*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987, pp. 63-64.

3. J. M. Domenach, *El retorno de lo trágico*, Barcelona, Taurus, 1979, p. 10.

4. F. Hegel, *Le droit naturel*, París, Gallimard, Col. Idées, 1985.

doncs evitar ésser un cop més, víctimes del sistema: ells, que es manifesten contraris a la propietat privada, hauran de lluitar aferrissadament per posseir la terra. I el fracàs en aquest punt els perdrà. La marxa a Icària, intent fervorós de defugir la violència instal·lada a Europa, esdevindrà font d'una violència encara major. El que, en el moment de la sortida fou joia, il·lusió i lloances, es transforma progressivament en humiliacions, privacions i sofriment que en bon nombre de casos condueixen a la mort. Des del principi, l'aventura icariana es veu amenaçada per un conjunt de forces simbòlicament associades a la divinitat: la pluja, la boira, el fred i la manca de vent (interpretada com absència d'alè diví) retarden varies setmanes l'arribada al continent. La fe en l'empresa minva de mica en mica. Posteriorment seran elements bàsicament terrestres els encarregats de dificultar el viatge: sequera, selva difícil, zones pantanoses, fang, malalties, escassetat d'aliments... I quan finalment arriben la terra promesa es revela un desert eixorc que la xafogor fa insuportable.

«Nits estranyament càlides, immenses: cremen totes les estrelles.»⁵

Sembla com si el cel i la terra, forces tradicionalment antagòniques, es possessin d'acord per impedir que els icarians trenquin el cercle tancat que conté i empresona tota la humanitat. El símbol dels estels ardents, reiterat en varies ocasions dins la novella, resumeix magníficament la lluita, el desafiament que s'estableix entre el domini del diví i l'intent il·legítim de recrear l'harmonia divina sobre la terra, i profetitza alhora la desfeta necessària d'una iniciativa que amenaça de trencar l'equilibri còsmic.

El grup de l'Aureli, per la seva part, evoluciona vers un desenllaç similar: d'entrada es troben ja amb la doble oposició d'un aparell legal establert i defensat per efectius molt superiors a ells, tant en nombre com en força, i als quals una part important de la societat presta suport, i en segon lloc pateixen una oposició interna, de la consciència o de l'instint. Ambdues esdevenen mes feixugues a mesura que els personatges transgredeixen amb major intensitat les normes socials establertes, fins arribar a la mort, com en Climent, o a la desesperança com el mateix Aureli. Els nostres revolucionaris, a semblança dels icarians, són aparentment víctimes d'una aliança secretament necessària entre els principis celestes o superiors, i els terrenals. Un rol similar al dels estels podria ésser atribuït a la figura misticada del pare d'en Climent, mort a causa de les tortures policials. Durant el temps de lluita, la manca de resultats positius conduirà en tots els casos a l'angoixa. En Climent, com els icarians,

5. X. Benguerel, *op. cit.*, p. 64.

dorm malament, i li fa nosa la memòria. D'alguna manera hom arriba a renunciar en aquest punt, a la més bàsica característica de la natura humana: la capacitat de reflexió, de meditació. En Climent és víctima d'un gran desencís, incrementat per la soledat que pateix des de la mort de la mare. Situació perfectament equiparable d'altra banda a la dels icarians, aïllats, impotents, sense quasi provisions i malalts. A en Santiago li succeeix el mateix: es qüestiona cada cop més la validesa dels discursos i dels bons propòsits de l'Aureli. En Santiago no vol viure d'illusions ni d'utopies per evitar «qualsevol dia descobrir que m'han convertit en un desesperat».⁶ I ell serà l'únic que d'alguna forma aconsegueix evitar de quedar atrapat per la tragèdia. Els icarians en canvi, quan es plantegen aquestes qüestions ja és massa tard. A molts, com al Dr. Rovira, el xoc brutal amb la realitat els destrossarà definitivament la vida:

«Tot això de la gran confiança icariana és la presa de pèl d'un iHús, un absurd pretext per desertar, per posar banyes a l'ànima, per anar a contemplar-se tranquil·lament el melic en qualsevol racó desert d'Amèrica.»⁷

D'altres, menys enfonsats moralment, intentaran recomençar a Europa. Mentrestant el que havia d'ésser l'inici d'una nova humanitat, és tractat amb ironia pels diaris europeus. Això mateix succeeix amb el fracàs estrepitosos d'en Santiago i companyia quan intenten matar el governador de Barcelona. En Climent rep una bofetada moral en llegir la premsa l'endemà. Ve't ací que assistim a un nou capgirament situacional. La premsa, mitjà que tant recomanen els icarians i els nostres revolucionaris per difondre pedagògicament llur ideologia, esdevé també un element agressiu per a ells. Tal vegada, en aquestes dues empreses críiques, abundoses de ressonàncies bíbliques, hom ha oblidat la més important i la primera, sobre la qual Crist va fonamentar tota la seva vida: la paraula, el verb, el logos, associat des de molt antic a la raó i a la saviesa. L'escriptura, el missatge escrit existeix només quan la paraula es retira. «No es pot escriure dins l'ànima amb una pluma» diu Joseph de Maistre, com tampoc es pot pretendre de renunciar al record. Sembla doncs evident que l'esperit d'ambdues empreses podria estar mal enfocat des de l'inici. Tal vegada la fugida no és la millor manera d'iniciar una transformació social. D'altra banda i paral·lelament, en Santiago es queixa sovint d'aquesta absència de diàleg amb la resta de forces revolucionàries. Si s'unissin podrien fer molt més. Però també allí la comunicació resta tallada. Es difícil unificar els personalismes dispersos.

6. X. Benguerel, *op. cit.*, p. 112.

7. X. Benguerel, *op. cit.*, p. 103.

El concepte de temps juga igualment un paper important en les dues històries. En el fons el viatge dels icarians és susceptible d'interpretar-se com un intent d'aturar el temps, tornar enrera i intentar de reconduir per una nova via l'evolució social. El primitivisme que impregna toda la descripció del viatge, així com el fet de situar l'acció en un desert, s'assimila fàcilment a la idea d'origen, d'endarreriment. Per la seva banda, a *Icària*, *Icària*, succeeix un procés idèntic: els protagonistes intentaran desfer l'ordre social existent i substituir-lo per un de suposadament més just. Estem doncs enfront d'un gest regressiu i contra natura. I un cop més serà en Santiago l'únic que en serà conscient de manera intuïtiva quan es queixa de que a ca l'Aureli es parla sempre del mateix però no s'hi progressa mai. L'Aureli, com en Cabet, no ho vol veure. En aquest mateix sentit es pot interpretar el simbolisme de les fulles endarrerides que exhibeix el calendari de can Climent. Es va quedar aturat el dia que morí la seva mare. La Clàudia, en un gest instintiu, natural, les arrenca. Però alhora és incapaç d'adonar-se que el calendari de la seva pròpia casa porta també varies setmanes aturat. Potser no seria excessivament agosarat d'interpretar aquest «onze» que presideix la solitud amarga d'en Climent, seguint la definició d'en René Allendy,⁸ com una premonició de l'excés, de la desmesura i la violència en què acabarà l'existència d'aquest jove indecís i enganyat, com els icarians, per la illusió de paraules belles i buides. En efecte, poc després de l'esmentat esdeveniment, els fets es precipiten i es compliquen. En primer lloc arribarà l'episodi del túnel del Garraf: es tracta de colaborar amb un altre grup per assassinar alhora Primo de Rivera i Alfons XIII. Els protagonistes es desplacen en tren fins prop del túnel. La riquesa simbòlica d'aquest esdeveniment és impressionant. Primerament assistim a un aparent nou capgirament simbòlic: el tren en principi signe de progrés, instrument conductor vers el futur, sembla transformar-se en un mitjà que porta cap a la involució en ésser utilitzat pel grup. Però un cop arribats precisament a la boca del túnel, tot el joc d'imatges s'inverteix: la policia deté en Climent, i en Santiago aconsegueix de fugir a peu, endinsant-se per l'esmentat túnel negre. El tren passa en aquell instant i s'encarrega d'afavorir definitivament la fugida del jove revolucionari. A partir d'aquest instant tot canvia. El túnel compleix perfectament amb el seu rol mític de camí iniciàtic, de via d'accés a un nou món, millor i més feliç. Santiago s'atreveix a travessar-lo malgrat la foscor i el perill. La seva actitud heroica es veurà amplament recompensada. Com els herois antics, a la sortida l'espera un nou univers pròsper i pacífic que s'anuncia simbòlicament en el contrast entre la foscor densa de l'interior i la llum solar que l'espera fora:

8. R. Allendy, *Le symbolisme des nombres*, París, Payot, 1981, pp. 321-322.

«Vaig arrencar a córrer cridant com un boig d'alegria, allargava les mans per anar a tocar l'aire i la llum, i en sortir a fora, vaig caure de genolls i plorava... Després tot va ésser fàcil.»⁹

Efectivament, el tren el va portar a França i allí va trobar esposa o joia, com els cavallers medievals. Després assistim al retorn victoriós del triomfador a Catalunya:

«És com si no el conegués, i com si el Santiago que ha arribat de França no tingués res en comú amb el Santiago trist, sorrut, [...] Aquell Santiago ha deixat d'existir, va desaparèixer del tot a través del túnel de Garraf per anar a aprendre d'estimar-se el país, a distància, i d'enyorar-se.»¹⁰

Com els icarians, en Santiago ha optat per la fugida. La diferència entre el seu triomf i la desfeta dels altres és potser una qüestió de direccionalitat: França apareix aquí com l'encarnació del futur, és com una petita terra de promissió que, si bé no substitueix pas la Icària somiada, almenys hom hi gaudeix de millors condicions socials, econòmiques, i sobretot és terra de pau. La Clàudia, un temps després decideix fer aquest viatge; al seu barri, a Barcelona, res no progressava. Al contrari, la soledat, la manca de mitjans, la mort de l'Aureli... Tot l'amenaçava d'una perillosa degeneració. A França en canvi, l'espera un marit que es guanya bé la vida, i que la fa feliç. Els dos germans han entès finalment que la vida és inexorablement un camí cap al futur. I a més no han tingut por d'avançar vers el desconegut. Els icarians varen escollir la direcció errada i varen fracassar, ells que semblaven tenir-ho tot traçat i assegurat. Al Climent li ha succeït el mateix; el fet de no atrevir-se a seguir en Santiago pel túnel el perdrà definitivament. La presó implica per a ell una forta aturada temporal. Els tres anys de cautivitat no l'ajuden pas a pensar. El sofriment el paralitza fins al punt d'afirmar, referint-se a la policia:

«És difícil odiar, però aprens a odiar-los. I quan un dia [...] algú llegeix que el mal no és res més que una forma de la ignorància, esclates a riure [...]. El bé sí, el bé pot ser que sigui una forma de la ignorància, dels qui baden, dels qui ensenyen l'orella, dels qui es presenten amb un ciri encès als túnels del Garraf.»¹¹

El túnel s'ha transformat aquí en muntanya inexpugnable.

A la presó en Climent experimenta els mateixos símptomes alarmants que els viatgers d'Icària. Com ells es sent també presoner del silenci, del desert i de la soledat. És de destacar en aquest punt

9. X. Benguerel, *op. cit.*, p. 188.

10. X. Benguerel, *op. cit.*, p. 185.

11. X. Benguerel, *op. cit.*, p. 148.

la insistència que, a nivell simbòlic es produeix en el tema del cel: tant pels icarians com pel Climent el cel és, ho hem vist, un element claustrofòbic. Els viatgers d'Icària el sentien com un ens opressor més. Ara en Climent des de la seva cel·la, contempla «un tros de cel allà dalt, enganxat a la reixa».¹² El futur, el progrés, resta prohibit. El simbolisme de l'aranya ho confirma: en Climent li tira mosques fins que s'adona que ell mateix és una mosca enganxada als fils de la fatalitat. Només es pot somiar. Però si hom cau en aquesta temptació, el retorn a la realitat esdevé terriblement dur. Com els icarians, en surt força mal parat. En sortir de la presó es troba, contràriament al que havia somiat, que tot ha canviat malgrat ell: l'Aureli ha mort, el grup ja no es reuneix, la Clàudia s'ha casat a França, on és feliç i d'on mai no retornarà. Al Climent se li han enfonsat els models, no sap què fer. La mort de l'Aureli ha deixat el grup enmig de la foscor. Una mort d'altra banda ben poc encisadora, susceptible d'interpretar-se com una derrota definitiva com la d'en Cabet, i com posteriorment la del mateix Climent. Ens trobem doncs davant el concepte de mort-caiguda associada als dos «profetes» que cagira la gran empenta temporal que la humanitat va associar a una altra mort, la de Crist. Igual que ell, en Cabet i l'Aureli van voler ésser messies, arrencar el seu poble respectiu de l'esclavatge per portar-lo a la terra promesa. No ho van aconseguir. A *Icària*, *Icària*, el fracàs de la darrera batalla contra l'exèrcit arrodoneix la dimensió del fracàs. Per als qui varen convertir la causa social en un problema personal va ésser la fi. Per Santiago l'esdeveniment adquireix un sentit tot diferent. Com diria Voltaire ell ha après a cultivar el seu jardí. França li ha ensenyat el camí.

Efectivament, quasi un segle abans Cabet, un altre gran teòric ja va somiar, com molts altres, en la seva Icària, que ell va anomenar Eldorado. Era un altra època i una idiosincràcia diferent. Però ambdós llocs són alhora iguals i diferents. Pensem tanmateix que la lliçó que s'extreu de la lectura de *Icària*, *Icària* i de l'experiència d'en Cabet, estava escrita des de molt abans en aquesta creació francesa: *Candide*. La imatge de França que se'ns forneix al final d'aquest conte imaginari coincideix plenament amb la que transmet en Santiago a *Icària*, *Icària*. Gairebé a tot arreu és possible trobar-hi quelcom de semblant a un petit paradís a condició de crear-se'l en dimensions reduïdes, de no ésser massa perfeccionista, d'ésser tolerant, comprensiu, i sobretot de viure pacíficament en harmonia amb la natura, i treballar de ferm.

«Le travail éloigne de nous trois grands maux, l'ennui, le vice et le besoin.»¹³

12. X. Benguerel, *op. cit.*, p. 168.

13. Voltaire, *Candide*, París, Nouveaux Classiques Larousse, 1970, p. 127.

La filosofia d'en Voltaire resta però més rotundament especificada a la seva correspondència:

«Plus j'avance dans la carrière de la vie, et plus je trouve le travail nécessaire. Il devient à la longue le plus grand des plaisirs et tient lieu de toutes les illusions qu'on a perdues.»¹⁴

El llarg camí iniciàtic que han de suportar Candide i Cacambo fins arribar a l'esmentada conclusió és similar al dels icarians i, en un altre nivell, al dels protagonistes de *Icària*, *Icària*. Tanmateix Candide ens sorprèn quan malgrat haver descobert Eldorado, on tothom és feliç, on no hi ha jutjats ni presoners, ni cap conflicte, els dos aventurers decideixen no quedar-s'hi. Allà, la comunicació amb la resta dels homes els ha permès de conservar llur innocència i llur comoditat. Però Candide i Cacambo no pertanyen a aquell univers. Ells la varen perdre ja fa temps la innocència. Són tan fatalment culpables com la resta del món civilitzat. I per tant han de tornar a la seva societat i han d'assumir la seva realitat fatal però certa. Com als icarians la fugida retrospectiva no els serveix sinó per aprendre la sàvia lliçó: «Il faut cultiver son jardin». Els icarians i els revolucionaris, excepte Santiago, varen fracassar potser perquè varen aspirar a l'impossible, voler abolir la fatalitat. Les forces eren ben minses. *Icària*, *Icària* en aquest sentit és una obra tràgica, en la línia de Büchner amb *Woyzeck*. Una obra però, enormement pròxima a la vida real. Els nostres protagonistes de novella fracassaren, com en Cabet, com la revolució francesa, com la revolució marxista... Com un inexhaurible rosari de nobles intencions esdevingudes sagnants realitats. L'allunyament i la visió panoràmica que França oferí a en Santiago, com a tants exiliats de debò li va permetre de descobrir a temps la realitat de les coses i els seus límits, com ho pensà Voltaire, entre d'altres, i com ho recull avui Lluís Llach en el seu «Viatge a Itaca», adaptació del poema d'en Carles Riba:

«Tingues sempre al cor la idea d'Itaca.
Has d'arribar-hi, és el teu destí,
però no forçis gens la travessia.
És preferible que duri molts anys,
que siguis vell quan fondegis l'illa,
ric de tot el que hauràs guanyat fent el camí
sense esperar que et doni més riqueses.
Itaca t'ha donat el bell viatge,
sense ella no hauries sortit.
I si la trobes pobra, no és que Itaca t'hagi
enganyat. Savi com t'has fet, sabràs el que
volen dir les Itagues.»

14. Voltaire, *Correspondance*, ed. Th. Besterman, París, Gallimard, Col. Pléiade, 1975, vol. III (carta del 15 d'agost del 1751).

PRESENCIAS

PERSONAJES DE LA ÉPICA FRANCESA EN LA LITERATURA CASTELLANA MEDIEVAL

ANA M.^a MUSSONS

Para estudiar la imagen épica de Francia en la literatura castellana medieval hemos de ir a parar forzosamente al Romancero, las crónicas o a relatos como *La Gran conquista de Ultramar*. Indudablemente el trabajo sería mucho más fácil si lo que nos planteáramos aquí fuera la imagen de España en la épica francesa, porque la mayoría de los cantares de gesta franceses narran historias que transcurren en España: Barcelona, Gerona, Balaguer, Barbastro, Gandía, Toledo, Córdoba ...por citar sólo algunos de los topónimos que podemos encontrar. Es evidente que, como zona fronteriza, la marca hispánica se ofrecía como algo enormemente atractivo para desarrollar el germen de las leyendas guerreras de Carlomagno o de otros héroes de gran talla como Roldán, Renaut de Montauban, Girart de Roussillon, Guillermo... y que la Reconquista española presentaba la posibilidad de aproximación de las cruzadas de Oriente, tan alejadas. Por este motivo, quizás, reciben el mismo tratamiento y, en los cantares de gesta, turcos, eslavos, árabes o bretones son catalogados indistintamente como enemigos de Francia sin más particularizaciones.

Grisward, en su obra *Archéologie de l'épopée médiévale*,¹ afirma que España representa, dentro de la épica francesa, la guerra, mientras que Italia es la riqueza y Francia la soberanía, de esta manera se reparten imaginariamente las tres funciones con que se caracteriza la ordenación de las civilizaciones indoeuropeas. La geografía española que puede recorrerse en los cantares de gesta franceses puede ser fantástica e interpretable en sentidos muy diversos, entre

1. J. H. Grisward, *Archéologie...*, París, Payot, 1981, p. 74: «Le schéma des trois fonctions structure les destins des personnages: un Roi, un Riche, un Guerrier, comme les pays où leur père les exile: la Gascogne, Lombardie, Espagne.»

los que habría que valorar lo que se suele llamar la «geografía del deseo» en oposición a la «geografía de la realidad» y que presenta la imagen de las tierras hispánicas en la épica francesa, en sus citas toponímicas, como el reflejo del deseo de «territorialización», de ahí la falta de realidad en la geografía y de ahí también la mitificación de ciertos topónimos.²

No ocurre así con la imagen de Francia en las letras españolas. El romancero, el romancero viejo, contiene numerosas alusiones a las tierras francesas y a los franceses, pero no se da ningún detalle ni descripción. Francia es siempre «la guarnida», adaptación de «la garnie» que encontramos en los cantares de gesta franceses, o «la natural», epíteto explicable tan sólo si se entiende como «la perfecta, la excelente» tal como lo usa Gonzalo de Berceo.³ Con la misma asiduidad se cita París, calificada siempre como «la ciudad» o «la grande» y punto geográfico cuyo papel se reduce a ser el centro de las idas y venidas de los protagonistas de los distintos relatos. Pocas referencias más encontramos en el romancero a las tierras de Francia: Picardía, los campos de San Gil o San Dionís, lugares épicos por excelencia en la tradición francesa, pero citados apenas una vez y reflejando, indudablemente, su llegada al romancero formando bloque con el personaje o la historia que se canta.

La misma imprecisión se halla en las citas de otros lugares fuera de España, cuando se menciona las «tierras del gran Can», «Constantina la llana», Tartaria, Roma o San Juan de Letrán.

Pero a pesar de la falta de referencias concretas, Francia está muy presente en el romancero viejo y el tema francés es uno de los dominantes.

Una galería de personajes procedentes de la épica francesa desfilan ante nosotros cuando leemos los romances: Roldán / Roldane, Oliveros, Baldovinos, Renaldos / Reinaldos / Reinaldos de Montalbán / don Reinaldos / el señor de Montalbán / Renaldos de Montalvane / Carlos de Montalbán, Beltrán / don Beltrán, doña Alda, Guarinos, don Belardos, Benalmenique / Almenique, Gaiferos, Durandarte, Danés Urgero / Urgel de la Mancha / Urgel de las Manchas / Urgel de la fuerza grande, Blandinos, Grimaltos / conde Grimaltos / conde Grimaldo, conde Ayuelo / Ayuelos, Galalón, don Naímo, duque de Baviera / Arnaldos de Belanda, don Reyner e incluso el arzobispo Turpín y el rey Malsín / Marsín, son antropónimos traducidos y adaptados de la tradición épica francesa, pero que no

2. El concepto «territorialisation» es definido por J. M. Paquette en *L'épopée*, en *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Bruselas, Institut d'études médiévales, 1988, fasc. 49, pp. 16-35.

3. Ver J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la lengua castellana*, el artículo «nacer», donde se cita en «natural»: Cid, «ajustado, semejante a la naturaleza», y luego «perfecto, excelente», Berceo, Mil. 29a, 48d, y muy común en la Edad Media.

pueden evitar presentarse —salvo unos pocos— con el final -s que refleja su procedencia de caso sujeto de la declinación del antiguo francés.⁴ Detrás de estos personajes encontramos a Roland, Oliver, Baudoin, Renaut de Montauban, Bertlane, Alde, Garin, Bé-lart, Aimeric de Narbonne, li Dux Gaifers, Durendal, Ogier li Danois, Blandin, Grimoart, Aïol, li dux Naimon, Ernaut de Beaulande, Renier... principales o secundarios personajes de cantares de gesta de los distintos ciclos franceses, llegados al romancero por caminos diversos, a veces muy complicados, y en muy pocas ocasiones de manera directa. Una larga historia de tradición legendaria, de refundiciones, de prosificaciones, nos llevan a menudo a los terrenos resbaladizos de lo que se suele llamar la «literatura perdida», a los intentos de reconstrucción que tantas páginas llenaron de la crítica de primeros de siglo, a paseos obligados por las versiones italianas, por la literatura provenzal. Es difícil saber, en la mayoría de los casos, por qué vías un tema determinado ha llegado hasta la forma del texto conservado, en qué orden se han producido las diversas transformaciones en lenguas diferentes, cómo se han mezclado las leyendas de diferentes personajes, cómo un tema ha viajado de la Francia del Norte a la del Sur, a la Península Ibérica, a Italia, a Bizancio, o si el viaje ha sido en un orden diferente, de la Península Ibérica a la Francia del Sur, a la del Norte, a Italia, a Bizancio, o en otras ordenaciones que podríamos ir modificando porque los textos permiten la hipótesis y la duda. Muchos estudios se han dedicado a estos aspectos y los autores se disputan, para su literatura, la propiedad de los diversos temas, propiedad que en muchos casos no corresponde a ninguno de ellos.

Temas y personajes de la épica francesa se han repartido durante siglos por las literaturas europeas, desde las sagas escandinavas hasta *El Quijote*. Hablamos de difusión, que no de creación, de invención. Francia los difunde porque tiene un papel preponderante y de liderazgo en el mundo cultural de la Edad Media —relevo que tomará Italia después— y este papel se apoya en la organización de cortes señoriales brillantes y amantes de las letras que cobijan y promocionan a juglares y troveros, a copistas y traductores, que se trasladan y transportan su bagage literario a otras cortes en las que a menudo son los mismos reyes quienes promueven y cultivan la producción literaria. Sin olvidar, en este aspecto, las rutas de peregrinación y las cruzadas, que desde Santiago a Roma y Jerusalén llenaron los caminos y los mares de historias de Carlomagno y sus pares, de Guillermo, del rey Arturo y los caballeros de la tabla redonda, de Tristán, el Santo Grial, la reina Ginebra y tantos otros.

4. R. Lapesa, «La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo» en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967, y Ch. V. Aubrun, «Gaiferos, Calainos et autres noms du romancero» en *Miscelánea homenaje a Higinio Anglés*, Barcelona, 1958, vol. I, pp. 71-78.

La literatura medieval castellana recoge muchos de los temas y personajes de la épica francesa, esto es indudable, y aunque nada permite negar que algunos de estos personajes o temas hayan podido ser originados aquí, lo cierto es que los encontramos insertos en tradiciones cultas, literarias y posiblemente de origen francés. Pero son integrados, como en recreaciones personales, y convertidas sus historias en hechos locales y mucho más próximos. Así, Durandarte se convierte en caballero y la espada de Roldán, en el «Romance de la prisión y destierro de don Reinaldos», recibe el nombre de Durlindana.⁵ Así, los personajes que hemos citado un poco más arriba, con su nombre traducido y adaptado, dejan de ser extraños—si alguna vez lo fueron— y son sentidos como propios, una tradición de siglos los ampara. Van y vienen de Francia, de París, sin que se produzcan demasiadas rupturas. La continuidad está en el hecho de pertenecer a una misma comunidad cristiana. En definitiva, españoles o franceses, son los cristianos frente a los moros, éstos sí sentidos como extraños.

Sobre todos ellos planea con imagen segura, protectora, omnipresente, Carlomagno: don Carlos el emperante, Carlomano, Carlos Magno, o simplemente rey Carlos, don Carlos o Carlo. Carlomagno es el rey, el emperador, el rey cristiano. Su presencia en el romancero viejo no es nada diferente al papel de representante del Imperio cristiano que desde Francia se difundió a toda la Europa medieval, ésta es su leyenda. Carlomagno que dirigió breves campañas —y no siempre con éxito— en tierras españolas, invade los textos, convirtiendo su intervención en una lucha de años, libertadora, garante de paz y de justicia.

Sus pares y todos aquéllos que junto a él completan esta imagen, convertidos en héroes locales, se hacen protagonistas de dificultosas hazañas, individualmente o en conjunto, y su origen francés se desdibuja.

En el romancero, Carlomagno tiene un hijo llamado Carloto, en los textos franceses Charlot, y su historia se narra en tres romances del marqués de Mantua: «De Mantua salió el marqués», «De Mantua salen apriesa» y «En el nombre de Jesús». En ellos se cuenta el episodio en que Charlot mata a Baudouinet —Valdovinos el infante—, hijo natural de Ogier. Éste es el asunto que se narra en el texto de Raimbert de Paris *Chevalerie Ogier*, fechado entre 1200 y 1220, y en las *Enfances Ogier*, compuesto por Adenet li Rois a finales del siglo XIII. En conjunto, estas dos obras forman la leyenda de Ogier li

5. Durlindana refleja claramente su origen italiano. Respecto a este nombre que sustituye al Durendal de los textos franceses habría que considerar también que en las series procedentes de V^o que publica M. de Riquer en *La Chanson de Roland*, Barcelona, Ed. dels Quaderns Crema, Bibl. Filológica, 1983, p. 384, la espada de Roldán se llama Durindarda, nombre que parece próximo a Durlindana.

Danois, personaje que aparece en otros cantares de gesta como por ejemplo, *Fierabras*, *Le Pélerinage Charlemagne* u otros del ciclo carolingio. Se encuentra también citado en la *Chronica* del pseudo-Turpín y en la *Nota Emilianense*. En los romances que analizamos figura como Danés Urgero o Urgel, señor de Mantua, quizás por transformación de «Les Marches» o «Danemarche» puesto que en otros romances aparece como Urgel de las Marchas.⁶

En «De Mantua salen apriosa», como en un auténtico catálogo genealógico al estilo francés, se sitúa a Baldovinos como hijo del rey de Dacia, por aquéllo de «danés» que, en el nombre, tiene su tío paterno Urgel, hermano del rey. La madre de Baldovinos es doña Ermelina, hija del duque de Baviera, don Naímo. La mujer de Baldovinos es la infanta Sevilla, hija del rey de Sansueña. Un linaje tan importante justifica la acción que se desarrolla en el romance: Carlomagno se ve obligado a permitir que Carloto sea juzgado por el consejo, sea hallado culpable y sea condenado a muerte. Este desarrollo es distinto de las versiones francesas, en las que Ogier se rebela contra el rey cuando éste se niega a hacer justicia, por eso Ogier es clasificado entre los vasallos rebeldes en la épica francesa.

El consejo también se nos ofrece al estilo francés, con la enumeración de los jueces asistentes: Dardín Dardeña, don Alberto el singular, duque de Borgoña, duque don Carlos, duque de Borbón, conde de Foy, el viejo don Beltrán, don Reyner, conde don Galalón, el duque don Vibiano, el duque de Saboya, el duque de Ferrara, Arnao el gran bastardo, don Guarinos, don Arnaldos de Belanda. Detrás de estos nombres reconocemos perfectamente a muchos de los héroes del ciclo de Guillermo: Garin y dos de sus hijos, Renier y Hernaut de Beaulande, Bertrán, Vivien... y a otros de más difícil localización como Dardín Dardeña, personaje que aparece en otros romances y del que se nos dice que le suelen llamar «el Delfín» y que podría ser identificado con «Dalfin d'Alvernha», trovador fechado entre 1160 y 1235 y miembro de un linaje importante que intervino en las luchas entre Felipe Augusto y Ricardo Corazón de León, aunque esto no deja de ser una simple conjetura que espero poder comprobar con mayor certeza en trabajos futuros.

Al parecer, Ogier, gozó de gran popularidad desde el siglo x en el sur de Francia y en España. En Cataluña lo encontramos como «Otger Cataló», héroe fabuloso al que se pretende hacer participar en la conquista de Cataluña, como muy bien estudió en su día Coll i Alentorn.⁷

6. Según afirma M. de Riquer en *Les chansons de geste françaises*, París, Nizet, 1957, p. 248.

7. M. Coll i Alentorn, «La llegenda d'Otger Cataló i els nou barons de la fama» *Estudis Romànics* I (1947-1948), pp. 1-47.

En el romance del marqués de Mantua, la presencia de Ogier es secundaria: el tema principal es la muerte de Baldovinos y el juicio de Carlomagno contra su propio hijo. M. de Riquer, en sus *Chansons de geste françaises* ya expuso su opinión de que Carlomagno recogía en algunos textos épicos franceses historias de sus ancestros Pipino el Breve o Carlos Martel. Todo este aparato legendario fue transportado también a las demás literaturas con todo el conjunto.

La genealogía de Carlomagno y las hazañas de su juventud interesaron particularmente varios textos medievales. Muchos, fueron generados desde las mismas tierras francesas y difundidos a las demás literaturas: *Berte aus grans pies*, *Mainet* y *Basin* son los tres textos que configuran lo que podríamos llamar las «mocedades de Carlomagno». Los dos primeros entraron en los textos castellanos mezclando, como siempre, historia y leyenda para hacer un texto que se pretende histórico pero que se teje con la ficción. En *La Gran conquista de Ultramar* Carlomagno es nieto de Flores, rey de Almería, casado con Blancaflor y padre de Berta, la que se casó con el «rey Pepino de Francia, que hizo los grandes hechos y venció las muchas batallas de que todo el mundo habla». Con este libro de las cruzadas entramos en la leyenda de Berta, según la que ésta es substituida en su noche de bodas por una de sus siervas. Esta substitución será la causa de las luchas entre Carlomagno y sus hermanos, pretendidos usurpadores de su herencia, tal como se nos cuenta en *Mainet*. Así es cómo la leyenda transforma las guerras que Carlomagno entabló con Carlomán, su hermano, y sus herederos para poder obtener el dominio de sus tierras.

El relato del *Mainet* lo encontramos también en la *Primera Crónica* y en el poema *Roncesvalles*, aunque no la historia de Berta. Sin embargo, sabemos del éxito y la difusión de la leyenda de Berta en España porque ésta aparece en el siglo xv, junto a los relatos de *Mainete* y *Flores* y *Blancaflor* en una crónica derivada de la *Estoria de España*, crónica fragmentaria⁸ en la que Berta es una condesa viuda que, embarazada, viaja desde Francia para cumplir una promesa de peregrinación a Santiago. En España es hecha prisionera por los caudillos del rey moro y da a luz a una niña, Blancaflor, que se casará con Flores, hijo de Fines, rey de Almería. De esta manera llega hasta el *Libro de Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar compilado entre 1471 y 1476. Berta deja de ser la madre de Carlomagno y no es conocida como «la de los pies grandes». Es muy curioso observar cómo esta leyenda se transforma y cómo en España acaba mezclándose con historias que en principio no le pertenecen, mientras que en Italia la leyenda de Berta, la de los pies grandes, goza de una difusión más próxima a la versión fran-

8. Publicada por J. Gómez Pérez, «Leyendas medievales españolas del ciclo carolingio» *Anuario de Filología* (Maracaibo), 2-3 (1963-1964), pp. 7-136.

cesa, como se puede deducir de la lectura de *Berta de li gran pié*.⁹ Un trabajo sobre los relatos de Berta que me vienen ocupando desde hace ya algún tiempo aparecerá próximamente. En él se aprecian claramente las relaciones entre los diferentes textos y la difusión de que gozó la leyenda. La limitación de espacio no me permite exponer aquí las conclusiones del estudio.

Carlos el emperante, el del romancero viejo, se ha convertido en Carlos el Mayne en los relatos cronísticos, curiosa mezcla entre «magno» y «mainete» que nos hace pensar en una posible etimología única, reflejo de la misma curiosa mezcla que se registra entre las leyendas y entre los textos de uno y otro lado de los Pirineos y que se despliega ya en los dos primeros versos de la *Chanson de Roland*: «Carles li reis, nostre emperere magnes / set anz tuz pleins ad estet en Espaigne.»

Queda fuera de este estudio la imagen antifrancesa de relatos como la *Historia Silense* (1110-1120) o la leyenda de Bernardo del Carpio, quien, aliado de Marsil, defiende a su país de la invasión francesa. Son relatos nacionalistas y contrarios a Francia que merecen una atención adecuada, imposible de realizar en las pocas líneas que aquí les podríamos dedicar. Han de formar parte, forzosamente, de otro trabajo que habrá de completar el que aquí se expone.

9. Publicado por A. Mussafia en *Romania* III (1874), pp. 339-364, y IV (1875), pp. 91-107.

LA LITERATURA FRANCESA EN LA CORONA DE ARAGÓN EN EL REINADO DE PEDRO EL CEREMONIOSO (1336-1387)

ISABEL DE RIQUER

Cuando en el año 1336 empezó el reinado de Pedro el Ceremonioso hacía casi doscientos años que se conocían en Cataluña los temas más importantes de la literatura francesa, precediendo en ello al resto de la Península Ibérica.

En los documentos diplomáticos de la Corona de Aragón queda patente la participación directa de sus monarcas en toda manifestación cultural. Desde Alfonso II, *aquel que trobet*, los reyes que le sucedieron fueron historiadores, poetas, legisladores, grandes oradores y, sobre todo, protectores de las letras,¹ lo que no se ha dado nunca en otras dinastías reales ni tampoco en linajes particulares.

Pedro el Ceremonioso, un rey lector

El talante de Pedro el Ceremonioso, renovador, culto, abierto a toda innovación y adelanto y también conservador y recuperador de todo lo anterior, supuso durante su largo reinado un importante período para las letras catalanas.

Es quizá dentro de la Corona de Aragón el primer rey bibliófilo y si no reunió una biblioteca importante, ésta sirvió de base para que su hijo Juan I la aumentase y enriqueciese considerablemente, gracias a la afición y al amor por los libros de su padre. Porque Pedro el Ceremonioso no fue sólo un rey bibliófilo, un coleccionista de libros, fue, y esto es más importante, un rey lector. Su interés, incluso avidez, por la posesión de determinados libros, y especialmente por los libros escritos en francés, es claramente perceptible

1. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, 1 y 2, Barcelona, Ariel, 1964. J. Rubió i Balaguer, *Història de la Literatura Catalana*, I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984.

aun dentro de la brevedad y sequedad de los documentos del Archivo Real.²

En julio de 1339 Pedro III le escribe a la infanta María, su hermana, que se ha enterado por Fray Johan de Aragón que «vos havedes un bel libro frances, onde como nos en leyr tales libros trobemos plazer e recreacion, por esto vos rogamus muyto caramente que'l dito libro nos enviades et faredes nos ende gran plazer».³

O cuando ordena «sots pena de la nostra indignacio» que el portador de una caja de libros desde el castillo de Perpiñán a Barcelona sea protegido y ayudado en todo momento.⁴

Son continuas sus órdenes para que le sean devueltos los libros prestados, incluso a su hijo el duque de Gerona, el futuro Juan I, le reclama: «lo libre de Lançalot qui es escrit en lengua catalana e en pergami, e lo qual el duch primogenit nostre tenie l'altre die en Barchinona» y como al cabo de un mes no se lo ha devuelto, lo vuelve a pedir por medio de su archivéro Pedro Palau «maravellam nos molt com no'l nos havets trames, maiorment com altra vegada vos hajam escrit d'aquesta raho matexa».⁵

Se muestra el rey impaciente porque los libros que encarga para que sean copiados, o traducidos o iluminados tardan mucho en concluirse: en junio de 1368 pregunta «si es acabat d'illuminar lo psalteri que us liuram... o en quiny estament es, e si es acabat d'illuminar nos hi trametrem cert missatge qui'l aport envolcat en drap encerat, en tal manera que per pluja ne per aygues no puxa menys valer». Tres meses más tarde ha de volver a reclamarlo... «havem vos escrit diverses vegades que vinguessets ab lo salteri et que'l aportassets be envelopat en drap encerat de guisa que per pluges ni en altra manera no pogues esser malmenat, e que us pagariem lo loguer de la bestia en que venriets, e vos no'ns havets respost a res d'aço, ni havets cura de venir, la qual cosa nos es greu per ço com desijam fort que'l dit salteri fos acabat, e que'ns en poguessem servir... us'deim e manam espressament que vingats encontinent et aportets lo dit salteri axi com s'es, car aci lo porets acabar...». (El iluminador había dado la excusa de que le faltaba el color azul y otros útiles.) E insiste el rey en que lo envuelva en tela encerada y en que le pagará el alquiler de la montura y que si no lo hace «gran desplaer nos en fariets».⁶

Se queja de los copistas y de los traductores lentos... «nos ma-

2. A. Rubió y Lluch, *Documents per l'Història de la Cultura Catalana Migeval*, vols. I y II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1908, y A. Rubió y Lluch, «La cultura catalana en el regnat de Pere III» *Estudis Universitaris Catalans* VIII (1914), pp. 219-247.

3. A. Rubió y Lluch, *Documents*, I, p. 118.

4. *Ibid.*, p. 130.

5. *Ibid.*, pp. 201 y 202.

6. *Ibid.*, pp. 217 y 218.

ravellamos que del tiempo entaqua que vos tenedes aquellos libros los quales vos havemos mandado que trasladedes, no los havedes trasladado, mas creemos que mas curades de fazer otros afferes que no de trasladar los ditos libros...» y por tanto el rey le ordena... «los nos enviedes con lo que trasladado ende havedes, e fazer los hemos trasladar a otri quende haura maior cura...».⁷

Pero también se preocupa de la perfección del contenido de los libros y hace comprar el *Catholicon* «ad opus scriptorum nostrorum» para que enriquezca el vocabulario de sus escribanos;⁸ y de encuadernarlos, restaurarlos y de volverlos a copiar varias veces.⁹ Y hace devolver al Monasterio de Sijena el libro «dit del Sant Graal» que había sido robado.¹⁰

La afición por los libros, y precisamente por los libros franceses, alcanzó también a los miembros de su familia y cuando tienen noticia de que alguno de sus allegados va a Francia, a París o a Aviñón, le encargan «Bells lebres e llebreres de Bretaña, e lo llibre de Miracles de Madona Santa Maria qui fou del rey de França a qui Deus perdó, car gran plaer nos en farets» como hizo el infante Juan en 1383.¹¹

En noviembre de 1361 el rey Pedro ha perdido las Crónicas de los Reyes de Francia, que había comprado en 1339, «ço que ns es fort greu» y encarga a Francesch de Perellós que está en París que se las compre, y si no están a la venta que las haga copiar y para que sepa qué libro es exactamente «fem vos menció de ço que a nos ades recordam del començament e continencia del dit llibre» y empieza a dictar de memoria las primeras páginas de las Crónicas de los reyes de Francia.¹²

La biblioteca del rey

De la biblioteca del rey, personal y patrimonial, sólo se conservan fragmentos de novelas francesas traducidas al catalán. Dos folios del *Lancelot* en prosa en donde se narran las aventuras de este caballero del rey Arturo en la Floresta Perdida y otro con las aventuras de Lancelot y Caradós. Dos fragmentos del *Tristán* en prosa, el llamado *Tristán* de Andorra y el *Tristán* de Cervera. Está completa la traducción de la *Queste del Saint Graal* hecha por el mallorquín Gabriel Rexach en el año 1380.¹³

7. *Ibid.*, p. 231.

8. *Ibid.*, pp. 183 y 184.

9. *Ibid.*, pp. 324 y 325.

10. A. Rubió y Lluch, *Documents*, II, pp. 68 y 69.

11. A. Rubió y Lluch, *Documents*, I, pp. 314 y 315. Se refiere a *Los milagros de la Virgen de Gautier de Coinci*.

12. *Ibid.*, pp. 196-198.

13. P. Bohigas, «La Matèria de Bretanya a Catalunya» en *Aportació a*

En cambio, son abundantes los testimonios indirectos que indican el conocimiento y aceptación de la literatura francesa medieval dentro de la Casa Real. En los inventarios de la Biblioteca Real aparecen registrados el libro de la *Tabula Rotunda* y otro de la *Taula Redonda*; ¹⁴ el «liber regis Meliadux» escrito en francés, que en 1383 envía el infante Juan a su esposa Violante de Bar junto con otro, «de Tristany, istoriat», es decir, con miniaturas.¹⁵ Juana, condesa de Ampurias, hija del rey y de María de Navarra, poseía el *Roman de Renart* y el infante Martín, el *Roman de la Rose*.¹⁶

El infante Juan, en 1385, pide a Lleó March «un libre qui s'apella Godofre de Billo, lo qual havets haut en Xipre e qui es stat del rey de Xipre, per que volem e us pregam que de continent nos trametats lo dit libre per que nos lo veiam, car si fa per nos e'l nos acuram, e nos lo us farem ben satisfacer, e si no fa per nos, de continent lo us farem tornar...».¹⁷

Dentro de estos testimonios indirectos la onomástica se enriquece con los nombres de personajes novelescos y así encontramos registradas a personas con nombres de Tristany, Galvany y Galeot de Bardaxí. La reina Sibila, última esposa del Ceremonioso, tenía una criada que se llamaba Isolda, y Juan, el futuro Juan I, llamó a sus perros: Tristany, Paris, Merlín, Ogier, y a su alano blanco Amadís.¹⁸

Obras catalanas de temas franceses

Pero que las obras literarias francesas eran ampliamente conocidas y aceptadas en la Corona de Aragón, se demuestra cuando aparecen las primeras obras de producción propia. El ambiente, los personajes, los temas, las aventuras tan características, e incluso la forma primitiva de los primeros *romans*, los versos pareados que en Cataluña se llamaron *noves rimades*, fueron adoptados por escritores catalanes: de algunos sabemos sus nombres, otros son anónimos. No son muchas las muestras de esta literatura en la segunda mitad

l'estudi de la literatura catalana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 277-294, publicado en francés en el *Bulletin de la Société Internationale Arthurienne* n.º 13 (1961). M. de Riquer, *H.L.C.*, 2, p. 18; H. L. Sharrer, *A critical bibliography of hispanic arthurian material, I, Texts: the prose romance cycles*, Londres, Grant and Cutler Ltd., 1977, pp. 17-25.

14. A. Rubió y Lluch, *Documents*, I, pp. 117, 119-120, 172.

15. *Ibid.*, p. 314.

16. A. Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*, Toulouse-París, Bibl. Méridionale, 1936, pp. 32 y 33.

17. A. Rubió y Lluch, *Documents*, I, p. 331.

18. A. Rubió y Lluch, *Documents*, II, p. 327, n. 1. J. Rubió i Balaguer, *Història*, I, p. 171; M. de Riquer, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona, Sirmio, 1987, p. 14.

del siglo XIV, pero la variedad de temas, caballerescos, de aventuras, poemas cortesés, alegóricos, *fabliaux*, satíricos, ponen en evidencia el gran atractivo que tenía esta literatura para el escritor y para los lectores.¹⁹

Aquí voy a referirme únicamente a dos relatos de clara influencia francesa que son muy diferentes entre sí.

Un mallorquín, Guillem de Torroella, escribió antes de 1375 *La Faula*, un relato en primera persona, en verso, en lengua catalana, en el que narra el viaje que realizó en el lomo de una descomunal ballena desde Sóller hasta la Isla Encantada en donde encontró al hada Morgana y al rey Arturo de Bretaña. Guillem se extraña del juvenil aspecto del rey y éste le explica que cada año le visita el Santo Grial que le alimenta de salud y de juventud. Tras una larga conversación en francés en la que el rey se duele de las malas acciones de los hombres de esta época, Guillem navegando toda la noche sobre la ballena regresa al puerto de Sóller.²⁰

La Faula es un interesante documento sobre la evolución de las leyendas artúricas y su divulgación en tierras catalanas de las que su autor se muestra gran conocedor y que sigue fielmente cuando resume los acontecimientos más importantes en torno al final del rey Arturo. Pero sin embargo, se aleja de la tradición más ortodoxa, por ejemplo, la *Mort Artu*, cuando localiza en Sicilia el lugar en donde se repone el rey.

Efectivamente, la Isla Encantada es Sicilia. No sólo lo demuestra la distancia señalada por el autor, pues desde Mallorca navegando hacia Oriente recorre 500 millas, que es poco más o menos la distancia que separa ambas islas, sino que continúa con una tradición de unir la cálida isla a las leyendas artúricas.

Desde principios del siglo XIII algunos textos latinos y franceses situaban en Sicilia, junto al Etna, el lugar a donde fue conducido el rey por Morgana y sus damas después de la batalla de Salisbury. Allí, en un verdadero paraíso, el rey se restablecería de las terribles heridas de la batalla, y no en el incierto Avalón.²¹

19. M. de Riquer, *H.L.C.*, 2, pp. 18-94.

20. P. Bohigas y J. Vidal-Alcover, *Guillem de Torroella. La Faula*, Tarragona, Edicions Tarraco, 1984.

21. La localización en Sicilia de la residencia del rey Arturo por parte de escritores ingleses, alemanes y franceses demuestra la existencia de una leyenda sólidamente confirmada como indica A. Graf, «Artù nell'Etna» en *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Turín, 1925 (pp. 321-338 de la edición de Milán de 1984) y H. Bresc, «Excalibur en Sicile» en *Estudios dedicados al profesor Frederic Udina i Martorell, Medievalia*, 7, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1987. Ya en el roman provenzal *Jaufré*, compuesto entre finales del XII y principios del XIII, esta «fada del Gibel» que se lleva al héroe «al cap del mon o ben desutz terra preon» (vv. 10654 y 10475-10476 de la edición de Lavaud y Nelli, 1960) parece referirse a Morgana y a su residencia en lo más profundo del Etna (R. Lejeune, «Le roman du Jaufré source de Chrétien de Troyes?» *Revue belge de Philoso-*

El aire fantasmal que ya desde Monmouth adquiere el final del rey Arturo, que recoge dubitativamente Wace y que se intensifica en la *Mort Artu*, llena por completo el ambiente de *La Faula*. *La Faula* no es un *roman courtois*, no hay un héroe que realice hazañas caballerescas por amor a su dama. *La Faula* es un viaje al Más Allá, lleno de aspectos mágicos y misteriosos y con una escenografía espectacular.

Empieza la mañana de San Juan, fiesta llena de prodigios desde el folklore más antiguo, la travesía misteriosa a lomos de una ballena, la Isla Encantada de eterna primavera con su fuente de agua del Tigris que cura las heridas, la serpiente con un rubí en la frente y que habla en francés, el hada Morgana que aparece en una nave, el anillo y la espada mágica del rey que dejan ver las miserias del mundo, y el Graal dispensador de alimentos milagrosos; todo ello da a *La Faula* unas características originales y profundamente poéticas que no por ello ocultan la intención moralizadora y de crítica social expresada en la visión del rey Arturo a través de su espada mágica: la desaparición de las virtudes caballerescas, valor, amor, honor, que se han envilecido.

El *Blandín de Cornualha* es una novela anónima, en verso, en lengua provenzal, pero que algunos aspectos lingüísticos y textuales hacen que una parte de la crítica acepte que el autor sea un escritor catalán.²²

El *Blandín* es una novela de aventuras que quiere seguir con la tradición artúrica al localizarla en Cornualles, pero en nada más. Porque no aparece ni el rey Arturo, ni sus caballeros, ni hay alusión a la Tabla Redonda ni a tema alguno que se relacione con la Materia de Bretaña más ortodoxa. Blandín y su compañero Guiot Ardit de Miramar emprenden un viaje en busca de aventuras. Luchan con gigantes, liberan doncellas prisioneras, matan leones, justan con caballeros misteriosos y después de casarse con dos hermanas, dueñas de un castillo, deciden no volver a combatir nunca más.

En contra de lo habitual en los *romans* franceses, los episodios amorosos son escasos y rápidamente presentados y solucionados. Y también son pocas las incursiones dentro de lo que se denomina el elemento maravilloso, es decir el Otro Mundo céltico. En el *Blandín*, la doncella que duerme encantada, la lucha con animales y personas

phie et d'Histoire XXXI [1953], p. 745; y R. M. Ruggieri, «La Fata Morgana in Italia: un personaggio e un miraggio» *Cultura Neolatina* XXXI [1971], pp. 115-124). Por su enclave a medio camino entre oriente y occidente, conquistada por los normandos en 1070 y lugar de embarque de cruzados, esta isla mediterránea no fue ajena a las tradiciones y leyendas del norte de Europa.

22. C. H. M. van der Horst, *Blandín de Cournuaille. Introduction. Edition diplomatique. Glossaire*, La Haya-París, 1974.

de mágicas propiedades, el pájaro que habla y el perro-guía son sólo breves pinceladas dentro del relato. Tampoco se observa alegoría alguna ni intención moralizadora.

Hay en cambio en el *Blandín* un leve realismo consciente que parece que quiere desvincularse de la tradición literaria anterior para actualizarse y acercarse al público contemporáneo. Aun dentro de los episodios más fantásticos, percibimos alusiones a la dimensión cotidiana de la existencia al incluir algunos detalles concretos y particulares. En el *Blandín* el nombre y el empleo de alguna pieza del armamento defensivo, por ejemplo el bacinete, parece corresponder a la época en que se escribió la novela, en la segunda mitad del siglo XIV.²³ Y también observamos en algunos episodios del *Blandín* un cierto humorismo, un tono festivo y a veces irónico, ausente en la narrativa de la *Materia de Bretaña*, que ya habíamos percibido en el *Jaufré*, novela artúrica en provenzal de finales del siglo XII o principios del XIII, y que se intensificará, unos cien años después del *Blandín*, en algunos episodios del *Tirant lo Blanc*. El lector del *Blandín*, conocedor de los textos franceses que habían llegado a Cataluña, se divertiría al reconocer la ironía y la parodia con que se trataban algunos pasajes que siempre habían tenido un tono solemne y trascendental.

Los tapices franceses de Pedro el Ceremonioso

Hacia el año 1300 empiezan a tejerse en Francia, primero en Arrás y luego en París, unos tapices que siguen determinados modelos pictóricos. Su ejecución constituyó una importante invención artesanal y también un avance técnico, el telar vertical que entretejía la lana de diversos colores.

La moda de tener tapices se difundió rápidamente por las casas señoriales del Occidente europeo. Los tapices adornaban las paredes, mitigaban el frío y entretenían al que contemplaba las variadas escenas allí pintadas. Su proliferación, que conocemos gracias a los inventarios, demuestra que fue también una nueva forma de coleccionismo, una manera de exhibir la riqueza y el prestigio de una corte.

El gusto por toda demostración cultural y artística de Pedro el Ceremonioso y su interés y admiración por todo lo francés hizo que el monarca llegara a poseer una importante colección de tapices franceses. En los inventarios de su reinado, que recientemente ha dado a conocer el señor Marçal Olivar,²⁴ aparecen en listas numeradas los

23. S. Asperti, «Bacinetti e berroviere: problemi di lessico e di datazione nel Blandin de Cornoualha» en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, I, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 11-35.

24. M. Olivar, *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*, Barcelona, 1986.

tapices que el rey encargó que le compraran o que le fueron regalados. Seguramente fueron más de treinta y aunque actualmente no queda ninguno de estos «draps de parets istoriats» conocemos la historia o el asunto que tenían dibujado, en qué época y por quién fueron adquiridos, los palmos que medían y su precio en florines.

Casi todos ellos fueron comprados por el monarca durante su matrimonio con Leonor de Sicilia, su tercera mujer, entre 1350 y 1373. Algunos se adquirieron a mercaderes catalanes que los habían importado, pero la mayoría directamente en Aviñón, Montpellier o París; otros fueron espléndido regalo de algún miembro de la corte. También tenemos noticia de diversas adquisiciones colectivas de tapices «a obs de la Senyora Reina y a obs de l'arrelament e parament de los ínclites infantes Joana e Isabel», hija y sobrina respectivamente del rey cuyo ajuar de boda se estaba preparando. Sabemos incluso las reparaciones y remiendos de que fueron objeto y a dónde y a quién se prestaron y durante cuánto tiempo.

Las historias de los treinta tapices son muy diversas. Parece que el tema o personaje preferido del Antiguo Testamento fue Sansón, pues de él hay tres tapices en el inventario del Ceremonioso, de los que tenemos la descripción de dos. En uno, el hercúleo israelita abre con las manos la boca del león ante la mirada del rey Salomón y en otro derriba un palacio mientras Dalila contrae matrimonio.

Entre los asuntos literarios encontramos temas de la mitología clásica, como la *Istoria Militum Pugnantium*. Y otro tapiz se describe así: «... com les tres deeses Venus, Pallas e Juno demanen la poma al dit Paris».

Un importante grupo lo constituyen los tapices en que se habían tejido temas literarios franceses. Ahora en la corte del Ceremonioso se podían contemplar casi de tamaño natural aquellas escenas y aquellos personajes de sus novelas preferidas.

Por un «drap de paret» con la *istoria Novem Militum* pagó Pedro el Ceremonioso en 1351, 50 florines de oro: importante cantidad pues la mayor parte de los tapices costaron de 15 a 30 florines y algunos bastante menos. La decoración con las figuras de los «Nueve de la Fama» era, en aquellos años, una novedad, la última moda.

Hacia el año 1310 se redactó una nueva versión del *Roman d'Alexandre*, una de las novelas más leídas, más comentadas y de más éxito de la Edad Media. El escritor francés Jacques de Longuyon, de la corte de los duques de Bar, le añadió una interpolación llamada los *Voeux du Paon*, «los Votos del Pavo».²⁵ En un pasaje del poema se afirma que hay tres campeones de la Vieja Ley: Josué, David y Judas Macabeo; tres más de la ley pagana: Héctor, Alejandro y Julio César y tres campeones de la Nueva Ley Cristiana: Arturo de Bre-

25. Los *Voeux du Paon* están en el volumen III de la edición de R. L. Graeme Ritchie, *The Buik of Alexandre*, Edimburgo, 1921-1929.

taña, Carlomagno y Godofredo de Bouillon. La antigua estructura literaria de la tríada se prestó en seguida, por su simetría llamativa y simbólica, a la representación iconográfica en pintura, escultura, miniatura y en tapices de grandes dimensiones. Y quizás uno de los primeros en que se representaron los «Nueve de la Fama» fue el que adquirió Pedro el Ceremonioso.

En otros tapices de inspiración literaria francesa encontramos escenas del *Roman de Sept Sages*; una *istoria Carli Magni* sin descripción, una *istoria Militum Mensa Rotunda* que tampoco aparece descrita. Y uno de los más largos, de unos ocho metros, es *la istoria del rey Artús* también, por desgracia, sin la descripción de qué escena, qué personajes, qué episodio se representaba allí de la riquísima y variada novelística artúrica.

«Un drap de lana de raç [...] en lo qual es figurat lo Rey Ricart Danglaterra ab XII figures de cavallers armats a la guisa, e aquí mateix figurat lo rey Sahaladí ab figures de Turchs, lo qual el bisbe de Barchinona donà a la senyora Reyna.» La atrayente personalidad de los dos caudillos de la III Cruzada, Ricardo Corazón de León y Saladino, dio lugar a relatos legendarios de sus enfrentamientos militares en Tierra Santa. La defensa de un desfiladero por parte del rey de Inglaterra con doce de sus caballeros frente al numeroso ejército sarraceno se vio deformada y ampliada no sólo en el poema del siglo XIII *Le Pas du Saladin* sino también en pinturas murales y en tapices como éste que regaló a la reina de Aragón el obispo Pere de Planella en 1371.

Un tapiz que se describe «un altre drap de lana de raç en que está una hermita, e après una dona que té un cavaller que dorm sobre sos genolls, e après caçadors que maten un porch e un cervo». Podríamos suponer que pinta una escena amorosa y cinegética, pero la inclusión de la ermita nos inclina a identificar la escena con algún episodio de la novelística artúrica, quizá del *Lancelot en prose*, en donde con frecuencia aparece en un momento de las aventuras caballerescas y amorosas del caballero andante, la ermita que será para él no sólo el descanso de una noche, la hospitalidad, sino sobre todo el consejo del ermitaño, la confesión y quizá su retiro del mundo.

En 1373 la reina Leonor hizo comprar en Barcelona cuatro bancales; en tres de ellos se representan escenas de caza y alegorías de los pecados capitales. En el último «son figurats vuit figures de homes y de dones que estan de dos en dos, e los títols de damunt ells dien: *Aucís Amors*».

De esta breve y sucinta descripción podemos deducir que en el bancal estaban representadas cuatro parejas de enamorados que parece que tuvieron un final desgraciado y el título no está en francés sino en provenzal, la lengua de la lírica trovadoresca.

En los tapices de Pedro el Ceremonioso se recogen las tendencias literarias procedentes de Francia más prestigiosas y que más tras-

cendencia tuvieron no sólo en la literatura sino también en la sociedad de todo el occidente europeo. Los héroes y las escenas de la literatura caballeresca del Norte de Francia y los temas y los personajes propios de las *cansós* de la lírica provenzal.

El rey y la poesía

El interés por la poesía como importante manifestación cultural, y una inclinación e impulso personal hizo al rey Pedro rodearse de un ambiente literario de funcionarios y de caballeros poetas, tanto aragoneses como catalanes. El mismo rey hizo unas breves incursiones en el campo de la lírica, y así sabemos que en 1374 intercambió coblas con poetas como Pere March, Bernat de So, Ferrer Sayol, Guerau de Queralt; incluso su primogénito Juan interviene con una «traversa» o contrarréplica a lo que allí se había formulado.²⁶

Sólo se han conservado tres poemas del rey: en uno de ellos Jacme March y el vizconde de Rocabertí debaten acerca de si es mejor el invierno que el verano y el monarca emite su sentencia en tres estrofas declarándose a favor del verano.

Con un tono ligero y popular el rey envía unas coblas a su hijo Juan criticando su boda con Violante de Bar y a su otro hijo, a Martín, le envía otras sobre la manera de armar caballero y en el registro cancilleresco en donde estas últimas están copiadas se advierte: *son en llemosí les presents cobles*.²⁷ Hay pues una intención por parte del rey de cambiar la lengua catalana empleada en las anteriores composiciones por el lemosí, o lengua de oc, por el prestigio de esta lengua en la poesía.

Quizá también eran en lemosí aquellas canciones de amor que dice el propio rey haber compuesto en su juventud:

«D'amor no cant, així com far solia
car me suy trop en anys anant empès...»

Precisamente con el deseo de recuperar para la corte de una manera oficial la protección y el impulso a la poesía, en mayo de 1338 se efectuó en Lérida un certamen poético en el cual un jurado designado por el monarca otorgó a los poetas premiados una rosa de oro y una pieza de seda dorada llamada «diasprell».²⁸

Fue su hijo, Juan I, el que dio a estos certámenes unas caracte-

26. M. de Riquer, *H.L.C.*, 1, pp. 533-539.

27. El texto de ambas coblas aparece en el catálogo editado en conmemoración del VI centenario de la muerte del rey Pedro el Ceremonioso por el Archivo de la Corona de Aragón: *Pere el Cerimoniós (1336-1387). Exposició documental. Catàleg a càrrec de Rafael Conde*, Barcelona, 1987.

28. M. de Riquer, *H.L.C.*, 1, p. 565.

rísticas más estables. En 1393 instituyó la fiesta de la Gaya Sciència que se celebraría en Barcelona cada año en el día de la Anunciación, a la manera de concursos similares que se celebraban en Tolosa y en París. Fue éste un momento de extrema importancia para la poesía catalana pues constituyó una fase intermedia, un período de transición entre la época trovadoresca y la aparición y afirmación de una nueva poesía puramente catalana con resabios de renacentismo.

La coronación de Sibila de Fortià

Durante los tres últimos días del mes de enero del año 1381 se celebró en el palacio de la Aljafería de Zaragoza la coronación de la cuarta esposa del Ceremonioso, Sibila de Fortià. El rey quiso sorprender a sus invitados presentándoles en el transcurso de un banquete un «pahó fent la roda» (un pavo real asado desplegando en abanico las plumas de la cola) del que colgaba un cartel con unos versos en los que invitaba a los caballeros allí presentes a realizar un voto.²⁹ La aparición del pavo sobre una alta tarima, rodeado de otras aves asadas y de cintas de seda y de plata y acompañado de músicos, juglares y doncellas, hubiera parecido una ceremonia extravagante y algo absurda si no hubiera tenido unos importantes antecedentes literarios, precisamente en los *Voeux du Paon*, los «Votos del Pavo», de Jacques de Longuyon, el poeta francés acogido por la casa de Bar. Por lo tanto, un texto redactado, leído y seguramente comentado en este círculo tan íntimamente emparentado con el rey Pedro. Quizá por ello se ha querido ver en esta fiesta de la coronación de la reina Sibila cierta intención por parte del monarca de rivalizar en ostentación con su hijo Juan y su nuera Violante de Bar, en cuya corte se daban unas fiestas espectaculares en las que se interpretaban comedias musicales y cuadros vivientes siguiendo el ejemplo de algunas cortes francesas.³⁰

En el poema de Longuyon se cuenta que durante el sitio de Éfeso un grupo de nobles griegos se comprometieron ante un pavo asado, según *l'usage du pays*, a realizar grandes actos de cortesía y valor.

Los versos, *noves rimades*, que aparecían en el cartel que colgaba del cuello del pavo en la fiesta del Ceremonioso son los siguientes:

«A vós me do, senyora de valor,
al present jorn, per vostra gran honor.
E fayts de mé segons la bona usança

29. M. de Riquer, *H.L.C.*, 1, pp. 359-541.

30. Hablando de Juan I decía en 1397, después de su muerte, su cuñada María de Luna en una carta al rey de Inglaterra: «... havie muller francesa et era tot francés». A. Rubió y Lluch, «Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català» *Estudis Universitaris Catalans X* (1917-1918), pp. 1-118.

de las grans corts d'Anglaterra e de França.
E pregui tots, cavallers e donsell,
nobles barons e escuders isnells,
dones presants e donselles gentils,
que en mé votar vullats seguir l'estils,
e que li vot sion més en escrit.
E puy veurem tots si l'hauran complit.»³¹

Aunque no todos los textos históricos coinciden, parece ser que la primera vez que se había realizado una ceremonia parecida, no literariamente sino de verdad, fue en Inglaterra en 1306 cuando Eduardo I celebró el acto de armar caballero a su hijo haciendo jurar a sus caballeros sobre dos cisnes que atacarían a los escoceses. En 1339, al comienzo de la guerra de los Cien Años, fue servida en una fiesta una garza real a Eduardo III, a su hijo, el futuro Príncipe Negro, y a sus caballeros, y éstos juraron sobre el ave que conquistarían Francia.³²

En las fiestas de la coronación de la reina Sibila se reúne no sólo la inclinación personal del monarca por la suntuosidad y la espectacularidad sino también la importancia, la admiración, incluso la asimilación de la cultura francesa que hubo en la Corona de Aragón durante el reinado de Pedro el Ceremonioso: el Palacio de la Aljfería, en cuyas paredes estaba pintada la historia de *Jaufré*; ³³ los versos en catalán, compuestos quizá por el mismo rey, que invitaban a realizar hazañas caballerescas y amorosas como las que se narraban en las novelas que tanto gustaban al monarca, a las reinas y a sus hijos; y los votos, no sobre cisnes, ni sobre una garza, sino sobre un pavo real asado, la misma ave que en el poema francés de Jacques de Longuyon.

31. Ediciones de J. M. Roca, «Johan I d'Aragó» *MRABLB* XI (1929), p. 434; A. Pagès, *La poésie française*, pp. 63-69.

32. M. Keen, *Chivalry*, 1984; trad. española *La caballería*, Barcelona, Ariel Historia, 1986, pp. 163-167.

33. El antiguo palacio de los Valís de Zaragoza fue ampliado por los reyes aragoneses y en 1352 el Ceremonioso lo hizo pavimentar y enladrillar. A. Rubió y Lluch, *Documents*, I, pp. 159 y 160; M. de Riquer, *H.L.C.*, 2, p. 15.

LA IMAGEN DE FRANCIA EN EL *VICTORIAL* DE GUTIERRE DÍEZ DE GAMES

VICTORIA CIRLOT

En los años treinta del siglo xv Gutierre Díez de Games recordaba los sucesos acontecidos a principios de ese mismo siglo a don Pero Niño, conde de Buelna. El alférez Díez de Games ordenaba sus recuerdos para trazar la biografía de su capitán, modelo de la caballería española. Al menos ésa era la intención del escritor: hablar de la caballería en el plano histórico y en el plano biográfico.¹ Don Pero Niño es ejemplo elevado a paradigma en el relato y su errancia alcanza carácter modélico. Una errancia a través de un amplio espacio geográfico donde Francia adquiere un significado especial. En el *Victorial* se refleja la especial situación de España con respecto a Francia en el siglo xv: una cercanía política y cultural, que se comprende por las particulares relaciones creadas desde la aparición en el país de las compañías de Bertrand du Guesclin para apoyar a la que iba a ser la futura casa reinante española.² El autor está impregnado de cultura francesa y se complace en introducir en su relato castellano conceptos franceses y en hablar de *puseles* y *chevales*. Además su obra se construye a partir de fuentes de origen francés y es muy posible que la historia de Bruto que corre en algunos momentos paralela a la biografía de don Pero Niño, la hubiera extraído de un *roman* francés.³ Sin embargo, no creo que ninguno de estos aspectos

1. Gutierre Díez de Games, *El Victorial. Crónica de don Pero Niño, conde de Buelna*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940. El género biográfico referido a caballeros se desarrolla plenamente desde el siglo xiv con la obra del Heraldo Chandos sobre el Príncipe Negro y hacia el año 1400 con la biografía sobre Boucicaut (véase E. Ruiz Domenec, *Boucicaut, gobernador de Génova. Biografía de un caballero errante*, Génova, 1989).

2. Véanse las propias crónicas de la época: J. Froissart, *Crónicas*, ed. de V. CirLOT y J. E. Ruiz Domenec, Madrid, Siruela, 1988, pp. 221-275; P. López de Ayala, *Crónica del rey Don Pedro I*, ed. C. Rossell, Madrid, 1953.

3. La historia de Bruto se difundió en Francia a través de Wace, *Roman de Brut*, ed. I. Arnold, 2 vols., París, «S.A.T.F.», 1938-1940 (mediados del si-

permitan aproximarnos a la imagen de Francia. La situación política de España desde mediados del siglo XIV explica el hecho de que Díez de Games perciba Inglaterra como una *nación extraña* y en cambio, Francia como una *noble nación de gente*. El empleo de vocablos franceses en el interior de un texto castellano indica algo de la pasión sentida por el escritor ante la lengua de la nación vecina y el uso de fuentes literarias francesas, quizás un tácito reconocimiento de la superioridad cultural, al menos para el tratamiento del tema de la caballería. Pero ciertamente ninguno de esos aspectos nos conduce a la idea que se tenía de Francia a principios del siglo XV en España o, de modo más específico y siguiendo los intereses de este coloquio, a la imagen de Francia forjada en las letras hispánicas. Entenderé aquí por «imagen», «la sustancia de una vivencia interior», que nada tiene que ver con una «copia de lo empírico», sino con la «transformación ficcional de un mundo dado».⁴ Un pasaje del *Victorial* ofrece una espléndida imagen de Francia. En el recuerdo de Díez de Games, Francia no es un espacio al que se ligen sus propias vivencias, sino las del personaje biografiado. El espacio francés se abre para desarrollar una etapa en la vida de don Pero Niño, y en esa etapa Francia no emerge de modo esencial como un lugar de viaje ni tampoco por una cuestión de orden estético. La configuración de la imagen de Francia depende de otras cosas que inducen al cronista a exclamar: «Yo vos digo que quien aquello vió sienpre durase non querría otra gloria.»⁵ Sobre el modo de configuración de esa imagen es de lo que quiero hablar en este coloquio.

Desde Túnez al Canal de la Mancha: ése es el amplio recorrido marítimo al que se lanza Pero Niño y que se narra en la segunda parte de su biografía.⁶ Es el espacio exterior que sigue a sus primeras «hazañas» en España, asunto tratado en la primera parte. En esta segunda parte, Pero Niño se presenta ya como un caballero preparado para la guerra y se ejercita, primero con los corsarios y después con los ingleses. El movimiento del caballero se detiene en Francia, dándose entrada así a un período de interludio, de quietud que transcurre en la corte de París. La atención de Díez de Games se centra en un lugar concreto que él llama Xirafontaine (Sérifontaine). Es éste el espacio que le incita a afirmar que si aquello hubiera durado siempre, nadie aspiraría a otra gloria. Es un lugar diferente a

glo XII). Según el editor del *Victorial*, Díez de Games utilizó un texto romanceado en francés por el uso de la forma 'Anglaterra' (véase «Estudio preliminar» de la ed. cit., p. XXXIV).

4. Es ésta una definición procedente de la fenomenología (véase J. E. Ruiz Domenec, *La caballería o la imagen cortesana del mundo*, Génova, 1984, p. 16, y también E. Fink, *De la phénoménologie*, París, Minuit, 1966).

5. *El Victorial*, op. cit., p. 221.

6. Para la estructura de *El Victorial*, ver ed. cit., pp. XIX-XXII del «Estudio Preliminar».

los otros espacios franceses que se encuentran citados en el relato. El autor volcó en él su capacidad descriptiva y en su biografía Francia se encuentra identificada con Xirafontaina. Este punto geográfico adquiere una intensidad tal que permite concebir que sobre este espacio se levantó en la crónica la imagen de Francia. A Pero Niño le invitan a pasar tres días en Xirafontaina: «El lo rescivió muy bien, e rogóle que estubiese allí con él e folgase algunos días, que benía muy travaxado de la mar, e folgó allí tres días.»⁷ Sabemos que son tres días porque lo dice Díez de Games, aunque lo cierto es que la impresión temporal que produce el relato es otra. Parece como si Pero Niño hubiera pasado allí media vida, o mejor aún, que el tiempo no existiera en ese espacio. Esta impresión la motiva el carácter iterativo de los hechos relatados por Díez de Games. El escritor busca reproducir el ritmo de la vida en Xirafontaina, hacerse con él, y al relatar las *reglas*, las costumbres de la señora del lugar, lo hace de tal modo que cuando dice «Partió de allí Pero Niño, e fué a París»,⁸ el lector tiene la sensación de que ha transcurrido un tiempo indeterminado. Un tiempo otro en un espacio que también parece tener otras dimensiones.

Xirafontaina es un microcosmos. Lejos de la vida cortesana, del centro, de París, funciona, a pesar de eso, como una pequeña corte. Es un lugar apartado, dominado por el viejo almirante de Francia, mosén Arnao de Tría (Renaud de Trie) y por su joven esposa, la doncella más hermosa de Francia, madama de Belangas (Jeanette de Belangues). Apartado, pero con una posada «aderezada e tan guarnida como si fuera dentro de la çivdad de París».⁹ A Díez de Games le maravilló justamente que Xirafontaina estuviera tan bien provista de todo, a juzgar por cómo repite e insiste en que «allí tenía él todos los abastamientos e todas las cosas».¹⁰ La abundancia parece ser el rasgo característico del lugar: un estanque lleno de muchos pescados, de tal modo que «quando querían tomar el pescado, tiravan el agua que non viniese de arriba, e abrían vna canal por donde baçiaba el agua toda, e quedaba el estanque seco. Allí tomavan e dexavan el pescado que querían; e abrían el caño de enzima, e en poca de ora hera lleno de agua».¹¹ Díez de Games se ocupa de detalles como éste y en su relato se refleja su estupor o maravilla al comprobar cómo una técnica, o como decían los escritores franceses un *engin*, podía contribuir a gozar de la abundancia.¹² El almirante poseía además cuarenta y cin-

7. *El Victorial*, op. cit., p. 219.

8. *El Victorial*, op. cit., p. 223.

9. *El Victorial*, op. cit., p. 219.

10. *El Victorial*, op. cit., p. 219.

11. *El Victorial*, op. cit., p. 219.

12. Me interesa resaltar aquí el aspecto de *engin* que tiene el estanque, porque en los *romans* franceses del siglo XII, el *engin* suele tener que ver con la *nigromance* y con el *enchantement* (véase L. Carasso-Bulow, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Ginebra, Droz, 1976).

co perros de caza y todo tipo de caballos: «destrieres, contreres, bahamones, acaneas». Junto a la casa, un bosque «en que avía de todos los benados, grandes e pequeños. Avía en aquellos montes çieruos, e daynes, e sangliers, que son xabalís». ¹³ Un cerco rodeaba las dos casas, la del almirante y la de su esposa, pues cada uno tenía la suya, unidas ambas por un puente levadizo. El lugar es idílico: por delante de la casa, un río, arboledas, jardines. Los objetos del interior del espacio también incitan a comentarios por su carácter «extraño»: «Las guarniciones della heran tantas, e de tan extrañas guisas, que sería luenga razón de contar». ¹⁴ De todos modos, algo le preocupa más que los objetos y la escritura se desliza por las *reglas* de la señora. Acompañada por sus diez doncellas, la señora se levantaba temprano y se iba con ellas y con su libro de horas al bosque. Regresaban luego a oír misa en la capilla y después se iban todas con los caballeros a cabalgar por el campo. El almirante no les acompañaba. Viejo, pero no celoso, esperaba a todos a la hora de comer. En los paseos, a los que acudía don Pero Niño, hacían *chapeletes de verdura*, y se cantaban *lays, delays, virolays, chazas, reondelas, conplayntas e baladas*, esto es, las composiciones líricas en boga en Francia a principios del siglo xv. ¹⁵ La música continuaba durante la comida en que se servían abundantes *e muy diversos manjares*. Danzas acompañaban la música, se bebía vino y después se dormía la siesta. Pero Niño la dormía en la cámara Turena en la casa de la señora. La caza era la ocupación de la tarde y esta actividad también era presidida por la señora del lugar: «Poníase madama en vn lugar, e tomava un falcón gentil en la mano, e lebantava los donzeles; e lanzava ella su falcón tan donosamente e tan bien que non podia mejor ser. Allí beríades fermosa caza, e grand plazer; allí beríades nadar canes, e tañer atanvoves, e rodear señuelos, e damiselas e gentiles hombres por aquella ribera, aviendo tanto plazer que se non podria dezir.» ¹⁶ La cena y los juegos de noche concluyen la jornada.

La plasticidad de las escenas es asombrosa. Parece como si el autor hubiera puesto en movimiento las ricas miniaturas góticas de los libros de horas. Pero, además de la calidad descriptiva, el pasaje es interesante por su significado en la vida de don Pero Niño. El capitán «conosció la manera de la gente», es decir, se inició en los modos de vida cortesana. Con rapidez, pues como dice Díez de Games «que a vno poca doctrina le abasta, e a otro mucha enseñanza no le aprovecha». ¹⁷ Y no sólo aprendió formas civilizadas de comportamiento sino que Pero Niño encontró también el amor. Con gran sutileza,

13. *El Victorial, op. cit.*, p. 220.

14. *El Victorial, op. cit.*, p. 220.

15. Ver D. Poirion, *Le Poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, 1965.

16. *El Victorial, op. cit.*, p. 222.

17. *El Victorial, op. cit.*, p. 218.

Díez de Games da noticia de la muerte del viejo almirante y nos sitúa, después de la muerte del marido, el amor de Pero Niño y madama de Belangas: «E Pero Niño fué tan amado a buena parte de madama por las bondades que en él veyá, que fablava ya con él algo de su fazienda; e rogóle que fuese a ber a su padre, vn noble caballero que llamavan monser de Belangas.»¹⁸ Me pregunto cuándo ocurre todo esto. De pronto, el tiempo se vuelve confuso en el relato biográfico. La confusión parece ser voluntaria, como si así se disipara cualquier sospecha de adulterio. La cuestión es que madama de Belangas le hace proposiciones matrimoniales a don Pero Niño y el autor lo presenta como algo honesto: después de la muerte del marido y con el permiso del padre.¹⁹ Pero nuestro caballero no volvió nunca a Francia, ni a Xirafontaina, ni volvió a ver nunca a madama de Belangas. Una vez en Castilla, se abrieron ante él dos posibilidades coincidentes con dos espacios: volver a Francia o marchar hacia el sur a hacer la guerra a los moros. Oigamos su elección y su argumento: «Estonze Pero Niño pidió merçed a la reyna e al ynfante que le non enbiasen aquella bez a Franzia, aunque lo él abía en voluntad, e le conbenía, segund los tratos de allá; mas dexólo porque no le estava bien de yr en enbaxada en tiempo de guerra.»²⁰ Nunca sabremos qué indujo exactamente a Pero Niño a sustituir el espacio francés por el de la frontera. Lo único que sabemos es que así fue y así, como una alternativa y un dilema, lo quiso comprender su biógrafo. Con esto, me refiero a que tanto la descripción de Xirafontaina como su relación con la vida del héroe son el producto de una creación literaria en la que se amalgaman de modo peculiar realidad y ficción.²¹ Del grado de ficcionalidad del relato en tanto que éste se aleja de ser pura «copia empírica», depende la intensidad de la imagen de Francia que en él se contiene.

No cabe ninguna duda de que Xirafontaina existe y existió en la vida de don Pero Niño. Es ése un dato real, histórico. No hay ninguna razón tampoco para dudar que el caballero pasó tres días en

18. *El Victorial, op. cit.*, p. 222.

19. Díez de Games vuelve a hablar en dos ocasiones de Pero Niño y de madama de Belangas: después de las justas de París, Pero Niño vuelve a Xirafontaina («e fabló con él toda su fazienda; e de allí adelante fueron henamorados», p. 242) y antes de volver a embarcarse en las galeras, Pero Niño visita a madama y a su padre («Allí comenzó a tratar casamiento entre Pero Niño e madama; pero que avía razones entremetydas de amas las partes, por que se non podía luego fazer el casamiento. Lo vno, porque la señora avn abía poco tiempo que enbiudara, e por ella ser tan grand señora, e de tan grand estado e que le caya en parte de bergüenza; e la otra razón hera porque Pero Niño andava en guerra, e otrosí fasta lo fazer saber a su señor el rey, e aber su liçencia, que lo non debía fazer»; p. 246, ed. cit.).

20. *El Victorial, op. cit.*, p. 290.

21. Para la relación entre realidad y ficción en la biografía caballeresca del siglo xv, véase M. de Riquer, *Los caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, y J. E. Ruíz Domenec, *Boucicaud, op. cit.*

Xirafontaina. Pero hay que reconocer que el espacio posee unas características muy especiales, aquellas que conscientemente ha querido ofrecer el cronista. Xirafontaina no es Arafleur (Harfleur), ni Roán (Ruán), ni siquiera París, otros lugares geográficos mencionados en la biografía. Xirafontaina es el espacio real que permite construir la imagen de Francia. Es el ejemplo en la experiencia concreta de aquello concebido como atributo de Francia, el país regido por Venus.²² Puede considerarse que la descripción de Díez de Games es «realista», tanto como la corte de Inglaterra descrita por Joanot Martorell en el *Tirant lo Blanc*. Los objetos, las armas, las maneras de comportamiento, las costumbres, todo está fielmente representado tanto en la biografía histórica como en la novela caballeresca.²³ Sin embargo, la ficción invade el pasaje en la biografía por la intención, el sentido con que el autor maneja los datos reales. En Xirafontaina aparece condensada la vida cortesana y caballeresca, pero la fuerza de la imagen depende de «otra» cosa, directamente relacionada con el hecho biográfico.

El corto tiempo transcurrido en Xirafontaina no es obstáculo para que el espacio configure toda una fase en la vida de don Pero Niño. Xirafontaina es el espacio y el tiempo de la detención de la errancia y de la aventura. Es también lo único que pierde don Pero Niño a lo largo de toda su vida. Don Pero Niño se enamora tres veces: la primera vez, en España, de doña Constanza, y con ella se casa; la tercera vez, de nuevo en España, de doña Beatriz y también se casa. Estos dos matrimonios corresponden respectivamente a la primera y a la tercera parte de la biografía.²⁴ Sólo pierde a una mujer: la señora de Xirafontaina. El modelo literario parece guiar a Díez de Games a la hora de tratar de comprender la vida de su capitán. La estructura narrativa del *Victorial* se asemeja a las distintas partes que dieron forma a la novela artúrica, pues la primera parte de la crónica coincide con la primera salida del héroe, la segunda, con su eclipse, es decir, ese período en que el héroe es ocultado, no ya por Calipso, pero sí por la figura maravillosa de la mujer que en lo imaginario medieval es el hada, y la tercera parte con el retorno al hogar.²⁵ Un esquema novelesco y mítico parece orientar la cons-

22. «Dice aquí el avtor que naturalmente son en ellos estas vondades e prezas, en ser alegres e amorosos, porque aquella tierra es un clima de vna estrella que dizen Venus, e que aquel clima es sopuesta aquella planeta, que es amorosa e alegre» (*El Victorial*, *op. cit.*, p. 218).

23. Véase, sobre este asunto, M. de Riquer, *Los caballeros*, *op. cit.* El «realismo» de *El Victorial* se manifiesta por ejemplo en la descripción de las armas, tal y como ha estudiado M. de Riquer, «Las armas en *El Victorial*» en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, 1983, pp. 159-177.

24. Véase la estructura en «Estudio Preliminar», *op. cit.*, pp. XX-XXII.

25. Sobre la tripartición en la novela artúrica, ver V. Cirlot, *La novela artúrica*, Barcelona, Montesinos, 1987. Para la figura del hada ver L. Harf-Lancner, *Les fées au moyen âge*, París, Champion, 1984 (donde aparecen ana-

trucción de la vida de don Pero Niño. Si ahora penetramos en Xirafontaina, sus características y propiedades alcanzan una nueva dimensión: un espacio controlado por una mujer, un espacio de la abundancia, lleno de objetos extraños, donde el tiempo es distinto. El espacio se parece demasiado a la Isla de Oro, aunque don Pero Niño nunca volvió a encontrar a su amiga. Me pregunto por qué Díez de Games hizo coincidir el espacio mítico con un lugar de Francia, y si mi asociación es correcta, cabría afirmar que en la primera mitad del siglo xv y según el ejemplo que he elegido, Francia es desde la mirada española el espacio de lo maravilloso.

lizados de modo pormenorizado cada uno de los atributos que configuran a este ser maravilloso, destacando la belleza, la abundancia, riqueza, extrañeza, etc.). La idea de «esquema mítico» me la sugirió la lectura de J. P. Vernant, *Le refus d'Ulysse*, en *Le Temps de la réflexion*, II, 1982, pp. 13-19, y sobre todo la adecuación que encuentro entre la estructura narrativa de *El Victorial*, con *Le bel inconnu* de Renaut de Beaujeu, novela artúrica del siglo XII (ver mi traducción y estudio, *El bello desconocido*, Madrid, Siruela, 1983, en especial, el análisis de la estructura, pp. 113-122).

PRESENCIA Y AUSENCIA DE LA POESÍA FRANCESA EN EL *PROHEMIO* DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

JUAN F. GARCÍA BASCUÑANA

El famoso *Prohemio*¹ del marqués de Santillana, que es en realidad una introducción a sus poemas de juventud —según palabras del propio poeta— ofrecidos al condestable don Pedro de Portugal,² constituye, sin duda alguna, uno de los documentos más notables referidos a la historia de la poesía medieval; es más, casi me atrevería a afirmar que por su amplitud de miras —pese a ser una obra fundamentalmente retórica— resulta el primer testimonio importante al respecto escrito en lengua romance, existente en la península. Testimonio valioso, pese a las numerosas lagunas que en él se puedan encontrar. Pero es innegable que la reflexión de un poeta sobre el hecho literario —y específicamente sobre el hecho poético— no puede dejar de interesarnos. El panorama poético que el marqués traza será, en palabras de Rafael Lapesa³ «de una amplitud inusitada en su tiempo y aun durante varios siglos después», y abarcará toda la poesía del Occidente románico: desde la provenzal a la castellana, pasando por la francesa, italiana, catalana y gallego-portuguesa.

Es cierto que las ideas expuestas por el marqués no son excesivamente originales en muchos aspectos, y para cerciorarnos de ello, como bien señalan Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Merkhof, bastaría con cotejar el *Prohemio* «con otros textos españoles y

1. El título completo del encabezamiento con el que el marqués presenta sus poesías es el siguiente: «Comiença el Prohemio e Carta quel Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal con las obras suyas» (*Obras completas*, edición de A. Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Merkhof, Barcelona, Planeta/Autores Hispánicos, 1988, p. 437).

2. El marqués conoció al condestable con ocasión de la batalla de Olmedo, a donde don Pedro acudió a luchar al lado de Juan II y a la que por cierto llegó una vez finalizada. A raíz de este encuentro el condestable pidió sus obras al marqués, que se las envió probablemente con anterioridad a 1449.

3. R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957, p. 151.

europeos de los siglos XIV y XV para llegar a la conclusión de que el marqués es un buen aclimatador de teorías, ideas y lugares comunes de otros países, fundamentalmente Italia, y un excelente difusor de la teoría literaria peninsular, desde san Isidoro hasta Enrique de Villena». ⁴ Pero aunque ello sea innegable no redunda en detrimento del *Prohemio*, que se nos antoja pieza capital para acercarse a las ideas que un poeta y humanista del siglo XV —es precisamente esta doble faceta la que hay que resaltar— podía tener sobre la poesía de su tiempo y la que le había precedido. Pues lo que más importa a la hora de subrayar el valor intrínseco del *Prohemio* es que este intento temprano de teoría poética en castellano sea obra de un creador, de un poeta, algo que no ha menudeado entre nosotros —salvo contadas excepciones—, contrariamente a lo que ha sucedido, por ejemplo, en las letras francesas, en las que la reflexión teórica del propio escritor, y, concretamente, del poeta, sobre el hecho literario —poético— ha sido un ejercicio frecuente. Pero dicha reflexión forma parte de la propia personalidad del marqués, claro exponente, por lo demás, de la época que le tocó vivir. Ya que no es la menor de sus facetas el interés de don Íñigo López de Mendoza por los estudios, su dilatado saber, pese a que un cierto desconocimiento de las lenguas clásicas no parezca avalarlo: de hecho, ignoraba el griego y sus conocimientos de latín no eran excesivos, sin embargo, conocía bastante bien las más importantes lenguas románicas. Su interés por el humanismo le llevaría, además de a la creación de una completísima biblioteca, ⁵ en la que no faltaban las obras más representativas de la cultura de su tiempo, a patrocinar la traducción de buen número de textos clásicos por parte de familiares, amigos y, en particular, eruditos italianos con los que mantenía correspondencia, tales como Leonardo Bruni, apodado el Aretino, o Pier Candido Decembri. No hay que olvidar que gracias al marqués se pudo contar con la primera traducción en castellano de *La Iliada*, según el texto homérico, así como las del *Fedón*, *La Eneida* o *Las Metamorfosis*, y él personalmente tradujo, entre otros, a Dante y también a Boccaccio.

Esto último viene a demostrar, por otra parte, la especial admiración del marqués de Santillana por las letras italianas, como de hecho queda bien patente en el propio *Prohemio*, al referirse a los

4. *Op. cit.*, p. LXX, Introducción.

5. Podría establecerse un paralelo entre la biblioteca del marqués en su palacio de Guadalajara y la del castillo de Blois, perteneciente a otro poeta también de noble estirpe, el duque Charles d'Orléans, contemporáneo de don Íñigo. Por lo que se refiere a la biblioteca del marqués de Santillana, véase Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905 (reimpresión Gérard Th. Van Heusden, Amsterdam, 1970). En cuanto a la biblioteca de Charles d'Orléans, véase Pierre Champion, *La librairie de Charles d'Orléans*, París, Champion, 1910.

poetas italianos con las siguientes palabras, tras mencionar a los poetas franceses: «Los ytálicos prefiero yo — so enmienda de quien más sabrá — a los franceses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adornánlas e conpónenlas de fermosas e peregrinas ystorias.»⁶ Hablábamos de la admiración del marqués por la poesía italiana, aunque tal vez sería, sin duda, más acertado hablar de inclinación. Hay algo de intuitivo en él que le empuja a interesarse y, sobre todo, a imitar a los poetas italianos, en los que valora, en particular, su capacidad de inventiva y su ingenio, lo que no deja de ser un elogio para ellos, a pesar de que la continuación de la comparación entre poetas italianos y franceses parezca demostrar lo contrario. De ahí que Lapesa se sorprenda al referirnos el marqués sus preferencias en materia poética en este punto. El autor de *La obra literaria del marqués de Santillana* no acaba de entender los motivos alegados por don Íñigo a la hora de exponer sus preferencias, pareciéndole que éste es demasiado generoso con los poetas franceses, en detrimento de los italianos al afirmar: «... e a los franceses de los ytálicos en el guardar del arte: de lo qual los ytálicos, synon solamente en el peso e consonar, no se fazen mençion alguna».⁷ Lapesa remata sus objeciones a la comparación del marqués con palabras que nos parecen, como mínimo, discutibles por su talante maniqueo, lo que desemboca a la postre en unos juicios tanto o más subjetivos que los del propio poeta. Afirma Lapesa que «Santillana no llegó a ver que la mayor altura y complicación de las alegorías no era el único título de superioridad con que contaban los italianos». Y continúa con las palabras siguientes: «no se percató de que la dramática modernidad del conflicto consigo mismo, unida a la clásica perfección de la forma, hacían de Petrarca el punto de partida de una nueva lírica. Una vez más pugnan en el marqués intuición y doctrina, la primera le lleva a imitar cuanto puede a Petrarca, como hizo en los sonetos; la segunda, aferrada a principios viejos, le hace sentenciar que la rigurosa y vana preceptiva de los franceses —con su onerosa herencia de artificios trovadorescos— era superior a la más sencilla y clásica de los italianos». Y Rafael Lapesa concluye su aseveración de la siguiente manera: «La formación juvenil y el ambiente cortesano en que se había moldeado su gusto poético le mueven a ponderar en tono de ditrambo la maestría de los franceses en ajustar la música y la poesía.»⁸

La reprimenda de Lapesa tanto para el propio marqués como para la poesía francesa —que adolece de los principios de cierta crítica literaria vigente hasta los años sesenta de nuestro siglo que no veían en la poesía francesa de los siglos XIV y XV más que un conjunto de preceptos y artificios superados— nos va a servir precisa-

6. P. 446.

7. P. 446.

8. *Op. cit.*, pp. 254-255.

mente de pórtico a lo que constituye el objeto de nuestra ponencia, mostrar la presencia —y ausencia, decimos en nuestro título— de la poesía francesa en el *Prohemio* y, por ende, en la propia obra poética de Santillana. Lapesa no hace más que subrayar lo que parece evidente en el *Prohemio*: el conocimiento —conocimiento limitado, si se quiere— que el marqués tenía de la tradición poética francesa y que estaría más presente de lo que a primera vista pueda parecer en su obra de creación.

No era ajena a esa relativa familiaridad con la poesía francesa la estancia del marqués en la Corte de Aragón donde fue copero de Alfonso V, lo que le sirvió, aparte de alejarse de los tumultuosos y dramáticos acontecimientos por los que atravesaba su Castilla natal en aquellos momentos, para ponerse en contacto no sólo con los poetas y escritores de lengua catalana, lo que también se hace patente en el *Prohemio*, sino también con la literatura de allende los Pirineos, tanto la escrita en lengua de oc como en francés, ya que hay que tener en cuenta la importancia y difusión de la poesía francesa en tierras catalanas durante los siglos xiv y xv.⁹ Baste, como ejemplo, para conocer la importancia de dicha poesía en la Cataluña de finales del Medioevo con referirse a la influencia que llegó a tener en Cataluña una obra como *La belle dame sans merci*, de Alain Chartier, como bien muestra Martín de Riquer en su introducción a la edición bilingüe (francés-catalán) de dicha obra,¹⁰ en la que precisamente se inserta el texto catalán del siglo xv de fray Francesc Oliver, lo que viene a demostrar la aceptación que llegó a tener *La belle dame sans merci* en las letras catalanas de finales de la Edad Media. Pero el influjo de la poesía francesa en Cataluña no sólo se limita a la obra de Chartier —obra que de hecho puede considerarse, si se me permite el anacronismo, un *best-seller* de su tiempo en gran parte de Europa—, y un poeta ampurdanés de mediados del siglo xv, Pere Torroella, imitador, por cierto, del poeta de Bayeux, llega a citar versos en francés no sólo de Alain Chartier, sino también de Guillaume de Machaut y de Oton de Granson, mezclados, por cierto, con estrofas de trovadores provenzales, catalanes y castellanos. Otro poeta contemporáneo, fray Bernat Hug de Rocabertí, también recuerda a esos tres poetas franceses, con especial mención a *La belle dame sans merci*. Lo que nos sirve para subrayar el grado de conocimiento de la poesía francesa por parte de los poetas catalanes de la época.¹¹

9. Obra fundamental para estudiar este aspecto es la de Amédée Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e*, Toulouse-París, 1936.

10. Alain Chartier, *La belle dame sans merci*, amb la traducció catalana del segle xv de fra Francesc Oliver. Estudi i edició per M. de Riquer, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1983.

11. Véase A. Pagès, *op. cit.*, pp. 99-100.

Lo que a nosotros nos interesa aquí es que sean precisamente esos tres poetas —Guillaume de Machaut, Oton de Granson y Alain Chartier— a los que se refiera exclusivamente el marqués, si exceptuamos su alusión a los dos autores del *Roman de la Rose*. Ello no hace más que corroborar nuestro punto de vista respecto a que Santillana descubriera la importancia de la poesía francesa, en buena medida, gracias a sus contactos con los poetas catalanes. Fuera ésta su fuente o no —aunque nosotros pensamos que sí— lo que es evidente es que el marqués parece conocer bien a dichos poetas, más allá de las breves alusiones que a ellos hace en el *Prohemio*. Y además ninguno de ellos es citado por casualidad, sino que el marqués se inserta en una corriente literaria cuya estima no fue poca hacia cada uno de los poetas citados. Y si, desde nuestro punto de vista crítico actual, la elección puede ser discutible en algún caso, deja de serlo cuando utilizamos los mismos parámetros que sus contemporáneos. Cada uno de estos poetas y las obras citados supuso un hito en la época que les sirvió de marco y Santillana, buen conocedor de los gustos de su tiempo, sabe apuntar con tino: «Dentre estos (es decir los poetas franceses) uvo ombres muy doctos e señelados en estas artes; ca maestre Johan de Loris fizo el *Roman de la Rose*, «donde —comme ellos dizen— el arte de amor es tota inclosa»; e acabólo maestre Johán Copinete, natural de la villa de Mun. Michaute escribió asy mismo un grand libro de baladas, cançiones, rondeles, lays e virolays, e asonó muchos dellos. Miçer Otho de Grandson, cavallero estrenuo e muy virtuoso se uvo alta e dulçemente en esta arte. Maestre Alen Charretiel, muy claro poeta moderno e secretario deste Rey don Luys de França, en grand elegança compuso e cantó en metro e escribió el *Debate de las quatro damas*, *La Bella Dama sans merci*, el *Revelle matin*, *La Grand Pastora*, *El Breviario de nobles* e *El Ospital de amores*; por çierto, cosas asaz fermosas e plazientes de oír».¹² De todos los poetas citados, a lo sumo podría uno cuestionar la figura de Oton de Granson, pero las elogiosas palabras con las que se hace referencia a él en el *Prohemio* son, sin duda, una clara muestra de la admiración que muchos sentían hacia él, admiración que no es más que el signo de la importancia que llegó a tener hasta, por lo menos, mediados del siglo xv y que a nosotros se nos escapa. Su gloria de poeta —al que Chaucer tradujo al inglés en vida del propio Granson— no fue menor a su fama de valiente caballero, al que Froissart se refiere con encendidos elogios. De hecho, su renombre se extendió más allá de las fronteras de la lengua de oïl, de ahí que no pueda extrañarnos que su obra —típica del lirismo pos-

12. Pp. 445-446. Lo que resulta curioso es que el marqués no cite entre las obras de Alain Chartier el *Quadriloge invecitif*, que era de hecho la obra más conocida —junto, tal vez, con *La belle dame sans merci*, aunque ésta tuvo mayor repercusión, como ya se ha señalado, en Cataluña— en la Castilla cuatrocentista.

terior a Machaut— fuera conocida en la península, no sólo entre los poetas catalanes —como ya hemos visto— sino también en Castilla. La presencia de la obra de Oton de Granson y su influencia en la lírica castellana de los siglos XIV y XV parece avalada por la radical tristeza que se adueñó de la lírica peninsular de la época, a la que no sería ajena el autor del *Livre Messire Ode*, al menos ése es el sentir de autores como el ya citado Amédée Pagès,¹³ aunque Lapesa pone dicha influencia, como la de la lírica francesa en general, en tela de juicio, con ejemplos que vendrían a demostrar que el tema de la desolación del enamorado y de la dama insensible estaría ya presente en poetas anteriores a Granson y a Alain Chartier.¹⁴ Lo que es innegable es que Oton de Granson fue un autor muy influyente entre los poetas líricos de su tiempo, de ahí que no deba extrañarnos la especial mención que de él hace el marqués, en cuya obra, por cierto, se ha querido ver influencias del propio Granson y de los demás autores citados en el *Prohemio*. Nos estamos refiriendo en concreto al decir narrativo *Querella de Amor*, cuyas posibles fuentes podrían ser *Le livre de la Fonteinne Amoureuse*, de Guillaume de Machaut, la *Complainte de l'An nouvel*, y el *Débat de Reveille-Matin*, de Alain Chartier,¹⁵ cuyos puntos de coincidencia con la *Querella* son más que significativos, en particular el de Chartier, que sería, a juicio de Pierre Le Gentil¹⁶ el que más pudo influir en la obra de Santillana. Aunque más que una influencia concreta e inmediata hay que ver en la *Querella*, como en otros decires narrativos especialmente —más que en otras partes de la obra del marqués— un reflejo de la atmósfera de la época, en la que el influjo de lo francés fue permanente, y no sólo en el aspecto literario. Lapesa cita¹⁷ con razón algunas de esas muestras de la presencia francesa entre nosotros en los siglos XIV y XV: «intervención de las Compañías Blancas, con Du Guesclin al frente, en ayuda de Enrique II; consecuente alianza de Francia con Castilla, cooperación militar y constantes embajadas, instituciones de corte francés, como la Orden de la Banda fundada por Alfonso XI y como las “devisas” parecidas que idearon Juan I y don Fernando de Antequera; desarrollo de otros aspectos brillantes de la caballería; difusión de modas francesas en el vestir; tapicerías francesas y flamencas; influencia en las artes plásticas; traducciones y adaptaciones de novelas caballerescas inspiradas en los ciclos de Francia y Bretaña». Y Lapesa

13. «Le thème de la tristesse amoureuse en France et en Espagne du XIV^e au XV^e siècle» *Romania* LVIII (1932), pp. 29-43.

14. *Op. cit.*, pp. 27-28.

15. Véase J. Seronde, «A study of the relations of some leaving French Poets of the XIV and XV centuries of the Marqués de Santillana» *Romanic Review* VI (1915), p. 73.

16. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949-1953, p. 271, nota 85.

17. *Op. cit.*, p. 26.

concluye su relación con una pregunta: «¿Por qué había de sustraerse la poesía a esta corriente general?» Por supuesto que no, y el influjo de la poesía francesa más o menos difuso —los decires narrativos, por ejemplo, entre los que la *Querella* es su exponente más significativo, entraron, sin duda, siguiendo el ejemplo de los *dits* franceses del siglo xiv— es incuestionable en la literatura castellana. De todos modos pensamos que si Santillana hace referencia en el *Prohemio* a la poesía francesa, y a poetas franceses concretos no lo hace sólo de oídas, sino con cierto conocimiento de causa, y en todo caso podríamos preguntarnos por las razones de la ausencia de algunos nombres. En realidad uno no acaba de entender por qué autores como Eustache Deschamps,¹⁸ Froissart¹⁹ o Christine de Pisan quedan excluidos de la lista. Caso aparte es el de Charles d'Orléans, cuya obra representa la culminación de toda la lírica cortés posterior a Guillaume de Machaut y que, sin duda, no aparece en la famosa relación del *Prohemio* única y exclusivamente por motivos cronológicos, aunque también es verdad que por un cierto gusto literario la época convirtió en poetas de mayor resonancia a un Oton de Granson o a un Alain Chartier. De todas formas, pensamos que la no presencia de Charles d'Orléans se debe exclusivamente a esas razones cronológicas apuntadas, ya que cuando Santillana escribe su *Prohemio*, probablemente en 1449, las poesías de Charles d'Orléans eran completamente desconocidas, excepción hecha de Inglaterra y, por supuesto, de Francia, en donde hacia 1441-1442, poco tiempo después de ser liberado por los ingleses, ya circulaban bastantes de sus poemas; sin contar que la primera recopilación importante de su obra, llevada a cabo en vida del poeta, es posterior al *Prohemio*. Conviene recordar que a partir de mediados del siglo xv el influjo francés en Castilla disminuye ostensiblemente, lo que explicaría ese desconocimiento de la obra de Charles d'Orléans, no sólo por parte del marqués de Santillana, sino por la práctica totalidad de los poetas castellanos.

Volviendo a las razones que llevaron al marqués a incluir en su lista a ciertos autores y obras, en detrimento de otros, uno piensa que obedeció simplemente, como hemos venido exponiendo hasta ahora, a razones exclusivamente ligadas a la moda del momento, y, por supuesto, a los propios conocimientos de nuestro poeta, que, sin duda, no supo, o no pudo, sustraerse a determinadas influencias. No es mera casualidad que, por ejemplo, el marqués contara en su

18. Precisamente este autor en su *Art de dictier* (1392) coincidía, al hacer elogios de la poesía como *musique naturelle*, con lo que el propio Santillana diría más tarde en el *Prohemio* al alabar en los poetas franceses sus valores musicales: «Ponen sones asy mismo a las sus obras e cántalas por dulçes e diversas maneras» (p. 446).

19. Llama la atención que Santillana no haga referencia al *Méliador*, una obra que llegó a ser conocidísima en su tiempo.

famosa biblioteca con un ejemplar del *Roman de la Rose*, tal vez la obra más conocida en Europa occidental, entre finales del siglo XIII y mediados del XV, de las escritas en francés, y con tres códices conteniendo algunas de las obras más famosas de Alain Chartier. De hecho, es precisamente entre los autores citados en el *Prohemio* que habría que buscar fuentes e influencias concretas en ciertas partes de la obra de Santillana, en particular en lo que se refiere a los decires narrativos. Aparte de en la *Querella de Amor*, a la que ya hemos hecho referencia, podrían encontrarse ciertas influencias de poetas franceses, a nuestro juicio, en otros decires narrativos: de Alain Chartier en la *Vision*, del *Roman de la Rose* en la *Coronación de Mossen Jordi de Sant Jordi* y, tal vez, en *El Sueño*. Y podrían verse influencias constantes, más o menos evidentes, de Guillaume de Machaut. Pero no es el objetivo de nuestro estudio insistir en cada una de estas influencias siempre discutibles, sino poner de relieve lo que el *Prohemio* contiene de reivindicación de la poesía francesa de los últimos doscientos años de la Edad Media; cuya importancia no siempre ha sido valorada en su justa medida, eclipsada a menudo por el empuje de los poetas italianos de la época, de los que el marqués fue un encendido admirador e, incluso, un aplicado seguidor. Pero la poesía francesa no desaparecería nunca del firmamento creador de Santillana, porque cierta inclinación intelectual le llevaba a rendir pleitesía a esos franceses tan diestros en «el guardar del arte».

INFLUENCIAS FRANCESAS EN LA LITERATURA SEFARDÍ: ESTADO DE LA CUESTIÓN *

PALOMA DÍAZ-MAS

Uno de los tópicos más insistentemente repetidos con respecto a los judíos sefardíes (es decir, los descendientes de los expulsados de la Península Ibérica a fines de la Edad Media) es el de su hispanismo. Se ha repetido hasta la saciedad cómo han conservado hasta nuestros días la lengua española y una cultura de raíces hispánicas, que algunos llegan a calificar de reliquia viviente de la Edad Media peninsular.

Es cierto que esa cultura, desarrollada desde el siglo XVI al XX en diversos países europeos y, sobre todo, en el antiguo imperio otomano y en el Norte de África, presenta una serie de rasgos de herencia hispánica medieval, que se manifiestan tanto en la lengua como en la literatura, el folklore o los usos y costumbres. Pero ello no debe hacernos olvidar ni la evolución interna del mundo sefardita ni la presencia de otros elementos que se integran en la muy sincrética cultura sefardí: desde luego, el sustrato judío que constituye su base y su razón de ser; además, las influencias de los pueblos con quienes convivieron los judíos expulsados a lo largo de los siglos (turco, griego, búlgaro, serbio, croata, rumano, marroquí, etc.), o en su más reciente reasentamiento en los nuevos países de emigración (América del Norte y del Sur, Israel); y además algo que nos interesa específicamente aquí: el influjo (desde la segunda mitad del siglo XIX hasta prácticamente nuestros días) de la cultura de la Europa occidental (de la que desde el siglo XVII habían estado muy desconectados), que constituyó un auténtico revulsivo en el tradicional mundo de los sefardíes del Mediterráneo. En esta revolución del sefardismo por vía de la occidentalización desempeñó Francia un papel primordial.

* Para las palabras judeoespañolas nos atenemos al sistema de transcripción del Equipo de Investigación de Lengua y Literatura Sefardíes del CSIC, expuesto por Iacob M. Hassán, «Transcripción normalizada de textos judeoespañoles» *Estudios Sefardíes* 1 (1978), pp. 147-150.

El fenómeno es en parte consecuencia del interés de Europa por Oriente que se desarrolla en el siglo XIX. Si bien ese interés fue a veces mera curiosidad pintoresquista, otras dio lugar a iniciativas culturales que pusieron en contacto el mundo europeo occidental con países considerados más o menos convencionalmente como «orientales».

Algunas de estas iniciativas culturales se dirigieron específicamente a los judíos; y sin duda la más importante de ellas fue la fundación en París, en 1860, de la Alliance Israélite Universelle, institución filantrópica para la emancipación y dignificación humana de los judíos. Como para cumplir ese fin era preciso proporcionar una formación cultural adecuada, una de las labores primordiales de la Alliance fue la fundación de escuelas donde se educaban (en francés) los niños israelitas.

Por lo que respecta a los sefardíes, la primera escuela fue la de Tetuán en 1862, seguida de las de Tánger (1864), Estambul (1865)... y así hasta completar más de un centenar de centros repartidos por todo el ámbito mediterráneo (véase Israel 1970; Vilar 1982, páginas 112-113).

No vamos a analizar aquí las múltiples innovaciones que ese nuevo tipo de educación (al principio muy combatido por el judaísmo más tradicional, pero luego adoptado por toda la población sefardí mínimamente cultivada) introdujo en el mundo de los sefardíes: estudio de materias «profanas», enseñanza para las niñas, adopción de métodos pedagógicos modernos, etc. Hay, sin embargo, dos aspectos que nos interesan especialmente aquí: el primero, que en esas escuelas los educadores eran franceses y la formación se impartía en francés; el segundo, derivado del primero, que era francesa (o traducida al francés) la mayor parte de la literatura que se enseñaba en las escuelas,

Ello produce un «afrancesamiento» de la cultura sefardí (véase Hassán 1981, p. 57), que naturalmente afecta al lenguaje y a la literatura: el judeoespañol se llena de préstamos léxicos y calcos semánticos y sintácticos del francés (véase Renard s. a., pp. 87 y 96-97) hasta el punto de que se ha llegado a acuñar el término *judeofrañol* (de judío, francés y español) para definir al judeoespañol tardío (véase Sephiha 1977, pp. 44-45; 1986, pp. 106-109); la modernización de la vida y las costumbres tiene como modelo lo francés y son las pautas de comportamiento y hasta las modas indumentarias francesas lo que imitan los jóvenes «modernos» sefardíes de los años 20 y 30 de nuestro siglo, a los que se llama *franqueados*, *francos* o *jóvenes a la franca*; y, desde luego, el afrancesamiento se deja sentir en la literatura. A todo esto se une un mayor contacto físico de los sefardíes con los países francófonos (véase Levitte 1970), por causa de las sucesivas migraciones que con frecuencia a ellos se dirigen: de ahí que

hoy haya comunidades sefardíes de cierta relevancia en Francia y en el Canadá francófono.

La influencia francesa en la literatura sefardí de los siglos XIX y XX se manifiesta en tres aspectos: el lenguaje, los géneros literarios y la temática.

Del lenguaje no vamos a tratar aquí: baste señalar que la lengua de las obras literarias manifiesta el mismo afrancesamiento —o aun mayor, si cabe— que la de la comunicación cotidiana.

Sí que nos detendremos algo más en la influencia de lo francés en el nacimiento de algunos géneros literarios: concretamente los que suelen llamarse *adoptados*, porque carecen de tradición en la cultura judía y se *adoptan* de otras culturas (fundamentalmente de la francesa) a partir del siglo XIX. El teatro, la novela, el periodismo e incluso la última poesía de autor de los sefardíes surgen y se desarrollan por imitación de lo que son esos géneros en la literatura francesa, y nada tiene de extraño que incorporen a su vez temas y motivos de la misma (véase Hassán 1981, 1982; Hassán-Romero 1981, pp. 25-26; Romero 1988a; y Díaz-Mas 1986, pp. 166-182).

Naturalmente, distinto es nuestro conocimiento de la influencia francesa según se trate de un género más o menos estudiado, ya que no todos han merecido la misma atención por parte de la crítica. Empezaremos por el más privilegiado en cuanto a estudios se refiere.

Teatro

Por medio de múltiples trabajos (1969-70, 1975, 1982a y b, 1988b y, sobre todo, 1979 y su complemento de 1983) la profesora Elena Romero ha puesto de relieve la existencia de un floreciente teatro sefardí en el ámbito de lo que fuera el imperio otomano.

Gracias a ellos sabemos que los sefardíes conocieron —en judeo-español o en su lengua original— una buena parte del teatro francés: de un total de seiscientos ochenta y cuatro representaciones teatrales documentadas, veintiséis lo son de traducciones al judeoespañol a partir de originales franceses, dieciocho son obras del teatro francés representadas en su lengua original para público sefardí y/o por actores sefardíes y cuatro son obras francesas conocidas por los judíos a través de su traducción a otras lenguas (turco, italiano y búlgaro). Entre las obras que los sefarditas vieron representar están la *Átaliá*, *Le Pledor (Les Plaideurs)* o la *Esther* de Racine; *El casamiento forzado*, *El médico malgrado él*, *Los embrollos de Escapén*, *El hacino* (o *el malato*) *imaginario* (o *imaginado*) y *El avaro* de Molière (ésta en varias versiones); *Los hechos son los hechos (Les affaires sont les affaires)*, *La epidemia (L'épidémie)* y *Los negros pastores (Les mau-*

vais bergers) de Octave Mirbeau; *Ísrael* de Henry Bernstein; *Šaul* de Lamartine; *Tereša Raquén* de Émile Zola; *Topaž* de Marcel Pagnol; y *El abogado Patelén* (traducción de la farsa medieval del *Maistre Pierre Pathelin*). No faltan tampoco versiones judeoespañolas de insignificantes vodeviles y comedias ligeras franceses.

Como hemos dicho, también el francés se utilizó como lengua de representación: aunque la mayoría de las obras se llevaron a escena en judeoespañol, tenemos noticia de más de cuarenta en francés (escritas en Francia, traducidas al francés de otras lenguas o escritas en francés por sefardíes). Asimismo, la lengua francesa fue vehículo para el conocimiento de obras de otros idiomas: tal es el caso de la neerlandesa de Herman Heijermans *Gueto*, traducida al judeoespañol a través de una versión francesa. En algún caso una obra sefardí escrita originalmente en judeoespañol se nos ha conservado exclusivamente en su traducción francesa (véase Romero 1982b).

En cuanto a los autores, de un total de ciento cinco conocidos por el público sefardita, cuarenta y nueve son sefardíes y, de los cincuenta y seis restantes, la mayoría son franceses: veintitrés, frente a once judíos ashkenazíes y menos griegos, rusos, ingleses e italianos. Los que más atención recibieron fueron Molière (del que se representaron al menos ocho obras: véase Romero 1982a; sobre *L'avare*) y Racine, Mirbeau y el líder sionista Max Nordau (con tres cada uno).

Algún acontecimiento de la historia judía de Francia sirvió también de base argumental para obras teatrales judeoespañolas: el ejemplo más claro es el *affaire Dreyfus*, que dio pie a diversas piezas dramáticas.

Novela

Menos suerte ha tenido entre los estudiosos la narrativa sefardí. Aparte de algunas menciones dispersas en trabajos generales y dos o tres ediciones de otros tantos textos, no hay más que un par de artículos dedicados al género (Altabe 1977-1978 y Sánchez 1981).

Por ellos sabemos que en el panorama novelístico judeoespañol abundan las traducciones, adaptaciones, refundiciones y resúmenes de obras en otras lenguas, con frecuencia publicadas sin ninguna indicación de su carácter secundario. Muchas lo son del francés: según el balance establecido por Altabe, de doscientas cincuenta y cuatro obras conocidas, casi ciento cuarenta son traducciones; de ellas, sesenta y tres lo son de obras francesas (también las hay del hebreo y, en menor medida, del griego, inglés, alemán, italiano, ruso y turco). Como en el teatro, no es tampoco raro que el francés sea vehículo para la traducción al judeoespañol de obras de otras lenguas: así sucede con *Las mil y una noches* y con narraciones de Gorki o Tolstoi.

Algunas novelas francesas que los sefardíes pudieron leer en judeoespañol (en caracteres aljamiados o en latinos) son *Manon Lescaut* del abate Prévost (cuya edición y estudio prepara Viviane Assa con el equipo de Estudios Sefardíes del CSIC), *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, *Graziella* de Lamartine, *La dama de las camelias* de Dumas hijo, *El conde de Montecristo* de Dumas padre, *Los misterios de París* de Eugène Sue, *La portadera de pan* de Xavier de Montépin, *Los hijos del Capitán Grant* y *Miguel Strogoff* de Julio Verne, etc. En general, parece que los gustos iban por el lado de los folletines románticos y postrománticos o de la narración «aventurera», con olvido casi absoluto de la espléndida narrativa realista y naturalista; una excepción a lo cual es Émile Zola —admirado en el mundo judío por su intervención en el *affaire Dreyfus*— y del cual se publicó en judeoespañol aljamiado al menos la novela corta *Nantas*.

Muchas de las obras antes citadas no se publicaron completas, sino refundidas o resumidas: en eso se lleva la palma el periódico de Nueva York *La América*, que en 1931 publicó un *treślado* (traducción) de *Los miserables* de Víctor Hugo... ¡en una página!

Al igual que en el teatro, llama la atención la ausencia de obras españolas: los sefardíes parecerían haberlas ignorado totalmente, si no fuese por algún curioso testimonio como el de un sefardita (véase Ben-Rubi 1952) que nos explica cómo conoció algunas piezas capitales de la literatura española, y entre ellas *El Quijote*: por haberlas leído en francés en las escuelas de la Alianza.

Señalemos también que la por el momento última novela judeoespañola se ha publicado en París (Saporta 1982).

El periodismo

Menos suerte aun que la narrativa ha tenido, por lo que a estudios se refiere, el floreciente y fecundísimo periodismo sefardí, quizás el género adoptado de mayor cultivo no sólo en el ámbito sefardí oriental, sino también en los nuevos asentamientos de América y sin duda (aunque no se ha estudiado, que yo sepa) en el Norte de África.

Los periódicos han sido utilizados con frecuencia como fuente para el estudio de otros géneros literarios que se acogieron entre sus páginas (caso del teatro, la novela o incluso la poesía tradicional). Sin embargo, escasean los estudios específicamente dedicados al periodismo como tal: prácticamente sólo tenemos un repertorio bibliográfico en hebreo (Gaon 1965), un artículo-reseña del mismo en español (Hassán 1966) y un estudio monográfico sobre un diario sefardí de Nueva York (Ángel 1982); además de algún que otro resumen global de datos (Díaz-Mas 1986, pp. 167-170).

De lo poco que sabemos se deduce alguna presencia de lo francés en este género: así, entresacando del libro de Gaon encontramos entre los casi tres centenares de publicaciones periódicas por lo menos siete producidas por y para los sefardíes total o parcialmente en francés.

Pero es seguro que un estudio más profundo revelaría muchas cosas; no tenemos, por ejemplo, ningún conocimiento sobre el porcentaje de colaboraciones literarias traducidas o adaptadas del francés, salvo lo que se deduce de estudios sobre el teatro o la novela; ni de algo que posiblemente fuese una práctica común en el periodismo judeoespañol: la publicación de noticias, reportajes y artículos de fondo traducidos, refundidos o simplemente plagiados de órganos informativos europeos, entre los cuales la prensa francesa debió ser fuente fundamental.

Poesía moderna

Con el influjo de los nuevos tiempos y la renovación de la vida sefardí oriental, también la poesía se occidentaliza. Van abandonándose las formas poéticas patrimoniales (y en especial el venerable género de las *coplas*: para su definición véase Romero 1981 y Hassán 1988) y los autores tratan de imitar la poesía que leen en publicaciones extranjeras. El cambio afecta tanto a aspectos formales (abandono de las formas métricas tradicionales, cultivo del verso libre, etcétera) como al propio lenguaje poético y, desde luego, a la temática (empiezan a cultivarse asuntos no específicamente judíos y el tono «intimista»).

Por desgracia, no tenemos ningún estudio monográfico sobre esa poesía tardía, aunque hay un buen puñado de libritos poéticos (aljamiados y en caracteres latinos) que esperan quién los estudie.

Sin embargo, Francia y las escuelas de la Alliance debieron tener un papel importante en ese cambio de rumbo de la poesía sefardí que se inicia a finales del siglo XIX, al ser vía por la cual conocieron los sefardíes la poesía francesa y la de otras lenguas, de todos los tiempos. Algunos de los poetas sefardíes de este último estilo son personajes de formación marcadamente «afrancesada», alumnos de la Alianza como Šelomó Salem, autor de un libro de título significativamente bilingüe (*La Gavilla/La Gerbe*, Salónica, 1900) y que trajo además a verso judeoespañol las fábulas de La Fontaine. Una de las últimas poetisas judeoespañolas es la escritora francesa Clarisse Nicoidsky, nacida en Lyon y que, además de varias novelas en francés (entre ellas una, *Couvre feux*, en que describe el ambiente sefardí de su niñez) publicó en París (1978) su hasta ahora creo que único libro de poemas judeoespañoles: *Lus ojos, las manus, la boca*.

Pero no son los géneros adoptados los únicos que manifiestan influencia de lo francés. También la literatura de tradición oral (romancero, cancionero, cuentística popular), que tópicamente se presenta como modelo de conservación del medievalismo hispánico por parte de los sefardíes, muestra influencia francesa.

El Romancero

Tres aspectos son de señalar en este género: *a)* la importancia de las comunidades sefardíes actuales en los países francófonos como «reservas» en las que —ya bastante estragada, pero todavía con hálito de vida— se conserva la tradición romancística, como lo prueban encuestas de campo recientes (véase Anahory 1988a) o la grabación de excelentes discos documentales por Henriette Hazen para la asociación «Vidas Largas» de París.

b) El segundo aspecto es la presencia de temas franceses en el corpus del Romancero sefardí. Dejando aparte los temas medievales (carolingios, épicos, etc.), que han llegado a la literatura sefardí a través de la castellana, hay algún caso de influencia directa y reciente, como el que señalan los profesores Armistead y Silverman (1978, luego refundido en 1982): identifican el origen de un romance de Salónica al parecer traducido de una balada francesa, que pudo ser conocida por los niños judíos a partir de mediados del siglo pasado por haberla aprendido en francés en las escuelas de la Alianza.

c) Por último, podemos considerar la presencia de topónimos franceses (especialmente *Francia* y *París*) en romances sefardíes, donde cumplen —como todo nombre propio— una función expresiva y a veces presentan cierto grado de especialización para indicar determinadas situaciones, aspecto sobre el que yo misma estoy trabajando (véase Díaz-Mas 1987).

El cancionero

Tampoco el cancionero tradicional sefardí ha sido muy estudiado, aunque abundan las antologías y las grabaciones (tanto documentales como de arreglos modernos); pero escasean los estudios, excepto sobre alguna parcela, como la de los cantos vinculados a celebraciones del ciclo vital o litúrgico.

Queda por estudiar la mayor parte del cancionero sefardí: el constituido por cantos sin ocasionalidad fija. Entre ellos hay temas y procedimientos de venerable abolengo hispánico junto a otros tomados del folklore de los pueblos con los que los sefardíes convivieron (turco, árabe, griego, etc.), y un buen puñado de canciones «modernas» (por origen y/o por contenido) que se incorporan al

acervo de lo oral: letras de operetas, charlestones, tangos y otros sones del siglo xx que se tradujeron al judeoespañol mayormente en los años 20 y 30. Buena parte de esos nuevos sones llegaron por imitación de lo francés, y más de una de esas cancioncillas es traducción de una letra francesa. Por otro lado, ese cancionero tardío refleja vivamente el cambio de costumbres y mentalidades impuesto por los jóvenes *a la franca*.

El cuento

Los trabajos sobre el cuento tradicional se han centrado sobre todo en dos aspectos: la recolección en encuesta de campo y el estudio tipológico según los índices de motivos folklóricos internacionales.

No se ha hecho sin embargo, que yo sepa, ningún intento de determinar las posibles fuentes u orígenes de distintos cuentos, seguramente porque ello supondría internarse en un terreno intrincado y resbaladizo. No podemos saber, por ejemplo, si en el corpus de la cuentística oral sefardí se han introducido modernamente cuentecillos o chistes de origen francés, lo mismo que lo han hecho a lo largo de los siglos historietas o personajes del acervo turco o árabe.

Sí que podemos, en cambio, señalar la importancia actual de la lengua francesa y del entorno cultural francófono para la conservación y transmisión del patrimonio narrativo tradicional de los sefardíes, como demuestra alguna encuesta reciente (véase la canadiense de Elbaz 1982), donde una parte de los informantes se han servido indistintamente del judeoespañol y del francés para comunicar al encuestador los cuentos que conocían por tradición oral (en su origen, judeoespañola).

Los géneros castizos y otros más

No hemos hecho alusión aquí a la posible influencia de lo francés en los géneros más castizos de la literatura sefardí. Indudablemente, su presencia ha de ser más tenue que en los géneros modernamente adoptados o incluso que en los tradicionales, que a lo largo del tiempo han ido incorporando las más variadas influencias. Pero, si bien seguramente no encontraremos obras inspiradas en otras francesas en esos géneros de contenido netamente judío cuyo florecimiento se produjo entre el siglo xviii y el siglo xix (coplas, literatura rabínica, etc.) sí que habrá, por ejemplo, alusiones a Francia como país en las más tardías y modernas coplas históricas o noticieras, y desde luego la hay a los nuevos usos y costumbres afrancesados en las últimas coplas satíricas. Sobre esto falta un muchas veces prometido estudio.

Tampoco podemos detenernos en la presencia francesa en otros aspectos de la cultura sefardí que exceden lo estrictamente literario. Indiquemos sólo de pasada algún detalle: la existencia reciente en Francia de una asociación sefardí culturalmente activa, como «Vidas Largas», fundada en París en 1979 por el profesor Haïm Vidal Sephiha que, además de publicar el boletín del mismo nombre desde 1982, anima diferentes actividades: cursos y talleres de judeoespañol en diversas universidades de Francia y la Suiza francófona (siguiendo la tradición que innaugurara el profesor I. S. Révah), conferencias, grabación de discos documentales o publicación de libros (véase Saporta 1982, Sephiha 1977 y 1986); también en Francia han aparecido dos apreciables libros de cocina sefardí (Badi 1985 y Benbassa 1984). Y en Canadá es conocida la actividad del grupo musical Gerineldo, dirigido en Montréal por la profesora Oro Anahory Librowicz, que ha preparado espectáculos teatrales, grabaciones y programas televisivos sobre música y folklore sefardíes (véase Anahory 1988b). Revistas, libros, discos y producciones audiovisuales siguen viendo la luz en esa reserva actual del sefardismo que —junto con Estados Unidos, Latinoamérica e Israel— es el mundo francófono.

* * *

Hasta aquí el estado de la cuestión. Se entrevén múltiples vías abiertas al estudio: la transcripción y edición de muchas obras de origen francés que se publicaron en judeoespañol en caracteres aljamiados o latinos (tanto como publicación independiente como insertas en periódicos y revistas), el estudio de los calcos lingüísticos y préstamos del francés en la lengua literaria, el análisis de los procedimientos de adaptación y traducción de obras teatrales y narrativas francesas al judeoespañol, la recepción de esas obras por el público sefardí, el papel de las versiones francesas intermediarias entre obras de otras lenguas y sus traducciones al judeoespañol, el conocimiento y la valoración de autores franceses de distintas épocas por parte de los sefardíes, el papel de los medios de comunicación franceses como fuente y modelo de los informativos sefardíes, el influjo de la métrica y los contenidos de la poesía francesa en la sefardí moderna, el tratamiento de la canción popular (y/o populachera) de origen francés en la tradición judeoespañola, el peso de la educación francófona y de los libros de texto franceses de las escuelas de la Alliance en la configuración del nuevo corpus literario sefardita, el francés como lengua de sustitución en la transmisión de literatura oral originariamente judeoespañola, el chiste y la narración breve francesa como fuente de historietas en judeoespañol, la historia de Francia y las grandes personalidades francesas como tema literario para los sefardíes, el eco de los modelos de

vida y de conducta franceses en la literatura sefardí, son sólo algunos de los aspectos que esperan ser estudiados. Quiera Dios que la lectura de esta comunicación pueda servir para que alguien se anime a abordar alguno de ellos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- David Fintz Altabe, «The Romanso, 1900-1933: A Bibliographical Survey» *The Sephardic Scholar*, series 3 (1977-1978), pp. 96-106.
- Oro Anahory Librowicz, *Cancionero Séphardi du Québec*, vol. I, Montréal, Collège du Vieux Montréal, 1988.
- , «Folklore y tradiciones sefardíes en *Yahasrá*» en Paloma Díaz-Mas (ed.), *VI Cursos de Verano de San Sebastián: Los sefardíes, cultura y literatura*, San Sebastián, UPV-EHU, 1988, pp. 233-244.
- Marc D. Angel, *La America: The Sephardic Experience in the United States*, Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1982.
- Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, «El buceador: Una canción popular francesa en la tradición sefardí» *Estudios Sefardíes* 1 (1978), pp. 59-64; refundido en *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982, pp. 235-239.
- Méri Badi, *250 recettes de cuisine juive espagnole*, París, Jacques Grancher, 1984; traducción al castellano: *La cocina judeo-española*, Barcelona, Muchnik, 1985.
- Esther Benbassa, *Cuisine judéo-espagnole: Recettes et traditions*, París, Éditions du Scribe, 1984.
- Itzhak Ben-Rubi, «Don Quijote y los judíos sefarditas» *Anales Cervantinos* II (1952), pp. 374-375.
- Paloma Díaz-Mas, *Los sefardíes: Historia, lengua y cultura*, Barcelona, Riopiedras, 1986.
- , «Topónimos en el Romancero sefardí en Marruecos» en *Misgav Yerushalayim Studies in Jewish Literature*, Jerusalén, Misgav Yerushalayim, 1987, pp. X-XL.
- André E. Elbaz, *Folktales of the Canadian Sephardim*, Ontario, Fitzhenry and Whiteside, 1982.
- Moshe David Gaon, *A Bibliography of the Judeo-Spanish (Ladino) Press*, Tel Aviv, Monoline, 1965.
- Iacob M. Hassán, «El estudio del periodismo sefardí» *Sefarad* XXVI (1966), pp. 229-235.
- , «Hacia una visión panorámica de la literatura sefardí» en Antonio Viudas Camarasa (ed.), *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1981, pp. 51-68.
- , «Visión panorámica de la literatura sefardí» en Josep M. Solà-Solé, Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman (eds.), *Hispania Judaica*, II, Barcelona, Puvill, 1982, pp. 25-44.
- , «Un género castizo sefardí: las coplas» en Paloma Díaz-Mas (ed.), *VI Cursos de Verano de San Sebastián: Los sefardíes, cultura y literatura*, San Sebastián, UPV-EHU, 1988, pp. 103-123.

- , y Elena Romero, «Sobre los sefardíes y su literatura» en *Del Cancionero sefardí*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981; reimpr., 1984, pp. 11-30.
- Gerard Israël, «Quelques aspects historiques de l'oeuvre de l'Alliance Israélite Universelle dans le monde séphardi» en Iacob M. Hassán et al. (eds.), *Actas del Primer Simposio de Estudios Sefardíes*, Madrid, CSIC, 1970, pp. 55-63.
- Georges Levitte, «Les problèmes de l'integration des juifs nord-africains en France» en Iacob M. Hassán (ed.), *Actas del Primer Simposio de Estudios Sefardíes*, Madrid, CSIC, 1970, pp. 155-160.
- Clarisse Nicoidsky, *Lus ojus, las manus, la boca*, París, 1978.
- Raimond Renard, *Sheparad: Le monde et la langue judéo-espagnole des Séphardim*, Mons, Universidad, s.a.
- Elena Romero, «El teatro entre los sefardíes de Oriente» *Sefarad* XXIX (1969), pp. 187-212 y 429-440; XXX (1970), pp. 163-176 y 483-508.
- , «Teatro sefardí» en *El teatro y su crítica (Reunión de Málaga de 1973)*, Málaga, Diputación, 1975, pp. 179-199.
- , *El teatro de los sefardíes orientales*, Madrid, CSIC, 1979, 3 vols.
- , «Las coplas sefardíes: categorías y estado de la cuestión» en Antonio Viudas Camarasa (ed.), *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*. Cáceres, Univ. de Extremadura, 1981, pp. 69-98.
- , «L'Avare de Molière en el teatro de los sefarditas del Oriente» en *The Sepharadi and Oriental Jewish Heritage Studies*, Jerusalén, The Magness Press-The Hebrew University, 1982, pp. 269-276.
- , «Un tema del teatro judeoespañol: Abravanel» en *Hispania Judaica*, II, Barcelona, Puvill, 1982, pp. 75-85.
- , *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los sefardíes orientales*, Madrid, CSIC, 1983.
- , «Generalidades acerca de la Literatura judeoespañola» en Paloma Díaz-Mas (ed.), *VI Cursos de Verano de San Sebastián: Los sefardíes, cultura y literatura*, San Sebastián, UPV-EHU, 1988, pp. 87-102.
- , «Aspectos literarios y sociológicos del teatro de los sefardíes de los Balcanes» en Paloma Díaz-Mas (ed.), *VI Cursos de Verano de San Sebastián: Los sefardíes, cultura y literatura*, San Sebastián, UPV-EHU, 1988, pp. 171-189.
- M.^a Dolores Sánchez García-Arcicollar, «El género narrativo en la literatura judeoespañola» en Antonio Viudas Camarasa (ed.), *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1981, pp. 107-113.
- Enrique Saporta y Beja, *En torno de la Torre Blanca*, París, Vidas Largas, 1982.
- Haïm Vidal Sephiha, *L'Agonie des judéo-espagnols*, París, Entente, 1977.
- , *Le judéo-espagnol*, París, Entente, 1986.
- Juan Bautista Vilar, «L'ouverture à l'Occident de la communauté juive de Tetouan (1860-1865)» en Sara Leibovici (ed.), *Mosâïques de notre mémoire: les Judéo-Espagnols du Maroc*, París, Centre d'Études don Isaac Abravanel, 1982, pp. 85-119.

EN TORNO A LA FUNCIÓN DE LO FRANCÉS EN *LA REGENTA*

OTILIA LÓPEZ FANEGO

En una obra tan densa, tan compleja como *La Regenta* de Clarín, múltiples son los aspectos que pueden atraer nuestra atención.¹ Voy a detenerme principalmente en «lo francés» que en ella aparece constantemente bajo distintas formas. Pero antes debo mencionar una característica importante de su estilo. A lo largo del texto surgen fragmentos de frases —de prosa o de verso— reproducidas literalmente o intencionadamente desfigurados, tanto de autores españoles como franceses. Esta técnica atrae al lector culto porque le hace sentirse satisfecho al descubrir la fuente de lo leído y superior a otros lectores, pobrecillos, que no advertirán nada ni caerán en la cuenta de que aquella expresión que acaban de leer fue escrita ya hace mucho tiempo, a veces siglos.

Este procedimiento muy extendido hoy y no sólo en obras literarias es de antiguo abolengo, como es bien sabido. Se nos viene a la mente que ya fue utilizado en gran parte de la literatura barroca. «Los autores, dice J. A. Maravall, toman un dicho conocido, una frase leída en alguna parte, [...] y lo intercalan en su propio texto.» Y añade: «Esta práctica es en cierto modo propia de épocas repletas de conflictos, de inestabilidad social y conscientes simultáneamente de ese desequilibrio e inseguridad», situación, añadimos nosotros, que parece ser endémica en España.²

Vayan a continuación algunos ejemplos que Clarín ha tomado de la literatura española:

«no cuando Dios quería... las prendas por su bien halladas... hoy mustios collados... la tierra no era el centro de las almas... lo solos que se quedaban los muertos... la música, el ruido que menos incomoda, etc., etc.»

1. Para este estudio hemos utilizado *La Regenta* en la edición de Madrid, Alianza, 1967.

2. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 421.

Pero volvamos a nuestro asunto. En cuanto al léxico no descubriremos nada nuevo, afirmando la abundancia de palabras y expresiones francesas que aparecen continuamente en *La Regenta*. Podemos incluso clasificarlas en distintos grupos: 1.º Un buen número de ellas están incorporadas al texto español directamente y con su propia ortografía o adaptando ésta a la pronunciación: *sans-culotte*, *cocotte*, *truquage*, *chance*, *esprit*, *chic*, *vis-à-vis*, *bouquet* (del vino), *brusquer*, *marron foncé*, *boutade*, *la matinée* (prenda de vestir) *bibelot*, *chalet*, *petit comité*, *truqueur*, *comm'il faut*, etc.

2.º Otras han sido adoptadas por Clarín previa traducción literal, sobre todo si se carece del término equivalente en castellano. *silla larga*, *espíritus fuertes*, *hacer esprit*, *darse en espectáculo*, etc.

3.º En otras ocasiones se manifiesta la intención de Clarín de querer imponer el uso de un vocablo distinto del que después ha prevalecido: la *serre* por «*invernadero*». Alas proponía «*invernáculo*».

4.º Casi lo mismo podríamos decir tanto respecto de frases reproducidas en francés, como traducidas al castellano:

«honnei soit qui mal y pense,
decía grandes verdades sin saberlo, el estilo es el hombre», etc.

5.º Algunas parecen estar destinadas a describir el ambiente en que se mueven los personajes; y también a demostrar la erudición del autor:

a) Un cuadro con escenas de novela de *Feuillet*, muebles de *estilo Luis XV y la Regencia, Versailles*, etc.

b) La *ópera Poliuto*, el *arte de Vauban*, a lo *Rousseau*, los *carneros de Panurgo*, *discursito estilo Feuillet* pasado por la sacristía, hacerse el sentimental disimulado, como los hay en las comedias y en *las novelas de Feuillet, Abelardo, Molière, Balzac, la Revue des deux mondes*, la fortuna de un *Montecristo, Ninon, la Pompadour*, etcétera, etcétera.

6.º Más importantes nos parecen el léxico o las expresiones que le sirven para caracterizar la psicología de los personajes.

a) Algunas palabras aparecen deformadas a propósito para subrayar la incultura del que las emplea: *espifor*, en el francés de Trabuco.

b) A veces sirven para destacar la cursilería o pedantería de un personaje que usa palabras foráneas de forma insistente e inoportuna: *cachet, bibelot*, por ejemplo.

c) También nos descubren el afán de los personajes por aparentar erudición y cultura, sin poseer una opinión personal. Así algunos darán su parecer acerca de un autor o de una obra sin haberlo leído:

«los pollastres [...] que despreciaban el romanticismo y citaban a Dumas y a Sardou, repitiendo lo que habían oído en la corte», «Jamás había leído a Voltaire, pero le admiraba tanto como le aborrecía Gloucester, el Arcediano que no lo había leído tampoco», «[Don Alvaro] siempre decía que era mejor el *Don Juan* de Molière (que no había leído)»; «Aquel hombre [Alvaro] que iba a París [...] y citaba a Claudio Bernard y a Pasteur», etc.

Las obras literarias francesas de las que más alusiones o datos se encuentran en *La Regenta* son, sin duda, *El Barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais.

En el retrato que nos hace Clarín de don Cayetano nos dice que «usaba sombrero (de teja de los antiguos, largo y estrecho) de alas muy recogidas, a lo don Basilio». En seguida echamos de ver que, en efecto, así era el sombrero de ese personaje secundario que aparece en ambas obras teatrales.³

Reminiscencias de estas obras surgen también para describir estados anímicos, fantasías, sueños, meditaciones. Así a Ana «Se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Álvaro Mesía [...] cantando bajo los balcones de Rosina. [...] Quiso pensar en aquello, en Lindoro.» En otro momento, la imaginación de la Regenta le presentará a Álvaro Mesía bajo la figura del conde Almaviva. Asimismo utilizará Clarín un detalle del *Barbero* para decirnos lo que acaba de oír el Magistral, «el chasquido de un beso. Después un chillido como el de Rosina en el primer acto del *Barbero*.» Además, Alas, poco pródigo en comunicarnos sus gustos personales lo hará, no obstante, elogiando la música que Rossini compuso para la obra de Beaumarchais, música capaz de arrebatar místicamente a la Regenta: «La música sublime de Rossini exaltó más y más la fantasía de Ana; una resolución de los nervios irritados brotó en aquel cerebro con fuerza de manía, como una alucinación de la voluntad.» Y otra vez la ópera de Rossini aparece en el sueño-pesadilla de don Víctor: «...Después los tres juntos [Ana, don Álvaro y el propio Quintanar] se habían puesto a cantar el Barbero...»

Además, ya en las primeras páginas de la novela surgen unas breves frases, a nuestro parecer, clara reminiscencia y prueba del gran poder de atracción que ejerce el famoso monólogo de Fígaro. Recordemos que un autor de la talla de Stendhal no tuvo reparo en adoptar la viveza irónica que brota de la fuerza arrolladora del revolucionario fragmento.⁴ Meditando el Magistral, desde la torre

3. Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, París, Hachette, s.a., p. 52.

4. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, París, Nelson, 1934, tomo II, p. 9. No resistimos la tentación de citar este fragmento: «Pourvu qu'on ne plaisantât ni de Dieu, ni des prêtres, ni du roi, ni des gens en place, ni des artistes protégés par la cour, ni de tout ce qui est établi, pourvu qu'on dit du bien ni des journaux de l'opposition, ni de Voltaire ni de Rousseau, ni de tout ce qui se permet un peu de franc-parler; pourvu surtout qu'on ne parlât jamais politique, ou pouvait librement raisonner de tout.»

de la catedral, mientras observa la zona de la ciudad donde viven los nobles y los potentados, toma forma en él un sentimiento de injusticia social del que, aunque no se considere víctima, le sirve para valorar su mérito y para enaltecerse a sus propios ojos: «¿Qué habían hecho los dueños de aquellos palacios arruinados? [...] ¿qué habían hecho? Heredar. ¿Y él? ¿Qué había hecho él? Conquistar.» Clara oposición entre los que sin esfuerzo alguno y por el simple hecho de haber nacido en un determinado medio social, lo tienen todo y él que, para llegar a la posición que hoy ocupa, ha tenido que luchar para conquistarla. Lo mismo que en Beaumarchais es el personaje que se siente injustamente tratado por la sociedad el que establece esta comparación y toma conciencia de ella. Pero aquí, obviamente, acaba el paralelismo entre ambas meditaciones. Fíguro proseguirá denunciando arbitrariedades y atropellos con fórmulas vibrantes que atraen la simpatía del auditorio y le convertirán, en cierto modo, en el campeón audaz en la lucha de la superioridad del mérito personal sobre los privilegios de cuna. Él sigue siendo víctima. En don Fermín que, gracias a procedimientos sin escrúpulos y a haberse aprovechado de circunstancias nada gloriosas, ha logrado vencer los obstáculos casi siempre insuperables de un origen humilde e irregular, dominan el orgullo de su triunfo, la satisfacción y la vanidad del arribista.

Digamos también que ciertas expresiones francesas pueden ser mal interpretadas por un lector poco versado en la lengua francesa. No es imposible que muchos traduzcan «être sur le retour» por «estar de vuelta», expresión que Clarín aplica a Mesía y que dentro del contexto en que aparece también tendría sentido así traducida. Lo mismo podría decirse de «esprit fort».

Y aquí queremos señalar cierta inclinación de Alas hacia la obscuridad y ambigüedad, cierto afán de desorientar o al menos poner a prueba al lector. Así cuando nos habla de los sermones del Arce-diano precisa: «todos los proyectiles de su retórica, que él creía solapada y hábil, los arrojó sobre el impío Arouet, como él llamaba a Voltaire, siempre». ¿Acaso no parece Clarín confundir deliberadamente el apellido con el seudónimo? Sigamos con los argumentos de los sermones, esta vez, de los del Magistral: «no se remontaba a los egipcios, ni siquiera a Voltaire, sino a los protestantes». ¿Resulta exacto este orden cronológico? Otro ejemplo: «Uno de los problemas que más preocupaban al amo de la casa era el de la pluralidad de los mundos habitados. Él creía que sí [...] y citaba a Flammarion y las cartas de Feijoo». Tal vez haya sido la intención de Clarín poner de relieve la erudición a medias del personaje porque creemos que nuestro autor conocía bien la literatura francesa y debía saber que la obra de la que se inspiraron tanto Flammarion como Feijoo y que lleva precisamente ese título, *Entretiens sur la pluralité des*

mondes que él cita, es de Fontenelle. Pero ninguna aclaración hay al respecto. El lector corriente no advertirá nada.

Y ya al final de la obra surge otra alusión a Fígaro, muy adecuada para desorientar nuevamente al lector inculto: «Ya ve usted (decía Orgaz), Fígaro condena el duelo y confiesa que él se batiría llegado el caso.» Y replica don Frutos: «Es que yo no soy un mal barbero.» Por último concluye Alas: «Hubo que explicarle a don Frutos quién era Fígaro.» Citaremos por último otra expresión cuya intención no se nos alcanza: «El marqués [...] el único servicio que prestaba era el de agente electoral. Pedía un puñado de candidaturas y las repartía por las parroquias electorales que visitaba en sus paseos de Judío Errante.» Todos sabemos que *El Judío Errante* (con mayúsculas en el texto) es el título de una novela de Eugenio Sue, ejemplo típico de novela folletinesca y nulo valor literario. Adoptando como título la leyenda que acerca del *judío errante* surge en el siglo XIII, tiene como argumento la difícil lucha de una familia por sus derechos, frente a los jesuitas que desean apoderarse de una herencia que no les pertenece. ¿Qué relación puede establecerse entre el caciquismo del marqués y esta obra? Confesamos nuestra perplejidad al respecto.

Pero lo más interesante desde nuestro punto de vista son aquellas alusiones y citas hechas a través de las lecturas de sus personajes con las que Clarín aprovecha para dedicarse a su afición favorita, la crítica literaria. Indicándonos las lecturas preferidas o únicas de los personajes nos enteramos de sus propios juicios literarios; porque si a personajes despreciables e incultos les gustan las obras de ciertos autores, la opinión de Clarín sobre esas obras queda sobradamente reflejada.

Veamos algunas citas intencionadas con valor crítico: Trabuco leía novelas de Pigault-Lebrun y Paul de Kock «únicos libros que podía mirar sin dormirse acto continuo». La siguiente, como en el caso del empleo de léxico francés, sirve para completar el retrato del personaje y simultáneamente el desprecio de Clarín por esos libros: «Su literatura (del marquesito) se había reducido a la *Historia de la prostitución* por Dufour, a *La dama de las camelias* y sus derivados. Ahora bien, las lecturas del Magistral, gracias a breves apostillas y sutiles comentarios de Clarín, nos permiten adivinar que sus preferencias y críticas coinciden con los juicios de don Fermín. De él nos explica Alas: «La experiencia de la vida había despertado su afición a los estudios morales [...]. Leía con deleite *Los Caracteres* de La Bruyère» y no desconocemos la profunda psicología y el pesimismo, con respecto al hombre, que emanan de este libro francés. También figuran entre sus lecturas las *Provinciales* de Pascal, esa soberbia diatriba, irónica y demoledora contra los jesuitas. Asimismo el Magistral, precisa Clarín, «en las novelas prohibidas tal vez, de autores contemporáneos, estudiaba costumbres, tempera-

mentos, buscaba observaciones, comparando su experiencia con la ajena».

Tres alusiones a Chateaubriand merecen también que nos detengamos en ellas: «*El Genio del Cristianismo*» —nos dice Clarín, «fue una revelación para Ana» «Probar la religión por la belleza le pareció la mejor ocurrencia del mundo [...]. Si su razón se resistía a los argumentos de Chateaubriand, pronto la fantasía se declaraba vencida y con ella el albedrío.» «Su estilo no era malo», precisará igualmente. El hecho de que una obra, no mediante argumentos racionales, sino apelando a la belleza de la creación y utilizando un estilo poético para apuntalar el dogma, convenza a Ana, mujer ignorante, nos hace suponer la disconformidad de Clarín, no respecto del propósito del libro, claro está, sino acerca de su método y por tanto de su dudosa eficacia. Por otra parte, al contarnos una pesadilla de Ana a ésta se le representan «las catacumbas según las descripciones románticas de Chateaubriand y Wisseman». A nuestro juicio, Alas descalifica al autor francés y al propio romanticismo. Mas acaso la condena más tajante de Chateaubriand sea la opinión del Magistral, hombre que lee y sabe juzgar sus lecturas, al decirnos el autor que «poca gracia le hacía esa retórica a lo Chateaubriand», cuando opinaba sobre los sermones de otros clérigos.

Vengamos ahora a las alusiones de Alas a Víctor Hugo. En éstas y en otras, que veremos a continuación, no solamente descubrimos el juicio crítico-literario de Clarín sino su íntimo pensamiento religioso, hondamente sincero y precisamente por ello, anticlerical, ante un clero que según él ha traicionado su misión. Fermín de Pas, al enfrentarse con su obispo, débil e indeciso, al que tiene dominado, criticando su aspecto humilde y pobretón, indigno de la majestad con que debe representar a la Iglesia, le dice: «¿Quiere usted ser el obispo de *Los miserables*, un obispo de libro prohibido?» Aquí Clarín mata dos pájaros de un tiro. Pone de relieve la egoísta y vil naturaleza del Magistral y al mismo tiempo confirma que ese mismo egoísmo y vileza impera en la Iglesia que ha condenado el libro. Por lo demás Clarín ha captado con singular perspicacia el desprecio que al clero le merecen los autores liberales que, por afán de objetividad y para no parecer sectarios intransigentes, crean en sus obras clérigos de conducta ejemplar. Es bien sabido que, desgraciadamente, la generosidad, el afán conciliador suelen ser considerados como cobardía o debilidad por los oponentes políticos y religiosos: «Cuántas veces sonreía el Magistral con cierta lástima al leer en un autor impío las aventuras ideales de un presbítero [...]. Estos liberales —añadía para sí— ni siquiera saben tener mala intención. Estos curas se parecen a los míos como los reyes de teatro se parecen a los reyes.»⁵

5. La creación del obispo Myriel le fue duramente criticada a Víctor Hugo por numerosos escritores, Michelet y George Sand, entre otros. Véase Henri

En cuanto a las dos alusiones a George Sand, bajo el mote de Jorge Sandio, por lo menos la primera parece atacar a la alta sociedad de Vetusta subyugada por el prejuicio secular contrario a la instrucción de la mujer y más todavía a que ésta quiera penetrar en las regiones intelectuales que el hombre se ha reservado para él: a Ana «la llamaban sus amigas y los jóvenes desairados Jorge Sandio». La segunda vez en que surge el apodo es la propia Ana quien, reflexionando sobre su actitud cuando va descalza en la procesión, se reprocha su falta de auténtica piedad y piensa de sí misma: «Allí iba la tonta, la literata, Jorge Sandio, la mística, la fatua, la loca, la loca sin vergüenza.» Ningún comentario del narrador nos descubre su propia opinión al respecto. Nos parece, no obstante, que existe cierto paralelismo entre la procesión «esa comedia supersticiosa y obscurantista» y el reconocimiento en ese momento, por la propia interesada de lo ridícula que es una mujer escritora, es decir como si Clarín quisiera atribuir la desfavorable opinión de Ana sobre sí misma al ambiente deprimente de la procesión.

Y esto nos lleva a ocuparnos de un aspecto que consideramos fundamental, el de la educación, especialmente referido a la mujer, aspecto que, a su vez, nos va a conducir hasta Renan. Clarín abismalmente religioso proclama refiriéndose a Ana: «Pronto volvía la fe [...]; volvía a desmoronar aquella torrecilla del orgulloso racionalismo, retoño impuro que renacía mil veces en aquel espíritu educado lejos de una saludable disciplina religiosa.» También añadirá que «su educación (era) pagana, dislocada, confusa». Además para Clarín el conocimiento del arte clásico en el que tanto predomina el desnudo, es funesto para la mujer: «Por fortuna, en el espíritu de Ana la impresión más fuerte del arte antiguo [...] fue puramente estética; [...] y gracias a ello aquel inoportuno estudio del desnudo clásico no causó estragos.» Alas, forzoso es reconocerlo, no se ha librado de uno de los prejuicios más deformantes y dañinos de la educación religiosa: la ñoñez pudibunda y ridícula. Mas, prosigamos.

Otro texto de Clarín nos aclara su pensamiento: «¿Tiene una señora derecho a escribir como un hombre? Es indudable. Como llegará a tenerlo para sentarse en el Congreso.» Más la reacción machista se presenta a renglón seguido: «Al hombre le quedará el recurso de no casarse con una diputada.»⁶

Asimismo nos dice Clarín que a Ana «nunca le habían enseñado la religión como un sentimiento que consuela: doña Camila entendía

Guillemin, *Victor Hugo par lui-même*, París, Ed. du Seuil, 1951, p. 82. Añadiremos que esta misma costumbre se da en *Lourdes* de Zola, con la creación del cura ejemplar «Pierre Froment» y ya en nuestra época en *La peste*, de Camus, con el padre «Paneloux».

6. Clarín, *Preludios*, estudio preliminar, selección y notas por Jean-François Botrel, Oviedo, Diputación de Asturias, I.D.E.A., 1972, p. 57.

el cristianismo como la geografía o el arte de coser y planchar; era una asignatura de adorno o una necesidad doméstica. Nada le dijo contra el dogma, pero jamás la dulzura de Jesús procuró explicársela con un beso de madre».

La dulzura es el rasgo dominante en la sentimental y poética *Vida de Jesús* de Renan, carente por completo de valor histórico y científico.⁷

Hay pocas alusiones a Renan en *La Regenta*. Por dos veces la calificación de *impío* aplicada a Renan no deja de ser algo ambigua ya que la emplea el narrador, pero su arte es tal que el lector, ya desde el principio familiarizado con la crítica anticlerical de todo el texto, no deteniéndose en la imprecisión del relato, alcanza espontáneamente su sentido y atribuye acertadamente esa calificación a los clérigos. La tercera alusión es la siguiente: «Las damas, aunque admiraban también aquello de que Renan copia a los alemanes [...] preferían oír al Magistral en sus sermones de costumbres.» Se trata de una interpretación deliberadamente malévola de las propias palabras de Renan cuando, antes de perder completamente la fe, explica: «Je rêvais des réformes futures, où la philosophie du christianisme, dégagée de toute scorie superstitieuse et conservant néanmoins, son efficacité morale, (là était mon rêve) resterait la grande école de l'humanité et son guide vers l'avenir. Mes lectures allemandes m'entretenaient dans ces pensées.»⁸ Por lo que hemos leído en otros escritos del propio Clarín, esto podría ser igualmente su ideal y su sueño.

También, y conociendo el entusiasmo de Clarín por el escritor francés, creemos que nos es lícito señalar una coincidencia de ambos autores. Cuando el Magistral reprende al obispo, ese clérigo caritativo, pero pusilánime, incapaz de enfrentarse con la soberbia de don Fermín que le reprocha sus liberalidades con los pobres y su descuido en el vestir, le dice: «[...] ¿Cree usted que si todos luciéramos pantalones remendados como un afilador de navajas o un limpiachimeneas llegaría la Iglesia a dominar en las regiones en que el poder habita?» Ello nos trae el recuerdo de una opinión de Renan quien, al hablar del clero aceptable por la alta sociedad, afirma: «Il fallait un prêtre mondain, lettré, aussi peu philosophe que possible, nullement théologien (qui n'eût pas l'idée de rétractations, de pénitence), [mais] ayant avec les anciennes classes ces relations d'origine et de société sans lesquelles l'Évangile a peu d'accès en

7. Recordemos que de la *Vida de Jesús* existen dos redacciones diferentes escritas por el propio Renan, con sólo meses de intervalo. Véase el excelente estudio de Georges Pholien, *Les deux «Vie de Jésus» de Renan*, París, Les Belles Lettres, 1983.

8. Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, París, Calman-Lévy, 1934, p. 224.

des cercles pour lesquels il n'a pas été fait.»⁹ Condiciones de carácter intelectual somero y mundano en Renan y de presencia de distinguida clase social en Clarín, indispensables para los fines puramente terrestres, según ambos, que interesan a la Iglesia.

Sabemos que Renan estimaba mucho a monseñor Dupanloup. Tal vez por eso Clarín hará declarar al Magistral que Dupanloup era un cobarde que no se había atrevido a defender la infalibilidad del papa.

Mas aquí termina el parecido de Alas con Renan. Oigamos la opinión de éste sobre Dupanloup: «Je trouvai chez M. Dupanloup cette grande et chaleureuse entente des choses de l'âme qui faisait sa supériorité. Je fus avec lui d'une extrême franchise. Le côté scientifique lui échappa tout à fait; quand je lui parlai de critique allemande, il fut surpris [...]. L'Écriture, à ses yeux, n'était utile que pour fournir aux prédicateurs des passages éloquentes; or l'hébreu ne sert de rien pour cela.»¹⁰ Pensamos que a Alas, como a la madre de Renan la imposibilidad científica de aceptar el dogma, se le escapa: «Ma mère —dice Renan— n'était pas assez instruite pour comprendre qu'on changeât de foi religieuse parce qu'on avait trouvé que les explications messianiques des Psaumes sont fausses.»¹¹ En realidad Clarín no ha comprendido a Renan; incluso lo ha citado en apoyo propio, tergiversando su pensamiento: «la ciencia es buena porque es la verdad, sea la verdad que sea. Mas si los que no admiten que el *Eclesiastés* sea obra de Salomón, como es posible suceda a M. Frary, me dijeran: todo eso no lo escribió el hijo de Bat-Shebá, sino un admirador suyo, que vivió probablemente más de ochocientos años después [...], respondo que, aunque así fuera, aquí podríamos decir lo que antes dije de los dioses, que lo esencial para mi asunto es que haya habido quien pensara así; y resultará siempre, como reconoce el mismo Renan, que Salomón no hubiera rechazado como ajenas a su idea las elocuentes palabras que el *Eclesiastés* le atribuye». Olvida Alas que fueron precisamente los errores cronológicos y las interpolaciones en un texto que se dice de origen divino lo que hizo perder la fe a Renan.¹²

Abordemos ahora las alusiones de Clarín a Voltaire, uno de los pocos autores acerca de los que da su opinión nuestro autor. Y es que Voltaire posee el privilegio de despertar inteligencias o engendrar odios. Su valía no predispone nunca a la indiferencia. Veamos: «Porque Mourelo andaba todavía a vueltas con el pobre Voltaire.» Dos expresiones han detenido nuestra atención: el adjetivo «pobre» y el adverbio «todavía». Totalmente inexplicable resulta el adjetivo

9. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 125.

10. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 125.

11. Ernest Renan, *op. cit.*, p. 230.

12. Clarín, «Un discurso» en *Folleto*s, Madrid, Fernando Fe, 1981, p. 45.

aplicado a Voltaire. Ni en sentido propio ni en sentido figurado cabe una caracterización menos afortunada, más errónea, más injusta. El gesto de libertad y de rebeldía frente a toda injusticia que encarna la figura de Voltaire ha sido monstruosamente desfigurado por ese adjetivo que lo equipara a un deficiente mental, desprovisto de inteligencia y de valor, omitiendo la inmensa importancia de una de las plumas más brillantes y valientes, precisamente de un siglo luminoso como pocos, que por algo se le llama «el siglo de las luces». Por otra parte el adverbio «todavía» indica que para Clarín atacar a Voltaire es ya un anacronismo, algo totalmente desprovisto de actualidad y por tanto inútil, innecesario. Asombroso, por lo menos, nos resulta que un ingenio tan perspicaz como el de Clarín, de tan sutil como profundo conocimiento del panorama religioso español, así lo pensábamos en otro tiempo, haya caído en esa incongruencia. En nuestros días, un siglo después de la publicación de *La Regenta*, todavía sigue teniendo vigencia, para muchos, una imagen odiosa del filósofo. Todo lo que de cerca y aun de lejos toca a la Iglesia, a la fe y al clero es todavía motivo de escándalo y polémica en nuestro país. ¿Acaso no nos ha informado José R. Fernández González en su «Crónica del Simposio celebrado en Oviedo en 1984», y cito sus palabras, que «el profesor Dionisio Gamallo Fierros armó la marimorena con su dura crítica a la interpretación represiva que del sexo tiene la Iglesia Católica?»¹³ No sospechaba Clarín que bastantes años después de escrita, no podrían sus compatriotas leer su novela, ni que su hijo, rector como se sabe, de la Universidad de Oviedo, sería fusilado por aquellos que siempre han gozado del apoyo incondicional y poderoso de la Iglesia. ¡Pobre Clarín!

Este estudio pretende ahondar —resulta obvio decirlo— sin constituir ni un trabajo exhaustivo ni, por tanto, definitivo, algo más en la interpretación del estilo y del pensamiento de Clarín. Y para ello ha constituido una ayuda insustituible el analizar, aunque someramente, la importante función de lo francés en *La Regenta*, una de las mejores novelas de nuestro siglo XIX.

13. *Actas del Simposio sobre «La Regenta» de Clarín y su tiempo*, Oviedo, 1987, p. XVIII.

FRANCIA EN LAS «NOVELAS CONTEMPORÁNEAS» DE GALDÓS

FRANCISCO CAUDET

Sin Francia difícilmente se explican muchas de las manifestaciones artísticas y literarias que tuvieron lugar en esta parte de los Pirineos a lo largo del siglo XIX —lo que, dicho sea de paso, se podría aplicar igualmente a otros países europeos—. Francia se convirtió en el siglo pasado, como nadie se atrevería a discutir, en un referente cultural de enorme trascendencia. El examen de sólo una parte de la producción novelística de Galdós, sus «Novelas contemporáneas», nos va a servir de índice de ese protagonismo francés en el campo específico de la prosa novelesca.

Hay indicios de que Galdós ya conocía la obra de Balzac antes de su primer viaje, en el verano de 1867, a París. De cualquier modo, en sus *Memorias de un desmemoriado*, recordaba haber comprado en los *quais* del Sena, durante esa visita, unos tomitos de Balzac. Uno de entre ellos, el de *Eugenia Grandet*, así lo recordaba en sus *Memorias*, le impresionó de un modo muy particular.¹ Pero hay que destacar asimismo —algo que se suele a menudo pasar por alto— el impacto que le produjo la lectura del «Avant-propos» a *La Comédie humaine*. Ese texto lo utilizó para exponer su concepción de la novela, en 1870, en «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», y años después, en 1897, en «La sociedad presente como materia novelable.» Me ocuparía demasiado tiempo empezar ahora a cotejar esos tres textos, pero del cotejo saldrían numerosas concordancias.² Balzac, en fin, había dejado en Galdós una huella tan duradera como significativa.

En otro lugar, en un trabajo comparativo entre *L'Éducation sentimentale* y *El doctor Centeno*, he estudiado con algún detalle la influencia de Flaubert en Galdós.³

1. Benito Pérez Galdós, *Memorias de un desmemoriado* en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1982, III, p. 1431.

2. Estos dos escritos están recogidos en *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972.

3. Véase Robert Ricard, «Galdós devant Flaubert et Alphonse Daudet» en

La influencia de Zola, tanto en el caso de Galdós como en el de otros novelistas españoles de la época,⁴ es la que se ha solido considerar, especialmente a partir de la traducción al español, en 1880, de *L'Assommoir* y de *Nana*,⁵ la más decisiva. Fue entonces cuando Galdós consiguió con *La desheredada* (1881), novela que inauguró el ciclo de las «Novelas contemporáneas» y es una de las obras más representativas del naturalismo español, «salvar —en palabras de Sergio Beser— a la narrativa castellana del camino sin salida de la novela “tendenciosa”».⁶

Hay en el cap. 2 de *La desheredada* un pasaje en el que Galdós parecía estar queriendo testimoniar su recién contraída deuda con el naturalismo francés. Me refiero al pasaje en el que Isidora se dirigía a casa de su tía y, de pronto, fijó su mirada en un riachuelo que recuerda a los «ruisseaux» que, cargados de semejante simbolismo premonitorio, aparecen, de manera recurrente, en *L'Assommoir*:

«Y siguiendo [Isidora Rufete] en su manía de recargar las cosas, como viera correr por la calle-zanja aguas nada claras, que eran los residuos de varias industrias tintóreas, al punto le pareció que por allí se despeñaban arrojuelos de sangre, vinagre y betún, junto con un licor verde que sin duda iba a formar ríos de veneno. Alzóse con cuidadosa mano las faldas y avanzó venciendo su repugnancia.»⁷

Galdós et ses romans, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1969, pp. 35-50; y Francisco Caudet, «El doctor Centeno: la “educación sentimental” de Galdós» en *Festschrift en honor del Profesor Bruce W. Wardropper*, en prensa.

4. Véase Francisco Caudet, «La querella naturalista: España contra Francia» en Yvan Lissorgues, ed., *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 58-74.

5. Walter T. Pattison en *El naturalismo español*, Madrid, Gredos, 1965, p. 151, señalaba que en 1880: «Dos versiones diferentes de *L'Assommoir* y traducciones de *Nana* y *Una página de amor* dan una fuerte dosis de naturalismo “puro” a los españoles y el escándalo es grandísimo.»

6. *Leopoldo Alas. Teoría y práctica de la novela*, ed. Sergio Beser, Barcelona, Laia, 1972, p. 104. Galdós reconoció, en varias ocasiones, la deuda literaria que habían contraído él y otros novelistas de su generación con Zola y el naturalismo francés. Pero, más de una vez, le traicionó el prurito nacionalista. Así, en el prólogo a *La Regenta*, en donde regateaba la importancia de esa deuda, diciendo que «todo lo esencial del naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos. [...] Recibimos, pues, con mermas y adiciones (y no nos asustemos del símil comercial) la mercancía que habíamos exportado, y casi desconocíamos la sangre nuestra y el aliento del alma española que aquel ser literario conservaba después de las alteraciones ocasionadas en el viaje. Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra...». Véase Francisco Caudet, «La querella naturalista: España contra Francia», *art. cit.*, pp. 66-67.

7. Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Madrid, Alianza, 1980, p. 38.

Habría que detenerse igualmente en lo que supuso para Galdós, en sus años de juventud, la lectura de los grandes folletinistas franceses. Abundan, ya en sus primeros escritos, las referencias a Federico Soulié, a Ponson du Terrail, a las «sangrientas páginas de Víctor Hugo»...⁸ Sabido es que Galdós mantuvo siempre una relación conflictiva con el folletín, pues le repelía y atraía a la vez. Pero, de todos modos, utilizó su técnica continuamente. Cada vez que en muchas de sus narraciones necesitaba introducir tensión dramática, enredos, situaciones disparatadas, echó mano de Ido del Sagrario, a quien se le había secado el cerebro por haber escrito tantos folletines sin ingerir otra alimentación que no fuera alubias. El folletín tuvo en la novela galdosiana —lo señaló con su habitual perspicacia Montesinos—, una función estructural parecida a la que los libros de caballerías tuvieron en *El Quijote*. Por un lado, Galdós y Cervantes estaban, respectivamente, en contra del folletín y de los libros de caballerías, pero, por otro lado, se sirvieron de ellos a placer, porque «una ficción vertiginosa que mantuviera en vilo al lector y lo dejara sin aliento, era perfectamente legítima».⁹

El folletín francés, a pesar de haberlo Galdós —como decía yo antes— denostado en numerosas ocasiones, funcionó como una constante estructural en la novela galdosiana. El folletín fue uno de los intertextos que mejor ayudan a definir la concepción, tanto desde una perspectiva teórica como práctica, que Galdós tuvo de la novela. Maxi, hacia el final de *Fortunata y Jacinta*, confesaba recordar «los disparates» que se le habían ocurrido durante la crisis que sufrió cuando le abandonó su esposa, «como se recuerdan los de las novelas que uno ha leído de niño...»¹⁰ Galdós se reprochaba, de esta manera, el haber puesto tanto «disparate» en la novela, algo más propio de un autor de folletines. Por eso, también en esos capítulos finales de *Fortunata y Jacinta*, Ido del Sagrario aparece defendiendo la necesidad en la vida de la lógica y del orden.¹¹ Esto venía a significar, en términos narrativos, que había llegado el momento de que el novelista *de veras*, es decir Galdós (que era supuestamente la antítesis del folletinista Ido del Sagrario, que tenía una «mente tísica» y desvariaba), tomase en su lugar el control de la narración. Los «disparates» a la usanza folletinesca tenían, por tanto, que dejar paso a una narración en la que debía imponerse un orden y

8. Véase H. Chonon Berkowitz, «The Youthful Writings of Pérez Galdós» *Hispanic Review* I (1933), p. 105.

9. José F. Montesinos, «Galdós en busca de la novela» *Insula* 202 (1963), página 1.

10. Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. I, p. 462.

11. Hacia el final de *Fortunata y Jacinta*, *op. cit.*, vol II, p. 421, Ido del Sagrario se ha transformado en una persona «sensata», pues hace afirmaciones como ésta: «Total, que yo digo siempre: "Lógica, liberales", y de aquí no me saca nadie.»

una lógica, necesarios para poner punto final a la historia de las dos casadas que Galdós se había propuesto narrar. El folletín había cumplido su función de mecanismo, digamos, «accesorio». Pero, con todo, había desempeñado una función imprescindible, la de ser un motor narrativo sin el que la acción difícilmente hubiera alzado el vuelo, se hubiera puesto en movimiento. ¿Acaso no fue Ido del Sargrario quien, en los capítulos iniciales de *Fortunata y Jacinta*, se inventó la historia del «falso Pitusín», de pura cepa folletinesca, con la que empezó el primer conato de acción en la novela?

Pasando a otros temas, me detendré a continuación en algunos aspectos más puntuales de la recepción de Francia y lo francés en las «Novelas contemporáneas». El conocimiento de la lengua francesa era para la burguesía —hay numerosas referencias a ello en las novelas galdosianas de este ciclo—, un requisito indispensable para la educación de sus hijas.¹² Lo consideraban, por lo menos, algo tan necesario como el que aprendieran a tocar el piano. La cocina francesa era admirada, sobre todo por ser de buen gusto celebrar en público sus virtudes, pero abundaban quienes en privado defendían la superioridad de la cocina nacional. A ello se refirió Galdós varias veces en clave de humor. Don Santiago Alonso-Quijano le daba a Isidora Rufete, en *La desheredada*, estos consejos culinarios que debía tener muy presentes cuando heredase el marquesado de los Aransis:

«Mucho te hablaría de tu cocina, si mi mal me diera espacio para ello. Solamente te diré que pues la moda quiere que el arte francés, con sus invenciones, en que entran el gusto y la forma, prevalezca sobre nuestra cocina nacional, no te dejes vencer del patriotismo, tratando de restablecer usos culinarios que están ya vencidos. Adopta la cocina francesa, toma un buen jefe y provéete de cuanto la moda y la especulación traen de remotos países. Pero has de saber que es de buen gusto el no condenar en absoluto nuestras sabrosas comidas; y, así, no hay cosa de más chispa que sorprender un día a tus convidados con un plato de salmorejo manchego, bien cargado de pimienta o con un estofado de la tierra, bien espeso y oloroso. Esto, hecho a tiempo y tras una exhibición hábil de fruslerías francesas, no sólo no te será vituperado, sino que te valdrá grandes alabanzas.»¹³

12. En *La de Bringas*, ed. de Alda y Carlos Blanco, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 94-97, Benito Pérez Galdós utiliza, en un diálogo en forma teatral, una serie de palabras francesas, porque faltaban en el vocabulario español, y dice: «Los términos franceses que matizaban este coloquio se despejaban del tejido de nuestra lengua; pero aunque sea clavándolos con alfileres, los he de sujetar para que el exótico idioma de los trapos no pierda su genialidad castiza: citar tal vez esas palabras.» No puedo detenerme aquí, por problemas de espacio, en las numerosas palabras y expresiones francesas que aparecen constantemente en las «Novelas contemporáneas». Son tan abundantes que merecerían ser estudiadas como un tema aparte.

13. *La desheredada*, op. cit., p. 240.

Torquemada, que debido a su imparable ascenso social se vio obligado a tener un cocinero francés, sintió hacia el final de su vida una enternecedora necesidad de comerse un plato de judías que, dicho entre paréntesis, fue la puntilla que le remató. Antes de que se lo sirvieran, sentado a la mesa de una humilde taberna, le explicaba al tabernero:

«Por de pronto las judiítas, y veremos lo que dice el estómago, que de seguro ha de agradecerme este alimento tan nutritivo y tan... francote. Porque yo tengo para mí, Matías, que todo el condimento español y madrileño neto cae mejor en los estómagos que las mil y mil porquerías que hace mi cocinero francés, capaces de quitarle la salud al caballo de bronce de la plaza Mayor.»¹⁴

En las «Novelas contemporáneas» abundan las alusiones a personajes históricos franceses, lo que hace suponer que los lectores —en definitiva escribía Galdós para la burguesía y la clase media—, tenían cierta familiarización con personajes y episodios de la historia de Francia. Isidora Rufete, en *La desheredada*, durante su paso por la cárcel, sobre todo los primeros días, se encariñó «con el bonito papel de María Antonieta en la Conserjería».¹⁵ A Rosalía, en *La de Bringas*, se le ocurrió que ella hubiera sido para Pez, de haberse casado con él, lo que Josefina para Napoleón, quien sin ella «no hubiera sido nada...»¹⁶ A Mauricia la Dura, en *Fortunata y Jacinta*, se la compara físicamente con Napoleón, con cuya historia se establece, a través de unos cuadros, un curioso paralelismo. La hermana de Mauricia tenía colgados unos grabados «que nada tenían de español..., las batallas de Napoleón I, reproducidas de los un tiempo célebres cuadros de Horacio Vernet y el barón Gros. ¿Quién no ha visto —se preguntaba Galdós— el *Napoleón en Eylau*, y en *Jena*, el *Bonaparte en Arcola*, la *Apoteosis de Austerlitz* y la *Despedida de Fontainebleau*?» Pues bien, en el lecho de muerte, «la Dura completaba la historia aquella expuesta en las paredes: era el *Napoleón en Santa Helena*».¹⁷ En *Misericordia*, la siguiente conversación entre la pareja formada por el «galán marchito» Frasquito y la «protocursi» Obdulia apunta a que las muchas referencias en las «Novelas contemporáneas» a personajes históricos franceses —como, en general, las muchas referencias a Francia— se explican por la cursilería de la sociedad madrileña de la Restauración. Aunque Frasquito «no había dado la vuelta al mundo», satisface la curiosidad de Obdulia por los viajes, pues

14. Benito Pérez Galdós, *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 589.

15. *La desheredada*, *op. cit.*, p. 415.

16. *La de Bringas*, *op. cit.*, p. 129.

17. *Fortunata y Jacinta*, *op. cit.*, vol. II, pp. 174-175.

«¡Había estado en París!, y para un elegante esto quizás bastaba. ¡París! ¿Y cómo era París? Y Obdulia devoraba con los ojos al narrador, cuando éste refería con hiperbólicos arranques las maravillas de la gran ciudad, nada menos que en los esplendurosos tiempos del segundo Imperio. ¡Ah! ¡La emperatriz Eugenia, los Campos Elíseos, los bulevares, Notre-Dame, Palais Royal..., y para que en la descripción entrara todo, Mabille, las loretas!... Ponte no estuvo más que mes y medio, viviendo con gran economía y aprovechando muy bien el tiempo, día y noche, para que no se le quedara nada por ver.»¹⁸

Comparaba Galdós más adelante la hermosura de Obdulia con la de la emperatriz Eugenia, «ese prototipo de elegancia, de hermosura, de distinción...» Y como Obdulia protestase, le replicaba Frasquito:

«No digo más que lo que siento. Esa mujer *ideal* no se me ha olvidado desde que la vi en París, paseando en el *Bois* con el Emperador. La he visto mil veces después, cuando *flaneo* solito por esas calles soñando despierto, o cuando me entra el insomnio, encerrado las horas muertas *en mis habitaciones*.»¹⁹

En *El abuelo* es acusada la nuera del conde de Albrit de derrochar la fortuna heredada de éste, y un personaje recuerda: «Ya lo dijo Luis XV (*estropeando el francés*): “Aprè muà, le diluch.”»²⁰

La lengua francesa se convierte en un vehículo no sólo para entrar en contacto con la cultura francesa sino además con la de otros países. Juan Pablo Rubín, en *Fortunata y Jacinta*, entabla una rocambolesca discusión con Pedernero, un «teólogo contrabandista», quien, ni corto ni perezoso:

«En dos o tres días refrescó sus lecturas, rehízo su erudición descompuesta en los viajes y en la vida de libertino, y bien preparado acudió al torneo a que el otro le retaba con sabidurías de tercera mano, aprendida en los libritos franceses de ciencia popular a treinta céntimos el tomo.»²¹

A Maxi, cuando conoció a Fortunata y el amor le dio

«aquella sacudida entróle el gusto por las grandes creaciones literarias, que se embebecía leyéndolas. Devoró el *Fausto* y los poemas de Heine, con la particularidad de que la lengua francesa, que antes le estorbaba, se le hizo pronto fácil.»²²

18. Benito Pérez Galdós, *Misericordia* en *Obras completas, op. cit.*, vol. III, p. 728.

19. *Ibid.*, p. 731.

20. Benito Pérez Galdós, *El abuelo* en *Obras completas, op. cit.*, vol. III, p. 808.

21. *Fortunata y Jacinta, op. cit.*, vol. II, p. 31.

22. *Ibid.*, pp. 493-494.

En *Lo prohibido*, un tal Carrillo:

«Gustaba de trabajar y de leer autores ingleses traducidos al francés, porque era de los que se entusiasman con las instituciones británicas, creyendo que las vamos a imitar de sopetón y a ampliarlas aquí en menos que canta un gallo.»²³

Francia, para la burguesía, evocaba a menudo una amalgama de cosas tan temidas por ellos como la Revolución, la Comuna, el republicanismo o el libertinaje. Don Florencio Morales, en *El doctor Centeno*, alarmado por el ateísmo, la demagogia y otros males que sufren los países como Francia, que no saben hermanar «la libertad con la religión», arremete contra los «estudiantejos que leen libros franchutes».²⁴ Don Francisco de Bringas, en *La de Bringas*, teme que su hijo se contagie del «virus revolucionario» que se había extendido por España —hay una clara alusión a los prolegómenos de la revolución de septiembre de 1868—, porque «los horrores de la Revolución francesa van a ser sainetes en comparación de las tragedias que aquí tendremos».²⁵ Cuando los contertulios de los Santa Cruz se enteran de que había abdicado Amadeo I, intuyen que iba a proclamarse la República, y un tal Aparisi se apresta a denunciar: «El golpe viene de fuera. Esto lo veía yo venir. Francia...»²⁶

Pero la cosa no acaba aquí. Porque Francia —y de modo muy particular París— era también para la burguesía un lugar de perdición. El doctor Alejandro Miquis le dice a Isidora Rufete, en *La desheredada*:

«Isidora, al nacer te equivocaste de patria. Debiste nacer en Francia. Eres demasiado grande, eres un genio, y no cabes aquí. ¿Quieres el último consejo? Pues vete a París. Aquí te degradarás demasiado. Aquí no las gastamos de tanto lujo como tú.»²⁷

23. Benito Pérez Galdós, *Lo prohibido*, ed. de José F. Montesinos, Madrid, Castalia, 1971, p. 103.

24. Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 268.

25. *La de Bringas*, *op. cit.*, p. 268.

26. *Fortunata y Jacinta*, *op. cit.*, vol. I, p. 76. En *Fortunata y Jacinta*, II, pp. 419-420, los contertulios del café Gallo hablaban, a veces, de política y de «la Revolución francesa, época funesta en que, según el cobrador municipal, habían sido guillotinas muchas almas». A lo que respondió Izquierdo con «disparates... acerca del *Pronunciamiento* de Francia». El humor galdosiano podía ser muy corrosivo. Se burlaba Galdós de esta visión española de la Historia francesa, porque, como contrapartida, según Raymond Carr, *España, 1808-1939*, Barcelona, Grijalbo, 1969, p. 334: «Sagasta, el jefe del gobierno liberal, observaba amargamente que en el extranjero a un general que no respetara la primacía del gobierno civil no se le llamaba mal general, sino general español.»

27. *La desheredada*, *op. cit.*, p. 279.

La mamá de Juanito Santa Cruz siente un miedo terrible cuando se entera de que su hijo va a hacer el viaje de fin de estudios a París. El motivo era que según se había enterado:

«allá hilaban muy fino en esto de explotar las debilidades humanas, y que Madrid era, comparado en esta materia con París de Francia, un lugar de abstinencia y mortificación».²⁸

Así es que:

«Primero se le ocurrió encargar muchas misas al cura de San Ginés, y no pareciéndole esto bastante, discurrió mandar poner de Manifiesto la Divina Majestad todo el tiempo que el niño estuviese en París.»²⁹

Juanito quiere tranquilizar a Jacinta, que se había imaginado a Fortunata como «un monstruo de seducciones». Y éste le asevera:

«Esta casa de perdidas que en Francia tanto abunda, como si hubiera allí escuela para formarlas, apenas existe en España, donde son contadas... todavía, se entiende, porque ello al fin tiene que venir, como han venido los ferrocarriles.»³⁰

La perspectiva de Francia y lo francés es totalmente diferente cuando nos hallamos con personajes que no habían conseguido integrarse en el sistema, apareciendo entonces un rechazo de España y lo español, lo que era una manera de no aceptar o de rechazar su nefasto sino. Francia, y a veces también Inglaterra, se convierten en naciones de las que éstos hubieran deseado formar parte. Por un lado, hay una dura crítica de España y de lo español y, por otro, se ensalza a esos dos países, Francia e Inglaterra.

En *Tormento*, la novela del ciclo en la que Francia tiene un mayor protagonismo, califica Galdós a Madrid de «capital burocrática donde hay personas que han hecho brillantes carreras por saber hacerse el lazo de la corbata»,³¹ convirtiendo en su contrapunto ideal a la ciudad de Burdeos. Allí Agustín y Amparo, que se ven obligados a huir de los convencionalismos y presiones sociales de la capital del Reino, encuentran el espacio idóneo donde llevar una vida

28. *Fortunata y Jacinta*, op. cit., vol. I, p. 114.

29. *Ibid.*, vol. I, p. 114.

30. *Ibid.*, vol. II, p. 62. Y en *Lo prohibido*, op. cit., p. 308: «Lo que digo (le espeta José María de Guzmán), estás hecha una parisiense...» «Y a mí no me llamas tú (le replica Eloísa) parisiense; ya sé lo que quieres significar con esos motes. Esperaba de ti consideración por lo menos.» Y más adelante, p. 310: «Te encuentro muy francesa...» «¡Dale!... Me enfada eso más que si me dijeras una mala palabra. Si quieres decir la mala palabra, suéltala, ten valor, pomme la cara como un tomate, pero no me insultes con rodeos.»

31. Benito Pérez Galdós, *Tormento*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 35.

digna y libre.³² Don Carlos de Tarsis, en *El caballero encantado*, discute de teatro con Ramirito y, sin poder contener su irritación, le espeta:

«Toda nuestra literatura dramática es esencialmente *latosa*, toda convencional, encogida, sin médula pasional, cuando no es grosera y desquiciada. Compara este arte, siempre abortado, con la dramática francesa, rebosante de vida y pasión. Las compañías extranjeras nos enseñan la ruindad de nuestro arte, la cual se manifiesta en el éxito de las traducciones, hoy con los autores exquisitos que se llaman Donnay, Berstein, Mirbeau, Lavedan, Feydeau, como lo fue hace años con las obras de Scribe, primero, y luego de Sardou. Yo soy en esto muy radical, muy antipatriota, y lo digo sin ningún reparo, añadiendo, amigos míos, que el teatro clásico, con su Lope y su Tirso, me carga también, y siempre que voy a una función de esta clase llevo la mala idea de descabezar un sueño en mi butaca. Una obra del teatro clásico se titula como debieran titularse todas: *La vida es sueño*. Digo y repito con pleno convencimiento que no tenemos teatro, como no tenemos agricultura, como no tenemos política ni hacienda. Todo esto es aquí puramente nominal, figurado, obra de monos de imitación o histriones que no saben su papel. Aquí no hay nada. Cuanto veis es bisutería procedente de saldos extranjeros.»³³

Cuando don Carlos se entera de que estaba prácticamente arruinado, dice:

«Si esto sigue así, también yo tendré que emigrar. En cualquier parte se está mejor que en España, que no es más que una pecera. Somos aquí muchos pececillos para tan poca agua.»³⁴

Federico Ruiz, en *El doctor Centeno*, culpaba a España de su fracaso como autor teatral, porque «si él hubiera nacido en otro país, se dedicaría seguramente al teatro; ¡pero aquí...! En Francia habría ganado diez o doce mil duros con una sola obra. En España, todo es miseria».³⁵ También Ido del Sagrario se consideraba un escritor frustrado por haber nacido en España. Ido le dice a Juanito:

«En este país, Sr. D. Juanito, no se protege a las letras. Yo que he sido profesor de primera enseñanza, yo que he escrito obras de amena literatura tengo que dedicarme a correr publi-

32. Véase *Tormento*, *op. cit.*, pp. 38-41.

33. Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado* en *Obras completas*, *op. cit.*, vol. III, p. 1022.

34. *Ibid.*, p. 1017.

35. Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 311.

caciones para llevar un pedazo de pan a mis hijos... Todos me lo dicen: si yo hubiera nacido en Francia, ya tendría *hotel*.»³⁶

Sin embargo, una mujer como Aurora, en *Fortunata y Jacinta*, consigue estar al frente de una tienda de ropa blanca en Madrid, porque había vivido muchos años en Francia y allí había adquirido «hábitos independientes y mucho tino mercantil.»³⁷

En *Las novelas de Torquemada* hay un diálogo sabrosísimo entre Fidela y el advenedizo y tacaño Torquemada, que voy a utilizar como corolario a mi intervención. En clave de humor, entre bromas y veras, como acostumbraba hacer Galdós, este diálogo compendia de manera ejemplar la percepción de Francia y lo francés en la época de las «Novelas contemporáneas». No hace falta que añada comentario alguno, pues el diálogo es bastante elocuente:

«—¡Hombre, qué cosas dices...! —manifestó Fidela con dulce severidad y blando mimo—. Francisco, por Dios... Mira, tontín, con el viaje a París matamos dos pájaros de un tiro.

»—Llevamos a Rafael a que le vea Charcot. [Un médico.]

»—Si no hiciera más que verle... Pues con mandarle en retrato.

»—Digo que curaremos a Rafael, y de paso verás tú París, que no lo has visto.

»—Ni falta que hace.

»—¿Que no? ¿Te parece que no es demasiado tener que decir, he visto más que Madrid... y Villafranca del Bierzo? No te hagas el zafio, que no lo eres. ¡París! Si tú lo vieras se ensancharía el círculo de tus ideas.

»—*El círculo de mis ideas* —dijo Torquemada, recogiendo con avidez la frase y quedó encasillada en su archivo de locuciones— no es ninguna manga, estrecha para que nadie me la ensanche. Cada uno en su círculo, y Dios en el de todos.»³⁸

36. *Fortunata y Jacinta*, op. cit., vol. I, p. 299.

37. *Ibid.*, vol. II, p. 217.

VALERA, ADMIRADOR DE FRANCIA EN SUS NOVELAS

LUIS LÓPEZ JIMÉNEZ

*Para Daniel Poyán Díaz,
por su afecto, por el mío.*

Sobre las ideas de Valera referentes a Francia, ha dado luz su epistolario, aún no completo, y algunos estudios.¹ El presente trabajo se limita a las novelas de Valera, seleccionando citas y aspectos, para atenernos al espacio atribuido.

La admiración de don Juan Valera a Francia se centra, a mi juicio, en las dos cualidades más salientes de la personalidad del escritor: el hedonismo y la inteligencia. Siempre afloraba en él el hedonismo, su voluntad de vivir gozando. Goce de todos los sentidos, sin olvidar el paladar: cuando era embajador en Washington encargaba en París *foie-gras* y vinos franceses.² En donde parece menos exigente es en compartir con otros su disfrute sensual y sexual con mujeres.

En París, según Valera, «no sólo los sentidos estéticos, o sea la vista y el oído, sino también los otros tres sentidos, se educan y se perfeccionan», escribe en una larga y elogiosa digresión sobre Francia, perteneciente a su novela *Genio y figura* (1897). Recordemos su especificación, toda referente a París:

«El olfato se adiestra para atinar con los perfumes distinguidos y para no confundirlos con los que sahuman o aromatan a la gente ordinaria [exquisitez de don Juan, olvidada a veces en su correspondencia íntima]; el tacto adquiere perspicacia asombrosa para reconocer y disfrutar lo suave, aterciopelado, tibio y matoroso [discreto don Juan, que no da ejemplos, y pone el artículo neutro, pero piensa en el cuerpo femenino, por-

1. El más reciente, la tesis doctoral de Bernardo Moreno Carrillo, *Valera y Francia* (Facultad de Filología de la Universidad Complutense, 1988), cuyo contenido, a pesar de ocupar ochocientas páginas, no agota el título.

2. Luis López Jiménez, *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra, 1977, p. 179.

que nos obsequia su sabiduría de la lengua española con el adjetivo “madoroso”, muy revelador; dice la Academia del sustantivo *mador*: “Ligera humedad que cubre la superficie del cuerpo humano, sin llegar a ser verdadero sudor”; y el paladar, por último, deja de estar embotado por los groseros guisotes patrios, se limpia y se despeja y llega a penetrarse de cuantos deliciosos sabores dan a sus guisos los más inspirados cocineros del mundo.»³

Por lo dicho, la cocina española no había avanzado mucho de la de hacía medio siglo largo, descrita por P. Mérimée y Th. Gautier. En cambio, alaba el arte de cocinar de Juana la Larga, por imitar o realizar platos dignos de Francia.⁴

Don Juan Valera estimaba especialmente la elegancia y la moda francesa. Para elogiar el arte como modista de Juana la Larga, menciona a Worth y Doucet,⁵ dos creadores de moda del Segundo Imperio.

En *Genio y figura* nos da una breve guía para vestir con elegancia, casi todo importado de París, por supuesto:

«Pero Rafaela [...] deseosa de que don Joaquín estuviese [...] *chic* [...] hizo que le tomasen las medidas y escribió a París y Londres encargándole ropa [...]. Como por los pantalones era por donde más había claudicado [la ironía no abandona a Valera], mandó Rafaela que se los hiciese en adelante un famoso sastre especialista, *culottier*, que por entonces había en París, rue de la Paix, llamado Spiegelhalter. De los fraques y de las levitas se encargaron en competencia Cheuvreuil, en París, y Poole, en Londres [que vestía a P. Mérimée, otro “dandy”]. Las camisas, bien cortadas, sin bordados ni primores de mal gusto, pero también sin buches, vinieron de las mejores casas parisienses que a la sazón había. [...] Y, por último, como Rafaela aspiraba a que todo estuviese en consonancia, hizo venir de París el calzado de don Joaquín.»⁶

La vasta cultura de Valera comprendía amplios conocimientos de la historia de Francia; en sus novelas se manifiestan con mayor amplitud: la Revolución francesa y la guerra franco-prusiana de 1870. Lo demás, son rápidas alusiones, por ejemplo: unas láminas bilingües (que intervienen en el fuerte erotismo implícito de la novela), del casino del pueblo de *Pepita Jiménez*, representando «los galanteos, travesuras, caídas y arrepentimientos de Luis XIV y la señorita de La Vallière»; referencias, nacidas en la imaginación eroti-

3. Juan Valera, *Genio y figura* (1897), en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 5.ª ed., 1968, t. I, p. 673.

4. *Juanita la Larga* (1896), en *O.C.*, cit., p. 635.

5. *Ibid.*, p. 635.

6. *Genio y figura*, en *O.C.*, cit., p. 639.

zada de don Luis de Vargas, a mujeres «ligeras, coquetas, alegres, llenas de aristocrática desenvoltura, como las damas del tiempo de Luis XIV»;⁷ alude también a la guerra de Sucesión y al sitio de Gibraltar de la misma, a la guerra del Rosellón y a la guerra de la Independencia, «timbre y servicios» de los Mendoza⁸ que unas veces luchan a favor, otras en contra de Francia, pero en definitiva —se deduce— sin otro provecho para la familia (símbolo de España), y menos aún el provecho material; en cualquier caso, Valera no hace a los franceses responsables de una política, acaso justificada por las circunstancias, pero descalabrada; alude asimismo a Napoleón I, cuya vida es representada también en litografías del citado casino del pueblo de *Pepita Jiménez* «desde Tolón a Santa Elena».⁹ Antes tuvo lugar la Paz de París, y no es inoportuno recordar lo que dice Valera en *El Comendador Mendoza* (1877):

«El rey Carlos III, después de la triste paz de París, a que le llevó el desastroso *Pacto de Familia*, trató de mejorar por todas partes la administración de sus vastísimos Estados.»¹⁰

Las cosas en su sitio: «triste Paz de París» y «desastroso *Pacto de Familia*» de Carlos III, sin paliativos, y también sus aciertos, especialmente en Madrid.

Trata de la Revolución francesa en *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), donde se dice que un célebre Comendador Mendoza «había estado en Francia en tiempos de la gran Revolución» y se distinguió por su impiedad. Asimismo se hace eco del fenómeno sociológico de la huida de los perseguidos, de esta manera:

«Un discreto sacerdote francés, de los muchos que durante la Revolución emigraron, vino a parar a Ronda y fue el maestro de doña Ana, enseñándole su idioma y bastante de historia, geografía y literatura, y haciendo de ella un prodigio de erudición, para lo que entonces solían saber en España las mujeres.»¹¹

En la novela titulada *El Comendador Mendoza*, el protagonista declara inicialmente, en carta al P. Jacinto:

«Figúrese usted cuánto me encantaría la Revolución francesa y su Asamblea Constituyente, que propendía a realizar estos principios míos: que proclamaba los derechos del hombre.»¹²

7. *Pepita Jiménez* (1874), en *O.C.*, cit., pp. 16, 175.

8. *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), en *O.C.*, cit., p. 213.

9. *Pepita Jiménez*, en *O.C.*, cit., p. 162.

10. *El Comendador Mendoza* (1877), en *O.C.*, cit., p. 372.

11. *Las ilusiones del doctor Faustino*, en *O.C.*, cit., pp. 10, 13.

12. *El Comendador Mendoza*, en *O.C.*, cit., p. 376.

Puede aceptarse como idea del Valera «liberal» esta conclusión; y hay que aceptar como pensamientos suyos los vertidos en el largo párrafo de la misma novela, condenando la iniquidad y la sangre vertida. Por brevedad, entresacamos las frases más salientes:

«Los apóstoles de la nueva ley me parecieron, en su mayor parte bribones infames o frenéticos furiosos, llenos de envidia y sedientos de sangre. Vi al talento, a la virtud, a la belleza, al saber, a la elegancia, a todo lo que por algo sobresale en la Tierra, ser víctima de aquellos fanáticos o de aquellos envidiosos. [...] Todo estaba trocado: la brutalidad se llamaba energía; sencillez, el desaliño indecente; franqueza, la grosería, y virtud, el no tener entrañas para la compasión.»¹³

En su obra novelesca y no novelesca¹⁴ cita la guerra franco-prusiana de 1870; la novela con más referencias a Francia, *Genio y figura*, contiene estas líneas que constituyen un verdadero canto al genio francés; he aquí lo esencial:

«Vencida Francia, despojada de ricas provincias, desquiciado el primer [errata por "Segundo"] Imperio entre anárquicas convulsiones y cruelmente mutilada ella [...] no decayó, permaneciendo robusta y firme en medio de tantos males y conservando su poder y su riqueza gracias a la constancia y a la energía de sus hijos. La fertilidad de su suelo y, más aún el talento de los que en él nacen y viven para todas las artes [...] su industria, su comercio, su fecunda habilidad para producir objetos de lujo y de regalo y su virtud económica para crear riqueza y para conservarla, todo esto concurrió a que Francia siguiese siendo [...] la más querida, la más admirada, la más respetada y, fuera de Inglaterra, la más rica nación de Europa. Francia siguió dando la moda, enseñando la elegancia y siendo escuela y centro de toda cortesía. La más brillante antorcha de la moderna cultura se diría que siguió ardiendo en París y que desde allí iluminaba al mundo.»¹⁵

Largo párrafo en el que no aparece el irónico Valera, ni el tantas veces ambiguo. Empieza en elegía y termina en oda.

Algunas citas aisladas de objetos franceses, pero significativas, se encuentran, por ejemplo, en su primera novela, *Doña Luz*, «una chimenea francesa mejor construida que las otras que había en la casa»;¹⁶ Valera demuestra así que no le duelen prendas para reconocer superioridades francesas. Señalemos, de paso, la poca atención que presta en su obra total a las artes plásticas y a la música, casi nula en lo que respecta a Francia.

13. *Ibid.*, p. 377.

14. L. López Jiménez, *op. cit.*, pp. 160-161.

15. *Genio y figura*, en *O.C.*, cit., p. 672.

Nuevo tópico, no desprovisto de realidad: París es centro de cortesanas de lujo, y lo sabe Juanita la Larga, por lo que responde al cacique, aunque instruido, del pueblo:

«¿Si yo fuese en realidad una perdida o tuviese inclinación a serlo, me cree vuestra excelencia tan estúpida que ignore lo que valdría y lo que alcanzaría si a tal oficio me dedicase? [...] en vez de quedarme aquí [...] me hubiera ido a Madrid, a Barcelona, quién sabe si a París, donde se entiende lo que es hermoso y elegante y se paga bien cuando se pone a la venta.»¹⁷

Por lo que no pasa Valera es por el desprecio que supone sobrevalorar lo francés:

«Acostumbrado Arturito a las exquisiteces, primores y alambicadas quintaesencias de las mujeres de París, volvió muy desdénoso, encontrando a sus compatriotas feas, zafias y mal vestidas.»

Por lo que la española Rafaela se propuso «vindicar al Brasil [...] su patria adoptiva», seduciéndole y haciéndole reconocer

«que ella era por todos estilos más guapa que cuantas mujeres habían ido a cenar con él en el café Inglés, en la Maison Dorée».¹⁸

París despertaba atracción, que nunca ha desaparecido:

«Las gentes de otros países de Europa, y más aún las de América, si tienen medios para ello, acuden a París. [...] Allí crecen [errata por "creen"] las mujeres que sobre las prendas que en el suelo natal debieron a la Naturaleza van a adquirir otras prendas artísticas [...] con las cuales pasmarán a sus compatriotas. Los mancebos que van allí [...] imaginan que van a probar alambicadísimos deleites [...] y que van a trocar su primitiva rudeza [...] que parecerán otros [...] y los hombres inclinados a las ciencias, a las letras o a las artes que van a dar [a] su educación los últimos y más delicados toques y van a hacerse dignos y capaces de la gloria.»¹⁹

El párrafo abunda en ironía. No asoma, en cambio, ninguna ironía cuando Valera cita a Víctor Hugo, que califica París de «corazón y cerebro del mundo».²⁰

Alguna alusión se encuentra en *Genio y figura* a la lengua francesa:

16. *Doña Luz* (1879), en *O.C.*, cit., p. 47.

17. *Juanita la Larga*, en *O.C.*, cit., p. 623.

18. *Genio y figura*, en *O.C.*, cit., p. 653.

19. *Ibid.*, p. 672.

20. *Ibid.*, p. 653.

«El francés sigue siendo, por donde quiera, la lengua diplomática y el idioma universal de los refinados y de los ilustrados.»²¹

Por lo que don Juan comprendería hoy su retroceso, igual que explicaba que unos ricos brasileños, pero «ordinarios y medio salvajes», sólo «chapurreaman el francés».²²

Valera leyó literatura francesa ampliamente, desde Montaigne en adelante. Rafaela, de *Genio y figura*, declara ser «franca admiradora» de la literatura francesa, y en un claro trasunto de lo que piensa Valera, añade:

«Me parece esta nación fecundísima en ingenios de toda clase [...] a fin de no tropezar y conseguir que la tal admiración salga rodando por el suelo, me he abstenido de buscar la sociedad literaria parisiense. Al conocer los libros, he conocido lo más noble, depurado y selecto de cada autor. ¿Para qué conocer lo restante? [...] ¿Quién me asegura que los escritores franceses no sean presumidos y fatuos? ¿Qué necesidad tengo yo de extremar mis amabilidades y de hacer esfuerzos para insinuar en la mente de esos señores que no soy una salvaje, que estoy al nivel de ellos, que comprendo sus profundidades y sutilezas.»²³

En estas líneas se manifiesta el orgullo y dignidad de don Juan. Saca a colación a Montaigne, espíritu afín al suyo, y por eso uno de los predilectos siempre de Valera, cuando defiende la moralidad de *Genio y figura* en la postdata:

«sirva también como excusa lo que dice el señor de Montaigne de que los viejos andamos siempre desabridos y melancólicos y necesitamos más que nadie de tomarnos algunas licencias, meramente especulativas [¿se puede creer en él tanta inocencia?], a fin de desopilar el bazo».²⁴

Cita del siglo XVII a Descartes en *Las ilusiones del doctor Faustino*, para señalarlo como lectura del cura Fernández, «aunque tomista y escolástico».²⁵ Entre los predicadores, figuran en la misma novela, leídos por doña Ana, Bossuet, Massillon y Fénelon, cuyas obras «eran como el contraveneno de los libros del comendador Mendoza».²⁶ El preceptista Boileau y los trágicos Corneille y Racine son lecturas de doña Ana a quien, a pesar de ello, «le encantaban —añade Valera para contrarrestar y demostrar la cultura de su persona-

21. *Ibid.*, p. 672.

22. *Ibid.*, p. 702.

23. *Ibid.*, p. 690.

24. *Ibid.*, p. 712.

25. *Las ilusiones del doctor Faustino*, en *O.C.*, cit., p. 199.

26. *Ibid.*, p. 222.

je— los poetas españoles más conceptuosos, sobre todo Góngora y Calderón».²⁷

El evocado a veces como «dieciochesco» don Juan Valera, no cita de ese siglo más que a sus preferidos Voltaire y Chénier, junto a su detestado Rousseau y al filósofo Condillac.²⁸ A don Fadrique, de la novela *El Comendador Mendoza*, «le encantaba» Voltaire y «sus obras más impías le parecían un eco de su alma»,²⁹ del que participaba algo el alma del propio Valera con sus meandros de incredulidad y fe.

En cambio, de Rousseau, cuyo sentimentalismo e ideas repelen al frío y aristocrático Valera, dice, identificándose con el personaje:

«El carácter burlón y regocijado de don Fadrique se avenía mal con la misantropía tétrica de Rousseau.»³⁰

Su muy admirado André Chénier, cuya muerte en la guillotina acentuaría el rechazo de Valera a la Revolución de 1789, aparece con motivo de un personaje, Carlos, poeta en *El Comendador Mendoza*:

«Los versos [de Carlos] le parecieron regulares, no inferiores a los de Meléndez [Valdés], aunque ni con mucho tan buenos como los de André Chénier.»³¹

El siglo XIX es el más representado entre los autores citados en las novelas de Valera. Dos poetas románticos: Hugo y Musset. De Hugo ya hemos hablado; aún le nombra junto con Flaubert, quienes los «peregrinos de la cultura» —reparemos en la ironía— recibirían el «mayor encanto» de poder hablar con uno y otro.³² La cita de Musset es de interés para el comparatismo. Escribe Valera en *Doña Luz* (1879):

«Recostada lánguidamente en una butaca, leía, ya en éste, ya en otro, de dos libros que tenía al lado. Eran Calderón y Alfredo de Musset. Doña Luz andaba estudiando y comparando cómo aquellos dos autores habían puesto en acción dramática la misma sentencia: *No hay burlas con el amor y On ne badine pas avec l'amour.*»³³

No deja de ser curioso que el novelista que ocupa más su atención en las novelas de Valera es Eugène Sue (1804-1875), aunque por política más que por literatura.³⁴

27. *Ibid.*, p. 214.

28. *Ibid.*, p. 199.

29. *El Comendador Mendoza*, en *O.C.*, cit., p. 373.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 382.

32. *Genio y figura*, en *O.C.*, cit., p. 673.

33. *Doña Luz*, en *O.C.*, cit., pp. 47-48.

34. *Las ilusiones del doctor Faustino*, en *O.C.*, cit., p. 310.

A Dumas hijo, le dedica más atención que al padre:

«mi novela [*Genio y figura*] va directamente contra una teoría, hoy en moda, y que ha popularizado *La dama de las Camelias*, en novela, drama y ópera; la redención por el amor, entendiéndose por amor el humano y sexual, ineficacísimo, por sublime y apasionado que sea, para limpiar de ciertas manchas que sólo Dios perdona por su misericordia infinita, pero que la sociedad no puede perdonar ni perdona nunca».³⁵

Así, Alejandro Dumas hijo da lugar a hacer profesión de ortodoxia a don Juan, tan fluctuante toda su vida en materia religiosa. Por otro lado, suprimiendo el aspecto religioso, se alinea con Zola, para el que el amor no redime a la cortesana.

Cita a Renan como una de las personalidades célebres de la época que darían a los «peregrinos de la cultura» honra «superfina y disparatada» al ser recibidos por él.³⁶

Considero que la imagen de un país en la literatura de otro debe tener en cuenta los empréstitos lingüísticos. Es un capítulo que espera ser incluido en la Literatura Comparada. Sólo puedo enunciarlo ahora.

Aquí dan fin estas notas. Clarín, con ser quien era, dijo de sí mismo: «Hablar de Valera es exponerse a no acertar.»³⁷ Sin embargo, constituye un estímulo. El trato con el escritor más sutil y a veces desconcertante de nuestro siglo XIX merece la pena correr el riesgo.

35. *Ibid.*, p. 38, y *Genio y figura*, en *O.C.*, p. 710.

36. *Ibid.*, pp. 673, 712.

37. L. López Jiménez, *op. cit.*, p. 316.

PRESENCIA DE BALZAC EN LA OBRA DE JOSEP PLA

MARTA SEGARRA MONTANER

La *Obra Completa* de Josep Pla, figura peculiar e irrepetible en las letras hispánicas, presenta ciertas semejanzas con el magno proyecto de la *Comédie Humaine* de Balzac. Aunque Pla nunca practicó la novela como «espejo del mundo», su producción periodística y ensayística refleja la sociedad de su tiempo, en sus más variados aspectos: desde el gastronómico hasta el político, pasando por el más amplio espectro de lo social. Esta coincidencia intencional con Balzac se encuentra subyacente en la obra de Pla; en muy pocas ocasiones se hace explícita, dado que Josep Pla no acostumbraba a efectuar críticas literarias minuciosas en sus artículos y ensayos. Las alusiones y citas librescas son numerosas, pero no constituyen sino breves apuntes. No obstante, permiten apreciar que la literatura francesa del siglo XIX está muy presente en la obra de Pla; y no tan sólo la literatura, puesto que Francia y la vida francesa en general ocupan un lugar preeminente en su producción.

Según los Índices a la *Obra Completa* de J. Pla,¹ existen concretamente treinta y nueve alusiones a Balzac en dicha obra. Teniendo en cuenta que ésta se compone de cuarenta y cuatro tomos, el volumen de las citas es más bien pequeño. Sin embargo, las coincidencias que hemos señalado entre las intenciones de Pla y las de Balzac justifican, a nuestro parecer, el análisis de dichas alusiones. Por ello, empezaremos describiendo los enjuiciamientos que Pla emite sobre distintas novelas de Balzac, y que abarcan, curiosamente, desde la crítica más acerba al elogio más encendido. En segundo lugar, comentaremos los casos en que Josep Pla aplica conceptos balzacianos a situaciones y personajes reales; y, finalmente, analizaremos sus consideraciones generales sobre la novela y el quehacer literario inspiradas por Balzac.

Los comentarios de carácter literario que J. Pla efectúa sobre

1. A cargo de Cristina Badosa, Barcelona, Destino, 1988.

las obras de Balzac constituyen, generalmente, frases breves y sentenciosas. Pla expresa su admiración o su disgusto de forma tajante, que no admite réplica ni matiz. Por ejemplo, en *El cuaderno gris*, escribe:

«Balzac, escritor aburridísimo, pesado. No hay manera de encontrar en sus novelas un adjetivo preciso, exacto —un adjetivo que responda a la verdad. Las preocupaciones científicas de Balzac —Mesmer, Gall— hacen refr.»²

Esta falta de amenidad que Pla reprocha a Balzac es reiterada en varias ocasiones, a veces en boca de otro personaje, como el doctor Torrent, que exclama:

«A los franceses, les gustan las novelas de Balzac. A mí, salvando tres o cuatro, se me caen de las manos como si fueran de plomo.»³

Pla llega a dudar también de la verosimilitud de los personajes balzacianos, a los que califica de «autómatas al agua de rosas»,⁴ e incluso de la penetración de que hizo gala Balzac al retratar la sociedad de su época. En este sentido, Pla afirma que Balzac «fue un espíritu ingenuo» y que sus descripciones están falseadas por su «puerilidad» y por su «hipocresía burguesa».⁵

No obstante, cabe señalar que todos estos juicios adversos están contrarrestados por una cantidad semejante de observaciones admirativas y hasta francamente elogiosas. En ellas, Pla detalla las novelas que más ha apreciado de la *Comédie Humaine*, que son más de «tres o cuatro», y que son las siguientes (en orden decreciente): *Une ténébreuse affaire*,⁶ *La Vieille Fille*,⁷ *La Cousine Bette*,⁸ *Le Père Goriot*,⁹ los *Estudios analíticos* (y especialmente el *Tratado de la elegancia*),¹⁰ *Las pequeñas miserias de la vida conyugal*,¹¹ *Eugénie Grandet*¹² y, finalmente, *Les Paysans*.¹³

Pla se refiere a Balzac, en repetidas ocasiones, como uno de los mejores prosistas universales, junto con Dickens y Tolstoi. En *Notes del capvesprol* manifiesta:

2. J. Pla, *El quadern gris. Un Dietari en Obra completa*. Traducción de G. de Ros y Dionisio Ridruejo, Barcelona, Destino, 1975, vol. I, p. 537.

3. J. Pla, *Notes del capvesprol, O.C.*, vol. XXXV, p. 106. (Las traducciones son más si no se indica lo contrario.)

4. J. Pla, *Caps-i-puntes, O.C.*, vol. XLVIII, p. 323.

5. J. Pla, *Humor, candor...*, O.C., vol. XXIV, p. 325.

6. Citada en *S'acaba el viatge, O.C.*, vol. XXXIX, pp. 368, 369.

7. Citada en *Notes del capvesprol, O.C.*, vol. XXXV, p. 266.

9. Citada en *ibid.*; en *S'acaba el viatge, O.C.*, vol. XXXIX, pp. 366-367; y en *Notes sobre París i França, O.C.*, vol. IV, p. 409.

10. Citada en *Tres artistes, O.C.*, vol. XIV, p. 725. (La traducción del título es de J. Pla.)

11. Citada en *Humor, candor...*, O.C., vol. XXIV, p. 35. (La traducción es de Pla.)

12. Citada en *Tres artistas, O.C.*, vol. XIV, p. 248.

13. Citada en *El campanaret, O.C.*, vol. VIII, p. 105.

«Y, ya que nos encontramos aquí, diré que la mejor novela que ha escrito Balzac es *La vieille fille*. Las novelas que son consideradas mejores de este monstruo son el *Père Goriot* (en el cual aparece un personaje rocambolésco, que es Vautrin) y *La cousine Bette*, que es mucho mejor. Pero aún es mejor *La vieille fille*, que muy poca gente ha leído.»¹⁴

Sin embargo, cuando Pla descubre *Une ténébreuse affaire*, declara que «es una maravilla: la mejor novela de este clásico que he leído».¹⁵ Cabe señalar marginalmente que Josep Pla leyó a Balzac, en general, directamente en francés, tal como se desprende de sus críticas. Tan sólo encontramos una alusión a una traducción, concretamente del *Père Goriot*, que Pla califica de «horrible».¹⁶

Podemos afirmar, en suma, que Pla reserva a Balzac un puesto privilegiado en el panteón de los grandes escritores y que lo considera un punto de referencia obligado al valorar las novelas de otros autores. Refiriéndose al *Jean Christophe* de Romain Rolland, por ejemplo, dice que ésta es «una de las mejores novelas francesas que se han escrito —dejando siempre aparte alguna de Balzac».¹⁷ Y califica *La Romana* de Alberto Moravia como un «sub-sub-sub-Balzac».¹⁸ Josep Pla parece admirar pues ciertas novelas de Balzac, que ya hemos detallado, y despreciar absolutamente todas las demás. Se advierte, sin embargo, una cierta evolución cronológica en sus opiniones sobre la *Comédie Humaine*. Es en sus primeros escritos de juventud donde encontramos las críticas más acerbas, que son matizadas en sus obras de madurez hasta llegar a convertirse en elogios admirativos. No se trata de un proceso absoluto, puesto que comentarios favorables y adversos se hallan mezclados en el tiempo, pero podríamos creer que Josep Pla maduro apreciaba mucho más a Balzac que en sus años mozos.

Pese a las mencionadas reservas de Pla hacia la credibilidad de los personajes balzacianos, encontramos numerosas citas en las que Pla compara personas y situaciones reales con las criaturas ficticias surgidas de la imaginación de Balzac. En este sentido, Pla considera que el escritor francés creó una serie de «tipos» de indudable eficacia y perdurabilidad, como puede ser el del avaro:

«A diferencia del mundo anglosajón, de sus donaciones fastuosas, de las suscripciones voluminosas, de los legados, de las fundaciones, de los mecenazgos, etc., de la generosidad del Estado alemán subvencionando todo lo que pueda ser útil a la comunidad y sobre todo a la vida intelectual, en Francia estas cosas son siempre un poco bajas de techo y muy limitadas. Todo

14. *Notes del capvesprol*, O.C., vol. xxxv, p. 266.

15. *S'acaba el viatge*, O.C., vol. xxxix, p. 368.

16. *Ibid.*, p. 367.

17. *Tres senyors*, O.C., vol. xix, p. 475.

18. *Notes per a Sílvia*, O.C., vol. xxvi, p. 309.

suele ser pequeño y estrecho. Sobre las formas de la economía, parecen proyectarse las sombras de *El avaro* de Molière y del *Père Goriot*, de Balzac.»¹⁹

Dejando aparte el hecho de que Pla parece equivocarse al citar el *Père Goriot*, puesto que el avaro balzaciano por excelencia es el padre de *Eugénie Grandet*, este párrafo nos sugiere la idea de la influencia de la literatura sobre la sociedad, en otras palabras, del arte sobre la naturaleza. Josep Pla relata en varias ocasiones cómo determinadas situaciones reales le parecen surgidas de la *Comédie Humaine*, como si la vida imitara la literatura, subrayando así la penetración de las descripciones balzacianas. Entre estas coincidencias de la realidad con la ficción, destaca especialmente un episodio de las *Notes sobre París i França* que analiza, muy balzacianamente, el fenómeno de los marchantes de pintura, en tanto que exponente de la interacción arte-economía:

«Hay un momento, en la vida de Montparnasse, que sería digno de una novela de Balzac: son las horas de la mañana, cuando los artistas, con la cartera (pequeña o grande) bajo el brazo se proyectan sobre el centro de París y van a ofrecer, a las tiendas, a las galerías de arte, su mercancía.»²⁰

Por otra parte, Josep Pla compara algunas de las personas que conoció en la vida real con personajes de la *Comédie Humaine*, contradiciendo así sus propias declaraciones sobre la fragilidad y la verosimilitud de dichos caracteres. Pla señala entonces que las personas reales que retrata «son tan complejas como los personajes balzacianos», como podemos apreciar en la siguiente cita:

«A mí me parece que Mir fue como un personaje de Balzac, de gran biografía, es decir, muy complejo. Es muy difícil, en esos años de juventud, encerrarlo en un cajón con una etiqueta.»²¹

Refiriéndose al cantante Raimon, el escritor dice de él que «era el típico joven pobre —el joven pobre de las novelas de Balzac y de Flaubert».²² Observamos, pues, que Pla se limita frecuentemente a aludir a los tópicos más comunes sobre la obra y la personalidad de Balzac: el tipo del avaro, del joven pobre y ambicioso, el aspecto mundano y retrógrado de Balzac hombre, su afición desmedida a los buenos manjares y al café... Hace asimismo numerosas alusiones al estereotipo balzaciano de la «mujer de treinta años», que parece

19. *Notes sobre París i França, O.C.*, vol. IV, p. 409.

20. *Notes sobre París i França, O.C.*, vol. IV, p. 301.

21. *Tres artistes, O.C.*, vol. XIV, p. 616.

22. *Retrats de passaport, O.C.*, vol. XVII, p. 629.

convertirse en una de sus obsesiones. No obstante, al lado de estos comentarios superficiales e incluso tópicos, encontramos también observaciones certeras y profundas sobre la concepción de la novela, de la sociedad y del carácter humano.

Dentro de las variadas consideraciones generales sobre la novela que Balzac inspira a Josep Pla, destacan en primer lugar las comparaciones con otros escritores de su época. Pese al pretendido desprecio que Pla dice (en ocasiones) sentir hacia Balzac, éste se halla siempre situado entre los «grandes prosistas», junto a Dickens y Tolstoi. Pla llega a afirmar que Balzac y los demás «realistas» son los únicos autores que se leen:

«Estos escritores, que forman el grupo más sustancioso de la literatura mundial de nuestros días —y que son los únicos que se leen—, están afiliados a la tendencia realista, verista o naturalista. Sus “tranches de vie”, de enfoque rural, son francas y feroces diatribas. Lo que han escrito Zola, Balzac, Tolstoi, Chéjov, Maupassant, Hardy y *tutti quanti* sobre los campesinos de sus países respectivos pone la carne de gallina.»²³

Josep Pla utiliza además a Balzac como punto de referencia obligado en sus críticas a jóvenes o no tan jóvenes escritores del momento: Alberto Moravia (que resulta malparado en la comparación),²⁴ Pío Baroja,²⁵ Camilo José Cela,²⁶ Marcel Proust... Este último ejemplo constituye el único caso en que Balzac sale desfavorecido:

«Dentro de veinte años, todo el mundo verá, probablemente, que Proust es el novelista europeo más grande que ha aparecido después de Tolstoi. En Francia, para encontrar un novelista parecido, se tiene que saltar hasta Stendhal. Entre estos dos nombres, Flaubert queda como un estilista y Balzac como un creador de autómatas al agua de rosas.»²⁷

Este fragmento de un artículo aparecido en «La Veu de Catalunya» en 1928 contiene, aparte de un juicio un tanto apresurado sobre Balzac, una certera premonición de la posteridad de la obra proustiana. Asimismo, Balzac provoca, en algunos escritos de J. Pla, una serie de reflexiones generales sobre la literatura y, más concretamente, sobre la novela, que nos permiten acercarnos a las intenciones y anhelos de Josep Pla escritor. Como ya hemos señalado, Pla no se dedicó a la novela, pero declaró que se sentía próximo a Balzac en tanto que, según éste, la literatura debía relatar la «historia

23. *El pagès i el seu món*, O.C., vol. VIII, p. 105.

24. *Notes per a Silvia*, O.C., vol. XXVI, p. 309.

25. En *El passat imperfecte*, O.C., vol. XXXIII, pp. 282 y 634.

26. Capítulo «Camilo José Cela escritor», en *El passat imperfecte*, O.C., vol. XXXIII.

27. *Caps-i-puntes*, O.C., vol. XLIII, p. 323.

de la vida privada de las naciones» y «contribuir al conocimiento de la forma de ser de la gente del país».²⁸

Según Pla, las mejores novelas de Balzac son las que no tienen argumento (aunque luego contradiga esta afirmación diciendo que la mejor de ellas es *Une ténébreuse affaire*, que cuenta con una intrincada trama):

«*La vieille fille*... es una novela sin argumento, es decir, con un argumento puramente moral, pero con una prodigiosa acumulación de detalles. Ahí está el quid de la literatura: los detalles, la observación, el conocimiento. Esto es lo que dura. El mundo literario, imaginativo, no es nada.»²⁹

En definitiva, lo que Pla desea suprimir de la literatura es la ficcionalidad, no el «argumento», puesto que alaba la novelística basada en un «rosario de anécdotas, inteligiblemente expresadas».³⁰ Finalmente, Pla no hace más que expresar su propia concepción del quehacer literario, que coincide verdaderamente en muchos puntos con la de Balzac. La cita siguiente, extraída del Prólogo al *Album de Fontclara*, constituye uno de los raros casos en que Pla detalla sus planes literarios de conjunto:

«Mi vieja obsesión de llenar tres libros largos —como estos libros de la Obra Completa— con las observaciones hechas sobre la gente del país se podría concretar de la siguiente manera, siempre a mi modo de ver:

»Un libro sobre los payeses.

»Un libro sobre los comerciantes.

»Un libro sobre la burguesía.

»De esta voluminosa trilogía —2.000 páginas, más o menos— el primer libro, titulado *Els pagesos*, constituye el volumen 8 de esta Obra Completa.

»El segundo, que he titulado *Album de Fontclara*, que es el presente libro, constituye el volumen 23 de estas mismas obras. El tercero —el libro sobre la burguesía— está por hacer.»³¹

De todas las citas y comentarios precedentes podemos deducir básicamente tres hechos. En primer lugar, Balzac ocupa en la escala de valores literarios de Josep Pla una posición privilegiada pero ambigua. Es considerado uno de los grandes novelistas universales del siglo XIX, pero varias de sus obras más conocidas son severa y hasta duramente criticadas. Pla leyó a Balzac en su juventud (y seguramente, no en su totalidad, sino sólo parcialmente), emitiendo en-

28. *Tres artistes*, O.C., vol. XIV, p. 700.

29. *Notes del capvesprol*, O.C., vol. XXXV, p. 266.

30. *Articles amb cua*, O.C., vol. XXXI, p. 151.

31. Prólogo al *Album de Fontclara*, O.C., vol. XXIII, p. 7.

tonces los comentarios más negativos sobre la *Comédie Humaine*. Cuando releyó varias de estas obras en su madurez, expresó por el contrario una admiración cierta hacia ellas. Parece pues que el criterio de Pla sufrió una evolución con el paso del tiempo, y éste es el segundo hecho a reseñar. Este cambio gradual de opinión pudo ser debido a una progresiva identificación de Pla escritor con las intenciones y concepciones teóricas de Balzac novelista y cronista de su época. Ciertamente, Pla nunca se compara explícitamente con Balzac, ya que, como él mismo dice, «una cosa es un precedente y otra una comparación».³² Sin embargo, su proyecto literario (que es unitario y muy consciente, como muestra la minuciosidad con que preparó su *Obra Completa* y, de forma más clara, el Prólogo al *Album de Fontclara* ya citado) presenta innegables coincidencias con el de Balzac. Ésta es la conclusión más significativa a la que nos ha conducido el rastreo emprendido de la presencia de Balzac en la obra de Josep Pla. Ambos escritores, cada uno en su época y en sus circunstancias, intentaron, explícita o veladamente (es el caso de Pla), llevar a cabo un ambicioso retrato de los hilos secretos que mueven la conducta social y privada de los hombres.

32. *Notes del capvesprol, O.C.*, vol. xxxv, p. 464.

FRANCIA EN EL TEATRO DE ANTONIO GALA

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Cuando pensé participar en este encuentro sobre el estudio de la imagen de Francia en las Letras Hispánicas, andaba afanado en un tema concreto: el teatro de Antonio Gala, al que he dedicado varios trabajos, como saben muy bien los que han tenido la paciencia de andar tras mis escritos.¹ Más concretamente: estaba preparando el prólogo para la edición del último estreno de la pieza teatro-musical de Gala —que no su última obra escrita— *Carmen Carmen*, puesta en escena en el Teatro Calderón, de Madrid, el 4 de octubre de 1988, bajo la dirección de José Carlos Plaza,² y publicada poco tiempo después.³

1. «*Rosalía de Castro* (una figura en su paisaje) de Antonio Gala» en *Rosalía de Castro e o seu tempo (Actas do Congreso Internacional)*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de Compostela, 1986, t. III, pp. 317-325; «Referencias sobre Iberoamérica en la obra periodística de Antonio Gala» en *Actas del II Congreso Internacional sobre el Español de América*, México, UNAM, 1986, pp. 669-678; «Antonio Machado y Antonio Gala» *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* XIV, 2 (1986), pp. 151-158. Están en prensa los trabajos siguientes: «Rasgos andaluces en la lengua literaria de Antonio Gala» en *Homenaje al prof. Antonio Gallego Morell* (Granada, Universidad); «*Samarkanda*, de Antonio Gala» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Berlín); y «Lo coloquial en *El Hotelito* de Antonio Gala» en *Homenaje al prof. Manuel Criado de Val* (Kassel, Reichenberger). Además de los trabajos citados en las notas 3 y 5.

2. El estreno estaba previsto para el día 28 de septiembre —fecha que aparece en la edición de la obra—, pero por dificultades técnicas se llevó a cabo el 4 de octubre, en el marco del Festival de Otoño, de Madrid. La obra fue subvencionada por el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Madrid y patrocinada por una marca comercial (cigarros «Farias. Centenario»). Véase, por ejemplo, la reseña del citado acontecimiento escrita por Eduardo Haro Tecglen, «El brillo de la revista», en el diario *El País*, jueves 6 de octubre de 1988, p. 41.

3. Antonio Gala, *Carmen Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988 (Colección Austral, n.º 65). Prólogo de José Romera Castillo, pp. 9-44.

La primera cosa que se me ocurrió fue el establecimiento de los posibles paralelismos o divergencias entre esta visión del célebre personaje mítico español y la que los escritores franceses habían hecho del mito. En efecto, como es bien sabido, frente al mito de don Juan —tan español, como el de la tonadillera sevillana— que, por otra parte, había sido muy tratado tanto por escritores españoles como del extranjero, el mito de Carmen, por el contrario, había sido llevado a la literatura más por los autores foráneos que por los españoles. Cosa curiosa, por otra parte, pero digna de tenerse en cuenta, como ha resaltado su autor.

Es cierto que la fama del personaje español se debe, fundamentalmente, a la novela del escritor francés P. Mérimée, que a su vez dio origen a la celeberrima ópera cómica, con música de Bizet y letra de Meilhac y Halévy, estrenada en 1875. Desde entonces la figura de Carmen ha traspasado el área de la literatura para pasar, también, al cine (ha sido llevada a la pantalla, por ejemplo, en estos últimos años, por el cineasta francés Godard o por el español Carlos Saura) o al ballet, como es el caso del realizado por Antonio Gades, de tanto éxito artístico y de público.

Pues bien, un simple cotejo entre la obra de Gala —interpretada por la célebre actriz Concha Velasco,⁴ con música de Juan Cánovas— y las versiones de Mérimée y la operística, nos lleva a una primera y clara conclusión: nada tiene que ver esta versión española con las francesas. Frente a la visión romántica del mito de una Carmen, con peineta y pandereta, inserta en un arquetipo de personaje netamente español de la más reaccionaria estirpe, Gala retoma el personaje femenino, lo distorsiona, lo llena de vida concienciada, con un claro sentido denunciador y satírico de la sociedad española de ahora y de todos los tiempos. El primer indicio diferenciador lo encontramos ya en el sintagma del título. El autor cordobés rotula su obra bajo el nombre de *Carmen Carmen*. Carmen (de nombre) y Carmen (de apellido). Esta Carmen Carmen es más Carmen que todas las otras, al menos eso es lo que pretende su creador.

La única concomitancia con la versión operística francesa, por otra parte, es, *grosso modo*, la música. Esta *Carmen Carmen* de Gala es una obra teatro-musical y —como dice su autor— ha necesitado de la música para endulzar y encubrir un tanto la feroz crítica que en sus entrañas lleva.

El tratamiento del personaje es, por lo tanto, diametralmente opuesto al tratamiento francés. Gala —según afirma— recurre a dos caminos inversos, en un plano dialéctico, para conseguir su propósito: de un lado, desmitificando al personaje; y, de otro, intentando

4. Junto a la actriz, figuraban en el reparto, como personajes más destacados, los siguientes actores: Pedro María Sánchez (en Curro Donaíre, el torero), Fernando Valverde (en el Corregidor), Toni Cantó (en José, el militar) y Juan Carlos Martín (en el Hermano Juan).

redimir el tópico de la cigarrera sevillana. El autor de *Anillos para una dama* nos dibuja, frente a la visión romántica francesa (un tanto ñoña y almibarada), una Carmen que revienta de amor por doquier y que se rebela contra una sociedad ortopédica y falsa en la que está inserta. Carmen significa para el autor de *Petra Regalada* la alegría de vivir, a la que sacrifican todos los amantes que va teniendo en el transcurso de la obra (un militar, un religioso, un político y un torero). Pero, pese a la muerte que cada uno de ellos le da en la pieza teatral. Carmen sigue viva hasta el final, hasta que la meten en la cárcel con sus cuatro matadores-amantes y se da cuenta de que éstos han preferido el éxito, el dinero, el poder, el orden y el narcisismo, al amor, a la vida, que esto es lo que significa Carmen, como apostilla su autor.

Antonio Gala, por lo tanto, se aleja bastante en la exposición de la historia de este mítico personaje femenino. Con un modo sonriente e irrespetuoso de contar y cantar las verdades, el escritor de alma cordobesa rinde un homenaje a este arquetipo de mujer, a través de la distorsión, para hacer un canto a la alegría, que es para lo que, en definitiva, hemos nacido los hombres.

Pasemos en estos breves apuntes —el tema daría mucho más de sí y no es mi propósito estudiarlo aquí exhaustivamente— de la última pieza estrenada a la primera, con la que se dio a conocer en el mundo teatral Antonio Gala. Me refiero a *Los verdes campos del Edén*,⁵ estrenada en el Teatro María Guerrero, de Madrid, bajo la dirección de José Luis Alonso —uno de los mejores directores del teatro español actual—, el 20 de diciembre de 1963. En ella aparece como *dramatis personae* la francesa Monique, de unos 30 años, cuyo papel fue interpretado en el estreno por la actriz Silvia Roussin. En la segunda parte de la pieza,⁶ cuando se está celebrando la Nochevieja, aparece Monique, enamorada del francés Claude, aunque dedicada a la prostitución junto a su amiga la española Nina —nombre, como el título de la obra, tomado de la pieza dramática *Extraño interludio* de E. O'Neill—, que habla —según se señala en la acotación— «con un claro acento francés, que se le desmesura cuando ha ingerido mucho alcohol» (p. 188) y que en sus parlamentos introduce, a veces, términos o expresiones en francés,⁷ que, en con-

5. Un estudio de la pieza dramática, con numerosas anotaciones, se puede ver en mi edición de *Los verdes campos del Edén y El cementerio de los pájaros*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986. Las páginas de las citas de la obra corresponden a esta edición.

6. Monique aparece, primero, junto a Nina en una corta escena en un bar (pp. 188-191), y, luego, en la parte final de la obra, que tiene lugar en el panteón del cementerio, la morada del protagonista Juan, en la que participan todos los marginados (pp. 203-222).

7. Antonio Gala emplea en sus obras ciertas expresiones, lexicalizadas ya en español, referidas a hechos de la historia de Francia como 'se armó la revolución francesa', 'esto es la toma de la Bastilla', etc.; critica expresiones

junto, tienen una intencionalidad irónica y sarcástica, como por ejemplo en los casos siguientes:

1. «Ah, qué bien lo vamos a pasar. “Très, très, très, bien”. ¿Tú lo estás pasando bien?» (p. 188).
2. «Nina, nos han tirado una serpentina desde aquella mesa. El alto, el alto. “Quelle chance”» (p. 190).
3. «¿Sabes qué te digo, “chérie”, de verdad?» (p. 190).
4. «Pero “ma petite”, en un panteón...» (p. 191).
5. «“Bonjour, George”... ¿Tú has visto, Claude? “Trois jours. J’ai été trois jours là dehors”, en mi casa, en mi casa, esperando» (p. 210).
6. «“Bonjour, George. Au revoir, George. Au revoir, Lucien. Au revoir”, todos... “Comment ça va, George”, dame un vaso... ¿Y tabaco? “George, Claude, Lucien...” [...] “Ça ira mieux. Dis moi, bonjour”: ¿no has visto, George? ¿Perdón, Claude?» (p. 211).⁸

El uso del francés por parte de Monique lo aclara Ana al dirigirse a ella en uno de sus parlamentos, con un sentido también irónico:

«¿Por qué está usted tan triste, si habla usted tan bien, en esa lengua tan bonita? Si parece como en el teatro, que no se entiende nada» (p. 212).⁹

tomadas del francés como, por ejemplo, ‘hacer el amor’, sobre la apostillo: «ésta es una expresión desmesurada, el amor es mucho más que eso, y además no se acaba de hacer nunca; es una cursilería francesa para engatusar a los tímidos o a los que se lo fingen» (*Cuaderno de la Dama de Otoño*, Madrid, Ediciones El País, 1985, p. 80); o a veces españoliza palabras francesas como es el caso de *madama*, término que Gala usa bastante en sus obras. Un ejemplo: en *Los verdes campos del Edén*, el Muchacho, al dirigirse a Monique, le dice: «¿Baila usted, madama?» (p. 209).

8. Monique utiliza, a veces, en breves parlamentos solamente el francés: ‘Et pourquoi pas?’ (p. 207), ‘C’est magnifique’ (p. 208), ‘Mademoiselle, s’il vous plaît’ (p. 209), ‘Mais oui’ (p. 209), ‘J’attendrai... ¡La musique! ¡La musique!... ¡Merdel!’ (p. 212), etc.

9. En general, Antonio Gala usa en los parlamentos de algunas de sus obras otras lenguas con una finalidad irónica. El ejemplo más claro lo tenemos en *El Hotelito* (editada junto con *Samarkanda*, con prólogo de Carmen Díaz Castañón, en Madrid, Espasa-Calpe, 1985) —una comedia simbólica que trata de la España de las Autonomías, a través de cinco de ellas, y que ofrece una visión esperpéntica de los últimos cinco siglos de la historia española—, al emplear Carmiña, el gallego; Begoña, el euskera, y Montserrat, el catalán. A esta última, con el mismo fin, le hace usar, a veces, el francés, como cuando, por ejemplo, en una ocasión al dirigirse a Begoña, le dice: «Vostè és una dona bruta, que no farà rés més en tota la seva vida que vendre quincalla, cridar a totes hores i treure’s els polls del damunt. Per si no entens el català t’ho diré en francès. Vous êtes une femme sale, qui ne fait autre chose dans sa vie que vendre ‘quincalla’, donner ‘jipios’ et se gratter les poux» (pp. 158-159).

Monique, frente a la realista Nina, es una francesa presuntuosa. Desea celebrar la Nochevieja con «champagne»:

«MONIQUE. Hay que empezar el año bebiendo champagne, porque si se empieza con champagne, ya se está todo el año bebiendo champagne. ¿Tú no lo crees?

»NINA. La que no lo crees eres tú, que dices lo mismo todos los años» (p. 188).

Al igual que se preocupa bastante de estar atractiva y guapa:

«MONIQUE. [...] ¿estoy mona?

»NINA. Monísima.

»MONIQUE. Pues tú también. Ese gorrito te cae de maravilla. Completamente chic» (p. 189).¹⁰

Su presunción llega hasta la indumentaria que porta:

«MONIQUE. Ay, se me está abriendo esta costura. (*Se refiere a la de un costado.*) Se me va a ver todo. (*Rie.*) Ríete, mujer. (*NINA rie sin ganas.*) Hay que ver cómo se pasa la seda natural.

»NINA. Sí. A los diez años se pasa en seguida: no dura nada» (pp. 189-190).

Nina nos presenta a su colega francesa como un tanto avariciosa, cuando al llegar al panteón del cementerio le dice a Juan:

«Traemos uvas. De prisa, que traemos uvas y anís. Si ésta (*Por MONIQUE*) ha dejado algo» (p. 203).

La francesa, pese a su oficio y a los coqueteos —por ejemplo, con el muchacho (p. 209) o con otros hombres—, está enamorada en el fondo de Claude, se hace ilusiones de tener un hijo (p. 213), ve bien que Nina se case con Luterio (p. 207), teniendo un defecto importante: habla mucho «porque está sola», como afirma Ana (p. 211).

Asimismo, Monique es una prostituta un tanto culta que cita a Verlaine: ¹¹

«Ah, la musique, la musique avant toute chose» (p. 210).

O la célebre obra, *De la imitación de Cristo y menosprecio del mundo*, de Tomás de Kempis (1379-1471):

10. Voz francesa, referida al mundo de la moda, usada también en español para significar elegante, de buen tono.

11. En la nota 185 de mi edición aparece, por error, esta frase atribuida a Mallarmé (p. 210).

«¡Qué cochina es la vida! Como dice el Kempis» (p. 211).

Además, es muy amante de la música —lleva su transistor consigo: en él oirán las palabras del alcalde (pp. 209-211)—, como lo demuestra su adicción a la célebre canción *J'attendrai* —original de Louis Poterrat y D. Olivieri, cantada por Dalida y Jean Sablon—, que tuvo tanto éxito en la época:

«(*Canturreando con la música de J'attendrai.*) “Comme l’oiseau qui s’enfuit de son nid...”» (p. 210).

Monique es, en definitiva, el contrapunto de su compañera Nina. La francesa está dibujada con una base irónica y sarcástica. Tanto su comportamiento en escena, como su modo de hablar, resulta un tanto cursi, ya que a Antonio Gala le interesaba plasmar, por un claro y consciente efecto dramático hacia sus receptores, una figura así, muy similar al arquetipo que los españoles, en general, tienen de los franceses, que de un modo coloquial y despectivo son llamados, como lo hace Nina (p. 170), «franchutes».

Por otra parte —y por poner un ejemplo más en este breve y sintético esbozo que ahora presento— la visión que los franceses tienen de los españoles, según el punto de vista de Gala, se pone de manifiesto en un guión, hecho para televisión, dentro de la serie *Paisaje con figuras*, titulado *Eugenia de Montijo*.¹² En él, la española —nacida en Granada— que fuera luego emperatriz de Francia durante diecisiete años, al casarse con Luis Napoleón Bonaparte —Napoleón III—, hace desde su vejez un repaso de lo que fue su vida y, al contar las vicisitudes que tuvo que afrontar para casarse con el emperador de los franceses, ya que éstos, por chauvinismo, no la querían, nos dice:

- «VOZ FEMENINA. [...] La sociedad francesa te tomó por una mujer fácil; todo París creía que eras la querida del príncipe, una aficionadilla a madame Pompadour. Te insultaban, te cambiaban de sitio en los banquetes, te apodaban “la pelirroja” y “la española”... La verdad es que eso te lo siguieron llamando mucho tiempo.
- »EUGENIA VIEJA. A María Antonieta la llamaron la austriaca. Los franceses tienen esa fama de hablar: son chauvinistas, ya se sabe» (p. 351).

Pero este rechazo inicial se complementa con un detalle posterior, muy significativo, estando ya la emperatriz en el destierro:

- «EUGENIA VIEJA. Hace poco, en el jardín de las Tullerías, que fueron mi jardín y mi palacio, cortaba yo paseando una rosa.

12. Antonio Gala, *Paisaje con figuras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, t. II, (segunda serie), pp. 343-359.

Un guardía se acercó para reconvenirme y sancionarme. Me preguntó mi nombre. "Yo me llamo Eugenia", le contesté. Por el aire y el tono reconoció quién era. Doblando la rodilla, me alargó con devoción la rosa. Era Francia otra vez. Quizá un gesto menudo sirve mejor para secar el llanto» (p. 359).

Hasta aquí —y con estas sintéticas ejemplificaciones— podemos ver cómo Antonio Gala ha sabido captar los sentimientos de amor / desamor existentes entre españoles y franceses para plasmarlos en su teatro. En una dramaturgia tan enraizada en la realidad española y tan directa para sus receptores (españoles) no desentonan, por su verosimilitud, dichas observaciones sobre lo francés.

Pero quizá la postura de Gala ante el pensamiento y la cultura galas quede muy bien reflejada en otro guión para la televisión, titulado *Diálogo de ilustrados*, perteneciente a la serie *Si las piedras hablaran*, en el que se plasma, a través de las figuras históricas de Olavide y Godoy, de un lado, su admiración por la Ilustración —perla del pensamiento francés, pero nunca en un nivel de exagerado racionalismo—, y de otro, una irónica y sarcástica crítica ante ciertas costumbres y actitudes francesas.

Finalmente quisiera señalar, también muy brevemente, la admiración que Antonio Gala siente por un determinado número de escritores franceses, insertos más, por lo general, en los ámbitos filosóficos y poéticos que en los teatrales. Este hecho se puede constatar en las referencias que se hacen de ellos, sobre todo en sus entregas periodísticas, luego recopiladas en libros.¹³ Son traídos a colación —en una nómina de urgencia—, Pascal —las citas del pensador francés esmaltan muchos de sus artículos para apoyar cuanto nuestro escritor expone—, Rousseau, Montaigne, Voltaire, Flaubert, Dumas, A. Gide,¹⁴ M. Proust, Giraudoux, Montherlant, Malraux, J. Genet, Cocteau, etc.; así como Jean-Paul Sartre y Albert Camus.¹⁵ En sínte-

13. *Texto y Pretexto* (Madrid, Sedmay, 1977), *Charlas con Troylo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1983), *En propia mano* (Madrid, Espasa-Calpe, 1983), *Cuaderno de la Dama de Otoño* (Madrid, Ediciones El País, 1985), *Dedicado a Tobías* (Barcelona, Planeta, 1988) y la última serie, titulada *La soledad sonora* —título tomado de san Juan de la Cruz—, cuya publicación se inició, en el diario madrileño *El País Semanal*, el 23 de octubre de 1988. También Gala está publicando, desde hace algún tiempo, unos artículos de fondo político en el semanario *El Independiente*, de Madrid.

14. La obra de André Gide, *Les cahiers de la petite dame* —que recogen los recuerdos de Marie van Ryselberghe y que son un documento valiosísimo sobre la vida del autor francés—, podría haber influido —supongo— en el título y también algo en la obra de Antonio Gala, *Cuaderno de la Dama de Otoño*.

15. El hecho de citar, frecuentemente, a estos dos escritores —muy especialmente a J.-P. Sartre— no es nada extraño, ya que el existencialismo francés dejó una huella profunda en la cultura y en la literatura españolas de los años sesenta.

sis, podemos decir que la presencia de lo francés en la obra, en general, y en la dramaturgia, en particular, de Antonio Gala se configura positiva en algunos aspectos y negativa en otros. Luces y sombras que, en definitiva, vienen a plasmar, genéricamente, lo que el término medio de sus receptores sienten ante nuestros vecinos del norte.

TRADUCCIÓN Y TRADUCCIONES

APORTACIÓN AL CONOCIMIENTO DE LAS TRADUCCIONES MEDIEVALES DEL FRANCÉS EN ESPAÑA

CARLOS ALVAR

I

Las relaciones entre la península Ibérica y Francia han sido intensas a lo largo de toda la Edad Media, por las más diversas razones (políticas, sociales, religiosas, etc.). También los vínculos culturales fueron estrechos, y no sólo por la preeminencia de la literatura de *oc* y de *oïl*; en algunas ocasiones, esa relación, de la que quedan huellas más o menos difusas, aparece con abundantes vestigios: la existencia de manuscritos en francés y, sobre todo, de traducciones a alguna de las lenguas peninsulares, constituye la más clara muestra de la difusión de las obras. En este sentido, el siglo xv representa, sin duda, uno de los momentos más sobresalientes de la relación entre los dominios de ambos lados de los Pirineos, pero no resulta fácil acercarse a ese período, ni estudiar la comunicación literaria o cultural que hubo durante el mismo, ya que un análisis detallado de esas relaciones exige, ante todo, una base material bien sustentada: al margen de la posibilidad de establecer paralelismos entre algunas obras, o de fijar la formación de un autor determinado, sólo se podrá llevar a cabo un análisis de conjunto cuando se conozca la penetración de la literatura francesa entre la intelectualidad medieval; es evidente que el medio más eficaz y seguro lo constituye la presencia de manuscritos en francés y la realización y difusión de traducciones, que darían una idea bastante cabal no sólo de la existencia de una moda literaria, sino, sobre todo, del conocimiento de la otra lengua y, por tanto, del número de traductores y de las dificultades con que se encuentran para llevar a cabo su labor.

Sin embargo, las reflexiones medievales sobre la traducción, así como sobre cualquier otro aspecto que exija una mínima sensibilidad lingüística, son muy escasas; y, por consiguiente, también son poco abundantes los trabajos actuales que tengan por objeto el aná-

lisis de esas reflexiones, o el resultado de las mismas.¹ Sólo así se puede explicar la escasez de estudios dedicados a la traducción medieval, considerada desde sus distintos puntos de vista.²

La existencia de repertorios bibliográficos que incluyen todos los manuscritos castellanos y catalanes actualmente conservados,³ y la catalogación de numerosas bibliotecas medievales,⁴ permiten que nos hagamos una idea bastante aproximada de las relaciones literarias entre la península Ibérica y Francia en el siglo xv. No obstante, el panorama quedará mejor definido cuando dispongamos de un inventario de los manuscritos en lenguas vernáculas.

El trabajo que ahora presento, naturalmente, no puede ocuparse de todas estas cuestiones, que sobrepasarían con mucho los límites fijados, además de resultar demasiado complejas para exponerlas en una visión de tipo general. Voy a atenerme sólo a un par de ejemplos, tomados de un estudio más extenso que estoy elaborando.

II

El texto mejor representado por el número de copias conservadas es el *Livres dou Tresor* de Brunetto Latini, que tuvo dos redacciones en francés: una, en París, entre 1260 y 1267, y la otra en Florencia, en 1268.⁵ Sin embargo, resulta extraordinario que los trece manuscritos conservados en castellano remitan a la misma traducción, y que deriven de un texto de la primera redacción de la obra,

1. Véase E. Schulze-Busacker, «French Conceptions of Foreigners and Foreign Languages in the Twelfth and Thirteenth Centuries» *Romance Philology* XLI (1987), pp. 24-47.

2. Claude Buridant, «*Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale» *Travaux de Linguistique et de Littérature* XXI, 1 (1983), pp. 81-136; P. Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985; etc.

3. *Bibliography of Old Spanish Texts*, compiled by Charles B. Faulhaber, Ángel Gómez Moreno, David Mackenzie, John J. Nitti, Brian Dutton (with the assistance of Jean Lentz), 3.ª ed., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984; actualmente se encuentra en prensa la cuarta edición. *Bibliography of Old Catalan Texts*, compiled by Beatrice Jorgensen Concheff, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.

4. Será suficiente remitir al excelente trabajo de Ch. B. Faulhaber, *Libros y bibliotecas en la España medieval: una bibliografía de fuentes impresas*, Londres, Grant & Cutler, 1987, que viene a completar la información que el mismo autor había recogido en «Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas» *Abaco* 4 (1973), pp. 151-300.

5. Edic. de F. J. Carmody, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press, 1948; véase especialmente la p. XXXVI. Una aproximación elemental a este autor se puede encontrar en B. Ceva, *Brunetto Latini. L'Uomo e l'Opera*, Milán-Nápoles, Riccardò Ricciardi, 1965. Se han conservado en total 74 mss. de la obra en francés.

y no de la segunda. Por si fuera poco, casi todos los manuscritos son del siglo xv.⁶

Los códices más antiguos⁷ se pueden fechar en el siglo xiv y, posiblemente, derivan de la traducción que debió realizar Alonso de Paredes para Sancho IV, según se explica al inicio de alguno de ellos:

«Aquí comienza el libro del Thesoro que traslado maestre Brunete de latin en rromanze frances, et el muy noble don Sancho, fijo del muy noble rey don Alfonso e nieto del santo rey don Ferrando, el vij^o rey de los que regnaron en Castilla e en Leon que ovieron assi nonbre, don Sancho, mando trasladar de frances en lenguaje castellano a maestre Alfonso de Paredes, fissimo del infante don Ferrando, su fijo primero heredero, e a Pascual Gomez, escrivano del rey sobredicho; e fabla de la nobleza de todas las cosas...»⁸

De ser exactos estos datos, la versión al castellano debió llevarse a cabo entre el 6 de diciembre de 1285 (fecha del nacimiento de don Fernando) y principios de 1295, en que murió el rey don Sancho IV. Resulta, pues, verosímil la hipótesis de J. Amador de los Ríos, que señalaba la presencia de Maestre Alfon, físico, y Pero Gómez, escribano del rey, en las cuentas de la casa de don Sancho, correspondientes a los años 1292 y 1293, junto «con diferentes partidas mensuales para libros, pergamino, papel y tinta».⁹

Supongo que la traducción fue realizada por el médico Alfonso o Alonso de Paredes, mientras que el escribano real, Pascual (o Pedro) Gómez posiblemente se limitó a la labor de copia de lo que el

6. Véase Spurgeon Baldwin, «Brunetto Latini's *Tresor*: Approaching the End of an Era» *La Corónica* XIV (1986), pp. 177-193.

7. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, P. II.21; Biblioteca Colombina (Sevilla), Vitrina VI.

8. El texto procede del ms. 13-3-8 de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, y fue publicado por F. López Estrada en «Sobre la difusión de Brunetto Latini en España» en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* («Spanische Forschungen der Görresgesellschaft», 1, 16), 1960, pp. 137-152; el texto se encuentra en la p. 152. Modifico las grafías y puntuación. El manuscrito 685 de la Biblioteca Nacional de Madrid, concluido el 5 de diciembre de 1433, está emparentado con el sevillano, a juzgar por el *incipit* que presenta, que repite literalmente el que acabo de transcribir, salvo dos lecturas divergentes: *Brunt* / *Brunete* y *Rey don Sancho* / *don Sancho*, dado que esta segunda lectura puede derivar no sólo de una omisión, sino de una toma de partido en la turbulenta política del siglo xiv, parece menos probatoria. En cuanto a la lectura *Brunt*, en ningún caso habría sido desarrollada después en *Brunete*; dada la mayor antigüedad del manuscrito madrileño (procedente a su vez de Valladolid), es de suponer que ambos manuscritos copian un mismo original anterior (incluso se podría suponer que copian originales que ya contenían la divergencia, y que éstos, a su vez, remontarían a un mismo arquetipo).

9. J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, t. IV, Madrid, 1863 [edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969], p. 21 y n. 1.

físico del infante don Fernando le iba dictando, según el sistema de traducción habitual en la Edad Media.¹⁰

No resulta extraño el éxito de la obra, dado el carácter enciclopédico de su contenido y la atención que el autor presta a la ética y a la retórica, aspectos ambos que interesaban a la nobleza y a los hombres cultos del siglo xv. Sorprende más, por el contrario, la casi total desaparición de ejemplares en castellano entre los últimos años del siglo XIII y la centuria siguiente; los manuscritos fechados o que se pueden fechar se distribuyen así:

siglo xiv.	Escorial, P. II. 21.
siglo xiv.	Biblioteca Colombina, Sevilla, vitrina VI.
1350-1400.	Real Academia Española, ms. 209.
1400-1410.	Escorial, e.III.8.
5.XII.1433.	Biblioteca Nacional, Madrid, 685.
12.II.1435.	B. Universitaria, Salamanca, 1697.
ca. 1450.	Real Academia de Buenas Letras, Sevilla, 13-3-8.
27.VI.1481.	Real Academia de la Historia. 9-6-2-1050.
¿1490-1500?	B. Universitaria, Salamanca, 2618.
siglo xv.	B. Universitaria, Salamanca, 1966.
siglo xv.	B. de Palacio, 3011.
20.I.1704.	B. Universitaria, Salamanca, 1811.

Falta por clasificar una copia de la Biblioteca Nacional de Madrid (3380), que —de mano distinta al resto de la obra— presenta la fecha de 15.VII.1065, y atribuye la traducción al interés de Alfonso VI: por lo menos en cuatro ocasiones, dos al comienzo y dos al final del códice, el exagerado falsario da la fecha en letra y número, arábigo y romano, para que no quede duda. La letra me parece del siglo xv.

Se ve que no se trata de una repentina moda; la sucesión de copias no cesa, aunque da la impresión de que fue la primera mitad de siglo la de mayor demanda.

En catalán se han conservado cinco manuscritos de la obra de Brunetto Latini, todos ellos del siglo xv también, que han sido estudiados por C. J. Wittlin.¹¹ Sólo uno de estos códices está completo y da una fecha exacta de la terminación del trabajo: es el ejemplar de la Biblioteca de Cataluña (ms. 357), fechado en Valencia el 1.V.1418,

10. Véase P. Russell, *Traducciones y traductores*, pp. 35 y ss.

11. C. J. Wittlin (ed.), *El Tesoro de Brunetto Latini*, Barcelona, Barcino, vol. I, 1971; vol. II, 1976; vol. III, 1985. Se trata de los mss. siguientes: Bibl. Cataluña, ms. 357 (1.V.1418, Valencia); Vich, Biblioteca Episcopal (princ. siglo xv); Bibl. Episcopal del Seminario Conciliar de Barcelona, ms. 74; Bibl. Nac. Madrid, ms. 10.264 (procedente de la biblioteca del marqués de Santillana), y Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, ms. Gremis 1/129 (princ. s. xv); véase Wittlin, I, pp. 65-71, y III, p. 5, nota.

que además afirma que la traducción se debe a Guillem de Copons, el escudero de la reina Violant de Bar, que fue enviado como emisario a Aviñón a entrevistarse con Ramón de Perellós el mismo día de la misteriosa muerte de su marido Joan I (19.V.1396).¹²

Los demás textos del *Livres dou Tresor* en catalán son fragmentarios y han sido traducidos independientemente unos de otros.¹³

Se conserva, también, un texto aragonés, que se puede fechar entre 1400 y 1420;¹⁴ pero hay que señalar que dos de los manuscritos catalanes conservados pasaron posiblemente por la llamada biblioteca del Papa Luna o biblioteca pontifical de Peñíscola, de propiedad de los Sánchez Muñoz, en Teruel.¹⁵

La difusión del *Libro del Tesoro* no deja lugar a dudas.

III

La obra mejor representada en traducciones al catalán es la que lleva el título de *Breviari d'Amor*, de Matfré Ermengau (también llamado Manfred Armengaud y Armengol de Béziers). Se trata de un extenso poema en provenzal, escrito en 1288 por un franciscano de Béziers. Se han conservado doce manuscritos y otros tantos fragmentos en versión original, de tal modo que es el texto occitano de tradición manuscrita más extensa, dejando al margen los Cancioneros.¹⁶ En la península Ibérica, sin embargo, sólo se atestigua la presencia de un ejemplar en provenzal, el que se conserva en la Biblioteca de El Escorial,¹⁷ pero hay que advertir que el manuscrito

12. M. de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1964, II, pp. 313 y 398; véase también ed. Wittlin, vol. I, pp. y ss.

13. A excepción de las versiones contenidas en el códice del Seminario Conciliar y en el de la Biblioteca Nacional (Wittlin, pp. 56 y 70).

14. Catedral de Gerona, ms. 20, a, 5.

15. Wittlin, ed., I, pp. 67-69. Señala este investigador que el ms. 357 de la Biblioteca de Cataluña, fechado en Valencia el 1 de mayo de 1418, posiblemente fue regalado por su primer propietario, el maestro racionero Pere d'Artés, a Gil Sánchez Muñoz que había sido predecesor suyo en varios cargos eclesiásticos. El manuscrito permaneció en la biblioteca de esta familia hasta el siglo pasado. Véase *op. cit.* y C. J. Wittlin, «Les manuscrits dits "del Papa Luna" dans deux inventaires de la bibliothèque de Gaspar Johan Sánchez Munyoz à Teruel» *Estudis Romànics* XI (1962-67) («Estudis oferts a J. Rubió i Balaguer», II), núms. 13 y 54; véase también J. Monfrin, «La bibliothèque Sánchez Muñoz et les inventaires de la bibliothèque pontificale à Peñíscola» en *Studi in onore di Tamaro de Marinis*, III, Verona, 1964, números 13 y 53.

16. G. Brunel, «Un fragment du *Breviari d'Amor* au Palais du Roure (Avignon)» *Romania* 104 (1983), pp. 177-197; P. T. Ricketts, *Le Breviari d'Amor de Matfré Ermengau*, t. v, Leiden, Brill, 1976.

17. S.I.3., contiene más de 200 miniaturas y fue compuesto a comienzos del siglo xiv en Languedoc (véase G. Brunel, *art. cit.*, p. 180). Véase también

de Leningrado —de la misma época— fue copiado en Lérida por Johannes de Avinione,¹⁸ lo que viene a indicar la existencia de un texto en provenzal en el ámbito —supongo— del Estudio General ilderdense.¹⁹

Las versiones catalanas remontan todas a una traducción concluida el siete de junio de 1385,²⁰ y los manuscritos conservados son, en su mayor parte, de finales del siglo xiv y comienzos del siglo xv, es decir, muy próximos al momento en que se realizó la traducción, mientras que el único ejemplar conocido en castellano se sitúa en pleno siglo xv:²¹

- siglo xiv. Biblioteca de Cataluña, 266.
- siglo xiv. Bibliothèque Nationale, París, esp. 353.
- fin. s. xiv. (o principios del s. xv) Arxiu de Palau, V.
- 18.III.1400. Bibliothèque Nationale, París, esp. 205.
- 24.VII.1402. B. Universitaria, Barcelona, 72.
- siglo xv. Biblioteca Nacional Madrid, Res. 203.²²
- fin. s. xv. British Museum, Add. 16433.

Quizás convendría recordar aquí que justamente es la época del nacimiento del Consistori de Barcelona: el 20 de febrero de 1393 Joan I instituyó la fiesta de la Gaya Sciència, que se celebraría anualmente el día de la Anunciación (15 de marzo) o el domingo siguiente, y que tendría como mantenedores, «magistros et defensores», a Jacme March y a Luys d'Averçó, poetas y tratadistas de renombre.²³

P. Ricketts, «The Hispanic Tradition of the "Breviari d'Amor" by Matfre Ermengaud de Béziers» en *Hispanic Studies in honour of J. Manson*, Oxford, 1972, pp. 227-253.

18. G. Brunel, *art. cit.*, p. 180.

19. Sin duda no es casualidad que el 31 de mayo de 1338 se celebrara en Lérida un concurso poético ante Pedro el Ceremonioso, con evidentes recuerdos de los certámenes poéticos tolosanos; véase R. Gubern, «Els primers jocs florals a Catalunya: Lleida, 31 maig 1338» *Bulletin of Hispanic Studies* XXXIV (1957), pp. 95-96.

20. A. Ferrando i Francés sugiere la posibilidad de que el traductor fuera el mismo Guillem de Copons que había traducido el *Livres dou Tresor*, y que había procurado numerosos libros a Joan I y a Violant de Bar (véase la Introducción a Matfré Ermengaud, *Breviari d'amor*, citado más adelante, p. LVII).

21. Universidad de Chicago, ms. f63; véase E. Roditi, «The Chicago MS of the Castilian *Breviario de amor*» *Modern Philology* 45 (1947-1948), pp. 15-22.

22. De este ms. hay edición facsímil: Matfré Ermengaud, *Breviari d'amor*. Manuscrit valencià del segle xv (Biblioteca Nacional, Madrid). Introducció, transcripció i traducció per Antoni Ferrando i Francés, Paterna (Valencia), Vicent García Editores, 1980.

23. Jacme March había escrito poco antes, en 1371, el *Libre de concordances*, y Luys d'Averçó, el *Torcimany*.

Resulta evidente que el rey sólo se hacía partícipe de unos deseos muy difundidos entre la nobleza y burguesía del momento. La muerte de Joan I no supuso la desaparición de la fiesta, al contrario: su heredero, Martí I institucionalizó los juegos, ratificó en sus cargos a los mantenedores y dio un nuevo impulso a la festividad.²⁴

CONCLUSIÓN

Muy a principios del siglo xv, en 1408 se encontraba en Barcelona don Enrique de Villena, que, según sus propias informaciones en el *Arte de trovar* (1423), llegó a desempeñar un papel importantísimo en el Consistori de la Gaya Sciència, y el mismo personaje dedica esta obra al Marqués de Santillana, que había vivido en la corte barcelonesa, por lo menos, desde 1412 hasta 1418.²⁵

La escasez de copias del *Tesoro* de Brunetto Latini en Castilla a lo largo del siglo xiv es una clara muestra de la conocida crisis cultural castellana del Trecentos, y la diferencia numérica entre los ejemplares conservados en castellano y catalán puede atribuirse a una profunda divergencia en los intereses particulares de los poderosos en ambas regiones: en Cataluña, la producción lírica seguía bajo la férula de los provenzales, y el nacimiento del Consistori tolosano y sus imitaciones en el sur de Francia y Cataluña produjeron, sin duda, una revitalización de la poesía cortés —con las limitaciones temáticas ya sabidas— y una nueva demanda de tratados teóricos. Es entonces cuando se traduce y copia a Matfré Ermengau en Cataluña.

24. Véase, al respecto, Riquer, *Història de la literatura catalana*, cit., I, pp. 565 y ss.

25. R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957; Enrique de Villena, *Arte de trovar*, ed. de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Victoriano Suárez, 1923 (especialmente las pp. 44-45); Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. de A. Gómez Moreno y M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, pp. XVIII-XIX y 220-221.

LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO DE LA PREMIÈRE SEPMAINE DE DU BARTAS

CRISTINA BARBOLANI

«Las puertas de los Pirineos nunca han funcionado en ambos sentidos a la vez. Cuando la educadora es Francia, todo transita de norte a sur, que es lo que ocurre desde el siglo XIII hasta el siglo XV. Cuando la antorcha pasa a España, circula todo de sur a norte, como sucede en los siglos XVI y XVII. El viejo diálogo entre Francia y España cambia, pues, bruscamente de sentido al llegar esta época; y aún volverá a cambiar en el siglo XVIII.» Estas palabras del gran historiador F. Braudel,¹ capaz como pocos de una certera visión de conjunto, podrían disuadirnos de nuestro propósito de analizar la irradiación en España de una obra francesa de finales del siglo XVI. Pero sin duda la literatura religiosa es un caso especial. La Biblia —para muchos, palabra de Dios— es cantera inagotable de temas literarios, y las relaciones entre lo artístico y lo sagrado siempre han sido, y siguen siendo hoy mismo, peculiares y complejas.

Los límites de tiempo de esta intervención no permiten dar cabida a la valoración literaria de Du Bartas. Con todo, parece ineludible, a la hora de examinar las traducciones al castellano de su *Sepmaine*, hacer alguna referencia a su fortuna, ya que se trata de un verdadero «caso». El poema fue un *best-seller* de su época (42 ediciones entre 1578 y 1623) y la irrupción arrolladora de su autor en el universo de las letras francesas fue tan meteórica como efímera. Epígono de la *Pléiade*, siguió por un camino que no era el del clasicismo, por lo que quedó prácticamente ignorado por la crítica francesa de los siglos posteriores, hasta que en nuestro tiempo, hacia los años 60, la categoría de «manierismo» pasó, ya sin connotaciones negativas, del campo del arte figurativo al de la crítica literaria. Den-

1. Citamos de F. Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1.ª ed. en francés, 1949), t. II, p. 241.

tro de este rótulo del manierismo Du Bartas fue valorado debidamente por su mayor estudioso y editor, el alemán Reichenberger, y reconsiderado después por los franceses;² es una trayectoria crítica inversa a la habitual y contradice el tópico de que los franceses, grandes mecenas, valorizan y protegen lo propio, o incluso lo ajeno que se produce en suelo francés.

En su *Uranie ou la Muse celeste, ars poetica* versificada, rechaza Du Bartas la poesía amorosa y los géneros literarios propios de su tiempo, poniendo su pluma al servicio de la Fe. Esta fe, lo sabemos, es el calvinismo, hacia el que adopta la postura del intelectual comprometido. Esta actitud militante entra en aparente contradicción con el irradiarse y propagarse de su obra, cuya difusión, paradójicamente, tuvo lugar en igual medida entre los hugonotes y entre los católicos. En 1581 aparecen ya los comentarios a la *Sepmaine* del protestante Simon Goulart y en 1585 los del católico Pantaléon Thévenin. Los motivos de esta acogida tan amplia son varios: la actitud conciliadora del autor, la ausencia de cuestiones teológicas conflictivas en el tema de la obra (la creación del mundo) y, tal vez el más importante, la presencia de un enemigo común: el escepticismo moderno. Casi contemporáneamente a la fecha de la *Sepmaine* dubartasiana (1578), Montaigne escribe en su famoso *essai, L'Apologie de Raymond Sebond*;

«Sebond [...] nous montre comment il n'est piece du monde qui desmante son facteur. Ce seroit faire tort à la bonté divine, si l'univers ne consentoit à nostre creance. Le ciel, la terre, les elemans, nostre corps et nostre ame, toutes choses y conspirent; il n'est que de trouver le moyen de s'en servir. Elles nous instruisent, si nous sommes capables d'entendre. Car ce monde est un temple tressainct, dedants lequel l'homme est introduict pour y contempler des statues, non ouvrées de mortelle main, mais celles que la divine pensée a fait sensibles: le Soleil, les estoilles, les eaux et la terre, pour nous représenter les intelligibles.»³

Dejo para otra ocasión el estudio de la relación estrechísima que he encontrado entre los temas de este *essai* y la *Sepmaine* (por ejemplo, el VI canto o día del poema y la parte de la *Apologie* que se refiere a las costumbres de ciertos animales), que viene a ser una prueba más de la importancia del tema de la creación, en estas fechas de ensanche y relativización de horizontes de la nueva cul-

2. Para una historia detallada de la fortuna de Du Bartas, véase D. Braunter, *L'imagination poétique chez Du Bartas. Éléments de sensibilité baroque dans la «Création du monde»*, Chapel Hill, North Caroline Studies, Department of Romance Languages, U.N.C., 1973

3. M. de Montaigne, *Essais*, París, Garnier-Flammarion, 1969, t. II, pp. 113-114.

tura: revolución copernicana, descubrimiento de nuevos mundos, primera gran crisis de fe de la cristiandad occidental, nacimiento de los estados modernos. La sensibilización al tema atañe, por supuesto, a un área supranacional o europea, en la que se sitúan las traducciones que estudiamos.

De las múltiples versiones que se hicieron de la *Sepmaine*, las más famosas fueron al inglés (por Josuah Sylvester, 1605) y al italiano por Ferrante Guisone (Venecia, 1592). Quedan en tal modo trazadas dos grandes líneas que desembocan en Milton y en Tasso, cuyo recorrido nos es conocido por la abundancia de bibliografía existente.⁴ Las traducciones al español, en cambio, no son ni numerosas ni demasiado conocidas. Se trata de dos traducciones que se encuentran en la Biblioteca Nacional, una en verso (hay dos ejemplares de ésta en la Biblioteca Nacional, otro en el British Museum y otro en la Hispanic Society de Nueva York) y otra en prosa. El formato de ambos libros es el que hoy llamaríamos de bolsillo, que obviamente en la época no alude tanto al bolsillo como al reclinatorio o a la cacerera; se trata de literatura edificante, de devoción. Los lugares de edición —Barcelona 1610 y Amsterdam 1612— indican zonas abiertas y receptoras de cultura, lejos del área central de los grandes místicos del siglo XVI. Al gran público le resultaría atractiva esta literatura devota, que puede alinearse con el *Libro de la conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide o con la épica religiosa y otros géneros que pretenden enseñar deleitando, según la famosa vieja fórmula horaciana.

En estos ambientes, preferentemente eclesiásticos, se sitúa la traducción primera en orden cronológico, *La divina Semana / o siete días de / la Creación del mundo en otava rima / Por Joan Dessí Presbítero y beneficiado en la Santa Iglesia mayor de la ciudad de Tortosa [...]*, Barcelona, Mathevad y Deu, Año 1610. Está dedicada a una religiosa, y la declaración del prólogo «pues mi libro es espiritual y propio para Vírgenes dedicadas al culto divino» coincide con la de Du Bartas

«Or tout tel que ie suis, du tout i'ay destiné
Ce peu d'art et d'esprit que le ciel m'a donné
A l'honneur du grand Dieu, pour nuit et iour escrire
Des vers que sans rougir la vierge puisse lire.»

El empleo de la *otava rima* para traducir los alejandrinos franceses merece que le dediquemos unas palabras. Guisone había optado por endecasílabos blancos; al igual que Tasso, para su *Mondo Creato*. Pero en lugar de esta forma métrica discursiva y didáctica, G. Murtola, uno de los imitadores italianos de Tasso y de Du Bartas,

4. Véase, especialmente, H. T. de Maisières, *Les poèmes inspirés au début de la Genèse à l'époque de la Renaissance*, Lovaina, Universidad, 1931.

había empleado la octava en su *Della creatione del mondo, poema sacro* (1608). Por otra parte la octava se había consagrado en las letras hispánicas como forma típica de la épica sacra ya con Cristóbal de Virués (*El Monserrate*, 1588) y se emplearía por todos los demás: Valdivielso, Diego de Hojeda, etc., como consecuencia del triunfo de las dos *Gerusalemme* de Tasso. Se explica de tal modo la opción de Dessí.

No sólo en cuanto a la forma métrica tenemos que suponer la influencia de otros textos. Hay un seguro intermediario entre original y traducción castellana, la versión italiana de Guisone, que actúa de filtro entre Du Bartas y Dessí; pero no siempre. Hay que excluir que sólo conociera la versión italiana, porque acude a Guisone únicamente en los casos en que no se atreve a seguir las osadas innovaciones de Du Bartas. Es el caso, por ejemplo, de los adjetivos «homéricos» compuestos de verbo + sustantivo:

«Clair brandon, Dieu te gard, Dieu te gard, torche sainte,
Chasse-ennuy, chasse-dueil, chasse-nuit, chasse-crainte»

(Du Bartas, I, 483-484).

Dio ti salvi, o Celeste e vivo lume,
Altera fiamma, che i timor notturni
La noia, e'l duol da noi lunge disgombri»

(Guisone, I, p. 18).

«Dios te salve, o celeste y viva lumbre,
Excelsa llama que al temor nocturno
Y su molesta y triste pesadumbre
Destierras ...»

(Dessí, I, oct. 105).

Nuestro análisis, limitado al canto I, aunque pormenorizado dentro de la muestra escogida, nos permite definirla como traducción libre. Optó Dessí por esta solución después de angustiosas vacilaciones, según relata él mismo en el prólogo. Al emprender la labor («engolféme animoso en el piélagos de la traducción del libro francés») se le aparecieron en sueños primero Erasmo, al que desoyó por sospechoso, y después Poliziano, varón célebre y docto, cuyas palabras «me hicieron mudar de consejo; determinéme no seguir el rigor de la traducción, mas aprovecharme de la emulación». Las palabras latinas de Poliziano que cita Dessí son las últimas frases de la carta a Paolo Cortese y añaden una ficha al conocimiento de Poliziano en España; pero nos interesan aquí como *auctoritas* en que se apoyó el poeta para traducir libremente. La suya será una reelaboración como la labor de las abejas del famoso símil que utilizó Poliziano; y el texto traducido se transformará según unas direcciones que intentaremos evidenciar.

Los rasgos del *homo religiosus* presentes en Dessí son bastante

diferentes del espiritualismo inquieto de Du Bartas y casi podrían resumirse en la traducción de un verso de la invocación inicial:

«Eslève à toy mon âme, espure mes esprits
Entra en mi pecho, el coraçon me apura.»

El movimiento de anhelo hacia la trascendencia queda invertido y estamos ante una religiosidad de lo inmanente, de lo concreto. Asimismo unos restos de conflicto interior, entre asimilación humanista de la mitología y rechazo espiritualista de ella, están presentes en el francés en algunos apelativos de la divinidad, como *vray Neptune, celeste Phoenix, vray Prométhée, non-feint Jupiter* (también Dante había dicho *vero Giove*); en cambio no plantean ningún escrúpulo a Dessí, que llama a Dios, por ejemplo, *más que Netuno*, como si el Dios cristiano entrase tranquilamente en competencia con Neptuno y lo venciera a su mismo nivel.

El concepto de la divinidad se identifica en Dessí con el poder económico o político: ⁵

(54 → 14) *il ne mendie rien = Nada dessea, mas benigno y franco / De su riqueza inmensa a todos vale / Abriendo de celestes gracias banco.*

(66 → 17) *avecques luy vivoyent / Son fils et son Esprit, qui partout le suivoyent. = Su hijo y santo Espíritu que emplea / Qual de entrambos igual su monarchia / Que es bien que entre los tres sola una sea.*

(560 → 620) *sement par leur patrie une guerre inmortelle = Siembra guerra mortal en la nobleza / Y pueblo vil contra su Rey, que espanta / Ver arrogancia tanta en tal vileza.*

A propósito de este último tema, el de la guerra, Dessí expresa el comportamiento del vencedor con rasgos de gran realismo, aludiendo al botín:

(753 → 161) [*le veillant Hebrieu*] *fremit d'aise en son coeur / Pour voir tant de vaincus sans sçavoir le vainqueur = Llenos de gozo y faltos de sentidos / De la victoria no esperada ciertos / A tocar salen lo que ven los ojos, / A crearlo, y cargar ricos despojos.*

Frente a los atrevimientos del francés, manifiesta Dessí una extremada prudencia teológica (555 → 119). Su sentido de la religión

5. Las citas de los textos cotejados se hacen preceder por dos números conectados por una flecha horizontal. El primero es el verso del original según la edición de Reichenberger, el segundo indica la octava correspondiente en la edición de Dessí.

es institucional; traduce (84 → 21) *la Bible* por *dotor orthodoxo*. Hacia las instituciones religiosas adopta la actitud propia de la Contrarreforma católica, conservadora y defensiva (son numerosos los términos bélicos). Interesantes también los sentimientos antisemitas que aparecen en el inciso innecesario (708 → 150) *premier Jean = Un hijo que una viva semejanza / Será del Dios que aun mal Judea espera*, como también cierto racismo al describir al ángel vengador en acción:

(711 → 151) *L'autre fait en peu d'heure un horrible carnage / De tous les fils aisnez du Memphien rivage = Otro, noturno mata diligente / Los mayorazgos pérfidos Gitanos.*⁶

Hay otros aspectos secundarios de la actitud de Dessí, que nos vemos obligados a soslayar (como el traducir *dans les bras lassez de sa compagne* por «en brazos de su *esposa amada*»). Diremos tan sólo que esta religiosidad institucional y meridional entronca a niveles de forma con un gusto de la expresión que bien podemos llamar-prosecución barroca y amplificación de la riqueza imaginativa del francés. Citaremos un solo caso considerándolo como ejemplo típico de complicación expresiva (363 → 78):

*Sur les astres plus clairs courra le bleu Neptune
Tendrás, furioso mar, tanta osadía / Que los Tritones que en tu seno
pueblas / Harás que sobrepujen las estrellas.*

Normalmente tiende Dessí a ennoblecer la expresión: *ils ronflent = se entregan a Morfeo*, aunque a veces ocurre lo contrario por un excesivo realismo, como al traducir (647 → 137):

*Non qu'ils aient tuosieurs dessus le col la bride / Pour vaguer ça et là où l'appetit les guide
Si bien no tiene el duro freno / Al cuello suelto para yr robando /
Qual dizen fruta del cercado ajeno.*

Pero, aunque no parece adecuado, tratándose de ángeles caídos, interpretar *appetit* en sentido gastronómico, la expresión no resulta tan vulgar al ser un estilema de Garcilaso:

«Flérida, para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno»
(Égl. III, v. 306).⁷

6. El *Diccionario de Autoridades* define gitano como «Cierta clase de gentes, que afectando ser de Egipto, en ninguna parte tienen domicilio, y andan siempre vagueando». Dessí los asimila tranquilamente a los egipcios del libro del *Exodo*.

7. Garcilaso, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 137.

La traducción, pues, no sólo introduce cambios ideológicos, sino también modificaciones formales, de cultura y de gusto.

La segunda de las traducciones que examinamos es una versión literariamente menos valiosa que la de Dessí. Parece ignorar a su predecesor, y según nuestras confrontaciones tampoco conoce la versión italiana de Guisone. El título es *Los siete días de la Semana sobre la criación / del Mundo / Por Josepho de Cáceres [...] Amstradama [...] Año 5372*. Esta fecha hebraica, que corresponde al 1612 de la era cristiana, es significativa: sabemos que en Amsterdam se concentraban alrededor de 2.000 judíos expulsados de España y de Portugal. A un magnate portugués se dirige la dedicatoria de la portada: «Al muy Illustre Señor Jacob Tyrado, Parnas de la Nación Portuguesa, que reside en esta muy noble villa de Amstradama.»

En el prólogo se declara el autor ferviente admirador de Du Bartas:

«traduxe este libro de lenguaje y verso francés en romance y prosa castellana: compúsole Guillaume de Salusto Señor de la casa de Bartas, a quien toda la Francia llama Príncipe de los Poetas Franceses.»

Conoce también la *Seconde Sepmaine*, ya que al disculparse de las erratas, afirma:

«Mas prometo en la Segunda Semana que será la infancia del Mundo, y el pecado de Adam, que saldrá presto a luz, suplir una parte de estas faltas.»

Considera la *Sepmaine* obra perfecta y limada y se responsabiliza a sí mismo de la inevitable inferioridad de la traducción:

«Mas si se considera como yo solo he tomado este entretenimiento por facilitar a los Españoles la ynteligencia de tan buen Poema, creo que alcanzaré perdón con facilidad de las muchas faltas que por mi culpa avrá, no sólo en el lenguaje, sino también en no le aber traducido puntualmente: las causas y razones que a ello me an movido, reservo para los curiosos que de mí quisieren saber.»

Estas últimas palabras son todo un reto a analizar la traducción.

La primera impresión, inmediata, es de literalidad absoluta, a veces con exceso hasta automatismos como *sans façon* traducido por *sin fación* o *chef d'oeuvre* por *cabeza de obra*. Otras simetrías pueden llamarse francamente erróneas, como *faconde* → *fecunda* o *son cuir fleurdelisé* → *su cuero liso*, o el verso «L'ombre que les sommets du Liban brunissait» traducido por «la sombra que al empinado Líbano parecía estar acicalando» donde *brunir* se interpreta como el castellano *bruñir*. Pero no son muchos casos. Generalmente sacrifica el cultismo y el brillo en aras de la claridad, aunque banalice, por

ejemplo al traducir *ce daedale* por *este laberinto tan enmarañado*. La traducción en prosa, libre de servidumbres métricas, permite soluciones como *deux fois trois iours = seys días*, que gana en claridad. El traductor tiene plena conciencia de utilizar un registro diferente cuando frente a las atrevidas formas de los adjetivos homéricos que antes citábamos, ofrece como solución léxica un cultismo, como *flamígero* o *flamífero* por *porte-brandons*, o bien un compuesto como *disparador de flechas* por *tiretraits*, o bien, en el verso que antes citábamos

«Chasse-ennui, chasse-dueil, chasse-nuit, chasse-crainte»

«Desterradora de enojos, de dolores, de miedos y de noches»

Generalmente restituye dignidad y estereotipos aceptados frente a las tendencias innovadoras de Du Bartas: *perversos hombres* por *hommes-chiens*, o *Artífice* (dicho de Dios) por *ouvrier*. Pero, con todo, la traducción puede llamarse escrupulosamente literal. Con la salvedad de que se avisa en el prólogo. Así es: José de Cáceres, traductor fiel donde los haya, se nos revela en cambio capaz de adoptar sin escrúpulos toda clase de hábiles soluciones para eliminar del texto cualquier interpretación cristiana, volviendo a recuperar el núcleo originario, el relato bíblico en prosa sin simbolismos ni conexiones con el Nuevo Testamento. El recurso más utilizado es la omisión sistemática de todos los pasajes en que en el original se alude a la Trinidad, a la Virgen María, a los Evangelios, etc. Traduce a menudo *la Foy* por *la Ley*; no podemos pensar en una variante «Loy» del original, porque *la Ley* aparece en realidad de modo obsesivo también en los incrementos del traductor, por ejemplo cuando traduce *sans Dieu* por «que no tienen Ley ni Dios». Asimismo no pierde ocasión de aludir a su pueblo, como cuando traduce *ce grand Duc* (se trata de Moisés) por «el gran Caudillo y guía del pueblo hebreo».

La transformación ideológica del texto traducido respecto al original no necesita más demostraciones. Añadiremos sólo que José de Cáceres, en Amsterdam, se siente más español que nadie cuando afirma en el prólogo, siempre lamentando las erratas:

«Considere el lector que estamos fuera de España y que los impressores están muy remotos en la impresión castellana.»

Como suele ocurrir, el análisis detenido de un tema aclara unas cosas y complica otras. Con nuestro estudio no pretendemos invalidar, ni mucho menos, las afirmaciones de Braudel, citadas al principio, acerca de una irradiación España → Francia de sentido unidireccional para los siglos XVI y XVII. Pero sí cabría proponer, acaso, no considerar una sola España, y tal vez tampoco las dos que Machado hizo famosas, sino tantas como múltiples y variadas aparecen en las que este Coloquio acertadamente llama «Letras Hispánicas».

NOTAS SOBRE LA TRADUCCION EN EL SIGLO DE ORO: BANDELLO FRANCOESPAÑOL

M.^a SOLEDAD ARREDONDO

En la historia de la novela corta española nadie parece hoy dudar de la influencia de la novelística italiana. La afirmación de González de Amezúa, que atribuye a Cervantes el título de «creador de la novela corta española»,¹ no es incompatible con el reconocimiento de la deuda de nuestros autores áureos para con Boccaccio, Bandello, Straparola, etc.² Está, sin embargo, poco estudiado aún³ el fenómeno traductor, previo a esta innegable influencia. Los años ochenta del siglo XVI son testigos de una especie de entusiasmo traductor que, junto a la aparición de las *Novelas Ejemplares* en 1613, va a ser una de las causas del triunfo masivo⁴ de la novela corta en el siglo XVII español. De esa profusión de traducciones me interesa destacar la de las novelas de Bandello.

En primer lugar, porque suponen una interesante —aunque no única⁵— muestra de traducción en segundo grado, ya que, como

1. Agustín González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta española*, Madrid, Clásicos Hispánicos, reimpresión, 1982.

2. Véase, por ejemplo, Caroline B. Bourland, «Boccaccio and the Decameron in castilian and catalan literature» *Revue Hispanique* XII (1905), pp. 1-232. Id., *The Short story in Spain in the seventeenth century*, Nueva York, Burt Franklin, 1973, pp. 11-18. Y más recientemente Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université, 1987, pp. 96-102.

3. Véanse aspectos relacionados con este tema en Jean-Michel Laspéras, «La traduction et ses théories en Espagne aux xv^e et xvi^e siècles» *Revue des Langues Romanes* LXXXIV (1980), pp. 81-92.

4. Las razones de este éxito y la novela corta como literatura de masas en Evangelina Rodríguez, *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad, 1979.

5. *Leucipe y Clitofonte*, por ejemplo, fue traducido en 1617 por Diego de Agreda y Vargas partiendo de la versión italiana. Su traducción fue tan alabada por sus contemporáneos (Juan Ruiz de Alarcón, Céspedes y Meneses y el licenciado Francisco de Barreda), como denostada posteriormente por Menéndez Pelayo.

es sabido, el texto español no partía del original italiano, sino de lo que Menéndez Pelayo llamó la «paráfrasis francesa»⁶ de Boaistuau y Belleforest. En segundo lugar porque, aunque no es mi intención detenerme en la fidelidad de la versión francesa, sí quiero señalar la presencia de la misma, y por ende de la *nouvelle*, en la posterior trayectoria de la novela corta española. Si bien Caroline B. Bourland⁷ minimizó su influencia, el propio Menéndez Pelayo reconoce que gracias a la versión francesa, y a su traducción española, se conoció masivamente a Bandello en España, ya que no existe traducción del italiano conocida. Pero es que, además, y pese a la prohibición del texto francés en 1583,⁸ las *Histoires Tragiques* de Boaistuau y Belleforest debieron de circular bastante por España, como lo demuestran los numerosos ejemplares⁹ que sólo en la Biblioteca Nacional de Madrid existen de ellas.

Autores de la época que se refieren a la novela corta no mencionan sólo las italianas, sino también las francesas. Así, Lope al decir que este género y estilo es «más usado de italianos y franceses que de españoles»;¹⁰ o Luis Gaytan de Vozmediano, traductor de los *Hecatommithi* de Girdaldi Cinthio, al afirmar que «hasta aora se ha usado poco en España este genero de libros, por no auer comenzado a traduzir los de Italia y Francia».¹¹ El propio Cervantes, cuando se jacta de la originalidad de sus *Ejemplares*, afirma que, salvo las suyas, «todas son traducidas de lenguas extranjeras».¹²

Por otra parte, Boaistuau y Belleforest no eran tampoco desconocidos en España. Del primero se tradujo un tratado moral, titulado *Theatro del mundo*, en 1585;¹³ y de los dos autores, Boaistuau y Belleforest, junto a Claudio Tesserant, una especie de miscelánea, *Las historias prodigiosas y maravillosas*, en 1586.¹⁴

6. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, Madrid, Bailly Bailliere, 1931, p. XXIII.

7. *The Short story in Spain*, op. cit., p. 59, nota 34.

8. Véase Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne*, op. cit., p. 59.

9. Signaturas R-i 217, R-i 218, R-i 86, R 24861, 5/6608. Sólo de la primera signatura existen seis volúmenes, del II al VII.

10. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. F. Rico, Madrid, Alianza, 1968, p. 27. Terminado ya este trabajo he leído el art. de Manuel Alvar, «Reelaboración y creación en el *Castigo sin venganza*» *Revista de Filología Española* LXVI (1986), pp. 1-38, en donde se señala la importancia del Bandello francoespañol para esta obra de Lope.

11. *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968, página 27.

12. *Primera parte de las cien novelas de M. Iuan Baptista Girdaldo Cinthio*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1590, prólogo s.p.

13. *Novelas Ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle Arce, Madrid, Castalia, 1982, I, prólogo al lector, p. 65.

14. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1585. El traductor es Baltasar Pérez del Castillo.

15. Medina del Campo, por Francisco del Canto, 1586; Madrid, Luis Sánchez, 1603. El traductor es Andrea Pescioni.

Otra cuestión es, al margen de su difusión, la estima o valoración de la traducción francesa de las *Novelle* de Bandello. Volviendo a Menéndez Pelayo, los traductores franceses «habían estropeado el texto con fastidiosas e impertinentes adiciones»,¹⁵ mientras que Jean-Michel Laspéras opina que, ya en la selección que llevaron a cabo, escogiendo las tramas cruentas y trágicas y descartando las picantes y de burlas, se aprecia una finalidad moralizadora.¹⁶ Lo que resulta indudable es que, sean cuales fueren las manipulaciones francesas, éstas hubieron de incidir tanto en la práctica de la traducción, como en la propia teoría de nuestra novela corta áurea, porque fue el Bandello francés, y no el italiano el que se conoció en España.

Este Bandello francés, del que partió el traductor Millis, fue un tomito titulado *XVIII Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandel et mises en langue Française*,¹⁷ realizado en colaboración por Boaistuau y Belleforest. Este detalle del trabajo en equipo resulta interesante para comprobar hasta qué punto difieren las teorías novelísticas de los dos traductores. Boaistuau, que tradujo las seis primeras historias, se refiere en la breve dedicatoria al Abbé des Noiers a la finalidad de entretenimiento del libro:

«il m'a semblé convenable à votre fortune, vous faire maintenant offre de ie ne scay quoy de plus gay, à fin d'adoucir et donner quelque relasche à vos ennuis passés» (pp. 4-5).

En cambio, la dedicatoria de Belleforest al duque de Orléans, más extensa e interesante en cuanto a prácticas traductoras y a conciencia narrativa, parece insistir en la utilidad y didactismo de las novelitas. Así por ejemplo, menciona que pueden servir para «la formation des bonnes meurs» (p. 303), para «l'institution et discipline de la ieunesse de nostre temps» (p. 306), y apunta el provecho que se puede extraer de historias del tiempo pasado, «seruans d'exemple au presens» (p. 306).

La palabra «ejemplo» y su derivado «ejemplares», que ha hecho correr ríos de tinta a partir de las novelas cervantinas,¹⁸ puede relacionarse —desde luego— con la amplia trayectoria del *exemplum* medieval español.¹⁹ Pero no se debe olvidar que aparece ya en el título de la traducción española de Bandello. El traductor Millis Go-

15. *Orígenes de la novela*, op. cit., p. XXIII.

16. *La nouvelle en Espagne*, op. cit., p. 60.

17. Utilizo la edición de Lyon, 1561, signatura de la Biblioteca Nacional de Madrid R 24861.

18. Además de la interpretación de Amezúa, véase Bruce Wardropper, «La eutrapelia en las *Novelas Ejemplares* de Cervantes» en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 153-169. También Alberto Sánchez, «De las *Novelas Ejemplares* de Cervantes a las *Novelas morales* de Lugo y Dávila» *Anales Cervantinos* XX (1982), pp. 136-151.

19. Véase para ello Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne*, op. cit., pp. 113-151.

dínez²⁰ llamó a la obra *Historias trágicas exemplares, sacadas del Bandello veronés, Nueuamente traduzidas de las que en la lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau, y Francisco de Belleforest*.²¹ Y, en la línea de Belleforest, Millis manifiesta en el prólogo al lector que «El Bandello Veronés escriuió muchas historias Tragicas sucedidas en su tiempo, o poco antes, para con ellas apartar a los que las leyessen de vicios y peligros a que esta sujeta la vida humana.» (s. f.).

De acuerdo con estos prólogos, Belleforest y Millis se pronuncian a favor de una finalidad didáctica, frente a la deleitable de Boaistuau. Lógicamente, a tales propósitos habría de corresponder un distinto resultado novelístico, si damos crédito a la sinceridad de los tres traductores, lo que no siempre es aconsejable, como veremos.

Por lo que respecta a los dos franceses, existen —efectivamente— diferencias entre las seis narraciones, escuetas, de Boaistuau y las doce siguientes de Belleforest; este último introduce digresiones y amplifica los desenlaces con comentarios aleccionadores como el de la historia séptima:

«Et voilà que c'est de la prouidence diuine, et de quel poids est esbralee (*sic*) sa balance: et combien sont vituperables» (p. 375).

Estos distintos resultados parten, sin embargo, de una estimación igualmente despectiva de Bandello por parte de los dos traductores franceses, y así se refleja en sus versiones respectivas. Boaistuau se disculpa ante el lector porque

«ie ne me suis assuiecty au style de Bandel: car la phrase m'a semblé tant rude, ses termes impropres, ses propos tant mal liez, et ses sentences tant maigres, que i'ay eu plus cher la refondre tout de neuf et la remettre en nouvelle forme, que me rendre si superstitieux imitateur, n'aiiant seulement prins de luy que le suiet de l'Histoire» (Auertissement au Lecteur, pp. 6-7).

De estas palabras cabe esperar una traducción libre, en la que se ha modificado, sobre todo, el estilo del texto base.

Por su lado Belleforest, después de anunciar que parte de un autor italiano «assez grossier», reconoce que por la invención y verdad de la historia, «et pour le fruit que l'on en peut tirer, ne doit estre priué de l'honneur, ny la ieunesse Françoise du prouffit d'estre

20. Sobre este personaje, véase Menéndez Pelayo, *Origenes de la novela*, *op. cit.*, p. XXIII, nota.

21. Utilizo la edición de Valladolid, por Lorenzo de Ayala, a costa de Miguel Martínez, 1603 (colofón: en Valladolid, por los herederos de Bernardino de Santo Domingo, 1603), de la que existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata del mismo texto que apareció en Salamanca, por Pedro Lasso impresor a costa de Juan de Millis Godínez, 1589. Ambos llevan Aprobación de Juan de Olave, 1584.

mis en nostre langue» (p. 302). Para ello ha «embellecido» y enriquecido al autor con «sentences, l'adoption d'histoires, harangues, et epistres»; ha introducido un sumario, lo que también hacía Boaistuau —aunque más brevemente— y ha retocado los desenlaces «selon le suiet, y accommodant les sentences qui me sembloient faire pour l'institution de la vie et formation des bonnes meurs» (páginas 302-303).

Estas explicaciones indican no sólo una corrección de estilo, sino una adaptación encaminada al didactismo. Así parece confirmarlo la insistencia de Belleforest en llamar a su *Bandello* «historien», ya que sus historias son ciertas, «ou aduenues de nostre eage ou qui n'en sont gueres eslongnees» (p. 304).

Sabido es el prestigio de la historia frente a la ficción y, además, el carácter didáctico y ejemplar de la primera, que puede servir de modelo para el presente y el futuro. Este detalle, ausente en el prólogo de Boaistuau, es hábilmente recogido por Millis de Belleforest, y por eso afirma en su prólogo que las historias de *Bandello* cuentan hechos recientes, «que no dize cosa que no la aya visto, informándose, o teniendo relacion cierta de personas fidedignas y escrituras autenticas», por lo que «deue ser tenido en mucho su trauajo y inuención» (s. f.). De ahí, para Millis, procede el valor de las narraciones, al que ha de añadirse el de los propios traductores franceses, que «las adornaron y pusieron en forma de historia [...] con tal arte y buena orden, que me parecio no seria razon que la nuestra [lengua] careciesse de cosa que se le podia seguir tanto fruto» (s.f.).

Esta mención del «fruto» de la obra induce a pensar en una adaptación española que lo recalcara sobre la versión francesa. Así parecía creerlo también Menéndez Pelayo, cuando afirmaba que de las dieciocho historias francesas «escogió Millis catorce, las que le parecieron de mejor ejemplo»²² para sus *Historias Tragicas Exemplares*. Por el contrario, el traductor español se limita a escoger las catorce primeras, sin alterar siquiera el orden de las mismas, salvo en las dos últimas, decimotercera y decimocuarta, que eran en francés decimocuarta y decimotercera. A pesar de que su teoría de la utilidad novelística se aproximaba más a la de Belleforest que a la de Boaistuau, el traductor Millis sigue con igual fidelidad el texto de las seis primeras que el de las doce restantes. Ni siquiera añade a los finales de Boaistuau las amplificaciones aleccionadoras de Belleforest, que traduce punto por punto,²³ y que hubieran aumentado el «aprovechamiento» de las seis primeras historias.

En cuanto al estilo, sólo se manifiesta en el prólogo al lector:

22. *Orígenes de la novela, op. cit.*, p. XXIII.

23. Compárese el texto de Millis con las últimas frases de la séptima historia, antes citados: «aquí se ve quanta es la prouidencia diuina y el peso con que se pesa en su balança, y quan dignos son de reprehension» (f. 222 vto.).

«las recogí, añadiendo, o quitando cosas superfluas, y que en el Español no son tan honestas como deuiéran, tanto que la [lengua] Francesa tiene algunas solturas que aca no suenan bien. Hallarse han mudadas sentencias por este respeto» (s.f.).

De la misma manera opina Juan de Olave en la Aprobación, considerando las historias altamente provechosas «fuera de algunas maneras de hablar algo desembeltas, que en la lengua Francesa (donde esta mas estendido) deuen permitirse, y en la nuestra no suenan bien» (s.f.).

Ninguna otra consideración acerca de técnicas o conductas del traductor, salvo estas vaguedades moralizantes de «solturas» y «maneras desembeltas» que, por otra parte, suponen escasísimas modificaciones en el texto y todas de poca entidad. Frente a la postura de los traductores franceses, el breve prólogo de Millis carece del interés que poseen afirmaciones como las siguientes:

«En el traduzir no he guardado el rigor de la letra, porque como cada lengua tenga su frasis, no tiene el de la una buena consonancia en la otra: solo he procurado no apartarme del sentido que tuieron los que lo escriuieron, y aun en aquesto he excedido en algunos particulares casos porque dizen algunas cosas que en aquesta lengua no fueran bien recibidas.»²⁴

Estas palabras de Andrea Pescioni en sus *Historias prodigiosas y maravillosas* traducidas del francés suponen una cierta toma de postura ante la tarea traductora, de la que dice «que no me fue tan facil como me auia persuadido», lo que indica —al menos— un planteamiento problemático de su labor.

Bien es cierto que ni Millis ni Pescioni se adornaron con méritos ajenos, al estilo de Belleforest, del que Charles Sorel opinaba así:

«Il a fait encore imprimer plusieurs livres comme siens mais il auroit possible mieux fait de ne vouloir parestre que leur traducteur, plustot que de s'en dire l'auteur, n'y ayant pas mis beaucoup de sien.»²⁵

Esta frase de Sorel, junto a sus reflexiones sobre traducción, ampliación e imitación, se asemeja a las malévolas insinuaciones que Juan Pérez de Montalbán dirigía a los «autores» de novelas. Defendiendo la originalidad de sus novelitas tituladas *Sucessos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*, atacaba a quienes «piden a otras

24. *Historias prodigiosas y maravillosas de diuersos sucesos acaescidos en el mundo. Escriptas en lengua Francesa por Pedro Bouistau, Claudio Tesserant y Francisco Beleforest, op. cit.*, prólogo al cristiano lector, s.p.

25. Charles Sorel, *Bibliothèque Française*, ed. Myron Low Kocher, Chapel Hill, University of North Carolina, 1965, 2 vols. La cita en II, cap. XI, p. 383. Todo el capítulo posee interés para la teoría de la traducción en lengua francesa.

naciones pensamientos prestados: deue de ser porque con solo el trabajo de traduzir (que en mi opinion es lo mismo que trasladar) se hallan Autores de libros».²⁶

Las citas de dos narradores contemporáneos de ambos lados de los Pirineos nos llevan al eterno²⁷ problema de la fidelidad del traductor, que se interfiere en los Siglos de Oro con la práctica de la imitación, tan habitual como desprovista de las connotaciones peyorativas que posee actualmente. Ante un texto extranjero, cabe la posibilidad de traducir literalmente, lo que Montalbán llama «trasladar», o de adaptarlo con arreglo a la moda, la mentalidad, el gusto del autor o del país receptor. Boaistuau y Belleforest escogen la traducción libre: el primero modifica el estilo, y el segundo, además, el contenido. El resultado sobre el que va a actuar Millis ya no son las más de doscientas *Novelle* de Bandello, sino las dieciocho trágicas²⁸ *Histoires*, pasadas por un filtro y una óptica francesa.

Ante este producto literario, el traductor Millis Godínez adopta la postura de «trasladar», porque el texto sólo va a ser retocado en algunos aspectos. Éstos se refieren, más que a cuestiones estilísticas o a teorías novelísticas, a aspectos muy concretos de léxico, relacionados con la tan cacareada «desenvoltura» francesa. A la actitud de los dos traductores franceses, infiel si se quiere, pero plenamente literaria, se opone la casi absoluta fidelidad de Millis, impresor o mercader de libros que, según Menéndez Pelayo, «presumía de cierta literatura».²⁹ Por lo tanto, manipulación consciente y confesada por parte de escritores profesionales, frente a la versión casi literal de un traductor que conocía, sin duda, la lengua francesa, pero carecía de conciencia literaria.

Por ello las manipulaciones que Millis lleva a cabo en las *Histoires Tragiques* son más de índole comercial que artística. En primer lugar, suprime cuatro de las dieciocho novelitas, lo que puede explicarse por razones prácticas de formato y número de páginas.³⁰

26. Juan Pérez de Montalbán, *Sucessos y prodigios de amor*, Madrid, a costa de Alonso Pérez, 1624, prólogo, s.p.

27. Véase un planteamiento reciente en Marie-France Delport, «Les horloges du traducteur» *Bulletin Hispanique* LXXXVII (1985), pp. 363-386.

28. El calificativo «trágico» es un tanto gratuito porque, si bien hay en los textos pasajes sangrientos y crueles, no todos son de desenlace trágico. Boaistuau ya se justificaba porque «il se puisse trouuer quelque histoire, laquelle ne respondra en tout à ce qui est requis en la Tragedie» (auertissement au Lecteur, p. 7), alegando que actuaba tan libremente en el título como en el resto. No obstante, el término hizo fortuna, especialmente en Francia, donde la moda de las *histoires tragiques* continuó con autores como François de Rosset y Jean-Pierre Camus. Véase, a este respecto, Maurice Lever, «Les paradis du mal» en *Le roman français au XVII^e siècle*, París, P.U.F., 1981, páginas 96-97.

29. *Orígenes de la novela*, op. cit., p. XXIII.

30. Véase esta deducción en Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne*, op. cit., p. 61.

A continuación, divide las catorce historias en capítulos, «porque la lectura larga no canse» (prólogo, s.f.). Y, finalmente, sustituye o escamotea³¹ términos atrevidos que pudieran estorbar la aprobación de un libro de base italiana (!) y de versión francesa (!!), es decir, sumamente sospechoso de deshonestidad. Con estos retoques y el adjetivo de «ejemplares» en el título, el *Bandello* francés es ya español y fuente para —ahora sí— posibles adaptaciones posteriores.

Entre ellas puede servir de ejemplo la novelita *Eduardo, rey de Inglaterra*, primera de las *XVIII Histoires Tragiques* y de las *Histoires Tragiques Exemplares*, que aparece igualmente en la colección titulada *Novelas morales útiles por sus documentos*, publicada en 1620 por Diego de Agreda y Vargas.³² De las doce novelas recogidas por don Diego la cuarta, que es la que nos interesa, responde muy exactamente a un criterio de adaptación cultural. El autor, que pudo conocer al menos dos versiones anteriores —la francesa y la española— remodela el texto de la siguiente manera:

1. Conserva, básicamente, el tema: la persecución amorosa de una dama —casada primero, y viuda después— por parte de su rey. La peripecia es la misma y el feliz desenlace también.
2. Igualmente conserva los caracteres de los protagonistas, intensificando en el rey y en la dama pasión y castidad, respectivamente.
3. Suprime las divisiones en capítulos de la traducción española y opta por el texto seguido y, además, amplificado.
4. La mayor extensión procede de la introducción de descripciones, inexistentes casi en las dos versiones anteriores, y de digresiones, costumbristas en unos casos, y didácticas las más de las veces.
5. En cuanto al estilo, Agreda no sigue literalmente los textos anteriores, sino que desarrolla libremente el argumento.
6. Finalmente, la transformación del texto, desde el título hasta el desenlace, se realiza en función de la coherencia y unidad

31. Los escamoteos y sustituciones a que se refiere Laspéras (*La nouvelle en Espagne*, p. 61) no me parecen tantos, ni tan palpables. Algunos hay, efectivamente, en los títulos y sumarios —es decir, lo más visible—, lo que corrobora mi hipótesis de que los cambios obedecen a meras razones de censura; pero se mantienen, en cambio, situaciones escabrosas sin apenas alteraciones. A este respecto, véase mi comunicación titulada «Erotismo trágico en el siglo XVI», presentada en el Coloquio sobre *Eros literario*, Universidad Complutense, diciembre de 1988 (en prensa). Manuel Alvar en el art. cit. en nota 10, pp. 2-5, señala en la traducción española algunos errores, adiciones y supresiones de escasa trascendencia, afirmando su fidelidad al texto francés.

32. Primera edición, Madrid, Iunti, 1620. Las citas de la obra corresponden a la edición de *Novelistas posteriores a Cervantes*, de Eustaquio Fernández Navarrete, Madrid, BAE, XXXIII, 1950, II, pp. 490-502. De las *Novelas Morales* de Agreda me ocupo en un artículo que aparecerá en *Criticón*, 1989.

de toda la colección. Así, los títulos explicativos en los que se resumía el contenido se ven reemplazados por un título meramente informativo: *Eduardo, rey de Inglaterra*. Y el desenlace feliz, con matrimonio entre el rey y la dama, se amplifica en Ágreda con la inclusión de los «aprovechamientos» morales, comunes a las doce novelas. Para ello el autor añade los comentarios inspirados por la conducta de los personajes, bajo las fórmulas: «se nos muestra», «nos avisa», «nos enseña», «advierte», etc.

Entre estas modificaciones de la novela «moral» con respecto a los dos textos de partida hay algunas muy explícitas, como la que se refiere al primer encuentro del rey y la dama. En las *Histoires Tragiques* (H.T.) se encarece la hermosura de ésta expresando la admiración general del ejército real hacia ella:

«de sorte qu'on ne parloit en toute l'armée que de ses graces et vertus, mais surtout de son excellente et extreme beauté» (H.T., p. 12).

Aspecto seguido al pie de la letra en las *Historias Tragicas Exemplares* (H.T.E.):

«de suerte, que en el exercito no se trataua sino de sus gracias y virtudes, y sobre todo de su extremada y singular hermosura» (H.T.E., f. 10 vto.).

Ágreda, sin embargo, prefiere destacar la impresión que la belleza produce en el rey, para explicar así la anómala pasión amorosa; no se referirá, por tanto, a la opinión general, sino sólo a la actitud regia:

«admirando tanta gentileza, quedó tan enamorado, que inclinándose ella para besarle la mano con la debida reverencia, él con mucha humanidad y con sobrado amor la recogió en los brazos y, levantándola del suelo, valiéndose de la usanza de la tierra, la besó en el rostro» (p. 491).

Actitud que deja a los caballeros del séquito «admirados y suspensos».

Este monarca devorado por la pasión intentará conseguir a la dama, honesta en extremo, y se rebajará hasta el punto de solicitar la intervención del padre de ésta, súbdito ejemplar. En este episodio Ágreda introduce cambios de intensificación psicológica, como el encabezar el parlamento del monarca con tres vocativos, «Marqués, padre y amigo» (p. 494), encaminados a ganar para su causa al noble

y fiel caballero, cuando las versiones anteriores se dirigían a él sólo con su título, que era, por cierto, el de conde.

El respeto por la monarquía, patente en las novelas de Diego de Agreda, aconseja la supresión de calificativos negativos, como «injunta» y «deshonesta». Por ello, el fragmento

«une si iniuste et deshonneste requeste eust sorty de la bou- che d'un Roy» (<i>H.T.</i> , p. 29).	«que demanda tan injusta y deshonesta uuiera salido de boca de un rey» (<i>H.T.E.</i> , f. 21 vto.).
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

se convierte en:

«¿Cómo tan honrado vasallo pudiera creer que se le propusiera semejante demanda?» (*Eduardo, rey de Inglaterra*, p. 495).

Asimismo, desaparecen términos demasiado elocuentes para juzgar los propósitos del rey e impropios de un noble, por muy ofendido que estuviera. Así, la frase del padre quejándose de ser

«le ministre infame [...] et d'estre le ruffien effronté de l'honneur de ma fille» (<i>H.T.</i> , p. 32).	«el ministro infame [...] y el afrentoso alcahuete de la honra de mi hija» (<i>H.T.E.</i> , f. 23 vto.).
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

se reduce a:

«pues quereis que sea el ministro de mi vituperio?» (*Eduardo, rey de Inglaterra*, p. 495).

Tampoco hallamos vocablos que se considerarían «desenvueltos», ausentes ya en la versión española, muy atenta a la sustitución sistemática de «violar» y «violación». Así lo indica la frase en que la dama, presionada por todas partes para complacer al rey, se presenta ante el mismo temerosa:

«craignant de estre violee» (<i>H.T.</i> , p. 51)
«temiendo ser corrompida» (<i>H.T.E.</i> , f. 34 vto.)
«temiendo alguna violencia» (<i>Eduardo, rey de Inglaterra</i> , p. 500),

donde tanto Millis como Agreda eluden el término más claro y denotativo.

Sin embargo, el traductor es a veces más atrevido y menos «ejemplar», cuando mantiene detalles que Agreda omitirá, como el siguiente que se halla en el desenlace, inmediatamente anterior al feliz matrimonio:

«ie ne veux autre chose de vous
que le chaste baiser» (H.T.,
p. 54).

«no quiero otra prenda de vos
sino un casto beso» (H.T.E.,
f. 37 r.).

O el que se refiere a la consumación del matrimonio —«sacramento» en Ágreda— con el contenido

«que peuvent iuger ceux qui en
ont fait essay de semblable plai-
sir» (H.T., pp. 55-56).

«quanto podran juzgar los que
uuieran hecho semejante prue-
ba» (H.T.E., f. 38 r.).

Frase ésta en la que se constata una de las piruetas «ejemplares» del traductor Millis, que se deja en el tintero el término *plaisir*, jugando hábilmente con la posible censura.

De estos ejemplos puede deducirse, creo, la fidelidad y escasas modificaciones de la traducción de Millis y, como consecuencia, la influencia de la traducción francesa. Porque si ésta fue seguida paso a paso por su primer difusor, el Bandello conocido por los españoles que no leían el italiano fue el Bandello de Boaiustau y Belleforest, con las modificaciones de estilo y de contenido que ellos le imprimieron.

Sería necesario cotejar minuciosamente la versión francesa con la italiana, para comprobar el alcance de la adaptación de los traductores galos, y ello desborda los límites de este estudio. Sin embargo, sí puede afirmarse que la pretendida ejemplaridad de las *Historias Tragicas Exemplares*, salvo en términos muy concretos, es más francesa que española. Porque sobre la versión de las *Histoires Tragiques* Millis actuó como traductor respetuoso, más que como adaptador cultural. Habrá que esperar hasta el siglo XVII para una auténtica adaptación de la novela corta italiana a la española. El caso de Ágreda, como el de otros novelistas, es ya el resultado de la práctica española sobre un modelo foráneo: concretamente, la *novella* italiana, «adornada» y transformada a la francesa, y «moralizada» según la peculiar manera de entender la ejemplaridad de la novela corta poscervantina. Por un curioso fenómeno de vaivén literario,³³ un Bandello españolizado —como el de Ágreda— volverá a Francia cuando allí triunfe nuestra novela corta, en la primera mitad del siglo XVII.

33. Véase, para ello, M.^a Soledad Arredondo, «Novelas cortas: de las *Novelas Ejemplares* a las *nouvelles* de Charles Sorel» *Tigre* 4 (1988), pp. 43-60. Para la novela corta española en Francia, véase mi tesis *Charles Sorel y sus relaciones con la novela española*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, capítulo V, y las pp. 595-597 que tratan del tema de *Eduardo, rey de Inglaterra* en las *Nouvelles choisies* de Sorel.

TRADUCCIÓN / CREACIÓN EN LA COMEDIA SENTIMENTAL DIECIOCHESCA

JUAN A. RÍOS

Cualquier análisis de la evolución del teatro dieciochesco español ha de tener en cuenta el papel de las traducciones. Superado el prejuicio del afrancesamiento, no podemos negar que las mismas en ocasiones fueron un factor importante para la evolución teatral de la época. Así lo señala F. Lafarga, aunque subrayando que las traducciones —en su mayoría de textos franceses— no están vinculadas exclusivamente a los intentos de reforma emprendidos en el siglo XVIII y que, por otra parte, las obras traducidas no responden necesariamente a una tendencia clasicista o a un intento de aclimatar en España formas dramáticas francesas.¹ Los motivos y objetivos que impulsan esta actividad traductora son múltiples, y no podemos trazar con una sola línea su incidencia en la evolución de nuestro teatro dieciochesco. Incluso, en ocasiones, esa incidencia tiene un sentido retardatario o anacrónico.

Pero, con estas salvedades, es indudable que la actividad traductora contribuyó al afianzamiento o revitalización de determinados géneros teatrales. El caso de la tragedia es bien conocido. Pero otro no menos interesante es el de la comedia sentimental —o lacrimosa—, que tal vez fuera el género de aquel entonces con más capacidad de búsqueda de nuevos caminos dramáticos, a pesar de los lúcidos reparos que mereció a G. Lanson. El origen, características y significado de este género en España han sido estudiados por J. L. Pataky-Kosove, J. M. Caso y G. Carnero,² pero todavía resta un

1. «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», *A.L.E.U.A.*, 5 (1986-1987), pp. 219-230.

2. Véanse, respectivamente, *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama*, Londres, 1978; «El delincuente honrado, drama sentimental» en *La poética de Jovellanos*, Madrid, 1972, pp. 193-234; «Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental» en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, 1983, pp. 39-64.

largo trabajo de análisis de comedias sentimentales prácticamente inéditas para la crítica. Obras que empiezan a publicarse y representarse a partir de 1773 —con la excepción de *La razón contra la moda* (1751), traducción de Luzán—, siendo en un principio más frecuentes las traducciones que las originales aunque a partir de 1790 esta relación se invierte, constituyendo la presencia mayoritaria de textos originales una prueba del afianzamiento del género en nuestro teatro. En definitiva, estamos ante un género irradiado desde Francia, que interesa a las élites cultas propiciándose las consiguientes traducciones y la creación de obras originales a semejanza de las mismas y que, tras haber conectado con un público amplio —recuérdese el éxito de *El delincuente honrado*, de Jovellanos— se afianza con una producción autónoma con unas características y objetivos peculiares y alejados de los que impulsaron a los primeros traductores. Es, pues, un ejemplo para mostrar la influencia positiva que en ocasiones ejercieron las traducciones.

Ahora bien, esta trayectoria comienza en la Sevilla de los años setenta, el marco de la intensa actividad cultural propiciada por Olavide. Aguilar Piñal ya demostró hasta qué punto este polémico personaje fue decisivo en el impulso dado a las actividades teatrales. Y es conocido que la citada obra de Jovellanos —tenida, erróneamente, como paradigma de la comedia sentimental en España— se creó a instancias de Olavide en una especie de concurso en donde también participó Trigueros con *El precipitado*. No vamos a recordar, pues, este episodio ya analizado por J. M. Caso y Aguilar Piñal. Pero la reciente edición de una traducción atribuida a Olavide y titulada *El desertor*³ —que, como acaba de demostrar A. Calderone es una refundición de José López Sedano basada en una traducción de Olavide⁴— nos ayuda a comprender mejor la génesis de la comedia de Jovellanos y del propio género en España. Éste será, pues, nuestro objetivo.

Según Ceán Bermúdez, la obra de Jovellanos tuvo su origen en la tertulia sevillana de Olavide, donde «se ventiló cuanto había que decir acerca de la comedia en prosa [...] o tragicomedia que entonces era de moda en Francia; y aunque se convino en ser monstruosa, prevaleció en su favor el voto de la mayor parte de los concurrentes, y se propuso que el que quisiese componer por modo de diversión y entretenimiento alguna de este género, la podía entregar [...] para que, leyéndola en ella [...] pudiese cada uno juz-

3. P. de Olavide, *El desertor*, ed. T. Barrera y P. Bolaños, Sevilla, Ayuntamiento, 1987.

4. «*Le Déserteur* dalla traduzione di P. de Olavide alla rielaborazione di J. López Sedano» *Letterature* 10 (1987), pp. 7-48. Sobre los datos bibliográficos de las traducciones de las obras de Mercier y Sedaine, véase F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Univ. de Barcelona, 1983, núms. 163-167.

garla con libertad». Jovellanos redactó *El delincuente honrado* y Trigueros *El precipitado*, pero apenas sabemos nada más acerca del resto de las obras que se pudieron presentar. No es aventurado, sin embargo, pensar que la verdadera traducción de Olavide, *El desertor*, que tiene como original la homónima obra de Louis-Sébastien Mercier, fuera una de ellas.

Según Barrera y Bolaños, Olavide se basó en Mercier (*Le déserteur*, París, 1770), pero tuvo en cuenta algunos elementos de la también homónima obra de Sedaine, cuya segunda edición corregida por el autor es del mismo año, habiéndose representado en París por primera vez en 1769. Si tenemos en cuenta estas fechas y que la traducción de Olavide se representó en Sevilla en 1775, llegamos a la conclusión de que, si no participó en el concurso de 1773, al menos se realizó en las mismas circunstancias que las obras originales de Jovellanos y Trigueros.

Pero lo interesante no es averiguar si Olavide participó en la citada convocatoria con su traducción, sino el paralelismo —ya señalado por el *Memorial Literario* en 1793— entre la misma y la obra original de Jovellanos. Un paralelismo que va más allá de las circunstancias de tiempo y lugar de su creación. Son demasiadas las similitudes como para no establecer una relación directa entre una traducción y una obra original que sirven como punto de partida a la comedia sentimental en España. Un ejemplo de hasta qué punto las vías de la traducción y de la creación propia podían confluir en la búsqueda de nuevos caminos teatrales.

Comenzaremos comparando el argumento de ambas obras. J. M. Caso resume así el texto de Jovellanos: «Torcuato, insultado por el marqués de Montilla, responde con dignidad, pero es retado; acepta el reto en última instancia, cuando su honor quedaría manchado caso de rehusar; muere el marqués; durante algún tiempo se desconoce quién es el matador; Torcuato se casa mientras tanto, solicitado, con la viuda del muerto; se aman tiernamente; la corte quiere castigar al matador y envía para ello un nuevo magistrado, tan activo que en poco tiempo da los pasos suficientes para que Torcuato se considere casi descubierto; después de ser encarcelado su amigo Anselmo, el único que conoce el secreto, y cuando va a ser condenado por callarse, Torcuato se entrega al juez; convicto y confeso, es condenado a muerte, de acuerdo con la pragmática del año anterior; su inocencia, sin embargo, es reconocida por don Justo, que pide al rey su perdón; don Justo resulta ser, además, el padre del reo; en el último momento llega el perdón real, conseguido por Anselmo, y Torcuato se salva, volviendo la felicidad a una familia atormentada por tantos sinsabores.»

El tema de la traducción de Olavide, así como el de la posterior refundición de López Sedano, es muy similar, salvo en los datos superficiales como nombres, profesiones, «delitos», etc. La acción se

desarrolla en un pueblo alemán fronterizo con Francia. Allí vive la viuda Estefanía con su joven hija Clara, la cual es solicitada en matrimonio por el maduro y rico Octavio. Madre e hija se niegan, pues esta última ama a Dorimel, joven y virtuoso francés que había sido recogido por Estefanía y trabajaba como mozo en el comercio de la misma. La guerra entre Francia y Alemania provoca que los oficiales franceses Francal y Balcur se alojen en casa de Estefanía. Ésta, sabedora de que Dorimel es un desertor del ejército francés —aunque no por cobardía, sino por las injusticias y vejaciones sufridas—, intenta ocultarlo, pero es denunciado por Octavio y encarcelado. El honesto Francal es el oficial encargado de hacer cumplir las sentencias de muerte de los desertores. Al ver a Dorimel comprueba que es su hijo, al que ya daba por perdido. La emoción de ambos resulta intensa, pero el cumplimiento del deber se impone. Francal se debate entre su corazón y su obligación hasta que la valentía del hijo le decide a cumplir su misión. Estefanía y Clara oyen los tiros de la ejecución, pero en la última escena aparece Dorimel que había sido perdonado en el mismo paredón por el Gran General gracias al valor y virtud tanto de él como de su padre. Su matrimonio con Clara devolverá la felicidad a todos los personajes, salvo al malvado Octavio.

El paralelismo es evidente. En ambas obras encontramos un joven virtuoso obligado a cometer un delito. Su virtud parece ser suficiente para el perdón, o el olvido, y el matrimonio constituye el desenlace feliz como recompensa de su trayectoria. Pero la ley, el deber, es inflexible y trunca dicho desenlace. El espectador conoce la inocencia de los protagonistas. Los ejecutores de esa ley, además de ser sus padres, también los consideran inocentes. Pero el deber como oficial o como juez no admite excepciones. Esta situación dramática emociona al público, provoca sus lágrimas al ver cómo unos jóvenes virtuosos tienen que morir a manos de sus honestos padres. Se crea una ansiedad que sólo puede ser satisfecha con el perdón final, que siempre proviene de la más alta autoridad, la única capacitada para observar las excepciones en unas leyes que se han de cumplir. Nos encontramos, pues, ante un esquema paralelo, muy frecuente en este tipo de obras, que es utilizado por ambos autores para crear una comedia sentimental ajustada a los requisitos del género.

No negaremos que también hay diferencias entre la obra de Jovellanos y la traducción de Olavide, que aumentan en la refundición de López Sedano. Pero ninguna afecta a los elementos caracterizadores de ambas como comedias sentimentales. Este género híbrido desde una preceptiva clasicista supone una respuesta a la necesidad de la burguesía, o los grupos sociales acomodados, de protagonizar situaciones dramáticas que hasta entonces habían sido hegemónicas por la nobleza. Ambas comedias cumplen este objetivo, siendo la traducción de Olavide la tragedia de unas familias de comercian-

tes y oficiales del ejército. Una tragedia no sacada de la Historia o del mundo clásico, sino de la realidad verosímil de unos sujetos particulares con los que el público podía identificarse.

Ahora bien, esa identificación, esa participación emocional del público que buscaba la comedia sentimental es un rasgo que la distancia de la comedia neoclásica, tan próxima en otros aspectos. Los comentaristas de *El delincuente honrado* han indicado que Jovellanos no se limita a exponer racionalmente sus ideas jurídicas, sino que las transmite a través de la emoción, del sentimiento, de las lágrimas de un público que sufre con los continuos reveses padecidos por el virtuoso protagonista. Lo mismo podemos decir de *El desertor*. Es cierto que no encontramos una «tesis» tan articulada como en el texto de Jovellanos, pero el autor no se limita a señalar lo injusto que es condenar a muerte a todos los desertores, las razones que pueden justificar un acto de deserción. A la exposición racional añade el componente emocional que supone la relación del protagonista con Clara y, sobre todo y a semejanza de la obra de Jovellanos, la participación del padre como ejecutor del dictamen inexorable. El recurso nos parece hoy ingenuo, pero en aquellas circunstancias suponía un elemento innovador, y desde entonces muy repetido, frente a comedias que abordaban temas y personajes anodinos o que sólo intentaban convencer racionalmente a un público que casi dejaba de ser tal. Un recurso, por otra parte, que por lo evidente y tajante no puede ser casual su utilización conjunta por dos autores amigos que escriben en unas mismas circunstancias de tiempo y lugar.

La identificación emocional del público, entre otros factores, presupone un tipo de personaje muy concreto. Se busca unos protagonistas absolutamente virtuosos, que por circunstancias ajenas a su voluntad y propias del destino se ven abocados a contravenir las normas sociales. El mismo título de *El delincuente honrado* explica esta terrible contradicción, pero sucede igual en *El desertor*. Dorimel se enfrenta dignamente a la sentencia de muerte que le corresponde por su delito. Su virtud —siguiendo una norma del género— es absoluta. Es un tipo tan perfecto como el Torcuato de Jovellanos, pero como éste mismo se ve obligado a delinquir para salvar su dignidad. La tragedia reside en que la virtud puede llevar al delito y éste no puede quedar sin castigo; un castigo que ha de ser ejecutado por unos padres que les han inculcado la virtud como norma y que, por ello mismo, no deben hacer ninguna excepción. Esta rocambolesca exaltación de la virtud —y lo rocambolesco aumentará en las traducciones publicadas en los siguientes años— tiene mayor efectividad dramática que la presentada en la comedia neoclásica, donde la trayectoria de la virtud es lineal hacia un final lógico y establecido desde el principio. Con la perspectiva de Jovellanos y Olavide el espectador se siente más motivado, se identifica más con los

sufrimientos de una Virtud que, a pesar de tan duras pruebas, nunca pierde el carácter de absoluta.

Ahora bien, esa Virtud se concreta en unas pautas ideológicas y morales insertas en ámbitos temáticos propios del género: el de una ética fundada en el amor sincero, el matrimonio y la familia, y el del Derecho. Dentro del primero, en *El desertor* al igual que en la mayoría de las comedias sentimentales se plantea una situación de censura del amor libertino y exaltación del honesto. La relación de Dorimel y Clara es casta y encaminada a un matrimonio entre sujetos iguales por su virtud y otras cualidades. Se condenan los matrimonios forzados por conveniencias. La figura del rico y viejo Octavio, que pretende casarse con Clara, es la única negativa. Se pondera la felicidad de la vida familiar ordenada y fundada en el amor, y se recomienda la comprensión y tolerancia entre padres e hijos. En este sentido las relaciones entre Clara y su madre son ejemplares, basadas en un intenso amor que permite el diálogo, la comprensión y la sinceridad a la hora de enfrentarse juntas a los problemas. La relación entre Dorimel y su padre también es profunda y realzada por un resorte dramático tan utilizado en este género como es el de la separación involuntaria entre miembros de una misma familia. Las desgraciadas circunstancias del reencuentro no hacen sino reforzar esta relación que, como en el caso de Clara, constituye la mayor garantía de la felicidad de un futuro matrimonio que aplicará las enseñanzas morales de sus padres. En definitiva, se configura una ética del comportamiento en el ámbito familiar presidida por el respeto absoluto a los padres, el amor sincero, la comprensión, la tolerancia y un idealizado concepto de la virtud que preside todos los actos de los personajes.

En cuanto al ámbito temático del Derecho, según Carnero, la comedia sentimental «extrae sus recursos de la casuística relativa a la forma de aplicarse las leyes [...] y al conflicto entre ley y hombre fundada en una opinión convencional y socialmente generalizada» (p. 49). *El desertor*, al igual que *El delincuente honrado*, ejemplifica este ámbito. Aunque no se aborde con la profundidad propia de un magistrado como Jovellanos, en la traducción de Olavide se plantea la necesidad de tener en cuenta las causas que pueden motivar la desertión. Nunca se justifica el delito y Dorimel reconoce que debe sufrir la pena correspondiente, al igual que Torcuato en la obra de Jovellanos. El deber y el respeto a la autoridad están por encima de todo, incluso cuando los ejecutores de la misma son los propios padres. El rígido concepto ético y moral de este género no deja resquicios, salvo el de la acción de la misma autoridad, la única capaz de reconsiderar un caso y conceder el perdón deseado y justificado. Ni el protagonista ni nadie se rebelan contra su destino, pero éste todavía no tiene las características trágicas del Romanticismo y Olavide y Jovellanos confían en un final feliz como el de sus comedias.

Un final que, claro está, se ajusta a las características del género sentimental.

Hemos visto los importantes paralelismos entre la obra de Jovellanos y la traducción de Olavide, que justifican una influencia de esta última en la redacción de *El delincuente honrado*, como ya indicaran J. Polt e I. L. McClelland. En todos los elementos fundamentales coinciden. Sin embargo, frente al poco eco alcanzado por la traducción de Olavide y la posterior refundición de López Sedano, la obra de Jovellanos fue un éxito durante varias décadas. ¿Qué razones justifican esta diferente reacción?

Es difícil dar una respuesta que no supere la mera hipótesis. No obstante, la razón fundamental del éxito de Jovellanos radica en la elección del sujeto dramático. Apenas podemos establecer una diferenciación entre las calidades del lenguaje utilizado o las técnicas teatrales. Si es verdad que el texto de Olavide sólo alcanza una relativa brillantez, la prosa de *El delincuente honrado* dista mucho de otras del mismo autor. Sus rasgos son impuestos por el propio género y no permiten una apreciación estilística que, por otra parte, sólo justificaría el éxito de público en muy pequeña medida. En cuanto a las técnicas teatrales, ambas obras coinciden en lo fundamental. La acción dramática es escasa y concentrada. El respeto a las unidades se da por igual. El número y condición de los personajes y las relaciones establecidas entre ellos tienen un paralelismo casi absoluto. Y lo mismo sucede con otros elementos que apenas nos permiten diferenciar ambas obras.

Ahora bien, frente al caso del desertor que en la pacífica España del siglo XVIII sólo sería anecdótico, Jovellanos acierta al presentar no sólo un caso verosímil —en el marco de la preceptiva clásica—, sino capaz de conjugar elementos de efectividad probada dentro de la tradición teatral española. Pensemos que ya Lope señalaba que los casos de honra y exaltación de la virtud eran los que más atraían al público. Jovellanos parece aplicar este principio al mostrar un delito causado por la defensa de la honra y el honor por parte de un sujeto virtuoso. Torcuato acepta a su pesar el desafío del marqués porque de lo contrario perdería su honra y recordemos que en la propia obra se defiende, aunque con un significado alejado del de los textos del siglo XVII, el valor del honor. En cuanto a la exaltación de la virtud, toda la comedia está encaminada a conseguir este objetivo. Casi podríamos decir lo mismo del protagonista de *El desertor*, aunque su defensa de la dignidad frente a los abusos de un superior es menos frecuente en el teatro español y, por otra parte, en la traducción de Olavide se hace menos hincapié en la importancia del honor.

Encontramos, pues, en la elección de dichos temas un primer matiz diferenciador. Pero tanto el honor como la virtud son más eficaces de cara al público cuando éste los siente más próximos. En

tal sentido, la obra de Jovellanos tiene ventaja por la continua referencia a circunstancias capaces de propiciar una mayor identificación entre el público y la acción representada. No ya sólo por la referencia a una legislación española coetánea y las actitudes polémicas acerca de la misma, sino también porque entre los largos parlamentos teóricos Jovellanos acierta al introducir referencias a actitudes y comportamientos sociales de unos personajes que, aunque sean condiciones y no caracteres, no deben caer en la abstracción. Y, por otra parte, frente al «exotismo» de una acción que se desarrolla en la frontera entre Francia y Alemania, las continuas referencias a Segovia y Madrid; los comentarios de D. Simón acerca de los cambios de mentalidad que se daban en la España de entonces; el mayor interés y tradición que tendría para un espectador español el enfrentamiento entre un joven galán y un vicioso marqués que otro entre un digno soldado y un déspota oficial; la elevación social del protagonista que, lejos de ser un mozo de comercio como en *El desertor*, es un rentista sin oficio conocido a pesar de no ser noble; y hasta la aparición de los criados —únicos personajes que no tienen su correspondiente en la traducción de Olavide— que junto con los escribanos introducen un contraste tan habitual en nuestro teatro, todo ello nos indica que Jovellanos ha adaptado a unas circunstancias propias un género como la comedia sentimental. Capta los elementos fundamentales —en los que guarda un absoluto paralelismo con *El desertor*—, pero los presenta en unas circunstancias que propician algo básico para conseguir el éxito: la identificación del público que debía sufrir y hasta llorar como tantas veces lo hacen los protagonistas.

Con este punto volvemos al planteamiento de partida: la relación entre la traducción y la creación de obras originales en la génesis de la comedia sentimental. Trabajos como el de Olavide, respetuoso con el original, son eficaces para introducir un género, pero poseen un alcance limitado de cara al público. Si éste tiene las características de los contertulios sevillanos podrá disfrutar con la obra, pues se centrará en lo fundamental de un género que no busca un sentimentalismo adscrito a unas circunstancias propias de una nacionalidad. Pero en la representación pública esto no basta y, al igual que ocurriera con la tragedia, Jovellanos busca «nacionalizar» el género a través de unos elementos que apenas afectan a lo fundamental del mismo.

Hubo traducciones destinadas a satisfacer una demanda previa que triunfaron ante el espectador mayoritario, pero nunca cuando lo eran de un género innovador que, para introducirse en las carteleras, requería un proceso de adaptación en el que la traducción era el primer paso. En el ejemplo estudiado este paso casi fue simultáneo a la creación de una obra original como *El delincuente honrado*. El tema de las influencias y fuentes siempre es resbaladizo. Pero es

evidente que el texto traducido por Olavide le proporcionó una fórmula dramática —junto con otras posibles que no negamos— que el asturiano sigue con fidelidad. Esto no supone menoscabo para su labor creadora, pues su acierto radicó en una intuición dramática que le permitió adaptar el género no sólo al contexto nacional, sino también a la propia tradición teatral. En definitiva, y como en tantas otras ocasiones en el tema de las influencias literarias foráneas y muy especialmente en lo que respecta al teatro, se demostró que lo decisivo no era tanto la traducción, la influencia, como la capacidad de asumirla y desarrollarla dentro del propio contexto. Ésta fue la tarea de Jovellanos partiendo de *El desertor* y de otras posibles comedias del mismo género, abriendo un camino más fructífero de lo que en un principio señaló la crítica. Aunque, forzoso es reconocerlo, cuando hacia 1790 cayó en manos de traductores como Valladares de Sotomayor y Zabala y Zamora derivó hacia caminos ajenos a los de Jovellanos y Olavide. Pero ese es otro tema que merece un estudio aparte, con una relación entre traducción y creación muy distinta a la aquí estudiada.

BATTEUX ESPAÑOL

INMACULADA URZAINQUI

Cuando se describe la vida literaria madrileña al filo de 1800, suele ser habitual, sobre todo desde que lo dejara estampado Alcalá Galiano,¹ verla dividida en dos grupos o escuelas a cuya cabeza se hallaban Moratín y Estala por una parte, y Quintana y Cienfuegos por otra, y teniendo ambos bandos «cada uno a manera de un catecismo de su fe, o dicho con más propiedad —escribe— un libro en que a la par promulgaba sus doctrinas, y en las aplicaciones de éstas daban satisfacción a sus afectos. El libro de los moratinistas era los *Principios de Literatura* de Batteux; el de los quintanistas, las *Lecciones de Retórica y Poética* del escocés Hugo Blair».² Al decir no del todo injustificado de D. Antonio, ambas obras estaban pésimamente traducidas; y lo que constituyó el verdadero campo de batalla de las opuestas huestes —precisa— fue, más que las teorías estéticas en ellos sustentadas, las estimaciones literarias declaradas en los apéndices puestos por los traductores, o por los amigos de los traductores, a los originales sobre la literatura española antigua y moderna. Para los moratinistas, la primera era en grado sumo preferible; para los quintanistas, la segunda. Aquéllos se mostraban, si bien con reserva, antifranceses; éstos anteponían los autores extranjeros. Nuestro teatro era para los unos objeto de admiración, aun señalando sus defectos, mientras que para los segundos, lo malo predominaba.

De ambas traducciones volvió a ocuparse, con más información y conocimiento de los textos, Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*. Pero su juicio no es ni más indulgente ni sustancialmente distinto. Sigue conceptuándolas como «pésimas entre las ma-

1. Tanto en su *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*, Madrid, Imp. Soc. Literaria y Tipográfica, 1845, páginas 464-465, como en sus *Recuerdos de un anciano* (1878), cito por la ed. de Espasa-Calpe, 1951, pp. 62-64.

2. *Recuerdos de un anciano*, p. 62.

las de aquel siglo», y viéndolas como estandarte de los unos y los otros,³ si bien en otro lugar, más adelante, rectifica lo relativo al papel de la traducción de Batteux —hecha por Agustín García de Arrieta— diciendo, no sin razón, que era imposible que con su bárbaro lenguaje pudiera ser el código de una escuela celosa como ninguna de los fueros de la lengua castellana⁴ (rectificación que, sin embargo, suele pasarse por alto). A más de ello critica duramente el carácter de «compilación o masa indigesta de muchos tratados o fragmentos» que la versión de Batteux llegó a tener por las múltiples adiciones de Arrieta, y señala alguna de las fuentes utilizadas.

Después de él, nadie más ha vuelto sobre el tema sino incidentalmente. Sobre la traducción de Blair, hecha por José Luis Munárriz, se ocupó Andrés Soria hace algunos años;⁵ pero sobre la de Batteux, que yo sepa, no se ha pasado de lo dicho por don Marcelino. La ocasión de este encuentro en Barcelona, dentro del marco de investigación de nuestro Grupo sobre la recepción de textos franceses en España, me ha parecido momento propicio para traer aquí los resultados de un estudio más detenido de esta traducción, de su carácter y del eco que tuvo.

Cuando García de Arrieta se disponía a traducir los *Principes de la Littérature* (suponemos que hacia 1796-1797, pues el tomo I apareció en este último año), era ya el abate Batteux hombre de sólida reputación en los medios intelectuales no sólo de Francia, sino de toda Europa, como humanista y crítico literario. Al morir, en 1780, dejaba más de veinte obras impresas. De ellas, las que sin duda más fama y prestigio le dieron fueron *Les Beaux-Arts réduits à un principe*, publicada en 1746 y de la que inmediatamente se hicieron diversas ediciones y traducciones en otros países (Alemania, Inglaterra, Prusia, Italia y Holanda) y los *Principes de la Littérature*, continuación y desarrollo de la anterior, que salió entre 1746 y 1748, y a la que también sucedieron varias ediciones en pocos años. Por propia confesión de Arrieta, sabemos que para su traducción se sirvió de la quinta edición, renovada y enriquecida con varias notas, muchas de ellas justificativas de algunos pasajes que había criticado Schlegel, traductor alemán de la obra.⁶

3. Cito por la ed. de Madrid, C.S.I.C., 1974, I, pp. 1159-1161.

4. P. 1410.

5. Andrés Soria, «Notas sobre Hugo Blair y la retórica española en el siglo XIX» en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al prof. Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, III, pp. 363-368. No hay referencia a la traducción de Batteux.

6. *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el señor Abate Batteux, profesor real, de la Academia francesa [...] traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española*. Por D. Agustín García de Arrieta, t. I, Madrid, Imp. de Sancha, 1797, pp. XIX-XX. Considerando los reparos de Schlegel nimios y de poca importancia, o

No podemos, ni es del caso, examinar aquí sus ideas literarias, aunque sí recordar que fue su obra —como señaló Cassirer— la culminación de todo el esfuerzo metódico llevado a cabo en la doctrina literaria durante los siglos XVII y XVIII,⁷ y la tentativa más brillante de restablecer la teoría de la *imitación* desde presupuestos de mayor coherencia.⁸

Para Arrieta, el mérito fundamental del abate francés era el de haber sabido descubrir los principios filosóficos de la literatura y haberlos aplicado con método sencillo y fácil a cada uno de los géneros particulares, apartándose del camino trillado de los preceptistas, ateniéndose hasta entonces a un sinnúmero de reglas «multiplicadas y embarazosas». En su lugar —dice con admiración— «ha procurado descartarlas todas y reducirlas a un solo, verdadero y sencillo principio, que es la *imitación* y expresión de la naturaleza, de la cual nacen, y a quien tienen por único y primitivo objeto».⁹ Tal vez por eso, a la hora de verterla al español añade el adjetivo *filosóficos* al título de *Principios de la Literatura*.

En España, antes de la traducción de Arrieta, era ya Batteux bien conocido. Tanto sus *Principes* como su edición anotada de las cuatro poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau (1771) habían circulado con rango de autoridad indiscutida en los ambientes humanísticos y literarios, particularmente entre los del grupo de Salamanca —Meléndez lo estudió con entusiasmo— y los de la Academia sevillana de Letras Humanas. Sin embargo, aunque sería razonable suponer que su traducción resultara tentadora para cualquiera medianamente introducido en las humanidades y con conocimientos de francés, no tengo noticia de que nadie se lo propusiera de intento, excepción hecha de la versión —resumidísima y muy parcial— que allá por 1761 hiciera nuestro primer periodista profesional, Nifo, para su *Caxón de sastré*.¹⁰

Hay, pues, que esperar algo más de cincuenta años para poder leer a Batteux en español. Y no de una vez, pues aun cuando el tomo I salió en 1797, los ocho restantes fueron apareciendo entre esa fecha y 1805, a razón de uno por año.¹¹

nacidos «de inteligencias arbitrarias», los suprime en su traducción («por poco necesarios y casi embarazosos»).

7. Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, apud Eva M. Rudat, *Las ideas estéticas de Estaban de Arteaga*, Madrid, Gredos, 1971, p. 80.

8. Véase René Wellek, *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1959, I, p. 37. Wellek, con todo, apenas dedica unas líneas a Batteux. No así Meléndez Pelayo, que trata ampliamente de su pensamiento crítico en su *Historia de las ideas estéticas* (ed. cit., pp. 1033-1037).

9. *Principios*, I, «Prólogo del traductor», pp. XIV-XV.

10. *Caxón de sastré o montón de muchas cosas buenas, mejores y medianas, útiles, graciosas y modestas*. Por D. Francisco Mariano Nifo. Madrid, Gabriel Ramírez, 1761, t. IV, n.º 29, pp. 1-40 («El buen gusto antiguo de España»).

11. 9 tomos: t. II, 1798; III, 1799; IV, 1800; V, 1801; VI, 1802; VII, 1803;

Por lo que sabemos de él —y es muy poco— está lejos Agustín García de Arrieta de ser figura estelar de las letras de su tiempo. Antes de emprender la traducción de Batteux se había ejercitado ya en esta labor publicando una traducción del italiano, *Las leyes eclesiásticas sacadas del Nuevo Testamento* (1793) y otra del latín, la *Introducción a la Sagrada Escritura* (1795) del P. Lamy. Un *Ensayo sobre la moral de los deístas y naturalistas*, que presentó a censura en 1793, no llegó a ver la luz pública al negársele la licencia por «el peligro que podrá ocasionar su lectura a los ignorantes».¹² Otra faceta suya fue la de traductor y refundidor de comedias. Suyas son las versiones de piezas tan famosas entonces como *La misantropía y arrepentimiento* de Kotzebue y de *El conde de Olsbach* (1801) de Brandes —a partir de traducciones francesas— y la refundición de *La bella malmaridada* de Lope, que quedó inédita. Como autor original, aparte de una comedia inédita, *El celoso confundido*, cultivó una modalidad de bastante éxito en la época, la del *espíritu* o repertorio de máximas e ideas notables de alguna obra o escritor, sacando, primero en 1796 *El espíritu del Telémaco* (de Fénelon) —obra por la que sentía auténtico entusiasmo— y más tarde, en 1814, *El espíritu de Miguel de Cervantes*, que ya tenía avanzada bastante antes, pues la anuncia en la traducción de Batteux a propósito del *Quijote*, y a la que acompañó de una edición —la primera— de *La tía fingida*.¹³ Bibliotecario de los Reales Estudios durante muchos años,¹⁴ fue elegido académico de la Lengua en 1818. Falleció en Madrid en 1855.

VIII, 1804; IX, 1805. La impresión, como todas las de Sancha, es excelente. De la dedicatoria al infante de España y príncipe heredero de Parma, se desprende que la edición, sin duda muy costosa, la financió él en todo o en buena parte.

12. A.H.N. Consejos, leg. 5559, n.º 40. Véase F. Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1986, t. IV, pp. 93-94.

13. *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra o la filosofía de este grande ingenio, presentada en máximas, reflexiones, moralidades y agudezas de todas especies y sobre todos los asuntos más importantes de la vida civil, sacadas de sus obras y distribuidas por orden alfabético de materias. Va añadido al fin de él una Novela Cómica, intitulada «La tía fingida», obra póstuma del mismo Cervantes, hasta ahora inédita [...]* Por D. Agustín García de Arrieta, bibliotecario de los Reales Estudios. Madrid, Imp. de la Viuda de Vallín, 1814. (El texto de *La tía fingida* lo publica a partir de la copia que de un códice del colegio de los Jesuitas de Sevilla había hecho el erudito cervantista Isidoro Bosarte.)

14. Era oficial de la biblioteca de los Reales Estudios en 1797; en 1814 fue nombrado bibliotecario propietario y oficial primero, y continuó en este puesto hasta que, al ser devuelto el Colegio y los Estudios a los jesuitas en 1816, pasó a prestar sus servicios en la Biblioteca Real. Al producirse de nuevo la expulsión en 1820, volvió a ellos. Con el traslado de la Universidad de Alcalá al edificio de los Reales Estudios, el bibliotecario pasó a serlo también de ésta, por lo que en 1822 se denomina bibliotecario mayor propietario de la Universidad Central (véase José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de*

Si damos crédito a lo que el propio Arrieta confiesa, emprendió su traducción de Batteux para satisfacer la necesidad que en España teníamos de «una buena obra metódica y filosófica que enseñase con discernimiento, solidez y buen gusto todos los principios de las Buenas Letras en general y particular»,¹⁵ lo cual no era del todo cierto pues, aparte de la *Poética* de Luzán y de otras obras menos ambiciosas de teoría y crítica literarias, no hacía mucho que se habían publicado las *Instituciones poéticas* (1793) de Santos Díez González, catedrático de poética en los Reales Estudios, obra que, sorprendentemente sin embargo, no parece conocer. Y lo que tampoco debía de conocer Arrieta era que, a la par que él, estaba José Luis Munárriz traduciendo las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair con objetivos análogos a los suyos. Esta coincidencia, y el hecho de que la versión de Munárriz saliera completa entre 1798 y 1799, esto es, bastante antes de que él concluyera la suya, explican en parte las reservas, cuando no franca animadversión, con que fue acogida por él, como luego veremos.

Pero su propósito no era el de hacer una traducción puntual y precisa, limitándose a verter el texto francés al español. Como repetirá en diferentes ocasiones, movido de una parte, por el deseo de ofrecer a sus lectores —sobre todo a los jóvenes, a los que primariamente la destina— las nociones precisas para «ayudarles a formarse el buen gusto en todos los ramos de la bella literatura» y, de otra, por el de «hacer la obra nacional en cuanto quepa», resuelve no sólo traducirla «sino también ilustrarla, completarla y adicionarla». ¹⁶ Este criterio, que hoy puede resultarnos tan sorprendente, determina un método de trabajo —su trabajo— que podríamos llamar el de la traducción-acumulación o, si se quiere, el de la traducción como excusa. Porque, en efecto, ya desde el principio, Arrieta no se limita a ofrecer el texto aderezándolo sin más con las tradicionales notas del traductor, sino que a todo lo largo de los nueve tomos va entreverando artículos y apéndices de variada procedencia sobre todo aquello que entiende puede hacer más útil y completa su obra, con lo que, obviamente, queda notablemente alterado el texto original y solapado en parte su pensamiento.

Este modo de proceder determinó que en su tiempo primero, y luego Menéndez Pelayo, se ensañasen con el infeliz traductor reprochándole haber convertido su traducción en un centón indigesto y contradictorio. Pero ¿fue así realmente?

Si partimos de nuestro criterio actual de traducción, evidentemente ningún traductor está legitimado para manipular el original,

Madrid, Madrid, C.S.I.C., Instituto de Estudios Madrileños, 1959, II, pp. 108-109).

15. *Principios*, II, «Advertencia del traductor», p. VI.

16. *Principios*, II, p. 184; VI, pp. XIX-XX.

salvo que lo que pretenda hacer no sea una traducción rigurosa sino una adaptación o versión personal, en cuyo caso entran ya otros baremos de estimación. Pero estas dos opciones, estos dos modos posibles de verter una obra de un idioma a otro, distan mucho de estar tan claros en el estatuto de traductor que funciona en el Setecientos. Si hay muchos casos en que las traducciones podemos decir que son fieles o bastante fieles, son muy abundantes aquellos otros en que, por imperativos diferentes —utilidad, moralidad, asequibilidad, etcétera— los originales aparecen un poco o un mucho modificados o transformados, cosa de la que muy frecuentemente hacen gala los mismos traductores a través de declaraciones expresas, muchas veces en la misma portada. Pensemos, por ejemplo, por citar un precedente significativo y muy inmediato de Arrieta, en la traducción que el P. Luis Mínguez de San Fernando publicó —o mejor dicho, comenzó a publicar, pues la dejó muy lejos de rematar— en 1788 del *Diccionario de Gramática y Literatura* de la *Encyclopédie Méthodique*. Su propósito —como queda indicado en el título y explica en el Prólogo— fue el de ofrecer a sus lectores el texto original «ilustrado y aumentado», incorporando muchas observaciones sobre la materia de tratadistas españoles (Herrera, González de Salas, Velázquez, Luzán, Juan Andrés, Llampillas, etc.) y extranjeros no tenidos en cuenta en el texto francés, añadiendo artículos nuevos, y sustituyendo muchos de los ejemplos de la literatura francesa por otros de la española, siempre con el objeto de que «este Diccionario desempeñe con más justo título el nombre que se le da de Enciclopédico, y también para que los españoles logren la ventaja de tener esta obra más completa».¹⁷ Todas estas operaciones dieron como resultado que las 285 páginas de la parte francesa se convirtieran en la española nada menos que en 622: algo equivalente a la casi duplicación que el Batteux español supone respecto del francés.

Arrieta funciona con este mismo criterio bifronte de utilidad y naturalización. Convencido, como tantos de su tiempo, de la ley del progreso, y extendiéndola a la teoría literaria, no ve el texto de Batteux estáticamente, como un hito cultural en sí mismo cerrado. Lo gradúa como un eslabón más —cierto que eslabón importante— en el proceso de conformación de una crítica y poéticas progresivamente más perfectas, gracias a las sucesivas aportaciones hechas con el correr del tiempo. De ahí que al ofrecer su traducción estime tan conveniente ir incluyendo «todo lo más selecto y útil que sobre cada artículo se haya adelantado y publicado hasta nuestros días»¹⁸ y lo que, sin haberlo tratado Batteux, no debiera haberse omitido en un

17. *Encyclopedia metódica. Diccionario de Gramática y Literatura traducido del francés al castellano, ilustrado y aumentado por el R.P. Luis Mínguez de San Fernando, del Orden de Escuelas Pías*. Madrid, Sancha, 1788, t. I: Prólogo del traductor, p. V.

18. *Principios*, VI, pp. XIX-XX.

curso de literatura.¹⁹ También, y con objeto de hacer la obra más apta y aprovechable a los lectores españoles, decide sustituir muchos de los ejemplos y consideraciones sobre la literatura francesa por otros de la española, coincidiendo así no sólo con el criterio del P. Mínguez, sino con el del mismo traductor de Blair, Munárriz, que hace algo similar, sólo que en vez de poner las referencias críticas sobre la literatura española por vía de apéndice, como hace Arrieta, las embebe en el mismo texto.²⁰

Este método —que indudablemente supone desfigurar en parte el texto original y dar a la traducción cierto carácter de centón, incluso contradictorio por el hecho de ensamblarse artículos y observaciones de diferentes autores—, puede desde luego ser criticable, mas no censurable en sí mismo, pues, como el mismo Menéndez Pelayo no puede menos de reconocer, gracias a él pudieron conocerse en España ideas y críticas de importantes autores extranjeros (Sulzer, Marmontel, etc.), y —añadimos nosotros— difundirse más otras de autores españoles como Vicente de los Ríos, Llampillas, Velázquez, etc. Lo que sí es censurable, hoy como entonces, por elemental rigor intelectual, es que al servirse Arrieta de ellos, muchas veces casi literalmente, no dejara puntual constancia de ello con la correspondiente nota y se limitara a una vaga alusión del tipo «dice La Harpe», sin precisar lugar, página, etc., y aun algunas veces ni eso siquiera: lo cual —sirva también en su descargo— no es tampoco nada infrecuente en la época. Cualquiera que se acerque a textos del siglo XVIII, sobre todo de carácter divulgativo, hallará infinidad de veces este tipo de alusiones vagas e imprecisas, que se multiplican —por citar un ejemplo ilustrativo— en la prensa al referirse a sus fuentes extranjeras. La urgencia informativa o la voluntad utilitaria hacía que se hurtara o puentease la referencia bibliográfica, para ceñirse al grano de la noticia o del dato que se quería poner en conocimiento de los lectores: señal inequívoca de que el código de la utilización de fuentes había de andar aún bastante camino hasta perfilarse en sus justos contornos.

Pasemos ahora a considerar el carácter de la versión.

El cotejo entre el original francés²¹ y el español permite individuar cuatro tipos fundamentales de cambios o alteraciones:

19. *Ibid.*

20. Pese a ello, se puede determinar con facilidad lo que es suyo (o de sus amigos), según advierte el propio Munárriz, porque en el original Blair sólo habla en un par de ocasiones, y muy incidentalmente, de nuestra literatura: una para excusarse de no hacer el examen de *La Araucana*, por no entender el español, y la otra, para referirse al teatro cómico a propósito de Du Perron de Castera (cito por la 4.ª ed. de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, Méjico, Imp. Galván, 1834, p. X).

21. Para este cotejo no me ha sido posible utilizar el texto que maneja García de Arrieta. Me sirvo de la ed. de 1777: *Principes de la Littérature*. Par

En primer lugar, con respecto a la estructura general de la obra. Aunque en líneas generales Arrieta sigue a Batteux en la disposición de los tomos comenzando por el Tratado I (Las Bellas Artes reducidas a un principio), siguiendo luego con los diferentes géneros literarios y con todo lo relativo a la Elocuencia y Retórica, hay, sin embargo, una alteración capital derivada de la noción misma que el autor original y el traductor tienen acerca de lo que es *literatura*, palabra que por entonces está sufriendo un proceso de restricción semántica, pasando de significar cultura o ciencias en general a las bellas letras o humanidades.²² Batteux, con un criterio más limitado, se ciñe exclusivamente a la poesía —en el sentido amplio con el que entonces se la entendía—, y a la elocuencia, abarcando así, de una parte, el apólogo, la poesía bucólica, épica, dramática, lírica, didáctica, la sátira y el epigrama, y de otra, la oratoria, la narración histórica (en la que incluye la historia natural), y el género epistolar. Arrieta en cambio, con criterio más amplio, en el que no tuvo pequeña parte —según su propia declaración— la pauta del *Lycée ou Cours de Belles Lettres* de La Harpe, que por entonces empieza a publicarse,²³ amplía la materia a la «literatura miscelánea», esto es, narrativa de ficción larga y corta, la gramática en general, la composición filosófica, la erudición, la crítica, la vida intelectual y los intelectuales, la educación, los estudios y la prensa. Por eso el tomo IX, que es el que acoge las materias nuevas, es casi todo diferente de Batteux, del que toma únicamente lo relativo a la historia y el género epistolar.

Los demás cambios estructurales son de menor importancia, aunque revelan también cierto deseo de mejorar o enmendar la plana al original, como es posponer la epopeya a la dramática, por entender que, siendo el género más noble y difícil de la poesía «debe ocupar el último lugar y coronar las otras especies».²⁴

Otro tipo de cambios es el de las supresiones, motivadas casi siempre por el deseo de eliminar cuanto resulte excesivamente costoso a la literatura francesa, como por ejemplo el capítulo sobre la construcción particular de la lengua francesa, y buena parte de los ejemplos e ilustraciones de autores franceses. Fuera de estos casos, y de algunas muy poco relevantes, las supresiones que pode-

M. l'Abbé Batteux, *Professeur Royal*, París, Chez Desaint & Saillant, 1777. 5 volúmenes.

22. Véase Inmaculada Urzainqui, «El concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII» en *Homenaje al prof. Alvaro Galmés de Fuentes*, Oviedo, Gredos-Universidad de Oviedo, 1987, III, pp. 565-589.

23. Los 16 vols. del *Lycée* se publicaron en París, entre 1799 y 1805. García de Arrieta hace un elogio del autor y de la obra en el t. V (1801) de los *Principios*, p. 389. Declara seguir su criterio en lo referente a la materia de la «literatura» en el t. IX (1805), pp. 2-3.

24. *Principios*, III, «Advertencia».

mos registrar son: varios párrafos relativos a los orígenes de la tragedia y sus diferencias con la epopeya (al principio del t. IV), cinco páginas en las que Batteux hacía una serie de consideraciones sobre si el cristianismo puede prestarse o no como materia para la epopeya, a propósito de *lo maravilloso* (t. IV, cap. VIII), las referencias al madrigal, rondeau, y otros géneros de la lírica francesa, ciñéndose sólo al soneto (t. V, cap. III), a lo que hay que sumar la reducción de los argumentos de Batteux sobre el valor moral de Homero condensándolos todos en un párrafo (t. IV, p. 303).

Pero, sin duda, el mayor número de alteraciones viene dado o por la sustitución de ejemplos franceses por otros españoles, o por las adiciones de artículos y suplementos.

Con respecto a lo primero, las sustituciones —como el propio Arrieta manifiesta— obedecen básicamente al afán de *nacionalizar* la obra, de hacerla más española. Tanto a él como al traductor de Blair se les planteó el problema de qué hacer con los ejemplos de la literatura francesa (los más numerosos, con mucho, en Batteux) o inglesa (en la de Blair). Ante el dilema de dejarlos tal cual o de sustituirlos por otros españoles, tanto uno como otro convinieron en que lo mejor era optar por lo segundo, a los efectos didácticos que ambos persiguen. Así que Arrieta, aunque deja también bastantes ejemplos franceses cuando son significativos, ordinariamente los sustituye por otros similares de nuestra literatura (lo cual indudablemente no debió de ser poco trabajo). Por ejemplo, para ilustrar la doctrina del apólogo, en lugar de textos de La Fontaine o La Motte, pone otros de parecido carácter, pero de Iriarte y Samaniego, o, al tratar de la égloga, suprime las referencias a Racan, Segrais, etcétera sustituyéndolas por otras de Garcilaso o Francisco de la Torre, tarea en la que —justo es decirlo— tiene bastante acierto. Con ello trataba no sólo de ilustrar la teoría, sino también de colaborar a la propagación «del verdadero gusto entre nosotros» haciendo ver «las muchas preciosidades que poseemos, y manifestar sus bellezas confrontándolas con las reglas del arte y los preceptos de la crítica».²⁵ Y en la misma línea *nacionalizadora* a la hora de citar textos de autores clásicos o del Antiguo Testamento, se sirve habitualmente de las traducciones ya autorizadas y publicadas en lengua española: el *Arte poética* de Horacio en la versión de Iriarte, los *Salmos* en la de fray Luis de León, *La Eneida* en la de Hernández de Velasco, etc., de manera similar a lo que también practica Munárriz.

En cuanto a las adiciones —muy numerosas— las hay de tres tipos: las que van como Apéndices al final de los artículos de carácter teórico —referidos a la literatura española y en algún caso a la más moderna europea—; las que buscan rellenar las lagunas que deja Batteux, desarrollar o rectificar algunos puntos; y las que, obra más

25. *Principios*, II, p. VI.

personal del traductor, sirven para expresar sus personales puntos de vista —en cuyo caso suelen ir en nota— o glosar y perfilar lo dicho por las fuentes que maneja, sobre todo al tratar de la literatura española, embebiéndolas entonces en el texto.

En el primer caso, Arrieta se sirve de importantes textos críticos españoles del siglo XVIII, cuyos criterios asume, adobándolos frecuentemente con comentarios personales en la misma línea o matizando y desarrollando algún punto. En casi todos los casos los cita, aunque —como ha quedado indicado— casi siempre de manera vaga e imprecisa, siendo difícil discernir, si no es teniendo los textos delante, lo que es propio y lo que es acarreado. He aquí los más importantes que pueden identificarse: de la *Poética* de Luzán toma su historia de la poesía dramática española y sus observaciones críticas sobre la antigua comedia; de Montiano (*Discurso I sobre las tragedias españolas*, 1750) información sobre la historia de la tragedia; de Llampillas (*Ensayo apologético de la literatura española*, 1778-1781) observaciones apologéticas sobre la antigua comedia española y consideraciones críticas sobre la más moderna; de Estala, muchas ideas de los prólogos que antepuso a sus traducciones del *Edipo* de Sófocles (1793) y del *Pluto* de Aristófanes (1794) a propósito del teatro en general y del español en particular; de Vicente de los Ríos utiliza muy por extenso su análisis del *Quijote* (1780) al tratar de la inmortal novela cervantina; de Rubín de Celis mucho de lo que dice en el prólogo a su *Colección de pensamientos filosóficos, sentencias y dichos agudos de los más célebres poetas dramáticos españoles, formados por el Corresponsal del Censor* (1786), defendiendo los valores que en este sentido tienen las antiguas comedias (aunque sin mencionarlo ni una sola vez). Para la prosa, la fuente fundamental es el *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (1786-1794) de Antonio de Capmany, aunque muy ocasionalmente se sirve también de Mayans. Para la épica sigue en parte los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de Luis J. Velázquez. Y para la poesía, sigue bastante de cerca los prólogos de la *Colección de poetas castellanos* de Ramón Fernández-Estala,²⁶ incluyendo algunas consideraciones críticas de Conti y Napoli-Signorelli que en ellos aparecen. Todos voces autorizadas en la crítica de la época, aunque, en

26. *Colección de poetas españoles publicada por Ramón Fernández*, Madrid, Imprenta Real, 1786-1798. De los XX vols., Arrieta se sirve de los prólogos correspondientes a las poesías de Herrera, los Argensola, Rioja y Jáuregui (tomos IV, I, XVIII y VI). La colección, como ha demostrado recientemente R. Andioc («Ramón Fernández siempre será Ramón Fernández» *Insula*, diciembre de 1988, n.º 504, pp. 18-19), fue fruto de la colaboración del editor y financiero Ramón Fernández y del erudito Estala, autor de la mayor parte de los prólogos. De otros —XIV, XVI y XVIII— fue autor Quintana (véase A. Dérozier, *M. J. Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne*, Paris, Les Belles Lettres, 1970).

contrapartida, no maneja las importantes obras de Sarmiento, Juan Andrés, Tomás Antonio Sánchez y Díez González.

En cuanto a las adiciones del segundo tipo, las de carácter teórico y crítico sobre aspectos no tratados o tratados insuficientemente por Batteux, las fuentes son habitualmente textos extranjeros. Un grupo importante procede de la *Encyclopédie méthodique* —obra grandiosa para Arrieta y «honor del siglo XVIII»²⁷— de cuyos tomos de Gramática y Literatura saca artículos y párrafos, que casi siempre ofrece extractados, de Beauzée, Jaucourt, Du Marsais, Sulzer —por quien siente particular admiración—,²⁸ Mallet, Marmontel, Faiguet, Bellin y Grimm:²⁹ lo cual supuso una importante difusión de sus ideas, complementaria de la que parcialmente también habían hecho Capmany en su *Filosofía de la elocuencia* (1777) —basada en buena parte en la *Encyclopédie*, como ha demostrado Checa Beltrán—³⁰ y más recientemente el P. Mínguez de S. Fernando.³¹ Aparte de ellos, se sirve con bastante amplitud de Blair, al que conoce por la traducción francesa,³² de La Harpe³³ y, en menor medida, de La Motte,

27. *Principios*, I, p. XVI.

28. De Sulzer proceden la mayor parte de las ideas que Arrieta expone en las *Reflexiones sobre el verdadero objeto de la comedia en general y sus varias formas* (*Principios*, III, pp. 311-340), que saca del art. «Comédie» —donde hace una de las más notables rectificaciones a la teoría del ridículo cómico defendida por Batteux—, y en el discurso sobre el origen y naturaleza de la épica que figura en el t. IV, a cuyo propósito hace un encendido elogio del juicio, solidez, delicadeza y filosofía con que ha escrito sus artículos de la *Enciclopedia*. Asegura que si hubiera escrito un curso completo de Bellas Letras, sería muy superior a cuanto hay hasta el día sobre la materia.

29. Del art. «Roman» de Jaucourt y Beauzée, toma la mayor parte de lo que escribe sobre la novela (t. IX); de Jaucourt, ideas relativas a la naturaleza y desarrollo de la égloga (t. II), a la tragedia inglesa moderna (t. IV), a las Bellas Letras y al estudio (t. IX); de Beauzée, diversas nociones de retórica (enumeración, desemejanza, expolición, precauciones oratorias, etc., t. IV); de Marmontel, buena parte de lo referente al apólogo y a la égloga (t. II), a la sátira (t. VI), a la declamación (t. III) y a algunas otras cuestiones como las condiciones del poeta, la cultura, la comparación, etc.; de Mallet, ideas sobre la crítica y sobre la descripción (t. IX y VI); de Bellin, nociones sobre los periódicos, sacadas de su art. «Journal» (t. IX); de Faiguet, sobre los estudios (art. «Études», t. IX); de Du Marsais, cuestiones sobre gramática, educación (t. IX) y sobre los tropos (t. VI); de Grimm lo relativo a la ópera (t. IV), traducción literal del art. «Poème lyrique», salvo lo que dice de la ópera francesa, que Arrieta sustituye por unas pocas líneas sobre la española.

30. José Checa Beltrán, «Una retórica enciclopedista del siglo XVIII: la *Filosofía de la elocuencia* de Capmany» *Revista de Literatura* L (1988), páginas 61-89.

31. El tomo I, único publicado, se limitó sólo a la letra «A».

32. De la traducción francesa de Blair —que recientemente acaba de conocer (*Principios*, II, p. 319)— proceden: el Discurso preliminar sobre el origen y progresos de la poesía en general (t. II), observaciones sobre la égloga (*ibid.*), su análisis de *La Farsalia* de Lucano y sus comentarios sobre la poesía épica de Tasso, Ariosto, Camoens, Fénelon, Voltaire y Milton (t. IV), el su-

Huet, Saint-Évremond, el padre Colonia, Rollin, Saint-Lambert, Linguet, Mlle Clairon, Voltaire, Fontenelle, y alguno más, aunque no siempre es fácil reconocer si los maneja directamente o a través de otros autores.³⁴ En cualquier caso, se trata de una importante masa de textos, de suyo y por lo mismo, con valor propio.³⁵ Además, lejos de ser una mezcolanza indigesta y deslavazada de criterios literarios, como se le ha reprochado, tal como se van incor-

plemento sobre la lírica sagrada (t. V), sus reflexiones sobre el origen y progresos de las lenguas (t. VI), aparte de diversas consideraciones sobre la poesía pastoril (t. II), la tragedia francesa e inglesa (t. IV), la novela moderna y los historiadores antiguos y modernos (t. IX). Al hilo de estas aportaciones va haciendo diversos elogios del crítico escocés, de su buen método, claridad, concisión y buen gusto. Y remite a sus lecciones preliminares para todo lo relativo al gusto, la crítica, el genio, la belleza, etc. (t. VI, p. 74).

33. Del *Lycée* de La Harpe, aparte del diseño general de la obra, toma su análisis de la *Poética* de Aristóteles (t. V), el elogio de Fénelon (t. VI), sus consideraciones sobre los cuentos y sobre historiadores antiguos y modernos (t. IX), y algunas otras nociones críticas sobre autores franceses.

34. En el caso de La Motte y Fontenelle, citados en varias ocasiones, las más de las veces son citas indirectas, a través de Marmontel. Otro tanto ocurre con Fleury, cuyas ideas (*Traité des études*) le llegan por el intermedio de Faiguet, con Huet y Saint-Évremond, a los que también parece conocer a través de Vicente de los Ríos, y con Linguet, citado en el mismo contexto apologético del teatro español (t. III, pp. 185-188) que Llampillas. Y del mismo modo creo que pueden interpretarse algunas otras citas muy ocasionales de Ramsay, Quadrio, Pagnini, Milton, etc. Del P. Colonia cita su *Retórica*, de Mlle Clairon sus *Mémoires* a propósito de la declamación teatral, de Corneille su dedicatoria del *Don Sancho de Aragón* y su *Discours sur la tragédie*. Toma asimismo del *Dictionnaire des hommes illustres* lo que dice del *Quijote* y de Lesage.

35. Además de las adiciones mencionadas en las notas anteriores (sobre la ópera y la comedia seria —no abordadas por Batteux—, sobre los periódicos, los «estudios», el mundo cultural, y cuestiones nuevas sobre gramática y retórica, sobre la épica, la novela, etc.) debemos añadir las siguientes: elogio de las artes de un autor anónimo que acompaña la ed. holandesa de Batteux (I, pp. 6-9); elogio de Metastasio (I, pp. 264 y ss.) y de Gessner (II, pp. 206-207); apéndice sobre los actores (III, pp. 447-466); apéndice sobre los fabulistas modernos (II, pp. 38-91); observaciones sobre el apólogo (II, pp. 92-38); suplemento sobre las tragedias de Corneille, Racine, Voltaire y Crébillon —tratados muy sucintamente por Batteux— (IV, pp. 75-118); paralelo entre Corneille y Racine, sacado de La Bruyère y Vauvenargues (IV, pp. 118-136); observaciones sobre la poesía épica de Lucano, Tasso, Ariosto, Camoens, Fénelon, Voltaire y Milton, sacadas en buena parte de Blair (IV, pp. 416-453); suplemento sobre la ópera (V, pp. 179-222); suplemento sobre la sátira de Boileau sacado de Marmontel (V, pp. 307-310); observaciones sobre lo que debe entenderse por *poeta* y lo que a éste le constituye de verdaderamente tal, ideas de Marmontel y Sulzer (V, pp. 423-470); apéndice sobre las pasiones oratorias, con algunas ideas de Rollin (VI, pp. 161-166); traducción del tratado del *Sublime* a partir de la versión de Boileau (VII, pp. 209-347), y los suplementos que en el t. IX añade sobre la «literatura miscelánea» (novelas y cuentos), los historiadores antiguos y modernos, la *Historia natural* de Buffon (sacado del *Génie de Mr. de Buffon*), la gramática, la erudición, la crítica, la literatura y los literatos, el estudio, los libros y los periódicos.

porando a la traducción representan un notable y, por lo general, pertinente esfuerzo de enriquecimiento crítico. Todos tienen su justificación interna y permiten —como es voluntad del traductor, suficientemente advertida a los lectores— que éstos puedan disponer de más elementos y puntos de vista que los propuestos por el autor original. Por eso considero injusta la apreciación de Menéndez Pelayo de ver estas adiciones como mero pretexto para abultar la obra.

Por último, respecto a los añadidos específicos del traductor, diremos que, fuera de algunas escasas interpolaciones en el texto de Batteux, y de sus glosas a los tratadistas extranjeros y españoles que incorpora, suelen ir en nota y con la indicación oportuna para que el lector pueda advertir que se trata de anotaciones suyas.

En razón de todo ello, estamos ya en condiciones de poder esbozar las ideas literarias de Arrieta y sus particulares estimaciones; ideas que —también hay que decirlo—, tal como van quedando expuestas distan absolutamente de pretender constituirse en manifiesto literario, y ni aun de portavoz de las doctrinas de un grupo. Así como por el propio Munárriz sabemos que redactó sus adiciones a Blair con la ayuda de sus amigos, en el caso de Arrieta nada hay que invite a suponer que trabajara en colaboración con nadie. Como no es posible entrar aquí en una exposición detallada de sus ideas, me limitaré a señalar lo fundamental.

Por lo pronto, Arrieta se manifiesta como un crítico de espíritu abierto nada dado a preceptismos de escuela. Entiende que en el estado actual de la poética, ésta se halla embarazada por multitud de reglas arbitrarias e impertinentes, fruto de «la indiscreta y rutinera nimiedad de los críticos, ciegos *pedisequos* (permítaseme por esta vez el uso de este epíteto) de Aristóteles, quien no pudo dar sino reglas muy limitadas y acomodadas precisamente a los modelos de su tiempo».³⁶ Es necesario mirar la literatura no como los antiguos preceptistas, sino filosóficamente; «Nuevos géneros, nuevos progresos, exigen nuevas reglas, y éstas en muy corto número».³⁷ Llevando mucho más allá el pensamiento del propio Batteux, y en sintonía con Sulzer, considera que debiendo deducirse las reglas de la naturaleza y de las modificaciones naturales de los objetos que se pretende imitar, ellas «deben variar según éstos varíen, si se les quiere imitar con propiedad y verosimilitud».³⁸ Por eso no cree que los géneros deban adoptar una forma única como la de los grandes modelos, sino estar abiertos a las diversas formas que los tiempos determinen. De ahí que considere perfectamente legítimo —contra el parecer de Batteux y de la crítica más tradicional de signo aristotélico— el *género serio* o sentimental, y aun que lo gradúe de más

36. *Principios*, IV, p. 227.

37. *Ibid.*

38. *Principios*, IV, pp. 192-193, 239, 469.

interesante, más moral y más útil que el de la ridiculización cómica.³⁹

En esta misma línea, progresista y abierta, contradice igualmente el sentir de Batteux y de la exégesis aristotélica tradicional de que para hacer heroica la acción de la tragedia sus personajes deban ser de condición social elevada. Esto no tiene para él fundamento alguno en la naturaleza. Lo que importa es que mueva y excite en el espectador la compasión y el terror; y tan a propósito son para ello, o acaso más, las desgracias de las personas de clase media como las de sublime esfera.⁴⁰

Dados estos planteamientos, no sorprende su laxitud en el tema de las *unidades*. Con Estala entiende que las de lugar y tiempo han de guardarse —en lo posible— pero no por causa de la *ilusión*, sino de la verosimilitud; que se deben sacrificar sin empacho cuando, no haciéndolo, ésta quede quebrantada; y lanza un furibundo anatema contra el pedantismo que todo lo fía a las tres unidades: ellas jamás bastarán por sí solas para hacer una obra buena, y al revés.⁴¹

En la cuestión de la necesidad del verso para la poesía, se muestra igualmente partidario de considerarlo requisito puramente adicional. De ahí que no tenga el más mínimo reparo en equiparar el *Telémaco* con *La Iliada* y *La Odisea*: en su concepto tres obras maestras de todos los tiempos, cada una en su línea.

Los valores literarios supremos son para él la naturalidad, la sencillez, el *interés* y la originalidad, sin que ello obste para que aprecie al mismo tiempo la adecuada imitación de modelos.

Partidario decidido —como el colector de las *Poesías castellanas* y el grupo poético sevillano— del lenguaje poético frente al prosaísmo, celebra en Herrera su esfuerzo por dignificar y ennoblecer la lengua poética, colocándolo en cabeza del Parnaso español, incluso por encima de Garcilaso, por quien, por lo demás, al igual que por fray Luis, Rioja, los Argensola y Jáuregui, siente un enorme aprecio. Fuera de estos poetas —que son a los que más atención dedica— estima en gran medida —también como el colector de las *Poesías castellanas* (amén de otros)— el Góngora de los romances, letrillas y composiciones cortas. De todos modos, lo mejor de nuestra lírica está para él —y ése es un punto de coincidencia con Quintana muy significativo— en el *Romancero general*, del que hace un extenso y cálido elogio, calificándolo de «precioso depósito de la verdadera poesía castellana»; y llega a decir que si se viera en la alternativa de tener que perder todo nuestro Parnaso con la condición de poder salvar una sola parte de él, su preferencia recaería, sin lugar a dudas, en el romancero.⁴²

39. *Principios*, III, p. 68.

40. *Principios*, IV, p. 9.

41. *Principios*, IV, pp. 176-177.

42. *Principios*, V, pp. 176-177, n. Esta nota sobre los valores del *Romancero*

La lírica de su tiempo, fuera de una incidental y elogiosa referencia a Iglesias no la considera, por lo que no hace ninguna crítica, ni positiva ni negativa; como tampoco la enfrenta a propio intento con la antigua con objeto de dar la primacía a esta última, según sugiere Alcalá Galiano. Sólo en una ocasión, y de pasada, afirma que los líricos antiguos aventajan a los modernos, pero sin proponerlo taxativa y terminantemente a modo de manifiesto,⁴³ como en sentido contrario hacen Munárriz y sus amigos. ¿Dónde está entonces su presunta fe «moratinera» y antiquintanista? De hecho creo que sólo puede advertirse en una ocasión, cuando al tratar de la lengua poética (siguiendo a Estala en la *Colección de poetas castellanos*), reprueba en nota a los que en el día «corrompen la poesía con voces, modismos y frases francesas, *alternadas de afectados y ridículos arcaísmos*» (es conocido el sarcasmo con que Moratín fulminaba estos procedimientos de sus antagonistas literarios); pero sin mencionar nombres, y reconociendo al mismo tiempo, eclécticamente, que, con moderación, los arcaísmos pueden ser excelente manera de ennoblecir el estilo.⁴⁴ Otro indicio podría ser el particular uso que hace del prólogo (de Quintana) a la poesía de Rioja y los poetas andaluces en el tomo XVIII de la *Colección de poetas castellanos* (1797). Cuando en el «Apéndice sobre la lírica española» (*Principios*, V, 1801) le llega el turno a Rioja —uno de nuestros mejores poetas, a juicio de Arrieta— se vale, como ha hecho antes al ocuparse de Herrera y los Argensola del prólogo de dicha *Colección*, sólo que suprimiendo la parte más comprometida. En él, al hilo de sus comentarios sobre la poesía de Rioja, hacía Quintana un vehemente pronunciamiento a favor de los poetas modernos y ensalzaba la superioridad de los poetas andaluces sobre los castellanos, y la de Meléndez Valdés sobre todos, antiguos y modernos («es preciso decirlo, aunque se nos tache de parcialidad y de encono: se puede componer infinitamente mejor que nuestros antiguos [...], Meléndez es un ejemplo de la perfección a que pueden alcanzar los talentos unidos al estudio; él ha cultivado

general, aunque es original de Arrieta, coincide en algún punto con las ideas que Quintana desarrolla en su introducción al tomo XVI de la *Colección de poetas españoles* de Ramón Fernández (1796), v.gr., que en los romances está propiamente nuestra poesía lírica, que en ellos hay multitud de expresiones bellas y enérgicas, etc.

43. Al comenzar el cap. sobre la lírica española. Tras explicar muy brevemente los distintos tipos de odas añade: «De todos estos géneros ofrecen excelentes modelos nuestros poetas españoles; y aun se puede decir, sin que sea exageración, que en el género lírico se han casi igualado con los más célebres poetas de la antigüedad, y que se aventajan a los modernos. Así que hablaremos [...] del carácter de nuestros más célebres poetas líricos» (*Principios*, V, p. 76). Ello no obsta para que después, en varias ocasiones, ponga de relieve lo que entiende son sus defectos y extravíos (V, pp. 103, 146, 156, etc.).

44. *Principios*, V, p. 92. En cursiva lo que es de Arrieta; lo anterior es de Estala.

casi todos los géneros cortos de la poesía con un éxito prodigioso»). Todo esto, sin embargo, desaparece en los *Principios* de Arrieta, que se limita a trasvasar los elogios a Rioja desentendiéndose de todo lo demás. Si —como se ha dicho— hubiera sido esta obra el manifiesto o estandarte literario del grupo de Moratín, hubiera sido lógico que aprovecharan la ocasión para rebatir los criterios y juicios de Quintana. Pero no es así, sin embargo. El hecho de suprimirlos puede interpretarse, desde luego, como indicio de disconformidad; pero el hecho también de no comentarlos ni criticarlos, así como el de dar cabida —al menos parcial— a las ideas de Quintana es igualmente indicio de independencia y voluntad de mantenerse al margen de la polémica.

Sigamos con sus estimaciones. Su aprecio por la sencillez y naturalidad le hacen preferir *El siglo de Oro* de Valbuena —lo mejor, para él, del bucolismo español— a otras églogas, incluidas las de Garcilaso, así como entusiasmarse con Gessner y rechazar el moderno bucolismo de peluca empolvada.⁴⁵ En la épica aprecia por encima de todo el *Bernardo* de Valbuena y *La Araucana* de Ercilla, cuya elogiosa crítica añade a la información que sobre la épica española le suministra Velázquez, aprovechando la ocasión para hacer una elocuente defensa de la historia y tradición nacionales como legítima y— fecunda— materia épica, coincidiendo con Blair, y la mayor parte de los críticos españoles. En la épica cómica celebra al *Gatomaquia* de Lope y la *Mosquea* de Valdivieso, que considera muy superiores a cuanto del mismo género se ha escrito en el extranjero. Prefiere el *Lutrin* de Boileau al *Robo del bucle* de Pope; y de *La Quicaida* de Noroña, imitación de la obra de Pope, que acaba de publicarse, dice, por todo juicio, que «está adornada con las gracias que le corresponden».⁴⁶ De la poesía didáctica —sobre la que no hace apéndice aparte— en un párrafo añadido a Batteux sobre los textos más recientes del género, se limita a mencionar, y sin ninguna apreciación crítica, una sola obra española: el *Poema de la música* de Iriarte. Tampoco pone apéndice a la parte que dedica al epigrama; pero en una rápida referencia al género en España, que ingiere en el texto de Batteux, celebra en una curiosa y rápida nota la inscripción que se lee en la fachada de la cárcel de Madrid —«Para seguridad y comodidad de los presos»— comentando: «¡Qué bien, y en qué pocas palabras explica el verdadero destino de una cárcel!»,⁴⁷ añadiendo luego varios elogios a Baltasar del Alcázar, Góngora y Quevedo.

En la sátira estima particularmente a Argensola, Quevedo y Jáuregui, pero considera muy superior —en esto sí— la moderna sobre la antigua, celebrando particularmente las de «Jorge Pitillas» en el

45. *Principios*, II, pp. 210 (Gessner), 240 y ss. (Valbuena).

46. *Principios*, IV, p. 496.

47. *Principios*, V, p. 370.

Diario de los literatos, las de Moratín y Forner contra los vicios introducidos en la poesía castellana —aunque prefiere la primera—, y las dos de Jovellanos en *El Censor*, «obras maestras en su género», que de nuevo transcribe.⁴⁸ De los fabulistas, equipara a Bartolomé de Argensola con La Fontaine, y entre los modernos, da la preferencia a Samaniego en cuanto a la poesía, y a Iriarte en cuanto a la invención.

Con respecto al teatro, al seguir los puntos de vista de Luzán, Llampillas, Rubín de Celis y Estala, aunque no deja de reconocer los defectos de la comedia antigua —los habituales que suele reconocer la crítica setecentista (inverosimilitudes, afectación, desarreglo, etcétera)— resalta sus valores de creatividad, interés, admirables y brillantes pensamientos, excelente estilo y versificación, y gradúa la comedia de Lope y sus seguidores como un *nuevo teatro*, imitado después en mayor o menor medida por las naciones cultas de Europa. De la tragedia moderna —no de la estrictamente contemporánea, de la que no trata— aunque no encuentra ninguna obra maestra, alaba los méritos de las de Montiano, Moratín padre, Cadalso y, especialmente, de García de la Huerta. Y en cuanto a la comedia, anatematiza (con Estala) la «caterva de monstruosidades que hace algunos años que infaman y tiranizan nuestro teatro»⁴⁹ —piensa seguramente en Moncín, Comella, Valladares, etc.—, mientras que considera modélicas las de Moratín hijo, Iriarte y Jovellanos (*El delincuente honrado*). Hay que decir, con todo, que cuando a renglón seguido las examina, aprovechando en parte lo dicho antes por Estala (ed. *Pluto*), pone de relieve de su propia cosecha algunos defectos de las comedias de Moratín: otro indicio de que no hay ninguna connivencia entre ambos, cosa que sí ocurre con el traductor de Blair, que pone por las nubes a Cienfuegos y Quintana sin contrapartida de ningún tipo.

Partidario de las refundiciones, expresa su entusiasmo por el *Sancho Ortiz de las Roelas* de Trigueros, que lo es de *La estrella de Sevilla* de Lope, y de paso, su admiración y reconocimiento al talento, ingenio y laboriosidad del ya difunto bibliotecario.⁵⁰ Por último, hay que constatar su gran aprecio por el sainete y, en particular, por los de Ramón de la Cruz, en los que a su juicio se deja ver el bosquejo de la verdadera comedia.⁵¹

En cuanto a la novela, ve el *Quijote* como la obra maestra y suprema del género, y a ella dedica prácticamente todo el espacio que reserva a tratar de la narrativa de ficción, limitándose a unos rapi-

48. *Principios*, V, pp. 328 y ss.

49. *Principios*, III, p. 297.

50. *Principios*, IV, pp. 183-184.

51. *Principios*, III, pp. 321-322.

dísimos comentarios sobre las demás de aquel tiempo, y omitiendo toda consideración sobre las más modernas.⁵²

Veamos finalmente cómo se valoró la versión de Arrieta y qué hubo del pretendido enfrentamiento de bandos o escuelas literarias.

Que no tuvo favorable acogida en los medios intelectuales con más voz en el momento lo manifiestan dos sangrientas críticas aparecidas en los dos mejores periódicos que entonces se publicaban en Madrid: en el *Memorial literario* primero, a través de nueve extensos artículos-reseña que firma O. (Pedro María Olivé, redactor principal entonces de la publicación) entre marzo de 1802 y febrero de 1804,⁵³ y segundo, en las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, periódico de Quintana y su grupo, mediante una larga carta a los editores de José Luis Munárriz —el traductor de Blair— fechada el 19 de diciembre de 1804 y que se publicó en el número del 15 de enero de 1805.⁵⁴ Las dos son independientes, aunque coinciden en poner en solfa al pobre Arrieta incriminándole el pésimo tenor de su traducción, una desatinada amalgama en las adiciones, y la piratería con que se había aprovechado de materiales ajenos. Por lo demás, Olivé dedica la mayor parte de sus artículos a extractar el texto, siguiendo unas veces el traducido y otras el original —cuando advierte discrepancias entre ambos—, y centra sus críticas en la parte estilística y gramatical de la traducción. En cuanto a las ideas y estimaciones literarias, prácticamente sólo discute el aprecio otorgado al teatro antiguo español. Para Olivé —acérrimo partidario de la literatura francesa y de Boileau— no hay más *nuevo teatro* que el que conformaron Corneille, Racine y Molière, mientras que el español fue en términos generales pésimo; y la supuesta deuda del

52. Incluso la información que da de las novelas de caballerías españolas en el suplemento que dedica al género, la toma del propio *Quijote*, del famoso cap. 47 de la parte I (*Principios*, IX, pp. 151-158). De Cervantes se ocupa a renglón seguido, pp. 158-213. Salvo unas brevísimas consideraciones sobre las *Novelas ejemplares*, *La Galatea* y el *Persiles*, el resto lo dedica al *Quijote* siguiendo casi al pie de la letra a Vicente de los Ríos (de lo que Arrieta avisa explícitamente). De las demás novelas españolas de los siglos XVI y XVII trata muy por encima, y su juicio es bastante severo, equiparándolas en méritos y defectos a las comedias antiguas de España (pp. 218 y ss.).

53. Los extractos aparecen bajo el epígrafe de «Literatura Española. Análisis literarios»: n.º XVI (marzo, 1802), pp. 223-239; n.º XXII (julio, 1802), páginas 107-118; n.º XXVI (oct., 1802), pp. 251-272; n.º XXX (1803), pp. 77-91; n.º XXXVIII (1803), pp. 37-57; n.º XLI (1803), pp. 145-160; n.º XLIV (enero, 1804), pp. 253-262; n.º XLVI (1804), pp. 1-10; n.º XLVIII, pp. 73-81 (en este último está la crítica propiamente dicha a la traducción). De todos modos, Olivé deja sin extractar ni comentar los tomos VI, VII, VIII y IX de los *Principios*.

54. «Carta a los Señores Editores de las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, manifestando la incompetencia de un fallo de Don Agustín García de Arrieta», *Variedades*, año II, t. I, 1805, n.º II, pp. 101-114. [Al fin: Josef Munárriz.]

francés con el nuestro, más una pesada rémora que una ayuda.⁵⁵ Los pasajes que Arrieta (con Rubín de Celis) aducía para mostrar el ingenio, sublime filosofía y hermoso estilo de las comedias españolas, son para él otras tantas muestras de lo contrario: charlatanería, sofismas, frases alambicadas y lugares comunes.⁵⁶

Munárriz es más breve pero mucho más insultante. No en vano escribe su carta para salir al paso de la crítica que Arrieta había hecho, de palabra —según dice— y por escrito, a la severidad de sus juicios al tratar de la literatura española, y particularmente de Bartolomé L. de Argensola, de quien había afirmado que no supo escribir ni en prosa, ni en verso.⁵⁷ No contento con encastillarse en su posición respecto a Argensola, aprovecha la ocasión para descalificar *in totum* su traducción por las razones que antes mencioné, y además, para insultarle llamándole entre otras cosas «memo», «intruso de la literatura» y «estrafalario». Sin embargo, respecto de otros poetas antiguos, como Herrera, fray Luis, Rioja y Villegas, se muestra tan admirador suyo como el propio Arrieta, y en ningún caso los contrapone con los modernos, como había hecho en su traslado de Blair.

Arrieta entonces, ante semejante varapalo, no se quedó pasivo ni achicado. Su indignación por la crítica de Munárriz —nada replica a la del *Memorial literario*— cristaliza en una extensa *Carta apologética*, que sale a finales del mismo 1805.⁵⁸ En ella, además de rebatir

55. *Memorial literario* n.º XXX, pp. 84 y ss.

56. *Ibid.*, pp. 90-91.

57. Munárriz comienza su *Carta a los editores* diciendo: «Muy señores míos: muy ajeno me hallaba de creer que había ofendido a muertos ni a vivos en las adiciones hechas a las *Lecciones* de Blair, cuando me dijo un amigo, y luego otro, y tras éste otro, que Don Agustín García Arrieta estaba muy avinagrado conmigo, me ponía de oro y azul, y no me dejaba hueso sano con ocasión del juicio que hice del estilo de Bartolomé Leonardo de Argensola.» Dicho juicio había salido en la lección XVIII, a propósito del estilo florido, y lo repetirá más adelante en la lección XXXII al tratar de los historiadores españoles. García de Arrieta lo rebatió en el tomo VII (1803) en el artículo que dedicó a Bartolomé L. de Argensola dentro del Apéndice al cap. V sobre el estilo grave y austero. Además de reprocharle no precisar que sus observaciones son suyas y no del autor original, extiende su acusación de injurias no ya sólo a Argensola sino «a la buena reputación de nuestros más célebres escritores», y le acusa de hacerlo por el «ridículo prurito de querer singularizar y acreditarse», a todo lo cual sigue un retórico apóstrofe a los Argensola: «¡Célebres Argensolas! vosotros que fuisteis el honor de vuestro siglo [...] hubierais creído jamás que a fines del siglo XVIII se atreviese un simple traductor a mancillar vuestra reputación» (*Principios*, VII, pp. 197-198). Más adelante, en el tomo IX, al tratar de los historiadores españoles, vuelve a rebatir el juicio de Munárriz sobre Argensola como infundado e injusto, añadiendo que «sólo ha merecido, y con razón, la risa, la indignación y el desprecio de los españoles sensatos e inteligentes» (p. 53); pero sin decir nada sobre sus consideraciones críticas de otros autores españoles.

58. *Carta apologética de la traducción de los «Principios de Literatura» de Mr. Batteux, o respuesta crítico-apologética del traductor de Batteux a la*

airosamente los defectos que le imputaba, vuelve a reprocharle su dureza de juicio con la literatura española y le acusa —extrapolando las cosas, e invocando parecidas razones *patrióticas* a las que en años anteriores habían invocado los tradicionalistas en la conocida polémica sobre la cultura española— de vilipendiarla y desacreditarla, dando así «nuevas armas a la turba de pseudoliteratos extranjeros y de españoles extranjerizados [...] para que continúen insultándonos y despreciando nuestra literatura».⁵⁹ La verdad es que Munárriz estaba lejos de ser tan ofensivo como Arrieta pretende. Y aunque en sus adiciones resaltaba a veces ciertos puntos negativos de la literatura española más acreditada, el saldo final es de indudable admiración y respeto, siendo múltiples las apreciaciones en que resulta plenamente afín a las de su antagonista. En cuanto a las acusaciones que le hacía, rechaza de plano la de que el conjunto de sus suplementos era una amalgama de principios heterogéneos y contradictorios, volviendo a insistir en que su propósito había sido ilustrar y completar a Batteux con las observaciones de los más modernos y célebres críticos, «pero sin apartarse casi nunca de los principios establecidos por este maestro» (el «casi nunca» confiere a su afirmación la oportuna elasticidad para hacerla cierta). Rechaza igualmente la incriminación de plagiar a Luzán, haciendo ver las menciones explícitas que de él había hecho (aunque pasa por alto la que en términos análogos le hacía respecto de la *Colección de máximas y sentencias del Corresponsal del Censor*). A todo lo cual añade cincuenta páginas poniendo de relieve con inmisericordia igual o superior a la de Munárriz, los errores lingüísticos y de estilo de que también estaba llena la traducción de Blair.

Las cosas todavía avanzaron un poco más. Con motivo de salir la segunda edición del Blair español, publicó Quintana una ditirámica reseña en las *Variedades*.⁶⁰ Omitiendo interesadamente toda consideración negativa, se deshace en elogios al traductor —lo que en parte es a sí mismo, en cuanto que colaborador— y justifica la presunta dureza de sus planteamientos críticos en razón a los perjuicios que pueden ocasionar las alabanzas indiscriminadas de quienes no sabiendo ver la mucha escoria que hay mezclada con el oro, proponen a Garcilaso, Herrera, los Argensola, Mendoza, Mariana «y otros

Carta inserta en el n.º 2, del 15 de enero de 1805, de las Variedades de Ciencias, Literatura y Artes, escrita y dirigida a los editores de este periódico por D. Josef Munárriz, traductor de las «Lecciones de Retórica y Bellas Letras» de Hugo Blair, en la cual se satisface a las imputaciones y reparos de éste, y se manifiesta la incompetencia de su crítica. Madrid, Imp. de Sancha, 1805. [Al fin: Agustín García de Arrieta.] 66 pp. Debió de salir o a finales de 1805 o muy a principios de 1806, pues la anuncia, lo mismo que el tomo IX de los *Principios*, la *Gaceta* del 21 de febrero de este último año.

59. *Carta apologética*, pp. 4-5.

60. *Variedades* V, 1805, pp. 345-365.

autores del siglo que hemos llamado de oro» como modelos cada uno en su género, precipitando así a los jóvenes a una admiración ciega y perniciosa, alejándoles del camino de la perfección.⁶¹ Quintana no da nombres, pero sin duda está aludiendo a Arrieta, que ciertamente se había distinguido por sus elogios a estos autores, aunque exagerando la nota, pues su admiración por ellos no le había impedido señalar también lo que a su juicio eran lunares y defectos; aparte de que con sus apéndices no había pretendido enjuiciar sin más la literatura española, sino proponer por vía de ejemplo lo mejor para ilustrar la teoría literaria, como había hecho el propio Batteux. Era lógico, por tanto, que sus consideraciones críticas tuvieran fundamentalmente un carácter encomiástico.

Aquí, que yo sepa, se acabó la polémica; al menos en textos impresos. Y nadie, fuera del propio Arrieta, salió en defensa de su traducción. En los años sucesivos, tanto el Batteux-Arrieta, como el Blair-Munárriz siguieron leyéndose y proponiéndose como lectura para instruir a los jóvenes en las bellas letras, aunque sólo el segundo lograría alcanzar el rango de texto oficial en los estudios.⁶² Las versiones, con todo, continuaron mereciendo juicios bastante poco halagüeños. Capmany, al publicar en 1812 la segunda edición de su *Filosofía de la elocuencia*, desde su purismo a ultranza, lamenta que obras tales «en traje y gesto extranjero» se faciliten como bibliografía a los jóvenes, aunque no entra en más consideraciones críticas.⁶³ Lista, manifestando a su amigo Reinoso su preferencia por Blair, escribe en carta del 27 de marzo de 1816: «Munárriz, su traductor, hizo diabluras, pero no tantas como el sórdido traductor de Batteux»,⁶⁴ si bien años después, en sus *Lecciones del Ateneo* (1822-1823) propone la traducción de Arrieta entre los libros más necesarios para el estudio de la literatura española.⁶⁵

Hoy, con mayor distancia, y libres de los enconos todavía vivos en la memoria de Alcalá Galiano,⁶⁶ nuestro juicio creo que puede ser mucho más benévolo. Sin pretender entronizar a García de Arrieta por sus dotes de traductor, bien podemos apreciar los aspectos positivos que tuvo su trabajo: dar a conocer directamente en España a Batteux, facilitar al mismo tiempo el acceso a la crítica y teoría literaria más recientes —particularmente de la *Enciclopedia*— y ha-

61. Pp. 355-356.

62. Véase Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, I, pp. 1159-1160. Véase también el trabajo cit. *supra* de Andrés Soria, n. 5 y la buena visión de conjunto de Leonardo Romero Tobar, «La poética de Braulio Foz en el marco de la preceptiva literaria contemporánea» *Cuadernos de Estudios Borjanos* XV-XVI (1985), pp. 113-129.

63. *Filosofía de la Elocuencia*. Por D. Antonio de Capmany y Montpalau, Londres, Longman Hurst, 1812, p. VIII.

64. Publicada por Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, C.S.I.C., 1951, p. 515.

65. *Ibid.*, p. 428.

cer el esfuerzo de conformar, al hilo de todo ello, una poética y una crítica centradas en la literatura española.

En cuanto a su presunto carácter de portavoz de un bando o facción de la vida literaria española, entiendo que Arrieta distó no poco de serlo, como sí lo fue en cambio el Blair-Munárriz (cuestión distinta es el aprecio que pudieran tener unos y otros por los autores originales). Fue hombre que trabajó en solitario y sin respaldos, como los tuvo Munárriz. De no ser así, a buen seguro que Moratín —hipercrítico del Blair español—,⁶⁷ Estala o cualquiera de su grupo habrían dicho o hecho algo en su favor; entonces, o en los años siguientes. Ni siquiera Tineo, tan entusiasta de Moratín, y que tan sañudamente trató la versión de Munárriz —recordemos que fue él quien la calificó de «obra clásica de la nueva secta» (galo-salmantina) y de «nuevo doctrinal poético de los Andreses» (el grupo de Cienfuegos, Quintana, etc.)—,⁶⁸ tuvo la más mínima palabra de favor (ni desfavor) para la de García de Arrieta.

66. Aparte de las referencias a que hemos aludido al principio de estas páginas, hay que recordar también su evocación de la juvenil academia literaria fundada por él y algunos amigos en el Cádiz de los años 1805-1808. En ella se trataba semanalmente de poética y retórica, sirviéndose de las traducciones de Batteux y de Blair. Las dos —escribe— eran malas, pero menos mala la de Blair (véase *Recuerdos de un anciano*, p. 17).

67. Aparte de su *Epístola a Andrés*, escrita —como indica la nota explicativa— para rectificar (satíricamente) la afirmación aparecida en el Blair-Munárriz de que ninguno de nuestros poetas clásicos había escrito con la perfección de Meléndez (*Obras*, ed. de la Academia de la Historia, IV, 1831, p. 336), léanse sus «Apuntaciones críticas» a las *Lecciones* de Blair traducidas por Munárriz, recopilación de frases y juicios entresacados irónicamente para manifestar sus ineptias y despropósitos (*Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1868, III, pp. 357-362).

68. Juan Tineo, Prólogo (inédito) a las Poesías sueltas de Moratín, en *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última hora. Obra póstuma de D. José Gómez Hermosilla, que saca a la luz D. Vicente Salvá*, Valencia, Lib. de Mallén y Sobrinos, 1840, II, p. 184.

TRADUCCIONES DE OBRAS FRANCESAS EN LA GACETA DE MADRID ENTRE 1790 y 1799

M.^a AURORA ARAGÓN

Como es sabido, cada fascículo de la *Gaceta de Madrid* dedica sus últimas páginas a la reseña de las novedades bibliográficas puestas a la venta en esos momentos, a los avisos de nuevas suscripciones o a llamadas a los suscriptores para acudir a recoger los sucesivos volúmenes, además de a otros pequeños avisos de interés, de carácter judicial o comercial esencialmente.

Hemos considerado interesante realizar este pequeño análisis del contenido de dichas referencias, con la curiosidad de ver cuáles eran los autores franceses que en esos años revolucionarios interesaban en España, y en qué medida el número y calidad de los textos traducidos reflejaba un influjo de la cultura francesa. Influencia que había sido notoria en años anteriores, pero que los datos que hemos podido deducir de estas traducciones no parecen avalar.

En efecto, en los diez años estudiados, las referencias a traducciones son bastante elevadas, ya que hemos trabajado con un total de 635 fichas, pero en realidad se trata solamente de 310 títulos distintos, algunos de los cuales aparecen citados repetidas veces por estar constituidos por diversos volúmenes o fascículos. En varias ocasiones también aparece un prospecto anterior a la edición anunciando la apertura de la suscripción y cantando las excelencias de la obra. Dentro de esos títulos hay uno que recoge la edición española, pero en la lengua original, de la obra de Jean-Jacques Barthélémy *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du IV^{ème} siècle avant l'ère vulgaire*.

Los 310 títulos se reparten de modo bastante homogéneo entre los diferentes años de la década, según se aprecia en el cuadro siguiente:

1790	40
1791	29
1792	24
1793	37
1794	28
1795	20
1796	39
1797	32
1798	36
1799	25

Las oscilaciones no son demasiado llamativas, aun teniendo en cuenta la diferencia entre el mínimo de 20 títulos de 1795 y el máximo de 1790, que duplica ese número, y se puede hablar de una relativa homogeneidad en la intensidad y ritmo de las traducciones.

Más disparidad existe entre estos 310 títulos si atendemos a la temática que desarrollan. Lo primero que resalta es el amplio catálogo de obras dedicadas a la temática religiosa: más de un tercio del total son obras de carácter religioso, ya sean históricas ya descriptivas. Es igualmente notable, aunque en sentido opuesto, la escasa representatividad de las obras de creación artística. A algunos grandes nombres de autores del siglo xvii, como La Fontaine o Molière, hay que añadir algún novelista o autor teatral contemporáneo, como Crébillon, Lesage o Florian. Pero los grandes autores del siglo xviii o brillan totalmente por su ausencia, como ocurre con Rousseau, o si aparecen, están representados por obras que podemos considerar menores y, casi siempre, de manera anónima: así sucede con Diderot y con Voltaire. Estos datos parecen contradecir esa notoria influencia cultural francesa, que los estudios del siglo xviii español sostienen, y hacen pensar que los intelectuales españoles del momento, conocedores del francés, entonces lengua culta universal, leían en la lengua original, y no precisaban de traducciones.

La totalidad de los títulos se agrupa en varios apartados que parece interesante conocer, para comprobar cuáles son las temáticas que atraen en mayor medida el interés de editores y lectores. Dejaremos aparte algunos títulos aislados, tal como uno dedicado al tema político u otro al comercio, para establecer las siguientes temáticas que, en mayor o menor grado, agrupan un número superior de traducciones:

Religión	109
Narrativa	38
Ciencia	24
Técnica	23
Historia	19
Sociedad	16

Teatro	16
Medicina	15
Moral	14
Pensamiento	12
Educación	9
Poesía	6

Como se ve, el dominio de la temática religiosa es total. Los escasos dos tercios restantes, por el contrario, se distribuyen de manera bastante equitativa entre diversos temas, con variaciones menores.

Sin duda, esta prioridad de las obras religiosas obedece a criterios sociológicos y patentiza hasta qué punto la vida civil española, aun en las postrimerías del siglo XVIII estaba dominada por la Iglesia. Analicemos a continuación estos títulos a fin de conocer mejor qué tipos de obras religiosas atraían la atención de los lectores de esta época. Hemos establecido varios grupos que comprenden obras de carácter similar, aunque evidentemente, con cierta heterogenia:

1) Obras dedicadas a explicitar normas morales cristianas: constituyen el grupo más numeroso y que abarca desde libros destinados a guiar a los fieles en el mundo, como la *Instrucción de una señora cristiana para vivir en el mundo santamente*, o el *Consuelo de cristiano o motivos de la confianza en Dios en las diversas circunstancias de la vida*, del abate Royssard, hasta meditaciones sobre distintas virtudes, como el *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, o reglas para una correcta vida monástica, tal como la obra de Bauche *Disertaciones en soledad: en que se expone a las religiosas el modo de emplearse con fruto...*

2) Siguen en número las obras dedicadas a la historia de la Iglesia: algunas de ellas son reediciones que atestiguan su éxito, como la *Pintura de la historia de la Iglesia*, de un religioso benedictino o la de Ducreux, *Historia eclesiástica general o siglos del Cristianismo*, así como relatos de la vida terrena de Jesús: *Historia de la vida de Nuestro Sr. Jesuchristo*; biografías de santos: *Vida de S. Francisco de Sales* o *Vida histórica de Sto. Tomás de Aquino* o la historia de comunidades monacales, como la de Rancé, *Vida de los varones ilustres del Monasterio de la Trapa*.

3) Otro apartado está constituido por obras dedicadas al culto: así la de Bossuet, dedicada al *Ordinario de la Santa Misa* o la de Croiset, *Año Cristiano*, o bien obras consagradas a la confesión, como la *Conducta de confesores en el tribunal de Penitencia, según instrucciones de San Carlos Borromeo*, o al ceremonial de los grandes períodos anuales de la Iglesia: *Manual de Quaresma o examen de sí mismo sobre la práctica de virtudes que propone la Iglesia*.

4) El siguiente grupo de obras se refiere al arte oratorio, ya sea con ejemplos de eminentes predicadores, como los *Sermones escogidos* de Fénelon, los *Sermones panegíricos* de Latourdupin, o los

Sermones del padre La Rue, ya con reglas sobre el arte de la oratoria sagrada, como el libro del abate Fleury, *Discurso sobre el estilo y elocuencia de la Sagrada Escritura*, o el de Fénelon, *Diálogos sobre la elocuencia en general y sobre la sagrada en particular*.

5) La Sagrada Escritura es tema común de otra serie de obras: *Davidis Suspiria*. *Los suspiros de David*, *Salmos de David* y *cánticos sagrados* o el de S. Bernardo, *Discursos sobre el Cántico de los Cánticos de Salomón*.

6) Finalmente, ciertas obras, en menor número, se dedican a atacar a los ateos o a los descreídos: los grandes pensadores franceses contemporáneos no salen muy bien librados: así, Rousseau es atacado en *El deísmo refutado por sí mismo o examen de los principios de incredulidad* y Voltaire en *El oráculo de los nuevos filósofos*, *M. Voltaire, impugnado y descubierto en sus errores*. Otra obra que parece haber gozado de gran éxito es la de Gérard, *Triunfos de la Religión, contra los estravios de la razón en el conde de Valmont*, así como dos títulos del abate Nonnotte, uno de ataque contra el *Diccionario Filosófico* de Voltaire y otro, más general, *Defensa de los puntos más interesantes de la Religión acometidos por los incrédulos*.

Con títulos idénticos o muy similares se publican dos versiones, por distinto traductor, de una misma obra: existen dos referencias diferentes de la obra de Pastoret *Moisés considerado como legislador y moralista*, en dos ediciones distintas, en tanto que la obra de Bossuet sobre el perdón de los pecados y el jubileo, se edita en dos traducciones diferentes y con títulos un tanto divergentes: *Meditaciones para ganar los jubileos e indulgencias, sacadas del Concilio Tridentino e Instrucciones y meditaciones sobre el perdón de los pecados para el tiempo de los Jubileos*.

Como corresponde a la tendencia general del siglo XVIII, en Francia como en España, de interés hacia la ciencia, las obras que se traducen en este apartado son numerosas e importantes: grandes manuales divulgativos de física y química, como el de Lavoisier, *Tratado elemental de Química*, o dos obras de Brisson sobre física, o bien obras de carácter aplicado, como la de Fourcroy, que estudia la relación entre la física y el arte de curar o la de Morveau, que aplica los nuevos conocimientos de física y química al análisis de las aguas. Pese al enorme interés que las ciencias de la naturaleza despertaron en la época, las obras a ellas dedicadas son escasas: destacaremos la muy famosa de Buffon, *Historia natural, general y particular*.

Aunque pertenezcan a este campo científico hemos considerado aparte las obras consagradas a estudios médicos, pues su número es considerablemente superior al de cualquier otro sector científico, lo que atestigua la importancia que se les concedía. Se trata de títulos diversos, que estudian las enfermedades de las mujeres paridas, las venéreas, la gota, el arte de la sangría, la curación de la tisis, apar-

te de manuales más generales como el de Bosquillon, que adapta el *Tratado de materia Médica de Cullen* o *El Cirujano Instruido*.

Algunas de ellas aparecen citadas repetidas veces, como la obra de Gendron sobre las enfermedades de los ojos. Otras tienen títulos curiosos para un profano de hoy, como la *Memoria sobre la prolongación morbífica de la lengua fuera de la boca*, o la *Disertación acerca de la rabia espontánea o de causa interna, o de causa externa y comunicada*.

En el apartado de obras de carácter técnico, hay títulos aislados dedicados, entre otros, al arte de la cantería o al de hacer vino, a la ganadería. Otros temas son desarrollados más ampliamente: el impulso de la industria textil se refleja en varias obras, tres de ellas del mismo autor, que expone las reglas del arte de blanquear y teñir las telas y en la muy ensalzada y recomendada de Lapayesse, *Tratado de hilar, devanar, doblar y torcer sedas según el método de Vaucanson*.

También la agricultura es objeto de varias obras, aunque la más repetida es la del abate Rozier dedicada a la agricultura teórica y práctica. La orfebrería, con *El arte de dorar* de Watin, el arte de la fortificación de plazas militares, la práctica de herrar los caballos, y las obras referidas a peluquería, la más curiosa de las cuales es *La Pogonotomía o arte de aprender a afeytarse a sí mismo*, son otras de las materias que figuran en la relación con más de un título.

Las obras de historia son bastante abundantes, pero con una clara polarización hacia la Antigüedad. Puesto que las referidas a historia de la Iglesia las hemos incluido en otro apartado, los títulos más importantes se refieren a historia antigua en general, por ejemplo las obras de Duchesne *Compendio de la Historia Antigua* o de Crevier *Historia de los emperadores romanos desde Augusto hasta Constantino el Magno*, aunque alguna se extienda en el tiempo, como la del abate Millot, que es una historia universal, antigua y moderna. De entre los grandes historiadores franceses, sólo Joinville, con su *Crónica de San Luis, rey de Francia* aparece traducido. Hay también muy escasas obras consagradas a la historia más reciente, como es el *Elogio de Federico II, rey de Prusia*, y, sobre todo, debemos destacar la celeridad en la traducción de una obra anónima sobre la *Vida y trágica muerte de Luis XVI*. De Duchesne se traduce también, y es la única referencia a nuestra historia incluida en la relación, el *Compendio de la historia de España*.

Bajo el epígrafe de «pensamiento» hemos incluido obras variadas pero con exclusión de los títulos de filosofía pura, que hemos introducido en el grupo de obras científicas. Se trata en este caso de obras de reflexión, pero que no responden a una sistematización filosófica: así, la famosa obra de Condillac, la *Lógica*, pertenecería al anterior apartado, mientras que otra obra suya no menos famosa, el *Tratado de las sensaciones*, hemos preferido incluirla aquí. Se tradu-

cen libros muy apreciados y muy difundidos, como el famoso de Fontenelle, *Conversaciones sobre la pluralidad de los mundos*, junto a obras de menor éxito, como el *Discurso sobre la paciencia*, del mismo autor, o el de Saint-Réal sobre la belleza de las mujeres. Hay que añadir obras generales que no parecen merecer la etiqueta de filosóficas, como la de Borrelly, con el curioso título de *Elementos del arte de pensar o la lógica reducida a lo que es meramente útil*, así como nuevos ataques a los grandes pensadores del siglo: contra Voltaire, un panfleto anónimo sobre la vida y la muerte de «un pretendido filósofo moderno», y contra Voltaire, Diderot y d'Alembert otro panfleto, igualmente anónimo, y titulado *Exito de la muerte correspondiente a la vida de los tres supuestos héroes del siglo XVIII*, que no hemos incluido con los anteriores, puesto que, aunque reprobatorios hacia el pensamiento de estos filósofos, no se centran en cuestiones religiosas, como el de Nonnotte.

En cuanto a las obras que hemos etiquetado bajo la rúbrica de «moral», hemos considerado aquellos títulos que no implican necesariamente un carácter religioso, aunque, evidentemente, se trata de una moral que se apoya en la religión. Son, de modo esencial, libros que contienen normas e instrucciones morales, basadas muchas veces en ejemplos ilustres, como la obra de Mme de Gómez, *Jornadas divertidas, morales e instructivas: políticas sentencias y memorables hechos de reyes y héroes*; o bien manuales, como el anónimo *Manual del hombre de bien o máximas necesarias en todos tiempos y lugares*; o escritos de carácter más teórico, como el *Tratado de Moral* de Mably, y de reflexiones generales sobre el hombre, tal como las obras de Puget de la Serre *Espejo que no adula* y *Sepulcro de las delicias del Mundo*.

Bajo el título genérico de «sociedad», englobamos obras que recomiendan lecturas provechosas: *El fruto de mis lecturas o máximas y sentencias morales y políticas*, del padre Jamin o la *Biblioteca de Buena educación*, de Berquin; así como otras que exponen las reglas de la buena educación: *Elementos para conducir al hombre en los diferentes estados de la vida civil*; o que ofrecen las reglas que rigen la vida en sociedad: *Arte de conocer a los hombres y mugeres*, y *máximas para la sociedad civil*. Hemos incluido también en este apartado obras de tipo variado, como es un análisis del carácter de las mujeres a través de la historia, de Thomas, o la obra de Duclos, mucho más conocida, *Reflexiones filosóficas sobre las costumbres de nuestro siglo*.

De acuerdo con la tendencia general de la época, que consagra una profunda atención a los problemas educativos, las obras traducidas con este contenido son varias. Curiosamente no aparece la menor referencia a Rousseau, en tanto que otra obra clásica, concebida en su día como tratado educativo, cual es la de Fénelon, muy traducida y comentada, creemos que debe ocupar su lugar en el apartado

de obras literarias, más bien que entre las didácticas. Son, pues, obras menos famosas las que concitan el interés de los traductores. Todas ellas tratan de la educación de los niños, sea con un carácter más sistemático, como la obra de Rollin, *Educación y estudios de los niños y jóvenes de ambos sexos*, ya sea con un cariz más bien de entretenimiento instructivo, como la obra de Rochon, que contiene instrucciones y reflexiones para «entretenimiento de los niños», o la anónima que, con el título de *Libro de la infancia*, promete dar cuenta de las cosas «que deben saber los niños». Todas estas obras insisten en la educación de una clase social elevada, tal como ocurre con el propio *Émile*: la que lo especifica con mayor claridad es obra de la condesa de Genlis y se titula *Educación de la nobleza*.

Entramos en el último apartado, aquel que analiza las obras de creación literaria, con tres secciones, dedicadas a teatro, poesía y novela. Pero antes de entrar de lleno en dicho análisis, debemos hacer una referencia previa a obras de tipo general, de retórica por ejemplo, o manuales que hoy llamaríamos de estética, como el de Batteux, *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes*, y también a cursos de crítica e historia literaria, como la anónima *Historia Literaria de la Edad Media*.

El teatro apenas presta atención a los clásicos del siglo anterior: sólo se registra una versión del *Misántropo* de Molière con el subtítulo de *O el enemigo de los hombres*. En cuanto a las obras escénicas de los grandes escritores teatrales del siglo XVIII, son totalmente ignoradas: ni Marivaux, ni Beaumarchais aparecen en la relación.

En cuanto a las obras de los escritores y pensadores, en su vertiente teatral, se realizan algunas traducciones, pero siempre de manera anónima. Así, se oculta el nombre de Diderot, pese a tratarse el suyo de un teatro moral, de un canto a las virtudes humanas, al anunciar sin citar al autor la traducción de *Le Fils Natural* con el título de *El Hijo natural o Pruebas de la virtud*, editada junto con *Triunfo de la moral Cristiana* o *Los Americanos*, traducción de *Alzire* de Voltaire, con el cual ocurre algo parecido: otras tres de sus tragedias son traducidas, siempre anónimamente, en un caso con su propio título: *La Muerte de César*, en otro con el extraño título de *Poesías varias de una dama de esta Corte*, aunque el prospecto que anuncia la obra informa de que, entre otras, se trata de la traducción de *Alzire* y *Zaire*. Tengamos en cuenta que esta ocultación se produce cuando han transcurrido más de sesenta años desde su estreno.

Otros autores teatrales del XVIII gozan de mejor suerte, aunque hoy no sean considerados como de primera fila: así d'Arnaud figura con dos obras, *Los amantes desgraciados* y *Eufemia*, de Crébillon se traduce *Rhadamisto* y *Zenobia*, y de Mercier, *El desertor*, en tanto que Florian, que es muy traducido, está representado por dos obras, que se califican de «comedias».

En poesía la situación es aún más penosa. Un solo escritor ante-

rior, La Fontaine, con sus *Fábulas*, merece los honores de ser traducido. Si bien ambos siglos, XVII y XVIII, son pobres en lo que a lirismo se refiere, la penuria no es evidentemente tan elevada como los traductores parecen creer. El poeta por antonomasia, si nos atenemos a las numerosas referencias encontradas de su obra, es Louis Racine, lo cual ratifica lo que sabemos acerca del éxito de su poema *La Religión* y de sus múltiples reediciones hasta mediados del siglo XIX: numerosas referencias y dos ediciones diferentes, con distinto traductor, se encuentran en nuestro «corpus». Florian de nuevo goza de la preferencia de los traductores, con el poema épico *Numa Pompilio*, el vasto poema sobre *Gonzalo de Córdoba o la conquista de Granada* que anuncia la moda del morisco español que llegará a su apogeo con los románticos, o un poema de tema clásico, *Hero y Leandro*.

En narrativa, título que hemos preferido por ser más general, aunque la mayor parte de las traducciones sean de novelas, de nuevo los clásicos del siglo XVII son olvidados. Tan sólo Fénelon, cuyas aventuras del joven Telémaco son reseñadas varias veces, en dos diferentes ediciones, y La Calprenède, que parece gozar del mismo éxito que en Francia, a juzgar por el encomiástico prospecto y las numerosas referencias encontradas a su *Casandra*.

Dentro ya de los autores contemporáneos, aparecen varias colecciones de cuentos, como las de d'Arnaud, *Recreaciones o desahogos del hombre sensible* y *Experimentos de sensibilidad*, los *Nuevos cuentos morales* de Mme Le Prince de Beaumont, las *Veladas de la Quinta*, «novelas e historias» para instruir, de la ya citada condesa de Genlis, y los de Saint-Lambert, que responden a la moda de lo exótico en todo el siglo, la *Colección de cuentos morales americanos y orientales*. También exótico, en este caso respondiendo al éxito obtenido por la traducción francesa de *Las mil y una noches*, es el anónimo volumen titulado: *Mil y un cuartos de hora: Cuentos tártaros*.

En cuanto a la literatura epistolar, la famosa obra de Mme de Graffigny, *Cartas de una peruana*, parece gozar también de un caluroso recibimiento, dadas las numerosas referencias y los textos laudatorios que la acompañan.

Del mismo modo que los volúmenes de cuentos, se editan colecciones de novelas: de Florian se traducen las *Novelas nuevas* pero existen varias, anónimas, que recogen novelas de diversos autores. Así, la llamada *Colección de novelas extranjeras de las más exquisitas y raras*, cuyo contenido ignoramos por no estar explicitado en la referencia. Y existen otras colecciones, que hemos incluido por citar, al menos, una novela francesa: tal ocurre con dos obras, la *Colección de novelas y cuentos* de la que forma parte *La Melusina*, y otra titulada *La Noche entretenida* que contiene tres novelas, una de ellas francesa, *El Solitario de las Ardenas*.

Entre los novelistas más famosos hoy del siglo XVIII, Prévost

figura con su novela *El Deán de Killerine o Memorias del Conde de ****, en tanto que Saint-Pierre lo hace con *Pablo y Virginia*, traducida sólo nueve años después de su aparición en Francia, en 1796. Lesage, dado el carácter español de su obra, es el autor objeto de más y más variadas referencias. Con su nombre se editan *El Bachiller de Salamanca* y *Gil Blas de Santillana* y figuran referencias que aluden a obras relacionadas con esta última, como la *Genealogía (que no se esperaba) de Gil Blas de Santillana*. También con rapidez, como en el caso de Saint-Pierre, se traduce la más famosa novela epistolar francesa. Pero en este caso, no figura el nombre de Laclos e incluso se modifica el título, tal vez por demasiado sugerente y se edita con el de *La Presidenta de Turvel*.

Otros novelistas menores parecen gozar de las preferencias del público, ya que se traducen varias de sus obras: d'Arnaud y Mme Le Prince de Beaumont son los que tienen más títulos con distintas referencias. La escritora en particular con una de sus obras, *La nueva Clarisa, o cartas y respuestas de Clarisa Derby*, dentro de la literatura epistolar femenina, abundante en la época, y que es objeto de varias menciones. No menos citada es la novela de Ducray-Duminil, *Alexo o la casita en los bosques*. Gorjy y La Place son otros autores de novelas, con títulos que anuncian los futuros folletones.

Tal como sosteníamos al principio de este trabajo, el número y, sobre todo, la entidad de los autores traducidos no son los que cabría esperar de la notable influencia que Francia había ejercido a lo largo del siglo en los aspectos intelectuales. Sin embargo, como hemos podido comprobar, y pese al predominio de las obras religiosas, la relación de las traducciones aún permite confirmar la persistencia de este influjo. Aunque no fuese objeto de nuestro interés directo, el estudio de la *Gaceta* nos ha permitido comprobar el escaso número de traducciones de obras de otras lenguas y cómo las pocas que figuran han sido repetidas varias veces traducidas desde la versión francesa, lo cual corrobora el influjo de la cultura francesa, en España, como en el resto de Europa. En los años finales del siglo, aunque sea en plena época revolucionaria, Francia continúa ejerciendo su poder de seducción sobre los lectores y pensadores españoles.

BOUTET DE MONVEL, LA HARPE Y CARNERERO

GUILLERMO CARNERO

La colección Arturo Sedó del Instituto del Teatro de Barcelona incluye un manuscrito titulado *La Novicia / o / La víctima del Claustro. / Drama Trágico en tres Actos. / Dado a la Escena Española / D. J. M. de C. / Año de 1810*. M.^a del Carmen Simón Palmer¹ asigna la obra a Carnerero, a diferencia de Aguilar Piñal;² según Ada Coe³ se representó el 7 de julio de 1810. La información básica se halla en el *Isidoro Máiquez* de Cotarelo :

«Empezóse pues el nuevo año [1810] el 1.º de Junio con una obra de las del teatro revolucionario de Francia, el drama *La novicia o la víctima del claustro*, original del cómico Monvel, padre de la famosa Mlle Mars, y traducido por D. José María Carnerero. Es de las peores que hemos leído, al menos en la traducción. Un padre desalmado se empeña contra todos los pareceres de parientes y amigos en que su hija se ha de meter monja, a pesar de los ruegos y lágrimas de esta infeliz. Y todo para acrecer la herencia de un hijo varón, calavera y mal inclinado, a quien le matan en duelo al final de la obra, a la vez que la hija se envenena y muere arrastrando al sepulcro a su novio. El padre (que era un magistrado) se queda tan tranquilo, diciendo que bien a su costa aprendió a no ser tirano.»

1. *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX en la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, 1979, cuaderno bibliográfico 39, p. 24, núms. 1157 y 1158.

2. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. II, Madrid, CSIC, 1983, pp. 230-231, donde no se menciona *La Novicia*. En *Cartelera prerromántica sevillana, años 1800-1836*, Madrid, CSIC, 1967, *Cuadernos bibliográficos* 22, p. 35, n.º 914, el autor afirma que se trata de una traducción de La Harpe por Carnerero. Ya en la prensa este trabajo, llega a mis manos el artículo de G. Rokiski, «Apuntes bio-bibliográficos de José María de Carnerero», *Cuadernos bibliográficos* 47, CSIC, 1987, pp. 137-155, donde se copia la indicación de Aguilar Piñal.

3. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins & Londres, H. Milford & Oxford U. P. & París, Belles Lettres, 1935, p. 168.

El comentario de Cotarelo acerca de los valores estéticos de *La Novicia* me parece impertinente en un historiador; aunque es cierto que la confesión final del padre es torpe, excesivamente escueta e innecesaria, la obra está dignamente escrita y bien estructurada, y mantiene constantemente el interés. El resumen del argumento que hemos leído es inexacto en lo tocante a la muerte del novio, y aventurada la afirmación de que se trate de una traducción de Monvel. Cotarelo añade la noticia de que la obra se imprimió en Valencia, 1820, por Mompié, con el título de *La novicia o la víctima del claustro. Tragedia en tres actos*.⁴ La vacilación en el título que observamos entre manuscrito e impresión es un excelente síntoma de la novedad que suponía la *tragedia burguesa* en relación a la preceptiva neoclásica.

Esa versión impresa se encuentra igualmente en la citada colección del Instituto del Teatro de Barcelona (quiero dejar aquí constancia de mi agradecimiento a la Srta. Ana Vázquez, su bibliotecaria, por haberme proporcionado fotocopia del manuscrito y de la edición de 1820). Se lee en la portada: *La Novicia / o / Víctima del Claustro. / Tragedia en tres actos. / Valencia. / Imprenta de Domingo y Mompié. / Año 1820*. Tiene 59 pp. más una en blanco y cuatro de catálogo de comedias.

Las variantes no son de consideración. Han desaparecido siete versos del manuscrito y se ha modificado el 21,40 % de los del primer acto, el 12,60 % de los del segundo y el 5,7 % de los del tercero. Se han añadido algunas acotaciones («con vehemencia», «con mayor vehemencia», p. 36; «extremo de desesperación», p. 37, por ejemplo) y se ha suprimido una («Don Carlos, que ha presenciado la escena con cierta agitación, dice, no pudiéndose ya contener», 31 r.). Todas las correcciones del texto obedecen al deseo de mejorar el estilo, con dos excepciones. En 23 r., v. 4, leemos «el lúgubre aparato», lo que se convierte en «el momento fatal» en p. 26, v. 6: un intento, sin duda, de evitar que algún puntilloso pudiera adivinar en la obra propósitos anticlericales. Los versos 12 a 17 de 27 v. se corrigen en 17 a 22 de p. 32, dando a entender que las esperanzas de 1810 se han visto colmadas al instaurarse el Trienio Liberal:

«De Dios el brazo se alzaré, y los hombres,
de tan ciegos errores combencidos,
vendecirán la mano de un Gobierno
humano, justo, religioso y pío
que la sagrada religión respete
y que arranque la venda al fanatismo.»

(Ms.)

4. E. Cotalero y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Impta. J. Perales y Martínez, 1902, pp. 306-307.

«De Dios el brazo ya se alzó, y los hombres,
de tan ciegos errores convencidos,
bendicen ya la mano de un gobierno
humano, justo, religioso y pío
que la sagrada Religión respeta
y que arranca la venda al fanatismo.»

(Edición de 1820)

En cuanto a Jacques-Marie Boutet de Monvel (1745-1811), fue actor de la Comédie Française, padre en 1778 de Anne-Françoise-Hippolyte Mars y autor de una veintena de obras dramáticas, traducidas algunas por Bretón de los Herreros y Rodríguez de Arellano. El supuesto original de *La Novicia*, según Cotarelo, tendría que identificarse con *Les Victimes cloîtrées*, estrenada el 29 de marzo de 1791.⁵ Así lo hacen Ada Coe⁶ y Francisco Lafarga.⁷

Por otra parte, como hemos visto en nota 2, Aguilar Piñal adscribe la obra a La Harpe, pero sin identificarla, habiendo tomado sin duda el dato, sin verificarlo, de algún periódico de la época. Según Lafarga (*op. cit.*, p. 76, n.º 138) no hubo más traducción de La Harpe que *El Conde de Warwick* por X. de Ganoa, Barcelona, 1778. Para mayor confusión, Moratín parece dar a entender que *La Novicia* no es obra traducida.⁸

Mi propósito, en las páginas que siguen, va a ser el siguiente:

1.º Demostrar que *La Novicia* no es traducción de Monvel; Carnerero pudo a lo sumo inspirarse, en su subtítulo, del título de *Les Victimes cloîtrées*.

2.º Investigar la noticia transmitida por Aguilar Piñal para intentar identificar el posible original entre las obras de La Harpe.

Citaré siempre la obra de Carnerero por el manuscrito.

Los personajes de Carnerero son los siguientes: el abogado D. Pedro Guevara; su esposa D.^a Eulalia; su hija Matilde, novicia en un convento de Madrid; D. Carlos, militar, pariente de D.^a Eulalia y pretendiente de Matilde; D. Prudencio, eclesiástico. Son mencionados, aunque nunca aparecen en escena, D. Félix, hermano de Matilde, y el marqués de Orcello. *La Novicia* tiene tres actos, y transcurre en un único escenario: el locutorio de un convento indeterminado de Madrid.

D. Pedro desea que su hijo varón triunfe en sociedad y corte, por medio de un matrimonio que lo enlaza a una familia noble, y decide

5. Utilizaré el texto de Monvel según la edición de L. Moland, *Théâtre de la Révolution, ou Choix de pièces de théâtre qui ont fait sensation pendant la période révolutionnaire*, París, Garnier, 1877, pp. 138-213.

6. Obra y pp. cits.

7. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. I. *Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad, 1983, p. 187, n.º 465.

8. *Obras*, BAE, II, Madrid, Atlas, 1944, pp. 333-334 y nota 47.

convertirlo en su único heredero, obligando a profesar a Matilde, que se opone a ello. Sospecha D. Pedro que el abandono por Matilde de su anterior inclinación al claustro se debe a su interés por D. Carlos. D.^a Eulalia se enfrenta a su marido al no aceptar el argumento de que una joven no sea capaz de elegir por sí misma su estado, sin lograr hacerlo desistir de la determinación de sacrificar a Matilde por el bien de su orgulloso e imprudente hermano.

D. Pedro encarga a D. Prudencio que convenza a su hija, pero el eclesiástico, hombre comprensivo y humano, sondea el ánimo de Matilde, quien, si antaño se aficionó a la paz del convento, cambió de opinión al presenciar la muerte de una monja, que en su agonía incitó vivamente a Matilde a librarse de una vida de renunciación e infelicidad a la que obligaron sus padres. Comprende D. Prudencio que la profesión forzada supone la condenación en esta vida y en la otra, y Matilde le confiesa amar a D. Carlos y no ser capaz de pronunciar falsamente los votos. D. Prudencio se pone de su parte y promete ayudarla, y califica ante D. Pedro la profesión de Matilde como opuesta al debido amor paternal y a la ley de Dios. D. Pedro reafirma sus propósitos ante Matilde y la amenaza con maldecirla por su rebeldía. Matilde reniega de su padre y se envenena, mientras su hermano es muerto en duelo por el marqués de Orcello. D. Carlos intenta atravesarse con su espada, pero se lo impide D. Prudencio. D. Pedro reconoce finalmente su error.

El desencadenante de la tragedia es D. Pedro, por su carácter calculador y carente de sentimientos; de hecho, su única pasión es la cólera cuando su autoridad de esposo y padre no es reconocida automáticamente. Los personajes positivos, en cambio, se distinguen por la humanidad, la ternura, la sentimentalidad y la pasión a flor de piel: D.^a Eulalia, D. Carlos y Matilde. Su lenguaje se ajusta a las convenciones del género. Es naturalmente a Matilde a quien corresponde dar el tono mayor en el registro de lo apasionado.

No es necesario indicar que numerosas situaciones dan pábulo en *La Novicia* al despliegue de los recursos de la pantomima y el *tableau*. Carnerero no es dado a las acotaciones prolijas, que la profesionalidad de actores y escenógrafos podía suplir sin el menor problema, tanto como podía ensombrecerse la escenografía. No faltan breves anotaciones referentes a la «precipitación» o la «agitación» de D. Carlos; Matilde llora, se arrodilla ante su padre y deja entrever a menudo sus variados y extremos sentimientos. En II, 6, 34 r. y v. leemos:

«Viéndola medio desmayada, [D. Carlos] va con precipitación a tocar la campana del Locutorio. D. Pedro se lo estorva.»

«Va [Matilde] a levantarse, y, viendo de repente a su Padre, se arroja en los brazos de su Madre...»

La acotación más extensa se produce en III, 9, 46 v. y 47 r. como corresponde al cuidado con que el autor desea que se represente la escena final, donde muere Matilde:

«La escena está dispuesta de manera que azia un lado del teatro se vea a Matilde en un sillón, teniendo a su Madre a la derecha y apoyada en ella, mientras al otro lado la asisten algunas Monjas. Al otro lado del teatro estará D. Pedro, con la actitud del abatimiento más terrible. D. Prudencio estará a corta distancia de D. Pedro; D. Carlos se habrá colocado de modo que venga a quedar en medio del Quadro, para jirar libremente según lo exija la situación y la vehemencia de sus razonamientos.»

La última acotación («Quiere [D. Carlos] atrabesarse con su espada, y D. Prudencio se lo estorba», 48 v.) supone que D. Carlos no llega a consumar el suicidio, en contra de lo que Cotarelo afirma.

Observemos que D.^a Eulalia es un personaje moralmente positivo, ajeno a los propósitos de su esposo y que se le enfrenta por amor a Matilde. Es igualmente positivo el eclesiástico D. Prudencio:

«aquel Pastor reverenciado y digno,
en todo tiempo a socorrer dispuesto
del infortunio el infeliz gemido».

(II, 1, 23 v.)

Llega incluso este último personaje a pronunciar palabras que en *La Novicia* pueden entenderse como un alegato ideológico (II, 4, 27 v.):

«¡Ah! Los santos asilos que consiente
la pura religión en que nacimos
no son, no son los que por tantas veces
pretexto infame del rigor han sido.
De Dios el brazo se alzaré, y los hombres,
de tan ciegos errores combencidos,
vendecirán la mano de un Gobierno
humano, justo, religioso y pío
que la sagrada religión respete
y que arranque la venda al fanatismo.»

Es evidente que nada hay en estos versos que pueda entenderse como una manifestación de anticlericalismo; los leemos en boca de un eclesiástico virtuoso que se lamenta de que móviles mundanos induzcan a padres despóticos a obligar a sus hijos a entrar en el claustro sin vocación, y de que las leyes y poderes públicos lo permitan. Ya hemos visto cómo se modifican en elogio de la política del Trienio. Hay que reconocer, de todos modos, que la palabra «fana-

tismo» podría, sacada de su contexto, ser abusivamente interpretada. Quizás el autor lo quiso así. Con todo, la tesis de *La Novicia* es la condena del prurito de encumbramiento social, de la autoridad paterna despótica y de las profesiones religiosas forzadas, y la defensa de la libre elección de estado y de pareja.

Veamos ahora qué conclusiones obtenemos comparando *La Novicia* con el supuesto original de Boutet de Monvel.

Les Victimes cloîtrées pone en escena a los siguientes personajes: Monsieur y Madame de Saint-Alban; Francheville, hermano de ésta; Eugénie, hija de los Saint-Alban; Dorval, rico negociante y prometido de Eugénie; Picard, criado anciano; el padre Laurent, superior del convento de dominicos y director espiritual de Mme de Saint-Alban; el padre Louis, joven dominico; el padre Anastase, procurador del convento; el padre André, cillerero; el padre Bazile; el padre Ambroise, maestro de novicios. La obra tiene cuatro actos y está escrita en prosa. Los dos primeros actos ocurren en el gabinete de Francheville; el tercero, en una sala del convento; el cuarto, en dos mazmorras contiguas del convento de dominicos y de otro de monjas, que tienen pared medianera.

Francheville regresa a su ciudad, de la que ha sido elegido alcalde, tras una ausencia de muchos meses. Los criados lamentan la suerte de Eugénie, de la que culpan a su madre y al padre Laurent. Madame de Saint-Alban, inducida por su confesor, impidió el enlace entre Eugénie y Dorval, por considerar la clase social de éste incompatible con la nobleza de aquélla (cuando en realidad los Saint-Alban habían comprado recientemente un título). Eugénie fue obligada a entrar en religión; se dice que contrajo una misteriosa enfermedad contagiosa que no le permitía recibir visitas, y murió. Dorval quedó seriamente afectado por los hechos y se retiró al convento de los dominicos con la intención de tomar el hábito una vez transcurrido el noviciado.

El padre Louis, que ha abandonado el convento sin permiso, y que en su día fue obligado a profesar por un padre que quería dotar a sus hermanos, intenta ver a Francheville antes de que Dorval profese, al día siguiente. Éste reconoce que actúa sin vocación y por desesperación. Llega una carta del padre Louis, urgiendo a Francheville a salvar a Dorval, y prometiendo revelar horribles secretos.

El padre Laurent recela del padre Louis; se refiere con odio a Dorval porque Eugénie prefirió el amor de éste al suyo propio. Francheville se introduce en el convento para entrevistarse con el padre Louis, a quien se ha impedido salir. Éste consigue escapar y se encuentra con Dorval, a quien revela que el padre Laurent es culpable del asesinato de Eugénie, a la que intentó seducir en connivencia con la abadesa del convento femenino, donde la joven se hallaba encerrada. El padre Louis propone a Dorval huir juntos del convento, pero Dorval pierde la razón y empieza a alborotar, viéndose obligado el padre Louis a huir solo. Aparecen varios frailes, y Dorval amenaza

al superior, mostrándole una carta de la abadesa que revela su criminal conducta, y que el padre Louis sustrajo aprovechando un incendio que afectó a la celda del padre Laurent. Los frailes reducen a Dorval y lo arrojan a una mazmorra que colinda con la que ocupa Eugénie, aún viva, en el convento vecino.

Dorval encuentra en su prisión una tumba con los restos de un infeliz que, encerrado allí mismo durante veinte años, casi logró, antes de morir, abrir un pasadizo en la mazmorra. Dorval lo termina y derruye el muro que lo separa de Eugénie. Los dos se reconocen y caen el uno en brazos del otro. Francheville, en uso de sus atribuciones de alcalde, guiado por el padre Louis y acompañado de guardias y alguaciles, fuerza la entrada del convento y de la mazmorra de Dorval. Se confirma la aviesa conducta del padre Laurent (su propósito de seducir a Eugénie y su deseo de vengarse de Dorval y apoderarse de su fortuna) y el padre Louis proclama su propósito de secularizarse.

La obra se estrenó, ya se ha dicho, en 1791; corresponde, en efecto, a la nueva situación creada en Francia por la Revolución de 1789. Es frecuente en ella la condena de la estructura y los prejuicios sociales del Antiguo Régimen, y la defensa de las actitudes y los principios democráticos. En I, 9 se nos presenta como consecuencia propia de la hombría de bien de Francheville su camaradería con el criado Picard, y los compañeros de éste comparan a aquél, en II, 1, con el envaramiento de Madame de Saint-Alban, que considera un desdoro que los servidores la reciban con manifestaciones de afecto e interés, en lugar de mantener una respetuosa reserva.

En II, 3, Francheville y Madame de Saint-Alban se enzarzan en una discusión política, cuyo tema es la comparación entre los valores respectivos del cargo de alcalde y de un título de nobleza comprado; lo cual supone, en realidad, la comparación entre dos organizaciones sociales distintas. Francheville se manifiesta orgulloso de haber sido elegido para un cargo en cuyo ejercicio podrá ser útil a sus conciudadanos.

En este contexto de desmitificación de los valores nobiliarios, el ennoblecimiento de los Saint-Alban y la justificación que en él pretendió hallar Mme de Saint-Alban para negar la mano de su hija a Dorval resultan doblemente reprobados, especialmente a la vista de las funestas consecuencias que produjeron, por los criados en I, 2, y por Monsieur de Saint-Alban y Francheville en II, 4.

No termina en ello el contenido ideológico de la obra de Monvel. Sabemos que el convento de los dominicos sufrió un incendio, que permitió al padre Louis apoderarse de la carta de la abadesa al padre Laurent. Madame de Saint-Alban, llevada por su veneración al superior, atribuye la extinción del fuego a un milagro obtenido por el santo varón; su esposo la desengaña.

El supuesto milagro queda reducido a una intervención de los

bomberos. Monvel no se detiene en la crítica de la beatería y la superstición, sino que adopta una actitud inequívocamente anticlerical. El siniestro padre Laurent, lujurioso, ávido de la fortuna de Dorval y asesino, señor de un convento en cuyas mazmorras se sepulta de por vida a todo aquel que se interpone en su camino, corresponde a uno de los más difundidos paradigmas antiheroicos en la literatura gótica. Lo odian y desconfían de él los criados (I, 2), Francheville y Saint-Alban (II, 4) y el padre Louis, quien mejor conoce sus móviles y su conducta (I, 5, 151).

Procedamos a una somera comparación entre *La Novicia* y *Les Victimes cloîtrées*. Son semejantes el afán de ascenso social de Madame de Saint-Alban y de D. Pedro Guevara, y en ambos casos ello es causa de infelicidad para una pareja de enamorados. Sin embargo, el móvil concreto es diferente: aumentar la dote del hijo varón en la obra española, evitar que la hija case con un burgués en la francesa. Existe un común lenguaje patético que procede de un espíritu de época y no presupone influencia directa. En ambos casos se toca el tema de la ilicitud de las profesiones religiosas impuestas. Aquí terminan las semejanzas.

Mayores son las diferencias. No existe traslación textual ninguna. No coinciden ni el número ni el carácter de los personajes. Los papeles de padre y madre están trocados en cuanto a su función en el argumento. Éste es totalmente distinto de una obra a la otra. El caso de Matilde se parece más al del padre Louis que al de Eugénie. El desenlace es infeliz en Carnerero y feliz en Monvel. No hay anticlericalismo en el primero; frente a la turba de eclesiásticos indignos y criminales que presenta el segundo, el único eclesiástico de *La Novicia*, D. Prudencio, es un personaje altamente positivo. Carnerero carece de la carga ideológica de tono democrático que tanta presencia tiene en *Les Victimes*. La escenografía gótica es muy tenue en Carnerero.

Puede afirmarse rotundamente y sin ninguna duda que *La Novicia* no es una traducción, ni siquiera una adaptación, de *Les Victimes cloîtrées*; aunque, como antes he dicho, el subtítulo de la primera pueda proceder del título de la segunda.

Jean-François de La Harpe (1739-1803), además de traducir, con el título de *Barnevel*, el famoso *The London Merchant* de Lillo, y componer un voluminoso *Cours de Littérature*, dio al teatro una docena de obras. En la sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid he podido manejarlas y descubrir sin sombra de duda que el original de *La Novicia* es su *Mélanie* (1770).⁹

Los personajes de La Harpe son: Mr. de Faublas, letrado (D. Pedro en Carnerero), Mme de Faublas (D.^a Eulalia), Mélanie (Matilde),

9. *Œuvres de M. De La Harpe, de l'Académie Française...*, vol. I, Paris, Pissot, MDCCLXXVIII, pp. 67-143. B.N.M. 2/20848.

Monval (D. Carlos) y el Cura (D. Prudencio). El hermano de Mélanie se llama Melcour (D. Félix) y su rival es el marqués d'Orcé (de Orce-llo). La acción se desarrolla en el locutorio de un convento de París.

Carnerero es fiel, en términos generales, a su original, aunque la traducción no es literal: manteniendo el hilo y el carácter y contenido de los parlamentos, y en buena medida el discurso mismo de los personajes, reduce, amplía o refunde a su antojo, y suprime los fragmentos anticlericales cuando aparecen como aseveraciones razonadas y no como desahogos de la pasión. Así desaparecen en la versión castellana opiniones poco favorables a la vida monástica, denuncias del engaño a que se somete a los que entran en religión, de su posterior desesperación y de la oficiosidad vengativa de los religiosos que quieren atrapar a otros en la trampa en que ellos cayeron. Todo esto singularmente en I, 1 y I, 4. En el capítulo de las ampliaciones destaca la del parlamento final de Monval-D. Carlos en III, 9: los cuatro versos de La Harpe se han convertido en treinta y dos, y la escena ha ganado en impacto patético.

El Cura es el personaje más manipulado por Carnerero, para evitar el escándalo que hubiera producido en España un fiel reflejo del original. En I, 4 se ha moderado su adhesión a Mélanie y su rechazo del proyecto de hacerle tomar el velo. En La Harpe el cura le prohíbe someterse; en Carnerero D. Prudencio propone un aplazamiento. En I, 5 se ha dulcificado la cólera del sacerdote, que invoca el auxilio de Dios para poner coto a la injusticia que se cierne sobre Mélanie, y lo mismo en II, 3. En II, 2 el parlamento del cura ha sido amplificado, de modo que su homólogo D. Prudencio pueda poner bien de manifiesto su ortodoxia religiosa. El enfrentamiento entre el cura y Mr. de Faublas en II, 4 ha sido reelaborado, y condensada y dulcificada la exaltación del primero, que amenaza a Faublas con el anatema, la venganza del cielo y el remordimiento, califica de siniestra y criminal su determinación, y promete acompañar a Mélanie al altar y reiterar allí públicamente su prohibición de pronunciar los votos... Es evidente que Carnerero quiso quitar hierro al asunto convirtiendo a D. Prudencio en un pálido reflejo del original.¹⁰

Sirvan estas páginas para desterrar de los manuales bibliográficos un error tradicional y para un mejor conocimiento del interesante y curioso personaje que fue D. José M.^a de Carnerero.

10. Aunque la manipulación es indudable, calibrarla al milímetro exigiría un cotejo entre la primera y la segunda redacción de *Mélanie*, a lo que La Harpe se refiere en el prefacio (pp. 68-75) al volumen citado.

EL TEMA DE INÉS DE CASTRO EN FRANCIA Y EN ESPAÑA: LA *INÉS DE LA MOTTE* Y LA *INÉS DE BRETÓN*

M.^a DOLORES OLIVARES VAQUERO

El objeto de estas páginas no es el de traer una nueva luz histórica al misterio de los amantes de Coimbra o el de hacer una nueva relación exhaustiva de los textos literarios que tratan del personaje histórico-legendario de Inés de Castro.¹ Sólo pretendemos traer a la memoria este tema tan atrayente y que resurge con intermitencia, a través de los siglos, y subrayar ciertas peculiaridades de una de sus versiones dramáticas en francés y de su traducción y acomodación al castellano.

En el siglo XVIII, Antoine Houdar de La Motte escribe su *Inés de Castro*. Era la época de la Regencia y esta obra, considerada a menudo como un drama burgués y como una comedia lacrimógena, presentaba todos los requisitos esenciales para triunfar en ese momento histórico.² En Francia, la leyenda de Inés no alcanza, hasta su pieza, ese contacto con el público que sólo el teatro puede proporcionar. La Motte adapta la leyenda siguiendo los gustos de principios de siglo y crea una variante de la cual ciertos rasgos característicos estaban ya en sus antecesores: el envenenamiento en Desfontaines, aunque era Pacheco y no la reina... Evidentemente la verdad histórica no le abruma: el rey de Castilla no era D. Fernando, Alfonso no se casó con la madre de Constanza, ésta no era la esposa de D. Pedro, Coimbra desaparece por los imperativos de la unidad de lugar...

La obra gusta porque los elementos necesarios para producir una

1. Véase, por ejemplo, Susanne Cornil, *Inès de Castro, contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruselas, Palais des Académies, 1952; María Leonor Machado de Sousa, *Inés de Castro. Un tema português na Europa*, Lisboa, Ed. 70, 1987, y A. Roig, *Inesiana ou Bibliografía general sobre Inés de Castro*, Coimbra, Bib. Gen. da Universidade, 1986.

2. Véase Michel Lioure, *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, A. Colin, 1973.

gran emoción y, en consecuencia, para triunfar se reunían en los cinco actos de esta tragedia en la que una madrastra sin piedad envenena a una dulce Inés. Estamos ante un gusto muy francés: la violencia brutal del hacha o del puñal es sustituida por la violencia sutil del veneno.

El espectador no podía dejar de llorar³ viendo el sacrificio de unos y otros. Los dos rivales amorosos son de corazón generoso y noble. Constanza sólo piensa en la felicidad de su amado sin sentir los celos furiosos y la ofensa hecha a su orgullo de otras versiones. Rodrigo no se comporta como el típico pretendiente rechazado e implora al rey que permita la felicidad de Inés. Alfonso se muestra, al principio, inflexible y amenazador ante una posible desobediencia. En magistrales alejandrinos, dignos de Corneille,⁴ antepone el bien del Estado a la felicidad de su hijo. Al final, Inés y sus nietos saben enternecer su viejo corazón que otorga un perdón inexistente en la historia. Pedro se muestra valeroso en la lucha contra los africanos, defiende a Portugal, arriesgando su vida, sigue la ley y sólo se rebela cuando teme por la vida de su legítima esposa y de sus hijos. En él ha desaparecido toda ansia de venganza despiadada. Es un buen esposo, un buen hijo y un buen padre.

Inés es, aquí, la víctima de una venganza familiar cuando la vida parecía por fin sonreírle. De un ilustre linaje, sabe hacer frente a la reina cuando ésta quiere ofenderla y da al rey una lección política cuando éste le recuerda los servicios prestados a Portugal por sus antepasados. Pero Inés es, ante todo, el modelo de virtudes y abnegación que pedía el siglo XVIII. Está dispuesta a morir en lugar de Pedro y de sus hijos y si se casó con él no fue por ambición, fue por salvarlo de la muerte. Sus últimas palabras no piden al futuro rey que la vengue. Una vez más, con toda la prudencia y con todo el cariño de siempre, le ruega que consuele a su padre, que sea sensible a las bondades de la princesa, que nunca deje de querer a sus hijos y que los cuide y eduque para que sean dignos... La proximidad de la muerte le impide continuar.

Emoción, sensibilidad, sentimentalismo y patetismo convierten esta tragedia en un gran éxito teatral. ¿Quién se atrevería a no llorar ante tanta virtud, ante tanta desdicha, ante la exaltación del amor conyugal y de la familia? Las escenas finales son la culminación del triunfo de los buenos sentimientos: el amor conyugal (Pedro e Inés), el amor a los hijos (Inés, Pedro y sus hijos, Alfonso y Pedro), el amor a los padres (Pedro y Alfonso, los niños y Pedro) y también el amor desinteresado de Constanza. Era el triunfo de la naturaleza sobre los intereses del Estado, aunque, en un cierto sentido, éstos

3. Véase *id.*, pp. 35 y ss.

4. Incluso utiliza de él en II, 2, «Vous parlez en soldat, / je dois agir en roi».

queden salvaguardados por la presencia de los legítimos herederos.

En Portugal y en España la leyenda tenía una trayectoria diferente.⁵ La Motte, como hemos podido comprobar, se alejó de ella para intentar gustar a su público. La pieza gustó, se editó, se reeditó⁶ y se tradujo. Y a pesar de las diferencias con la Inés peninsular se tradujo al castellano.

En el siglo XIX, en 1826, más de un siglo después del estreno y de la publicación de la obra de La Motte, Bretón de los Herreros estrena su traducción y acomodación en el teatro del Príncipe de Madrid y la publica en la misma ciudad.⁷ El que su pieza no alcanzase los valores estéticos ni el éxito de la francesa era algo casi lógico. Ni la época, ni el público ni los gustos eran los mismos.

El comparar las dos obras nos permitirá comprobar si Bretón siguió más o menos fielmente el texto francés.

En lo que concierne al paratexto, entre las diferencias más destacadas, vemos que el autor español no traduce el prefacio. El no tiene que justificarse y lo suprime. En la portada, además de las precisiones complementarias que explican al lector que la obra ha sido traducida, acomodada, estrenada..., en el título Doña precede a Inés de Castro. Pensamos que Bretón sigue la costumbre española del empleo frecuente de don y que también manifiesta su respeto. Creemos que es precisamente el respeto a la jerarquía el que le lleva a los siguientes cambios:

— En la lista de personajes que antecede al texto dialogado, todos los personajes importantes llevan don/doña. En La Motte, sólo Pedro, Rodrigo, Enrique y Fernando (criado de Pedro), lo que quiere decir que para el francés don no es signo de nobleza. Hay una alteración en el orden de dicha lista al preceder los niños (hijos de Pedro y de Inés) a la nodriza. El que el embajador castellano preceda a los grandes de Portugal quizá se deba a un «respeto» a la nacionalidad.

— En la lista de personajes que actúan en cada escena sustituye el orden de intervención por el orden jerárquico. Así, en IV, 5, figura el rey, la reina, doña Constanza, siendo el rey el único personaje de la escena anterior, Constanza la primera en hablar y la reina la tercera en hacerlo. Cuando en una nueva escena permanecen varios per-

5. Ampliamente conocida por lo que no hablamos de ella. Puede verse un resumen en las obras mencionadas en la nota 1.

6. La primera edición es de 1723, se publicó en París, Chez Gregoire Dupuis et François Flahault. Este mismo año hubo una segunda edición de los mismos editores.

7. *Doña Inés de Castro. Tragedia en cinco actos escrita en francés por M. Howard de La Motte, traducida y acomodada al teatro español*, Madrid, Imp. Miguel de Burgos, 1826. Bretón dice Howard en lugar de Houdar. Sigue la edición de 1730 publicada en *Œuvres de M. de La Motte*, París, chez G. Dupuis.

sonajes de la escena anterior sustituye sus nombres por los precedentes —orden jerárquico si son varios (IV, 8; V, 6). En I, 6, doña Inés, que estaba en la escena 5, figura antes que don Pedro, evidentemente el que Bretón no guarde aquí el orden jerárquico se debe a motivos obvios que no son precisamente la presencia de Inés en la escena anterior. En cuanto al nombre de los personajes va siempre precedido de don y en lugar de decir Alfonso dice el rey.

De la lista de personajes inicial no traduce las indicaciones didascálicas complementarias por las cuales el lector sabe que Constanza está prometida a Pedro y que Inés está casada secretamente con él. Esta supresión podría deberse simplemente a que el espacio material no es mucho porque en la pieza española hay también una lista de actores, o bien el traductor no ha querido dar una información decisiva que el texto dialogado dará más tarde.

Los cambios en las restantes indicaciones paratextuales didascálicas son de varios tipos. En la traducción española :

— Hay precisiones didascálicas que no figuran en la obra francesa como en III, 5, «La reina sale precipitada»; en V, 5, «La nodriza se retira a un extremo con los niños», o bien sólo figura la primera parte, como en «Y a la reina, que se retira con Doña Inés» III, 8, «A un guardia, y parte» IV, 1...

— Hay cambios en alguna o de algunas de las palabras: en IV, 2 «A un guardia» en vez de «Aux gardes», en V, 5 «Y dos niños conducidos...» por «Ses deux enfants...».

— Hay supresión del paratexto francés. Así, en III, 4, «A la reine»; en III, 6 «l'épée à la main», en III, 8, en IV, 3...

Los criterios que han movido a Bretón son el de dar mayor claridad a la comprensión de la escena (III, 5; III, 8), evitar la redundancia al figurar el contenido del paratexto francés en el texto dialogado español (III, 6), cambiar el texto dialogado con la consiguiente supresión (III, 4) o amplitud didascálica (V, 5).

En el análisis de los dos textos dialogados, exceptuando la escena final, las numerosas diferencias entre ambos no afectan a la significación general de la obra, aunque, a menudo, el texto español no reproduzca exactamente el contenido del texto francés.

La primera diferencia destacable y que concierne a toda la pieza es el empleo generalizado de *vous* en francés. La Motte no hace más que seguir la costumbre. En Bretón, el rey, la reina y Pedro tutean a Inés, el rey a Pedro y la reina a Constanza. A la costumbre se une, en el caso de los reyes y sus respectivos hijos, de Pedro e Inés y del rey e Inés, un sentimiento de ternura. Pero cuando la reina tutea a Inés no lo hace sólo porque sea de condición inferior a la suya (D. Fernando es criado de Pedro y tendría que tener el mismo tratamiento). Bajo una aparente familiaridad, la reina oculta desprecio, odio y deseo de humillarla.

En el texto español hay además numerosos cambios de diversos tipos:

— Supresiones que van desde una sola palabra hasta varios versos. En I, 4 los dieciocho versos franceses pasan a siete en la traducción al no estar justificada en ésta la venganza de la reina por su amor desmedido a su hija. La reina está hablando con Inés, son sus últimas palabras antes de cambiar de escena. En I, 3 está suprimido «*La fortune est souvent compagne de son âge*», verso dicho por Alfonso al referirse a las campañas victoriosas de su hijo. El rey omite en este mismo parlamento «enfin» al decir a la reina que Pedro es digno de Constanza.

Otros tipos de supresión los encontramos en III, 4, en donde Alfonso no repite a la reina que retenga a Inés, o en IV, 4 en donde no figura el nombre de uno de los presentes, Mandoce, que es el encargado en la pieza francesa de comunicar la sentencia a Pedro.

— Supresiones y sustituciones que, como en los casos anteriores, son de diversa longitud e importancia. Así, en I, 6, el don Pedro «español» suprime «*le respect que je dois à mon père*» y lo sustituye por «respetos» en abstracto cuando insinúa que nada lo parará; «*Mais le roi / Vous livrerait sans doute aux rigueurs de la loi*» por «Mi padre, no lo dudes, tu garganta / Entregaría al bárbaro cuchillo». E Inés «*une guerre criminelle*» por «una guerra inhumana y parricida». En III, 8, Pedro dice «y su tirana, / Su implacable enemiga... ¡Ah! No hay remedio. / Ella muere, si el cielo no la salva» por «*Délivrez-la, seigneur, d'une main tyrannique / Qui pourrait...*».

Como vemos Bretón no duda en suprimir, sustituir e incluso añadir contenidos que no figuran en el texto francés como en I, 3, dice Alfonso «¡Don Pedro resistirme! ¡Oh Dios! ¡Me irrita. / Tiemblo de imaginarlo! Si él osara / Ultrajar de ese modo a un Rey benigno, / A un padre bondadoso... ¡Desgraciado!» por «*Mon fils me résister! Juste Ciel! J'en frémiss; / Mais bientôt le rebelle effacerait le fils*». En III, 6, el último verso dicho por la Inés «francesa», antes de que Pedro termine con otro la escena, pasa en el texto español a ser una nueva réplica que contesta a un «resuelve» dicho por el Infante y cuyo equivalente no figura en francés.

Mención especial merece la última escena del acto V. En Bretón hay una distribución textual diferente al modelo francés y una serie de hechos y palabras que no figuran en el mismo y que afectan al significado. Inés muere en la mitad de la escena y no al final, antes de morir pide a Pedro que no la vengue ya que es él y no Alfonso el que habla de venganza. Pedro quiere matarse cuando ella ya ha muerto y no antes. Para hacerle desistir el rey le recuerda sus deberes como hijo, como futuro soberano y como padre. Resulta sorprendente que Bretón suprima, en las últimas palabras dichas por Inés,

las alusiones a las obligaciones paternas de Pedro y que en cambio le diga directamente al referirse a Constanza «Ella os ama [...] Sed su esposo». En cuanto a la presencia de los niños en escena⁸ Bretón les da un nuevo papel decisivo (en ambas piezas inclinan el corazón del rey al perdón) al hacer que terminen la obra abrazados a su padre y al considerar éste que debe vivir por ellos.

¿Qué criterios han movido al autor español para introducir tal cantidad de cambios, de los cuales no damos más que unos cuantos ejemplos ilustrativos, en su texto dialogado?

Dejando aparte las concesiones a la trayectoria anterior de la leyenda en la Península, creemos que, en general, Bretón cambia, es decir suprime, sustituye o añade, todo aquello que pueda perjudicar la buena imagen que el público tenía o debería tener de los personajes, exceptuando a la reina, o por el contrario mejorarla. Y puesto que en la tragedia hay un triunfo de la naturaleza, de los buenos sentimientos y de la familia, él subraya el papel de los hijos en la misma todavía más que *La Motte*. De ahí su escena final y de ahí también el que la reina sea aquí, de nuevo, la única culpable, se hable de ella con mayor dureza que en la pieza francesa y se supriman los versos en los que hablando con Inés justificaba su futuro crimen por el amor desmesurado a su hija, acentuando aquellos en los que se ve o se adivina que es su inmenso orgullo el que la lleva al asesinato.

El tema de Inés había hecho un viaje de ida y vuelta y había sufrido transformaciones en el camino. Inés, la bella dama gallega convertida ya en personaje legendario, llega por vía literaria a Francia después de haber atravesado España. Allí tanto ella como los personajes que la rodean son aclimatados a los gustos de un pueblo y un siglo. Años más tarde vuelven a la Península adaptados a los aires franceses. En España, Bretón los hace una vez más hablar en español y tratará de «acomodar» esta Inés a la francesa al gusto español. Por eso, se puede decir de él que fue un traductor fiel en el conjunto y libre en el detalle.

8. *La Motte*, como él mismo nos dice en el prefacio, fue objeto de críticas adversas por hacer que los hijos de Inés estuviesen en escena.

LA VERSIÓN ESPAÑOLA DEL *CYRANO DE BERGERAC* DE EDMOND ROSTAND

MONTSERRAT COTS

Después de aquel aciago 1870 en que Francia, tras sufrir una humillante derrota por las tropas prusianas, vio sucesivamente la caída del Segundo Imperio, la angustiosa falta de víveres en el sitiado París durante el invierno de 1870-1871 y, por fin, el sangriento episodio de la Commune y su dramático desenlace, la actividad teatral, largo tiempo paralizada, fue renaciendo poco a poco. Como señalaron Bédier y Hazard, no es de extrañar que el teatro en verso, grandilocuente, expresión de elevados sentimientos, encontrara un amplio eco entre un público que tenía fresco aún el recuerdo y sentía la nostalgia del teatro romántico. Dentro de estas coordenadas, tres autores gozaron especialmente del favor del público de París: François Coppée, Jean Richepin y Edmond Rostand. Los éxitos que alcanzaron las obras dramáticas de este último, *La Princesse lointaine* (1895), *La Samaritaine* (1897), *L'Aiglon* (1900), *Chantecler* (1910, con acogida más bien reservada), le situaron como el gran autor dramático de fin de siglo, pero ninguna de sus obras conoció ni de lejos la enervada acogida de *Cyrano de Bergerac*.¹

La *première*, que tuvo lugar en París el 28 de diciembre de 1897, en el teatro de la Porte Saint-Martin, puede calificarse de éxito triunfal; el celeberrimo actor Jean Coquelin —a quien el agradecido Rostand dedicaría la edición de su obra— y la actriz Marie Legault en el papel de Roxana, encabezaban el reparto; la sala de la Porte Saint-Martin albergaba aquella noche «le tout Paris», que dispensó al *Cyrano* una acogida clamorosa, rayana en el delirio. El crítico Francisque Sarcey, sensible siempre a la técnica y a la obra bien hecha, no regateaba elogios:

1. Puede consultarse la excelente edición de Jean Truchet, París, Imprimerie Nationale, 1983.

«Le 28 décembre 1897 restera une date dans nos annales dramatiques. Un poète est né... quel bonheur!... cela fait plaisir; cela rafraîchit le sang!»²

También Émile Faguet, al día siguiente del estreno, saludaba a Rostand como un nuevo genio comparable a Corneille, a Racine, a Víctor Hugo y aun al mismo Shakespeare:

«Un grand poète s'est décidément déclaré hier [...] sur qui l'Europe va avoir les yeux fixés avec envie, et la France avec un ravissement d'orgueil et d'espérance. [...] Serait-il vrai? Ce n'est pas fini? Il y aura encore en France une grande littérature poétique, digne de 1550, digne de 1660, digne de 1830? Elle est là! Elle se lève! J'aurai assez vécu pour la voir! [...] Mon Dieu! Monsieur Rostand, que je vous suis reconnaissant de ce que vous existez!»³

Las predicciones de Émile Faguet resultaron ciertas, ya que el éxito de *Cyrano* repercutió en toda Europa; el colosal triunfo supuso la definitiva consagración del actor Coquelin, capaz de adoptar los registros escénicos más diversos —héroe y bufón a un tiempo— y de memorizar y declamar un inmenso papel de más de 1.400 versos, más largo que el de Ruy Blas, en una inacabable puesta en escena de más de cinco horas. Con *Cyrano* la compañía de Coquelin se convertía definitivamente en la más relevante de Francia.

La noticia de tal éxito no podía pasar inadvertida en España, donde María Guerrero, que por cierto había seguido en París cursos de arte dramático con Coquelin, luchaba junto con Fernando Díaz de Mendoza por dar nuevo esplendor al teatro español. Ambos adquirieron los derechos de representación por un precio elevadísimo en aquella época. Rubén Darío, en la entusiasmada crónica que envió a *La Nación* de Buenos Aires el día siguiente al estreno, se refería a «los ocho o diez mil francos que, según tengo entendido, recibió de antemano el excelente poeta Rostand».⁴

Recordemos que en nuestro país la actividad teatral del último decenio del siglo está marcada por un Echegaray aún en vigor y que se apuntan algunos intentos de renovación dramática con obras de teatro social, como las de Joaquín Dicenta; sin embargo, *El nido ajeno* de Benavente en 1894 había sido un fracaso catastrófico y la

2. Cita tomada de J. W. Grieve, *L'oeuvre dramatique d'Edmond Rostand*, París, Les oeuvres représentatives, p. 9.

3. *Ibid.*

4. Las cuarenta admirables crónicas que el gran poeta nicaragüense envió desde España a *La Nación* de Buenos Aires fueron publicadas con el título de «España contemporánea. Crónicas y retratos literarios», en París, en 1901. Hoy pueden leerse en Rubén Darío, *España contemporánea*, Barcelona, Editorial Lumen, 1987. La cita corresponde a la p. 64 de esta edición.

representación de *La casa de muñecas* de Ibsen no había sido apreciada por el público de la capital; sólo el género chico cosechaba éxitos grandes por aquellos años con obras como *La Gran Vía* o *La verbena de la Paloma*.

La traducción al castellano del *Cyrano* no podía hacerse esperar y un equipo de tres traductores, catalanes por más señas, avezados en tareas de traducción tanto al castellano como al catalán, relacionados con la revista *Juventut*, Luis Vía, José Oriol Martí y Emilio Tintorer, la emprendieron con los más visibles deseos de fidelidad al texto original.

Su labor fue juzgada así por el crítico Eduardo Bustillo:

«Los tres traductores catalanes, Sres. Vía, Martí y Tintorer, no han hecho un trabajo castizo, pero han hecho mucho con ser fieles al original del gran poeta.»⁵

Y en términos muy parecidos se expresaba J. Arimón:

«No tendrán quizá los versos que han escrito dichos señores toda la corrección apetecible; pero es indudable que son siempre fáciles y armoniosos, y, sobre todo, teatrales y escrupulosamente ajustados a los brillantes conceptos que en la obra original resplandecen.»⁶

Rubén Darío, que entendía algo más de cosa poética, emitía un juicio más reticente y menos halagüeño, pero no dejaba de reconocer que «los catalanes han llenado bien su tarea hasta donde es posible en el medio en que tenían que presentarse».⁷

El estreno de la versión española de *Cyrano* tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid la noche del uno de febrero de 1899, poco más de trece meses después de la *première* de París, lo que indica la diligencia de los traductores y la celeridad de la preparación por parte de la compañía de la Guerrero. Ella, su esposo, Fernando Díaz de Mendoza, el actor Cirera y todos los demás merecieron unánimes elogios; con *Cyrano de Bergerac* coincidían en la cartelera madrileña de aquel mes *Los caballos*, primera parte de la trilogía *Los domadores* de Eugenio Sellés en el Lara, *Los reyes en el destierro* de Alphonse Daudet en el Comedia y *Por él y por mí* de Ventura de la Vega en el Princesa.

Cyrano cosechó en Madrid un triunfo tan sonado como el de París y la crítica de Eduardo Bustillo en la conservadora *Ilustración Española y Americana* no puede ser más elocuente:

5. *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, núm. V, p. 82.

6. *El Liberal* (Madrid) de 2 de febrero de 1899.

7. Rubén Darío, *op. cit.*, p. 68.

«¿Qué es *Cyrano de Bergerac*? Para mí, en primer término, la obra de un gran poeta. Después, la acumulación de todos los efectismos teatrales que pueden seducir al gran público, ese que no se para a distinguir lo inverosímil de lo verdaderamente humano en el arte, con tal de que lo que ocurre en la escena le produzca emoción viva de terror o de regocijo, por fuerza dramática o por vigor cómico, y todavía más si los efectos contrarios alternan y se suceden hábilmente en una sola representación. [...] Todo esto y mucho más concurre para que yo me afirme en la idea ya expresada de que *Cyrano*, ante todo y sobre todo, es la obra de un gran poeta cuya maravillosa inspiración e intuición feliz del verdadero arte le han llevado a ennoblecer su poema con aquel símbolo hermoso que no han querido o no han podido ver los que hallan simbólica hasta la más pobre y vacía genialidad teatral del género chico.»⁸

Don Emilio Castelar justificaba el mismo mes en la *Ilustración Artística* de Barcelona aquel éxito por la perdurable vitalidad del teatro romántico en España:

«Habrán repercutido en Barcelona sin duda los aplausos prolongados al poeta Rostand por el público de Madrid en el secular teatro Español. Muy alabado este drama popular, merced á la forma literaria que reviste su rotunda versificación y á la maestría con que lo ha representado Coquelin [...] Pues bien, los que han ido la noche del miércoles último a ver el drama francés se han encontrado con que veían un drama español, un drama romántico. Así como en lo antiguo fuera Grecia la patria del clasicismo, en lo moderno España, y sólo España es la patria del romanticismo [...] y lleva en el clásico París trescientas representaciones. ¡Qué lección para cuantos dan por muerto al romanticismo, sin acordarse de que puede crear obras tan perfectas dentro del género como las más perfectas obras clásicas! [...] ¡Cual chasco se habrá llevado Zola comparando el favor obtenido por *Cyrano* con el favor obtenido por *Nana*!»⁹

Las palabras de Castelar son significativas de un estado de opinión bastante generalizado entre aquellos críticos que se aferraban a los antiguos cánones estéticos: *Cyrano*, convertido en prototipo de un resucitado drama romántico (en Francia, el binomio Rostand-Hugo era casi un tópico), representaba, dado su rotundo éxito, un baluarte contra las formas escénicas novedosas que luchaban por implantarse en Madrid no con demasiada fortuna, y cuyas vicisitudes se reflejan, por ejemplo, en la difícil aceptación inicial del teatro benaventiano:

8. *La Ilustración Española y Americana*, núm. cit., p. 79.

9. *La Ilustración Artística*, año XVIII, núm. 894, p. 106.

«Aclamación al poeta, que después de tantos *pesimismos*, *socialismos*, *ibsenismos* y otros *ismos* psicológicos, transcendentales, etc., etc., vencía en toda la línea sin otras armas que las antiguas, la acción y la poesía».¹⁰

«Ha resucitado el género bueno, el clásico, maltrecho y enterrado á fuerza de dramas tésicos ó tísicos, de teorías extrañas y de personajes encargados de explicar metafísica en tono áulico y con énfasis doctoral».¹¹

¿Con qué problemas se enfrentaron los tres traductores catalanes al abordar el texto de *Cyrano de Bergerac*?

Rostand había empleado en su obra el sistema de versificación tradicional en el teatro clásico y romántico francés, la serie de pareados de alejandrinos, con la debida alternancia de rimas masculinas y femeninas. Así está escrita toda la obra y sólo se rompe el sistema por exigencias exclusivamente argumentales, la necesidad de que el público note que «ahora se habla en verso», en cinco ocasiones:

La copla que se canta en el Hotel de Borgoña (escena IV del acto I) para exigir que actúe Montfleury: cuatro hexasílabos.

La balada —al estilo de Villon o de Charles d'Orléans— que va improvisando Cyrano en su duelo con el vizconde (misma escena): tres estrofas de ocho octosílabos y un *envoi* de cuatro.

La receta «en verso» de las *tartelettes amandines* del pastelero Ragueneau (escena IV del acto II): tres *sizains* de cuatro octosílabos y dos trisílabos cada uno.

La presentación, también «en verso», que hace Cyrano a De Guiche de la compañía gascona de Carbon de Castel-Jaloux (escena VII del acto II): cuatro estrofas de ocho eneasílabos.

Y el epitafio que compone para sí Cyrano en la última escena de la obra: ocho octosílabos.

En todo el resto de la obra el alejandrino es rey omnipresente.

Para llevar a la escena española la obra de Rostand, aplicaron Tintorer, Martí y Vía un principio de indiscutible obviedad: había que reproducir los mismos mecanismos que habían desencadenado aquel espectacular éxito en París y había que ofrecer por tanto al público de Madrid un espectáculo teatral inmediatamente identificable como romántico. La fórmula no podía ser otra que la de emplear en la traducción las maneras más características del teatro romántico español, al igual que Rostand se había servido en el original de los más estrictos cánones métricos del teatro romántico francés. Dicho de otra forma: traducir lo que «sonaba a Víctor Hugo» con algo que «sonase a Zorrilla».

10. Carlos Luis de Cuenca, en *La Ilustración Española y Americana*. año XLIII, núm. V, p. 71.

11. Rafael Solís, *El Tiempo*, Madrid, 2 de febrero de 1899.

Pero ocurría que el teatro romántico español no tenía, como el francés, una métrica uniforme, sino que utilizaba ampliamente, tanto en los dramas históricos como en las comedias, la múltiple polimetría del teatro del Siglo de Oro.¹² Y aun sin alcanzar la cifra de treinta modelos estróficos diferentes que llegó a usar Lope de Vega, las obras de Zorrilla, Bretón de los Herreros, García Gutiérrez y Hartzenbusch están básicamente construidas con romances octosílabos, redondillas y quintillas como metros principales, en alternancia con otras combinaciones estróficas: cuartetos endecasílabos, silvas de endecasílabos, octavas reales, octavillas, etc.¹³ El *Tenorio* de Zorrilla, por ejemplo, ofrece una panoplia de hasta siete combinaciones: consta de catorce tiradas de redondillas, cuatro de romances, tres de quintillas, tres de décimas, dos de octavillas, dos de ovillejos y una de serventesios endecasílabos. Los tres traductores del *Cyrano* superaron ampliamente este modelo zorrillesco, tan conocido por el público, y usaron en su traducción hasta doce fórmulas distintas:

Once tiradas de romance, que es por tanto la pieza maestra de su traducción, y en la que cumplen escrupulosamente el precepto estilístico de no repetir ninguna asonancia en los romances de la obra (las asonancias son *-e-o*, *á-a*, *í-o*, *-é-a*, *-ó*, *-á-e*, *-ú-a* *-i-a*, *-é*, *á-o* y *-a*).

Diez tiradas de redondillas octosílabas, que son, por encima del romance (ya hemos visto el ejemplo del *Tenorio*), la estrofa básica de los dramas y las comedias de la época romántica, como lo habían sido en el Siglo de Oro en las obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y todos sus contemporáneos, pues el predominio del romance en el teatro no aparece hasta Calderón.

Cinco tiradas de romance endecasílabo o romance heroico (también sin repetir las asonancias, que aquí son *-a-a*, *-á-o*, *-ó-a*, *-é-a* y *-é-o*), fórmula que había mantenido en el teatro del siglo XIX, muy especialmente en el género trágico más pomposo y solemne, el lugar relevante que ocupó en la escena del siglo XVIII.

Cuatro tiradas de silvas de endecasílabos y heptasílabos, combinación mucho menos frecuente en el teatro que la silva de sólo endecasílabos, si bien había sido utilizada alguna vez en piezas de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Manuel Tamayo y Baus.

Tres tiradas de endecasílabos pareados, todas ellas en el acto primero. Había que traducir el famoso monólogo en que Cyrano se mofa de su nariz en el hotel de Borgoña y los traductores, que sabían del éxito popular de aquella sonora serie de alejandrinos pareados, con rimas cuya inmediatez permite efectos de comicidad segura, emplearon con sagacidad la combinación métrica más próxima en castellano: el pareado de endecasílabos. Y lo hicieron con singular

12. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, 7.^a ed., 1986, pp. 245, 296-297 y 391.

13. Véase Rubén Darío, *op. cit.*, p. 67.

eficacia y sin «hinchar el perro»: los veintisiete pareados de dodecasílabos franceses con que el protagonista hiperboliza con donosura sobre el tamaño de su nariz se tradujeron en veintiocho pareados de endecasílabos castellanos.

Dos tiradas de quintillas, estrofa importantísima en el teatro clásico español, poco menos que olvidada en el neoclásico, y empleada de nuevo en abundancia por los autores románticos; baste citar las famosas quintillas del *Tenorio* en que don Juan y don Luis se pavonean de sus respectivas hazañas y que buena parte del público del estreno madrileño sabía sin duda de memoria.

Una tirada de octavillas agudas. Aquí el ejemplo del *Tenorio* se hace más evidente: Zorrilla usó las octavillas agudas en un pasaje conocidísimo de su obra, el de la carta de don Juan a doña Inés en el acto III. Y Tintorer, Martí y Vía traducen en dos octavillas agudas la carta de De Guiche a Roxana en el acto III y en otras dos la ingeniosa falsificación de la carta con que Roxana engaña al fraile capuchino.

Una copla en forma de redondilla de heptasílabos, colocada en la misma escena IV del acto primero en que Rostand inserta una copla de cuatro hexasílabos, equivalentes métricamente al verso de siete sílabas castellano.

Una tirada de estrofas sáficas, combinación de evidente sabor horaciano que introdujeron en la lírica española Villegas y Baltasar del Alcázar en el siglo XVII, pero jamás usada en el teatro. Los traductores la emplean, no sin ironía, para subrayar, con este metro tan inequívocamente clásico y aun pedante, la extravagancia de la receta en verso del pastelero Ragueneau, del mismo modo y en el mismo pasaje de la escena IV del acto segundo en que Rostand incluyó en la serie de sus alejandrinos los tres sextetos a que antes me he referido.

Una tirada de dobles redondillas con dos rimas fijas (tres estrofas: *abbaacca*, *addaacca*, *aeaaacca* y otra *acca*), singularidad métrica con la cual se traduce la balada cuatrocentista que «improvisa» Cyrano en la escena IV del acto I. El cuatro veces repetido «à la fin de l'envoi, je touche» fue vertido aquí con otra cuádruple repetición: «al finalizar te hiero».

Un serventesio endecasílabo que traduce el «Título» de esta balada de Cyrano.

Una tirada de cuatro estrofas de siete decasílabos compuestos (5 + 5 sílabas, o la suma de dos pentasílabos, con rima *-án* en los versos 2, 5 y 7). Ésta es la retumbante fórmula métrica con que se traducen las también cuatro estrofas de ocho versos eneasílabos franceses, correspondientes por tanto a decasílabos según la cuenta española, con que (en la escena VII del tercer acto) Cyrano presenta a De Guiche la compañía gascona de Carbon de Castel-Jaloux.

De esta enumeración podemos extraer una consecuencia evidente: como ya hemos visto, Rostand emplea como metro ordinario de

su pieza la serie de pareados alejandrinos tan característica del teatro clásico y romántico francés y sólo recurre a formas estróficas diferenciadas cuando la acción dramática exige un elemento de necesaria variación métrica. Y, paralelamente, sus traductores emplean como base de su texto el convencional abanico polimétrico de la tradición dramática española: romances octosílabos y endecasílabos, redondillas, quintillas, endecasílabos pareados, octavillas y silvas. Pero utilizan combinaciones diversas, llegando incluso a emplear fórmulas métricas inusuales en el teatro, en las mismas ocasiones en que también Rostand interrumpe con seguro instinto teatral la larga cadencia de sus alejandrinos. Y aunque la variada armazón polimétrica de la traducción española diluye el deseado efecto de contraste y la intencionada singularidad de las estrofas insólitas se pierde en el mar de los continuos cambios de metro, no es por ello menos evidente que nuestros tres traductores pretendieron seguir en este caso el modelo y la técnica de Edmond Rostand.

¿Qué fue de todo ello? Pasada la gloria del estreno, ¿fue duradero el éxito del *Cyrano* castellano? Creo sinceramente que sí, y no poco, pues la vigencia escénica de la traducción de los tres catalanes se ha prolongado a lo largo de más de medio siglo, lo cual en términos teatrales mucho es. Baste recordar que, a partir de su estreno en 1899 por Díaz de Mendoza y la Guerrero, estuvo siempre presente, con mayor o menor regularidad, en los escenarios de España y América hasta más o menos la década de los cincuenta, en que la ofrecía aún con asiduidad la compañía de Alejandro Ulloa. Y su actual desaparición no ha sido un suceso aislado, sino que ha coincidido con el eclipse cuasi total del teatro en verso, tanto clásico como romántico y postromántico, que —sin excluir ni siquiera al antaño universal *Don Juan Tenorio*— ha sido una de las características más visibles de la evolución de las representaciones teatrales en España en esta segunda mitad del siglo xx.

¿Cuáles son las razones de tan prolongado éxito? Sin duda se encuentran en el hecho que el público español halló revivida en el héroe francés la imagen de un cumplido caballero español: esforzado, arrogante, tierno enamorado, y con aquellos ribetes quijotescos que lo enraizaban en el alma hispana; Cyrano identificaba en una común imagen dimanada del código caballeresco los dos países; este «Quijote del Mediodía de Francia» había de encontrar en España su carta de naturaleza; así lo expresaron con certera intuición algunos de los entusiastas críticos del momento:

«Puede afirmarse que [el éxito] habrá de ser en nuestro país más duradero y aun más entusiasta, o tendremos que renegar por completo del espíritu caballeresco que es característico de nuestra tradición nacional.»¹⁴

14. *El Imparcial* (Madrid) de 2 de febrero de 1899.

«Creemos que Cyrano ha de hallarse en España como en su propia casa y que su arrogancia, su caballerosidad, su chocarrería misma no ha de desdeñar entre los galanes de nuestro teatro y que el propio *Don Juan Tenorio* lo ha de mirar como de la casa.»¹⁵

Y éste fue el tema básico de la magistral crónica que envió Rubén Darío el dos de febrero a *La Nación*, y que tituló significativamente «Cyrano en casa de Lope».¹⁶ Días antes lo había dicho con más poética elocuencia en unos versos que publicó en la revista madrileña *La vida literaria* y que hoy están en todas las antologías:

*He aquí que Cyrano de Bergerac traspasa
de un salto el Pirineo. Cyrano está en su casa.*

15. *Almanaque de La Vida Literaria*, núm. 2, de 14 de enero de 1899, reseña firmada por «Arlequín».

16. Rubén Darío, *op. cit.*, pp. 64-71.

RECEPCIÓN CRÍTICA

LA RECEPCIÓN DEL TEATRO SENTIMENTAL FRANCÉS EN ESPAÑA

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA

El género sentimental es un género híbrido, a medio camino entre la tragedia y la comedia, que nació en Francia —aunque con antecedentes ingleses— cuando los géneros clásicos dejaron de tener validez para la sociedad en transformación del siglo XVIII. El teatro sentimental tuvo en Francia dos etapas representadas por dos fórmulas dramáticas diferenciadas: la *comédie larmoyante* y el *drame bourgeois*. El creador de la primera, según todos los criterios, fue Pierre-Claude Nivelles de la Chaussée,¹ y el de la segunda Diderot. La diferencia entre ambas es principalmente formal; la *comédie larmoyante* se escribe mayoritariamente en verso y el *drame bourgeois* prefiere la prosa. Éste, además, apareció acompañado de una teoría estética² y prestó atención especial a la ideología y la moral burguesas.

No entraremos en detalles sobre la posible herencia del *genre sérieux* respecto de su predecesora, la *comédie larmoyante*, ni sobre el papel de ambos en la renovación dramática del siglo XVIII, porque no es ése el objetivo de estas páginas.³ Queremos únicamente destacar que el teatro sentimental se presenta como una alternativa a los géneros clásicos en un período de cambios estéticos y sociales, y que es un medio de difusión de la ideología ilustrada que da entrada en el teatro a una clase hasta ahora marginada estéticamente: la burguesía.

Esta fórmula teatral, desarrollada en Francia desde los años trein-

1. Gustave Lanson, *Nivelles de la Chaussée et la comédie larmoyante*, París, 1903 (Edición facsímil en Ginebra, Slatkine Reprints, 1970).

2. El *genre sérieux* fue definido por Diderot en *Entretiens sur le «Fils naturel»* (1757) y *Discours de la Poésie Dramatique* (1758). Más tarde aparecieron el *Essai sur le Genre Dramatique Sérieux* (1767), de Beaumarchais, y *Du Théâtre, ou Novel Essai sur l'Art Dramatique* (1773), de Mercier.

3. Remitimos a los trabajos, ya clásicos, de Lanson, cit., y Félix Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, París, Armand Colin, 1971.

ta del siglo XVIII llega a España en la segunda mitad del siglo. ¿Por qué se introduce en nuestro país un género extranjero?

La razón es semejante a la que provocó su aparición en Francia. Los géneros dramáticos del XVIII, que habían sido creados por y para el hombre de aquel siglo, no eran adecuados para el *honnête homme* del siglo XVIII. Pero además, en España, los teorizadores del Neoclasicismo se impusieron la tarea de renovar la escena española, en la que los grandes éxitos seguían siendo las piezas de los genios del barroco —Calderón, principalmente— y las de sus imitadores en el XVIII. Hacía falta un teatro acorde con los tiempos, un teatro que fuera didáctico y, sobre todo, que se ajustara a las normas clásicas de la dramática. Ese tipo de teatro existía ya en Francia; no había más que introducirlo en España, imitarlo y adaptarlo a la mentalidad y los gustos del público español.

La primera traducción de una pieza sentimental francesa se realizó en 1751. Luzán había pasado varios años en París desempeñando tareas diplomáticas y conoció directamente las últimas tendencias del teatro galo. Fruto de esta estancia fueron las *Memorias literarias de París* y *La razón contra la moda*, traducción de *Le Préjugé à la mode*, de Nivelle de la Chaussée, única obra de este autor que fue trasladada al español.

La traducción de Luzán fue poco conocida y no dejó de ser un hecho aislado. Sólo fue leída y representada en teatros de salón⁴ y no puede, pues, ser considerada como el verdadero inicio, al menos sistemático, de las traducciones en español de obras sentimentales francesas.

El teatro sentimental francés entró de manera «oficial» en España a partir de 1768. En esa fecha se inició una política de reformas que afectó a todo el teatro español y que tiene una relación directa con nuestro género. El conde de Aranda, promotor de estas reformas, decidió la construcción de unos teatros —los Teatros de los Reales Sitios— destinados a recoger representaciones, ante un público selecto, de las mejores obras dramáticas extranjeras del momento. Para ello, un equipo de hombres de letras —Clavijo y Fajardo, Olavide, Iriarte, Jovellanos— se consagró a la traducción de tragedias y comedias francesas e italianas. Entre las obras traducidas se encuentran algunas de los precursores de la *comédie larmoyante* (Des-touches, Gresset) y *L'Écossaise*, de Voltaire, traducida por Tomás de Iriarte.⁵

También contribuyó de manera decisiva a la renovación del teatro y a la introducción en España del teatro sentimental francés don

4. Salvo error, sólo existe constancia de una representación pública de esta traducción; fue en Barcelona en 1775. Véase Alfonso Par, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII» *B.R.A.E.* XVI (1929), página 338.

5. Véase Emilio Cotalero y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, pp. 68-69.

Pablo de Olavide, quien desde septiembre de 1767 ocupó en Sevilla el cargo de asistente y subdelegado de Comedias. En el teatro de su salón sevillano se representaban comedias que los contertulios escribían o traducían, como *El desertor*, de Mercier, traducida por el propio Olavide, y *Eugenia*, de Beaumarchais, en la versión de Luis Reynaud, traducciones que no siempre fueron impresas o lo fueron algún tiempo después.

Paralelamente, Olavide dio un nuevo impulso a la difusión del teatro sentimental con la creación en Sevilla de la primera escuela de actores de España. Las dos primeras obras que los actores ensayaron, con vistas a una representación ante la corte en los Teatros de los Reales Sitios, fueron precisamente dos traducciones de obras sentimentales francesas: *Eugenia* y *La Escocesa*.⁶

También en Sevilla se produjo un acontecimiento que marca un momento clave en el proceso de recepción del teatro sentimental francés en España: el famoso concurso en la tertulia de Olavide del que surgiría la primera comedia sentimental española. El género había sido introducido ya, había sido analizado, se había discutido sobre él en las tertulias, con la defensa entusiasta de unos y la crítica de otros. Era el momento de imitarlo, y se organizó un concurso literario ganado por Jovellanos con *El delincuente honrado*, obra pionera y punto de partida de un proceso paralelo al de las traducciones en el desarrollo del teatro sentimental en España: el de las creaciones originales.

A partir de 1773, las obras españolas comparten, pues, el favor del público junto con las traducciones francesas, que siguen realizándose en número creciente. Se inicia así otra etapa en la historia del teatro sentimental francés en España, un segundo período de traducciones, bastante diferente del primero, que comprende los últimos veinte años del siglo. Las traducciones reseñadas hasta ahora habían sido obra del equipo ilustrado, de hombres de una elevada formación literaria y buenos conocedores de las literaturas extranjeras. Querían renovar el teatro español y liberarlo de los que consideraban el lastre de la tradición barroca, y buscaron un modelo dramático que, en lo esencial, respondía a su idea de lo que debía ser el teatro: un medio de educar conforme a las leyes clásicas de la dramática. Su labor de iniciadores terminó a finales de los años setenta. Para entonces, el género sentimental había salido del círculo reducido en el que se desarrolló durante unos años y había empezado a cosechar sus primeros triunfos en los teatros públicos de Madrid y otras ciudades españolas.

Fue entonces cuando otros dramaturgos, sin el renombre y las cualidades literarias de Jovellanos o Iriarte, pero que ya eran cono-

6. Véase Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad, 1974, pp. 91-105.

cidos del gran público por su abundante producción en el terreno de la comedia, se iniciaron en el camino de la comedia sentimental. Escriben obras originales, pero realizan al mismo tiempo traducciones de piezas francesas. El traductor más representativo de este período es, sin duda, Antonio Valladares de Sotomayor, autor de las versiones españolas de *Cénie*, *Le Fabricant de Londres*, *La Brouette du vinaigrier* y *Le Cri de la nature*.

A partir de 1799 se inicia una tercera etapa en las traducciones del teatro francés. En noviembre de ese año quedó constituida la Junta de Reforma de Teatros, una de cuyas primeras medidas fue la prohibición de más de seiscientas obras,⁷ cifra exorbitante que dejó a los actores sin buena parte de su repertorio clásico. La Junta impuso en el nuevo repertorio títulos venidos de Francia e incentivó las traducciones. Precisamente en esos años hacía furor en Europa un especialista del género lacrimógeno, el alemán Kotzebue, que dio nuevos impulsos a un teatro que había perdido ya mucho de su contenido ideológico y que, convertido en una sucesión vertiginosa de escenas patéticas sin más objeto que provocar el llanto, caminaba hacia su irremediable decadencia. Sus obras *Misanropía* y *arrepentimiento* y *La reconciliación, o los dos hermanos*, dos de los hitos del teatro sentimental en España, fueron traducidas en 1800, a través de sendas versiones francesas, como lo fue también *El amor y la intriga*, de Schiller. Fruto de esta nueva oleada de traducciones son igualmente *El Abate de l'Epée* y *Cecilia y Dorsán*, que, junto con las tres anteriores, fueron las traducciones de piezas sentimentales más veces representadas en los teatros españoles.

Las traducciones continuaron durante algunos años, pero las obras traducidas, como las originales españolas, iban alejándose cada vez más del modelo creado por Nivelles de la Chaussée y redefinido por Diderot. A las comedias sentimentales del siglo XIX se les añadieron elementos que las desfiguraron cada vez más; por otro lado, el drama romántico que estaba en puertas, daría nuevos cauces a una sensibilidad que ya no era la del *honnête homme* del siglo XVIII. La historia del teatro sentimental había acabado, y con ella las traducciones.

Vistas las diferentes etapas de la recepción en España del teatro sentimental francés, convendría precisar qué o a quién se traduce. Considerando como *comédies larmoyantes* las obras escritas desde la creación del género por Nivelles de la Chaussée hasta la aparición de la teoría estética de Diderot definiendo el *genre sérieux* (1757-1758), y como *drame bourgeois* las obras posteriores a esas fechas, la conclusión es clara: todas las obras traducidas son *dramas*, a excepción de *La razón contra la moda* (*Le Préjugé à la mode*, 1735) y

7. Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902, p. 85.

El marido de su hija (Cénie, 1750). Pero creemos que esta división es innecesaria. Los autores españoles traducen *comedias sentimentales francesas*, sin una noción clara de que esa fórmula dramática conoció en Francia dos etapas diferentes.

El autor francés más traducido fue L. S. Mercier, de quien se conocieron en nuestro país *Le Déserteur*, *La Brouette du vinaigrier*, *L'Indigent* y *Jenneval*, esta última en versión no impresa. Le siguen en interés Beaumarchais, del que se tradujeron *Eugénie*, *Les Deux amis, ou le Négociant de Lyon*, y *La Mère coupable* (manuscrita), y Diderot; sus dos dramas fueron conocidos en España: *Le Fils naturel* mediante una versión que, salvo error, no fue nunca representada, y *Le Père de famille*, que tuvo tres versiones.⁸

Explicar el proceso de recepción de un género extranjero implica no sólo determinar qué se tradujo, por quién y cuándo. Es necesario analizar, aunque sea someramente, el modo en que se realizan esas traducciones. Para ello, debemos remitirnos a los tres períodos de traducciones señalados en páginas anteriores. En la primera etapa, entre 1768 y finales de los años setenta, se realizan, en general, traducciones fieles al texto original; se respeta su estructura, el orden de sus escenas, la localización de la acción y el número y caracterización de los personajes, cuyos nombres, a lo sumo, aparecen ortográficamente españolizados, o, más raramente, sustituidos por nombres españoles. Se produce, sin embargo, un fenómeno que será característico de la mayoría de las traducciones españolas en todas las etapas: la supresión casi sistemática de las acotaciones e indicaciones escénicas, muy abundantes en los textos franceses, especialmente desde que Diderot recomendó el cuidado de estos aspectos. Los textos españoles resultan así bastante más pobres que los franceses, cuando no se prestan a confusiones o malas interpretaciones.

A partir de los años ochenta, coincidiendo con el relevo de los traductores, la traducción fiel va convirtiéndose en adaptación más libre del original, hasta el extremo de que parece más adecuado hablar ya ahora de adaptaciones que de traducciones. Tomemos como ejemplo a Valladares. Sus versiones conservan el esquema original del argumento inicial, y poco más. Valladares traduce en verso lo que en francés estaba en prosa, traslada la acción de París a Madrid, cambia el nombre de los personajes, introduce a otros que no se encontraban en el texto original, modifica los desenlaces, suprime unas escenas o añade otras, ingenia acciones secundarias que entorpecen y complican el desarrollo lineal de los acontecimientos, incluye, en fin, toda una serie de referencias a sucesos o costumbres de la Espa-

8. Cinco, según A. Coe, «Richardson in Spain» *Hispanic Review* III (1935), pp. 56-63. A las conocidas del marqués de Palacios, Juan de Estrada y Manuel Gómez Bustos añade, basándose fundamentalmente en Moratín, las de González Estéfani y Rodríguez de Ledesma.

ña del momento. El caso de Valladares, con ser el más significativo, no es un hecho aislado.

Lo que denotan todas estas modificaciones es el deseo de los traductores de estos años de acercar el texto a su público, de adaptarlo a sus gustos dramáticos, a su sociedad y a su tiempo. Las obras francesas se españolizan cuando pasan del público selecto y elitista de los teatros de salón o de los teatros de la corte que recibió las primeras traducciones, a los escenarios públicos de Madrid, Barcelona o Sevilla; cuando los traductores no son los partidarios de reformar el arte dramático borrando la huella del barroco sino autores educados en esa tradición y concededores de un público que sigue aplaudiéndola.

En las versiones españolas desaparecen ciertas ideas transpirenaicas demasiado atrevidas, o se añaden sermones moralizantes que ningún sentido tienen en una obra escrita sin ellos. Censura obliga, es cierto. Pero en obras o temas no tan «peligrosos» también los planteamientos originales del autor han sido modificados. Un ejemplo: los matrimonios desiguales del texto francés son casi siempre eludidos en el texto español. Esto no implica un problema de traducción; significa que la realidad social francesa es distinta a la española en estos últimos años del siglo XVIII, y que el traductor no se limita a poner en español un texto que estaba en francés, sino que se siente obligado a modificarlo para que el espectador —y ésta es una de las premisas que definen el género sentimental— se sienta identificado con la situación escénica, único medio de extraer la lección moral pertinente.

En el último período de traducciones, a partir de 1800, los autores españoles se muestran menos proclives, en general, a la alteración del texto francés. Sigue transformándose en octosílabos la prosa del original, sigue prefiriéndose la división en tres actos a la más clásica francesa en cinco; pero se trata de modificaciones puramente formales que en casi nada afectan al contenido del texto primitivo. La razón es, tal vez, como ya hemos apuntado, que el teatro sentimental de estos años tenía poco contenido y mucho patetismo, patetismo de validez y comprensión universal y sin problemas de censura.

No quedaría completo el estudio de la recepción en España del teatro sentimental francés sin hacer alusión a la repercusión que estas obras tuvieron en los escenarios.

Cuando las obras traducidas llegaron a los grandes teatros tuvieron una favorable acogida, que se transformó en éxito desbordante a partir de 1800. Las piezas más representadas fueron *Eugenia*, *La Escocesa*, *El trapero de Madrid* y *El desertor*, en la primera etapa. Pero las cifras de representación de estas obras fueron triplicadas por *Misanropía* y *arrepentimiento*, obra que alcanzó recaudaciones sólo comparables a las de las comedias de magia, y cuyo éxito queda más que demostrado en *El gusto del día*, parodia que don Andrés

Miñano publicó en 1802 (sólo dos años después del estreno de la obra de Kotzebue). Únicamente *La reconciliación* y *El Abate de l'Epée* hicieron sombra a las desdichas de la infeliz Eulalia, baronesa de Menó.

El éxito alcanzado por las traducciones quedará más patente si acudimos a los datos comparativos. Las versiones de las obras sentimentales francesas tuvieron un número parejo o mayor de representaciones que las obras españolas del género. Baste un ejemplo. Entre 1791 y 1819, *El delincuente honrado*, la obra original española de más éxito, se representó en Madrid en cuarenta ocasiones. *Misantropía* y *arrepentimiento* se representó también cuarenta veces, y *El Abate de l'Epée* cuarenta y nueve, pero en un intervalo de tiempo más reducido.

Con estas cifras queda suficientemente confirmado que el público español recibió de manera entusiasta el teatro venido de Francia. No fue, sin embargo, actitud compartida por otros sectores. Los ataques llegaron desde todos los flancos. Los defensores acérrimos del teatro nacional criticaron lo que consideraban una invasión de lo peor de la literatura extranjera, que había impuesto la moda nefasta de llorar sin mesura, cuando lo sano y natural era reír en el teatro con la ridiculización de los vicios. No faltaron tampoco quienes, aun apoyando este teatro, hicieron suya la opinión de Moratín de que había llegado a España mediante traducciones que necesitaban traducción. Tampoco fueron muy bien vistas por ciertos actores y en ciertos momentos estas obras extranjeras que impedían su lucimiento en los tradicionales papeles del gracioso o del galán, aunque no es menos cierto que, en otras ocasiones, el éxito de estas obras traducidas se debió en gran medida a la excelente interpretación de Isidoro Máiquez o Rita Luna.

En definitiva, creemos que es posible afirmar que la recepción en España del teatro sentimental francés se cumplió plenamente: las obras traducidas fueron muchas y se representaron con gran éxito. Además —y este hecho es más importante— el modelo extranjero dio lugar a una producción nacional abundante, que fue más allá de la mera imitación y se convirtió en un subgénero totalmente integrado en el amplio y heterogéneo contexto de la comedia española del siglo XVIII.

Por otro lado —y más que hacer una afirmación quisiéramos presentar una sugerencia— el teatro sentimental venido de Francia fue la fórmula dramática que los espectadores españoles eligieron como alternativa ante otras fórmulas que la estética neoclásica quería imponerles y que nunca acabó de aceptar un público a quien, por encima de todo, gustaba el espectáculo.

EL DRAMA ROMÁNTICO FRANCÉS EN MADRID (1830-1850)

ROBERTO DENGLER GASSIN

«La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestra nación, en otros tiempos tan original, no es otra cosa en el día que una nación traducida.» En estos términos se expresaba Mesonero Romanos allá por los años de 1830, levantando la voz, como otros muchos, contra el alud de traducciones que iba sumergiendo la producción nacional.¹ Por lo que respecta al teatro, si reparamos en las carteleras madrileñas entre 1830 y 1850, un hecho resulta palmario: alrededor del 60 % de las obras representadas en los dos principales coliseos de la capital son extranjeras, y por extranjeras se entiende esencialmente francesas. Durante la década 1840-1850, ese porcentaje se reduce ligeramente.²

Resulta interesante observar que, en una época considerada como el esplendor del Romanticismo, las piezas no pertenecen sino en una ínfima parte a dicha escuela. Concretamente, tan sólo se representaron, entre 1830 y 1850, 5 obras de Víctor Hugo y 16 de Dumas, no representándose por otra parte ninguna obra de Vigny o Musset. Los autores franceses en boga por aquellos años en Madrid son Eugène Scribe y sus acólitos, así como dramaturgos como Pixérécourt, Caigniez, Ducange, Bouchardy, y otros autores tan ilustres en su época como olvidados hoy en día. Célebres e ilustres en Madrid, lo mismo que en París y otras capitales europeas.³ Sin entrar aquí en consideraciones sociopolítico-culturales susceptibles todas de explicar ese fenómeno, limitémonos a reproducir la pertinente observación de Maurice Descotes al referirse a los gustos y preferencias del público

1. R. Mesonero Romanos, citado por J. K. Leslie, *Ventura de la Vega and the Spanish Theatre (1820-1865)*, Princeton, 1940, p. 25.

2. *Cartelera teatral madrileña I: 1830-1839*, Madrid, CSIC, 1961. *Cartelera teatral madrileña II: 1840-1849*, Madrid, CSIC, 1963.

3. Véase L. Allard, *La Comédie de moeurs en France de Picard à Scribe (1795-1815)*, París, 1933, y P. Lénient, *La Comédie en France au XIX^e siècle*, París, 1898.

parisiense de aquellos años: «C'est au moment où, par le jeu du recul historique, Hugo ou Vigny semblent être les grands dramaturges que Scribe est, en réalité, le vrai, le seul grand écrivain de théâtre aux yeux de ses contemporains. Hugo, Vigny: de jeunes fous, des rêveurs, capables de susciter, quelques soirs, une sorte d'émeute autour de leurs compositions, vacarme superficiel et passager, dont on peut s'indigner ou s'amuser. Mais le solide, le durable, c'est Eugène Scribe.»⁴

Dicho esto, es innegable que el drama romántico francés, pese a su escaso número de obras representadas en Madrid, tuvo una resonancia en la prensa madrileña digna de recordar.

Cronológicamente, fue *Lucrecia Borgia* (París, 1833) el primer drama de Hugo que se representó en Madrid en versión castellana. Se estrenó en enero de 1836, volviendo a reponerse 6 veces a lo largo del mismo año, 2 veces en 1837 y 5 veces en 1838.

Al leer las reseñas de la época, fácil es percatarse de las tensiones suscitadas por las controversias entre clasicistas y románticos. Estrenos y representaciones dan pábulo a un sinnúmero de comentarios en los que se examinan y discuten los argumentos esgrimidos por una u otra escuela.

La Revista Española, de tendencia marcadamente pro-romántica, dedica varios artículos a *Lucrecia Borgia*, procurando demostrar con hartos detalles el que dicha obra no incurre en ninguno de los defectos reprochados a la nueva escuela: «Hacer ver que en el alma del mayor criminal cabe un sentimiento de virtud y nobleza que le haga interesante, éste ha sido el objeto de Víctor Hugo en su *Lucrecia*, ni moral, ni inmoral, pues que ni da lecciones de virtud, ni recomienda el crimen, presentando de él odiosos ejemplos, un objeto de capricho si se quiere, pero de un capricho que no cabe en menguado ingenio.» Ensalza el comentarista el arte con que Víctor Hugo va perfilando a su heroína conforme se van desarrollando la acción y sus móviles según intachables cánones estéticos y éticos. Todo, según él, queda justificado por las circunstancias, el carácter de los personajes y el enlace lógico de los sucesos: «No huelga una sola palabra», subraya el crítico, demostrando lo falsa que resulta esa acusación de inmoralidad tantas veces dirigida contra la nueva escuela: «El romanticismo presenta el vicio y el crimen, las consecuencias de las pasiones violentas y mal dirigidas; pero las presenta desnudas, tales como son en sí, en toda su fealdad y horror. *Lucrecia Borja* [*sic*] que puede gustar, que arrebatara tal vez por lo bien dibujada y colorida, no será por cierto jamás el modelo que se proponga imitar ninguna mujer. El clasicismo, al contrario, ridiculizando el vicio, y con palabras de virtud, da siempre, a los crímenes no, pero a las culpas, a los deslices, a esas acciones que no se castigan, pero que son contra el decoro

4. M. Descotes, *Le Public de théâtre et son histoire*, París, PUF, 1964, p. 274.

y que forman con su repetición y frecuencia lo que se llama corrupción de costumbres, ciertas tintas y cierto agradable colorido, y hace recaer cierta ridiculez en los que no se atreven a cometerlas, que acaba por fin con hacer perder el respeto y la veneración a la misma virtud que pretende enseñar [...]. En una palabra, el clasicismo que en el primer momento escandaliza a la inocencia acaba por destruirla. La Lucrecia Borja no tendrá una imitadora, y la doña Paquita del *Sí de las niñas* tendrá a quienes haya servido de dechado.»⁵

Interesante también son los apuntes referidos a las reacciones del público ante la famosa escena final del drama en la que Genaro, quien ignora que Lucrecia es su madre, la apuñala, lanzando ella su horrible confesión: «Soy tu madre y muero asesinada por mi hijo», escena que, según el crítico de *La Revista Española*, «ha sido la que más ha movido al público madrileño, al mismo tiempo, la que más le ha disgustado, cuando es una de las que más claro testimonio nos dan a nosotros del gran talento del autor, de su conocimiento de los resortes del corazón humano.»⁶ La revista *El Artista*, por su parte, nota que la obra fue acogida «con más asombro que agrado», por resultar el público poco avezado a esa manera de sentir, de concebir al hombre y la vida que ofrecía el romanticismo.⁷ En realidad habría que hablar de, al menos, dos públicos (amén de los partidarios de la escuela romántica): por una parte, los seguidores del clasicismo, movido por prejuicios o rezagados criterios estéticos y éticos, «no se acuerdan del sueño clásico que durmieron la noche anterior en la luneta ni de las lágrimas que en ésta han vertido, ni de la ansiedad y la conmoción y el interés que el romanticismo les ha inspirado, repiten como el eco: He aquí el romanticismo, atrocidades, horrores!!! Dos escenas de asesinos!!! Dos de envenenamiento, una de contraveneno: cinco atahudes [*sic*] y una duquesa dada de puñaladas!!!»⁸ Por otra parte, el populacho, ese público tan ávido de espectáculos en los que predomina el aspecto meramente visual, espectacular en el sentido lato de la palabra, las famosas comedias de magia y comedias heroicas que se suelen agrupar bajo el epígrafe de «no literarias».⁹ Por lo que concluye con no poca desilusión el articulista de *La Revista Española*: «Así se hace la obra de un genio el delirio de un frenético. Así se hace estéril el fruto del talento, cabalmente en el momento en que acaba de cogerlo.»¹⁰

La segunda obra de Hugo representada en Madrid fue *Angelo*,

5. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

6. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

7. *El Artista*, Madrid, 1835, II, p. 34.

8. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

9. E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, tomo 1, pp. 60 y 274.

10. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

tirano de Padua, a tan sólo cuatro meses de su estreno en París en 1835.

Con motivo de la reseña del estreno en Madrid, el crítico de *La Revista Española* manifiesta su optimismo al vislumbrar por la reacción del auditorio cierta evolución del gusto del público: «Se han repetido los ejemplares: ha ido experimentando el público que son agradables las conmociones; va conociendo que el teatro es toda ilusión; va conociendo que para que haya ilusión no son necesarias reglas ni tampoco disparates, y cambia de gusto, y asiste presuroso cuando se anuncia una obra romántica y calla y pende todo de los labios del actor en el momento de las inspiraciones del poeta, y desaprueba los chicheos que da un partido a Lucrecia, y aplaude a Angelo decidida y unánimemente.»¹¹ El crítico no ve todavía muy próximo el momento en que el romanticismo pueda volar por sus propias alas: «No nos hagamos ilusiones; no hemos obtenido todavía el triunfo, y ese triunfo fuera acaso el del romanticismo francés; ha sido aplaudido "Angelo" [...] hasta otro "Angelo" español hay una escala inmensa de combate, de silbidos y palmadas, de incompletos triunfos, y de terribles derrotas para el romanticismo.»¹² Eso era en 1835. En 1834 ya Martínez de la Rosa y Larra han estrenado sendos dramas románticos, el duque de Rivas y García Gutiérrez no han de tardar mucho. Adelantando las conclusiones de un estudio en curso, ampliando las conclusiones a las que llegó Maryse Bertrand de Muñoz,¹³ podemos afirmar que ciertas coincidencias entre los dramas de los adalides del romanticismo francés y español no son fortuitas, por lo que resultaría difícil negar una influencia de aquél sobre éste.

Tras los estrenos y posteriores representaciones de *Hernani* y de *María Tudor*, en 1836 y 1837, la popularidad de Hugo sufre un manifiesto descenso.

Si bien Hugo gozó y sigue gozando de mayor renombre universal, ateniéndonos a la cronología de la penetración de las obras de Dumas en España y sobre todo al número de representaciones, éste es sin duda alguna el dramaturgo francés de mayor popularidad en España.

En rigor, difícil resulta separar a estos dos autores en España. La prensa, la crítica teatral de la época, los asimilan como dos caras de un mismo prisma. Cuando los disocian comprobamos que Dumas se lleva siempre la palma como dramaturgo. Larra sintetiza en estos términos este juicio crítico compartido de modo unánime por sus contemporáneos: «Hugo es más poeta que autor dramático; no porque el conocimiento del teatro le falte, sino porque su imagi-

11. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

12. *La Revista Española*, Madrid, 21.VII.1835.

13. M. Bertrand de Muñoz, «Hernani et le Théâtre Romantique Espagnol», *Mosaic. A journal for the comparative literature and ideas*, 1976, pp. 91-102.

nación ahoga siempre en él la voz del corazón y en este sentido, añade Larra, le hemos marcado en el teatro un puesto inferior al que nos parece ocupar Alejandro Dumas.»¹⁴ Del mismo modo que Hugo apareció como el hombre de un sistema dramático que formuló en distintos prefacios a sus obras, Dumas aparece todo lo contrario del hombre de un sistema determinado o predeterminado: «À proprement parler, il n'a point de système, mais un extraordinaire tempérament dramatique. Il n'est pas seulement un homme de théâtre, mais l'incarnation du théâtre», escribe en este sentido Hippolyte Parigot en su estudio sobre el drama de este autor.¹⁵

Dumas se dio a conocer en Madrid en 1835 con su drama *Ricardo Darlington*, drama de la ambición, ese afán de llevar a inmolarse en aras del medro los sentimientos más nobles y a propiciar el crimen más horrendo.

La deuda de Dumas con la estética del melodrama es bien conocida. Quizá fuera ese aspecto el que motivara ese entusiasta fervor con que el público de los populares teatros de «Boulevards» de París acogió esas obras, lo cual explicaría también las reacciones más violentas que despertara entre los críticos ortodoxos. En este sentido, la revista *El Artista*¹⁶ alude a un artículo del periódico *El Eco del Comercio* que acusaba al teatro francés de haberse convertido en una escuela de asesinatos, incestos, violencias y horrores. Según este periódico, entre 10 dramas suman 47 delitos de ese tipo, «lo que matemáticamente hablando salen a 4 y 7/10 partes de delitos por barba. He aquí sin duda alguna por qué son tan malos los susodichos dramas», apunta con ironía la revista *El Artista* que por supuesto rechaza semejante criterio: «este compás para graduar la moral de una obra, no nos parece solamente inexacto, sino hasta ridículo».

A ese reproche se suma la condena moral en el caso de *Teresa*, segundo drama de Dumas representado en Madrid. Los comentarios relativos a esta obra subrayan su carácter moderno algo provocador: «Romántico es el drama *Teresa* con sus puñales, venenos y amores desgraciados, con sus situaciones críticas e interesantes, con su diálogo vivo, animado, pintoresco y desigual como el curso de la vida humana, pero siempre verdadero y sin salir del orden común de esta misma vida», podemos leer en *El Artista*.¹⁷ Por su parte *La Revista Española* dedica a esta misma obra una larga reseña en la que pone de relieve el contraste que hay entre el complejo enredo de las comedias antiguas españolas, las tragedias de Corneille y Racine por una parte y, por otra, la pintura exacta y verdadera de las pasiones humanas tales como se pueden apreciar en esta obra de Dumas, conclu-

14. Larra, *Obras completas*, Madrid, BAE, tomo II, p. 268.

15. H. Parigot, *Le drame d'Alexandre Dumas*, Ginebra, Slatkine Reprints, 1973, p. 161.

16. *El Artista*, Madrid, tomo I, 1835-1836, pp. 95-96.

17. *El Artista*, Madrid, tomo III, 1835-1836, p. 71.

yendo en estos términos: «El drama moderno, el de Dumas, Hugo [...] es el corazón humano, el cerebro humano, la pasión y la fuerza de la voluntad humana.»¹⁸

Larra, en su reseña de *Teresa* establece un interesante paralelo entre Hugo y Dumas: «Víctor Hugo, más osado, más colosal que Dumas, impone a sus dramas el sello del genio innovador y de una imaginación ardiente, a veces extraviada por la grandiosidad de su concepción y su estilo, dominado siempre por el vigor de las ideas, más político por lo tanto y más florido, más declamador y ostentoso.»

«Dumas tiene menos imaginación, en nuestro entender, pero más corazón; y cuando Víctor Hugo asombra, él conmueve; menos brillante por tanto y aún estilo menos poético y florido; pero en cambio menos redundancia; menos episodios, menos extravagancia; las pasiones hondamente desentrañadas, magistralmente conocidas, y hábilmente manejadas, forman siempre la armazón de sus dramas; más conocedor del corazón humano que poeta, tiene situaciones más dramáticas, porque son generalmente más justificadas, más motivadas, más naturales, menos ahogadas por el pampanoso lujo del estilo. En una palabra, hay más verdad y más pasión en Dumas, más drama. Más novedad y más imaginación en Víctor Hugo, más poesía. Víctor Hugo explota casi siempre una situación verosímil o posible, Dumas una pasión verdadera.»¹⁹

La obra de Dumas que sin duda alguna alcanzó mayor éxito tanto en París como en Madrid fue *La Tour de Nesle* (1832) que García Gutiérrez tradujo bajo el título de *Margarita de Borgoña*, nombre de su protagonista. El título francés se refiere a una de las cuatro torres del recinto construido en París por Felipe Augusto. Cuenta la leyenda que Juana de Navarra, esposa de Felipe el Hermoso y las princesas de Borgoña, Juana, Blanca y Margarita se reunían allí con los hombres que les gustaban y luego los hacían arrojar al Sena.

A partir de estos datos, Dumas centra su drama en torno a la futura reina Margarita de Borgoña y su amante el aventurero Buri-dan con el que tuvo dos hijos a los que nada más nacer abandonó.

«En *La Tour de Nesle* [...] no hay más importancia ni más mira profunda que la de desenvolver una intriga aterradora, por medios aún más aterradores», comenta Larra.²⁰ Uno de esos medios es la «estética del cuadro»²¹ y que permite transportar, arrebatar la imaginación del espectador, dándole las propias alas de la fantasía del poeta. Otro de esos medios es la pintura de una pasión fatal que domina a los protagonistas y no únicamente a Margarita de Borgoña. Más allá de una pura intención literaria, el estilo de Dumas pretende

18. *La Revista Española*, Madrid, 3.II.1836.

19. Larra, *Obras completas*, Madrid, BAE, 1960, tomo II, p. 147.

20. *Idem*, p. 276.

21. P. Frantz, «L'espace dramatique, de *La Brouette du vinaigrier* à *Coelina*» *Revue des Sciences Humaines* 162 (1976), pp. 151-152.

ser la manifestación, la expresión de un grito de desgarró, ira, amor, dolor, pasión, odio, vida y muerte.

Las reacciones ante semejante obra fueron muy diversas. La revista *El Artista* se hace eco de un recién publicado artículo que acusa al teatro francés de haberse convertido en una escuela de inmoralidad, «una escuela que ha tomado el crimen por divisa [...] que se burla de la decencia, ataca los vínculos sociales, y finalmente, que blasona del más profundo desprecio a las leyes del buen gusto y hasta a los preceptos de la gramática». Arremete pues *El Artista* contra esas acusaciones y no vacila en afirmar que «el argumento [...] es realmente atroz, pero está sacado de la historia, y bien considerado, no encontramos que exceda en crueldad al de *Edipo* ni a los de mil otras tragedias griegas tan celebradas por los enemigos del drama moderno. [...] *La Tour de Nesle*, en nuestro concepto, es uno de los buenos dramas que se han hecho en estos últimos tiempos». ²² De hecho, las numerosas reposiciones de las obras de Dumas comparadas con las escasas representaciones de las de Hugo, reflejan las inequívocas preferencias del público.

Si *La Tour de Nesle-Margarita de Borgoña* es un verdadero drama popular, un drama de capa y espada, *Antony* (París, 1831) pieza en cinco actos representada en Madrid en 1836 es según *La Revista Española* el drama que «mejor pudiera explicar [...] la índole de la literatura moderna y su comparación con otros sería el mejor término de señalar la diferencia entre las dos escuelas». ²³ *Antony* es la denuncia de la institución matrimonial, un alegato a favor del adulterio, del amor libre, del hijo natural.

Ante semejante obra la crítica no podía permanecer indiferente. *El Eco del Comercio* en su reseña condena rotundamente los dramas de Hugo y Dumas, censura con rigor esa progresiva decadencia que los conduce «a la decrepitud, a la debilidad y al idiotismo». ²⁴ Más virulento aún es el artículo que Larra dedicó a esta obra: «Antony merece ser combatido con todas las armas», afirma categóricamente, justificando su postura por el estado todavía inmaduro de la sociedad española para poder asimilar semejantes ideas: «La Francia puede contar medio siglo de revolución, cuando nuestras revueltas no tienen siquiera la mitad de esa fecha [...]. Ella sin embargo ha tardado medio siglo en hacer su revolución literaria, y la ha hecho gradualmente; las licencias poéticas han tenido que ganar el terreno a palmos empezando por los teatros del "Boulevard" y por el melodrama de la "Porte-Saint Martin" hasta conquistar el "Teatro Francés"; entre nosotros en un solo año hemos pasado en política de Fernando VII a las próximas Constituyentes, y en literatura, de Moratín a

22. *El Artista*, Madrid, tomo I, 1835-1836, pp. 95-96.

23. *La Revista Española*, Madrid, 24.VI.1836.

24. *El Eco del Comercio*, Madrid, 20.III.1836.

Alejandro Dumas [...]. En una palabra, que estamos tomando el café después de la sopa.»²⁵ En rigor, la reacción de Larra resulta ambigua y poco conforme con el talante progresista que se desprende de sus artículos periodísticos o de su drama *Macías*.

Los juicios sobre las distintas obras de Dumas representadas en Madrid oscilan todas entre el ditirambo y el desprecio más radical, pasando por un intento de comprensión y conciliación como en el caso del citado periódico *El Eco del Comercio*.

Para una apreciación correcta del alcance del drama romántico francés en Madrid habría que tomar también en cuenta un factor como es la censura teatral cuyos criterios éticos coincidirían con una estética rezagada, opuesta por lo tanto a la nueva escuela. Así, entre otras obras, *Ernesto*, traducción del drama de Dumas titulado *Angèle* en el original francés, se retiró a los dos días de estrenarse por supuesta inmoralidad.²⁶

Los años 1836-1837 aparecen como un hito en la boga del romanticismo francés en España. La revista *El Artista* no duda en hablar de «triunfo brillantísimo» y en afirmar rotundamente que «la revolución literaria que empezaba a formarse cuando salió a luz este periódico (o sea en 1836) y que nosotros abrazamos con entusiasmo y convicción, ha sido ya coronada por el más brillante triunfo. A las piecitas de Mr. Scribe, que antes reinaban despóticamente en nuestra escena, han sucedido los dramas de V. Hugo [...], de Dumas y muchas producciones de ingenios españoles. [...] El buen gusto [...] ha hecho progresos evidentes; la afición a ella y a la literatura ha aumentado de un modo casi increíble».²⁷ Se observa, sin embargo, que a partir de 1838 el movimiento pierde algo de su fuerza y arrecian las críticas en contra. Mesonero Romanos dio la señal de esta reacción con su sátira *El Romanticismo y los románticos*. Al propio tiempo va cuajando una tendencia de compromiso la del «justo medio». En 1839, Mesonero Romanos escribe en *El Semanario Pintoresco*: «Nuestros jóvenes autores huyeron de presentar en la patria escena el espectáculo de crímenes atroces, de caracteres excepcionales, e inverosímiles, de monstruos coronados, más o menos históricos, o ideales, de verdugos sentimentales, de asesinos filósofos, de mujeres criminales, y sin embargo, de alma superior. No mancharon en general nuestra escena los Angelos y los Hernanis, las María Tudor y Lucrecia Borgia... Algunos, muy contados extravíos produjo la fatal imitación de la novísima escuela romántica francesa, que vinieron a empañar el halagüeño cuadro que presentaba la nuestra; pasaron como quien dice, desapercibidos, sin dejar rastro en pos de sí.»²⁸

25. Larra, *Obras completas*, Madrid, BAE, 1960, tomo II, p. 186.

26. *El Eco del Comercio*, Madrid, 20.III.1836.

27. *El Artista*, Madrid, tomo II, p. 47.

28. *Semanario Pintoresco Español*, Madrid, 1839, pp. 154-156.

En 1845 Gabino Tejado escribía que ya se podía considerar como definitiva la desaparición de los excesos del romanticismo: «Nadie está tan deseoso de silbidos que intente volver a presentar en nuestra escena las bacanales de Margarita de Borgoña, ni la repugnante perfidia de Lucrecia Borgia, ni la osadía de Antony.»²⁹

29. *El Laberinto*, Madrid, tomo II, 1845, p. 202.

LA IMAGEN DE FRANCIA A TRAVÉS DEL TEATRO DE ALEJANDRO DUMAS HIJO

ROSA M.^a CALVET LORA

1. *Enquadre del tema*

Antes de nada debo disculparme por el título dado a esta comunicación. Hablo de Francia y de España, cuando en realidad las referencias de estrenos, y de publicaciones diarias, se refieren a Madrid y a París. Nada más lejos de mi intención el afirmar que «Madrid es España» y sobre todo el venir a decirlo a Barcelona, donde la herejía podría convertirse en cisma. Si además la afirmación tiene acento andaluz, podría dar lugar a un contencioso político de todo el Estado español.

Bromas aparte, trataremos con unos datos en los que se hace referencia a estrenos y representaciones de las obras de Dumas hijo en Madrid; por otra parte, las críticas de periódicos, si bien son de difusión nacional, se concretan a hechos teatrales acaecidos en Madrid. Lo mismo tenemos que decir de Francia: en este caso Francia es París. Mis deducciones parten de hechos ocurridos en la capital y no en todo el territorio francés.

Centrados los lugares de salida y llegada del hecho teatral que analizaremos, enmarcaré el trabajo dentro del significado del siglo XIX para la vida teatral de nuestro país.

Es un hecho admitido la enorme difusión que el teatro francés del siglo XIX en general y de la segunda mitad del siglo, en particular, tuvo en nuestro país. Con sólo repasar cualquier diario de la época, vemos lo frecuente de afirmaciones como las siguientes: «Esta noche se representará en el teatro X, la divertida comedia Y arreglada del francés», o «sobre el pensamiento de una obra francesa», o «traducida y adaptada del francés», etc.

Este hecho hace que el teatro se convierta en un vehículo de transmisión de una determinada imagen del país del que proceden las obras. Esta imagen, evidentemente, tiene que ser deformada, por

las condiciones del vehículo de transmisión. El mensaje transmitido nunca puede tomarse como referencia exacta para el conocimiento real del país en cuestión.

A eso hay que añadir una peculiaridad del teatro del siglo XIX. En efecto, el tipo de comedia burguesa en boga en la segunda mitad del pasado siglo, con pretensiones de reflejar la realidad cotidiana, pudo contribuir más que otro tipo de manifestación artística, a difundir una determinada imagen de la realidad social. Vamos, pues, a ver las circunstancias en que ésta se transmite a través de las obras de Alejandro Dumas hijo.

2. *Algunas de las peculiaridades del teatro de Alejandro Dumas hijo*

Habrà que comenzar diciendo que la sociedad reflejada en el teatro de este autor es menos real que la que presentan otros autores contemporàneos cuyas obras se representaban en Madrid, como Sardou, Augier y tantos otros aun más olvidados actualmente. La razón de esta peculiaridad del teatro de Alejandro Dumas hijo estriba en que, al dedicar su teatro casi exclusivamente al estudio de las relaciones entre los sexos, del amor y de la mujer, sus personajes se sitúan en un medio social perteneciente a la nueva aristocracia financiera, o bien son nobles que se unen a gentes provenientes de un ambiente ambiguo, mitad bohemio, mitad de profesiones algo «turbias». De este modo las preocupaciones cotidianas que presentaban otras obras están sustituidas en el teatro de nuestro autor por otros intereses muy alejados de la realidad normal y cotidiana.

Así, para estos personajes, enmarcados en estos ambientes, los problemas amorosos pueden convertirse en el *leitmotiv* de sus vidas.

Otra de las características del teatro de Alejandro Dumas hijo que influye en la comprensión de nuestro tema se refiere a la condición de los personajes. Éstos representan a seres excepcionales, en el sentido de que no pertenecen en su mayor parte a lo habitual del común de los mortales, ya sea en el sentido positivo o en lo negativo de su condición humana.

3. *Análisis de las obras representadas en Madrid*

Enmarcado el tema en el contexto del teatro del siglo XIX y anotadas las peculiaridades del teatro de Alejandro Dumas hijo en que ha de ser estudiado el tema, entro ya directamente en el análisis de la imagen social que transmiten sus obras teatrales. La forma de proceder será la siguiente:

De entre la producción de Dumas hijo, no todas las obras fueron

representadas en Madrid. Por eso comenzaré distinguiendo las que lo fueron, con la fecha de estreno que he encontrado. En el análisis de la obra, me referiré brevemente al tema o la idea central de la obra en cuestión, al ambiente social en el que se desarrolla, al tipo de personajes que presenta.

Seguidamente expondré mi opinión de la «imagen» de sociedad que se desprende de estas obras, para concluir expresando mi parecer acerca de cómo fue recibida la obra por parte del público y en qué medida contribuyó a formar o deformar la opinión sobre el país vecino de los receptores españoles.

Seguiré un orden cronológico de estreno de la obra en Francia, para dejar así constancia de los desfases existentes entre la obra original y su «entrada» en España.

En los casos en que existan varias versiones de la misma obra, respetaré el orden cronológico también en este caso.

La Dame aux camélias (Vaudeville, 2 de febrero de 1852).¹

Pocas obras del teatro del siglo pasado han tenido el éxito y la difusión de esta historia de la rehabilitación por amor de Marie Duplessis, alias Margarita Gautier. No vamos a analizar aquí las razones del éxito de público de una obra que los estudiosos consideran mediocre; aunque pienso que el público vio algo más allá de lo que el propio autor había visto y puesto en ella, escrita precipitadamente por acuciantes problemas económicos.

La primera representación en Madrid de la que hemos encontrado noticias data de 1854, según el arreglo de don Vicente de Lalama.² Si bien el diario *La Época* anuncia su estreno en 1853 en el teatro Lope de Vega,³ no hemos encontrado referencias a tal estreno en las investigaciones realizadas para confirmar tal dato.⁴

A partir de esta fecha, las reposiciones son numerosísimas; pero, según nuestras referencias, siempre en idioma foráneo, ya sea francés, italiano o portugués, según la lengua de las compañías que visitaban frecuentemente nuestro país.

Las versiones son también numerosas. De las catorce de distintos adaptadores y traductores que hemos manejado, la mayoría tienden a traducir literalmente y en un mal castellano la versión original, suprimiendo sólo algunas escenas y acortando algunos parlamentos.

1. En realidad, la primera obra que escribió para el teatro Dumas hijo es *Les Bijoux de la Reine*, de ambiente español, pero se representó sólo una vez en el teatro particular de Mme de Castellane. Muy posteriormente se representaría en la Comédie Française.

2. V. de Lalama, *Margarita Gautier ó la dama de las camelias, drama en 5 actos, arreglado del francés para representarse en Madrid el año 1854*, Biblioteca Dramática, Madrid, Imprenta de V. de Lalama, 1854.

3. *La Época* de 11.XI.1853.

4. *La Iberia* de 14.V.1865: «Anoche asistieron SS.MM. y Altezas al teatro de Variedades. Se representó *La Dama de las Camelias*.»

Hemos encontrado también alguna que llega a reducirla a dos actos.⁵ Sin embargo, la mayor parte de las traducciones mantiene los cinco o los reduce a cuatro.

Del éxito y del escándalo que produjo la obra, similar al de su estreno en París, se hacen eco los periódicos y revistas, siendo esta primera obra de Dumas hijo la que más huella dejará de toda su producción y por la que será fundamentalmente conocido por el público español.

La siguiente obra estrenada en París, *Diane de Lys* (Gymnase Dramatique, 14 de noviembre de 1853), no se representó en Madrid, ni fue traducida a nuestro idioma, siendo una obra más «escandalosa» que *La dama de las camelias*, al presentar un caso de adulterio más cerca de las ideas románticas sobre la pasión, que de sus futuras tesis moralizadoras.

Le Demi-monde (Gymnase Dramatique, 20 de marzo de 1855).

Esta obra, que presenta «la classe des déclassées»,⁶ causó en París notable escándalo, aunque creo que puede ser considerada como su acto de contricción a *La Dame aux camélias*. El mundo de la prostitución y el de aquellas que se mueven en un terreno totalmente ambiguo, el de «les pêches à quinze sous»,⁷ es el que refleja la obra, pasando la pintura social a primer término y la intriga sentimental al segundo, aumentando considerablemente el número de sus *tirades* moralizantes, en boca de su «alter ego», Olivier de Jalin, que inaugura sus típicos y tópicos *raisonneurs*. Esta obra fue conocida en España dos años más tarde, representándose con el título de *Susana*,⁸ en versión de José María García, en el Teatro del Circo, por la compañía de Teodora Lamadrid y Joaquín Arjona.

Sin embargo, es la gran María Tubau la que conseguirá pasar a la posteridad como la que hizo hablar en castellano a la falsa baronesa D'Ange, el 31 de octubre de 1883 en el teatro de la Comedia.

Después de *Susana*, la obra se había representado solamente en portugués. La puesta en escena de la Tubau se realizó a partir de una versión de Luis Valdés y mantenía el título original en francés.

Existe otra versión, editada en Barcelona, por Pérez Capo, sin fecha, así como una parodia en un acto y cuatro cuadros, en verso, de Francisco Flores García.

La Question d'argent (Gymnase Dramatique, 31 de enero de 1857), la siguiente obra que Dumas hijo estrenó en París, no fue conocida en España, ni en versión extranjera ni en castellano.

5. Felipe Pérez Capo, *Margarita y Roberto*, Madrid, S.A.E., 1916.

6. A. Dumas, *Le Demi-Monde*, «Préface».

7. El símil de los «melocotones averiados», como tradujo algún periódico, se refería a la comisión de algún desliz, que las apartaba de la sociedad regular, y se hizo famoso en la época.

8. Suzanne D'Ange era el nombre de la principal protagonista femenina, de ahí el título de la versión.

Es ésta la única pieza en que el autor aborda un tema fuera de los habituales de su producción, interesándose por lo que para otros autores, como Émile Augier, será tema central en su producción dramática: el tema del dinero, de los mayores especuladores y de la reciente aristocracia financiera.

Sí fue estrenada, y con muy poca dilación respecto del estreno parisiense, su siguiente producción: *Le Fils naturel* (Gymnase Dramatique, 16 de enero de 1858), que se representó en el teatro Novedades el 30 de marzo de 1858 en castellano, a la vez que se representaba también en el Variedades por una compañía francesa.

El escándalo que produjo la obra se refleja en estas palabras:

«Son convenientes para nuestra literatura y nuestras costumbres obras como ésa?... En Francia no se piensa como en España, o si en Francia se piensa como en España, *El hijo natural* no entra en el pensamiento de los franceses. Más claro, *El hijo natural* no representa genuinamente un cuadro de la sociedad española, o la sociedad española difiere de aquélla de manera muy notable. En nuestra Patria el hijo es el hijo...»⁹

De esta forma se expresaba el señor Frontaura en *El Estado*. Por su parte, el democrático *La Discusión* decía:

«No se pueden dar más perversión de caracteres, ni en Francia ni en ninguna parte existen tales tipos respetados, al menos considerados decentes, aquellos caracteres pertenecen a un círculo social galante y degradado muy conocido en París.»¹⁰

El señor Vera en *La Crónica* concluía:

«Se le acusa de ser un cuadro fiel de miserias, de vicios por fortuna aquí desconocidos.»¹¹

A este escándalo, se sumó el creado por el pleito entre los traductores de la obra estrenada en el Novedades, Luis Cortés y Suaña, José M. Escudero y don Manuel Padilla, con don José de Olona, que a su vez había hecho otra traducción de la misma.

Según el crítico de *El Fénix*, al conocerse el éxito que había tenido la obra en París,

«abrieron el diccionario los traductores y aguardaron el ejemplar impreso, pluma en ristre, arma en sus manos más terrible que las bombas del atentado del 14. Llega por fin el suspirado enemigo y como una bandada de buitres hambrientos se lanzan

9. Sr. Frontaura, *El Estado* de 29.III.1858.

10. Sr. Fernández y González, *La Discusión* de 29.III.1858.

11. *La Crónica* de 29.III.1858.

a su presa, y muerte aquí, araña por allá, resultaron tres traducciones de una misma obra. Al final, la contienda la decide el autor, admitiendo para su hijo natural nada menos que tres padres adoptivos, lo cual nos da sobrado fundamento para creer que la conciencia literaria en el vecino imperio no está mejor parada que en España».

A estos tres traductores, además de Olona, hay que sumar una dama, doña Emilia Serrano de Wilson.¹²

Lo que molestaba más a los espectadores, no era la presentación del problema de los hijos naturales en escena, sino el hecho de que el hijo natural en cuestión, tras conocer su identidad, fuera capaz de rechazar el nombre que su padre le ofrecía por ambición, una vez que el hijo se había convertido en una personalidad política.

Un père prodigue (Gymnase Dramatique, 30 de noviembre de 1859), a pesar de haber sido traducida casi inmediatamente por Cayetano Rosell y Eugenio Hartzenbusch, arreglo que se leyó en el teatro del Príncipe,¹³ en el año siguiente al de su estreno en París, no se representó hasta el año 1863 en el teatro del Circo,¹⁴ con «lisonjero éxito» y sin grandes sobresaltos.

A partir de esa fecha, se inicia un gran desfase entre los estrenos de París y Madrid. *L'Ami des femmes* (Gymnase Dramatique, 5 de marzo de 1864), no se estrenará en el teatro Principal hasta 1898, con una versión de Jaime Graell, calificada por algunos críticos de «bilingüe»¹⁵ y que no entusiasmó a nadie.¹⁶

Les Idées de Mme Aubray (Gymnase Dramatique, 10 de octubre de 1867), que vio su aparición en 1890 en italiano, no la hizo en castellano hasta 1893, con una traducción de Salvador López Guijarro que mutila bastante el texto original, por la compañía de Ceferino Palencia, creando polémicas con casi 30 años de retraso, similiares a las suscitadas en París en ocasión de su estreno.¹⁷

Une visite de noces (Gymnase Dramatique, 10 de octubre de 1871), no se representó en Madrid, aunque existe una versión en castellano sin fecha y sin nombre del traductor, versión que he consultado en la Biblioteca del Arsenal de París.

La Princesse Georges (Gymnase Dramatique, 2 de diciembre de 1871), presentada en el año 1873 por la compañía italiana de Jacinta Pezzana, no se representó en castellano hasta el 17 de abril de 1895, por la compañía de María Tubau (Teatro de la Alhambra), mientras

12. Emilia Serrano de Wilson, *El hijo natural*, Valparaíso, Museo Dramático del Mercurio, Imprenta y Librería del Mercurio, 1861.

13. *La España* de 7.III.1860.

14. *La España* de 5.II.1863.

15. Zeda, *La Época* de 7.IX.1899.

16. Posteriormente, la Compañía de Virginia Fábregas estrenó una versión de Enrique F. Gutiérrez Roig y Luis de los Ríos, en el año 1921.

17. Pedro Bofill, *La Época* de 30.XII.1891.

que la polémica *La Femme de Claude* (Gymnase Dramatique, 16 de enero de 1873), que había hecho correr ríos de tinta en Francia con su famoso «Tue-la» (de entre las varias soluciones que Dumas hijo había propuesto a lo largo de su producción para solucionar el problema del adulterio, en esta obra, cargada de símbolos, llega a la conclusión de que si «tu as épousé la Bête... tue-la». La tesis de Dumas, al parecer, era a favor del divorcio según se desprende del *Préface* de la obra, pero, cualquiera lo diría... Pues bien, en Madrid, las señoras no experimentaron el pánico de las damas francesas, que miraban con algo de prevención a sus maridos, que aplaudían la obra. En Madrid sólo se conoció la versión italiana en el año 1890.

Monsieur Alphonse (Gymnase Dramatique, 26 de noviembre de 1873), se representará en castellano con 13 años de retraso, en una versión titulada *La viuda de López*, arreglo de Luis Mariano de Larra. En ella se repiten las tesis en favor de las madres solteras.

La Princesse de Bagdad (Théâtre Français, 31 de enero de 1881), que constituyó un auténtico fracaso en París, fue conocida en nuestro país sólo en versión italiana.

L'Étrangère (Théâtre Français, 14 de febrero de 1876), otra de las obras «simbólicas» de Dumas hijo, no se representó ni se tradujo en nuestro país.

Denise (Théâtre Français, 19 de enero de 1885), se conoció en versión española el mismo año de su estreno en París. Esta obra rompe el «desfase» a que anteriormente hacía alusión, pero sólo temporalmente. Creó polémica el hecho de que Dumas hijo «como escritor de filosofía social tiene una manía y es la de probar que las gentes honradas son las que tienen que pagar los vidrios rotos por los más desafortunados calaveras; más claro y sin metáfora: que los hombres de bien deben casarse con las mujeres seducidas por otros, no tan de bien. He aquí por qué el público de la Comedia compuesto por españoles, esto es, del pueblo como tal más quisquilloso en puntos de honra y más temeroso en todo del ridículo, he aquí por qué soportó paciente el primer y segundo actos de *Dionisia*, escuchó con agrado y celebró con palmas el tercero y quedó frío, mohíno y entre burlón e irritado el último», dice Luis Alfonso en *La Época*.¹⁸

Francillon (Théâtre Français, 17 de febrero de 1887), tardó mucho más en ser conocida en castellano, tras estrenarse en 1888 (en mayo, Teatro Real) por Sarah Bernhardt, hasta que en 1895 la incorporó a su repertorio la artista que fue la mayor difusora de la obra del autor en España, María Tubau:

«Las comedias francesas que forman el repertorio de la Sra. Tubau, retratan una sociedad que se diferencia mucho de la sociedad española. Sacan a la escena costumbres que están en

18. *La Época* de 31.XII.1885.

oposición con nuestras costumbres, pintan caracteres para nosotros exóticos.»¹⁹

Debido a la extensión forzosamente limitada de esta exposición, no me referiré a las obras que Dumas hijo escribió en colaboración con otros autores, colaboración que dio lugar en el país vecino a polémicas notables en torno a la autoría de las obras.

4. *A modo de conclusiones*

A partir de lo anteriormente expuesto, y sobre todo teniendo en cuenta el estudio pormenorizado de las versiones de las obras de Dumas al castellano, que forma parte de un trabajo mucho más extenso que estoy llevando a cabo y con el que espero aportar nuevos datos sobre el conocimiento de la obra del polémico hijo de Dumas, creo poder formular un conjunto de afirmaciones a modo de conclusiones de la investigación realizada.

Hasta el año 1860 aproximadamente, puede decirse que la difusión del teatro de Dumas hijo es relativamente rápida, a partir de ese año se ralentiza, salvo en el caso de *Denise*, creando un desfase entre París y Madrid, entre la recepción de los «mensajes» del autor por parte de los receptores franceses y por parte de los españoles.

Desde esa misma fecha, además del desfase a que he aludido, el conocimiento de las obras llega a través de versiones extranjeras, por lo que no resulta fiable la difusión de las tesis del autor. Valga como muestra de lo que digo esta noticia de *El Imparcial*, repetida en numerosas ocasiones en otros diarios y revistas que he consultado:

«Pronto tendremos entre nosotros a Sarah Bernhardt que viene a hacer gala de sus excepcionales dotes artísticas y a dejar en ayunas a la mayoría de los espectadores [...]. Mientras se representa la obra, hay alguna señora que pregunta en voz baja a su marido: Oye, Leonardo, tú que sabes francés, ¿qué quiere decir *cochon*?... Y él, que hace gala de sus conocimientos lingüísticos, dice muy serio: *cochon* es lo mismo que jergón, o mejor dicho edredón.»²⁰

Algunas de las obras más polémicas en Francia, aparte de *La Dame aux camélias*, no se difundieron suficientemente en España. Recuerdo, entre otras, *La Femme de Claude*. Por ello y a pesar de lo conocido del nombre del autor y de la difusión que algunas de sus

19. *El Imparcial* de 5.X.1895.

20. *El Imparcial* de 9.X.1895.

tesis tuvieron en algunos periódicos españoles,²¹ en particular la emprendida a favor del divorcio coincidiendo con la campaña de Naquet;²² su teatro no lo fue tanto en nuestro país, en contra de lo que podría parecer. Corrobora este hecho, la mala calidad de las traducciones, y el que, para adaptarlas a los gustos del público español, la mayoría de ellas acortan y mutilan los parlamentos en los que el personaje del *raisonneur*, que es portavoz del autor, expone las razones de la tesis que se defiende en la obra, con lo que frecuentemente queda ésta reducida a la intriga amorosa que en el original sirve de soporte de dicha tesis. Así, el producto que se contempla es otra cosa, no es un «Dumas fils».

En los casos en que las obras se representaban en castellano y el público por tanto las entendía, el teatro de Alejandro Dumas hijo contribuyó a difundir una falsa imagen de Francia. El público español creía que eran obras aceptadas en el país vecino y con ellas las tesis que se presentaban, cuando en realidad en Francia, en París, Dumas hijo contaba con un público, que constituía un mundo reducido dentro de la sociedad de la época, el *monde* que contribuía a «exportar» el mito de la *Fête Impériale* en el Segundo Imperio. Con ese mundo el autor mantenía un «consensus» que funcionaba a la perfección. Consistía tal «consensus» en presentar tesis «impactantes», que el público recibía escandalizado. El desenlace de la obra, escandaloso aparentemente, se encargaba sutilmente de volver a poner todo en su sitio. Estas buenas gentes, con un notable *décalage* entre su moral pública y la privada, volvían a sus hogares escandalizados y encantados.

Solamente en el caso de la cuestión relativa a los hijos naturales y a su insistencia en favor de una ley acerca de la *recherche de la paternité* puede decirse que Dumas hijo es sincero y arriesgado.

Este tipo de complicidad no podía establecerse en nuestro país, con unas obras traducidas, con una sociedad y unas circunstancias diferentes.

La extensión del trabajo me obliga a poner aquí punto final a estas reflexiones que quedan sólo esbozadas. Como resonancia final a todo lo que he dicho, me pregunto si después de todo es posible hablar de «imagen» de un país en otro, usando como referencia un teatro, sobre todo cuando como en el caso presente, se halla media-

21. La aparición del libro *La question du divorce* y la refutación que de él hace el P. Didon, son reflejadas inmediatamente por la prensa que he consultado. Los artículos más extensos son los de *La Época* de 9.II.1880 y *La Iberia* de 5.V.1880.

22. La campaña de Dumas hijo a favor del divorcio se da más fuera que dentro del teatro. Aunque en las obras en que trata del adulterio, se supone que su tesis es a favor del divorcio, es en los *Préfaces* y en las *brochures* en donde aborda más directamente la cuestión. Naquet es el diputado que defendió en la Cámara el proyecto de ley a favor del divorcio en Francia.

tizado por múltiples factores: en primer lugar, por lo poco representativo de la muestra de población que podía asistir a las representaciones. Además, los testimonios que podemos tener del impacto de dicho teatro provienen de la prensa, una prensa necesariamente mediatizada por muy diversas razones, desde las políticas y religiosas hasta las económicas, las simpatías personales, etc. Por todo esto, creo que debemos ser muy cautos a la hora de hablar de la difusión de la «imagen» de un país en otro a través de un vehículo de transmisión como es el teatro.

LA MANIPULACIÓN DE LA IMAGEN DE NAPOLEÓN III POR LA PRENSA CANARIA DE LA ÉPOCA

CARLOS ORTIZ DE ZÁRATE

La imagen creada por los medios de comunicación es un objeto cuyas dimensiones requieren un tratamiento informático. Este último ofrece claras alternativas al análisis cuantitativo. Los otros posibles análisis no son tan afortunados; sus problemáticas desbordan el marco de la actual metodología. No debe extrañarnos, pues, la escasa presencia de éstos en el análisis de contenido.

El objeto de esta comunicación es presentar, a través de la imagen de Napoleón III en la prensa canaria de la época, un tratamiento informático de análisis cualitativo.

La ficha de nuestro programa representa una unidad informativa. Consideramos unidad informativa un mensaje, manifiesto en la lectura, por una acción y un agente. El número de palabras contenidas en esta unidad nos revela la cantidad informativa. Por otra parte la escritura está expresada en el espacio informativo, es decir número de palabras contenidas en el mensaje aparecido en el medio. La relación lectura-escritura, representada aquí por la cantidad informativa y espacio informativo, nos indica la tasa de manipulación. Esta manipulación puede darse o bien por un exceso o bien por un defecto del espacio informativo con respecto a la cantidad informativa.

Para conocer la intensidad de esta manipulación hemos creado una escala cuyos valores oscilan entre + 3 y - 3. El cero, por supuesto, es neutro. Cada uno de estos 6 códigos representa una clase, definida por una lista de determinantes. Tras el código disponemos de un espacio destinado al o a los determinantes que han servido a su discriminación. Los tres últimos recuadros de la ficha están destinados a la categoría que caracteriza esta información, recuadro 17; al mensaje aparecido en el medio, recuadro 18; a la unidad informativa, recuadro 19.

Nos hemos limitado en esta explicación a las variables relacionadas con el análisis cuantitativo, ya que la exposición de las otras alargaría innecesariamente esta comunicación.

Tasa e intensidad de manipulación nos permiten establecer el grado de concentración del objeto. Hemos obtenido una síntesis de la imagen de Napoleón III en la prensa canaria de la época reteniendo los siete valores más altos de tasa de manipulación correspondientes a la máxima aceptación (+ 3) y al máximo rechazo (- 3). Los cuadros 1 y 2 recogen los listados de tasas de manipulación, indicativo del lugar que ocupa ésta en la clasificación de mayor a menor dentro de su grupo, determinantes y categorías de cada una de ellas.

CUADRO 1

MAXIMA ACEPTACION

<i>Tasa de manipulación</i>	<i>Determinantes</i>	<i>Categoría</i>
14/152 (11)	interés incontestable	aceptación internacional
5/45 (12)	nobles ideas	cualidades militares
15/109 (13)	general satisfacción	aceptación parlamentaria
9/64 (14)	ejemplar	cualidades políticas
9/62 (15)	inmenso entusiasmo	aceptación popular
15/48 (16)	dignos y prudentes	cualidades políticas
3/8 (17)	mucho entusiasmo	aceptación popular

Los listados de las unidades y espacios informativos correspondientes a estos altos grados de manipulación y aceptación nos permiten analizar la forma en que éstas se realizan. Para mayor comodidad en la exposición los hemos agrupado en función de las categorías. Las respectivas tasas de manipulación serán evocadas por los índices que hemos citado a continuación de las mismas.

A) Aceptación.

A1) Aceptación internacional.

Unidad informativa (11).

La prensa inglesa aprecia el manifiesto de Napoleón III sobre la guerra de Italia.

El Eco del Comercio de 25.V.1859:

«He aquí la opinión de la prensa inglesa sobre la guerra de Italia. *The Morning Post*: "El manifiesto del emperador de los franceses, aunque dirigido a la nación francesa, es de un interés incontestable para el resto de Europa. Explica las razones por las cuales emprende la guerra; fija los límites dentro de los cuales debe circunscribirse y se compromete solemnemente a impedir toda posibilidad de añadir territorio alguno a la nación francesa a consecuencia de la campaña. Es imposible pronunciarse en términos más claros y obligatorios. No vacilamos en

decir que debe ser recibido con la entera confianza que se debe, sin contradicciones, a Luis Napoleón, hasta ahora nuestro aliado. Por confesión de todos los ministros de negocios extranjeros, desde que la alianza existe, su conducta ha sido franca y digna.”»

A2) Aceptación parlamentaria.

Unidad informativa (13).

El Senado ha votado por unanimidad su adhesión a la política internacional de Napoleón III.

El Eco del Comercio de 1.VI.1859:

«Los senadores que aquí quedan no retrocederán ante ningún acto de valor cívico de adhesión al emperador (nuevas aclamaciones). Ellos y nosotros rivalizaremos en patriotismo (muestras de aprobación y gritos de ¡viva el emperador!, ¡viva el ejército!). El emperador no puede permitir que Turín, que es la llave de los Alpes, ni Roma, que tiene las llaves de la Iglesia en manos de un santo y venerado pontífice (sensación general y profunda) caiga bajo el yugo usurpador de una influencia hostil a la Francia (adhesión unánime y calurosa). Devolveremos, pues, a Italia su nacionalidad. No será revolucionaria (¡muy bien!, ¡muy bien!) sino libre (movimiento general de satisfacción. Vivas aclamaciones).»

A3) Aceptación popular.

Unidad informativa (15).

Napoleón III se incorpora a la campaña de Italia.

El Eco del Comercio de 25.V.1859:

«El emperador ha salido a las cinco treinta de las Tullerías y a las seis ha tomado el camino de hierro. Iba en carrera descubierta, con el uniforme de general y acompañado de la emperatriz. El gentío en las calles era inmenso y, al acercarse al camino de hierro, hubo grande entusiasmo. La emperatriz le acompañó hasta Fontainebleau.»

Unidad informativa (17).

Los mejicanos adoran la intervención francesa.

El País de 28.VII.1863:

«Ha habido mucho entusiasmo y vivas al emperador, a la emperatriz y a la intervención.»

B) Cualidades.

B1) Cualidades militares.

Unidad informativa (12).

Napoleón III ha puesto en libertad a los prisioneros heridos.

El Eco del Comercio de 22.VI.1859:

«Al restituir el emperador de los franceses la libertad a los prisioneros heridos, que la suerte de los combates pusiera en su poder; al hacerlos saludar militarmente por su ejército vencedor, cuando atravesaban sus filas; al prodigar a los vencidos desgraciados, los honores, rindió el jefe del ejército aliado un tributo de adhesión a las nobles ideas que la moderna civilización ha propugnado. Ha obrado en nombre de un pueblo que tiene conciencia de su grandeza y que no procura el triunfo sino por medios generosos y dignos.»

B2) Cualidades políticas.

Unidad informativa (14).

Napoleón III ha recibido un informe sobre la subversión.

El Eco de Gran Canaria de 5.XII.1868:

«*Le Gaulois* pretende que el emperador, al recibir un informe que le ha sido sometido respecto a los ataques dirigidos contra el gobierno en varias reuniones públicas, ha contestado: "Impedid el desorden y dejad hacer a la libertad." Estas palabras resumen de una manera concisa el fin al que deben dedicarse los que quieren el prestigio sin revolución.»

Unidad informativa (16).

Los emperadores de los franceses han negado su apoyo a la ex reina de España.

El Eco de Gran Canaria de 5.XII.1868:

«Los dignos y prudentes soberanos, en quienes la desgraciada hija de Fernando VII esperaba hallar un poderoso apoyo para la ratificación de sus planes absolutistas, obrando como buenos políticos, se han limitado a ofrecer temporalmente a la ex-reina de España, el consuelo de sus simpatías.»

En estos ejemplos podemos observar las tendencias siguientes:

- 1) Se producen en un exceso de espacio informativo.
- 2) Están concentrados en un medio, *El Eco del Comercio*, de Santa Cruz de Tenerife y en un período, la campaña de Italia.
- 3) Toman un carácter meramente informativo, apoyándose en otros medios: *The Morning Post* (11), *Le Moniteur* (18), *Le Gaulois* (14), o bien en el discurso del presidente del Senado.
- 4) El modelo corresponde al esquema «Emperador de los franceses».

CUADRO 2

MAXIMO RECHAZO

Tasa de manipulación

	<i>U. infor- mativas</i>	<i>Determinantes</i>	<i>Categoría</i>
0/20	0 (21)	¡Dios lo quiera!	sin categoría
19/6	4 (22)	tirano	cualidades políticas
39/43	4 (23)	se burla	cualidades políticas
27/7	3 (24)	traición	cualidades políticas
24/41	2 (25)	malignidad	ascendencia
25/88	1 (26)	desconfianza	cualidades políticas
15/39	1 (27)	fatuo	cualidades humanas

Sin categoría.

Unidad informativa (21).

La Federación de 24.VIII.1869:

«¿Sucederá lo mismo con la caída de Napoleón, designada por tan singulares coincidencias para el presente año? ¡Dios lo quiera!»

B2) Cualidades políticas.

Unidades informativas (22).

Napoleón III fue elegido.

Napoleón III es un traidor.

Napoleón III es un tirano.

Napoleón III es un opresor.

El Eco de Gran Canaria de 26.XI.1868:

«Elegido, convertido en tirano y opresor.»

Unidades informativas (23).

Napoleón III recibe 25 millones de pesetas anuales del presupuesto nacional.

Napoleón III tiene el usufructo de 12 palacios.

Napoleón III tiene el usufructo de unos cuantos millones de hectáreas de bosque.

Napoleón III se ríe del pueblo francés.

La Federación de 3.VIII.1868:

«Y de que el pueblo francés dé a don Luis todos los años, para que se burle de él, 25 millones de pesetas, el usufructo de 12 palacios y de unos cuantos millones de hectáreas de bosques y otros picos de menor calibre.»

Unidades informativas (24).

Napoleón III es un traidor.

Napoleón III ha desterrado para siempre la libertad.

Napoleón III ha desterrado para siempre el progreso.

La Federación de 18.VIII.1869:

«Y la traición de Napoleón III, ¿no ha desterrado para mucho tiempo la libertad y el progreso?»

Unidades informativas (26).

Napoleón III ha felicitado, en el último consejo de ministros, a Drouyn de Lhuys por la correspondencia diplomática que ha mediado entre París y Berlín.

El País de 26.III.1863:

«Según dice *Le Nord*, habiendo M. Drouyn de Lhuys leído en el último consejo de ministros la correspondencia diplomática que ha mediado entre París y Berlín, el emperador felicitó al ministro por la moderación y habilidad que parece ha mostrado en el asunto. Cuando conozcamos esta correspondencia, podremos juzgar hasta dónde la conducta de M. Drouyn de Lhuys y la aprobación de Napoleón III marchan de acuerdo con los altos intereses de Francia y de Europa y con los fueros de la justicia y del derecho.»

B3) Cualidades humanas.

Unidad informativa (27).

Napoleón III ha reclamado a la Santa Sede el privilegio de los reyes de Francia.

El Insular de 25.VII.1868:

«En efecto, al escribir la vida de César, habiendo visto Napoleón que su héroe era fiamen, o sacerdote romano, se recordó que él también podía obtener una parte de sacerdocio y reivindicó el privilegio de los reyes de Francia.»

C) Ascendencia.

Unidades informativas (25).

Los estudiantes han iniciado una suscripción para elevar una estatua al rey Luis de Holanda.

Se duda de que éste sea el padre de Napoleón III.

El Eco de Gran Canaria de 5.IX.1868:

«Los estudiantes han iniciado una suscripción para elevar una estatua al rey de Holanda, con esta inscripción: al padre de Napoleón III; sólo los que están al corriente de la historia secreta contemporánea pueden comprender la malignidad de este proyecto.»

El rechazo hacia Napoleón III se manifiesta en una descalificación total como político, como persona, e incluso dinástica. Contrasta con la manipulación altamente positiva que hemos descrito, sobre todo en el hecho de que no utiliza la información como pretexto, o, cuando lo hace, la manipulación se realiza en la expresión de la opinión del periodista. En este sentido podemos señalar las frecuentes referencias al pasado, traición del 2 de diciembre, bastardo, dilapidador. Es significativo el cambio de la tasa de manipulación, que tiende a inclinarse hacia el exceso de información con respecto al espacio informativo, o bien a la ausencia de aquélla, para expresar solamente un deseo del autor del artículo (*La Federación* de 24.VIII.1869, citado).

La concentración de esta fuerte manipulación a partir de 1868, con el cambio que se produce en la prensa española, no sólo en la ideología, sino en la forma, no es una explicación válida; podemos observar esta misma tendencia en épocas anteriores (*El País* de 23.III.1863, citado).

Con respecto a los contenidos de las informaciones seleccionadas, nos parecen suficientemente elocuentes en sí, para iniciar una breve explicación sobre ellos. Queremos, sin embargo, señalar, su carácter de tópicos en tres niveles diferentes: 1) la imagen de Napoleón III; 2) la de líderes políticos de una ideología similar, y 3) la de un líder político en general.

La utilización de estos parámetros de manipulación nos permite obtener una imagen con el grado de intensidad fijado por nuestros requisitos. Por otra parte, la inclusión de espacios y unidades informativas en la ficha, así como la de las variables cuantitativas, nos ofrece la posibilidad de realizar cualquier tipo de análisis que deseemos.

Reconocemos la necesidad de validar nuestro concepto de unidad informativa, así como la de una definición más estricta de la tasa de manipulación.

EL PSICOLOGISMO FRANCÉS DE FIN DE SIGLO Y EMILIA PARDO BAZÁN

INMACULADA BALLANO

En el mundo de la literatura que, al fin, no es sino pequeña parcela, a veces reducto del mundo de los humanos, los ciclos naturales suelen alcanzar forzoso cumplimiento; a unas tendencias les siguen otras y casi siempre ello es resultado de una natural reacción expansiva. Aunque suene a perogrullada reduccionista, el hecho es que la lectura y la escritura son productos del ocio, y el hombre ocioso se cansa de todo, de manera que le hallaremos siempre persiguiendo la novedad, reaccionando ante la monotonía y dando por modas actuales las que ya lo fueron en otro tiempo, pero para otros. Es así como, en la historia literaria, más que con grandes revoluciones —que las ha habido, pero pocas— nos solemos encontrar con vaivenes, más o menos acusados, en los gustos imperantes, al compás de los avatares sociológicos. La crítica ha sido la encargada de detectar, codificar, explicar, aplaudir o marginar la producción de cuantos, en cada momento, se encontraban en la cresta de la ola. Y ninguna crítica más feroz, apasionada y de actualidad que la cultivada en la España del último tercio del siglo XIX.

Se seguía entonces un ritmo impuesto por circunstancias foráneas. Los años 70 y 80 lo fueron de agitación no tanto política como literaria. La renovación venía de Francia, la polémica también y entre nosotros estalló, desgraciadamente, con clamores más intransigentes que sanamente «oportunistas» como le hubiese gustado a Clarín. Estábamos ya, aunque a regañadientes de muchos, en la era del realismo, y el naturalismo hacía su aparición en el escenario nacional de la mano de Charles Bigot, Gómez Ortiz, González Serrano, Ortega Munilla, López Bago, Manuel de la Revilla, Vicente Colorado, José Zahonero, Jacinto Octavio Picón, Rafael Altamira, L. Alas y, a no dudarlo, E. Pardo Bazán, para quien era de rigor estar en todas las salsas; cosa que, a decir verdad, consiguió no por zalamerías concesiones femeninas, sino por su auténtico saber hacer como crítico y novelista.

Entre los presentadores de la escuela de Zola hubo de todo, destructores y entusiastas defensores. Para quienes participaban del espíritu liberal de la época la nueva corriente traía la promesa de una novela comprometida con la modernidad y capaz de contribuir a la regeneración de la sociedad española. La autora de *La cuestión palpitante* se hallaba entre los que así sentían y por este motivo el conjunto de su obra crítica aparece hoy ante nuestros ojos como un esfuerzo por revitalizar la literatura española y situarla a la altura europea. Creyó siempre en una labor crítica independiente y antidogmática; en su opinión, al crítico de actualidad debía exigírsele, ante todo, una lectura meditada de cuantas obras se considerasen a su juicio, la capacidad de estar siempre con la mirada atenta hacia las manifestaciones que iban marcando pautas en el terreno de la creación literaria y el no dejar para el olvido la importancia y el papel desempeñado por el público. Con este bagaje de *aprioris* se lanzó al ruedo de la crítica periódica. Su *Cuestión palpitante* le granjeó un éxito sonado y discutido, pero las opiniones de unos y de otros al respecto no fueron suficientes para encasillar a la escritora. El debate mantenido durante los primeros años de la década de los 80 tuvo amplias secuelas, a las cuales, sin embargo, por requisito puramente histórico fueron superponiéndose otras preocupaciones, las mismas que estaban en candelero en toda Europa.

En 1886 había aparecido la obra de Melchior de Vogüé, *Le roman russe*. Pushkin, Lermontov, Gogol, Tolstoi, Dostoievski invadían con sus novelas las librerías francesas. A ellas tenía fácil acceso nuestra condesa, quien leyó con avidez a los autores rusos, sin olvidar tampoco, en busca de documentación precisa sobre la novedosa avalancha literaria, la lectura de memorias y narraciones de viajeros. El resultado de semejante puesta al día fue la conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en abril de 1887 bajo el título *La Revolución y la novela en Rusia*. Los aplausos entonces no llovieron en exceso; aunque Galdós alabó su aportación, Clarín ironizó con motivo del supuesto plagio dados los préstamos tomados del libro de Vogüé y algo parecido hicieron Icaza, Valera y Menéndez Pelayo, entre los de mayor renombre. Sin embargo, la intuición no le fallaba a doña Emilia. La reacción espiritualista rusa traía consigo la afirmación de esa nota cristiana de la cual, incluso muchos de los partidarios españoles del naturalismo, no habían renegado. Y en efecto, a decir de Nelly Clemessy, unos años después de haberse pronunciado a favor de la novela francesa moderna, Pardo Bazán encontraba en el realismo espiritualista de los escritores rusos una excelente ilustración de la fórmula estética que juzgaba más conforme con las exigencias del espíritu y la sensibilidad de su época.¹

1. Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán, romancière (La critique, la théorie, la pratique)*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, p. 145.

La escritora llegaba a la última década del siglo contagiada de ese pesimismo que invadió a buena parte de la intelectualidad española. Se respiraba tal apatía cultural en el país que los ánimos más inquietos no podían menos de asomarse con anhelo contenido a la realidad cultural de las naciones vecinas. La que ya era una importante y voluminosa señora creyó oportuno no perder de vista cuanto se cocía fuera de nuestras fronteras, y para que le sirviese de eco en todo momento se encargó de sacar a la luz una publicación periódica propia que llamó *Nuevo Teatro Crítico*.² Poco antes, en 1889, ayudó a Lázaro Galdeano a fundar *La España Moderna*, y en buena medida a ella se debió su orientación hacia el movimiento literario y artístico europeo; el esfuerzo culminó incluso con la edición a cargo de la revista de obras de autores extranjeros, principalmente de los naturalistas franceses y de los realistas rusos más sobresalientes.

En febrero de 1890 publicó Pardo Bazán en *La España Moderna* el artículo titulado «Las últimas modas literarias».³ El nombre de Tolstoi se anteponía allí al de Zola; y un año después en otro artículo, «Edmundo de Goncourt y su hermano»,⁴ se declaraba a la época naturalista ciclo terminado. A sus ojos, nuevas corrientes empujaban a la literatura como síntoma y consecuencia de una realidad social e individual que exigía la indispensable reconciliación entre el espíritu y la materia. En una época de confusión y pesimismo era necesario recuperar la energía moral perdida y los franceses, inspirados en parte en los novelistas rusos, se estaban encargando de hacerlo. Así fue como doña Emilia vino a dar cuenta de la reacción idealista en Francia.

Efectivamente, desde agosto de 1887, cuando cinco escritores discípulos de Zola hicieron saber, a través de una carta abierta, su rechazo a los excesos del autor de *La Terre*, la crisis de la novela naturalista iba a convertirse en la antesala de una reacción dispar a la busca de una nueva identidad. Edmond de Goncourt proponía una pintura de la realidad aristocrática, culta y distinguida, Maupassant marcaba su independencia abandonando la novela de costumbres, Huysmans con *À Rebours* se inclinaba por una estética presagio del futuro simbolismo, Brunetière, haciendo alardes críticos, hablaba a sus lectores en nombre de los valores clásicos y de la moral. Y en nombre de ésta precisamente se impusieron los más, en aquel panorama postpositivista. A la cabeza de todos, Paul Bourget. Su obra es la expresión más acabada de un fenómeno de reacción compartido con otros personajes del panorama literario fran-

2. El *Nuevo Teatro Crítico*, cuyo nombre aludía a su antecedente el *Teatro crítico universal* (1726-1760) del padre Feijoo, apareció todos los meses desde enero de 1891 hasta diciembre de 1893.

3. *La España Moderna* (febrero de 1890), pp. 159-175.

4. *La España Moderna* (marzo de 1891), pp. 68-94.

cés del momento: Edouard Rod, Léon Bloy, Paul Adam, Marcel Prévost, Loti, Barrès. Durante un tiempo fueron ellos los maestros oficiales; habiéndose iniciado en los dogmas de Médan, consiguieron dar un vuelco a los planteamientos de la novela moderna. Los nuevos slogans eran respetuosos con dos pilares básicos en las tendencias precedentes: el estudio de las costumbres sociales y el análisis de los sentimientos. Sin embargo, el afán de hacer remontar a toda costa valores tradicionales, morales o patrióticos, les llevó a sucumbir a la tentación de una nueva novela de tesis. El intento de estos moralistas y psicologistas de fin de siglo quedó evidentemente frustrado; su popularidad no sobrevive en ningún caso a la guerra. Son otros nombres, Claudel, Proust, Gide, Valéry, otras corrientes, otros tiempos los que ganan finalmente la partida de la modernidad.

En cuanto a la producción de Bourget, digamos que tiene algo de tránsito, en el sentido más amplio del término —tránsito generacional— y en el más estricto, referido al conjunto de su propia obra. Por una parte, encontramos ésta imbuida de influencias de sus predecesores: la psicología de Taine y de Ribot, el sentido del medio social heredado de Balzac, la elección de personajes complejos a la manera de los hermanos Goncourt, cierto pesimismo flaubertiano; pero, sobre todo a partir de *Le Disciple* en 1889, se revela absolutamente orientada a una especie de saneamiento de las conciencias francesas desde presupuestos conservadores en política y en religión. La conversión de Bourget a la Iglesia y a la Monarquía transformó, así, a muchas de sus obras en plataforma propagandística de tesis ideológicas; «si Bourget vive muchos años —apuntaba la Pardo Bazán— acabará por renunciar del todo a la novela».⁵ Bien estaba hacer reflexionar a los lectores de novelas, siempre y cuando el intento no degenerase en mera formulación especulativa.

No obstante, antes e incluso después del giro que adopta su producción novelesca, hay algo en él que ayudó y ayuda a compensar favorablemente su imagen: es el hecho de haber sido el iniciador y principal representante del movimiento psicologista de fin de siglo. Gabriel Sarrazin, en un artículo sobre la literatura psicológica aparecido en *La Nouvelle Revue* de marzo de 1889, así lo indicaba, reivindicando a un tiempo los derechos del movimiento de «alto análisis» —como él lo llamaba— y de toda una reacción idealista en literatura. De hecho, durante la década de los 80, se asimilaron, casi hasta la confusión, términos como idealismo, moralismo, espiritualismo, novela de ideas, psicologismo. En cualquiera de los casos, se trataba de la manifestación de un sentimiento de repulsa hacia la exagerada pintura naturalista de la realidad externa al sujeto. Paul

5. «Ojeada introspectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barrès» *Nuevo Teatro Critico*, año II, n.º 19 (julio de 1892), página 89.

Bourget, el autor de los *Essais de psychologie contemporaine*, abría las puertas, a través precisamente de las perspectivas creadas por la novela psicológica, a la vida interior, a la vida del espíritu; y un importante sector del público acogía con entusiasmo la propuesta.

Los debates críticos entablados al respecto, sobre todo desde la prensa periódica, fueron pronto dados a conocer en España.⁶ Hemos mencionado ya algunos de los artículos de E. Pardo Bazán escritos con motivo de ese renacer idealista en el género novelesco. El dedicado a los hermanos Goncourt en *La España Moderna* (1891) ponía ya en guardia al lector sobre cuáles eran las preferencias de la escritora: «Edmundo de Goncourt, Zola y Daudet —decía— son todavía los tres grandes nombres no eclipsados de la literatura francesa. Si alguien puede hacerles temible sombra, no son ciertamente los agradables y brillantes “jeunes maîtres” que van desviándose con respecto a sus huellas, sino Tolstoi». Evidentemente, con el apelativo de «jeunes maîtres» doña Emilia nos estaba hablando de Prévost, Dumas hijo, Loti, Huysmans, Rod, Barrès y también de Bourget. Pero de sus palabras no habría que deducir un completo rechazo hacia estos nombres; en último término ellos se encontraban también entre los impulsores de las «novísimas corrientes» inclinadas a recobrar lo que se daba por perdido, con «la certeza de una armonía o reconciliación indispensable entre el espíritu y la materia —no se cansaba de repetir la condesa— entre la poesía y la verdad, la línea y el color».⁷ Unos meses después, en el *Nuevo Teatro Crítico*, escribía: «Este nuevo avatar o encarnación de las letras francesas estaba previsto. Volver a la moral, al misticismo quietista, a las merengadas de psicología y a las natillas del sentimiento era natural después de tanta mostaza y tanto peleón. El diablo, harto de carne —decimos por acá—, se hizo fraile. No me fío, sin embargo [...]. Estos arrepentimientos y ascetismos de “fin de siglo” son puramente el fenómeno tan conocido de las calaveras: la náusea de la materia, al día siguiente de alguna desenfrenada orgía.»⁸

La desconfianza de doña Emilia estaba bastante justificada. Desde luego no hablaba por hablar, aunque tampoco fuese su conocimiento de la novela postnaturalista francesa absolutamente exhaustivo; no llegó a citar ni a Jules Renard, ni a Mirbeau, ni a Margueritte, ni a Jules Romains, ni a Romain Rolland. Sin embargo, su juicio en materia de moralidad y religión venía acreditado, ciertamente, por

6. *El Heraldo* se encargó de publicar los artículos de Marcel Prévost y de Dumas hijo en defensa del llamado «roman romanesque» (18 y 22 de mayo de 1891), poco después de iniciada en Francia la famosa encuesta dirigida por Jules Huret en 1891 (entre el 3 de marzo y el 5 de julio), a través del periódico *L'Echo de Paris*, a 64 escritores del momento sobre la situación literaria.

7. *Art. cit.*, p. 70 y p. 69.

8. «La novela novelesca» *Nuevo Teatro Crítico*, año I, n.º 6 (junio de 1891), pp. 43-44.

una fe propia jamás perdida; motivo por el cual, la espiritualidad de proclama de que alardeaban los franceses le producía serias dudas. Además, en vista de los rumbos tomados por el naturalismo en nuestro país, se creía en el derecho de afirmar las diferencias que en materia novelística separaban a España de Francia: «La cuestión del naturalismo —decía— [...] tiene muy diferente aspecto vista desde España que vista desde el bulevar. Aquí no se han escrito novelas “documentarias”, sino novelas realistas [...]. Nuestra novela actual ni peca de obscena y cruda ni menos de cruel. Apenas conoce el pesimismo. La orea una brisa de alegría y la realza cierto equilibrio mental muy sano y dulce. No se justificaría aquí ese cansancio del público hartado de fealdades, hipocondrías y horrores.»⁹

Acordemos, por nuestra parte, que estas últimas palabras hacen poca justicia a la deuda contraída por importantes escritores españoles y por ella misma con la escuela naturalista. En cualquier caso su nueva toma de posiciones era comprensible y se hallaba a tenor de las alternativas triunfantes en Europa, con la peculiaridad de ser España, a su juicio, un reducto de espiritualidad. La pregunta que se hacía Pardo Bazán era la siguiente: ¿Qué posibilidades literarias de entre las explotadas actualmente en Europa pueden adoptarse, de forma que resulte beneficioso para la novela y el público español? La novela novelesca o la puramente idealista le parecían «una antigualla fósil», en cuanto a la novela de ideas, encontraba un serio problema en lo tocante a los lectores: «Aquí se lee poco —se lamentaba— [...] no vemos nunca en las cubiertas de nuestras novelas mejores aquellas cifras de cincuenta, sesenta, ochenta mil ejemplares con que nos deslumbran los franceses y los norteamericanos. Si nuestros novelistas diesen en la flor de meterse en sabidurías y filigranas, probablemente no los leería nadie.»¹⁰

Este era también el inconveniente que presentaba la novela psicológica cultivada a la manera de Paul Bourget. Sin embargo, la tendencia psicologista no desagradaba a nuestra crítico, quien dio repetidas muestras de admiración hacia aquél. Le consideraba «eminente artista», «crítico sutil», de una «intensa educación filosófica» y notabilísima capacidad para el análisis lógico de los caracteres; aplaudía —como estaba de moda hacerlo entonces— su reputación de psicólogo, e incluso llegaba a compararlo por el atractivo de su lectura con Zola, Ibsen y Tolstoi.¹¹ No obstante, de aquí a desear que los escritores españoles siguiesen sus huellas iba un trecho, y doña Emilia no quiso obviarlo, consciente como era de que la novela, a un tiempo psicológica, reflexiva y moral podía fácilmente dege-

9. *Ibid.*, p. 41.

10. *Ibid.*, p. 42.

11. «*La Fe*, novela de Armando Palacio» *Nuevo Teatro Crítico*, año II, n.º 13 (enero de 1892), pp. 83-84; «*El Doctor Pascal*, de Zola» *Nuevo Teatro Crítico*, año III, n.º 29 (noviembre de 1893), p. 120.

nerar en obras pesadas y hasta soporíferas. En el fondo lo que valoraba positivamente, sobre todo, eran algunos de los componentes del psicologismo moderno que Paul Bourget más que innovar había heredado: como filósofo directamente de Taine, como novelista de los Goncourt. En ambos casos la deuda se remontaba a Stendhal, a quien Zola había llamado «el psicólogo del naturalismo», convirtiéndole en precursor de su escuela, y antes Taine calificó de «más grande psicólogo de los tiempos modernos y quizá de todos los tiempos».¹²

Stendhal había proporcionado al naturalismo la dimensión del análisis introspectivo del sujeto, sin olvidar por ello la importancia del medio. Así lo había afirmado Pardo Bazán en el capítulo IX de *La cuestión palpitante* y lo repitió en el dedicado a los Goncourt, para aclarar lo siguiente: «Los que imaginan que todo realista o naturalista está cortado por el patrón de Zola, se admirarían si entendiesen la originalidad de Goncourt. Ni se parece a Balzac ni a Flaubert [...]. Stendhal estudiaba el mecanismo psicológico y el proceso de las ideas, y los Goncourt, alumnos del mismo maestro, sobresalen en copiar con vivos toques la realidad sensible.»¹³ En 1891 volvería sobre el tema para volcarse en un reconocimiento de consecuencias muy actuales: «Los Goncourt [...] largo tiempo desconocidos y arrinconados, nunca alzados sobre el pavés como el impetuoso poeta épico de *Germinal*, artistas frioleros y metidos en su concha no sólo pueden reclamar el título de verdaderos generadores de Zola y Daudet, sino que hoy inspiran a la juventud decadentista y se filtran en las flamantes obras del psicologismo, haciendo competencia a los eslavos.»¹⁴

Como Stendhal, los autores de *Renée Mauperin* habían elegido para sus grabados de anatomía moral temperamentos superiores, espíritus selectos, peculiares; Bourget haría lo mismo y también entre nosotros, en buena medida, Galdós y Valera. Además la tendencia general volvía los ojos a los medios y ambientes más cultivados, después de tantos bajos fondos y personajes vulgares. En opinión de doña Emilia, el ejemplo que ofrecía el padre Coloma podía ser relevante; en su obra quedaba preservado el realismo vigoroso, pero no grosero, y al tiempo que se pintaba la sociedad se les concedía a los factores psicológicos el lugar merecido.¹⁵ En definitiva, y fundándose en las recientes publicaciones españolas, la auto-

12. Véase Émile Zola, *Les romanciers naturalistes* en *Œuvres complètes*, vol. 11, París, Cercle du Livre précieux, 1968; Hippolyte Taine, *Philosophes français du XIX^e siècle e Histoire de la Littérature anglaise*, París, Hachette, 1905, pp. XL-XLI.

13. *La cuestión palpitante*, Madrid, V. Saiz, 1883, p. 97.

14. «Edmundo de Goncourt y su hermano», *art. cit.*, p. 71.

15. «Un jesuita novelista» *Nuevo Teatro Crítico*, año I, n.º 4 (abril de 1891), pp. 30-72.

ra apostaba por un realismo espiritualista gracias al cual regresar a los cauces de la novelística hispánica tradicional. En un artículo dedicado a *La Fe*, novela de Palacio Valdés, decía así: «Recortada y sucinta la descripción, entrelazado con la acción formal un problema de orden psicológico o una sátira acerba de las costumbres en nombre de las creencias religiosas, o solamente de la moral privada, la novela hispana ha vuelto a situarse en el terreno que le señalara Alarcón en *El escándalo* y *El niño de la bola*. No diré que no llegue enriquecida por grandes conquistas en los dominios de la experimentación y de la verdad en el conocimiento de los caracteres, sólo aseguro que a él regresa.»¹⁶

Sin entrar en consideraciones de detalle, observamos cómo el párrafo revela la importancia concedida por Pardo Bazán a la acción, a la pintura de la sociedad contemporánea y al planteamiento y desarrollo de problemas de orden psicológico. No establece prioridades, no reniega, en ningún caso, del realismo en la novela. Si se inclina por la tendencia psicológica lo hace sin exclusivismos, la suya no es una apuesta oportunista. Desde *La cuestión palpitante* había defendido un tipo de análisis introspectivo que, lejos de oponerse al estudio naturalista de los medios, sería el encargado de completarlo. Ante la eclosión, en esos últimos años de siglo, de un psicologismo moralizante y «decadente» tuvo doña Emilia el acierto y la lucidez suficientes como para no dejarse cegar por el brillo de los «jóvenes maestros franceses». De hecho, el tipo de creación que algunos de ellos y críticos al estilo de Sarrazin propugnaban estaba lejos del psicologismo interpelador mantenido a través de generaciones gracias, fundamentalmente, a la obra de Stendhal. Éste había hecho ver a los ojos de cuantos adoptaron la disposición necesaria, que la novela psicológica realista sólo podría resultar del análisis de las relaciones humanas y sociales puestas en juego en cada momento histórico; considerar el corazón humano una entidad cerrada, invadida por estrechos sentidos de la moralidad, vuelta únicamente hacia lo íntimo y no hacia el mundo objetivo y real, era tanto como olvidar la verdadera dimensión del ser humano en un hoy y un aquí siempre circunstanciales.

Un arte nuevo se estaba abriendo camino, y no se trataba del naturalista, ni del espiritualista idealizante; el complejo panorama finisecular nublabo un poco el horizonte. No era fácil para un lector extranjero encontrar feliz salida entre semejante maraña novelística. «Pero la novedad es un aura tan sutil [...] que se ha colado y se colará siempre al través de los Pirineos.» Quizá, acordaba la Pardo Bazán con Valera, no haya progreso, ni mejoramiento, pero siempre habrá «variación y evolución continua. Inútil oponerse a ella; la victoria de un arte nuevo es fatal e irremediable, durará lo que

16. *Art. cit.*, pp. 76-77.

dures, pero llega siempre».17 Lo importante es, como bien sabía la condesa, mantener los ojos abiertos no sólo a lo nuevo, sino también a lo permanente; descubrir, con el paso de corrientes y tendencias, lo que queda, lo que merece la pena conservar para la literatura propia del presente y del futuro. Los psicologistas franceses, reaccionando ante excesos y trayendo consigo otros, cumplían con el natural requisito de la historia, pero además nos ponían en guardia ante una conquista irremplazable y duradera, la de la novela como reflejo del hombre interior, del hombre libre, siempre en conflicto con la realidad social y moral de su época.

17. «Polémica literaria. Sobre la novela» *El Liberal* (28 de noviembre de 1897).

LAS REVISTAS FRANCESAS EN LA LECTURA (MADRID, 1901-1920)

ANTONIO MARCO GARCÍA

Desde la segunda mitad del pasado siglo y durante todo el período de entresiglos, fueron apareciendo, y encabalgándose en el tiempo, una serie de publicaciones periódicas que, bajo la doble o triple caracterización de «Revista de Artes y Letras», «Revista científica, artística y literaria», y con multiplicidad de variantes, ofrecían, temáticamente en sus colaboraciones, las cuestiones sociales, artísticas, científicas, literarias, reflejando así el mundo cultural de la España de esta época. Si bien eran manifestaciones de la cultura española, y a pesar de que su auge venía determinado —en muchos casos— por factores y razones extraculturales, «la prensa española (según Rafael Osuna), acaso más que otras europeas, ha jugado un papel notabilísimo en nuestra historia».¹ En este período, la concepción hemerográfica de «revista cultural» se debía a una nueva fórmula de difusión, alejada del «noticierismo» y «sensacionalismo» de la prensa diaria de clara ascendencia norteamericana. Si bien, en palabras de Robert Marrast, a los órganos de prensa «no conviene considerarlos como simples proveedores de informaciones aisladas, [...] debe ser considerado, en primer lugar, como un conjunto autónomo complejo en el que cada parte funciona en relación con las demás».² Muchas de las revistas culturales eran ya prestigiosas tribunas, y otras lograrían, con el paso del tiempo, tener un peso específico en el devenir de la cultura hispánica; todas, como afirmó Guillermo de Torre, «frente al destino egoísta de cada libro, poseen la supremacía de su condición plural y generosa, como fruto que son de

1. Rafael Osuna, «Biografías de revistas y periódicas» en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de Rafael Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 173.

2. Robert Marrast, «La prensa española del siglo xx» en *Prensa y Sociedad en España (1820-1936)*. Edición a cargo de M. Tuñón de Lara, A. Elorza y M. Pérez Ledesma, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975, p. 16.

un grupo, de un esfuerzo colectivo»,³ y en su quehacer cultural abordaban desde un punto de vista personal y selectivo las cuestiones y los temas más importantes de la actualidad. Como acertadamente puntualizó Rafael Osuna: «Dicho está que en la hemerografía española está casi todo por hacer. Ahora bien, pocos estudios son más necesarios y, al mismo tiempo más fascinantes que la biografía de revistas y diarios, donde las lagunas no son tales, sino océanos»;⁴ ejemplo de ello es —entre muchas otras— la revista fundada en Madrid, el año 1900: *La Lectura. (Revista de Ciencias y de Artes)*,⁵ integrada en el propósito hemerográfico de ser difusora de un momento cultural y transmisora de los hitos más importantes de otras culturas y naciones.

Fueron sus fundadores Francisco Acebal,⁶ director durante toda su publicación, y Clemente de Velasco,⁷ propietario y administrador de la misma.⁸ Con una periodicidad mensual, desde el primer número

3. Guillermo de Torre, «El 98 y el Modernismo en sus revistas» en *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, p. 14.

4. Rafael Osuna, *art. cit.*, p. 160. Opinión que refleja la de varios estudiosos e investigadores. Para este arduo y complejo quehacer, propone Jean-François Botrel que: «Quede establecida, mientras tanto, la necesidad de acopiar más datos objetivos sobre la prensa y de constituir un verdadero inventario de la prensa española, sin el cual todo intento serio de hemerometría (n. 22: "Esto es, que no sólo tenga en cuenta los títulos, sino la periodicidad, el período de la publicación, el número de páginas, la naturaleza del periódico, las tiradas, etc.") está condenada de antemano.» «Estadística de la prensa madrileña de 1858 a 1909, según el Registro de Contribución Industrial» en *Prensa y Sociedad en España (1820-1936)*, *cit.*, p. 32.

5. Sobre *La Lectura* sólo existen breves y aisladas referencias, un esquemático estudio de Luis Sánchez Granjel, «Biografía de *La Lectura*» *Cuadernos Hispanoamericanos* 272 (febrero, 1973), pp. 306-314; y mi *Índice de colaboradores de La Lectura (Madrid, 1901-1920)*, Trabajo de Investigación, inédito, presentado en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, septiembre de 1988.

6. Francisco Acebal nació en Gijón en 1866. Se licenció en Leyes, pero no ejerció. En Madrid desenvuelve su personalidad literaria, vocación adolescente a la que añade, ahora, disciplina intelectual. Colaboró en varias revistas españolas y en importantes periódicos americanos. Estrenó con éxito obras dramáticas, y cultivó la novela y el cuento.

Fue Secretario 3.º de la mesa de la Sección de Literatura presidida por Juan Valera en la Junta de Gobierno del Ateneo de Madrid (curso 1889-1890). Véase Francisco Villacorta Baños, *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1885-1912)*, Madrid, CSIC, 1985, p. 251.

7. Clemente de Velasco fue Catedrático de Derecho Civil Español, Común y Foral en la Universidad de Madrid, y Secretario 2.º en la mesa de la Sección de Ciencias Morales y Políticas presidida por Alejandro Pidal en la Junta de Gobierno del Ateneo de Madrid (curso 1889-1890), igual cargo desempeñado en la Mesa de la Sección de Bellas Artes presidida por el Conde de Morphy en la Junta de Gobierno del Ateneo madrileño (cursos 1891-1892 y 1892-1893). Véase Francisco Villacorta Baños, *op. cit.*, pp. 251, 261 y 264.

8. En una carta de Juan Valera a Menéndez Pelayo, fechada en Madrid el 23 de noviembre de 1900, le anuncia la próxima aparición de *La Lectura*: «Ya sabrá usted que anuncian, para año y siglos nuevos, la aparición de dos re-

en enero de 1901 hasta el último, en diciembre de 1920, aparecía *La Lectura*, según su «Boletín de suscripción», «en la segunda decena de cada mes». Esta «notable revista de ciencias y de artes» (según valoración del que fuera Director de la Hemeroteca Municipal de Madrid, Antonio Asenjo),⁹ tenía una tirada ordinaria que de 500 ejemplares ascendió a 1.000 al final de su publicación.¹⁰

En la compleja situación cultural española de principios de siglo, *La Lectura* se caracterizó por la aportación de una nueva perspectiva, alejada de actitudes y opiniones monolíticas, convirtiéndose en el vehículo de un considerable *status* cultural, a la vez que intentaba llenar el espacio de un determinado joven sector liberal y para-institucionista (de la Institución Libre de Enseñanza, de don Francisco Giner de los Ríos). Era *La Lectura* una de las pocas revistas que, en palabras de José-Carlos Mainer, «quisieron reflexionar sobre algo más que la perentoria actual y crear de ese modo una verdadera “vida literaria” en nuestro país»,¹¹ y sin ser ni considerarse hecho separado ni aislado, *La Lectura* no sólo pretendió informar a sus lectores, sino que propuso otras alternativas como productos de un momento histórico en un espacio determinado. *La Lectura* convivió con esas otras alternativas hemerográficas, pero logró atribuirse y mantener una personalidad específica y propia al aportar una perspectiva innovadora. En su «Boletín de suscripción» se enuncian sus propósitos, de los que se deduce la importancia de esta publicación madrileña: «su doble carácter doctrinal e informativo, de manera que logre ser reflejo exacto, fidelísimo, del movimiento de las ideas en el mundo culto».

vistas literarias: una dirigida por un Sr. Acebal, que me es de todo punto desconocido, y costeada en grande por un “poderoso caballo blanco” extremeño y apellidado Velasco», *Epistolario de Valera a Menéndez Pelayo, 1877-1905*, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo - Espasa-Calpe, 1946, página 557 (carta n.º 390).

Véase también la carta de don Juan Valera a José Alcalá Galiano: *Correspondencia de Don Juan Valera (1859-1905)*, Cartas inéditas publicadas con una introducción de Cyrus C. Decoster, Madrid, Castalia, 1956 (carta número CXXV). Y la que dirige a su hija Carmen: *ibid.* (carta n.º CXXVI).

9. Antonio Asenjo, *La prensa madrileña a través de los siglos. (Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925)*, Madrid, Ayuntamiento, 1933, página 64.

10. Según la *Estadística de la Prensa Periódica de España. Referida al 1.º de Abril del año 1913*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1914, pp. 64-65, *La Lectura* tenía una tirada ordinaria de 500 ejemplares, con un número de suscriptores en España de 200, y de 140 en el extranjero.

En la *Estadística de la Prensa Periódica de España. Referida al 1.º de Febrero de 1920*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1921, pp. 56-57, la revista dirigida por Acebal aparece con una tirada ordinaria de 1.000 ejemplares.

11. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayos de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 65.

Luis Sánchez Granjel afirmó con rotundidad que «*La Lectura* contribuyó, no cabe dudar que de modo evidente, en el enriquecimiento del mundo cultural español, en una empresa que se inicia en las décadas finales de la pasada centuria para prolongarse, de manera prácticamente ininterrumpida, en el siglo actual, donde sólo ha sufrido, hasta el presente, esporádicos eclipses»;¹² bajo la dirección de Francisco Acebal, difusión y prestigio iban unidos en *La Lectura*, porque sus colaboraciones llevaban el aval de una prestigiosa y afamada firma.

En este mundo hemerográfico, que George Duhamel tempranamente lo diferenció del editorial al opinar que «las revistas corresponden a una forma de actividad intelectual más necesaria que nunca en el desorden contemporáneo. [...] El libro es, en general, la obra de un solo hombre y el reflejo de un solo espíritu. La revista es un trabajo de equipo, la imagen de un grupo de espíritus. Cierta manera de examinar, de criticar los acontecimientos, los hombres, las obras, exige la revista, vehículo natural de un pensamiento vigilante, de un pensamiento que no renuncia a su misión».¹³ *La Lectura* asumió y fundió en su ser dos concepciones de «revista cultural» que, implícitamente, y por duplicado, le permitieron estar en relación con la cultura francesa.

En 1910, José Ortega y Gasset se lamentaba de que en España muchas publicaciones hemerográficas se habían hecho —y se hacían— «por mera yuxtaposición de original».¹⁴ Cuando en 1900 se fundó *La Lectura*, el modelo de revista más atractivo a seguir, por ser una publicación madrileña, y por tanto más próximo en el espacio, y el que proporcionaba la pauta de ser una revista de interés, actualidad, enciclopedismo y eclecticismo, era *La España Moderna* (1889-1914), ambicioso proyecto cultural por el que su director y mecenas José Lázaro Galdeano abogó para que fuera «en nuestra patria, y en general a los países en que se habla nuestra lengua, lo que en Francia la *Revue des Deux Mondes*, suma intelectual de la edad contemporánea».¹⁵ Este propósito hizo que *La España Moderna* se erigiera como la empresa cultural más importante, como muy bien estudió la profesora Raquel Asún Escartín:¹⁶ difusora, receptora y canalizadora del ambiente intelectual vivido en la España de entresiglos.

12. Luis Sánchez Granjel, «Biografía de *La Lectura*», *art. cit.*, p. 314.

13. George Duhamel, *Encyclopédie Française. Vol. XVII: Arts et littératures dans la société contemporaine*, París, 1935. Cit. por Guillermo de Torre, *art. cit.*, pp. 16-17.

14. Cit. por Rafael Osuna, *art. cit.*, p. 171.

15. *La España Moderna*, t. 1 (enero, 1889), p. 1.

16. Raquel Asún, *El proyecto cultural de «La España Moderna» y la literatura (1889-1914)*. Análisis de la revista y de la editorial. Tesis Doctoral. Facultad de Filología, Universidad de Barcelona, 1979.

Esta revista nació bajo la explícita inspiración de la que era, por antonomasia, revista de la Europa del siglo XIX, la francesa *Revue des Deux Mondes* (1828), empresa de Buloz y Brunetière que fue la encargada de ofrecer una alternativa cultural a la burguesía ascendente europea, precisamente cuando ésta necesitaba afianzar su propia conciencia como clase social.

De la *Revue des Deux Mondes* toma principio *La España Moderna*, y ésta será el germen de *La Lectura*, proyecto que al nacer seguía en paralelo el corte hemerográfico decimonónico de la revista de Lázaro Galdeano, aunque con unos criterios, unos objetivos y unos propósitos propios y personales.

Este principio formal de ser una revista al modo de las españolas y europeas, se conservó durante toda la publicación de *La Lectura*, pero en 1908 asumió las colaboraciones —y con ello los puntos de vista y las concepciones más actuales— de la revista *Renacimiento* (marzo-diciembre 1907),¹⁷ «heredera», a su vez, de la publicación modernista por excelencia: *Helios* (abril 1903-mayo 1904).¹⁸ De ellas dijo Guillermo Díaz-Plaja que: «si *Helios* es la revista del Modernismo militante, *Renacimiento* es la gran publicación del Modernismo triunfante». *La Lectura* al aceptar el legado estético de carácter minoritario, de menor proyección ambiciosa y de forma cuidada y selecta, asimilaba el propósito fundacional de *Helios*: imitación del *Mercure de France*, como anunciara Juan Ramón Jiménez en una carta a Rubén Darío: «Querido maestro: Cinco amigos, y yo, vamos a hacer una revista literaria seria y fina: algo como el *Mercure de France*.»¹⁹

Así, *La Lectura* quedaba, en su forma y en sus contenidos, integrada en la española «Edad de Plata», y en estrecha y doble relación con el mundo hemerográfico, en particular, y cultural, en general, del vecino país francés.

Al modo de la francesa *Revue des revues* o de la inglesa *Review of reviews*, la sección «Revista de revistas» de *La Lectura* se presentaba, desde el inicio de su publicación, con la intención de recoger el artículo más sobresaliente, la novedad literaria, el descubrimiento realizado o la investigación practicada más novedosa, y ofrecer el extracto, el jugo, la quitaesencia de éste, al lector. Así, se tenía al

17. «*La Lectura*, dirigida por Francisco Acebal, se imprimió en A. Pérez y Cía., Pizarro 16. *Renacimiento*, que puede considerarse sucesor de *Helios*, después del número 10 se unió a *La Lectura*.» Véase Patricia O'Riordan, «*Helios*, revista del Modernismo (1903-1904)» en *Abaco. Estudios sobre Literatura española*, n.º 4, Madrid, Castalia, 1973, p. 63, n. 17.

18. Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho. Una introducción a la Literatura española del siglo XX*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 44. Véase Donald F. Fogelquist, «*Helios*, voz de un renacimiento hispánico» en *El Modernismo*. Edición de Lily Litvak, Madrid, Taurus, 1986, pp. 327-335.

19. A. Guiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1945, p. 14. Cit. por Patricia O'Riordan, *art. cit.*, p. 63.

público al corriente de toda la actualidad, lo que verdaderamente era importante de conocerse, ya de revistas nacionales como de extranjeras. Esto no fue sólo una aspiración sino una realidad. La praxis se sucedía en cada número publicado.

Particularmente en esta sección de «Revista de revistas» se puede apreciar lo que Robert Marrast ha vislumbrado con certeza refiriéndose a las publicaciones periódicas, porque «a través de la prensa es como mejor puede apprehenderse el movimiento de las ideas en su curso y en sus agitaciones, determinar la persistencia de las corrientes de pensamiento y sus resurgimientos, su progresiva desaparición en provecho de las ideas que poco a poco se abren camino y lentamente se implantan o se imponen».²⁰ Y en las numerosas páginas de esta sección de «Revista de revistas» de *La Lectura* desfilaron los nombres y los temas más interesantes de un mundo cultural del que esta publicación quería hacerse divulgadora.

Un considerable número de títulos de publicaciones que aparecían en esta sección, pertenecen al ámbito de la cultura española, pero también de las extranjeras: en evidente mayoría las francesas, y en menor medida las publicaciones inglesas, italianas, alemanas, hispanoamericanas, y de forma esporádica, aportaciones belgas, rusas, holandesas, árabes, escandinavas, griegas, portuguesas, suizas, americanas, etc. Los responsables de la parte francesa de «Revista de revistas» fueron sucediéndose en el cargo, e incluso reiterándose en su aparición: José M.^a González, Domingo Barnés, Julián Juderías y Leonardo Labiada²¹ trataron, con una actitud que oscila de la simple reseña al comentario escueto, de la actualidad más importante de la cultura europea, y concretamente de la francesa.

Guillermo de Torre aconsejó que «deberíamos, pues, tender a considerar siempre las revistas como fuentes de conocimiento esencial [...]. Aludo a las revistas que son órgano de un grupo, alma de una generación, vehículo de nuevas aportaciones»;²² y el proyecto de Francisco Acebal al dirigir *La Lectura* refracta, a su vez, el empirismo temático en esta sección miscelánea de la revista que fue «Revista de revistas». En ella, mayoritariamente, aparecieron títulos hemerográficos franceses, porque el vecino país seguía manteniendo el *status* de catalizador cultural, pero ello no implicaba que en España

20. Robert Marrast, *art. cit.*, p. 15.

21. 1901-1904: José M.^a González; 1905-julio 1907: Julián Juderías; agosto-octubre 1907: Leonardo Labiada; noviembre 1907-marzo 1909: Javier Acevedo; abril-agosto 1909: Domingo Barnés; septiembre 1909: Javier Acevedo; octubre 1909-febrero 1919: Domingo Barnés (en abril y junio de 1916, con Ramón M. Tenreiro; en diciembre de 1917, con C. Bernaldo de Quirós); julio-octubre 1919: Domingo Barnés; diciembre 1919: Domingo Barnés; febrero 1920: Domingo Barnés; julio-diciembre 1920: Domingo Barnés. No aparece nombre alguno en marzo-junio 1919, noviembre 1919, enero 1920, marzo 1920, mayo-junio 1920.

22. Guillermo de Torre, *art. cit.*, p. 13.

se tuviera un óptimo criterio y una buena opinión de Francia. Coetáneamente, el crítico Enrique Díez-Canedo señalaba que: «Todo lo que no les halaga, todo lo que no se ajusta a su manera de ver, venga de donde viniere es “afrancesado” [...]. No nos indignemos, pues, contra los influjos que vienen de Francia, sobre todo porque apenas podemos recibir otros [...]. La flaqueza principal es hoy, sin duda, esa tendencia a achacar nuestros males a otros, al “oro extranjero”, a la literatura francesa.»²³

Del considerable número de publicaciones francesas y de los títulos de artículos que se comentan, por su variación temática e importancia, destacan, cronológicamente, reseñas y comentarios relacionados con Francia y con la cultura de este país vecino; y en una miscelánea con obligada selección, citar: «La Pléiade française», Ferdinand Brunetière (*Revue des Deux Mondes*, 1-15 diciembre); «Un nouveau Dictionnaire de la Langue française», Michel Bréal (*Revue de Paris*, 15 diciembre); «Aurore. Pensées sur les préjugés moraux», F. Nietzsche. Henry Albert, trad. (*Mercure de France*, diciembre).²⁴ «Le génie de la France d'après ses origines», Henry Béranger (*Revue des Deux Mondes*, 1-15 enero).²⁵ «El intelectualismo francés», Bjoernstjerne Bjoernson (*Revue Blanche*, 15 abril).²⁶ «Los comienzos desconocidos de Emilio Zola», M. Fleury d'Almérás (*La Revue. Ancienne Revue des Revues*, 1 y 15 junio).²⁷ «Los fines del Arte», William Morris (*Mercure de France*, octubre).²⁸ «Literatura rusa: Anton Tchekhof», conde de Vogüé (*Revue des Deux Mondes*, 1 enero).²⁹ «Víctor Hugo y la crítica», Augusto Kahn (*Revue Blanche*, marzo 1902).³⁰ «Algunas reflexiones sobre la literatura moderna.» (*Revue Hebdomadaire*, 12 abril).³¹ «El progreso religioso en el catolicismo», Ferdinand Brunetière (*Le Correspondant*, 10 noviembre).³² «Mujeres literatas», Émile Faguet (*La Revue. Ancienne Revue des Revues*, 1 julio).³³ «La novela española según Pérez Galdós», M. Aguilera (*Nouvelle Revue*, 15 noviembre).³⁴ «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España» (*La Revue. Ancienne Revue des Revues*, 1 diciembre).³⁵ «Emilio Castelar», Xavier de Ricard (*Revue de Paris*, 1 febre-

23. Enrique Díez-Canedo, «El oro extranjero» [1918] en *Conversaciones literarias (1915-1920)*, Madrid, Editorial América, s.d. [1921], pp. 76, 79 y 81.

24. *La Lectura* (a partir de ahora, *L.L.*), enero 1901.

25. *L.L.*, febrero 1901.

26. *L.L.*, mayo 1901.

27. *L.L.*, julio 1901.

28. *L.L.*, noviembre 1901.

29. *L.L.*, febrero 1902.

30. *L.L.*, abril 1902.

31. *L.L.*, mayo 1902.

32. *L.L.*, diciembre 1902.

33. *L.L.*, agosto 1903.

34. *L.L.*, diciembre 1903.

35. *L.L.*, enero 1904.

ro).³⁶ «La novela de la raza francesa», Jean Finot (*La Revue. Ancienne Revue des Revues*).³⁷ «Toledo y el Alma española contemporánea», Boris de Tannenberg (*La Renaissance Latine*).³⁸ «Enrique Heine», M. Masel (*Mercure de France*, 15 febrero); «Los grandes convertidos: Brunetière», J. Sageret (*Mercure de France*, 15 febrero).³⁹ «Literatura española: El teatro de Pérez Galdós», Ernest Martinenche (*Revue des Deux Mondes*).⁴⁰ «Los orígenes de la leyenda de Don Juan», Gustave Reynier (*Revue de Paris*, 15 mayo); «Autobiografía», Tolstoi (*La Revue. Ancienne Revue des Revues*, 15 mayo).⁴¹ «El teatro de Ibsen», René Doumie (*Revue des Deux Mondes*); «La cuestión catalanista», Poinsoy y Normandy (*Mercure de France*, 15 junio).⁴² «Movimiento literario en España», Sra. Pardo Bazán (*La Revue*, 1 julio).⁴³ «Recuerdos de España», Paul Henry (*Le Correspondant*).⁴⁴ «Tristán e Isolda», Brunetière (*Revue des Deux Mondes*); «La idea de la nada», H. Bergson (*Revue Philosophique*); «William Morris», Arthur Symons (*Mercure de France*).⁴⁵ «La cuestión del modernismo», Mr. P. Sabatier (*Revue Bleue*, 13 marzo).⁴⁶ «Un literato español en Francia: Enrique Gómez Carrillo», F. Vézinet (*La Revue*).⁴⁷ «Los iniciadores del Modernismo», Alberto Leclere (*Revue Bleue*, 3 julio).⁴⁸ «La evolución de la novela francesa», Julio Bertant (*La Revue*, 15 diciembre).⁴⁹ «Un rincón del alma francesa», Jean Finot (*La Revue*, 15 febrero).⁵⁰ «El pensamiento en el arte», Augusto Rodin (*La Revue*, 1 marzo).⁵¹ «La difunta pleiteada, estudio de literatura comparada por María Goyri de Menéndez Pidal. Estudio bibliográfico de Enrique Merimée» (*Bulletin Hispanique*, abril-junio).⁵² «Littérature», Juan de Gourmont (*Mercure de France*, 16 agosto).⁵³ «¿Qué nos enseña Molière en las "Preciosas ridículas" y en las "Mujeres sabias"?», H. Poter (*Revue Pédagogique*, julio); «La epopeya castellana a través de la literatura española», H. Gavel (*Bulletin des Langues Méridionales*, julio); «Antonio de Lebrija: Gramática castella-

36. *L.L.*, marzo 1904.
37. *L.L.*, enero 1905.
38. *L.L.*, marzo 1905
39. *L.L.*, enero 1906.
40. *L.L.*, mayo 1906.
41. *L.L.*, junio 1906.
42. *L.L.*, julio 1906.
43. *L.L.*, agosto 1906.
44. *L.L.*, noviembre 1906.
45. *L.L.*, diciembre 1906.
46. *L.L.*, abril 1909.
47. *L.L.*, julio 1909.
48. *L.L.*, agosto 1909.
49. *L.L.*, diciembre 1909.
50. *L.L.*, marzo 1910.
51. *L.L.*, abril 1910.
52. *L.L.*, julio 1910.
53. *L.L.*, septiembre 1910.

na», H. Gavel (*Bulletin des Langues Méridionales*, julio).⁵⁴ «El tolstóismo», A. Leroy Beaulieu (*Revue des Deux Mondes*, diciembre).⁵⁵ «La poesía de Mallarmé», A. Thibaudet (*La Phalange*, diciembre).⁵⁶ «Los novelistas contemporáneos y el dinero», Ana María y Carlos Lelo (*Mercure de France*, julio).⁵⁷ «El alma española», A. Dauzat (*La Revue*, octubre).⁵⁸ «La joven poesía francesa», Ch. Dumas (*La Revue*, diciembre).⁵⁹ «Cartas de Björnstjerne Björnson a su hija», M. Remurat (*La Revue*, febrero).⁶⁰ «Juan Maragall», G. Billote (*Grande Revue*, marzo); «La filosofía de Bergson», Le Roy (*Revue des Deux Mondes*, febrero).⁶¹ «Emilio Verhaeren, dramaturgo», G. Brandes (*Grande Revue*, 10 y 25 mayo).⁶² «La evolución del espíritu francés y su porvenir», P. Baudin (*Revue des Français*).⁶³ «El teatro español anterior a Lope de Vega», C. Le Senne (*Grande Revue*).⁶⁴ «Cartas de Goethe a Carlyle» (*Revue Bleue*, septiembre).⁶⁵ «El genio de Flaubert», J. de Gauthier (*Mercure de France*, noviembre y diciembre); «Flaubert», A. Beaunier (*Revue des Deux Mondes*).⁶⁶ «Algunos aspectos de la evolución moral en la Francia contemporánea», L. Cazamian (*Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes*).⁶⁷ «Anatole France», Víctor Giraud (*Revue des Deux Mondes*, noviembre).⁶⁸ «La obra del poeta Mistral», J. Galzy (*Grande Revue*, abril).⁶⁹ «El tercer Centenario de Cervantes», Morel-Fatio (*Revue des Deux Mondes*, 1 junio 1916).⁷⁰ «Tercer centenario de Shakespeare y de Cervantes», A. Breton (*Revue Pédagogique*, julio).⁷¹ «La joven literatura de la guerra», Gérard de Lacage-Duthiers (*La Revue*, 1-15 abril, 1-15 mayo, 1-15 junio 1918).⁷² «Medio siglo de pensamiento francés», Víctor Giraud (*Revue des Deux Mondes*, 1 marzo).⁷³ «Henri Bergson», Paul Gaultier (*Revue*

54. *L.L.*, diciembre 1910.

55. *L.L.*, febrero 1911.

56. *L.L.*, marzo 1911.

57. *L.L.*, septiembre 1911.

58. *L.L.*, noviembre 1911.

59. *L.L.*, diciembre 1911.

60. *L.L.*, marzo 1912. Al año siguiente se publican en *La Lectura* estas cartas del poeta y dramaturgo noruego a su hija: *L.L.* I, 147 (marzo 1913), pp. 254-263.

61. *L.L.*, abril 1912.

62. *L.L.*, junio 1912.

63. *L.L.*, septiembre 1912.

64. *L.L.*, octubre 1912.

65. *L.L.*, noviembre 1912.

66. *L.L.*, enero 1913.

67. *L.L.*, julio 1913.

68. *L.L.*, diciembre 1913.

69. *L.L.*, mayo 1914.

70. *L.L.*, julio 1916.

71. *L.L.*, septiembre 1916.

72. *L.L.*, mayo, junio, agosto 1918.

73. *L.L.*, julio 1918.

Bleue, 3-10 agosto).⁷⁴ «El francés, lengua diplomática de Europa», Albert Dauzat (*Revue Pédagogique*).⁷⁵ «La cultura francesa en España», Augusto Bréal (*La Minerve Française*, 1 octubre 1919).⁷⁶ «Cartas inéditas de Sainte-Beuve a Renan». (*La Revue de Paris*, 15 diciembre 1919).⁷⁷

Sección, al cabo, complementaria, diversa y miscelánea; extractos, reseñas y referencias de noticias, informaciones, descubrimientos, investigaciones y acontecimientos, rápidas pinceladas que reflejan la actualidad cultural del vecino país. A juzgar por la poca diferencia entre las fechas de publicación en la revista francesa y posteriormente en la sección de «Revista de revistas» de *La Lectura*, se cumplía —una vez más— el propósito expresado por su director Francisco Acebal, en el «Boletín de suscripción» de que fuera esta revista «reflejo exacto, fidelísimo, del movimiento de las ideas en el mundo culto». Con suma prontitud y presteza, el lector de *La Lectura* podía, en estas breves pero eficaces reseñas, aprehender, en su diversidad y heterogeneidad, la actualidad cultural de la Francia contemporánea.

En su perspectiva europeísta, *La Lectura* apostó en su sección de «Revista de revistas», y particularmente en su parte dedicada a Francia, por una fórmula de difusión cultural que, por su proximidad geográfica y su modelo hemerográfico, se acercaba al vecino país francés, y de su imagen fue, *La Lectura*, transmisora cultural.⁷⁸

74. *L.L.*, septiembre 1918.

75. *L.L.*, noviembre 1918.

76. *L.L.*, noviembre 1919.

77. *L.L.*, diciembre 1919.

78. Ejemplo de ello y de la reciprocidad es la carta de Juan Valera a su sobrino José Alcalá Galiano, residente en París, a quien aconseja, el 2 de agosto de 1901, que «Me contentaré con que la recomiendes [*La Lectura*] a los españoles ricos, si alguno hay por ahí, y también a los franceses hispanófilos, si alguno existe en esa tierra». *Correspondencia de Don Juan Valera (1859-1905)*, *op. cit.*, pp. 271-272 (carta CXXV).

LA RECEPCIÓN DEL SURREALISMO EN CATALUÑA

JESÚS GARCÍA GALLEGO

Ante todo es necesario aclarar que esta «acotación catalana» sacada del marco general de la Recepción del dadaísmo y el surrealismo en España, puede inducir a pequeñas disfunciones en las conclusiones generales de lo que representó esta recepción para la literatura y el arte que se realizaba en España entre 1917 y 1937. La complementariedad evidente entre los diferentes núcleos de recepción que generaron unos «horizontes de expectativas» con ligeras variaciones, hay que valorarla como un elemento fundamental para acercarse al tema.

Esto no es sólo producto de las características geográficas, sino también resultado de la interdisciplinariedad que supone la recepción de un movimiento vanguardista que se ocupa de todas las actividades creativas que interesan al hombre.

Este complejo sistema de relaciones *internacionales*, *interregionales* e *interdisciplinares*, tienen su lugar de trabajo en la Literatura Comparada, y especialmente en la «Teoría de la Recepción» que actuaría como el «marco integrador» ideal.

No obstante, y aunque no existen grandes problemas para ensamblar todo este sistema de interacciones, la mayor dificultad aparece a la hora de «reconvertir», de tratar teóricamente toda esta base para introducirla en la historiografía del período, dándole al lector-espectador y al crítico un papel, un protagonismo «regenerador» del que ha carecido. Sería una forma de intentar redimensionar tanto la «poética» como la «praxis» de una producción artística que también aquí «convulsionó» y «epató» y que no obstante han sido tratadas principalmente desde un punto de vista demasiado acomodado al vacío y a la inercia pseudocrítica que el trágico desenlace de la guerra civil comportó para España.

El surrealismo, al igual que algunas otras vanguardias europeas —especialmente francesa—, llega antes y más intensamente a Cataluña que a otras partes de España. Sus antecedentes inmediatos en

ausencia de un ultraísmo o creacionismo importante son el cubismo, un futurismo tardío y un dadaísmo arraigado en algunos y que cuenta con una múltiple tradición en Cataluña: el combate de boxeo entre el ídolo dadaísta Arthur Cravan y el campeón del mundo J. Jonhson (1916), la publicación de la revista *391* por Francis Picabia en 1917 y un largo reguero de colaboraciones dadaístas (Ph. Soupault, T. Tzara, P. A. Birot, P. Reverdy, A. Breton) en revistas catalanas de la época entre las que cabría citar: *L'Instant*, *Terramar*, *Monitor*, *Un Enemic del Poble*, *Arc Voltaic*, *Revista de Poesia*, etc., que constituyen un terreno abonado para las publicaciones surrealistas posteriores.

Podemos decir que aquí, en menor medida que en el resto de España, no llega a producirse una ruptura de ese flujo vanguardista europeo, y será sin duda Francia la que ocupe el papel más destacado en lo que a preferencias se refiere. Prueba de ello es, por ejemplo, la continua aparición en las revistas dadaístas europeas de los hombres de sus «homólogas» catalanas: *Trossos*, *L'Instant*, *Terramar*, *La Revista*, *El Camí*, *Vell i Nou* e *Ibèria*. De igual forma encontramos en esas revistas europeas, bien simplemente citados o bien como colaboradores a López Picó, J. V. Foix, J. M. Junoy, Pérez Jorba y Salvat Papasseit.

Con respecto al resto de España, aunque existen mecanismos comunes de penetración a través de las publicaciones, conferencias, viajes de escritores españoles y franceses y de los intentos de formar grupos activos que practicaran y difundieran el surrealismo, es necesario destacar que en Cataluña, faltos de una «Generación del 27» e inmersos como estaban en una cruzada vanguardista y subversiva generalizada, estos grupos fueron más importantes y numerosos. Un claro ejemplo de ellos serán entre otros *El grupo de Sabadell* (con C. Sindreu al frente), *Los 7 delante del Centauro*, *El ateneillo de Hospitalet* y *La Tertulia del Colón*. Pero también en torno a las revistas se forman grupos más o menos compactos como es el caso de *A. C.*, *Art*, *Hèlix*, *L'Amic de les Arts*, *Fulls Grocs*, *Anti*, etc. Todo esto sin olvidar otros tipos de actividades que favorecían el espíritu vanguardista y el intercambio artístico como era el *ADLNAN*, *El Manifest Groc*, *La Exposición Logicofobista* o la *Galeria Dalmau*. Sobre este último caso podemos afirmar que un simple repaso a los catálogos de las exposiciones realizadas por J. Dalmau bastaría para historiar la vanguardia catalana y europea.

El surrealismo, a pesar de las particulares características que tuvo en Cataluña, ha sido sin duda el movimiento más estudiado y que más influencia ha tenido en la literatura y el arte catalán contemporáneo.¹ Es más, nos atreveríamos a decir que aunque se trata

1. Sobre este tema, véanse, entre otros: G. Díaz-Plaja, *L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*, Barcelona, 1932; E. Jardí, *Els moviments*

de un movimiento profusamente reseñado en España, tanto por la cantidad de artículos en los que se habla de él, como por la distribución geográfica de los mismos (en total hemos encontrado más de 950), Cataluña ocupa el primer lugar por el número e importancia de su recepción. Durante el período que va de 1925 a 1937 se publican en las revistas y prensa diaria catalana 527 artículos, reseñas, notas, etc. en las que se trata del surrealismo. Aunque este número sería ampliamente rebasable si tenemos en cuenta que un 20 % de la crítica que genera el surrealismo en el resto de España es realizada también desde Cataluña o generada por los acontecimientos que se producen en esta región. No obstante, hemos preferido ceñirnos sólo a las que se publican dentro del ámbito geográfico de la misma.²

Esta recepción, al igual que las traducciones de los dadaístas o surrealistas franceses se realiza, pues, casi exclusivamente en catalán, pudiéndose constatar que estos autores eran en aquella época más traducidos a esta lengua que al castellano.

Aparece así, en lo que a literatura se refiere, la primera de las características singulares de esta recepción: el que se produzca de un estado a otro —de Francia a España— pero en una lengua diferente a la oficial del país receptor. Esto, aunque a corto plazo facilita y generaliza el conocimiento del surrealismo en Cataluña y actúa como un factor más que contribuye a aumentar la autonomía de la literatura catalana, a largo plazo, y es lamentable que la Guerra Civil truncara estas expectativas, habría contribuido sin duda a un desarrollo de una literatura mucho más próxima a las vanguardias europeas del momento. En esta línea todavía aparecerá ya en plena posguerra y con las limitaciones de la época el *Postismo* y *Dau al Set*, que ha llegado a ser considerado por muchos críticos como el único grupo surrealista que —aunque tardío— ha existido en la Península.

Pero, además de la lengua, señalaremos una serie de elementos

d'avanguardia a Barcelona, Barcelona, 1983; S. Gasch, *Expansió de l'art català al mon*, Barcelona, 1953; J. M. Junoy, *Conferències de combat. 1919-1923*, Barcelona, 1923; R. Santos Torroella, *Salvador Dalí corresponal de J. V. Foix*, Barcelona, 1986; *Salvador Dalí escrib a Federico García Lorca*, Madrid, 1987; J. Molas, *La literatura catalana d'avanguardia 1916-1938*, Barcelona, 1983; J. M. Minguet i Batllori (Estudi i selecció), *Escrits d'art i d'avanguardia (1925-1938)*. *Sebastià Gasch*, Barcelona, 1987; J. Miravittles, *Gent que he conegut*, Barcelona, 1980; J. J. Tharrats, *Cent anys de pintura a Cadaqués*, Barcelona, 1981; J. García Gallego, *La recepció del surrealisme en Espanya (1924-1931)*. *La crítica de las revistas en castellano y catalán*, Granada, 1984; *Bibliografía crítica del Surrealismo y la Generación del 27*, Málaga, 1988; *Surrealismo. El ojo soluble*. (Edición e introducción), Málaga, 1987; M. Tricàs i Preckler, *J. V. Foix i el surrealisme*, Barcelona, 1986.

2. Véase en apéndice 1 la estadística de la recepción del surrealismo en Cataluña.

originales, que son los que marcan las diferencias más importantes con el resto de España.

A) La participación de Joan Miró y Salvador Dalí, dos de los más significativos miembros de la vanguardia catalana en el movimiento.

Miró fue rápidamente apropiado y considerado por Breton como uno de los intocables y, a pesar de su independencia y la distancia que mantiene respecto a alguno de sus planteamientos teóricos, fue respetado y sobrevivió a las numerosas crisis y expulsiones que sacudieron al movimiento. El seguimiento que se hizo desde Barcelona de su trayectoria artística fue fundamental para el conocimiento y la extensión del surrealismo en Cataluña. Esto se vio facilitado además porque tanto él como Dalí contaron con sendos «corresponsales» en la prensa catalana, nos referimos a S. Gasch y J. V. Foix, que en las largas ausencias de los artistas y gracias a una extensa e interesante correspondencia, mantuvieron un importante nivel de recepción durante todos esos años.³

Pero el papel más destacado le corresponderá a Salvador Dalí, que se convirtió rápidamente en uno de sus teóricos más brillantes y, aunque posteriores problemas ocasionaran su expulsión, en aquel momento (1929) desembarcó en el surrealismo con todos los honores que su oportuna «paranoia crítica» aportaba. Un surrealismo, cuya pintura, aunque disponía de una magnífica nómina de creadores, parecía tener problemas para trasladar algunos planteamientos teóricos de los manifiestos a las artes plásticas y demostraba cierta fatiga tras las sucesivas búsquedas y experimentaciones a que se había sometido.

La personalidad de Dalí, y la ferviente, provocadora y a veces escandalosa actividad que desarrolla, le llevan a ser considerado como un claro exponente de lo que se ha venido a llamar «talentos dobles» —en su caso escritor, pintor y cineasta— y aunque no es un caso aislado, pues, tanto A. Planells como Miró y Viola compaginan su actividad plástica con la literaria, será él, sin lugar a dudas, quien acapare una parte importante de las críticas —buenas o malas— que sobre el surrealismo se viertan en Cataluña.

Dalí, y en menor medida Miró, no sólo fueron receptores e impulsores del movimiento, sino que como creadores se convirtieron igualmente en objeto de una importantísima recepción.

Esta doble militancia producirá a su vez una doble recepción: por una parte, la realizada por la crítica en general tanto sobre Dalí y Miró como sobre cualquier otro aspecto del surrealismo y, por otra, la elaboración teórico-estética que ellos mismos hacen en sus

3. R. Santos Torroella, *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix*, Barcelona, 1986.

obras, publicaciones y actividades. Cataluña —gracias en parte a S. Dalí— se convierte así en un lugar privilegiado, centro de reunión de muchos surrealistas donde además de una importante aportación en el terreno de la plástica y como resultado de la colaboración del pintor de Figueras y Luis Buñuel se preparan y ruedan dos de las películas más importantes de la historia del surrealismo: *L'âge d'or* y *Un chien andalou*.

B) Otra de las características —consecuencia directa de la anterior— es la mayor presencia de las artes plásticas frente a la literatura. Evidentemente, la participación de Miró y Dalí, que empezaban a ser ya reconocidas figuras de la pintura internacional, produjo, al igual que sucede en literatura una serie de modificaciones del «horizonte de expectativas», así como importantes reacciones en el gusto y la estética de los espectadores y críticos plásticos. Fruto de esto será tanto la gran cantidad de críticas y reseñas que desencadenan las artes plásticas como, en otro nivel de repercusión, el desarrollo casi simultáneo de un importante núcleo de artistas que residiendo en Cataluña y perfectamente informados de lo que hacían Miró y Dalí reconocen en el surrealismo la fuente directa de su obra. Su mayor dificultad —dificultad por otra parte presente con frecuencia en el ámbito literario español en lo que a surrealismo se refiere— era delimitar dónde empezaba la verdadera recepción del surrealismo y hasta que punto se producía un fenómeno de mimetismo técnico respecto a lo que sus ya famosos compatriotas estaban haciendo. El máximo exponente de su actividad será la *Exposición Logicofóbica* de 1936 (cuyo título «fobia a la lógica», es realmente una forma sutil de hablar de surrealismo sin nombrarlo) que constituye un auténtico manifiesto del surrealismo plástico español.⁴

C) Respecto a la literatura existe una figura indiscutible, J. V. Foix, gran poeta y magnífico crítico, perfecto conocedor de todas las vanguardias europeas y especialmente del surrealismo francés, movimiento del que se convierte en verdadero mentor y con el que, aunque comparte una serie de principios teóricos, mantiene ciertas diferencias.

Junto a él una serie de críticos, fervientes unos y acérrimos adversarios los menos, pero casi siempre protagonistas de la mayoría de aventuras vanguardistas que emparentadas con el surrealismo se desarrollan en Cataluña. Uno de sus objetivos era introducir, promocionar y reflejar las vanguardias europeas, defender la modernidad y elaborar una poética artística que en la línea de lo expuesto por J. Miró consiguiera eliminar la distinción entre pintura y poesía.

4. Sobre surrealismo plástico español, véase el magnífico y definitivo libro de Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista en España*, Madrid, 1986.

Entre estos, podemos citar a S. Gasch, L. Montanyà, G. Díaz-Plaja, C. Casanova, J. Miravittles, J. R. Masoliver, S. Sánchez Juan, M. Casanyes, C. Claveria, Carbonell y J. Viola.

Ellos formaron la última gran «intelligencia» de la vanguardia histórica catalana. En general apoyan el surrealismo, especialmente por su iconoclastia, por lo que tiene de ruptura con la tradición y por las novedades que aporta en el terreno de la creación con la utilización de los sueños y la escritura automática. Pero fuera de este ámbito teórico, critican alguna de las concreciones ideológicas del movimiento y de sus planteamientos en relación con la producción artística.

Gracias a su formación, a su extensísimo y directo conocimiento de los movimientos artísticos europeos, a su militancia vanguardista y a su importante labor —la mayoría de ellos escriben tanto de arte como de literatura— podemos decir que no existe aquí la confusión inicial ni la discusión —con matices de resistencia— que se había planteado en el resto de España entre dadaísmo y surrealismo. La crítica catalana tiene muy claro los principios e intenciones que mueven al surrealismo, hasta el punto de someterlo en ocasiones a una reelaboración teórica en sus escritos.

Se trata, pues, de un caso excepcional en el que, como veremos más adelante, ante la ausencia de una mayor «recepción productiva» en el ámbito literario, la crítica asume un apasionante y complicado papel de *intermediario* para determinar tanto la «distancia estética» como el «carácter artístico» de la producción surrealista. Ellos marcarán con bastante precisión uno de los estratos más importantes del «horizonte de expectativas» que el surrealismo mantenía en Cataluña.

Dentro de este panorama habría que resaltar que es también aquí donde se produce —tanto a través de la crítica como en ensayos de mucha más envergadura— una recepción casi simultánea y un mayor grado de aceptación y reconocimiento del carácter surrealista de algunas obras de la «Generación del 27». (No olvidemos que Lorca visita varias veces Barcelona donde expone sus dibujos, realiza lecturas poéticas, estrena varias obras de teatro y pronuncia conferencias. Su relación con los escritores y pintores catalanes es muy importante, especialmente con Salvador Dalí, quien desempeña un importante papel en la evolución del poeta granadino hacia el surrealismo). Se realiza, pues, una crítica clara y de una certeza y precisión increíbles que, ajena a las presiones y contradicciones que envolvían a la que se generaba en otras partes de España, no dudaba en calificar de «surrealistas» las obras que han sido consideradas posteriormente como tales por toda la moderna historiografía literaria.

D) Otro de los elementos a tener en cuenta es la fuerte políti-

zación del movimiento jalonada en una serie de hechos que o estaban estrictamente unidos al mismo o en relación con él, pero en última instancia, marcados por las circunstancias históricas que se vivían en aquellos momentos. Unos y otros hipotecan en cierto sentido la evolución futura del surrealismo en Cataluña. Destacaremos el importante artículo que bajo el título «Poesia i revolució», publica J. V. Foix en 1930, en el que establece cuál debe ser la posición y el compromiso del artista frente a la sociedad. Otros mucho más virulentos son el panfleto de J. Miravittles «Contra la cultura burguesa» y especialmente las conferencias de Dalí de 1930 «Posición moral del surrealismo», y 1931 «El surrealismo al servicio de la revolución». Todos estos acontecimientos hacen que se dispare la polémica y suban el número de críticas morales negativas contra el surrealismo.

Los resultados de toda esta polémica, ligada en gran parte a la aparición del 2.º Manifiesto (1929), si bien no arrojan el catastrófico resultado que tuvo en el resto del país donde quebró casi definitivamente las expectativas de una mayor implantación del surrealismo, aquí podemos considerar que tras la polémica —que creo se ha exagerado más de lo que en realidad supuso— se produce una inflexión del acelerado crecimiento e interés que el surrealismo había despertado.⁵ A partir de esta unión de surrealismo y marxismo, y aunque existe todavía una importante recepción, ésta adquiere niveles mucho más minoritarios y apasionados puesto que se había realizado un fuerte ataque en todas direcciones, incluso hacia una parte de la vanguardia de la época. Por otra parte, aunque el viaje de Dalí a París y la desertión política de Miravittles disminuyen el interés y la actividad de la crítica, la relación de Dalí con el comunismo es perfectamente seguida por Foix desde las páginas de *La Publicitat* hasta 1934, en que sin duda Dalí debido a sus problemas con el grupo surrealista e influenciado por Foix se distancia casi definitivamente de la política. Sin embargo, en el aspecto plástico y creativo estoy de acuerdo con Lucía García de Carpi en que es realmente en aquel momento cuando empieza a afianzarse el surrealismo pictórico —con fuerte carácter autóctono— que tendrá su máximo exponente en 1936 con la *Exposició Logicofobista*.

E) La recepción del surrealismo en Cataluña, en mayor medida que en el resto de España, va unida también a la recepción del psicoanálisis y a la figura de su fundador. La revisión teórica que de Freud realiza Lacan y Dalí posteriormente sistematiza y perfecciona para su aplicación a los métodos de creación artística, será determinante no sólo en un importante aspecto de la obra de J. V. Foix

5. Véase en apéndice 2 el gráfico de la recepción del surrealismo en Cataluña por años.

(quien desde muy pronto conoce profundamente las teorías de Freud), sino también, por la constante referencia a Freud y el psicoanálisis que aparecen en muchas de las críticas que del surrealismo se hacen desde Cataluña.

F) Por último, otra de las características de la recepción del surrealismo en Cataluña es que, a diferencia de lo que sucede en España (donde al ser determinante la «recepción productiva» en el campo literario, son escasos los acontecimientos públicos de tipo vanguardista), aquí, frecuentemente, sin embargo, en muchos casos esta recepción está directamente motivada por alguna forma de provocación o escándalo. Como decíamos antes, este movimiento se vincula en este caso al espíritu más vanguardista de un importante grupo de escritores y pintores. Ellos le dieron al surrealismo algo de lo que había carecido en el resto de España: un carácter «epatante» e iconoclasta directo que se apoyaba en todos los medios a su alcance; desde la acción individual a la actividad de grupo, desde el texto programático o teórico al manifiesto, desde el poema al cuadro, desde la conferencia a la exposición. Todo esto contribuyó a crear un ambiente, unas expectativas de cambio y una originalidad y popularización como no tuvo en ninguna otra parte de nuestro país.

Así, podemos señalar para terminar que la «recepción crítica» se articula principalmente en torno a dos núcleos de revistas. Y aunque los colaboradores aparezcan en ocasiones en uno u otro grupo con opiniones diferentes, esto no debe ser considerado estrictamente como una contradicción o un elemento de confusión, se trata de la evolución normal producida en el «horizonte de expectativas» de estos críticos durante el proceso de recepción del movimiento surrealista.

Este hecho, que si bien por una parte —al ser analizado desde el punto de vista tradicional— ha desdibujado la comprensión historiográfica del movimiento en Cataluña, sin embargo, visto desde el ámbito de la recepción viene a confirmar el importante «carácter artístico» del mismo, pues sólo cuando se producen estos cambios, cuando la distancia entre el «horizonte de expectativas» y la nueva obra exigen que el receptor se «adapte» a un nuevo horizonte, podemos hablar de que este movimiento ha superado «la norma establecida» y ha entrado en un nuevo nivel donde a su vez debería repetir el proceso citado. Todo este fenómeno es en este caso especialmente importante si tenemos en cuenta que será «la recepción crítica o reproductiva» la que desempeñe —ante la ausencia de una importante «recepción productiva» en el aspecto literario— un papel determinante en lo que al surrealismo en Cataluña se refiere.

El primero grupo comprende las siguientes publicaciones: *L'Amic de les Arts*, *Hèlix*, *La Publicitat* (Páginas Literarias), *Quaderns de*

Poesia, D'Aci i d'Allà, Gasetta de les Arts, La Nova Revista, Art (Lérida), *Recull* y *Revista de Poesia*. Desde aquí se realiza una profunda e importante discusión de los diferentes temas que configuran la doctrina artística del surrealismo. Se estudia el nuevo lenguaje aportado por este movimiento y sus relaciones con el psicoanálisis y el sueño, relaciones —que según estos críticos— facilitarían el acercamiento Arte / vida y contribuirán a una mejor explicación científica del arte.

En este grupo —que incluye los casos más claros de surrealismo en Cataluña— podemos citar a J. V. Foix, G. Díaz-Plaja, C. Casanova, S. Gasch, Folch i Torres, S. Dalí, Masoliver, Montanyà y otros menos conocidos.

El surrealismo es a menudo entendido como un proyecto vital que trasciende lo estrictamente artístico para enfrentarse agresivamente a una estructura social que considera detestable.

A través de estos artículos se evidencia un intento serio de acabar con la incomprensión y el desconocimiento que existía sobre el surrealismo y, aunque se le defiende y justifique por su aportación a la literatura y el arte contemporáneo, sin embargo, debido a sus continuas alusiones a «lo onírico», la inspiración, etc., se le considera una nueva forma de romanticismo, o al menos una parte de la crítica encuentra muchos elementos en común con el mencionado movimiento.

El segundo grupo de revistas: *La Nova Revista, Mirador, L'Hora, Butlletí de l'Agrupament Escolar, La Veu, Arts i bells oficis, L'Humanitat*, etc., reúne algunas publicaciones tan dispares como *L'Hora* (órgano de una coalición comunista) y el *Butlletí* (revista de medicina que dedica un importante número monográfico al tema y que según mantiene algún destacado especialista está compuesta con los artículos que no entraron en el famoso n.º 31 de *L'Amic de les Arts*).

Aquí las críticas oscilan desde una aceptación matizada a una condena total. En general juzgan al surrealismo como un proyecto moral, un síntoma de la crisis de la postguerra, que intenta reunir las diversas teorías artísticas, sociales y políticas en un solo movimiento. Esto, que es aplaudido e instrumentalizado por algunos, resulta sin embargo, un proyecto descabellado para muchos, que piensan que una actitud de este tipo desvirtuaría el valor y sentido del arte convirtiéndolo así en un mero instrumento de fines ajenos a su propia naturaleza (fines políticos) de los que debe permanecer convenientemente separado.

Aunque ese «compromiso» al que se hace referencia marcó claramente la diferencia entre el primer y el segundo manifiesto y, como hemos visto anteriormente constituyó el centro de muchas de las críticas que se lanzaron desde Cataluña contra Breton; no obstante, ninguno de los comentarios que tratan de una forma u otra la rela-

ción del surrealismo y la política, adquiere el matiz violento y anti-comunista de los aparecidos en otras revistas escritas en castellano. Mostrándose aquí más interesados por el tipo de actividad artística resultante de esta relación, que por el valor político del hecho.

APÉNDICE 1

ESTADÍSTICA DE LA RECEPCIÓN DEL SURREALISMO EN CATALUÑA

Hacemos aquí una clasificación metodológica de este «corpus crítico» que facilita una comprensión rápida de la recepción. Para una información más exhaustiva, véase J. García Gallego, *Bibliografía crítica del surrealismo y la Generación del 27*, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 1988. Hemos dividido la recepción entre los cuatro grandes temas que aparecen continuamente en la crítica: *artes plásticas, literatura-cultura, cine y Francia*. A continuación hemos establecido una clasificación del «carácter» de las críticas más frecuentes: críticas de tipo *moral* y de tipo *estético-técnico*. Para terminar, señalamos una última tipología de acuerdo con la valoración que del surrealismo se hace en el grupo anterior, así estas críticas serían: *positivas, negativas* o simplemente *informativas y neutrales*.

Publicaciones de los dadaístas y surrealistas extranjeros en revistas catalanas (Poemas)

La Publicitat: 25; *L'Amic de les Arts*: 8; *Art* (Lérida): 4; *Trossos*: 4; *Terramar*: 3; *Monitor*: 3; *D'Ací i d'Allà*: 1; *Hèlix*: 3; *L'Instant*: 10; *Quaderns de Poesia*: 1; *La Revista*: 8.

Estas mismas publicaciones detalladas por años

1918: 11; 1919: 8; 1920: 1; 1921: 7; 1927: 6; 1932: 19; 1933: 3; 1934: 3; 1936: 5.

Recepción crítica en revistas y prensa

Total: **527** artículos.

Temas de los artículos

Artes plásticas: 220; Cultura y literatura: 188; Francia: 85; Cine: 32.

Tipos de críticas

Estéticas - Positivas: 150.
Estéticas - Informativas: 140.
Estéticas - Negativas: 50.
Morales - Positivas: 66.

Morales - Informativas: 29.
Morales - Negativas: 92.

Distribución de estas críticas por años

1919: 3; 1920: 2; 1921: 2; 1922: 1; 1923: 4; 1924: 8; 1925: 19; 1926: 15; 1927: 65; 1928: 115; 1929: 74; 1930: 35; 1931: 26; 1932: 43; 1933: 20; 1934: 28; 1935: 25; 1936: 36; 1937: 2; 1938: 3.

Distribución de la crítica por publicaciones

A. C.: 1. *L'Amic de les Arts*: 70. *Art*: 7. *Art (Lérida)*: 7. *Arts i Belles Oficis*: 4. *El Autonomista*: 3. *Butlletí de l'Agrupament Escolar*: 10. *La Campana de Gràcia*: 2. *Ciutat*: 5. *D'Ací i d'Allà*: 6. *Camins*: 2. *Diario de Mataró*: 2. *Diario de Gerona*: 4. *El Día Gráfico*: 2. *El Diluvio*: 5. *Europa*: 2. *L'Esquella*: 4. *Gasetta de les Arts*: 10. *Hèlix*: 15. *L'Hora*: 7. *Hoja Literaria*: 6. *L'Humanitat*: 5. *L'Instant*: 3. *Joia*: 2. *Libertad*: 3. *La Ma Trencada*: 2. *La Mañana*: 1. *La Nau*: 35. *Mirador*: 57. *La Noche*: 8. *La Nova Revista*: 9. *El Noticiero Universal*: 2. *L'Opinió*: 3. *La Publicitat*: 99. *Quaderns de Poesia*: 9. *Recull*: 6. *La Revista*: 15. *Revista de Catalunya*: 4. *Sol Ixent*: 3. *Terramar*: 4. *La Tribuna (Lérida)*: 3. *Trossos*: 2. *La Veu*: 40. *La Veu del Ampurdán*: 5. *La Vanguardia*: 3.

Publicaciones de J. V. Foix hasta 1937

Gertrudis (1927).
Krtu (1932).
Sol, i de dol (1936).

Publicaciones de Salvador Dalí en Cataluña entre 1927 y 1930

37 (8 poemas y 29 textos críticos o teóricos).

Otras publicaciones hasta 1937

1930 *La femme visible* (París).
1932 *Empieza El mito trágico del Angelus de Millet*.
1935 *La conquête de l'irrationnel* (París).
1937 *La métamorphose de Narcisse, poème paranoïaque* (París).

APÉNDICE II

GRAFICO DE LA RECEPCIÓN DEL SURREALISMO EN CATALUÑA POR AÑOS



INTERTEXTO, ESTEREOTIPO, EXOTISMO

LA OTRA CULTURA EN ESTA LITERATURA: FUNCIONES EXÓTICAS DE LA ESCRITURA

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ CARDO

Consciente de lo pretencioso del título, parece necesario matizarlo y acotarlo, orientarlo al tiempo y al espacio de los que en esta reunión disponemos. En primer lugar, matizar el sentido de la corriente, destinador y destinatario: *otro* es aquí el que está allí y *éste* naturalmente el de aquí, en directa dependencia, como es bien sabido, del sujeto que habla y mira: allí la *otra*, Francia, su cultura y su literatura, y aquí *ésta*, la literatura hispánica, las literaturas hispánicas, ya que pudiera ser que el deíctico señalara más y menos de lo que es nuestro, o mi, parecer. Asumo, pues, desde el comienzo una relación con el espacio que a la larga y a la corta tiene todos los visos de adquirir un papel preponderante en lo que será esta contribución al tema —motivo— de esta reunión.

Dentro de las prácticas de literatura comparada, que consideramos usuales y a las que, en consecuencia, conferimos implícita o explícitamente un estatuto teórico, el espacio se expresa, sobre todo, en un subgénero narrativo: lo que se ha dado en llamar libro o relato de viajes... La otra cultura, Francia, es objeto, y hasta *sujeto* si el galicismo valiera, de esta nuestra literatura, en la medida en que se acepte que el libro de viajes es cosa literaria o de literatura; así por ejemplo, don Pedro Antonio de Alarcón cuando escribe y describe *Francia* en el libro primero del relato *De Madrid a Nápoles*. Y permítaseme decir con él, leer este párrafo del mencionado libro:

«Sin embargo, desechemos ahora toda idea seria... ¡Ha llegado el momento de dejarnos arrebatar por el huracán del siglo!... Ha llegado el momento de perder la cabeza y hasta el corazón. —¡Lectores de novelas!: con vosotros hablo... Estamos dentro de París; en el teatro donde han acontecido o podido acontecer tantas escenas poéticas, sentimentales, heroicas o divertidas como registran las obras de Balzac, de Dumas, de Sou-

lié, de Jorge Sand, de Henry Murger, de Paul de Kock, de Eugenio Sué —dice él— y demás autores que han secado los sesos...! —¡Seguidme y redoblad vuestra atención, si podéis!»¹

Era un juicio sobre ese espacio en un tiempo pasado y diferente: el siglo XIX. Un autor anónimo, y tómesese por bueno el contrasentido, ya que hablo del libelo *Contra los franceses*, publicado en este nuestro siglo XX, en fecha casi más bien reciente, escribe sobre el tema y la materia gala en los términos siguientes:

«He venido poco a poco llegando a la certeza de que no ha sido una de las menores desgracias, entre las que a la cultura de Europa han podido afectar, el hecho de que un país tan poblado como Francia haya caído, desde un punto de vista geográfico, casi exactamente en su centro, ocupando además tan gran espacio.»²

Parece, pues que la geografía, el espacio, es determinante en la cultura y también en la literatura, como integrante al fin y a la postre de aquella... Pero resulta que el espacio es además una constante en la praxis de la literatura —en la escritura— y en los análisis de la literatura que se hacen desde la teoría: debe encerrar, por eso, algo de ejemplar y paradigmático en su funcionamiento cuando de literatura se trata. Me conformo con traer a colación, con el ánimo de ilustrar en una sola obra capital su función, *À la Recherche du Temps Perdu*: es bien sabido que el personaje-narrador va constantemente *à côté y du côté* en su peregrinar temporal y que el viaje —los viajes— no le llegan a colmar: lo otro está aún más lejos y pasa por la escritura, por la creación en literatura, que se revela una práctica lejana, al final del camino, del allí más que del aquí, *exótica* en definitiva.

Cuando trato de expresar el *yo aquí*, generalmente me sirvo de un *él* que sitúo *allí*: me gustaría sobre todo hablar de mí y de mis vecinos y amigos, pero llevo la acción a las antípodas por temor a ser reconocido y me llamo de mil nombres distintos, hasta extranjeros si puedo; mi lengua se sirve de otra habla y mi escritura quizás de otra cultura, con la que fabrico literatura... Mi aquí se expresa mediante el paisaje de allí, práctica esta sin duda también exótica... pero que muy bien pudiera tildarse de metafórica. Es Jean Ricardou quien precisamente define la actividad metafórica como *exotismo*, que reúne un *aquí* (el comparado) a un *allá* (el comparante)³ dentro de un mismo texto, en una perspectiva funcional y estructuralmente

1. Décima edición, tomo primero, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, S.A., 1926, p. 23.

2. Madrid, Ediciones Turner, 1980, p. 7.

3. En *Problèmes du Nouveau Roman*, París, Seuil, Coll. «Tel Quel», 1967, p. 134.

productiva, o de expresividad mera cuando la relación se establece con el afuera textual.

Y llegados a este punto, con el ánimo de no perder ni la referencia ni el norte que en esta ocasión nos reúnen, en alguna medida, parece, se impone la necesidad de tratar de precisar un poco el sentido y el uso, quizás algo abusivo, de los vocablos *exótico* y *exotismo*. Parto, como es habitual, de las definiciones que el DRAE nos proporciona en el artículo *exótico*: «1. Extranjero, peregrino. Dícese más comúnmente de las voces, plantas y drogas. 2. Extraño, chocante, extravagante.» Releyéndolas cada vez me percató más de que la literatura es exótica sobremanera: práctica hermética, de iniciático peregrinaje y en particular, extraña y singular. De momento anoto «Dícese más comúnmente de las voces»... Julio Casares, en el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, viene, como naturalmente esperaba, a ampliarme ideas: *Exótico*: «Extranjero, peregrino, de origen extraño y aún no aclimatado o admitido en el país de importación.»⁴ Los matices que aquí se introducen no son en absoluto inconsecuentes: rozamos asuntos y cuestiones muy literarios: nacionalismos y literaturas nacionales, y sobre todo exilios de poetas no aclimatados y mal admitidos. Esta última definición, la de Julio Casares, paradójicamente vale para otros exotismos, pero no funciona, en mi opinión, cuando de escritura exótica se trata, ya que en ella el afuera está aclimatado y no sólo es admitido por la obra como tal obra, sino que vive de él: *afuera* lingüístico, estructural y cultural, ecos mal acotados por ahora de la tripartición en los niveles verbal, sintáctico y semántico, englobando, quizás, el adjetivo *cultural* una problemática de más difícil acotación, si cabe, que en algunos estudios de literatura comparada pudiera identificarse con la tematología. El *afuera* estructural, nivel de la sintaxis literaria, tendría más que ver con lo genérico y los géneros, por una parte, y con aspectos menos extensos y más intensos, de carácter intertextual. Y por fin, haciendo el peregrinaje en el sentido inverso, el *afuera* lingüístico —nivel de lo verbal— tiene que ver con patronímicos y topónimos extranjeros, en otra lengua diferente a la de la escritura, o hasta con el uso de esa otra lengua dentro de la obra, uso de aquella lengua en un texto en que predomina ésta, y que, por ello, se clasifica dentro de la literatura esta y no en la otra. No se me pasa desapercibido que algunas de las cuestiones evocadas tendrían un tratamiento diferente, pero no del todo divergente, dentro de la poética de la traducción; de todos modos, yo me refiero a aspectos funcionales legibles en la obra que se ofrece al lector como A y sólo A, como producción primera.

Para clausurar las disquisiciones teórico-conceptuales precedentes, sin duda con carácter provisional, y poder continuar así —me-

4. Julio Casares, *op. cit.*, s.v. *exótico*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1959.

dian­te la asce­sis teó­rica— el via­je em­pren­di­do, rá­pi­da­men­te me ad­scri­bo al con­cep­to de lo *exó­ti­co* que sub­ya­ce en el li­bro de Abdel­kebir Khatibi *Figures de l'étran­ger dans la lit­te­ra­ture fran­çaise* y que él ex­pres­a con cla­ri­dad me­ri­diana des­de el prin­cipio, en la pri­me­ra pá­gi­na:

«Ce li­vre est le voya­ge d'un voya­ge. Dès ses pre­mie­ros pas, cet iti­né­raire au se­cond de­gré s'est li­mi­té à une in­ter­ro­ga­ción sur la re­pre­sen­ta­ción de l'étran­ger dans l'ima­ginaire lit­te­raire fran­çais, en par­ti­cu­lar dans ce qu'on ap­pelle l'exo­ti­smo. L'exo­ti­smo n'est pas, ici, un fol­kloris­mo de su­per­fi­cie, mais un se­cre­to de toute lit­te­ra­ture, de ses pa­ra­dig­mas.»⁵

Creo con Abdel­kebir Khatibi que el exo­ti­smo no es un fol­kloris­mo de su­per­fi­cie, si­no un se­cre­to de toda li­te­ra­ture, una fuente de mis­te­rio, con ca­pa­ci­dad para mo­ver y pro­vo­car el in­te­rés del lec­tor y man­te­ner la ten­sión de la lec­tu­ra: aque­llo, que no soy yo ni es lo mío, me atrae por des­conoci­do... la re­pre­sen­ta­ción del ex­tran­je­ro y de lo ex­tran­je­ro en la li­te­ra­ture en oca­siones la in­sti­tu­ye y con­sti­tu­ye como tal. ¡Cuán­tas ve­ces la li­te­ra­ture es­cri­be el mis­te­rio a tra­vés de la otra cul­tu­ra que no es del todo pro­pia *strictu sensu*! pién­se­se sin ir más le­jos en todas aque­llas no­ve­las fran­cesas, es­cri­tas en fran­cés, cuya ac­ción se de­sar­rolla en am­bientes ja­po­ne­ses y cuyos per­so­na­jes no son bre­tones si­no ni­po­nes... o pen­se­mos en el úl­ti­mo pre­mio Gon­court, *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jel­loun,⁶ no­ve­la fran­cesa, a la que se otorga un pre­mio bien fran­cés pero que dis­corre toda ella por los der­ro­te­ros de la fan­ta­sía nor­tea­fri­cana y mu­sul­mana...

Con­si­de­ran­do, pues, el *exo­ti­smo* como uno de los pa­ra­dig­mas li­te­ra­rios y con­si­de­ran­do tam­bién sus ca­pa­ci­dades fun­ciona­les den­tro de los pro­ce­sos tex­tuales —lo que en el tí­tu­lo llama­ba fun­ciones exó­ti­cas de la es­cri­tu­ra—, pro­cede que yo de­clare ahora mi par­tido me­to­do­lógico —quizás más bien «mon pari mé­tho­do­logique», «plu­tôt que mon parti»— en los asun­tos de li­te­ra­ture com­pa­ra­da, marco ge­né­rico de este nues­tro co­lo­quio, an­tes de pa­sar a ilus­trar con dos ejem­plos pre­cisos las pos­tu­ras que hasta ahora y hasta aquí ven­go ex­ponien­do. En ese sen­ti­do, no pue­do de­jar de ha­cerme eco y ci­tar las dos obras que de algún mo­do han abier­to la bre­cha en la teo­ría de la li­te­ra­ture com­pa­ra­da en las le­tras his­pánicas: me re­fiero, como es na­tu­ral, al li­bro de D. Ale­jan­dro Cioranescu, *Prin­cipios de Li­te­ra­ture Com­pa­ra­da*⁷ y reco­jo el guiño in­ter­tex­tu­al de Claudio Guille­n en *Entre lo uno y lo di­verso*,⁸ a sa­biendas de que no basta con ha­blar de in­ter­tex­to, pero se­guir bus­can­do agua en las fuentes,

5. Abdel­kebir Khatibi, *op. cit.*, Pa­rí, Édi­tions Denoël, 1987, p. 9.

6. Pa­rí, Édi­tions du Seuil, 1987.

7. Uni­ver­si­dad de La La­guna, Se­cre­ta­riado de Publi­caciones, 1964.

8. Barce­lona, Edi­to­rial Crí­tica, 1985.

incluso si es fresca... Venía más o menos a decir D. Alejandro en un pasaje del libro arriba mencionado que algunas prácticas tradicionales de la literatura comparada, por históricas y causales, no aportaban un adarme al conocimiento de la obra como tal, como obra de arte y literatura que es. Por el contrario mi interés, que vaga entre la teoría literaria y el comparatismo, va más bien en el sentido de estudiar la especificidad de lo literario y su funcionamiento más allá, cuando ello resulta posible, de tal o cual literatura, digamos «nacional», a la búsqueda quizás de procesos propios de eso que con peor o mejor fortuna se ha dado en llamar literatura general. El libro recientemente publicado por Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (PUF, Écriture, 1988), es muy sugerente a tal efecto, pudiera muy bien permitir hacer primero camino y luego andar...

Con el equipaje que hasta ahora he referido, bagaje de la teoría, paso a realizar un corto viaje, con ánimo ilustrativo de los principios que he sugerido, por los territorios de una praxis literaria, cuya escritura es exótica en la medida en que busca la referencia de otras culturas, y hasta, en ocasiones, de otras lenguas... eso sí, todas ellas del Hexágono.

Utilizaré con tal propósito dos novelas que *a priori* sólo ofrecen dos cosas en común: un mismo año de publicación, 1986, y la incorporación de lo que provisionalmente denominaré «materia gala»: una del escritor catalán en castellano, barcelonés, si se quieren más datos, Rafael Argullol, *El asalto del cielo* (editada por Plaza & Janés); la otra, de Juan Pedro Aparicio, escritor leonés, titulada *El año del francés*, editada en Alfaguara. Como cabe esperar en una intervención de estas características mi análisis resultará deficitario, lo que aún se hará mucho más evidente tratándose de novelas cuyo tejido textual es especialmente delicado y abundante la tela. Me conformaré, pues, con detenerme en algunas de las estaciones sólo el tiempo breve que dura la espera para el transbordo rápido.

La novela de Argullol es una novela de viajes y de exilio, donde el personaje Bruno dice en la página 13: «Si siempre me fue difícil considerar que formaba parte de eso que llaman una patria, a estas alturas todavía me es menos fácil sentirme español o de cualquier otro país», y como artista, escritor y llegado el caso profesor de literatura, su territorio es el del nómada, el espacio incierto por el que vaga el artista moderno entre brumas y antagonismos.⁹ Republi-

9. Véase el libro del propio Rafael Argullol, *Territorio del nómada*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987. En relación con la problemática que aquí se esboza, véanse también los trabajos de Carmen Fernández Sánchez, «Viajero sin equipaje», y de Dalia Álvarez Molina, «El extranjero del Mediterráneo», actualmente en prensa en el volumen *Literatura y doble cultura*, Actas del Coloquio del mismo título organizado por la Asociación Noesis en Calaceite (Teruel), verano de 1988.

cano en el exilio, se instala primeramente en la Francia provenzal, en la Camarga, lo que no es inconsecuente para la escritura de la otra cultura —o de las otras culturas— ya que se incorporan al texto vocablos, frases y expresiones en dos lenguas, francés y provenzal. El periplo «galo» del personaje ocupa un tercio del espacio del texto, unas noventa páginas, hasta la 91 para ser precisos, y constituye la entrada del relato. Lo que se denominaba arriba, en esta comunicación, *afuera lingüístico* tiene aquí, en el texto de Argullol, una naturaleza bilingüe, francés y provenzal, al incorporar patronímicos, topónimos, vocablos y expresiones de una y otra lengua. Cuando se escribe la toponimia extranjera caben dos opciones: dejarla en la lengua aquella o utilizar la traducción consagrada en ésta, Burdeos frente a Bordeaux es un buen ejemplo, que expresa en síntesis la cuestión a la que aludo. Elegir una u otra variante es un acto de escritura que pudiera ser leído como manifestación de una voluntad estética coherente con la intencionalidad exótica del texto, en definitiva funcional dentro de la poética de éste. Elegir la variante considerada usual en esta lengua, normal en relación con la norma, no es en mi opinión inconsecuente, sobre todo cuando esta manera de proceder alterna con la contraria, y cuando ello sucede dentro de una obra en la que el *desconcierto* cultural se tematiza hasta en el *desconcierto* lingüístico de los personajes y su relación con la palabra: Bruno «De repente comprobó que no entendía en absoluto la lengua de los que le circundaban y este hecho, sin importancia tantas veces, aumentó el caos de su mente. Sus oídos eran golpeados por fragmentos verbales duros, risueños, arcaicos, distantes; por retazos de un idioma que no provenía de ningún idioma sino que parecía haber sido creado exclusivamente para aquella ocasión» (p. 33). Diríase que se está mencionando un lenguaje exótico —duro, arcaico y distante— como quizás es todo lenguaje literario y exótica también la práctica de la escritura con relación a la lengua de una pretendida comunidad de cultura.

Parece obvia la no traducibilidad de los nombres propios, digamos, de lugar menor, por seguir una determinada tradición latina y clásica, de los topónimos muy locales: en el texto de Argullol nombres del tipo *laguna de Vaccarès*, *Saintes-Maries-de-la-Mer* o *el bosque de Rièges*. Otro asunto, que constituye también acto estético con consecuencias estéticas, es si el escritor respeta la toponimia cartográfica, llamémosla de la realidad, o por el contrario se da a un trabajo de creación onomástica, llegando a producir nombres de ficción, más exóticos si cabe, adaptados a la fonética de la lengua foránea, significantes dentro de la propia poética de la obra. En el primer caso estaríamos ante un modo de hacer literario muy diferente del evocado en el segundo.

Como no puedo dar cuenta de todo lo que yo considero procedimientos y procesos exóticos galos en el texto de Argullol por natu-

rales restricciones de tiempo, me limitaré a evocar una problemática que me parece particularmente sugerente dentro de los modos ficcionales de representación al uso en la novela. Asistimos en un momento dado, en *El asalto del cielo*, a una exótica conversación transcrita en español pero que se desarrolla en francés, en la que a fin de cuentas el narrador actuaría como traductor: Bruno toma el tren en la estación de Arlés para viajar hasta París y allí entabla conversación con un personaje llamado Gaston —sin acento gráfico— y el narrador dice «*A pesar de las breves respuestas de Bruno había advertido el acento. Ello abría perspectivas de diálogo [...]. —¿Español? [...] —Sí [...] —¿Exiliado? [...] —Sí [...]*» (p. 54).

Tras *El asalto... del cielo* nos viene también el personaje que abre la novela de Juan Pedro Aparicio *El año del francés*, el capitán Viollet-le-Duc, que irrumpe de insólita manera en la tranquila ciudad leonesa, dejándose caer en paracaídas de modo espectacular en medio de un público expectante, callado, pero ávido de tragedia, y en la plaza central. El personaje que irrumpe en el paisaje es efectivamente francés, extranjero y por más señas relacionado con la literatura y las investigaciones literarias: hace indagaciones sobre un antiguo escritor del medievo, extranjero también a su manera, judío en la comunidad leonesa y discutido autor de una obra singular y universal: *Los grillos del alma*. La celestial lluvia preconiza otra mucho más humana: las chicas francesas que, como todos los años, vendrán al curso de verano e irrumpirán brusca y violentamente en la regularidad de la ciudad... Materia francesa la hay en esta novela, lengua francesa también, utilizada sobre todo para la transcripción de expresiones cortesés a modo de caricatura de la semiosis verbal y gestual de nuestros vecinos del Norte, que a veces se adulteran... quizás para reflejar los vicios nacionales a los que los españolitos nos sentimos proclives cuando de pronunciar aquella lengua extranjera se trata, y sobre todo en aquellos años 60, que Juan Pedro Aparicio elige como tiempo de la historia.

Trataré, con este segundo y último ejemplo, de ocuparme más bien del dominio que antes, cuando hablaba de acotar un espacio tripartito para el análisis de lo exótico en la escritura, llamaba *afuera estructural*. La pista para este tipo de lectura me la proporciona en este caso el nombre propio del personaje en una primera aproximación, que otras instancias narrativas se encargarán de actualizar hasta casi la saciedad repetitiva, irónica y transformadora. Viollet-le-Duc, gráfica pero no fonéticamente desviado, tiene para mí dos referencias intertextuales y francesas: Violette Leduc, autora entre otros libros, allá por los años sesenta, de la novela *La Bâtarde*, prologada por Simone de Beauvoir, en la que en alguna medida se cuenta una trágica historia de niña huérfana... huérfano es también el personaje de *El año del francés*, y huérfano, ya se sabe, es el que no tiene al padre como referencia última, el que no tiene patria y practica

una especie de raro nomadismo, para no insistir tan reiteradamente en el uso abusivo del vocablo titular.

La segunda de las referencias, que yo tomo por más significante y verdadera para esta novela, es un caso de exilio migratorio textual. La bisagra, el gozne, el cardo en el sentido latino y romano, sobre los que *El año del francés* gira es ni más ni menos que *Le Voyeur* de Alain Robbe-Grillet: no es casual que, andando el relato, de pronto el capitán tenga el nombre de *Alain* y asistamos a una proliferación onomástica relacionada con la actividad de la mirada del *mirón*: el edificio y la Sra. Mirantes, el escritor renombrado Alvaro Miranda, y la bruja de la ciudad, Valenty Ochoa Mirantes, el verdadero demonio, que telecomunica onomásticamente con toda la simbología tejida a partir del ocho como signo en la novela de Robbe-Grillet.

Debería terminar, y no quisiera hacerlo sin señalar que el *afuera estructural*, la relación intertextual indicada es productora, en la medida en que articula la escritura de la novela de Juan P. Aparicio, que por ende se convierte en lectura activa de la novela francesa en dominios que sobrepasan con mucho la mera relación onomástica, dominios que aquí no tengo ni tiempo ni espacio de referir. El exotismo no es una vez más mero folklorismo, y termino dando la palabra al personaje escritor de Juan Pedro Aparicio:

«Ahora mismo no sé si estoy escribiendo una novela o evocando un sueño, la realidad de una vida distinta de la mía, una vida excitante y exótica, algo inspirado en ese francés que anda por ahí» (p. 72).

COMELLA Y LAS TRAGEDIAS BÍBLICAS DE RACINE: *ATALÍA*

ANA CRISTINA TOLIVAR ALAS

Si mucho se ha escrito sobre la obra del prolífico comediógrafo D. Luciano Francisco Comella (1751-1812), poco se le ha relacionado con la corriente de inspiración francesa imperante en la dramaturgia española del siglo XVIII. Por otra parte, apenas se ha reflexionado sobre el particularísimo concepto que del género musical llamado oratorio, de importación italiana, se tenía en la España de finales de aquel siglo y principios del XIX. De ahí la importancia de poner de manifiesto la relación entre el dramaturgo de Vic, autor cuyo tradicionalismo mereció las más acerbas críticas del afrancesado Moratín, y el trágico ultrapirenaico de más riguroso clasicismo, Jean Racine, algunos de cuyos temas fueron adaptados por Comella, bien en forma de melólogo, bien en forma de oratorio.

Conocido de todos es el melólogo *La Andrómaca o la triste viuda de Héctor*, para el cual se inspiró D. Luciano en *Andromaque*, aunque también se observan en la trama reminiscencias de *Iphigénie*.¹ Fecha Subirá la impresión, anónima, de este melólogo en 1794,² y consta se representó dos años después en el teatro de la Cruz, y también en 1797. De *Iphigénie* toma Comella los elementos más melodramáticos y sentimentales y los combina con la trama principal.

Otro tema asimismo de inspiración raciniana, el de *Ester*, sirvió de argumento a un oratorio con libreto de Comella que se interpretó

1. El estudio detallado de esta adaptación se encuentra en nuestro trabajo *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII*, tesis doctoral inédita (Oviedo, febrero de 1984), tomo I, pp. 133-135, 188, y tomo II, pp. 350-357.

2. Véase José Subirá, «Músicos al servicio de Calderón y de Comella» *Anuario musical* XXII (1967), pp. 207-208. El análisis musical de la obra se halla en el libro del propio Subirá, *El compositor Iriarte y el cultivo del melólogo*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1949-1950.

3. Véase José Subirá, *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1953, p. 36.

durante la cuaresma de 1803, siendo su música duramente criticada por el *Diario de Madrid*.³ No obstante, parece que el oratorio gozó de muy buena acogida por parte del público madrileño a juzgar por lo que el *Diario de Barcelona* expresaba años más tarde con motivo de la presentación de esta obra en la capital catalana en la cuaresma de 1807: «El entusiasmo que hizo en la Corte [...] correspondió al concepto que se había formado del bello y escogido asunto de que se valió el poeta, tomado de la Sagrada Escritura».⁴

Es preciso recordar que en el tránsito del siglo XVIII al XIX se despierta en España un interés por los temas bíblicos debido a la sustitución del viejo auto sacramental por el oratorio italianizante, género dramático que se imponía en tiempo de cuaresma. Este género, más teatral que musical, poco tenía que ver con el auténtico oratorio italiano, eminentemente musical y de carácter sacro, compuesto para ser interpretado en las iglesias y cuyo correlato español sería más bien el villancico. Lógicamente la persistencia del influjo francés había de incidir en la temática de los oratorios dramáticos españoles, interpretados siempre en teatros en sustitución del repertorio profano. De ahí la especial atención por parte de algunos adaptadores a los dos acabados modelos de tragedia bíblica que presentaba un autor como Jean Racine.⁵

De la *Esther* raciniana existen dos adaptaciones anónimas: una impresa en Barcelona, sin año, y otra manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional. El catálogo de esta Biblioteca atribuye ambas, con interrogantes, a Félix Enciso Castrillón, sin que entre la una y la otra exista más relación que la de ser las dos fechables en el paso del siglo XVIII al XIX.

Todo hace pensar en la posibilidad de que la versión impresa sea la obra de Comella. Primero, la publicación en Barcelona, donde consta se representó, por Gibert y Tutó; segundo, la existencia de un manuscrito de esta misma adaptación, conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid, en el cual, al igual que en la edición, no aparecen los coros, aunque en el manuscrito se anuncie su intervención. Esta circunstancia pone de manifiesto la independencia literario-musical de estos coros, lo que bien puede relacionarse con la crítica adversa del *Diario de Madrid* a los coros de la *Ester* de Comella, juzgados inconexos y concebidos como un mosaico, cuando tuvo lugar la presentación de la obra en la capital de España durante la Cuaresma de 1803.

Finalmente, refuerza las posibilidades de atribución el estudio estilístico contrastado de las dos versiones anónimas de *Esther*. Dicho estudio permite detectar en la versión impresa rasgos tradicio-

4. Véase J. Subirá, *Un vate filarmónico*, op. cit., pp. 38-39.

5. Sobre las adaptaciones españolas de tragedias bíblicas de Racine a finales del siglo XVIII, véase A. C. Tolivar Alas, op. cit., tomo I, pp. 145-160.

nales, propios del teatro de Comella, muy afines a los que presenta su *Andrómaca*.

Sin extendernos más en lo referente a *Esther*, dejemos simplemente consignadas las firmes probabilidades de atribución a D. Luciano Francisco Comella de una adaptación anónima de la que ya nos hemos ocupado muy ampliamente en un trabajo anterior,⁶ para pasar a dar noticia de una desconocida adaptación raciniana de D. Luciano: *Atalia*.

El hallazgo de esta *Atalia* en su versión íntegra, así como la prueba irrefutable de ser Comella su autor, a pesar del anonimato del manuscrito que la contiene, fueron resultado de una compleja y difícil búsqueda cuyo fruto ha sido no solamente el de poder añadir una obra a la larga lista de creaciones dramáticas de D. Luciano, sino también el de conocer una serie de vicisitudes en la vida del comediógrafo acaecidas precisamente en un año, el de 1800, del que no se conocían noticias relevantes en la biografía del autor, a excepción del fallecimiento de su hija Joaquina.

Los pasos previos al hallazgo fueron éstos: A. Coe había tomado de Cejador la referencia a una *Atalia* musical que atribuye a Juan Bautista Antequera y Ramada, escenificada en los Caños, según la *Gaceta de Madrid*, el 7 de marzo de 1800 y conservada en la Biblioteca Nacional.⁷ En la Biblioteca Municipal de Madrid encontramos la música de unos coros cuyo texto correspondía a la traducción realizada en 1754 por Eugenio de Llaguno. Por otra parte, el Catálogo de la Biblioteca Nacional hacía referencia a un manuscrito considerado de finales del siglo XVIII conteniendo exclusivamente el papel de la protagonista de una *Atalia* cuya primera intervención comenzaba con el verso «En vano me detienes [...]». Y en vano intentamos ver estas seis hojas manuscritas por no corresponder el número asignado en el catálogo al manuscrito que, como se verá a continuación, tenía que recoger precisamente fragmentos de la *Atalia* de Comella.

Por fin, el examen detenido del Legajo 17.778 (Consejos) del Archivo Histórico Nacional⁸ permitió, no sin esfuerzo, dar con el texto y también con el autor de la *Atalia* representada, con serios problemas, según se verá, en marzo de 1800. El citado legajo contiene numerosos paquetes de documentos relativos a la política teatral y, en concreto, a la interpretación de óperas y oratorios en Madrid durante el período comprendido entre 1787 y 1800. El ejemplar manuscrito, anónimo, del «Drama sacro titulado *La Atalia*. En dos ac-

6. Acerca de las dos versiones anónimas de *Ester*, véase A. C. Tolivar Alas, *op. cit.*, tomo I, pp. 152-157, y tomo II, pp. 715-749.

7. A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, 1935.

8. Agradecemos a Francisco Lafarga la noticia de la existencia de una *Atalia* en el mencionado legajo.

tos» se encuentra dentro del paquete etiquetado como *Conciertos de Música en los Caños del Peral*, lo cual explica la poca atención que a tal paquete puede prestar quien va buscando una adaptación teatral de Racine. El papel de la protagonista empieza con las palabras «En vano me detienes».

En una de las carpetillas del mencionado paquete se halla un escrito del marqués de Astorga, Hermano Mayor de la Real Junta de Hospitales, fechado el 13 de febrero de 1800, en el cual anuncia la interpretación en los Caños de tres oratorios la próxima cuaresma, citando como antecedente la Real Orden de 27 de enero de 1796 por la que Godoy, príncipe de la Paz, instaba a que se representasen en cuaresma «piezas dramáticas de las conocidas en Italia con el nombre de oratorios cuyos argumentos sean sacados del Antiguo Testamento», así como otra Orden de 28 de abril de 1799. Era el marqués de Astorga Protector de la Empresa de la Ópera del teatro de los Caños del Peral, siendo Domingo Rossi el empresario y Melchor Ronzi el «profesor de música», y la citada Orden de 27.I.96, además de permitir los oratorios en cuaresma, autorizaba su representación con decorados y vestuario, a la vez que concedía un aumento de precio en las entradas de la ópera. No obstante, el permiso oficial para la escenificación de oratorios de 13 de febrero de 1800 aparece basado en una Real Orden de dos de febrero de 1796.

En otro documento del legajo, fechado el 13 de marzo de 1800, es decir, justo un mes después de ser autorizada la representación de oratorios en cuaresma, el marqués de Astorga «satisface a la orden real» tras haberse quejado el Vicario eclesiástico de que el oratorio *Atalía* se hubiese escenificado en los Caños sin su permiso, haciéndose constar en una nota marginal que el permiso se había solicitado sin haberse tramitado a tiempo por morosidad del notario. Es casualmente a través de la carta del Vicario a D. Gregorio de la Cueva, en la que se refiere una anécdota humana y familiar de la que fue protagonista la hija de D. Luciano, como podemos reconocer en Comella al autor del oratorio *Atalía*. Así queda patente en estos fragmentos de la carta del Vicario:

«... no estando enterado de estas formalidades hasta después de estarse representando reconvino al compositor de la Pieza, Comella, como le había asegurado estar al corriente no estándolo, y le ponía a él compromiso de ser reconvenido; que esto mismo respondió al Marqués [...] que una muchacha hija de Comella, que ha sido quien por decisión de V.E. y para corregir su defecto envió con una copia de la otra pieza en solicitud de censura muchos días después de estar ofrecida al público [...] muchacha que sin ser llamada y por quien tener con quien excusarse Ronzi (presumiéndose sin duda el motivo de mi llamamiento) se halló presente en la comparecencia y no ha podido menos que confesar que directa ni indirectamente ha obtenido mi

licencia ni me había visto y sí sólo que había dejado la citada copia en la mesa de la antesala de mi cuarto y encargada la brevedad a mi paje [...]. Cuando llegó a manos del subalterno encargado de dar curso a estos asuntos, me dio noticia de estar-se ya representando sin haber precedido mi Censura y por lo mismo dirigí a V.E. mi súplica y ahora la reitero con la de que tenga la bondad de creerme cuanto llevo manifestado en la firme inteligencia que por ningún acontecimiento doy mi licencia en voz y sí sólo por escrito después de conocidas las Piezas o papeles y cuando no merecen el pero las mando retornar en conformidad con la práctica observada hasta aquí estando pronto a acelerar el despacho de estos asuntos si lo exigen las circunstancias y a corregir y castigar cualquier omisión que advierta en mis subalternos».

Una vez más vemos a Comella inmerso en un conflicto con la censura, en esta ocasión la eclesiástica que no solía ponerle reparos y que con motivo de esta *Atalía* viene a proporcionarle nuevos desasosiegos, junto con los ya proporcionados por Moratín y por el censor civil D. Santos Díez, nombrados precisamente en 1800 Director y Censor, respectivamente, de la Junta de Reforma de Teatros o Mesa Censoria. Por otro lado es muy posible que la atribulada muchacha a la que se refiere el Vicario fuese Joaquina, la hija mayor del comediógrafo, es decir, la «Doña Agustina» o «Doña Mariquita», cruelmente ridiculizada en *La comedia nueva* como colaboradora de su padre y prematuramente fallecida, para mayor infortunio de D. Luciano, el mismo año de estos acontecimientos, el 1800.

Tras las vicisitudes expuestas por el Vicario en su carta, el marqués de Astorga recomienda la solicitud de Melchor Ronzi para que se amplíe hasta el 6 de abril la licencia para representar oratorios sacros en los Caños del Peral, así como otra petición de prórroga de esta ampliación «a fin de que empezando desde el primero de la próxima Pascua de Resurrección pueda repetir en ellos alternativamente y sin embarazo los mismos oratorios sacros *Atalía* y de la *Judith* que se han ejecutado hasta aquí».

A la vista de todos estos documentos no cabe la menor duda de que la *Atalía* representada en los Caños el 7 de marzo de 1800 y atribuida a Juan Bautista Antequera y Ramada, fue el oratorio de Comella, siendo posiblemente Antequera el autor de la música.

Al igual que en sus otras dos adaptaciones de tragedias racinianas, Comella se aparta sustancialmente de su modelo en este oratorio. De entrada reduce a dos los cinco actos de *Athalie* y altera notablemente el argumento inventando el personaje de Sebia, madre de Joas, en un melodramático remedo de *Andrómaca*, al tiempo que suprime numerosos personajes del original tales como Zacharie y Salomith, hijos de Joad y Josabeth, el oficial judío Abner y otros de menor relieve dramático.

Aunque no queda explícita la división en escenas, los dos actos se estructuran del siguiente modo en lo concerniente a la forma:

ACTO I. — Se inicia con un coro de Levitas. Consta de nueve escenas y un monólogo, todo ello en romance endecasílabo, alternando con diez números musicales (cinco arias, un dúo, un terceto, dos coros y un concertante final) en los que se emplea una métrica variada, con predominio de los hexasílabos y heptasílabos.

ACTO II. — Consta de diez escenas con nueve números musicales: cinco arias, de las cuales la penúltima no está escrita; un dúo, un coro repetido y un coro final alternando con otro dúo. En las partes cantadas se utilizan diferentes tipos de verso corto.

Las partes musicales sirven para marcar los cambios de escena o para destacar los momentos más dramáticos o solemnes. En ningún momento aparecen solos o coros marginales a la acción, tan frecuentes en el original raciniano, por la sencilla razón de que Comella no necesita dar lucimiento a ningún grupo de colegialas distinguidas como hiciera Racine con las señoritas de Saint-Cyr, para quienes había compuesto la obra. Paradójicamente con la supresión de estos coros la adaptación gana en unidad dramática, teniendo desde este punto de vista la tragedia de Racine un mayor carácter de oratorio. Recordemos que la versión de *Ester* atribuible a Comella suprimía también los coros de doncellas israelitas, tal vez por juzgarse superfluos fuera del marco de Saint-Cyr. Por otra parte, se observa que en las escenas, todas en romance endecasílabo, se respeta a lo largo de la obra la misma asonancia.

El hilo argumental de esta adaptación resulta bastante menos sutil que el del original. Reducido al mínimo el número de personajes, la acción se encauza no tanto hacia el triunfo del Dios de Judá y consiguiente derrocamiento de Atalía, como hacia el tierno reencontro de una madre con su hijo desaparecido, mostrando una vez más Comella su vena *larmoyante* o prerromántica. Si cotejamos el desarrollo dramático del tema en Racine y en su adaptador, encontraremos un mínimo de puntos en común, suficientes, no obstante, para que pueda dársele a la obra de Comella el carácter de adaptación. He aquí el argumento del oratorio estrenado en Madrid en la cuaresma de 1800:

ACTO I. — El Sumo Sacerdote Joyada manifiesta a su confidente Ismael (haciendo patente la unidad de tiempo) que

«En este día,
abatida la infiel que lo usurpaba,
verá Judá que en el paterno solio
se coloca al legítimo monarca.»

Joyada explica que, siete años antes, su esposa Josabet salvó al pequeño Joas de la matanza, ordenada por Atalía, de Ocosías y sus hijos. El pequeño vive con Joyada bajo el falso nombre de Oseas (Eliacin en el original raciniano). El Sumo Sacerdote envía a Ismael al Templo donde también ha convocado a los levitas, que están a la espera de sus instrucciones.

Aparece Joas, quien informa a su padre adoptivo de que ha visto repartir armas a los levitas en el Templo. Joyada le tranquiliza. Éste y Joas se retiran y entra Sebia en compañía de las doncellas hebreas. Tras el encuentro de Sebia con Joyada y Joas, aquélla se interesa por el pequeño sin saber que se trata de su propio hijo:

- JOYADA.
¿Pero por qué desea con tal ansia
tener noticias de él?
- SEBIA. Porque al mirarle
no sé qué oculto afecto me arrebató.
- JOYADA. ¡Oh de la sangre irresistible fuerza,
cómo con muda lengua te declaras!

La escena, llena de sentimentalismo, concluye con la decisión de Sebia de acudir a una cita con *Atalía*. La reina usurpadora, alarmada por la numerosa presencia de levitas en el Templo, comunica a su confidente Matán, sacerdote de Baal, su estratagema: va a hacer creer a los judíos que ella misma, inocente de la matanza, ha salvado a uno de sus nietos, declarando culpable del crimen al Rey de Israel. Siguiendo con su ardid para aplacar a los judíos, Atalía ofrece su trono a Sebia, la cual, alarmada, decide huir, lo que participa a su hermana Josabet que la insta a hablar previamente con Joyada. Éste, encontrándose en el Templo, recibe la visita del impío Matán, que viene a comunicarle la próxima abdicación de Atalía. Joyada no presta oídos al mensajero y le expulsa del Templo. Matán sale profiriendo amenazas. Los levitas cierran las puertas del Templo y todos, en especial Joas, suplican a Sebia que no parta.

ACTO II. — Atalía monta en cólera, lo que Josabet pone en conocimiento de su esposo, el cual encarga a su mujer que revele a Joas su verdadera identidad. Ismael, oficial y confidente de Joyada, anuncia a éste que Atalía retiene a Sebia en su palacio y que ha doblado la guardia. Atalía ordena a Matán sofocar la conjuración del Templo:

«Apure la ambición todos los medios,
nacida a dominar y acostumbrada
a un poder absoluto, no podría
humillarse mi pecho a la desgracia.»

La usurpadora intenta convencer a Sebia para que engañe a los judíos haciéndoles creer que entre las dos han salvado a un vástago de Ocosías al que ocultan en palacio. Sebia se niega rotundamente a secundar los planes de Atalía y ésta manda arrasar el Templo y dar muerte a todos sus enemigos. Joyada, entretanto, instruye a Joas en sus obligaciones como Monarca de Judá ya que pronto va a ser proclamado Rey ante los levitas. Aparece Sebia y Joyada le hace saber que el muchacho es su hijo, creyendo aquella que el Sumo Sacerdote ha sido víctima del engaño de Atalía. Joyada saca a Sebia del error y la hace entrar en el Templo donde se encuentran Joas, Josabet, la real nutriz y los levitas armados, y allí le muestra en el cuerpo de Joas las cicatrices de las heridas y una mancha, reconociendo Sebia en Joas por estas señas al hijo que creía asesinado:

SEBIA. Es cierto, es cierto,
tú eres Joas, mi sangre, mi hijo.
JOAS. Más estimo ese nombre
que la gloria del trono.

Tras la solemne proclamación de Joas como Rey de los judíos, aparece Atalía, que ha logrado derribar las puertas del Templo, e intenta herir a Joas con un puñal, siendo arrojada del lugar sagrado con violencia, lo que da lugar a un comentario de Sebia que refleja el tópico moralizante neoclásico, adornado con una alegoría:

«En ella hijo querido el fin observa
que tienen los malvados. Sufre, calla
y tolera de Dios la omnipotencia
.....
y como suele el agua
de un soberbio torrente cuando rompe
las presas que su curso embarzaban,
precipitarse desde el circo al llano,
sobre ellos cae la celeste saña.»

Al punto entra Ismael que comunica a los presentes que Atalía acaba de morir «por una mano infiel, pero ignorada». Todos alaban a Dios y se regocijan al contemplar de nuevo en el trono a la estirpe de David. Joas y su madre bendicen la piedad divina.

Los elementos de la trama introducidos por Comella dan lugar, como vemos, a una intriga más complicada y convencional que la del modelo que imita. La Atalía de este oratorio es un personaje malvado, monolítico, a quien el autor no reserva ningún número musical. En ella desaparecen los matices psicológicos, la capacidad de ternura y la riqueza onírica de que Racine dota a su heroína. Por otra parte, la ideología reinante en el momento en que Comella

concibe su oratorio no puede permitir que la usurpadora muera, como en la tragedia de Racine, a manos de los representantes del Dios verdadero y por orden del Sumo Sacerdote protector del Monarca, sino que Atalía debe morir a manos de los impíos.

Expuestas ya las características formales y temáticas de esta *Atalía*, exhumada ahora junto con un documento histórico de indiscutible importancia para la biografía del comediógrafo vigitano, y apuntados, por otro lado, los argumentos que hacen atribuible a Comella una *Ester* ya conocida, se hace evidente la interacción, a finales del siglo XVIII, de tres tendencias distintas, la francesa, la italiana y la tradicional española, en un solo producto: el oratorio de tema raciniano. Sería deseable que los especialistas hallasen y revisasen las partituras de estos oratorios y que alguna de estas piezas dramático-musicales, de tan peculiares características, subiera de nuevo a los escenarios como en tiempos de Comella. Aunque no fuese más que por su valor arqueológico.

PRESENCIA DE FLAUBERT EN LEOPOLDO ALAS «CLARÍN»

M.^a CRUZ TOLEDANO GARCÍA

Es objeto de esta comunicación el estudio de lo flaubertiano en Leopoldo Alas «Clarín», sobre todo en su principal obra *La Regenta*. Con relación a sus respectivos mundos, ambos escritores pueden ser calificados de inconformistas, coincidencia que puede servir de punto de partida para este estudio.

Como a Flaubert, a Leopoldo Alas no le gusta el ambiente social y cultural que le rodea. Siente gran pesimismo y desilusión ante una época cuyas claves le son ajenas, no coinciden con su temperamento, con su forma de ser y de pensar; con unos intereses radicalmente opuestos a causa de su formación cultural elevada, de su atento conocimiento de las corrientes literarias y estéticas europeas. Experimenta esa frustración al comprobar la lejanía existente entre lo real cotidiano, con lo que tropieza, y el paradigma ideal en el que le gustaría que, en su país, circularan las ideas y se desarrollaran los hechos que fundamentaran, en fin, una sociedad mejor.

El ambiente social y político que rodeó a ambos escritores era similar;¹ la Revolución de 1868 en España y la Restauración tuvieron, en algunos aspectos, efectos parecidos a la de 1848 en Francia. Ni Flaubert ni Clarín se sentían a gusto y trataban de sobrevivir: Flaubert en su aislamiento de Croisset y Clarín en su torre de marfil provinciana.

Como consecuencia lógica de este voluntario aislamiento, sus dos novelas se desarrollarán en la provincia: *Madame Bovary* en Normandía y *La Regenta* en Asturias; pese a ello, ninguna de las dos se puede considerar novela regionalista o costumbrista, afirmación que implica reducir su importancia. Clarín no se adentra, como tampo-

1. V. Fuentes compara, con gran acierto, el desprecio que siente Clarín por la sociedad que le rodea con el que sintieron Flaubert y Zola, ante lo cual se sitúa aisladamente como observador crítico: «Los límites del Naturalismo de Clarín en *La Regenta*» *Arbor* CXI, n.º 434 (1982), p. 31.

co lo hace Flaubert, en los conflictos sociales; los conflictos de sus personajes son individuales. Tanto Emma Bovary como Ana Ozores podían haber sido situadas en cualquier otro ambiente; no es el regionalismo lo que determina la creación de tales personajes; Ana y Emma son la consecuencia directa de una época ya pasada: el Romanticismo. Las dos son personajes literaturizados, de ascendencia cervantina; hay en ellas una lucha entre lo que son y lo que quisieran ser, entre la ficción y la realidad.

Leopoldo Alas, hombre de una gran cultura, estaba al día de todo lo que se escribía y publicaba en Europa. Admiraba, sobre todo, a varios autores franceses de la época, de quienes intentará recoger lo que más le convenía a su concepto de literatura y dentro de ésta a la novela. Hay que dar como Balzac «la morfología de la vida», como Flaubert el estudio del carácter «en sus relaciones con el mundo que solicita sus pasiones», o como Zola la imitación del «train-train» de la vida. Para él «...leer *Madame Bovary* o *L'Assommoir* no es mero solaz del espíritu: el tiempo que se invierte en leerlas no lo echa la conciencia a la cuenta del tiempo disipado; lo cuenta como horas de trabajo, de educación del espíritu».²

Sobre la novela, Alas opina que es el género de la época por excelencia que, además, puede servir de medio para lograr reformas sociales y culturales;³ también es el género más libre que hay en la literatura. La novela se realiza mediante sus componentes esenciales: la acción, el diálogo y el «psicoanálisis» de los personajes.

Pondera Clarín la importancia de la estética, pues la novela se halla inmersa en el terreno de la obra de arte; una estética sin embargo, que no puede estar desprovista de ideas. En este aspecto las opiniones de Clarín difieren de las de Flaubert en gran manera, ya que el papel que atribuye a la forma, a la estética, es distinto y así lo manifiesta en «Del estilo en la novela»:

«Según Flaubert, la forma es lo que importa al artista; el fondo, el asunto es indiferente, cosa que interesa a los burgueses. Flaubert fue esclavo y hasta mártir de esta teoría exagerada. La obra más delicada del cincel más escrupuloso y prolijo y perfecto en los detalles no puede dar idea aproximada de lo que

2. L. Alas «Clarín», *Nueva Campaña* (1885-1886), Madrid, Fernando Fe, 1887, p. 364. A Clarín le parece poco sincero e irreflexivo el odio que algunos escritores sienten contra la literatura francesa contemporánea. Otros acusan de afrancesados a aquellos que se atreven a seguir las nuevas tendencias y que son en realidad los que tienen más altura de miras.

3. Clarín escribe en *Palique*: «El buen novelista influye también y mucho en su pueblo, pero es a la larga, por complicadas incidencias; y en este punto viene a ser al autor dramático lo que el poseedor de las ciencias sociales al político práctico, de acción inmediata sobre su país», Barcelona, Labor, 1973, página 76.

es un libro de Flaubert. Cada página le cuesta semanas de estudio, reflexión y ensayos.»⁴

El arte no puede sacrificarse a los fines pragmáticos, pues tan importante es la belleza formal de lo escrito como aquello que se quiere contar, que, además, debe extraerse de la vida actual y de sus problemas.⁵

Al igual que Flaubert, Alas piensa que cualquier tema puede ser objeto de la novela, la cual debe ser «imitación total de la vida, copiándola en todo su aparecer», además esa reproducción debe abarcar la «solidaridad en que existen en la realidad los acontecimientos, los seres y sus obras».⁶

En la novela contemporánea echa de menos la poesía en su sentido lírico y musical, y encuentra pocas excepciones; incluso achaca a *Madame Bovary* su falta de sentido poético: «*Madame Bovary* con ser tan gran libro, es poco poética, a no ser el final, que es pura poesía...».⁷ Al hablar de esta novela de Flaubert dice que en esta obra «tenemos la obra maestra de la novela en que se estudia un carácter no en análisis abstracto, sino casi siempre en las luchas exteriores, en sus relaciones con el mundo que solicita sus pasiones».⁸

Aunque a Clarín le importa la búsqueda de la belleza, ésta no es como en Flaubert un fin único y primordial, pues el español cree —como ya se ha visto— que la novela puede servir para reformas sociales y culturales, lo que da una dimensión a su obra de la que carece la francesa. El normando se inhíbe mucho más con respecto a la sociedad que le rodea; se aísla de tal manera de todo lo que no es su obra literaria, que ni tan siquiera se casa, así tendrá menos ataduras. Pero, Clarín, pese a los obstáculos que dificultan su dedicación plena a la creación literaria, podría suscribir la afirmación flaubertiana: «Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle et beaucoup plus avec elle.»⁹

Cuando Leopoldo Alas publicó *La Regenta* la obra fue considerada por muchos como una clara manifestación del naturalismo, lo que escandalizó a algunos que pensaban que la escuela de Zola era

4. L. Alas «Clarín», «Del estilo en la novela» en *Arte y Letras*, reproducido en S. Beser, *Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, pp. 52-53.

5. «La novela es la historia completa de cada actualidad, no habiendo, en rigor, entre la historia y la novela más diferencia que la del propósito al escribir, no en el objeto que es para ambos la verdad en los hechos», L. Alas «Clarín», *Apolo en Pafos*, reproducido en S. Beser, *op. cit.*, p. 33.

6. Véase *Del naturalismo (La Diana)*, 1882, reproducido por S. Beser, *op. cit.*, p. 33.

7. L. Alas «Clarín», «La novela novelesca» en *Ensayos y revistas*, reproducido por S. Beser, *op. cit.*, p. 168.

8. L. Alas «Clarín», *Del naturalismo*, ed. cit., p. 144.

9. G. Flaubert, *Correspondance*, París, Conard, 1926, II, p. 364.

excesivamente atrevida y sórdida; otros opinaron que la novela no era tan naturalista. Esta divergencia en el enjuiciamiento ha sido constante desde la aparición de la obra. No era fácil o cómodo situar a Clarín en un lugar determinado, clasificarlo, tratándose de un intelectual de una formación cultural tan sólida y que tomó de los autores que más admiraba, anteriores o contemporáneos, aquello que convenía a su forma de pensar. Clarín sintetiza en su obra elementos de un romanticismo tardío, un «romanticismo de la desilusión» como ha dicho G. Lukács, elementos del realismo flaubertiano y, por último, elementos del naturalismo de Zola. Síntesis genial, pues si bien no crea nada nuevo, sí consigue superar en muchos aspectos a sus maestros.

A pesar de los elementos naturalistas que indudablemente posee la obra de Clarín,¹⁰ es mucho lo que le acerca a Flaubert. Hay en el escritor español muchas características semejantes a las flaubertianas.

La proximidad de Flaubert con el positivismo hará que el hecho científico le interese sobremanera: se advierte en muchos aspectos de *Madame Bovary*, como la operación del *pied-bot* de Hippolyte, descrita con gran lujo de detalles. Igual ocurre con la muerte de Emma, descrita de un modo tan real que el mismo autor sentía el gusto del arsénico en su boca.¹¹ El escritor consulta numerosos libros para ser exacto, y el lector, sin duda, también se siente impresionado por la precisión. Es en esto un claro precursor del naturalismo.

Clarín también se documenta minuciosamente para describir algunos episodios de su obra, en especial la muerte de don Víctor en el duelo, producida por una peritonitis, y las enfermedades nerviosas de Ana, cuyos síntomas y resultados describe perfectamente por haber leído tratados médicos, de actualidad en aquel momento, sobre la llamada «fiebre histérica». En este aspecto de documentación científica enlaza con Flaubert y con el naturalismo que tan bien conocía.¹²

10. Son muchos los críticos que han visto como antecedente de don Fermín de Pas el Magistral de *La Regenta*, al abbé Faujas de *La conquête de Plassans* de É. Zola, opinión muy acertada pues ambos sacerdotes son símbolos de la ambición; utilizan su estado religioso para alcanzar unos fines egoístas, materiales.

11. Es conocida la carta de Flaubert a su amigo H. Taine relatándole sus propias vivencias cuando escribía el envenenamiento de Emma Bovary: «Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner», *Correspondance, ed. cit.*, III, p. 349.

12. Gonzalo Sobejano y Juan Oleza hacen referencia a este aspecto en sus magistrales ediciones de *La Regenta*; también lo ha estudiado con profundidad Simone Saillard, quien pone de relieve la influencia de la lectura de la

Según se deduce tanto de sus escritos teóricos como de la aplicación de esas teorías, el concepto de lo que debe ser el estilo, la forma de alcanzar ese estilo que cada uno de ellos buscaba, es diametralmente opuesto en Flaubert y en Clarín. Para el primero el estilo lo es todo; la búsqueda de la expresión perfecta constituyó la base de su horizonte literario; que logró lo que con tanto afán deseaba es buena prueba *Madame Bovary*:

«Je ne sais pas ce qu'il en sera de ma Bovary, mais il me semble qu'il n'y aura pas une phrase molle. C'est déjà beaucoup. Le génie c'est Dieu qui le donne; mais le talent nous regarde. Avec un esprit droit, l'amour de la chose et une patience soutenue, on arrive à en avoir.»¹³

Por su parte Alas no concede tanto valor al estilo y piensa que lo que se dice es más importante que cómo se dice:

«La grandeza pictórica, inventiva, puede estar en el estilo, pero puede estar toda ella en la concepción, bastándole al estilo entonces ser fiel expresión de lo ideado. Yo suplico al lector que pase revista a los más grandes rasgos de cualquier novelista notable, y verá siempre que lo mejor nunca está en la belleza y no depende de la manera de decir, sino en la belleza de lo que ha de decir.»¹⁴

Advierte, además, que la problemática es distinta para franceses y españoles por las peculiaridades propias de cada lengua.¹⁵

El logro del estilo particular de cada uno de los dos autores es, sin duda, el que convenía a cada una de sus obras, a su composición específica, pues ya decía Flaubert que, en cada obra, lo importante era encontrar su «poética», y, como se deduce de esto, la «poética» de *Madame Bovary* y la de *La Regenta* son distintas. El francés, a base de un denodado esfuerzo que él mismo se impone; en constante lucha, incluso, con un tema que le desagrade, consigue un estilo disciplinado, denso, sólido, de una lentitud exagerada, con un *tempo* que, a veces, parece inmóvil, pues con el Estilo llega la Idea; no es

obra de los hermanos Goncourt *Renée Mauperin*, capítulo XXXIV, que Alas conocía perfectamente, en la descripción del duelo y muerte por peritonitis de don Víctor Quintanar y la del tratado del doctor Legrand du Saulle en las enfermedades histéricas de Ana, además de otras muchas lecturas médicas: «La peritonitis de don Víctor y la fiebre histérica de Ana Ozores: Dos calas en la documentación médica de Leopoldo Alas novelista» en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 315-326.

13. G. Flaubert, *Correspondance*, ed. cit., III, p. 99.

14. L. Alas «Clarín», «Del estilo en la novela», ed. cit., p. 62.

15. *Ibid.*, pp. 55-56.

una Forma desprovista de Fondo, sino conseguida mayéuticamente al escucharse en su *gueuloir*, dentro del más puro pensamiento del Arte por el Arte. El estilo es en él una especie de manantial constante que riega —con indiferencia hacia lo que recibe su actuación— los más distintos pasajes a los que se aplica. Pretende más que narrar, escribir, y cuando escribe intenta llegar a la postreras y más perfectas consecuencias; una de las más importantes era alcanzar el ritmo en la prosa.

Clarín, que no es partidario, en principio, de la teoría del Arte por el Arte, al cabo de los años evolucionará hacia este pensamiento, y en 1896 afirmará: «Yo soy partidario, y espero serlo mientras viva, del Arte por el Arte...»¹⁶ Pero, en el momento en que escribe *La Regenta* hay cosas que le importan más que el estilo en la novela, como es que ésta sea la pintura de las vicisitudes del hombre. Clarín consigue un estilo rápido, exuberante, caudaloso, si lo comparamos con la sobriedad y economía de la prosa de Flaubert.

Alas se sirve del estilo, sin desdeñar su perfección, para avanzar en la progresión de lo que narra, en el recorrido previsto de la acción, hacia un final que se nos antoja, por lo mismo, también previsto. Para este fin, le es muy útil poder expresarse con versatilidad, con posibilidad de adaptarse, en cada caso, a lo que solicita la cadencia narrativa. Es así el estilo de Clarín más que una actualización, una potencialidad, una disponibilidad que la capacidad asimiladora de escritor utiliza con precisión de acuerdo con lo que la trama dinámica le pide. En definitiva, el estilo es para Clarín un servidor fiel que, obediente, acude a su reclamo. Para Flaubert, en cambio, es un tirano que impone sus propias leyes a las que se pliegan todas las demás circunstancias que inciden en el relato. El estilo es el auténtico protagonista de la obra flaubertiana.

Los aspectos del tan característico estilo flaubertiano que más han calado en la sensibilidad del escritor asturiano y que, por tanto, mejor se pueden descubrir en la obra de Clarín son el estilo indirecto libre y la omnisciencia.

El *style indirect libre* aunque sea una técnica de la que ya hay antecedentes en Cervantes, es una auténtica aportación de Flaubert que él mismo no llegó a bautizar y que recibiría su nombre, con posterioridad, de los críticos flaubertianos franceses. Leopoldo Alas lo explica y lo identifica como «estilo latente» o «habla soterrada de la conciencia».¹⁷ Más tarde sería llamado por los ingleses *stream of consciousness*.

16. L. Alas «Clarín», *Cuentos morales*, Gijón, Mases, 1984 (ed. facsímil), página V.

17. Al hablar de *La desheredada* de Pérez Galdós, Clarín advierte que el autor ha utilizado un procedimiento usado ya por Flaubert y Zola con gran éxito, que consiste en «sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, empleando su propio es-

Al igual que al escritor francés, esa técnica le permite indagar en la vida interior de los personajes, en su mente; expresar los pensamientos y las reflexiones de éstos, y utilizar el cambio de perspectivas. Con este procedimiento estilístico se da vida al discurso indirecto, ya que sin necesidad de conjunción subordinada o verbo declarativo, se introducen las frases, expresiones o exclamaciones de los personajes recurriendo al empleo de la tercera persona y despersonalizando los pronombres con lo que se obtiene el efecto deseado. Estos pensamientos de sus criaturas reproducen la realidad aunque no obligadamente en el preciso instante en que ocurre; intenta, pues, aproximar los tiempos de los hechos que relata y los de la lectura.

Gracias al empleo del estilo indirecto libre se produce en la escritura un doble juego expresivo, pues se emplean características propias del estilo directo, como son las exclamaciones e interrogaciones, y, al mismo tiempo, el empleo de elementos imprecisos como la tercera persona, transposiciones adverbiales y personales, etc.¹⁸ Se puede afirmar que el estilo indirecto libre resulta natural en su empleo—no produce fricciones de comprensión— cuando se utiliza correctamente, como es el caso de los autores que estudiamos; además, hay que considerarlo como uno de los logros estilísticos más importantes de modernidad que se deben atribuir a Flaubert.¹⁹

Para Alas, el autor es capaz de ver mejor lo que ocurre dentro de la mente del personaje que el propio personaje. El autor es omnisciente en este caso por lo que el lector lo verá todo a través de la mirada del escritor. El narrador se halla por encima de los personajes que crea; dispone, sin duda, de mejores perspectivas, de un campo de visión más extenso que sus criaturas de ficción. Esos otros puntos de vista, esa mayor capacidad, que, por otra parte, es natural, le hacen ser superior, situarse por encima al disponer de un observatorio privilegiado...

La búsqueda de una impersonalidad casi total que se proponía Flaubert, también es seguida por Clarín, que de esta manera consigue proporcionar a su novela la mayor realidad y objetividad posibles, una intensa sensación de verdad; ambos son autores omniscien-

tilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del cerebro de éste», poco después, se refiere a «este subterráneo hablar de la conciencia»; *La literatura en 1881*, Madrid, Fernando Fe, 1882, p. 137.

18. Véase G. Verdín Díaz, *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Madrid, CSIC, 1970, p. 155.

19. Varios críticos opinan que Clarín no utiliza bien, o lo hace de un modo peculiar, el estilo indirecto libre, consúltese J. Rutherford, *Introducción a La Regenta, Cuadernos del Norte*, V, n.º 23, p. 246; R. E. Lott, «El estilo indirecto libre en *La Regenta*» *Romance Notes* 15 (1973), pp. 259-263; H. Hatfeld, «La imitación estilística de *Madame Bovary* en *La Regenta*» *The-saurus* 32 (1977), pp. 40-53. Opino que esto puede deberse, en parte, al desorden en el sistema de creación literaria de Clarín que, al contrario que Flaubert, parece improvisar en ocasiones.

tes, saben lo que sus personajes ignoran aún, ven todo aquello en lo que los personajes no reparan, sumidos como están, a veces, en sus problemas, en sus pensamientos. El autor, por su parte, lo abarca todo, está omnipresente... Pero, a pesar de su empeño en tratar de ser neutral, imparcial, a veces deja oír su voz, su opinión.

J. Oleza distingue, además de la perspectiva omnisciente, la perspectiva «en eco», en la que «el narrador se abisma en el personaje de tal modo que se convierte en mero eco de sus sensaciones, pensamientos, palabras...». Para él, dichas perspectivas se cambian y alternan en todo momento creando dos tipos diferentes de lenguaje.²⁰

A pesar de algunos descuidos, intromisiones, explicaciones, es indudable que Leopoldo Alas logra ese efecto flaubertiano de imparcialidad y neutralidad, a lo que contribuye, además de la utilización como recurso narrativo del estilo indirecto libre, el uso del imperfecto con una función diferente de la derivada de su connotación aspectual durativa; de igual modo procedió Flaubert. Clarín alterna convenientemente sus enfoques narrativos para pasar desde al interior de los personajes a una visión panorámica de la sociedad; con los monólogos en tercera persona narra lo que desea desde dentro del personaje, que no se expresa por sí mismo, sino a través del autor, que pone el máximo cuidado en adaptarse a la psicología y características de cada uno de ellos.

La utilización del monólogo interior pone de manifiesto el gran conocimiento de la psicología humana que poseen ambos escritores. El monólogo interior de alguno de los principales personajes es buena prueba de ello. Flaubert da origen con su personaje de Emma Bovary a las más diversas teorías sobre el llamado por el psiquiatra y escritor Jules de Gaultier, *bovarysme*,²¹ y Clarín anticipa, con gran lucidez, las teorías de Freud sobre la influencia de los traumas infantiles en el comportamiento del adulto, y la importancia de las frustraciones sexuales.²² El principal personaje de *La Regenta*, Ana Ozores, está profundamente impregnado de bovarismo.²³

Al ser los dos escritores —como ya se ha visto— muy críticos con

20. J. Oleza, «Clarín: las contradicciones de un realismo límite» en *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976, pp. 210-212.

21. Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*, París, Léopold Cerf, 1913.

22. J. Rutherford hace un comentario significativo al respecto: «Si Alas hubiera recibido gran influencia de las teorías psicológicas de su época, éstas habrían estrechado su visión y hubieran impedido que su descripción de la conducta humana fuera tan perceptiva como llegó a ser. Solamente la cronología nos ha salvado de encontrarnos con grandes estanterías rebosantes de tesis sobre "La deuda de L. Alas con Freud"», *op. cit.*, p. 42.

23. Véase M.^a Cruz Toledano García, «La frustración como característica del Bovarysme en *La Regenta*» en *Actas del Simposio Internacional Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, 1987, pp. 779-793.

relación a la sociedad que les rodea utilizan la ironía como una forma de distanciamiento de ese mundo real del que escriben, de su propio mundo; es muy cierta la opinión de Sherman H. Eoff:

«Probably the major distinction between *La Regenta* and *Madame Bovary* to be found not so much in theme as in literary manner, lies in the preponderance (in the Spanish novel) of the comic element over the tragic—a fundamental distinction between the Spanish and the French literary genius—.»²⁴

pues es evidente que el escritor asturiano es mucho más irónico en su relato, y además su galería variadísima de tipos humanos le proporciona muchas posibilidades para dar este tratamiento a alguno de sus personajes. De esa ironía se desprende cierta ternura que hace sonreír al lector; en cambio en la ironía de Flaubert late una mayor amargura; no en vano decía en una carta a su íntima amiga Louise Colet, las siguientes palabras: «J'aime à voir l'humanité et tout ce qu'elle respecte ravalé, bafoué, honni, sifflé.»²⁵

Lo expuesto demuestra, por una parte, la indudable presencia de Gustave Flaubert en Clarín: el autor francés siempre está en su horizonte admirativo, nunca se desdecirá de los elogios que le dedica. Por otra, la genialidad de Leopoldo Alas, que pese a sentirse literalmente fascinado por su modelo, ha sabido tomar de él sólo lo imprescindible y crea un universo de ideas y sentimientos puramente españoles, que convierten *La Regenta* en la más perfecta —y, tal vez, más original (no se olvide que todo lo que no es tradición es plagio)— de las novelas de nuestro país después del *Quijote*.

24. Sherman H. Eoff, *The modern Spanish Novel*, Nueva York, New York University Press, 1961, p. 78.

25. G. Flaubert, *Correspondance*, ed. cit., IV, p. 33.

BAUDELAIRE Y DEL CASAL: INFLUENCIAS TEMÁTICA Y LÉXICA

RAFAEL RUIZ ÁLVAREZ

Julián del Casal posee el mérito de haber sido, junto con Nájera, Martí y Silva, uno de los precursores del Modernismo americano. Comparte, además, con ellos la influencia de la literatura francesa como rasgo común de quienes inician este movimiento.¹ Su entusiasmo por la literatura francesa del siglo XIX, Parnaso, Simbolismo y Decadentismo, lo define en opinión de Luis Jiménez como hombre característico de su tiempo que «no tardó en asimilar y pensar a lo francés».²

Frecuentemente se relaciona su poesía con la de sus maestros, Huysmans, Heredia y Baudelaire, entre otros. En lo que se refiere a este último, se dice que J. del Casal llegó a compartir con él una psicología parecida, merced a su condición de poetas malditos,³ aunque, en este sentido, existen opiniones muy reticentes a admitir tales influencias. Así, por ejemplo, Gaeda y Fernández señala que Del Casal «pocas veces ha dado entrada en el taller de la elaboración mental a los cienos nauseabundos de la musa de Baudelaire».⁴

Lo cierto es, sin embargo, que una lectura atenta de la obra poética casaliana permite percatarse de la existencia de la huella filosófica de su maestro más directo.⁵ En nuestro análisis vamos a partir de un estudio preferentemente léxico, compuesto por una serie de palabras clave, que nos remiten a expresiones y temas que

1. Véase al respecto el estudio de Marie-Josèphe Faurie, *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, p. 13.

2. Luis A. Jiménez, «Elementos decadentes en la prosa casaliana» en *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*, Miami, Ediciones Universal, 1974, p. 82.

3. Opinión expresada por Arturo Torres Rioseco, *Precursores del Modernismo*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1963, p. 47.

4. Juan J. Gaeda y Fernández, *Julián del Casal (Estudio crítico)*, La Habana, 1931, p. 87.

5. Todas las citas relativas a la poesía de Baudelaire corresponden a *Les Fleurs du Mal*. Los fragmentos referenciados llevarán el título del poema al

Del Casal refleja en su poesía, guiado por el espíritu creador de Baudelaire.

De este modo, iniciamos nuestro comentario fijando nuestra atención en el término más importante que hermana la poesía de ambos autores: el de *poeta*. La palabra poeta y su significación desvelan la existencia de una naturaleza que se halla sumida en continua contradicción, fluctuación entre el Bien y el Mal, «une dualité perpétuelle, double postulation, âme et corps, horreur de la vie et extase de la vie», como diría Sartre.⁶

En efecto, la vida artística del poeta se mueve entre dos polos: uno, su poder creativo, su imaginación; otro, su insatisfacción. Esta doble vertiente se traduce en una pugna dialéctica que se decanta por la búsqueda continua de un ideal, de la belleza, del arte:

«Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe! / O Beauté [...] / Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte / D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?» («Hymne à la Beauté»). «¡Oh, divina Belleza! ¡Visión casta / de incógnito santuario, / yo muero de buscarte por el mundo / sin haberte encontrado!» («A la Belleza», B. R.), insistirá igualmente Del Casal.

El vocabulario de *Les Fleurs du Mal* y de toda la poesía casaliana refleja a cada instante un mundo de sensaciones antitéticas. Los vocablos expresados a través de la percepción sensorial, referidos a diferentes objetos de culto poético, producen esta impresión. Así, por ejemplo, el cuerpo femenino nos es descrito por Baudelaire con los ojos del alma, de un modo idealizado: «sein doux», «parfum de ton sang» («Le Balcon»); «Statue émerveillée», «corps blanc et rose», «pieds divins», «Reine des vierges» («À une Madone»), que en Del Casal se traducen por «lirio perfumado», «castas figuras», «angélica hermosura» («Versos azules», H. V.); «blanco seno», «espalda de nieve y rosa» («Tras la ventana», H. V.), términos donde aparecen elementos cromáticos que predominan —«blanco y rosa»—, aplicados al cuerpo de la mujer, quien, por definición, posee como atributos de su belleza el símbolo de la castidad, mezclada de divinidad dulce y perfumada, fusión armoniosa de lo visual, táctil y olfativo.

Paradójicamente, y como un reflejo del ánimo alterado del poeta, de su insatisfacción, la mujer se transforma en símbolo de lo diabólico y exhibe, según Gladys Zaldívar, «su condición pecaminosa y degradante».⁷

que pertenecen. Igualmente procederemos en lo que se refiere a del Casal, poniendo entre paréntesis H.V. / N. / B.R., según se refieren a *Hojas al viento*, *Nieve* o *Bustos y Rimas*.

6. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, París, Gallimard, 1947, p. 99.

7. Gladys Zaldívar, «Significación de la nostalgia de otro mundo» en *Ju-lián del Casal*, Miami, 1974, p. 124.

Baudelaire sustituye su antes «Reine des vierges» por «Reine des péchés»; «Statue émerveillée» por «*machine aveugle*» (XXV, *F. Mal*) o «*démon sans pitié*» («Sed non satiata»), mientras Del Casal abandona «las castas figuras de *angélica* hermosura» por «*hechizos* sobrehumanos en los que Dios puso el *mal*» («A Berta», H. V.).

La contraposición que se presenta a través de una y otra pintura de lo femenino expresa, a nuestro modo de ver, sin embargo, un reconocimiento hacia la mujer como savia creativa del poeta. Si en la primera percepción se la destaca bajo un aspecto contemplativo mayormente, desde la segunda se resalta su condición de ser irresistible y, por lo tanto, igualmente atrayente. En uno y otro caso nos hallamos frente a este «extase de la vie» al que antes aludíamos.

A estos datos relativos a la belleza ideal y a la del placer carnal hay que añadir aún el concepto de la belleza por lo insólito: «le beau est toujours bizarre», decía Baudelaire.⁸ Aparecen nuevas asociaciones contrastivas, mediante substantivos que se contraponen aparentemente: «Blanche fille [...] / Dont la robe par ses trous / Laisse voir la *pauvreté* / Et la *beauté*» («A une mendiante rousse»).

Adjetivos del campo de la pureza que rivalizan con otros que indican lo contrario aparecen asimismo en la poesía de Del Casal: «Nunca a mi corazón tanto enamora / el rostro *virginal* de una pastora, / como un rostro de *regia* pecadora» («En el campo», B. R.).

Idénticos contrastes en la descripción de la vejez, en la cual Baudelaire habla de viejas capitales donde «Tout, même l'*horreur*, tourne aux *enchantelements*», definiendo a estos seres —las ancianas— como «monstres disloqués», «singuliers», «*décépits et charmants*», utilizando esta serie de adjetivos de sentido contrapuesto como si fuesen sinónimos («Les petites vieilles»).

Del Casal recrea las mismas imágenes comparando a la «pobre anciana / abandonada y enferma, / pálida como la muerte...» con la «creación esplendente» («Acuarela», H. V.).

Pero el poeta, una vez desvanecidos sus sueños de creador de bellas imágenes, se enfrenta a la cruda realidad que lo circunda «horreur de la vie» y descubre en ella su propia soledad. Este hallazgo le provoca, utilizando la expresión de Robert Sabatier, «des tourments de l'ennui»,⁹ sensaciones de turbación, puesto que, como dice François Porché «sa montre ne fut jamais à l'heure».¹⁰

Su necesidad de recurrir a otros mundos se desdobra a través de la búsqueda de nuevos espacios, ya sean físicos o en el tiempo.¹¹

8. Frase citada por el propio Baudelaire y recogida por Pascal Pia, *Baudelaire par lui-même*, París, Éditions du Seuil, 1952, p. 86.

9. Robert Sabatier, *Histoire de la Poésie Française. La poésie du XIX^e siècle. 2. Naissance de la poésie moderne*, París, Albin Michel, 1977, p. 110.

10. François Porché, *Baudelaire. Histoire d'une âme*, París, Flammarion, 1944, p. 354.

11. Así lo justifica Margaret Robinson, «The Baudelairean "monde en-

Por una parte, atendiendo a la primera de las dos posibilidades señaladas, hablaremos de los espacios de la huida, donde prolifera la presencia de elementos marinos (*vaisseau, vague, onde, navire...*), siendo el mar el elemento más fuerte y principal de evasión.¹² Símbolo de liberación total en su vertiente positiva, Baudelaire y Del Casal optan por adentrarse en él para trasladarse a otros lugares anhelados:

«*Homme libre, toujours tu désires la mer*» («*L'homme et la mer*»); «*La mer, la vaste mer, console nos labeurs*» («*Moesta et errabunda*»); «*Abierta al viento la turgente vela / y las rojas banderas desplegadas, / cruza el barco las ondas azuladas, / dejando atrás / efervescente estela*» («*En el mar*», H. V.).

La nota exótica viene acompañada por un afán de resaltar cualidades que pertenecen a otros contextos culturales o artísticos, portadores todos ellos de armonía y belleza, y por una nostalgia del pasado evocada fundamentalmente a través de elementos decorativos:

«*Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble! / [...] Des meubles luisants, / Polis par les ans, / Les plus rares fleurs / [...] La splendeur orientale... / Là, tout n'est n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté*» («*L'invitation au voyage*»).

Del Casal sueña igualmente con estos espacios y libera de este modo su forzada inmovilidad:

«[...] *las ruinas / de las viejas moradas señoriales [...] / regiones tropicales*» («*Vespertino*», H. V.); «*Ver otro cielo, otro monte, / otra playa*», «*llanura africana*», «*Imperio florido*» («*Nostalgias*», N.) son expresiones que, repartidas a lo largo de toda su poesía, reflejan esta necesidad de huir.

Asimismo, la droga y el vino contribuyen a crear otra fuente de evasión de la realidad, esta vez a través de sensaciones que ahogan momentáneamente la soledad y la angustia del poeta. Baudelaire dirá en «*Le vin des amants*»:

«*Aujourd'hui l'espace est splendide! / Sans mors, sans éperons, sans bride, / Partons à cheval sur le vin / Pour un ciel féérique et divin! [...] Ma soeur, côte à côte nageant / Nous fuirons sans repos ni trêves / Vers le paradis de mes rêves*».

La palabra *vin* es la clave que produce la idea de movimiento,

nuyé" [...] with its materialism, its vulgarity, and its greed for gain, with its uncomprehending crowds in barren ground, and sometimes the poet toys with the idea of escaping to a distant land». Margaret Robinson Berger, «The influence of Baudelaire on the Poetry of Julián del Casal» *The Romanic Review* XXXVII (1946), p. 178.

12. Algunos de estos elementos son comparados con los encantos femeninos: «*Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large, / Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large*» («*Le beau navire*»), dice Baudelaire y del Casal señala que la mujer posee el «encanto terrible de los mares» («*A Berta*», H.V.).

sensación de itinerancia que viene reforzada por las formas verbales *partons, nageant, fuirons*, y cuyo destino en el universo onírico será «l'espace splendide», «le ciel féérique et divin», «le paradis».

La idea de libertad a través de la fuga «sans repos ni trêves» es adaptada por el poeta cubano en uno de sus poemas más conocidos, titulado «La canción de la morfina» (H. V.). Aquí la droga, definida como la «dicha artificial» y destinada a los «amantes de la quimera» proporciona su poder para calmar el «mal», para guardar «deleitantes como el amor» y dar al «cuerpo sensaciones» o «prestar al espíritu alas».

Todas las palabras seleccionadas por uno y otro poeta guardan estrecha relación con el mundo de la imaginación y de la libertad, pero, al mismo tiempo, la metáfora empleada por Baudelaire donde reitera la preposición «sans» para finalizar en el sustantivo «rêves» o el destino de una dicha artificial para uso exclusivo de amantes de la quimera expresan la dificultad de realización del mutuo proyecto.

Por esta razón, la desesperada huida del poeta, ya sea mediante la ensoñación de otros tiempos o lugares, ya sea a través de sensaciones adquiridas en la atmósfera prestada por la imaginación, se ve refrenada bruscamente por su eterno sentimiento de insatisfacción.

Del vuelo mágico de libertad, el poeta desciende irremisiblemente a lo terreno y ya, ni siquiera el dolor —«divin remède», «la meilleure et la plus pure essence» como señalaba Baudelaire en su poema «Bénédiction»: «Soyez béni, mon Dieu, qui donez la souffrance!»), o el propio Del Casal al imitarlo: «Yo en la soledad he dicho: / —¿Cuándo cesará el dolor / que me oprime noche y día? / [...] ¿Cómo viviré más tiempo en tan cruel opresión? / [...] ¡Gracias, oh, suerte severa!» («El eco», H. V.)— ni siquiera el dolor, decíamos, impide que las anunciadas dichas de otros mundos —la esperanza, tal vez— o la recreación de imágenes sensibles y placenteras se transformen en descripciones de muerte y destrucción.

La clave semántica de este cambio obedece a la substitución de la palabra «cuerpo» como sinónimo de vida y movimiento que se transforma en *cadáver*, símbolo de muerte y estatismo.

En torno a este nuevo término, «cadavre» y sus variantes «charogne», «spectre», «carcasse immonde» o «squelette», se alinean adjetivos y sustantivos que expresan la idea de corrupción.

El vocabulario es utilizado como recurso para acentuar este efecto, subrayándose los colores que denotan un aspecto lúgubre, donde reina como marco esencial la noche (la nuit), las tinieblas (les ténèbres) y las sombras (les ombres); los olores que remiten a la pourriture, «la puanteur» (olores fétidos), por lo que la percepción sensorial pasa a ser requerida, no ya como una capacidad regeneradora de la belleza, sino como la esencia del horror.

Los elementos corporales descritos se alejan de las formas estéticas tradicionales: «sein» (seno), «dos» (espalda) y otros, para resaltar este otro aspecto contrapuesto al anteriormente citado: «ventre putride», «ventre effondré», donde los adjetivos recalcan la crudeza del elemento descrito. O simplemente aludiendo a las partes corporales menos dignas: «intestins pesants», «sexe châtré»...

La belleza mutilada yace como despojo humano en moradas igualmente tenebrosas: «fosse creuse», «tombeau», «cercueil», «sépulture», «suaire», «sarcophages», donde habitan toda una serie de animales, como «les mouches», «les larves», «le ver», «les corbeaux»..., que pertenecen al bestiario que simboliza preferentemente lo funesto.¹³

Julián del Casal comparte con Baudelaire lo que Rosa María Cabrera designa como «goce estético».¹⁴ Uno de los mejores ejemplos que así dan fe de ello lo constituye su poema titulado «Horridum Somnium» (N), del que citamos este pasaje:

«Yo sentí *deshacerse* mis miembros / Entre chorros de sangre *violácea* / Sobre capas humeantes de *cieno*, / en *viscoso licor amarillo* / que goteaban mis *lúvidos huesos* [...] / De mi *cráneo* [...] Descendían al rostro *deforme*, / *Saboreando el licor purulento* / Largas *sierpes* de piel solferina / que llegaban al borde del pecho, / Donde un *cuervo* de pico *acerado* / *Implacable roíame el sexo.*»¹⁵

Una vez más la similitud en la elección del léxico convierte al poeta cubano en deudor de Baudelaire. A los verbos «deshacer» o «roer», que indican destrucción, se suman otros como «gotear», «saborear», que expresan un deleite morboso. Todo esto sin olvidar los epítetos y los substantivos que podríamos llamar de la «muerte»: «sangre violácea», «viscoso licor amarillo», «lúvidos huesos», «cráneo deforme», «licor purulento».

Por último, señalar que a esta mezcla de colores y olores se añade la presencia del cuervo y de las sierpes, que justifican por su sentido mítico la destrucción.

Como conclusión, quisiéramos insistir en un aspecto que consideramos de gran trascendencia. Nos referimos al hecho de que Julián del Casal no sólo leyó con vivo interés la obra de Baudelaire, sino que hizo de ella una especie de religión a la que se entregó con fervor. Para muestra, baste observar la fiel adaptación de su léxico y la identidad de interés temático que de ella se desprende.

13. Las poesías que contienen elementos de esta naturaleza en *Las Fleurs du Mal* son innumerables por lo que citamos a modo de referencia algunas de las principales: «Le Guignon», «Une charogne», «Le possédé», «Le Flacon», «Sépulture», y, sobre todo, «Un voyage à Cythère».

14. Rosa María Cabrera, *Julián del Casal. Vida y obra poética*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1970, p. 60.

15. Marie-Josèphe Faurie, *op. cit.*, pp. 244-248 realiza un estudio de este poema de Del Casal y de «Une charogne» de Baudelaire, al que remitimos para una mayor profundidad en el tema.

FRANCIA EN *FORTUNATA Y JACINTA*

JAVIER DEL PRADO

A Luis

Todo texto se organiza en función de un triple nivel referencial. El referente es un objeto natural, designado directamente por el lenguaje, cuya presencia contundente, de materia o energía, invade los intersticios que la trama de un lenguaje, demasiado inexperto aún, ha dejado flotando, allende la sintaxis, entre palabra y palabra.

El referente designado puede ser también un producto cultural, ideológico, literario o artístico, creación substancial o formal de la mente humana, y a este referente, opaco o luminoso, aparente o escondido tras las veladuras de una nueva arquitectura y de una nueva coloración textual, lo llamamos en el amplio sentido del término, intertexto.

El referente puede ser, en última instancia, el texto mismo que se va haciendo ante los ojos del lector; a la operación que consiste en designar dicho referente la denominamos *metadiscurso*, con un término a todas luces impropio, a mi entender.

En la medida en que un lector domina esta triple referencialidad, se puede decir que domina la arquitectura global de una obra determinada.

Una nación, Francia en nuestro caso, puede encontrarse recreada en un texto, *Fortunata y Jacinta*, para nosotros, en cada uno de estos tres niveles: con su propia presencia directa, en su organización natural de estructuras y de personas o representada a través de textos que en ocasiones anteriores hablaban ya de ella, o, en último caso, como objeto de un metadiscurso que reflexiona sobre sí mismo, apoyándose en la trama referencial que le ofrecen las dos primeras instancias. Un estudio completo de la imagen de Francia debería estudiar estas tres posibilidades y, sobre todo, su articulación.

Empecemos aquí por el último nivel, dado que es el que, de momento, menos me interesa.

Fortunata y Jacinta es, lo he dicho y escrito ya en varias ocasiones, la metanovela por excelencia del realismo francés. Del *realismo*, primero, en toda su extensión decimonónica, desde el realismo romántico al realismo científico, y *francés*, luego, puesto que, por carencia (secular), del realismo español no podía serlo. *Fortunata y Jacinta* es, con su parafernalia castiza madrileña y mesetaria, tanto en lo temático profundo como en su estructura narrativa y metadiscursiva, una metanovela de la narrativa francesa del siglo XIX.

No quiero con ello decir que *Fortunata* no sea una novela española. Dejando de lado su costumbrismo, dejando de lado incluso el marco referencial político, grotesco y turbulento que anima las intrigas de los Ministerios, palacios y salones de la corte y las vaguadas más norteñas y angostas de la nación, con el rumor de la eterna lucha española entre carlismos y liberalismos, *Fortuna y Jacinta* es, precisamente, una novela española por el hecho de ser, entre otras tantas cosas, una metanovela del realismo francés. Suele ocurrir; ocurrió ya, al menos en parte, con el *Quijote*. Me explico: para que pueda darse un metatexto, una novela en este caso, es preciso que concurren varias circunstancias.

La primera circunstancia exige que su autor haya vivido el espacio textual, a partir del cual quiere elaborar su propio texto —lo cual implica, ya, un conocimiento del primer nivel referencial. He dicho, *haya vivido*; la metatextualidad exige, en efecto, un conocimiento desde dentro de aquello sobre lo que se reflexiona o afabula, pero exige también un distanciamiento, ya sea éste temporal, como en el caso de Choderlos de Laclos respecto de la novela epistolar, en sus *Liaisons dangereuses*, o de Flaubert, respecto de la novela romántica pasional, en *Madame Bovary*, o un distanciamiento espacial, como en el caso de Galdós que ahora nos ocupa, escribiendo su novela en Madrid, pero colocando como telón de fondo narratológico e, incluso, ideológico la evolución de la novela a lo largo de un siglo en el país vecino.

Toda metanovela implica, decía, una obsesión amorosa respecto del espacio metanovelado; pero toda metanovela implica también una perversión de la relación problemática que con dicho espacio mantiene el narrador, ya sea desde la teorización especulativa o desde la ironía. Este espacio es en Galdós, como ya sabemos, el realismo —en particular, el realismo científico; más en sus implicaciones ideológicas —determinismos social y hereditario— que en sus presupuestos narratológicos y estilísticos; en éstos, el telón de fondo lo constituye la destrucción del relato idealista, con una sola trama argumental que esboza una historia perfecta en la concatenación armoniosa de las relaciones de causa y efecto; esta destrucción se

inicia en Balzac, sobre todo, en el Balzac del *Cousin Pons* y de *La Cousine Bette*.

Como metanovela, *Fortunata y Jacinta* acompaña en teoría y práctica narrativas los problemas planteados por *La cuestión palpitante* (1882-1883) de la Pardo Bazán, y precede y toma parte en la polémica hispánica subsiguiente, tan magníficamente estudiada por el profesor López Jiménez en su libro *El naturalismo y España*. Ahora bien, se me antoja que los planteamientos de Galdós en su novela van mucho más allá y ven el problema de manera mucho más profunda que los modos periodísticos y superficiales, a pesar de las apariencias, propios de la mujer de letras gallega.

Galdós en su novela, junto a Clarín, en su prólogo y en su traducción de *Travail*, al rechazar, al ser incapaces de asumir los presupuestos socializantes y filosóficos de Zola —el determinismo materialista, económico o biológico y la redención social que la política y la educación pueden llevar a cabo—¹ dan la razón al ilustre escritor italofrancés, cuando, ante el libro de la Pardo Bazán, muestra su «extrañeza de que la Sra. de Pardo Bazán sea ferviente católica, militante y a la vez naturalista». Cabría preguntarnos, con el mismo Zola, «si el naturalismo de esa señora (como el resto del naturalismo español, y lo pongo entre paréntesis) es puramente formal, artístico y literario»,² incapaz de asumir, por consiguiente, los presupuestos filosóficos y políticos que su actividad conlleva en Francia.

Al distanciamiento temporal y espacial que antes exigíamos para que pueda existir una metanovela se añade así un tercer elemento que actúa, a mi entender, como presencia catalizadora de la perversión que toda metanovela implica, respecto del espacio natural y literario de referencia: se trata del distanciamiento ideológico —iba a poner *existencial e ideológico*; he borrado en mi manuscrito *existencial*, a la vista de las profundas conexiones vitales que existen entre Galdós y Zola, propicias al nacimiento de algún que otro elemento intertextual entre las dos obras, de análisis apetecible para los estudiosos del naturalismo.

Decía que para que exista metatexto deben darse varias circunstancias. La primera se condensa en este distanciamiento, en esta separación, en esta aversión, incluso, que acompaña, en el amor, al conocimiento de los espacios de referencia. La segunda se sitúa, de manera esencial, en los problemas de la recepción y de la lectura de los textos.

Toda metanovela es una doble trampa: le ofrece al lector personajes, anécdotas, aventuras, estructuras de relación social e imagi-

1. Me remito a las múltiples intromisiones del narrador, catalogadas ya en mi estudio sobre *Fortunata y Jacinta* incluido en *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra, 1983.

2. Entrevista de Zola con el Sr. Rodrigo Soriano, redactor de *La Época*, en *La cuestión palpitante*, ed. de 1891.

narias que ya conoce y ama; le susurra temas y cadencias ya oídas. Y, al situarlo en un ámbito imaginario que ya ha transitado con anterioridad gozosa, lo hace disfrutar ingenuamente con aventuras, héroes y sentimientos que la organización narrativa y discursiva de la metanovela expone y va destruyendo, a un mismo tiempo —como el heroísmo esperpéntico del Quijote, la obcecada pasión romántica de Emma, el realismo materialista de Zola o la visión arquetípica de París, espacio de la seducción, en la obra de Galdós. Entonces, el lector no sabe si seguir amando y compadecer, o si odiar y reírse de unos héroes que intentan responder a las instancias del deseo que sustenta su imaginario, pero que caen —y en su caída arrastran, también, al lector— en el más completo de los ridículos.

En efecto, una cosa está clara. La narrativa española del siglo XIX no da muchas señales de vida, con anterioridad a Galdós, en lo referido al realismo europeo. Ahora bien, esta ausencia no se puede proyectar sobre el lector, y, menos aún, sobre los escritores de una generación conocedora profunda y asidua de lo que se produce allende las fronteras. Tal vez ello explique que una España sin realismo, a lo largo del siglo, haya podido producir, en su final, las dos más importantes metanovelas del realismo europeo: *La Regenta*, en el cruce de Flaubert y de Zola, y *Fortunata y Jacinta*, en el cruce de Zola y de Balzac. Ello explica, también, a pesar de lo que he dicho sobre la sabiduría del posible lector, los avatares de recepción de ambas y su tardía aceptación por parte de la crítica y del público.³

Sin embargo, no es este problema, relativo a las circunstancias que propician el nacimiento de *Fortunata* como metanovela lo que ahora me interesa. Si me he detenido en ello ha sido para mejor enmarcar lo que ahora voy a decir, pues su frivolidad aparente cobra un valor profundo y definitivo en el interior de este marco más amplio y, a la vez, más complejo.

Para que una metanovela funcione, el público lector tiene que conocer los textos —narrativos o teóricos— sobre los que se va a novelar, si no, ¿cómo captaría y comprendería el alcance del metadiscurso? Si no ha leído *Bel ami*, de Maupassant, ¿cómo puede calibrar el alcance lúdico o simbólico del gesto de don Evaristo Feijóo, jugando al *bilboquet* y no metiendo una, mientras exhibe ante Fortunata su vejez infecunda y, ya, impotente?

Pero tal vez sea este problema demasiado amplio, aún, para desarrollarlo aquí.

Sin lugar a dudas, el lector se encuentra, frente a *Fortunata y Jacinta*, con un problema de conocimiento de los diferentes niveles referenciales de la obra: conoce, de manera habitual, más o menos profundamente, el nivel referencial directo —una cierta *imagen* de

3. Valbuena Prat, en *Historia de la literatura española*, de las 23 páginas que consagra a Galdós se reserva dos líneas y media para *Fortunata y Jacinta*.

Francia—, pero suele desconocer el segundo, el intertextual⁴ y, por consiguiente, difícilmente puede llegar al tercero. Permítaseme concentrarme, de momento, sin salir de estos planteamientos, en la función que desempeña la imagen de Francia en la organización anecdótica y actancial de la obra de Galdós:

No toda la presencia de Francia aflora en *Fortunata y Jacinta* por la vía del intertexto y del metadiscurso que sobre éste florece. La presencia de Francia es, en la novela, mucho más amplia y la podríamos desglosar en cuatro categorías, invadidas unas por la intertextualidad y fecundadas otras por la referencialidad directa e inmediata.

La primera categoría la constituye el campo anecdótico de los gestos de los personajes y del decorado material en el que se mueven. Las referencias a Francia son aquí directas e inmediatas, salvo velados intertextos relativos a los decorados femeninos, salvo la situación última de Maximiliano Rubín (que se organiza como eco de toda la obra de Zola) o salvo intertextos pictóricos que luego analizaremos.

La segunda categoría la constituye la organización actancial; la presencia de Francia es esencialmente directa, también aquí, si descartamos la intertextualidad relativa al tema del hijo perdido y de su búsqueda, de tan amplio espectro literario, aunque sus últimos ecos —y, sin lugar a dudas, los más populares— los tengamos en el pseudorromanticismo francés, y si descartamos la dinámica que

4. Para que un intertexto sea funcional, para que no se agote en su categoría referencial de fuente y acceda a la categoría de función intertextual, son necesarias dos cualidades. La primera, intrínseca, reside en la capacidad germinativa del intertexto, en su capacidad para *prender y fecundar* el nuevo espacio textual en el que se *injerta*: esta capacidad está ligada, sin lugar a dudas, al potencial simbólico que arrastra. La segunda, extrínseca, recae de nuevo sobre el espacio de la recepción: le lector debe ser capaz de captar la intertextualidad, como ha sido capaz de captar la referencialidad primaria —de no ser así, el texto cobrará una función que podemos llamar exótica—. Esta captación extrae al lector de la clausura del texto único y cerrado, y lo proyecta de manera problemática, interrogativa y dialéctica, en el ámbito de la architextualidad. La lectura se convierte, entonces, en un juego a tres bandas, entre lector, texto leído y el diálogo que este texto mantiene con parte de la literatura anterior. ¿Por qué Madame de Rênal vive en sueños su remordimiento con elementos temáticos sacados de *La Châtelaine de Vergy*?, ¿por qué Fortunata asume su desasosiego interior, tumbada sobre la cama, repitiendo con la mirada los mismos gestos obsesivos que Emma realiza, sobrecogida por el desamparo que la embarga, tras dejar a su hija en casa de la nodriza?, ¿por qué Maximiliano, camino del manicomio de Leganés, repite las palabras de Zola en su artículo sobre *Germinie Lacerteux* de los Goncourt?

Estas proyecciones del yo narrador hacia el espacio del otro, donde intenta resolver las aporías que conforman su aprehensión problemática de la realidad y de la existencia, provocan preguntas literarias, sí, pero provocan también preguntas ontológicas que una crítica temático-estructural no puede desdeñar.

organiza el personaje movedizo de Maximiliano, que genera una intertextualidad difusa a lo largo de toda la novela francesa del siglo XIX, desde el teosofismo swedenborguiano de Balzac al determinismo biológico de Zola.

La tercera categoría constituida por la organización simbólica nos llevaría a la relación que mantienen ciertos textos de Galdós con los de Zola, en lo relativo a ensoñación de la fecundidad. Francia no aparecería en el horizonte, excepto si consideramos el tema de la fecundidad como un tema propio del naturalismo.

La cuarta categoría, la metadiscursiva, es la que arroja, como es lógico, mayor índice de intertextualidad, y apunta de manera casi exclusiva hacia Francia.

Dejemos estas dos últimas categorías y consagremos unos momentos a las dos primeras, pese a volver sobre símbolos y metadiscursos, si la resolución de los conflictos planteados por los niveles anecdótico y actancial así lo exigen.

Dos personajes le hacen sombra a Fortunata en el corazón inferior de Juanito; se trata de Sofía la Ferrolana y de Aurora Samaniego. Dos personajes insignificantes a primera vista que, como veremos, clausuran el personaje de la agreste madrileña en una dinámica de fracaso y de destrucción. Pues bien, estas dos mujeres son, simbólicamente, francesas.

La Ferrolana aparece en primer lugar, accidentalmente, como punto de comparación. Al lamentarse Juanito de la incapacidad que tiene Fortunata para adaptarse a las prendas delicadas y de sus progresos nulos en el arte de la seducción («que no adelanta un solo paso en el arte de agradar», que «no tiene instintos de seducción», que «nació para hacer la felicidad de un apreciable albañil»,⁵ etc.), tan exigente amante le echa en cara su falta de *esprit* y pone de manifiesto las diferencias que la separan de la Ferrolana «que, cuando Pepito Trastamara la trajo del primer viaje a París, era una verdadera *Dubarry* españolizada» (p. 603). Esta sí que habla con *esprit*, ésta sí que tiene *chic*, ésta sí que sabe sentarse con donaire en un *puff*, «acariciando el asiento con su cuerpo pegadizo», ésta sí que sabe llevar batas perfumadas, frente a Fortunata que sólo lleva batas con olor a limpio o con olor a cocina.

Sofía la Ferrolana encarna el encanto de la seducción estudiada y aprendida, mientras que Fortunata, aquí, como en tantos otros aspectos, puestos de manifiesto por el narrador, encarna la rusticidad de la belleza primitiva, al estado bruto, que no puede ni quiere aprender. El arte de la seducción en *Fortunata y Jacinta* se aprende en francés.

5. Todas las citas se refieren a la edición de *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Hernando, 1979. Después de cada cita ponemos entre paréntesis la página referida a dicha edición.

También es francesa Aurora Samaniego, alias la Samaniega, alias la Fenelón, alias la Francesota. Sofía, la Dubarry española, es un punto de vista transitorio en el imaginario de Juanito; éste no abandona por ella a Fortunata, pero su recuerdo persiste en los arcones del deseo y explotará en un momento dado, cuando aparece en escena Aurora, viuda ya de Monsieur Fenelón. Analicemos su personaje, para ver cómo la presencia de Francia trasmite por cada pliegue de sus enaguas y corpiño adornados con encajes de Valenciennes.

Casada con un francés comerciante en ropa blanca, víctima luego, por exceso de chauvinismo, de la guerra francoprusiana (1870), Aurora ha vivido en diferentes partes de Francia, especialmente en París. Ello la ha impregnado de un espíritu pequeñoburgués, realista, trabajador y libre: «estaba fuerte en contabilidad; tenía nociones claras del orden económico y del régimen al que debe sujetarse un negocio bien montado y hablaba el francés a la perfección» (p. 802). Es, en cierto modo, la burguesa mercantil perfecta y, para colmo, es ya *femme de trente ans* (mayor que Juanito) cuando se queda viuda y entra en escena. Detalle que no carece de importancia si consideramos que su físico responde a la categoría material de estos personajes tan propios de la novela francesa después de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, al borde ya de su belleza marchita, que «unen cierta robustez fofa y lozanía de carnes incoloras [...] con caderas y talles bien torneados» (p. 801), pero al borde, también, de todos los delirios de un deseo, material o espiritual, insatisfecho.

Su vestimenta es, a su vez, extranjera, elegante y sobria, «de un solo color», como le corresponde a su condición de burguesa trabajadora, diferente en ello de la Ferrolana, más pervertida y mundana, más tópicamente parisina, pero diferente sobre todo del cromatismo vistoso y popular de la vestimenta de Fortunata.

Habla francés y español, pero cuenta «siempre en francos». Cuando habla español va salpicando sus frases con galicismos que Galdós subraya, a veces, con letra bastarda: así, en su tienda podemos encontrar «todo lo que hay de más lindo», a los clientes «se les hace ver» la mercancía, para lo cual, la esencia del vendedor reside en esa cosa tan francesa que es el arte de la nominación metafórica del producto y en el arte del *étalage*; de tal manera que todo lo que ve el cliente en la tienda de Aurora «es verdaderamente encantador». El arte de la venta, como el arte del amor, se basa en la seducción, en la capacidad de encantamiento con la que nos arrastra el producto ofrecido y su decorado. Este arte francés de la venta, Galdós lo contrasta (como ya contrastó el del amor) con la actitud hosca y agresiva del vendedor español, simbolizado por las teorías de la vieja cotorra, Estupiñá: «pues hay muchos, dice Aurora, que pertenecen a la vieja escuela de Estupiñá, que reñían a los que iban a comprar» (p. 803).

Frente a la rústica Fortunata que irrumpe en escena, con la fuerza bruta de su sexualidad a flor de piel, sorbiéndose un huevo crudo y ofreciéndole otro a Juanito, en la escalera de su casa cueva, cuando éste iba a visitar a Estupiñá enfermo, Aurora come «delicadas yemas».

Pero la esencia seductora y francesa de Aurora reside, ante todo, en su condición de introductora en España, de la mano de su primo Pepe, del «comercio de ropa blanca con arreglo a los últimos adelantos del extranjero», es decir, de Francia, según lo que aprendió en París. Como tal, «de sol a sol vivía entre oleadas de batista con espuma de encajes finísimos» (p. 802). Este aspecto suyo, esencial en todos los niveles que tratamos, lo recogeremos más tarde, pues desemboca en otro espacio temático de gran rentabilidad para nuestro estudio.

Aurora y Fortunata son, durante algún tiempo, amigas íntimas, hasta que la primera se convierte, como está mandado, en la amante de Juanito, relegando a Fortunata a un segundo plano —situación que tanto ella como el lector sólo conocerán al final de la novela.

Se realiza así indirectamente el temor profético de Barbarita, años antes, cuando Juanito anuncia su primer viaje a París, ciudad en la que la madre sospecha que en materia de amoríos el hijo «correrá temporales más recios que en Madrid» y teme que «se le sorbieran (al hijo) aquellos gabachos y gabachas, tan diestros en desplumar al extranjero y en maleficar a los jóvenes más juiciosos» (p. 15). Barbarita, desde su condición de castiza madrileña, perteneciente a la burguesía pía y que ha oído hablar de París a los amigos de la casa que por allí han pasado, sabe que «allá hilaban muy fino en esto de explotar las debilidades humanas y que Madrid era, comparado en esta materia con París de Francia, un lugar de abstinencia y mortificación» (p. 16). Y lo que teme la madre, lo que teme de verdad, es que se «le coman esas bribonas» (p. 17).

El temor de la madre se va metonimizando, según habla con el padre, don Baldomero; y al final, Francia quedará reducida a la mujer parisiense y a su entorno inmediato, la vestimenta: «los peligros y escollos de la Babilonia parisiense» son rumor habitual que atormenta a la madre, «pues ha oído contar horrores de lo que allí pasaba: como que estaba infectada la gran ciudad de unas mujeres muy guapas y elegantes que al pronto parecían duquesas vestidas con los más nuevos y los más bonitos arreos de la moda. Más cuando se las veía y oía de cerca resultaban ser una tiotas relajadas, comilonas, borrachas y ávidas de dinero, que desplumaban y reseaban al pobrecito en sus garras caído» (p. 18).

La imagen de Francia, la imagen, sobre todo, de la mujer de París queda fijada en el imaginario popular español (incluso hasta nuestros días), y sobre esta imagen construirá, calcada, años más tar-

de (1890), su magistral fresco esperpéntico de la vida parisiense que llevan en la gran ciudad nobles y altoburguesas españolas, el padre Coloma en su novela *Pequeñeces*, añadiéndole al cuadro una dimensión crítica y moral, ausente en la obra de Galdós, gracias al genio que nos lo presenta desde la complacida ironía.

Aurora la Francesota no es una bribona, pero casi. Ha asimilado las esencias de la mujer *francesa* y, como última amante de Juanito, se sitúa en el corazón de la estructura actancial como adyuvante del actante [sociedad], destructor del actante [naturaleza] encarnado por Fortunata, de manera primordial.

Su presencia y actuación desencadena la catástrofe que culmina la obra con el triunfo de todos los actores en los que se encarna la complejísima estructura de la fuerza actancial [sociedad]. Ésta podría ser la conclusión última que engloba todos los estudios parciales que a lo largo de estos años vengo haciendo sobre la novela de Galdós: *Fortunata y Jacinta* representa el triunfo de lo social y artificial sobre lo natural y espontáneo; en el fracaso definitivo de Fortunata se inscribe, como en el de Albine en *La Faute de l'abbé Mouret*, el fracaso del naturalismo, en el amor y en tantas otras cosas... Fortunata, esa «Dama de las Camelias», a lo bestia, a la española, según sus propias palabras (p. 395), incapaz de integrarse social y educativamente, incapaz por consiguiente, de vivir. La Fenelón —y en ella, Francia— asume la parte fea de este descalabro de las esencias naturales. Jacinta, redimida de su esterilidad y de su condición de mujer engañada, se queda, con el apoyo de la representante de Dios en la tierra (doña Guillermina), con el hijo de Fortunata y capitaliza para sí el producto *natural* (subrayado en el texto varias veces) de la que tiene hijos como consecuencia del amor, ya que la Naturaleza se ha equivocado al dárselo a ella y no a Jacinta (p. 1018); Jacinta asume, además, el primer gesto, tal vez, de la mujer española engañada, rebelándose contra su marido y expulsándolo de la casa de ambos. Contrariamente, ve cómo recae sobre la única responsabilidad de Aurora la causa accidental de la muerte de Fortunata, tras la riña, por celos salvajes, de ambas, al desangrarse recién parida, como animal que vuelve a su guarida. Doblemente culpable, al quitarle a una mujer su marido y a una amante convertida en madre el padre de su hijo, la Fenelón se queda, al final de la novela, asumiendo, sola, el espacio de la perversión y del engaño; espacio que representa, sin embargo, por otro lado, un triunfo de *lo francés* en las lides y estrategias del amor: las dos castizas, la melindrosa y pía, la que aspira a ser madre desde todas las instancias huera del deseo, y la salvaje y sensual que muere por conservar a un amante, pero no a un hijo, son incapaces ya de satisfacer las exigencias eróticas del heredero de los Santa Cruz y, cerrando los ojos, allende la clausura del texto, vemos a Aurora, viuda de Fenelón, modistilla española afrancesada —el *summum* de la ensoñación erótica madrile-

ña— regentando, triunfal, no sólo el corazón, sino también los negocios textiles, ya «franceses», de don Baldomero.

Aquí, en este decorado realista y mítico de *Fortunata y Jacinta* (el mundo de las telas y de las prendas de vestir), también existe una guerra entre lo castizo y lo extranjero, entre lo natural y lo refinado, entre lo español y lo francés, entre lo antiguo y lo moderno. Este aspecto puede pasar desapercibido para un lector presuroso, pues aparece al principio de la novela y le sirve a Galdós para hilvanar los prolegómenos de las sagas familiares madrileñas, sagas tan queridas por los narradores realistas, y para dar, de paso, las primeras pinceladas, abocetadas, de lo que será tapiz perfecto de dibujos cruzados y de color.

El negocio de telas y paños tradicionales de los Santa Cruz y aleñaos va mal: «La sociedad española empezaba a presumir de seria, es decir, a vestirse lúgubrementemente y el imperio de los colorines se derrumba de un modo indudable» (p. 39). La seriedad, en la vestimenta, es «europea» y ha cogido a la sociedad española «de medio a medio» (p. 39). La Europa textil es Inglaterra, pero es sobre todo Francia, en los textos de Galdós. (Permítaseme un inciso: creo que no se ha esbozado aún una semiología política y social, o simplemente simbólica, del vestido —forma y color— en *Fortunata y Jacinta*; ésta sería de gran rentabilidad; hagámosla: «y sin querer vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de moda todo nuestro organismo mesocrático, ingente pirámide en cuya cima hay un sombrero de copa» (p. 42). La seriedad en el vestir es para el Galdós canario y madrileño tristeza europea —con sus «colores de hollín, ceniza, verde botella o pasa corinto» (p. 39)—, pero es también, frente a los tonos chillones que «encanallan» y hacen plebeyo, elegancia, distinción y realismo social: modernidad).

Asistimos, así, en *Fortunata y Jacinta* a una revolución textil que, propiciada por las comunicaciones rápidas, nos viene de «la potente industria belga, francesa e inglesa». Ahora bien, Francia une a su presencia industrial, compartida, la presencia, única, de su arte: la moda. Isabel Cordero es la primera en darse cuenta de la necesidad del cambio y, entre las diferentes corrientes que se le ofrecen, opta por elegir «la más marcada (que) era la de las *novedades*, la de la influencia de la fabricación francesa y belga en virtud de aquella ley de los grises del Norte invadiendo, conquistando y anulando nuestro ser colorista y romanesco», de tal manera que «el vestir se anticipa al pensar y cuando aún los versos no habían sido desterrados por la prosa ya la lana había hecho trizas a la seda» (p. 41). Dejemos de lado la función metalingüística de la frase para más tarde y sigamos, de momento, en el nivel anecdótico.

Aunque los Santa Cruz, los Arnaiz y los Cordero llegaron un poco tarde al cambio, «porque las novedades estaban en manos de mercaderes listos que sabían ya el camino de París» (p. 42) —Aurora Fe-

nelón entre otros—, sus tiendas se fueron llenando poco a poco de «batistas finísimas de Inglaterra, holandas y escocias, irlandas y madapolanes, nansouk y cretonas de Alsacia», llegando a ser la especialidad de la casa la mantelería de Courtrai, las puntillas y encajerías, las crinolinas y miriñaques «que los franceses llaman Malakoff, invención absurda que parecía salida de un cerebro enfermo de tanto pensar en la dirección de los globos» (pp. 42 y 43).

Es evidente que Fortunata, alegre, impulsiva, gritona y variopinta, pertenece al mundo popular y colorido que muere para sólo quedarse en elemento folklórico —*costumbrista*—, y que Aurora la Francesota, tras Sofía la Ferrolana, al que nace y triunfa, cosmopolita, elegante y trabajador. De esta manera, el telón de fondo económico sobre el que se va dibujando la trama de la novela responde, en eco armonioso, al drama de Fortunata, en su incapacidad para asumir cualquier cambio que le lleve a la salvación particular o social.

Ahora bien, Francia no sólo triunfa en el nivel anecdótico que informa la parte esencial del decorado mítico de la obra, o en el nivel actancial que rige la dinámica de salvación o muerte de los personajes, Francia también triunfa en el nivel metadiscursivo del texto.⁶

Como no tengo tiempo para desarrollarlo; como, por otro lado, he esbozado ya estos análisis en mi estudio sobre *Fortunata y Jacinta* incluido en *Cómo se analiza una novela*, voy simplemente a recordar la frase que acabo de leer y que enunciaba crípticamente como metadiscursiva: «de tal manera que el vestir se ha anticipado al pensar y cuando aún los versos no habían sido desterrados por la prosa ya la lana había hecho trizas a la seda», «conquistando, ya, anulando nuestro ser colorista y romanesco».

Hagamos el posible trasvase de cada uno de los términos al mundo literario y tendremos el telón de fondo (referencia metadiscursiva) sobre el que se teje y desteje esta metanovela del realismo francés y, frente al feneciente idealismo español postromántico o al costumbrismo pintoresco aún imperante, una metanovela en la que el narrador y su metadiscurso cuajado de metáforas textiles para referirse al arte de la escritura y de la narración, se enfrentan con la amplísima batería de *sus puestas en abismo*, situadas a un lado o al otro de la querrela —llámense éstas Estupiñá, costumbrista, Ido del Sagrario, romántico biológico, José Izquierdo, alias Platón, historicista, Segismundo, realista, el buen Poncela, idealista, o, incluso, la misma Jacinta, teatral, acotando desde su condición de directora de escena, junto a doña Guillermina, sus gestos y diálogos, o Juani-

6. Conjunto de triunfos que Galdós plasma desde una ambigüedad irónica que nace de las fascinación por lo nuevo extranjero y de la añoranza de lo viejo tradicional.

to, al esbozar unas clases prácticas de relato iterativo, cuando nos cuenta hasta siete veces, con versiones diferentes, la primera etapa de sus amores con Fortunata.

Gracias por su atención.

¡Ah! perdón; se me habían olvidado los intertextos pictóricos: la habitación en la que muere Mauricia la Dura es una perfecta metonimia esperpéntica de la historia de Napoleón, que aparece, de manera un tanto sorprendente, en una corrala de vecinos en el corazón del Rastro madrileño; está adornada con los grabados de *Napoleón en Eylau, en Jena, en Arcola, en Austerlitz, en la despedida de Fontainebleau*, obras todas de Horace Vernet y del barón Gros, de tal manera que la pobre y desgarrada Mauricia, en su lecho de muerte, con su mechón de pelo negro sobre la frente, «era el Napoleón en Santa Elena» (p. 691).

LOS FRANCESES, ANTÍPODAS DE LOS ESPAÑOLES EN GRACIÁN

CARLOS VAÏLLO

Toda la carrera literaria de Baltasar Gracián se desarrolla en medio de la dura y larga contienda final entre España y Francia por la supremacía europea. Como otros intelectuales de su generación, sufrió el impacto de la declaración francesa de guerra en 1635¹ y pudo presenciar algunas fases heroicas de la desastrosa lucha desde primera línea del frente.

A pesar de su orgullo de combatiente y de su natural identificación con la causa española, Gracián no se ofusca en sus juicios sobre Francia, no siempre vista a la peor luz. Como otros españoles distingue a los franceses enemigos de los amigos (en su caso, los de su mecenas, don Vincencio Juan de Lastanosa: el duque Gastón de Orléans y el bibliófilo tolosano Filhol). Ciertamente, y pese a los muchos libros franceses de la biblioteca de Lastanosa, como al común de los intelectuales españoles de su época, le falta quizá un mejor conocimiento de la literatura francesa, que se limita a unos pocos autores, historiadores y tratadistas sobre todo (Commynes, traducido y glosado por Vitrián, Pierre Matthieu, Muret, Margarita de Valois, Bodin, y tal vez el tratado de Faret *L'honnête homme*).² De estas y otras obras extrae el moralista Gracián un repertorio de ejemplos vivos del pasado o del presente con que ilustrar sus categorías y dechados de conducta: reyes y estadistas franceses compa-

1. Ha sido objeto del sustancioso estudio de J. M.^a Jover, *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, 1949. La alianza entre una potencia católica como Francia y los herejes protestantes contra el principal campeón del catolicismo causó consternación.

2. Véase Asensio Gutiérrez, *La France et les Français dans la littérature espagnole. Un aspect de la xénophobie en Espagne (1598-1665)*, Saint-Étienne, 1977, pp. 129-277. Sobre Lastanosa, esp. pp. 207 y ss.; sobre Gracián, pp. 232-233, 245, 252 y ss., 261.

recen oportunamente en sus obras para encarnar tal cualidad o defecto o bien para medirse con el paradigma político de don Fernando el Católico.³

A un nivel más abstracto y general de caracterización, la opinión del jesuita aragonés no siempre es desfavorable para Francia. Así, reconoce en *El Discreto*: «En Francia está tan valido el aliño, que llega a ser bizarría, digo en la nobleza. Estímense las artes, venéranse las letras; la galantería, la cortesía, la discreción, todo está en su punto. Précianse los más nobles de más noticiosos y de leídos, que no hay cosa que más cultive los hombres que el saber.»⁴

Esta imagen se contraponía a la más corriente que un español a la sazón se formaba a partir de los buhoneros y pequeños artesanos franceses que emigraban a nuestro país en los siglos XVI y XVII: no hay más que recordar el cuadro XXXI de *La hora de todos* de Quevedo, en el que un español desbarata la mercancía y los planes de tres franceses en busca de provecho tras los Pirineos.⁵ Esta misma visión peyorativa (y muy injusta a la vez) era compartida por Gracián. Pero la representación de un vulgo empobrecido y servilmente laborioso, que poco a poco roía los recursos económicos españoles, no constituye en Gracián, al revés que en Quevedo, la única faceta examinada: se asigna a la nobleza francesa un lucido papel. Es característica de *El Criticón* una técnica perspectivista que contempla ángulos contrapuestos de la realidad.⁶

Encontramos buena muestra de ello en la crisis 13 de la Primera Parte de *El Criticón*, en donde se representa alegóricamente Francia en poder de la codicia, manifiesta en «la miseria, el abatimiento de ánimo, la poquedad, el ser esclavos de todas las demás naciones aplicándose a los más viles oficios, el alquilarse por un vil interés, la mercancía laboriosa, el andar desnudos y descalços con los çapatos baxo el braço, el ir todo barato con tanta multitud; finalmente, el cometer qualquier baxeza por el dinero; si bien dizen que la Fortuna, compadecida, para realçar tanta vileza introduxo su nobleza, pero tan vizarra, que hazen dos extremos sin medio».⁷ La miseria de la

3. En A. Ferrari, *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, Madrid, 1945, pp. 361 y ss., se enumeran sucintamente las características que destaca Gracián en los reyes franceses.

4. En B. Gracián, *Obras completas*, ed. A. del Hoyo, Madrid, 1960, p. 126.

5. Quevedo, *La hora de todos*, ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, París, 1980, pp. 258 y ss. Otras referencias literarias a lo mismo en M. Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, 1966, pp. 385 y ss. La «indeseable presencia» de los emigrantes franceses se estudia en A. Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 21-125. Véase A. Domínguez Ortiz, «Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII» en *Estudios de historia social de España IV* (1960), pp. 345-355.

6. Véase M. Baquero Goyanes, «Perspectivismo y sátira en *El Criticón*» en *Temas, formas y tonos literarios*, Madrid, 1972, pp. 13-60.

7. B. Gracián, *El Criticón*, ed. M. Romera-Navarro, Filadelfia, 1938 (*reprint*, Hildesheim-Nueva York, 1978), I, p. 377. En lo sucesivo se citará por

plebe es así asimilada a un rasgo tónico del carácter francés, la codicia.

En otro pasaje del mismo libro, se habla de «los sumideros de Francia» (C., II/3, p. 107), por cuanto ésta sorbe —en términos ya apuntados por Quevedo— las riquezas de las Indias por medio de sus buhoneros: «Indias os he dado y bien varatas, y aun de mogollón, como dizen, pues sin costaros nada. Y si no, dezidme, ¿qué Indias para Francia como la misma España? Venid acá: lo que los españoles executan con los indios, ¿no lo desquitáis vosotros con los españoles? Si ellos los engañan con espejillos, cascabeles y alfileres, sacándoles con cuentas los tesoros sin cuento, vosotros con lo mismo, con peines, con estuchitos y con trompas de París, ¿no les bolvéis a chupar a los españoles toda la plata y el oro? Y esto, sin gastos de flotas, sin disparar una bala, sin penetrar abismos, sin despoblar vuestros reinos, sin atravesar mares... Creedme que los españoles son vuestros indios.»

Estas palabras pronuncia la Fortuna en réplica a los franceses quejosos que le señalan su propia valía: «Francia la flor de los reinos por aver florecido siempre en todo lo bueno, desde el primer siglo hasta oi, coronada de reyes santos, sabios y valerosos [...], teatro de las verdaderas hazañas, escuela de la sabiduría, engaste de la nobleza y centro de toda virtud» (C., II/3, pp. 86-88). Que tales pretensiones no se discutan es indicio de que Gracián las aceptaba al menos tanto como creía en el provecho obtenido por los humildes buhoneros franceses y que confirma el personaje encontrado por los dos héroes poco después (pp. 103-104, 107). He ahí, pues, otra prueba de perspectivismo.

Los ejemplos aducidos sirven además para mostrar cómo determinados hechos concretos —la emigración de menesterosos franceses, el brillo de la nobleza— pasan en Gracián a integrarse dentro de categorías morales, mediante la tipología nacional francesa. Dijo Ortega y Gasset que los tópicos son los tranvías de la indagación intelectual, pues permiten acceder pronta y cómodamente a los puntos en que interesa profundizar. Para Gracián, que prácticamente no se movió nunca de la provincia jesuítica de Aragón, el viaje cumple una función reveladora del mundo y de sus gentes, necesaria para formarse como persona. A quien le estuvo vedado viajar para comprobarlo, le quedó el recurso de conocer el mundo exterior (aparte del posible trato con extranjeros) por medio de los estereotipos vulgares nacionales y las descripciones geográficas y caracterológicas de otros países. Es dudoso cuándo y cómo apareció cada tópico, pero es indiscutible que muchos perduran hasta hoy en las tipolo-

esta edición directamente en el texto con la sigla C, seguida de los números correspondientes de la parte, la crisis y la(s) página(s).

gías nacionales, como demuestran las obras de éxito de Fernando Díaz-Plaja, o antes, las de Madariaga.

En *El Criticón* cada nación europea atravesada por los dos peregrinos es objeto de un balance perspectivista de cualidades y defectos: el examen de Francia tiene lugar en la crisis 8 de la II Parte (pp. 252-254). Allí concluye la etapa francesa del viaje, iniciada en la crisis 3 de la misma parte. Pero a lo largo de cada tramo, los viajeros de la vida han podido experimentar de crisis en crisis algunas de las peculiaridades nacionales enumeradas en los balances finales. Si por ejemplo en la España de la juventud les salió al paso la lujuria y en la Alemania de la vejez el alcoholismo, en la Francia de la madurez u «otoño de la varonil edad» se enfrentarán a un conjunto de dilemas y situaciones, característicos de la sociabilidad de lo que Gracián llama «mejor tercio de la vida», y a la vez tópicos del carácter nacional francés: la codicia, la vulgaridad plebeya, la hipocresía (o ambigüedad religiosa), pero también la cultura, el saber, la amistad, la cortesía. No es que estas peculiaridades —y sobre todo las últimas prendas— se presenten como específicas de los franceses; pero, en el plano de los tópicos reductores, permiten al lector guiarse por una cómoda correspondencia entre el marco geográfico y las cuestiones morales debatidas.⁸

A esta función estructurante para la novela de los tópicos nacionales, entre ellos los franceses, cabría añadir otra que reparte los individuos por pautas establecidas de conducta, como la vieja teoría de los temperamentos. Gracián no subestima el peso de tales condicionantes en el *Oráculo manual y Arte de prudencia*: «Desmentir los achaques de su nación... No ai nación que se escape de algún original defecto, aun las más cultas, que luego censuran los confinantes o para cautela o para consuelo. Vitoriosa destreza corregir, o por lo menos desmentir, estos nacionales desdoras: consíguese el plausible crédito de único entre los suyos, que lo que menos se esperaba se estimó más.»⁹ De todos los hombres, los franceses parecen al jesuita los más prisioneros de su índole nacional, como comentan Andrenio y Critilo: «—¿Pues qué, visto uno, estarán vistos

8. Desarrolla con más detenimiento esta correspondencia B. Pelegrín, *Le fil perdu du «Criticón»: objectif Port-Royal*, Aix-en-Provence, 1984, esp. páginas 223-296, y *Ethique et esthétique du Baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, 1985, esp. pp. 86-110. Dan gran valor al rigor geográfico del itinerario y a su simbolismo moral G. Schröder, *Baltasar Gracián «Criticón»: eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik*, Munich, 1966, p. 15; T. L. Kassier, *The Truth Disguised: Allegorical Structure and Technique in Gracián's «Criticón»*, Londres, 1976, pp. 41 y ss.

9. *Oráculo manual y Arte de prudencia*, ed. M. Romera-Navarro, Madrid, 1954, aforismo 9, pp. 27-28. Someros repasos a las distintas psicologías nacionales tratadas por Gracián en A. F. G. Bell, *Baltasar Gracián*, Oxford, 1921, pp. 12 y ss., y W. Krauss, *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*, Madrid, 1962, pp. 74 y ss.

todos? —Sí, que ai genio común en las naciones, y más en ésta» (C., II/3, p. 103). En la novela el conocimiento de las personas se obtiene por tipos y no por individuos, pues aspira a una validez universal.

Entre la variedad de tipos establecidos de personalidad, el Hombre en *El Criticón* ha de encontrar su camino, escogiendo los realces que le convienen y desechando los defectos que le perjudican. De ahí que una y otra vez los dos héroes examinen y se prueben un muestrario tipológico, en gran medida constituido por estereotipos nacionales. ¿Y qué mejor modo de ver resaltados los perfiles de cada opción moral que contrastados por opuestos?

Para el modo barroco de exposición y de representación, la antítesis constituye un recurso constante. Todo *El Criticón* está configurado por contraposiciones, desde la fundamental de la pareja representante de la Humanidad, Critilo y Andrenio. La mayoría de ellas está creada antes de incorporarse a la novela de Gracián: así la oposición de caracteres de franceses y españoles, que había intrigado a no pocos en tiempos de confrontación bélica (como los vividos por el escritor aragonés) y en tiempos de más pacífica convivencia. En estos últimos (las bodas reales españolas y francesas), la idea había sido explotada sistemáticamente por Carlos García en el libro editado bilingüe en 1617 en Francia con el barroco título de *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la Tierra o Antipatía de franceses y españoles*: «los Franceses son muy coléricos, los Españoles flemáticos. Los Españoles son muy tardos, los Franceses muy prontos. Los Franceses son muy ligeros, los Españoles pesados. Los Franceses son muy alegres y regocijados, los Españoles muy marchitos y melancólicos. Los Franceses son muy audaces, los Españoles muy vergonzosos. Los Franceses son muy precipitados, los Españoles muy considerados».¹⁰ Gracián igualmente habla de «la natural antipatía destas dos naciones opuestas en todo, en el vestir, en el comer, en el andar y hablar, en los genios e ingenios» (C., III/7, p. 218), conviniendo con Carlos García en que los franceses «son antípodas de los españoles» (C., II/8, p. 254; cf. II/3, pp. 99-100).

En multitud de pasajes del libro hay confirmación de este aserto, pues constantemente aparecen caracterizados juntos franceses y españoles para poder contrastar uno a uno sus peculiaridades nacionales. Si más arriba hemos visto a Francia bajo la férula de la codi-

10. Ed. M. Bureau, Edmonton, 1979, p. 234. Según el autor, las características de unos y otros son complementarias para una estrecha colaboración previsible. Otros contrastes entre franceses y españoles en un texto de Servet (1541): véase en E. Burón, *Miguel Servet y la geografía del Renacimiento*, Madrid, 1945, pp. 201-209; en T. Boccalini, *Pietra del paragone politico*, Sabioneta, 1619, pp. 34-35 y 70-72. Sobre la literatura política suscitada por la guerra con Francia véase J. M.^a Jover, *op. cit.*, esp. pp. 319-325, y M. Devèze, *L'Espagne de Philippe IV*, París, 1970, pp. 153-170.

cia, la Soberbia reina en España «con todos sus aliados: la estimación propia, el desprecio ageno, el querer mandarlo todo y servir a nadie, hazer del Don Diego y vengo de los godos, el lucir, el campear, el alabarse, el hablar mucho, alto y hueco, la gravedad, el fausto, el brío, con todo género de presunción; y todo esto desde el noble hasta el más plebeyo» (C., I/13, p. 376). En el reparto de bienes de la Fortuna, también dice, «a los españoles les cupo la honra, a los franceses el provecho» (II/3, p. 89), y ya se sabe que ambas no caben en el mismo saco. Así, los franceses «estiman más una onça de plata que un quintal de honra» (II/8, p. 254). En otro lugar, «franqueavan [las alegóricas puertas del interés] a todo hombre, si ya no fuesse algún jugador descuidado, gastador o castellano, gente toda de la cofadría del hijo pródigo. Mas a los viejos, a los franceses y catalanes, puerta franca, y aun les combidavan con el manejo» (II/3, pp. 110-111).

Otro eje de contraposición está constituido por la diferencia de temperamentos: «los españoles, que están en opinión de los más detenidos y cuerdos, son llamados de las otras naciones los tétricos y graves, como al contrario, los franceses son alegres y que van siempre brincándose y bailando» (III/9, p. 292); «¿No veis aquel que entrava saltando y bailando a la francesa cómo sale mui tétrico y mui grave a la española?» (II/3, p. 30). Por ello resulta casi un imposible «un español humilde, un francés grave y quieto» (II/2, p. 82). La pausada gravedad del español era proverbial a la sazón y resultaba de su altivez: ¹¹ en cambio, sin los prejuicios de aquel, el francés se mostraba a todos como ligero, inconstante e inquieto. Así, leemos que «una vez, entre otras, tumultuaron los franceses y con la ligereza que suelen» (II/32, p. 86).

Claramente, Gracián encuentra censurables los extremos representados por ambas naciones: «Andávase [el Desengaño] de unos en otros estrellando verdades: dezíale [...] al español que no fuesse tan tardo, y al francés que no se moviesse tan de ligero» (III/5, p. 151). Y es que el escritor aragonés concibe ambos países como un conglomerado de grandes vicios y virtudes, expresándose en parecidos términos para unos y otros: «[los españoles] tienen tales virtudes como si no tuviessen vicios, y tienen tales vicios como si no tuviessen tan relevantes virtudes» (II/3, p. 101); «—Tienen [los fran-

11. Véase C. García, *op. cit.*, pp. 200 y ss. Esta gravedad soberbia se expresa en Francia con *rodomontades*, como observa Ambrosio de Salazar en su *Espejo general de la gramática en diálogos* (Rouen, 1614); véase A. Morel-Fatio, *Ambrosio de Salazar et l'étude de l'espagnol en France sous Louis XIII*, Paris-Toulouse, 1901, pp. 49 y ss., y, del mismo, *Etudes sur l'Espagne*, 1.ª serie, Paris, 1888, pp. 1-30. Sobre los estereotipos formados en Francia, véase G. Demerson, «La psychologie ethnique dans les *Commentaires* de B. de Monluc» en *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. F. Gewecke, Barcelona, 1984, pp. 179-194.

ceses] grandes virtudes. —Y tan grandes vicios, que no se puede fácilmente averiguar cuál sea el rei» (II/8, p. 254).

Estos rasgos últimamente señalados se encontrarían en la raíz de dos diversas formas de guerrear. Mientras que los españoles son «valientes, pero tardos» (II/3, p. 102), se dice a los bulliciosos franceses: «Avéis de inquietar todo el mundo. Seréis activos, gentes de brazo, no pararéis un punto: malos sois para vezinos» (II/8, p. 247). En un precedente de su obra admirado por Gracián, los *Ragguagli di Parnasso* (traducido como *Avisos del Parnaso*), compuestos en 1612-1613 por Traiano Boccalini, se calificaba a los franceses de «indiscretos, furiosos, impertinentes, sobre toda humana criatura alocados, ingratos...».¹² Así había ganado Francia la reputación de la nación más guerrera de Europa: en *El Político* habla Gracián de la «belicosa Francia» y de «la conatural guerra de Francia».¹³ Con todo, como también recuerda el escritor, había correspondido a España y no a Francia el dominio del mundo (C., II/8, p. 251).

La causa se buscaba en uno de los tópicos de mayor solera: como señala por ejemplo J. Bodin (o Bodinus) en su *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566), desde Polibio y César se sabía que los antiguos galos, impetuosos en el ataque, se desmoronaban ante la menor resistencia. En la misma obra se apunta a la relación entre temeridad y ligereza: «Galli leues appellarentur. Sed cum leuitas nihil aliud sit quam in dictis et factis inconstantia quaedam, profecto temeritas debuit, non leuitas appellari.»¹⁴ En su *Ritratto delle cose di Francia* (1508), Maquiavelo observó: «E Franzesi per natura sono più fieri che gagliardi o destri: e in uno primo impeto chi può resistere alla ferocità loro diventano tanto umili e perdono in modo l'animo che diventano vili come femmine.»¹⁵ Por su parte, el jesuita Giovanni Botero, en *Delle relazioni universali* (1593), apunta que son «en los primeros movimientos vehementes, y lentos en la prosecución dellos», y «porque este ímpetu y furor les dura poco, es causa de que con mayor facilidad ayan conquistado, que conservado lo adquerido»; se ilustra la apreciación en las guerras de Italia, en las que se pudo comprobar que «las fuerzas de Francia consisten en el

12. T. Boccalini, *Avisos del Parnaso*, trad. F. Pérez de Sousa, Madrid, 1635, fol. 45 r.

13. *Obras completas*, cit., pp. 52 y 53; véase *Agudeza*, *ibid.*, p. 508. Véase T. Boccalini, *Avisos*, cit., fol. 78: «belicosa nobleza de Francia». No es raro así que los españoles aparezcan como cobardes en los asedios y tiránicos con los vencidos en la sátira antiespañola de Simon Moslard, *Emblesmes sur les actions, perfections et moeurs du Seigneur espagnol* (Middelbourg, 1608), *apud* A. Morel-Fatio, *A. de Salazar*, *op. cit.*, pp. 55 y ss.

14. I. Bodinus, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, París, 1572, p. 181; véanse pp. 180, y 133 y ss., sobre la manera de combatir con los galos. Véase T. Boccalini, *Avisos*, cit., fol. 133 v.

15. N. Machiavelli, *Opere*, ed. M. Bonfantini, Milán-Nápoles, 1963, pp. 473-474.

primer ímpetu y las de España en la dilación y la perseverancia». ¹⁶ Saavedra Fajardo retrata así a los franceses: «Con la misma celeridad que se encienden sus primeros ímpetus, se apagan. Ni saben contenerse en su país ni mantenerse en el ajeno: impacientes y ligeros.» ¹⁷

Gracián se suma a esta hilera de autoridades que sería bastante fácil alargar. En el balance de méritos y defectos se espiga: «—¡Qué belicosos y gallardos sus naturales! —Pero inquietos; los duendes de la Europa en la mar y la tierra. —Son un rayo en los primeros acometimientos. —Y un desmayo en los segundos... —Emprenden mucho. —Y ejecutan poco y conservan nada; todo lo emprenden y todo lo pierden... —Tienen vizarras entradas para hacerse señores del mundo. —Pero, ¡qué desairadas salidas! Que si entran a laudes salen a vísperas» (II/8, pp. 252-253). Esto último es una alusión ingeniosa a las vísperas sicilianas, matanza de franceses que señaló el comienzo de su ocaso en Italia (parecido chiste en *Agudeza y Arte de ingenio*, XLIX). Esta última frase nos da la pista de una posible fuente seguida por Gracián. En el *Icon animorum* (1614), ensayo antropológico que John Barclay o Barclayus agregó a su novela latina en clave política *Satyricon* (1603-1607), ¹⁸ se pasa revista a una tipología nacional europea; al llegar el turno a Francia, se abunda en observaciones del mismo género que las citadas. Así: «ut ubi in exteris exundat [Gallia], statim impetus sui oblita: eo modo nec diu externum imperium tenuit, et sola est in exitium sui potens. Longobardiam, Neapolim, Siciliam, et plerasque alias per orbem terrarum provincias, frequentibus victoriis subegere... laeta semper bellorum initia atroci exitu corrumpentes». ¹⁹

El mismo Barclay, nada complaciente con los españoles, por lo demás, traza un retrato opuesto de éstos: «Reconditae illis mentes, et ad lenta consilia idoneae... Arma et pacem ex suis temporibus sapientissime aestimare.» ²⁰ Pero Gracián podía ya comprobar que se habían vuelto las tornas y que las armas españolas (y con ellas el vasto imperio) corrían peligro de sucumbir. Por ello, en la crisis

16. Cito por las traducciones *Descripción de todas las provincias y reynos del Mundo*, trad. J. Rebullosa, Barcelona, 1603, I, fol. 27 v, y *Relaciones universales del mundo*, trad. D. Aguiar, Valladolid, 1599, II, fols. 3 r, 98 v, respectivamente. En la biblioteca de Lastanosa pudo consultar este texto, así como por ejemplo otra famosa descripción geográfica: el *Theatro del orbe de la tierra* (Amberes, 1602) de Abraham Ortelio. Véase A. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 214. Opiniones similares en C. García, *op. cit.*, p. 235 (texto en francés).

17. D. Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, emp. LXXXI, en *Obras completas*, ed. A. González Palencia, Madrid, 1946, p. 582. Véase T. Boccacini, *Avisos*, cit., fol. 57 v: «a la francesa obrar primero y discurrir después». Otras referencias en A. Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 453-457.

18. Estudio éste y otros influjos de la novela latina en *El Crítico* en un trabajo próximo a salir en el *Homenaje al Prof. Vilanova*.

19. J. Barclayus, *Euphormionis Lusitani Satyricon*, Leiden, 1619, p. 338.

20. *Ibid.*, p. 594.

«La armería del valor», alaba el arnés de Felipe III, rey pacífico, que, al revés que su sucesor, no había perdido ninguna almena, «que es mucho más el conservar que el conquistar» (II/8, p. 267): a la defensiva, pues, en paralelo a la evolución de su arquetipo de *El Héroe* (1637) a los héroes con minúscula de *El Criticón* (1651-1657).²¹ Alguna vez, asomaba en el pesimismo de Gracián un rayo de esperanza, como en la victoria española ante Lérida, en la que tomó parte significada como capellán castrense y que describe magníficamente en una carta. Allí, pudo tener experiencia directa de la impetuosidad gala (y no por estereotipos): «Nueve veces los acometió Ancourt [el terrible general francés conde de Harcourt], y todas le rechazaron, matándole lo mejor de su nobleza, y él en tanto peligro que le mataron el caballo. Entonces dos caballeros suyos le retiraron, diciendo que el lugar de el general no era dónde le matasen, sino dónde matase. Estaba loco de rabia.»²² Quizás entonces, y sólo entonces, pudo dar por buenas las palabras de Juan II de Aragón, consignadas en *El Discreto*: «hasta hoy más había obrado la tardanza española que la cólera francesa».²³

21. Véase M. Z. Hafter, *Gracián and Perfection*, Cambridge, Mass., 1966, pp. 89-169.

22. Carta de 24 de noviembre de 1646, en *Obras completas*, cit., p. 1134.

23. *Ibid.*, p. 86. En el momento de redactar estas páginas desconocía aún los estudios de B. Pelegrín, «La France dans le *Criticón* de B. Gracián» en *La découverte de la France au XVII^e siècle*, París, 1980, pp. 509-527; «Les Français dans *La hora de todos* de Quevedo et dans le *Criticón* de Gracián. De la satire à l'allégorie» en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, 1981, pp. 179-191, y «Une certaine idée de la France» en *Voyages et voyageurs*, Bruselas, 1984, pp. 37-45, con los que mi trabajo presenta puntos de coincidencia y elementos complementarios.

IMÁGENES DE FRANCIA EN LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA

M.^a PILAR MANERO SOROLLA

Del estudio de Carlos García, *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra. Obra apazible y curiosa en la qual se trata de la dichosa aliança de Francia y España: con la Antipatía de Españoles y Franceses*, publicado en París en 1617, como del más reciente de Miguel Herrero, *Ideas de los españoles del siglo XVII* (Madrid, 1966), dedicado en su capítulo XV a la visión de Francia en la literatura española, se obtiene un denominador común: la imagen negativa y paupérrima del también comúnmente llamado país vecino. Es, en parte, y de igual modo, la conclusión a la que asimismo llega Asensio Gutiérrez en su obra *La France et les Français dans la littérature espagnole 1598-1665* (Université de Saint-Étienne, 1977), estudio significativamente subtítulo: *Un aspect de la xénophobie en Espagne*, en un momento añadimos nosotros, de marcada política antiespañola por parte de la monarquía gala y en el que, junto a algunos pocos franceses finos que vienen a España a aprender modales,¹ la mayoría inmensa llega y permanece en ella con el objeto de hallar un *modus vivendi* en el ámbito de los oficios bajos: afiladores, cerrajeros, aguadores, castradores, titiriteros, buhoneros, peregrinos, mendigos y pordioseros.²

En fin, no hace falta recordar que nos movemos en una época (reinados de Felipe III y IV) en que, a pesar de la paz de Vervins, sellada en 1598, se suceden las hostilidades entre los dos países,³ inauguradas en el período imperial, jalonadas ahora por los visos de coexistencia pacífica propugnada por la política del duque de Lerma y posibilitada, en parte, por la regencia en Francia de María de

1. Asensio Gutiérrez, *op. cit.*, p. 46.

2. Véase, además, el estudio de Antonio Domínguez Ortiz, «Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII» en *Estudios de Historia social de España IV* (1960), pp. 293-426.

3. De lo que ya da cuenta Juan Quiñones de Benavente en *Tratado de contrariedades de España y Francia*, París, 1636.

Médicis, que fragua las bodas regias: la de la infanta española Ana de Austria con el joven rey Luis XIII, o la de Isabel de Borbón con Felipe de Habsburgo. Pero época, al cabo, en la que España es todavía lo suficientemente poderosa como para exportar la guerra fuera de su territorio ⁴ (salvo en el triste caso del levantamiento de Cataluña, hostigado precisamente por Richelieu en 1640), a la par que exageradamente rica como para seguir atrayendo a los extranjeros menesterosos en busca de fortuna o caridad,⁵ dentro de los límites de sus ya amenazadas y, de resultas de la independencia de Portugal (1640), modificadas fronteras.

* * *

Y bien, dentro de este universo de conflictos, traiciones, negociaciones y treguas, la novela picaresca española que, excepción hecha de *El Lazarillo* (1554), obra que la origina, fructifica en la primera mitad del siglo XVII (especialmente entre 1605 con la aparición de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y 1626, fecha de edición de *La vida del Buscón* de Francisco de Quevedo), ostenta una presencia de Francia y de lo francés en ella, como es natural que así sea por la proximidad geográfica y riqueza de las relaciones entre el país galo y el nuestro, relativamente destacado. Sin adquirir, eso sí, el papel principalísimo, constante y fundamental que protagoniza la propia patria, espacio siempre de origen en el itinerario del héroe de nuestra novela, o Italia, paraíso de pordioseros, mendigos y pícaros, además de emporio babilónico de la vida rufianesca, el tópicamente llamado país vecino, con Flandes y Portugal, se hallará a la zaga de los mencionados, tanto por el ámbito geográfico representado, como, especialmente, por número de personajes: la mayoría como es de suponer, secundarísimos.

Por otro lado, y para reforzar el vínculo de la interrelación y de la importancia de la mencionada presencia, a la par que el interés que el nuevo género creado por nuestros escritores despierta en círculos literarios galos, no estaría de más recordar que varios de los libros de pícaros que forman el *corpus* del género en el siglo XVII, se editan en Francia. Así, por ejemplo, *La Segunda Parte del Lazarillo*, publicada en París, concretamente en 1620, teniendo como autor a un predicador protestante, Juan de Luna, afincado en la ca-

4. Véase, al respecto, las interesantes apreciaciones de Bartolomé Bensaar, «Cuando la guerra está lejos, España territorio de paz» en *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, 1983, pp. 63-73.

5. Véase el *op. cit.* de Asensio Gutiérrez, pp. 22 y ss. Pero, igualmente, los trabajos de Jean-Paul Gutton, *La société et les pauvres en Europe (XVI-XVIII^e siècle)*, París, 1971 y de José Antonio Maravall, «Pobres y pobreza del medioevo a la primera modernidad: para un estudio histórico social de la picaresca» *Cuadernos Hispanoamericanos* 367-368 (1981), pp. 189-242.

pital de Francia por motivos seguramente religiosos y autor que ciertos críticos como Ángel Valbuena Prat han venido presentando tradicionalmente como el iniciador de «una especial corriente de picaresca francesa, divertida e intrascendente, en la que habría que colocar libros españoles escritos más allá de los Pirineos como *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, impreso en París en 1619 a nombre del doctor Carlos García o el entretenidísimo *Gregorio Guadaña* del emigrado Enríquez Gómez, verdaderos precedentes del tono mundano y ligero que caracterizará a Lesage en el siglo XVIII».⁶ O la propia *Vida y hechos de Estebanillo González*, que ve la luz en Bruselas, en ámbito francófono, dedicado a un público hispano-francés.⁷

* * *

Circunscritos, a partir de ahora, a los textos y, en ellos, abordando, en primer lugar, el punto de vista de lo geográfico, de la vida itinerante y del espacio recorrido, lugar común, por obligado, de toda novela picaresca y elemento consustancial en la estructura del género, Francia estará presente en pocos libros pero, de forma reiteradísima, en el último de los citados, la *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, como apostilla el autor en el subtítulo.⁸ Ahí, en un espacio recorrido superior al del propio *Guzmán de Alfarache*, que abarcará la Europa occidental toda, excluida Inglaterra, la peregrinación por tierras francesas se iniciará con desembarco en Saint-Malo, para seguir por Ruán, París, Lyon, Montélimar, Aviñón, Villafranca de Niza, Mónaco y, de ahí, a Génova, para volver, luego de una corta estancia en Italia de nuestro héroe, a la ubicación de nuevas peripecias en Borgoña y Alsacia, camino seguido hasta llegar a Alemania y Flandes.

El predominio de lo narrativo sobre lo descriptivo que se sopesa en la expresión de este «camino francés», no precisamente religioso ni edificante, determina la parquedad y la insignificancia de los datos facilitados en relación a estas imágenes, ejes importantes del itinerario de nuestro pícaro. Tampoco registramos en su presentación el consabido elogio-tópico habitual, que otras novelas picarescas reservan a las ciudades formantes del entramado de un recorrido rufianesco y esmerado *leit-motiv* de las ejemplares cervantinas.⁹

6. *La novela picaresca española*, Madrid, 1966, p. 13.

7. Para la presencia y repercusión de nuestra picaresca en tierras francesas, véase el estudio de Alexander A. Parker, «La tradición picaresca en Inglaterra y Francia» en *Los pícaros en la literatura*, Madrid, 1975, pp. 155-199. Asimismo, el cap. IV «Las experiencias francesas» de la obra de Didier Souiller, *La Novela Picaresca*, México, 1985.

8. Con edición solvente y reciente debida a Nicolas Spadaccini y Anthony N. Zahareas, Madrid, 1978, 2 vols., con selecta bibliografía.

Así, relatos intrascendentes, más en relación a la vida del hampa que a la auténtica imagen de una ciudad determinada, salpican la historia francesa de Estebanillo, con escasas y, además, fugaces descripciones.

Por ejemplo, Ruán, en donde, excepción a la regla general presente en la novela, encontramos una primera descripción-elogio, no exenta de ornamentación metafórica: «Llegué a Ruán —dice Estebanillo— cabeza de Normandía, a quien la caudalosa Sena, después de haber sido cinta de plata de la gran corte de París, es tahalí escarchado de esta rica y poderosa villa.»¹⁰ O París, con valoración contradictoria, ciudad a la que juzga como «confusa Babilonia, olvido del Gran Cairo y lauro de todo Orbe».¹¹

En el recorrido y en las vivencias, siempre a tono con los ambientes y personajes rufianescos, no faltarán las notas humorísticas surgidas de la contraposición de costumbres o las salpicaduras galicistas en la lengua de los personajes. A este propósito dice Estebanillo al dejar la villa de Aviñón: «Halle en un *villaje* un sargento que estaba levantando gente, el cual me preguntó que si quería ser soldado y servir al cristianísimo rey de Francia.»¹²

Asimismo, en otra ocasión, dirigiéndose más al norte: «Marchamos por el Delfinado haciendo *buena chera* (adaptación, sin duda, teniendo muy en cuenta el contexto, de la expresión francesa *faire bonne chère*, o sea, comer espléndidamente, más que de la italiana *fare buona cera*, es decir, poner buena cara o deparar buena acogida), y en cada tránsito —continúa nuestro pícaro— había avenidas de brindis al tenor de *A vous Monsieur de la Fortuna; A vous Monsieur de la Esperanza*». En fin, uso humorístico del francés al que tanto juego irónico sabrá sacarle Valle Inclán siglos después y del que se erige en suma maestra el habla madrileña.

Cuando Estebanillo deja Niza por Génova, aun declarando haber aprendido la lengua francesa, se sentirá aliviado excusando su práctica: «Enfadábame ya —dice todavía ubicado en Mónaco— de oír tanto *alón, alón*, sin haber alguno de gallinas ni de capones, y el gastarme todos el nombre con *Monsieur de la Alegría* acá, *Monsieur de la Alegría* allá y, sobre todo, estaba temeroso de ver que algunas veces que me había puesto como el arco del iris, cantaba en fino español, por lo cual dieron en tenerme por sospechoso y llamarme *espion*; que el hombre que llega a beber más de aquello

9. Véase, para el caso, Joseph L. Laurenti, «Impresiones y descripciones de las ciudades españolas del Siglo de Oro» *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* XL (1964), pp. 309-326.

10. *La novela picaresca española*, cit., p. 1763.

11. *La novela picaresca española*, cit., p. 1764.

12. *La novela picaresca española*, cit., p. 1764.

que es menester, no solamente no guarda sus secretos, pero descubre los ajenos.»¹³

Se refiere, sin duda, Esteban González, hombre de buen humor, como él mismo se declara, con el *alón, alón*, al francés *allons, allons*, o sea, a *vamos, vamos*, pero con el consiguiente *equivoco*, desde la perspectiva de la lengua española, con las *alas* de aves, gallinas y capones, formando, así, una figura dialógica, muy del gusto de la retórica barroca en la que se encuadra la picaresca y que en su construcción no deja de recordarnos, como precedente, el famoso equivoco quevediano del *pío, pío* de *El Buscón* (dialogismo construido en este caso por la confusión que genera la palabra por su capacidad de referirse a un nombre frecuentemente ostentado por los pontífices romanos, a la vez que voz corriente con la que se llama a comer a las gallinas).

* * *

Si el itinerario francés de la picaresca española se ubica, preponderantemente, casi diría yo que en exclusiva, en la *Vida y hechos de Estebanillo González*, los franceses como personajes, ya sean buhoneros, ganapanes, rufianes o vagabundos pululan por varias obras.¹⁴ Sin embargo, ningún personaje tan célebre y contrapuesto al mundo rufanesco que la picaresca presenta como el famoso embajador francés de *El Guzmán de Alfarache*,¹⁵ que es, ante todo, y a mi modo de ver, más que un tipo representativo de francés, un modelo tópico de diplomático: discreto, compuesto, gentil, liberal, en la mejor acepción que la palabra tuvo en los Siglos de Oro. O sea, poseyendo las cualidades que un hombre de todos los tiempos necesita para ocupar semejante cargo; prototipo, por lo mismo, de embajador y muy distinto de los históricos embajadores franceses en España de los que nos habla Asensio Gutiérrez, los cuales ni podían ostentar grandeza, en todos los sentidos, ni, por otro lado, la sociedad madrileña (ya no la romana como en el caso de la novela de Mateo Alemán)¹⁶ los trató como grandes: «Les Espagnols ne pourront se défaire avant 1620 de l'image de l'ambassadeur misérable et

13. *Op. cit.*, p. 1765.

14. Aunque no referido expresamente a la novela picaresca, puede consultarse en este sentido la obra de Miguel Herrero García, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, 1977.

15. Véanse, al respecto, las buenas páginas que dedica al personaje Edmond Cros en el cap. titulado «Les types dans *Le Guzmán*» en su ya clásica obra *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, 1967, pp. 327 y ss.

16. Véase Venanzio Todisco, «Mateo Alemán e l'Italia» en *Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere, ed Arti di Padova*, Padua, 1943. Asimismo, el artículo de Juan Bautista Avallé Arce, «Mateo Alemán en Italia» *Revista de Filología Hispánica* VI (1944), pp. 284-285.

persécuté qu'avait été Monsieur de Vivonne qui, méprisé dès son arrivée, sans argent, paralizado por su pobreza desde que él debía efectuar alguna démarche, vivió de expedientes y suplicaba París de que le concediera su regreso. Su desgracia alcanzó de increíbles proporciones. Sus acreedores le traían, él no sabía más salir, de miedo de ser desmenuzado. La justicia se apoderó de sus caballos, de su guardarropa, y como eso no bastaba punto a esponer sus deudas, él temía de ser arrojado en prisión. Él es víctima de una cuarentena oficial, varias veces renovada. Él le quitan el mueble de su casa pieza por pieza. Él maltrata a sus gente, él los golpea, él amenaza de que los ahorque. Él le refusa de víveres, él quiere obligar a que se presente él mismo a las provisiones [...]. Él tratará a sus sucesores de manera análoga, de lo menos hasta a la llegada de Monsieur del Maine. Él imagina delante de este espectáculo ofrecido por el protector oficial de nuestros desafortunados Franceses, el desdén que se abataba sobre nuestros labradores, nuestros portadores, nuestros zapateros, si se decidiera de que se tomara de ellos!»¹⁷

Pero ya advertimos, y creo reiteramos, que no todos los franceses serán embajadores en la novela picaresca. Alonso de Castillo Solórzano en *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares, natural de Madrid* (Barcelona, 1632), nos habla de franceses buhoneros, vendedores ambulantes de chucherías y baratijas, que se surtían de otros comercios más fuertes de franceses establecidos en la corte, como atestigua un pasaje de texto del libro citado en el que se registra el nombre de *gabacho* como francés oriundo de Gascuña: «Éste —dice— era natural de Gascuña en Francia, a quien en nuestra España llamamos *gabachos*. Había sido ocupado en el oficio de buhonero, trayendo caja y vendiendo por la corte; proveíale su casa un francés rico, que tenía tienda de por junto, con el cual había ganado tanto crédito que le fió más de lo que fuera bien. Fingió el tal buhonero que le habían robado, con que quebró para con el francés que le proveía.»¹⁸

Y junto a los buhoneros y merceros, mendigos apicarados franceses en nuestra novela se hallan por doquier, que no en balde uno de los supuestos orígenes etimológicos de la palabra *picaro* sugerido por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* es la de *picard*, es decir, «habitantes de la Picardía, con frecuencia soldados de fortuna que, privados no pocas veces de alistamiento, vivían del vagabundeo, a salto de mata, pululando en torno a los peregrinajes a Compostela: de ahí el sentido peyorativo del término».¹⁹

17. *La France et les Français dans la littérature espagnole*, cit., p. 37.

18. *La novela picaresca española*, cit., p. 1348.

19. Alberto del Monte, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, 1971, quien proporciona amplia bibliografía sobre el particular en páginas 164 y ss.

Por descontado, que no son los franceses los únicos mendigos, peregrinando o bribando por tierras españolas, flamencas o italianas, espacios reiterados de nuestra picaresca.²⁰ Pero, sin lugar a dudas, sí se constituyen en los más numerosos, como los más numerosos fueron en la realidad histórica de la España del siglo XVII. De tal manera que ya Fernández Navarrete en sus *Conversaciones de Monarquías* (Madrid, 1625), exponía al rey Felipe IV, en 1625, que había venido a España «toda la inmundicia de Europa, sin que haya quedado en Francia, Alemania y Flandes, cojo, manco, tullido ni ciego que no se haya venido a Castilla a mendigar».²¹ Otro tanto podrían argüir, a mi parecer, las ricas, prósperas y dadivosas ciudades italianas, sobre todo Roma, como atestigua Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* y en múltiples ocasiones.

En fin, el francés en la picaresca es, ante todo, un grandísimo truhán, a la par que un solemne menesteroso. *Estebanillo González*, por ejemplo, novela ya citada desde el punto de vista del espacio geográfico, presenta a dos franceses, entre otros rufianes de distintas nacionalidades, como acompañantes y cómplices del pícaro protagonista, el último de los cuales, un mozuelo que andaba bribando por todo el reino, «era uno de los más taimados y diestros en aquel oficio», entiéndase el oficio de mendigar, lo cual, al parecer, hacían los franceses desnudos: «Llegamos cerca de Évora, ciudad, en tiempos que hacía muy grandes fríos, y antes de entrar en ella se desnudó mi Juan Francés un razonable vestido que llevaba, y quedándose en carnes, abrió una talega de motilón mercenario, sacó de ella una camisa hecha pedazos, la cual se puso, y un joboncillo blanco con dos mil aberturas y banderolas y un calzón blanco con ventanaje de alcázar, con variedad de remiendos y diferencias de colores, y entalegando sus despojos, quedó como Juan Paulín en la playa, entrándose de aquella suerte en la ciudad».²²

Tal procedimiento, por lo demás, lo veremos corroborado en otros autores y obras picarescas como *Periquillo el de las gallinas*

20. En este sentido, aparte del ya cit. estudio de Edmond Cross, resultan muy esclarecedores los de Michel Cavillac, tanto la «Introducción» a *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos y de la fundación y principio de los albergues destos reynos y amparo de la milicia dellos* de Cristóbal Pérez de Herrera (Madrid, Luis Sánchez, 1598), editado modernamente en Madrid, 1976; como su fundamental obra *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Burdeos, 1983. Asimismo resulta sugerente el artículo de Charles Aubrun, «La gueuserie aux XVI^e et XVII^e siècles en Espagne et le roman picaresque» en *Littérature et Société*, Bruselas, 1967.

21. Cit. por Miguel Herrero García, *op. cit.*, p. 393.

22. *La novela picaresca española*, cit., p. 1752. Sobre la picaresca en torno a la falsa mendicidad, véase el libro de E. von Kraemer, *Le type du faux mendiant dans les littératures romanes depuis le Moyen Age jusqu'au XVII^e siècle*, Helsinki, 1944.

de Francisco Santos: «Pero la nación francesa. ¡Oh codicia del mundo! sin hablar mi lengua, desde la Picardía hasta la Gascuña, miserables sobre todos los nacidos, el ánimo abatido, las manos cruzadas a la gabacha, notable poquedad; ser esclavos, por el mísero sustento, de cuantas naciones hay en el mundo; siempre aplicados a viles ejercicios, alquilarse por vil interés, andar desnudos»,²³ aunque revestidos, eso sí, y como comprobamos a través del mismo ejemplo, de otras prendas como la codicia y la vileza.

Conocemos, además, el modo de pedir de estos franceses. De ello nos da cuenta Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*: «los franceses piden rezando —dice— y lloran cuando piden».²⁴ Lo que asimismo reitera Francisco Santos en su *Periquillo*,²⁵ por lo cual deducimos que debió de ser cierto.

Alonso de Salas Barbadillo en *La hija de la Celestina* (Zaragoza, 1612), añadirá a toda esta retahíla de vicios la propensión del francés al estado de embriaguez, peculiaridad tan conocida que se llega, por ahí, a que su nombre, Pierres, pase a ser sinónimo de borracho.²⁶ Mientras otros autores, como el propio Mateo Alemán, lo hará farragoso e infiel.²⁷

C. García en *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra*, obra ya citada, pintará al francés como hombre superficial ¡y no solamente en amores! (lo cual se constituye en el gran tópico desde la perspectiva ¿de profundidad? de varios de los países europeos), sino, también, en lo referente al intelecto: «El entendimiento de los franceses —dice— tiene la aprehensión muy viva y con grandísima facilidad penetra la dificultad que se le propone; pero no pasa de allí ni entra en otros discursos más profundos, los cuales se siguen de la dicha dificultad.»²⁸

* * *

En fin, otros ejemplos podríamos aducir y más extendernos en esta visión de Francia que nos ofrece la novela picaresca, visión desencantada y negativa, como negativo es casi siempre el juicio que pronuncia el pícaro anti-héroe, emisor del relato, de aquello que describe, cuenta y sopesa.

La imagen de Francia, queda, pues, aquí sujeta y determinada, primero a la reducción que el género picaresco realiza en su visión del mundo, de la vida y de la sociedad, muy sensiblemente volcado a un espacio ideológico regido por la determinante de marginación

23. *La novela picaresca española*, cit., p. 1913.

24. *Op. cit.*, p. 348.

25. *Op. cit.*, p. 1913.

26. *Op. cit.*, p. 901.

27. *Op. cit.*, p. 581.

28. *Op. cit.*, p. 408.

de muchos de sus autores y por las leyes geneológicas del propio sistema literario creado, muy dado a moverse a gusto en lugares de bajos fondos y entre grupos rufianescos, y ello, en relación a cualquier nación y nacionalidad.

En segundo lugar, esta misma imagen, terriblemente estereotipada y, por ello mismo, esquemática y empobrecida (y aquí recuerdo a Daniel-Henri Pageaux y sus lecciones sobre imágenes y sistemas),²⁹ aparece prendida y potenciada por la tónica al uso en el enjuiciamiento de un país representado, además, y mayormente, por un grupo no precisamente selecto.

Así, y en definitiva, la imagen de Francia no difiere grandemente de la visión, en general mezquina, que de otros pueblos y de sus gentes, aun de la propia España y de los españoles, nos proporciona la novela picaresca en su balance negativo del mundo, de la vida y de los hombres, pudiendo establecerse la diferencia en el caso francés por los matices y las variedades apuntadas, dentro de una plataforma de enjuiciamiento que es, ya por principio, de base degradante, más que neutralmente realista.

Cabe sí, dentro de esta tónica y aun para Francia, país que se nos perfila como no particularmente mimado por los autores que integran el género picaresco en nuestras letras, señalar alguna excepción a la regla general. Por ejemplo, la que nos proporciona el propio Mateo Alemán, que si en la figura del embajador de su *Guzmán de Alfarache* ejemplificamos la aparición de un caso inusitado de francés digno y de clase elevada, también en su misma dilatada novela, y entre otros muchos juicios, elogiará a Francia por boca de Guzmanillo: «Realmente —dice el pícaro, hallándose todavía en Roma, en casa del mencionado diplomático galo— yo quisiera pasar a Francia por las grandezas y majestad que siempre oí de aquel reino y mucho mayores de su rey.»³⁰

29. Tanto en «Une perspective d'études en littérature comparée» *Synthesis* VII (1981), pp. 169-183, como en «L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle» *Synthesis* X (1983), pp. 79-88.

30. *La novela picaresca española*, cit., p. 425.

ANTONIO PONZ FUERA DE ESPAÑA: SU VISIÓN DEL PARÍS PRERREVOLUCIONARIO

LEONARDO ROMERO TOBAR

La información contenida en los libros de viajes del siglo XVIII suscitó la desconfianza de muchos contemporáneos, hasta el punto de ser casi un tópico de las polémicas ilustradas la discusión sobre la veracidad de lo afirmado en las anotaciones de los escritos de viajeros. Ignacio de Luzán, en 1751, lamentaba que el presidente Montesquieu «se hubiese fiado tanto en relaciones de viajeros que son muy débiles fundamentos para fabricar sobre ellas un sistema de tanto peso como el del Espíritu de las Leyes». No en vano el mismo Montesquieu había ironizado en *Les Lettres persanes* sobre la imagen de gran manicomio que podía deparar París a un español visitante de la ciudad.¹

La hipérbole del escritor francés no pasó de ser una figura retórica, ya que los viajeros españoles a la capital francesa de los que tenemos noticias sustanciosas —Luzán, Almodóvar, Viera, Ponz, Moratín— coinciden en la admiración rendida por una ciudad de la que afirman ser «el centro de las ciencias y artes, de las bellas letras, de la erudición, de la delicadeza y del buen gusto»² o «la oficina de

1. Ignacio de Luzán, *Memorias literarias de París*, Madrid, 1751, p. 308. Escribe Montesquieu: «Je ne serois pas fâché, Usbek, de voir une lettre écrite à Madrid par un Espagnol qui voyageroit en France: je crois qu'il vengeroit bien sa nation. Quel vaste camp pour un homme flegmatique et pensif. Je m' imagine qu'il commenceroit ainsi la description de Paris: Il y a ici une maison où l'on met les fous. On croiroit d'abord qu'elle est la plus grande de la Ville. Non! Le remède est bien petit pour le mal. Sans doute que les François extrêmement décriés chez leurs voisins, enferment quelques fous dans une maison, pour persuader que ceux qui sont dehors ne le sont pas.» *Lettres persanes* en *Œuvres*, París, Gallimard, 1949, vol. I, p. 251 (carta LXXVIII). Cadalso confirma, en las *Cartas marruecas*, el buen trato que recibe Gazel en su visita a las provincias francesas, «no producido de la vanidad que les resulta de que se les visite y admire (como puede suceder en París)» (carta XXIX).

2. Luzán, *op. cit.*, p. 132.

donde salen los elaborados trabajos que en general sirven de reclamo y de modelo a las demás naciones».³

En la primavera de 1783, un estudioso levantino, secretario a la sazón de la Academia madrileña de Bellas Artes, interrumpía su laborioso viaje por España para tomar el pulso de las realidades artísticas de varios países europeos. Se trata de don Antonio Ponz, meticoloso investigador de la historia del arte español, protegido por Campomanes, enemigo feroz del churriguerismo y acérrimo partidario de las plantaciones arbóreas (en 1786 se publicó en Madrid un trabajo suyo titulado *Modo fácil para cultivar los almendros en los secanos cerca de Madrid*). Este personaje había llegado a Nápoles, en 1759, con el propósito de emprender un viaje de interés artístico a Grecia y Egipto que no llegó a realizar. La afición turística sólo pudo ponerla en práctica cuando, recién expulsados los jesuitas, fue enviado a recoger las pinturas conservadas en los conventos de la extinta Compañía que pudieran servir para los profesores y los alumnos de la Academia de Bellas Artes. La comisión fue tan de su agrado que él mismo propuso a Campomanes una prolongación del proyecto con objetivos arqueológicos y artísticos mucho más amplios.⁴ Del feliz resultado de su *Idea* dan cuenta los dieciocho tomos del *Viaje de España*, publicados entre 1772 y 1794, obra que constituye el primer repertorio sistematizado de la moderna historia del arte español y que para Menéndez Pelayo —en frase feliz y repetida— «era más que libro; era una fecha en la historia de nuestra cultura». Entre la publicación del tomo XIII y el tomo XIV de esta obra apareció un sabroso complemento en los dos tomos del *Viaje fuera de España*, impreso por Ibarra en 1785.

Las aportaciones del *Viaje de España* han sido valoradas por los historiadores del arte, del mismo modo que la curiosa personalidad del autor ha sido estudiada con acierto.⁵ Pero su *Viaje* ultramontano no ha sido atendido con el interés que merece, salvo en las páginas

3. Francisco María de Silva, duque de Almodóvar, *Decada epistolar sobre el estado de las Letras en Francia*, Madrid, Antonio de Sancha, 1781, p. 11.

4. Proyecto expuesto en una sucinta y manuscrita «Idea de lo que Dn. Antonio Ponz se ha propuesto y ha empezado a hacer en su viage por España para informar al Ilmo. Señor Dn. Pedro Rodríguez Campomanes que se lo ha facilitado» (manuscrito existente en la Biblioteca de la Fundación Universitaria Española de Madrid). Ha reproducido este texto Juan Carrete Parrondo en «Las Bellas Artes en el Archivo de Campomanes. Antonio Rafael Mengs, Antonio Ponz» *Revista de Ideas Estéticas* 36 (1978), pp. 161-181.

5. Trabajos de F. J. Sánchez Cantón («*El Viaje de España* y el arte español») y de J. Dantín Cereceda («España vista por Don Antonio Ponz») publicados en *Revista de Occidente* VIII (1925), pp. 207-330 y 331-358; Joaquín de la Puente, *La visión de la realidad española en los viajes de Antonio Ponz*, Madrid, 1968; F. Abbad (Antología de textos), *Revista de Ideas Estéticas* V 1975, pp. 89-124; no se refiere directamente a Ponz Darío Villanueva en «Ponz, Jovellanos, Bécquer. Originalidad y unidad de las *Cartas desde mi celda*» en *Studies in Honour Summer M. Greenfield*, Nebraska, 1985, pp. 215-234.

que le han dedicado Joaquín de la Puente, en su libro, o Ronald Hilton y Hans-Joachim Lope en sendos artículos centrados en el perfil de la imagen que el ilustrado valenciano dio de Inglaterra y de los Países Bajos.⁶

El *Viaje* adopta la forma epistolar que, además de contar con el venerable modelo de las cartas viajeras de los humanistas del Renacimiento, funcionó como el molde expositivo más frecuentado en los relatos de viaje del siglo XVIII, tanto de los viajes imaginados como de los reales (recuérdense las *Lettres persanes* o la *Década epistolar* como modelos francés y español de uno y otro tipo de viajes). En el de Ponz a Francia, Inglaterra y Países Bajos, todas las cartas van datadas en el año 1783 y a este año pertenecen las anécdotas verificables documentalmente de las que se hace eco nuestro autor: el salón de pinturas del 83, la ascensión aerostática ante la corte de Luis XVI, el montante de la producción inglesa en ese año. La duración del recorrido no fue excesivamente prolongada; el autor habla de seis meses en el *Prólogo* del tomo II y en sus páginas finales concluye el viaje en Tudela, posiblemente en noviembre de 1783. La portada de los dos tomos señala como fecha de impresión la de 1785, y algunas cartas van consignadas en este año, lo que a todas luces es una finta; la impresión se puede fijar en el segundo semestre de 1785, ya que los preliminares de ambos tomos y las notas a pie de página aluden a acontecimientos de 1784 o de 1785, como las referencias a sendos artículos aparecidos en la *Gaceta de Madrid* el veinte de noviembre de 1784 y en el *Correo de Europa* de tres de junio de 1785.⁷

La obra tuvo una rápida y favorable acogida. El *Memorial literario* le dedicó una nota en 1786 (volumen VIII, pp. 526-527) y los viajeros posteriores que repitieron la ruta del abate tuvieron muy en cuenta las anotaciones. Don Leandro Fernández de Moratín alude al *Viaje* de Ponz en carta a Jovellanos de abril de 1787, en la que corrige el error de aquél al situar la tumba de Petrarca en el convento de Agustinos de Aviñón; cinco años más tarde, y en el recorri-

6. Hans-Joachim Lope, «Die Niederland und Flandern im Spiegel des *Viage fuera de España* von Antonio Ponz» en *Studia Neolatina. Festschrift für Peter M. Schon*, Aquisgrán, 1978, pp. 140-154; Ronald Hilton, «Antonio Ponz de Inglaterra», *Bulletin of Spanish Studies* XIII (1936), pp. 115-131. No he podido conseguir, a la hora de escribir estas páginas, el libro de Helene Waltrand Haibach, *Antonio Ponz und sein «Viage fuera de España»*, Frankfurt-Bonn-Nueva York, Peter Lang, 1983.

7. *Viage fuera de España, por D. Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de San Fernando. Dedicado al Príncipe Nuestro Señor*, Madrid, Joachin Ibarra, MDCCLXXXV, 2 tomos; ver tomo II, p. 91, nota, y p. 224, nota. El propio Ponz corrigió en el párrafo final del prólogo al tomo II: «Se debe suponer que todas las cartas de dichos tomos se han de entender escritas en el año de 1783. Y se hace esta advertencia porque hay algunas de ellas con data de 1785; equivocación originada de ser este el año en que se han impreso y a cualquiera le será muy fácil enmendarla» (p. LXIX).

do europeo de larga duración del escritor madrileño, éste aludiría en varios pasajes de sus apuntes a la obra del levantino.⁸ Antonio Conca en su abreviación italiana del *Viaje de España —Descrizione odepórica della Spagna, 1790-1796—* inicia su caminar en Bayona para trazar la ruta de tantos viajeros foráneos por tierras españolas.⁹ El conde de Maule, en fin, en su *Viaje de España, Francia e Italia* (Cádiz, 1806) sigue los viajes de Ponz hasta en la disposición material de los textos impresos.¹⁰

El *Prólogo* del tomo I es una severa crítica de los libros escritos por los viajeros extranjeros contemporáneos, repetitivos de meras impresiones erróneas que —para Ponz— formaban «un rancio semillero (es necesario que se sepa) de donde los Autores citados se han provisto de ruines y podridas plantas para formar sus inventivas». El estímulo que los libros de viajes supusieron para que los españoles descubrieran muchos aspectos de su realidad cultural o social opera en Antonio Ponz en sentido contrario. Ponz se propuso visitar los países europeos más desarrollados *sine ira et studio*, «muy lejos de pasarle por la imaginación el insultar con ficciones ni bufonadas a las Naciones cuyas tierras ha recorrido». Su trayecto a través de Francia, Inglaterra y los Países Bajos no es sólo excusa para el acopio de noticias. Expone su propósito definitivo en varios pasajes de la obra y, una vez publicada ésta, en los tomos finales del *Viaje de España*: «no fue menor motivo de escribir el autor su viaje fuera de España el de persuadir más eficazmente a la nación con los ejemplos de otros reinos y estados de Europa que quiso recorrer».¹¹ Finalidad práctica y educativa que lleva a la reproducción en este *Viaje* europeo de los rasgos caracterizadores del *Viaje* español que con más tiempo y abundancia de medios realizaba el autor. El fin que persigue en el *Viaje fuera de España* es la anotación de las «curiosidades de las Bellas Artes», aunque para explicar su florecimiento no puede prescindir de las circunstancias que nosotros llamaríamos de infraestructura económica —las bellas artes «sin las bellezas naturales en los países donde hayan de florecer no hay que esperarlas;

8. *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, ed. de René Andioc, Madrid, 1973, p. 65. Otras alusiones en los cuadernos del viaje a Inglaterra: «está bien la descripción que hace Ponz, en su *Viaje fuera de España*, tomo II; carta primera, de la iglesia catedral de San Pablo»; «en los púlpitos sucede lo mismo, y el de la iglesia mayor [de Bruselas] es digno de verse; Ponz habla de él en su *Viaje fuera de España*» (*Obras póstumas*, Madrid, 1867, tomo I, pp. 172 y 276).

9. Véase Miguel Batllori, «Conca y su versión abreviada del *Viaje* de Ponz» en *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966, pp. 553-572.

10. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, *Viaje de España, Francia e Italia*, Cádiz, 1806 (véase Sánchez Cantón, *art. cit.*, p. 327).

11. *Viaje de España*, ed. de Casto María de Rivero, Madrid, Aguilar, 1947, p. 1291.

huyen de la miseria y fealdad de los territorios y sólo aman la comodidad y la abundancia»¹²— ni de sus arraigados prejuicios estéticos, entre los que resulta machaconamente repetida la condena del barroquismo ostentoso. La arborilatría de que hace gala en el *Viaje de España* —y que es afición botánica que comparte con otros ilustrados, como Jovellanos— vuelve a aparecer en momentos del viaje europeo en los que la visión del paisaje natural trae a su memoria los yermos panoramas españoles, deshabitados de componentes botánicos. La farragosa acumulación de datos y la disciplina con que Ponz se ajusta al objetivo principal de su viaje no impide que, en el ceñido estilo de su exposición, se abran, de vez en cuando, expresiones familiares e impresiones percutientes de la más variada procedencia. Por ejemplo, la exaltación nacionalista.

No es Antonio Ponz un envidioso de los valores culturales ni de las realidades artísticas que encuentra fuera de España. No duda en elogiar todo lo que le parece admirable y digno de imitación en los países que visita. Con todo, no evita la «pasión de patria» cuando alguna observación suscita la analogía con referentes hispanos y, singularmente, madrileños: la atención hospitalaria en París y en Madrid, el arbolado de las Tullerías y el del Buen Retiro, el jardín Botánico de Buffon y el muy reciente de la capital española, las puertas que dan acceso a una y otra ciudad, la calidad del agua de París y la de Madrid, la superstición popular que aún se manifiesta con llamativos alardes en la capital de Francia... En todas estas comparaciones lo español sale mejorado, algo que le da pie para sus alegatos sobre los errores de los viajeros extranjeros en España.

Geoffrey Ribbans ha repasado pulcramente la criba que Ponz aplicó a los libros de viajes por España que se habían publicado en los años recientes desde las *Lettere* de Caimo y las *Letters* del Rev. Clarke.¹³ No perdona ni los errores ni la ligereza de los visitantes que sólo atesoraban impresiones subjetivas. Es particularmente contundente con autores recientes como el Figaro del *Voyage en Espagne* (1784), obra a la que reprocha tanto sus equivocaciones de bulto como la acumulación de impresiones exacerbadas en las que se mezclan componentes de «Leyenda Negra» y convenciones de un género literario, entonces novedoso, como la *novela gótica*. Valga como muestra la versión que realiza Ponz de la página dedicada al Palacio inquisitorial de Zaragoza:

«El Palacio de la Inquisición está en medio de la Ciudad: sus paredes tostadas y amarillas, muy gruesas, flanqueadas de torres. [...] En él se encierran Incubos, Súcubos, Adivinos, Judíos,

12. *Viaje de España*, ed. cit., p. 1425.

13. Geoffrey G. Ribbans, «Antonio Ponz y los viajeros extranjeros de su tiempo» *Revista Valenciana de Filología* V (1955-1958), pp. 63-89.

Tembladores, Brujos y hombres Lobos (*Loups garous*). El Arzobispo es el Gefe supremo, quarenta o cincuenta Dominicos son los Porteros de esta caverna, de la qual pocos salen, nada se transpira y adonde tres o quatro puentes levadizos, fosos, bastiones, cerrojos, perros de presa y Frayles legos impiden el paso.»¹⁴

No escapó, en fin, al sagaz abate el pernicioso efecto que los elogios tributados por Figaro al embajador Aranda podían deparar a éste en España: «hay entre los artículos de su libbrejo uno en el cual como por alabanza, ofende la reputación de un gran personaje. No le arriendo la ganancia si éste descubre al tal Figaro, o al atrevido que baxo de dicho nombre está encubierto».¹⁵ La réplica al artículo de Masson de Morvilliers, que ocupa el prólogo del tomo segundo, constituye un notable episodio de la ruidosa polémica abierta a raíz del artículo sobre España incluido en la *Enciclopedia* de Panckoucke. En muchos estudios clásicos sobre esta cuestión —Cotarelo y Bori, Sainz Rodríguez, Sarrailh, Herr— no se ha tenido en cuenta la participación de Ponz en el debate, mínimamente en la monografía de F. Lopez sobre Forner.

Pero la polémica no era el objetivo de su trabajo ni de su viaje. Los textos a que he aludido ocupan zonas marginales de la obra —prólogos, notas a pie de página—, cuyo cuerpo central está dedicado a la recopilación de noticias de bellas artes y a su explicación dentro de las tendencias culturales y políticas que vertebraban la constitución interna de los países visitados. En el plan de viaje, París era el vértice de referencia, tanto por su posición geográfica como por su entidad específica. De manera que Ponz pasó dos temporadas en esta ciudad, en primer lugar, durante el mes de junio a su salida de España y, más tarde, a su regreso de Holanda e Inglaterra, durante el mes de septiembre.

Si las notas de los viajeros de la época cubrían muchas zonas de interés, Ponz es terminante en señalar que no pretende hacer ni estudios de costumbres ni panoramas literarios. Para el primer efecto, los lectores del momento podían consultar la reciente edición del *Tableau de Paris* (1782) de Mercier y para el segundo, la *Década epistolar* (1781), del duque de Almodóvar, obras ambas que emplea, llegando a traducir el divertido capítulo «Des Parfaits Badauds» de la obra de Mercier.¹⁶ Ponz documenta noticias y datos con la ayuda

14. *Viaje fuera de España*, ed. cit., tomo I, pp. XXXIX-XL.

15. *Viaje fuera de España*, ed. cit., tomo I, p. LXI. No incorpora esta noticia J. A. Ferrer Benimeli en su documentada monografía *El conde de Aranda y su defensa de España. Refutación del «Viaje de Figaro a España»*, Madrid, Zaragoza, 1972.

16. La primera edición del *Tableau* es de 1781; una reedición, notablemente ampliada, había comenzado a publicarse en Amsterdam el año 1782. Véase *Viaje fuera de España*, ed. cit., tomo I, pp. 192-194. Sobre el interés de los datos literarios estrictamente contemporáneos remite a la *Década epistolar* en el tomo II, p. 221.

de libros recientes, como el *Essai sur l'architecture* de Marc Antoine Laugier, su fuente más socorrida,¹⁷ los trabajos de Francesco Milizia (*Memoria delle architetti più celebri*, 1768 y *Principi di architettura civile*, 1781) que le sirven para su valoración negativa del palacio del Luxemburgo, del mismo modo que una disparatada página de Michel de Félibien le sugiere una encendida página de nacionalismo hispano;¹⁸ especial interés le merece un folleto del abate Pech titulado *Observations générales sur le Salon de 1783*, aunque no menciona el más conocido escrito sobre el mismo tema del académico Renou, *L'impartialité au Salon*.

En resumen, Ponz se documenta con amplia y actualizada bibliografía a la hora de emprender su carrera por las cortes europeas y por París, singularmente, carrera en la que el solo ingenio del autor y las informaciones orales de los eruditos locales no le podían resultar satisfactorias ni suficientes.

Ponz entra en París «poco después del mediodía» y tras recorrer un grato camino que le ha permitido conocer Bayona, Burdeos, Angulema, Poitiers, Tours, Blois, y Orléans, lugares que describe en las cartas segunda y tercera del volumen primero. La primera sensación que le produce la gran ciudad proviene de su ingente población, «calles llenas de gente como en una feria, tiendas sin número y coches por todas partes». Es la misma impresión de otros viajeros españoles, como Luzán, Almodóvar o Moratín.¹⁹ La concisión de Ponz resulta contundente a la hora de trazar un diagnóstico sobre el estado moral de la ciudad, «pueblos tan desmedidos como éste, y aún mucho menores, son recintos de confusión, de libertinaje y abrigo de mucha canalla por más vigilante que sea el Gobierno». Igualmente son parcas algunas consideraciones sobre el clima, el avituallamiento, el agua de la ciudad; era de esperar que para un experto en Bellas Artes el Cuartel de los Mercados fuese «el recinto más inmundo y más ridículo de París»²⁰ y que un ilustrado de gran sentido práctico se interesara por los efectos del aire en el ennegrecimiento de las fachadas o en el deterioro de las pinturas, como había ocurri-

17. Referencias a Laugier, en *Viaje fuera de España*, ed. cit., tomo I, p. 81 (para Notre Dame), pp. 88 y 89 (para el Hôtel-Dieu y la Sainte Chapelle); pp. 126 y 132 (para las plazas de la ciudad); p. 140 (para la puerta de Saint Denis); p. 143 (para el arco de San Martín); p. 183 (para el palacio del Luxemburgo); p. 191 (iglesia de Saint Sulpice); p. 224 (fuentes de la ciudad); p. 226 (las cercas).

18. *Viaje fuera de España*, ed. cit., tomo I, pp. 101-103.

19. A lo expresado por Luzán y el duque de Almodóvar me he referido anteriormente. Sobre las impresiones parisienses de Moratín pueden leerse aún con interés las vívidas páginas que dedicó a este episodio Miguel de los Santos Oliver, *Los españoles en la Revolución Francesa*, Madrid, Renacimiento, 1914, pp. 22-106.

20. *Viaje fuera de España*, ed. cit., tomo I, p. 139.

do con la serie de cuadros de Rubens sobre María de Médicis y Enrique IV del Luxemburgo.²¹

La visión que ofrece de la ciudad está trabada al modo de un itinerario organizado que se inicia en Notre Dame para dirigirse a la *rive droite* en primer lugar, y pasar más tarde a la *rive gauche*; el texto de esta pormenorizada descripción ocupa cuatro cartas del tomo primero, a las que debe añadirse la carta octava del volumen segundo, consagrada a la visita a Versalles y otros sitios reales de las cercanías de la capital. La detallada descripción de la ciudad traza un plano muy exacto de su configuración urbanística a finales del siglo XVIII, en el que el viajero español no ahorra detalles sobre los rasgos de las plazas —Louis-le-Grand, de las Victorias, Real—, los nuevos paseos —los Campos Elíseos, «desahogo de París (que) tiene muy pocos años»—, o los negocios de especulación urbana del duque de Orléans en el Palais Royal, «obra costosísima y muy adornada, aunque muy criticada por los inteligentes y contradecida por los poseedores de las casas inmediatas, que perderían mucho de su valor, debiéndose alquilar las nuevas, donde los vecinos tendrán la ventaja de un jardín a la vista y la de habitar en un terreno exento».²²

En su recorrido parisiense, Ponz da exacta noticia de los conventos, iglesias, palacios, y principales edificios públicos que tienen algún interés artístico bien en su hechura arquitectónica bien por las pinturas, esculturas o bibliotecas que albergan. El paseo resulta ser un repaso del arte reciente francés y europeo, de modo especial de las obras realizadas durante el reinado de Luis XIV y años posteriores. La descripción es siempre precisa y la valoración suele ser entusiasta, salvo cuando establece relación con alguna obra española o tiene que describir alguna realización barroca (de las columnas salomónicas del altar de los Inválidos dirá, por ejemplo, que se le figuran «unos sustentantes de greda blanda o de masa, que los tuerce el peso sobrepuesto»). No es el caso realizar ahora una revisión pormenorizada del catálogo de edificios religiosos y civiles, de las esculturas y pinturas que traza nuestro viajero en su ordenado paseo. Pero sí puede resultar de algún interés considerar con él los lugares que otros viajeros españoles contemplaron y de los que dejaron constancia en sus notas, aunque fuera con propósitos distintos a los suyos.

Ignacio de Luzán en las *Memorias literarias* manifiesta singular interés en las instituciones dedicadas al fomento de las ciencias y las bellas artes, es decir, las academias y centros educativos.²³ Ponz también tiene en cuenta estos establecimientos. El objeto del primero era señalar la naturaleza de la institución y los mecanismos de su actuación; para el segundo, el interés primordial se centra en el

21. *Viaje fuera de España*, ed. cit., tomo I, p. 184.

22. *Viaje fuera de España*, ed. cit., tomo I, p. 114.

lugar e instalación material de la entidad, ya se trate de las Academias, de la Universidad o sus varios Colegios, de la Escuela Militar, de la Biblioteca Real. Escribe, por ejemplo, Luzán que «después de escritas estas Memorias, y cuando ya se imprimían, su Majestad Cristianísima ha resuelto fundar de planta una *Escuela Real Militar* para quinientos nobles pobres, prefiriendo en la admisión (que será desde ocho hasta trece años) los huérfanos hijos de oficiales» y continúa dando cuenta de las condiciones exigidas para el ingreso y de las ventajas que habría de reportar el ser alumno de la institución. Para Ponz la Escuela, hace poco tiempo concluida, es «otro edificio que casi compite con el de los Inválidos, que ha fundado Luis XV para el mantenimiento y educación de quinientos caballeros jóvenes...» y prosigue con la estricta descripción arquitectónica del edificio.²⁴

Ponz dedica —como no podía ser menos— una atención detallada a las esculturas y la disposición de los jardines del palacio de las Tullerías, para terminar valorándolos en términos catastrales:

«El *Parterre*, que es lo más inmediato al Palacio, tiene de trecho en trecho adornos de escultura; y consiste en varios jardines y estatuas [...]. Sigue un frondoso bosque de castaños de Indias, que en medio lo divide una espaciosa calle para el paseo, con otras que tiene a los lados; la grande termina en una plaza con estanque, y surtidor en medio. Está adornada de las estatuas del Nilo, y del Tíber, que se encuentran originales en Roma, de donde son copiadas, y de otras alegóricas de los ríos Sena y Loire, ejecutadas por Vancleve y Costou. Se encuentran también en este espacio otras estatuas, que representan a Julio César, Aníbal, Flora, una Vestal, Agripina, a la Primavera y al Otoño. [...] Este Jardín, que inventó y dispuso el célebre Le Notre, lo alaban aquí como uno de los más excelentes de Europa, y que prueba el ingenio de dicho jardinero, porque en espacio de trescientas toesas de largo y de ciento sesenta y ocho de ancho, pone colocar tanta variedad de cosas.»

Viera y Clavijo, viajero contemporáneo y con intereses de recopilador de noticias muy próximos a los de Ponz, escribe sobre el mismo lugar:

23. Luzán dedica secciones de su libro a las siguientes instituciones: escuelas de primeras letras, pp. 13-21; estudios de Gramática, pp. 54-65; Sorbona, pp. 183-207; Academias, pp. 207-262; Escuela Militar, pp. 262-280; Bibliotecas, pp. 295-301.

Ponz considera en su *Viaje* las Academias, I, pp. 105-113 y 172-173; Real Biblioteca, I, pp. 135-136; Jardín Botánico y Gabinete de Historia Natural, I, pp. 157-159; Observatorio, I, pp. 174-175; Sorbona, I, pp. 175-178; Escuela Militar, I, pp. 207-209.

24. Ignacio de Luzán, *Memorias literarias*, p. 262; Ponz, *Viaje fuera de España*, ed. cit., I, pp. 208-209.

«de allí fuimos al jardín de las Tullerías. Éste tiene mucha extensión y se halla al pie de la larga fachada de cinco pabellones de aquel palacio Real. En la terraza (sic) hay seis bellas estatuas de mármol y en el parterre un estanque octógono con la figura de cuatro ríos echados. También se ven varios grupos de escultura, que representan a Lucrecia Romana, Eneas Orythia, Proserpina, Aníbal, Julio César, Agripina, Flora, una vestal, etc. Las calles de árboles son hermosas, y en ellas asientos, cafés, botillerías, etc.»

Para un viajero como Moratín, más atento al latido de la vida humana, este lugar es la fuente de su información parisiense: «No hay más noticias que decir porque yo no sé más novedades que las que ocurren en las Tullerías y las que se digna participarme mi peluquero.»²⁵

De todos los lugares descritos por Ponz el que más atrae su atención es el palacio del Louvre, sobre cuya prolongada construcción ironiza donosamente que «si llega el caso de acabarse no sé adónde llegarán los elogios». Da extensa información sobre las trazas arquitectónicas de las partes del edificio, sobre las pinturas y esculturas que se conservan en los salones y en las sedes de las Academias y sobre el proyecto del Museo, a propósito del cual discute con un moderno sentido museístico «que sea muy acertado amontonar tantas cosas en un solo paraje».²⁶ Coincidió Ponz con la exposición biennial de bellas artes —el Salón de 1783— que le impresionó favorablemente por el número de obras expuestas y por la masiva afluencia de espectadores: «en cuantas veces fui, lo hallé tan lleno de toda clase de gentes, que con dificultad se podía trepar; y era gusto oír los pareceres de cada uno, particularmente de las mujeres, que aún se mostraban más interesadas con tan varios objetos». También le produjo impresión positiva el clima de publicaciones críticas a que la exposición había dado lugar. Pese a la política oficial de estímulo a las artes —opina el secretario de la Academia de San Fernando— en la pintura de grandes temas «se manifiesta este siglo muy inferior al pasado». Comenta con elogio los cuadros históricos de Menageot y

Lépicí y en una simple enumeración de cultivadores del tema histórico que han expuesto en el Salón encontramos, entre otros, el nombre de David. El pintor Reynolds había consignado por escrito sus impresiones del Salón de 1787; a ese mismo Salón acudieron

25. Ponz, *Viaje fuera de España*, I, pp. 122-124; José de Viera y Clavijo, *Apuntes del Diario e itinerario de mi viage a Francia y Flandes (...)*, Santa Cruz de Tenerife, 1849, p. 39; Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, ed. cit., p. 59 (carta de 9 de abril de 1787, dirigida a Jovellanos).

26. *Viaje fuera de España*, I, p. 185.

27. Ponz, *Viaje fuera de España*, ed. cit., I, pp. 106-113; para el viaje de Reynolds, véase art. de Sánchez Cantón, citado en nota 5. Viera y Clavijo, *Apuntes*, p. 45.

Viera, Cabanilles y sus aristocráticos patronos. Escribe Viera sobre este Salón: «Día de San Luis. Lo primero que vi fue la academia de pintura y escultura del Louvre [...]. Luego pasé al salón donde se exponen al público cada dos años, las nuevas obras trabajadas por los académicos y artistas; así estaban las paredes cubiertas de cuadros de todos los tamaños, retratos, paisajes, alegorías, bustos de mármol, estampas, miniaturas, etc., y se vendía un cuadernillo impreso con la explicación de las obras y de los autores.»²⁷ Pero, pese a la exposición, la decadencia en el progreso de la pintura contemporánea que observa Ponz en París es paralela a la que denuncia el duque de Almodóvar para las bellas letras.²⁸

Este último —privilegiado viajero donde lo haya— afirmaba en la *Década epistolar* que el teatro era «la pasión dominante en el día», y precisamente para dar un amplio panorama del estado teatral en París dedica dos de sus cartas literarias; treinta años antes Ignacio de Luzán había hablado pormenorizadamente de los espectáculos escénicos y sus características estructurales que tanto los diferenciaban de la práctica rutinaria de los escenarios españoles. Ponz, cuyo programa de trabajo no se centraba en el estudio del contenido de los edificios teatrales, no sólo hablará del aspecto arquitectónico de algún teatro —como ocurre en su elogio de la nueva construcción de Burdeos, también celebrado justamente por Almodóvar—²⁹ sino que, aunque sea de pasada, apuntará alusiones a los teatros de los *Boulevards* «donde se dan varias suertes de espectáculos, adaptados al gusto del alto y bajo pueblo» y toma el pulso al estado presente de las letras francesas asistiendo a una ópera y a una comedia. De su juicio sobre la comedia no se deduce nada especialmente significativo, pero sí proporciona pistas muy sabrosas sobre la impresión que le produjo la ópera: «generalmente ofendió mis oídos en la Ópera el desentonado canto de la mayor parte de los actores, sus violentas acciones, la ensalada de bayles mezclados con la misma ópera sin venir al caso, y otras cosas». El pergeño coincide con el que años más tarde daría, en términos más entonados, Moratín: «en la ópera se reúne lo más sublime de la música, el baile, la acción, la decoración y el aparato; que si se perdonan los chillidos del canto francés es el espectáculo más encantador que puede verse» y que Almodóvar había explicado con toda claridad al señalar cómo el modelo de ópera italiana difería de la ópera francesa.³⁰

28. «Pero en la parte histórica, más noble y de grandes composiciones de figuras, se manifiesta este siglo muy inferior al pasado, y cualquiera conoce cuánto más adelante llegaron los Pousines, los Seures, los le Brun, y los Mignards, etc., a los que ahora ocupan sus puestos» (*Viaje*, I, pp. 108-109). Ver también duque de Almodóvar, *Década epistolar*, p. 202.

29. Ponz, *Viaje*, I, p. 44; Almodóvar, *Década epistolar*, p. 225.

30. Para los teatros de Boulevard, Ponz, *Viaje*, I, p. 220; Almodóvar, *Década epistolar*, pp. 220-221, 258, 261; Viera, *Apuntes*, p. 42: «[en la puerta de

El observador, en fin, que ve una correlación estrecha entre ilustración y desarrollo económico, concluye recordando que «la concurrencia en estos teatros es muy grande; los edificios no sé si tan propios como costosos, y [...] si el lujo de los teatros es, como algunos quieren, una señal de la opulencia de los Estados, París tiene muy buenas pruebas de la suya».³¹

La vida actual entra en las anotaciones de Ponz a través de sus comentarios a obras artísticas recientes o desde las alusiones a personajes del momento —el naturalista Buffon, el rey Luis XVI—.³² La versión que ofrece en el tomo segundo de la ascensión aerostática efectuada en Versalles el 19 de septiembre de 1783 ha sido comentada sagazmente por Hans-Joachim Lope,³³ quien ha recordado el feliz sincronismo de este viaje aéreo francés y el casi simultáneo de 29 de

de San Antonio] se encuentran muchos cafés donde hay música y baile, casas de campo muy pulidas, puestos de titiriteros juglares, coches, gente de a pie, etc. Ahí tenía su aposento el famoso Comus, por lo que entramos a gozar de sus portentosas habilidades de mano, ejecutadas por medio de la electricidad y virtud magnética que a la primera vista sorprenden y siempre agradan». Sobre la ópera francesa, Ponz (*Viaje*, I, p. 222), aunque no determina la pieza que oyó; Luzán (*Memorias*, pp. 102-108) marcaba ya la tajante diferencia entre la técnica operística francesa y la italiana que se podía compendiar en la oposición Lully y Sassone; con posterioridad a Luzán, los viajeros insisten en esta diversidad: «[En el teatro de la Ópera] los italianos, nación de más exquisito órgano y ejercitado tímpano, mostraban una impaciencia y digusto que les salía al rostro, no pudiendo sufrir los agudos de la música francesa ni aguantar sus extremos. Los alemanes, ingleses y demás naciones del Norte oían con indiferencia la Ópera, la atendían poco y se distraían con su propia imaginación, o con los objetos que rodeaban su vista. Yo deseaba que se acabase el canto, esperando con ansia los bailes; entretanto sólo me gustaban los coros. Los franceses en éxtasis observando un profundo silencio y aplaudiendo con entusiasmo los pasajes que más nos disonaban, se creían los más dichosos hombres del mundo, desechando todos los cuidados, embebidos con fruición en aquel embeleso. Esto sucedía veinticinco años hace; lo mismo sucede ahora» (Almodóvar, *Década epistolar*, pp. 220-221); «los franceses en su música heroica aúllan como desesperados» (Leandro Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, I, 1867, p. 243).

31. *Viaje fuera de España*, I, p. 223.

32. Explica algunas mejoras urbanas propuestas por Luis XVI en *Viaje*, II, p. 268. En contraste con otros viajeros como Luzán, Moratín y especialmente Viera, mejor relacionados o más amigos de la exhibición social, Ponz alude solamente a Buffon en dos ocasiones (I, pp. 258 y 227) para señalar el valor conmemorativo de la estatua que se había dedicado en vida al célebre naturalista. La función ejemplar de esta clase de reconocimientos públicos —variante del tópico *honor alit artes*— la explica en un pasaje de la obra: «las mismas obras, señaladamente las estatuas, tienen otro objeto digno de tan gran monarca; porque representando éstas a los hombres ilustres, que ha tenido la Francia en armas y letras, se deja conocer cuánto pensarán y harán los vivientes, inflamados de honor, para que se eternice con el tiempo su memoria, por un término tan glorioso, cual es este obsequio, dispensado por el mismo Soberano» (*Viaje fuera de España*, I, p. 107).

33. Hans-Joachim Lope, «Antonio Ponz y la *Montgolfière*» en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, II, 1986, pp. 177-182.

noviembre del mismo año dirigido en Madrid por el joven ingeniero canario Agustín de Betancourt; Viera y Clavijo, otro canario y viajero a París, que experimentó desde los jardines del marqués de Santa Cruz uno de los primeros globos aerostáticos que se vieron en Madrid, había publicado en 1780 un poema didáctico sobre el fundamento teórico de la navegación aérea con el título de *Los aires fijos*.³⁴

El París que ve Ponz, o el París que le interesa, es simplemente la ciudad monumental en la que se podían medir los aciertos y errores de la política ilustrada. El ruido de las vidas humanas para él es casi inexistente.

Moratín, llegado a París cuatro años después del viaje de Ponz, no lleva un plan determinado como el abate valenciano y vive muy abierto a los diversos rumores que le vienen de la calle. A pesar de ello, tuvo que aconsejarle Cabarrús para que se fuese de la ciudad, consejo que acató el joven escritor y que comentaba a su protector Jovellanos con estas palabras: «Yo nada entiendo de esto; pero le aseguro a Vmd. que cuando salimos de París me parece que estaba aquello a punto de dar un estallido.»³⁵

Para captar el ambiente social previo a la Revolución era preciso tener una familiaridad con la vida francesa —como tenían Cabarrús o los diplomáticos de la Embajada española.³⁶ Antonio Ponz en un fugaz paseo por Francia y en el curso de una apretada visita artística a la capital no fue capaz de registrar indicios de lo que ya estaba disuelto en el aire de la vida cotidiana. El no saber percibir este latido profundo le faltó a nuestro viajero, algo que sí pudo

34. *Viaje fuera de España*, II, pp. 149-151. Las noticias sobre el experimento aerostático de Viera, en Juan Sempere y Guarinos, *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, 1789, vol. IV, p. 156; *Los aires fijos* fue publicado en 1780 y su complemento, el poema sobre *La máquina aerostática*, también apareció en Madrid, en 1784. En una carta al marqués de Villanueva del Prado, fechada en Canarias el 18 de enero de 1785 escribía Viera: «El viaje atmosférico de los hermanos Robert y los de Blanchard acreditan sin duda la estupenda invención de los aerostatos, pero la combinación que ha hecho Pilâtre de Rosier, de los métodos de Montgolfier y de Charles, acaso pueda tener el peligro de que si el fuego del cilindro pasa por cualquier casualidad al globo, se puede inflamar instantáneamente todo el gas» (publicada en José Viera, *Cartas familiares*, Santa Cruz de Tenerife, s. a., p. 43).

35. Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, ed. cit., p. 101, carta a Jovellanos de 28 de agosto de 1787.

36. Albert Mousset, *Un témoin ignoré de la Révolution: le Comte de Fernán Núñez, ambassadeur d'Espagne à Paris (1781-1791)*, París, Champion, 1924; Jacqueline Chaumié, «La correspondance des agents diplomatiques de l'Espagne en France pendant la Révolution» *Bulletin Hispanique XXXVII* (1935), pp. 189-195, y XXXVIII (1936), pp. 352-389. Entre los españoles testigos de vista del proceso revolucionario faltaron cronistas distanciados como un Arthur Young (*Travels in France*, 1792) o un Stephen Watson (*Letters from Paris*, 1792-1793).

captar en diversos momentos de sus viajes por España. Fuera de la patria sólo actúa como un *patriota* que polemiza con los extranjeros que en su opinión deprimen las cosas españolas y como un *ilustrado* que recoge noticias sobre su especialidad y para las que busca aplicaciones prácticas y morales.

VIAJEROS COSTUMBRISTAS EN FRANCIA (EN TORNO A LOS VIAGES DE FRAY GERUNDIO)

LUIS F. DÍAZ LARIOS

Correa Calderón ha definido el artículo de costumbres como «un tipo de literatura menor, de breve extensión, que prescinde del desarrollo de la acción, o ésta muy rudimentaria, limitándose a pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo».¹ Habría que añadir también la intención moral y el sentimiento nostálgico del pasado con que los escritores del género pretendieron afirmar lo español castizo frente a las modas foráneas.²

Ello se explica en parte por las especiales circunstancias de la vida española de principios del siglo XIX, sometida a un flujo y reflujo de acciones contrarias que, desde los comienzos de la centuria, evidencia una honda crisis de conciencia reflejada en la literatura. Ésta adquiere una dimensión social nueva, determinada por el espíritu del Romanticismo y por la aparición de la incipiente burguesía.

El dinamismo que cobra la vida española, abierta a innovaciones que ponen en peligro la pervivencia de costumbres tradicionales, es percibido por un grupo de escritores que pretenden fijar la realidad nacional cambiante a través de un género en auge, en gran medida condicionado por el desarrollo de la prensa periódica.

A esta sensibilidad ante el paso del tiempo que convierte en perecedero lo que parecía inmutable, hay que sumar el deseo, constante en todos los costumbristas, de captar las formas de vida hispánica *desde dentro*, reaccionando ante las interpretaciones más o menos peregrinas que los viajeros extranjeros hacían del país y de sus ha-

1. *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1950 (2 vols.), «Introducción», I, p. xi.

2. Véase el penetrante estudio de J. F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1965 (2.ª ed.); en especial, pp. 43-51.

bitantes, atentos a descubrir el pintoresquismo de una España que surgía ante sus ojos como la encarnación de lo romántico, de lo exótico y de lo heroico. A partir sobre todo de la guerra contra Napoleón, fueron muchos los visitantes que vinieron a comprobar por sí mismos el paisaje diferente, los tipos y comportamientos humanos, el ambiente excepcional de una tierra imprevista.³

A esta visión *desde fuera* opusieron los costumbristas la suya, con declaraciones expresas de las descripciones hechas por ultramontanos, en especial franceses. Mariano José de Larra, tan poco sospechoso de casticismo, caricaturiza a este «perspicaz» viajero que en una semana de estancia entre nosotros apunta en su cuaderno de notas una serie de ridículas observaciones con las que pergeña un disparatado libro sobre nuestro país:

«Acabados los ocho días, a París; inmediatamente, a buscar un impresor; suda la prensa, y en menos de otros ocho todos los periódicos anuncian pomposamente: *Viaje de M. Black por España; el autor ha recorrido aquel extraño y remoto país con su acostumbrada penetración; los usos, las costumbres, la índole, las leyes, la religión, etc., etc., nada ha dejado de ver M. Black.*

»Los lectores encontrarán en estos viajes una idea exacta y completa de cuanto se ha escrito de España, de cuanto aquí pasa y de cuanto no pasa. ¡Bien haya M. Black y estos pícaros de extranjeros tan observadores!»⁴

Ejemplos como el aducido podrían espigarse sin dificultad en la obra de los demás costumbristas. Todos ellos participaban de igual recelo ante la pintura que de los hábitos nacionales hacían los forasteros. Esta incómoda sensación de sentirse observados fomentó la introspección —como en el caso de Larra— para descubrir la realidad circundante en un acto de afirmación colectiva.

Pero no se limitaron a mirar con ojos críticos o complacientes el terruño. Su voluntad de *pintar a los españoles por ellos mismos*, que hasta cierto punto cabría interpretar como una reacción xenófoba, se articula dialécticamente con el interés por el extranjero, que les llevó a emprender el camino de los viajeros venidos de allende los Pirineos, pero en dirección contraria. También viajaron por Europa con el deseo de registrar los rasgos diferenciales de los países que visitaban. Y sus impresiones dieron lugar en más de una ocasión a epistolarios, artículos y libros que, apenas atendidos por la crítica, constituyen una interesante aportación española a la *lité-*

3. Véase R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie des voyages en Espagne et au Portugal*, París, 1896; A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Roma-Florenca, 1942-1944; y, sobre todo, L. F. Hoffmann, *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Université de Princeton-Presses Universitaires de France, 1961.

4. *Artículos*, ed. de C. Seco Serrano, Barcelona, Planeta, 1964; pp. 189-190.

ratura de viajes del siglo XIX, y complementan, desde otro ángulo, obras más conocidas.

Aparte la constatación de su existencia misma, merecerían estudiarse como contrapunto de la actitud que muestran un Borrow, un Mérimée, un Gautier, un Latour... La ternura del primero, la falsedad y fantasía de los segundos, la fruición evocadora del último tienen en común cierta complacencia en destacar el exotismo del país visitado, que contemplan como una reliquia del pasado.

A la *España vista por los extranjeros* cabría oponer la *Europa vista por los españoles*. También éstos registran sus observaciones sobre las tierras y ciudades que recorren. Pero al describir y comentar las distintas características económicas, políticas y culturales, subrayan lo que tienen de expresión de una sociedad moderna. No se limitan a dar cuenta de los monumentos o de las bellezas que encuentran a su paso: admiran los avances técnicos, el desarrollo del comercio y de la industria, de los transportes y de las obras públicas, la rica actividad cultural... todo aquello, en fin, indicativo de una calidad de vida superior a la que dejan al otro lado de la frontera española.

Mesonero Romanos, por ejemplo, visitó Francia e Inglaterra entre agosto de 1833 y mayo de 1834. De este primer itinerario no llegó a redactar más que los fragmentos correspondientes a su paso por Valencia y Cataluña. Del resto sólo elaboró un índice,⁵ pero no cabe duda de que inspiró muchas de las reformas que propuso para mejorar su ciudad natal. Seis años después, recién terminada la primera guerra carlista, atraviesa de nuevo los Pirineos. De esta ocasión sí publicó un detallado relato que bien podríamos considerar modelo de otros semejantes. En sus *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica de 1840-1841*,⁶ «resplandece [...] el buen sentido de este españolista cien por cien, que no se encierra en la tonta pretensión de estimar todo lo de fronteras adentro como superior a lo de fronteras afuera, pero que tampoco cae en el extremo de un papanatismo atónito de signo contrario. Los apuntes de viaje de Mesonero, aparte su valor documental, encierran siempre una intención práctica: recoger en forma de enseñanzas aprovechables para el propio país cuanto de bueno puede aprenderse o estimarse en los demás».⁷

Similar talante descubrimos en el autor de los *Viages de Fr. Gerundio, por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*,⁸ «escritos para amenizar algún tanto un periódico diario», algo después que

5. *Trabajos no coleccionados*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1903-1905; II, p. 586. (Reproducido por C. Seco Serrano en el «Estudio preliminar» a las *Obras de Don R. de M. R.*, Madrid, BAE, 1967; I, páginas xlii-xliii, n. 35.

6. Madrid, 1841; recogido en *Obras*, V, pp. 250-393.

7. Seco Serrano, «Estudio preliminar», pp. il-l.

redactara *El Curioso parlante* los suyos. Incluso es muy parecida la ruta seguida por ambos. Nada extrañas son tales coincidencias entre contemporáneos con intereses literarios comunes y con similar capacidad receptiva ante los ideales de progreso material representados por las sociedades centroeuropeas.

El libro de Modesto Lafuente no sólo es la más extensa sino también probablemente la mejor aportación española a este género de *memorias*, cuya característica básica consiste en fundir la técnica del *artículo de costumbres* con el de la *literatura de viajes*.

En efecto, el autor comunica sus impresiones al lector mediante dos procedimientos: el puro relato o descripción de su *alter ego*, y el diálogo de Fray Gerundio con su criado lego, Pelegrín Tirabeque. Las diferencias de instrucción entre ambos determinan una percepción de la realidad en dos niveles complementarios que integran un diálogo de preguntas y observaciones aparentemente ingenuas, pero cargadas de sentido común en el uno, y de respuestas intelectivas en el otro. Su función es semejante a la que en el artículo de costumbres desempeña la pareja *amo/criado* o *tío/sobrino*. Los dos —y esto es lo más importante— reaccionan ante lo que advierten diferente y, desde su condición de españoles, echan en falta en la sociedad de que forman parte. La perspectiva, pues, se logra por el contraste entre dos experiencias. Y ello condiciona la estructura de una narración elemental, construida por la yuxtaposición de escenas o cuadros enlazados por los viajeros personajes de ficción.

Como sus precedentes —remotos o próximos—, Lafuente no aspira a crear una *ilusión de realidad*, sino a *pintar la realidad misma*. Tampoco tienen sus *Viages* un mero carácter descriptivo, si por descripción entendiésemos el traslado del paisaje, de los edificios o monumentos. Son los comportamientos humanos lo que acapara el interés del autor: los hábitos y realizaciones aprovechables para sus conciudadanos. «Yo no me he propuesto —afirma al principio— más que dar a conocer a mis compatriotas llana y sencillamente algunas cosas y costumbres de los pueblos y países que he recorrido» (I, p. iv). Su fin es instruir, repite dentro del texto en varias ocasiones; dar cuenta y razón, con sentido utilitario, de las sociedades modernas, más civilizadas, industriosas y prósperas que la suya, que han llegado a ese estadio por la acción benefactora de un buen gobierno.

Por obvias razones de proximidad y de influencia, es lógico que sea la francesa la nación a la que dedique mayor atención y espacio en los *Viages*. Con la excepción de 35 páginas iniciales, ocupadas por el relato del trayecto Madrid-Irún, todo el primer volumen y el final del segundo —camino de regreso a España— se refiere al país vecino.

8. Madrid, Establecimiento tipográfico, 1842 (2 vols.: I, 468 pp.; II, 465 pp. in 8.º).

Son en total más de 450 páginas en las que apenas hay lugar para la contemplación de la naturaleza o para la evocación del pasado. Nada de romanticismo lírico y evasivo... Los sentimientos nostálgicos emergen al contrastar los logros de una sociedad adelantada, segura de sí misma, con la que se debate en la confusión, el desasosiego y la inercia.

Fr. Gerundio y Tirabeque siguen el itinerario frecuentado por los viajeros españoles que parten de Madrid. Es decir, la ruta que atraviesa Francia por el O. desde el puente sobre el Bidasoa hasta la ciudad de Valenciennes, en la frontera con Bélgica. Pasajero en la *malle-poste* o en las *messageries royales*, el narrador va dando rápida cuenta del paso por Bayona, la región de las Landas, Burdeos —en donde se detiene algunos días—, Angulema, Poitiers, Tours, Orléans y París, meta del viaje y a cuya descripción dedica la mitad del volumen. Con cierta frecuencia se desvía del camino principal para acercarse a lugares próximos, bien para rendir homenaje al recuerdo de algún personaje que tenga vigencia en el presente —visita del castillo, próximo a Brède, en donde Montesquieu alumbró «pensamientos sublimes de libertad que tan mal siguen, después de dos siglos, las naciones que se dicen más libres» (p. 111); o, ya en París, excursión a Montmorency para conocer el *Pabellón* que fue residencia de Rousseau—; bien para admirar alguna obra de ingeniería, como cuando se traslada en vapor desde Burdeos hasta Langon o hasta Cubzac para ver sus magníficos puentes colgantes; o hacer uso del tren, por primera vez en su vida, en una gira al balneario de La Teste. Rara vez muestra complacencia estética por el paisaje: basta una adjetivación convencional para ponderarlo. Es sensible sin embargo, a los efectos de la acción humana: a los campos bien labrados, con sus viñas y árboles alineados, a las casas blancas y aseadas que salpican la verdura, al ajetreo de los campesinos, porque son índice de «la prosperidad y riqueza de un gran pueblo» (p. 42). Cuando atraviesa un alcornocal o un pinar, repara en su aprovechamiento para la obtención de corcho y de resina: «¡cuántas y cuántas producciones hay en nuestro suelo —exclama— que dejamos se rían de nuestra incuria y flojedad!» (p. 61).

Nunca falta esa perspectiva. En contraste con el abandono e inseguridad de los caminos españoles, los franceses están cuidados y vigilados:

«Desde que se sale de Behovia —advierte al lector—, se empieza a conocer que se camina por un país donde hay gobierno, pues desde luego se entra en un ancho y hermoso arrecife, sin un solo bache, sin una sola prominencia, sin una sola desigualdad, formando sus dos orillas dos líneas paralelas de piedras quebrantadas, desmenuzadas y preparadas ya para ocurrir en el momento a la más pequeña hoya que se forme, y para reemplazar a la primera piedra que falte» (p. 41).

Los *pontoniers*, situados de trecho en trecho, son los encargados de mantener el firme en perfectas condiciones para que circulen por él toda clase de vehículos, con el consiguiente desarrollo de las comunicaciones y el comercio. Y ello sin riesgo de ser expoliados los transeúntes por asaltadores: de impedirlo se ocupan los *gendarmes*, apostados a lo largo del camino.

También facilita la movilidad de los franceses lo variado y confortable de los transportes públicos. Bien es verdad que las *diligencias* —semejantes a las *galeras* españolas, pero más «decentes»— son lentas, y sus usuarios, pertenecientes a la «democracia de los caminos»; pero los coches del correo, que constituyen el medio de locomoción habitual de las «personas regularmente acomodadas», son rápidos, holgados y «sólidamente contruidos». Por añadidura, el viajero, acostumbrado a la rudeza de los zagales y mayores celtibéricos, se verá tratado con solicitud y cortesía por los uniformados postillones.

Completa este avance de las comunicaciones un espectacular servicio de telégrafos, cuyas líneas atraviesan el país en todas direcciones, como ya sucede en otras naciones, menos en España, lo que avergüenza a Fr. Gerundio.

La comprobación de los adelantos materiales provoca en el viajero una sensación de frustración y de indignación al compararlos con el atraso español, «no por falta de genios, sino por la indolencia y desidia del gobierno» (p. 173), en consonancia con el carácter abúlico del pueblo. Porque ese es uno de los *leit-motiv* de estos *Viajes*, reiteradamente expresados: por una parte, sería necesario «tener juicio por unos 200 años, y que los españoles que nos sucedieran naciesen más aficionados a manejar la azada y el martillo que a rozar capas en las esquinas, tomando el sol como los de nuestros días» (p. 164); por otra, que los gobernantes diseñaran una política continuada que fomentara la actividad y las invenciones individuales en beneficio de la comunidad. Pero, a falta de ese proyecto colectivo, «el edificio de nuestra regeneración no ha podido salir de sus cimientos» (p. 265).

En cambio, en la Francia de Luis Felipe —el rey eminentemente burgués que se había beneficiado de la revolución de julio para acabar convirtiendo el país en paraíso de capitalistas y especuladores financieros—, Fr. Gerundio veía el modelo al que podía aspirar el reformismo hispánico.

Todo dependía del punto de partida. No sin sonrojo por nuestra parte leemos hoy el artículo titulado «La prisión de los muchachos», en que Modesto Lafuente alaba el sistema penitenciario inspirado en las doctrinas de Jeremías Bentham: los reclusos, de edad comprendida entre los 7 y los 14 años, trabajan durante todo el día, sin más tiempo de asueto que 6 minutos diarios y 15 de recreo solitario, cada 48 horas, en el patio. El resto del tiempo están ocupados

en el aprendizaje de la doctrina cristiana y de diversos oficios. Parte del producto de las manufacturas que elaboran se dedica al beneficio del centro, y parte «se deposita en la caja de ahorros de cada preso, para que el día que salga de la prisión pueda contar con un pequeño capital» (p. 378). Claro es que si se compara esta situación con la carencia de tales instituciones en España, en donde «los presos se pudren en las cárceles», sin que todavía se hubiera aplicado el principio de la *redención por el trabajo*, el adelanto era evidente.

Es obvio que no se podía identificar a toda la sociedad francesa con el moderado conservadurismo imperante en las clases dirigentes. El socialismo utópico de Saint-Simon y de Fourier había sido suficientemente difundido. Sin embargo, Lafuente se revela bastante refractario. Ninguna referencia se encuentra en sus *Viages* al progresismo del primero; con «Fourier y los fourieristas» —título de otro artículo (pp. 347-355)— se muestra irónico. Entre esos dos extremos —utilitarismo burgués y utopía revolucionaria— se sitúa Lafuente. Contempla con agrado la paz social —prueba de su precariedad fueron los sucesos de 1848— que permite dar rienda suelta al individualismo de los franceses, cuya laboriosidad se orienta hacia la adquisición de bienes materiales. No hay oficio bajo si «produce francos», observa en una ocasión (p. 445). Ese «egoísmo refinado», sabiamente canalizado por el gobierno, es el que ha permitido que Francia alcance un envidiable grado de bienestar, convirtiendo un defecto en virtud nacional. Por afán de dinero, se deja a un lado el falso orgullo que se encuentra en ese «tipo de pobres soberbios y de entonados tontos tan frecuentes en España» (p. 447). Por interés se es amable con el extranjero, puntual en el trabajo, tolerante con los demás.

Para Fr. Gerundio, que no olvida nunca quién es su narratario, lo ideal sería que los españoles aprendieran de la experiencia ajena sin renunciar a sus propias virtudes. Mensaje del más puro costumbrismo.

Por supuesto que todas estas consideraciones se embuten formalmente en una *guía de viajeros* que repasa en lo anecdótico: en la manera de comportarse en la mesa, en los lugares públicos, en la insaciable afición a la lectura y a los espectáculos; o en sugerir visitas a monumentos característicos de las ciudades por donde pasa. Pero, a mi entender, lo esencial de los *Viages* es la reflexión continua —todo lo rudimentaria que se quiera— sobre el modo de regenerar España. La observación de la realidad francesa —como la belga o la holandesa o la alemana— no tiene, pues, un fin en sí misma: es el medio de que se vale el autor para contraponer la imagen interior a otra externa. Su curiosidad está movida por la utilidad: mostrar en perspectiva las soluciones ensayadas en Europa y, por contraste, los problemas pendientes en España.

UN ASPECT DES RELATIONS CULTURELLES ENTRE LA FRANCE ET LA PÉNINSULE IBÉRIQUE: L'EXOTISME

DANIEL-HENRI PAGEAUX

Nous souhaiterions faire porter notre réflexion sur un «ailleurs» particulier de l'ensemble européen, sur les images qu'il a suscitées dans la culture française et sur ce que nous tenons pour son originalité majeure: la pérennité de l'exotisme dans la culture française depuis près de cinq siècles.

L'hypothèse selon laquelle l'ailleurs ibérique producteur, réservoir d'exotisme constitue une «constante» de la culture française nous amène à inscrire l'exotisme en question dans ce que les historiens appellent le «temps long», la «longue durée» que Fernand Braudel définissait naguère dans *Écrits sur l'Histoire*, comme «un personnage encombrant, compliqué, souvent inédit». Dans son article programmatique qui remonte à 1958, F. Braudel parlait de ces «nappes d'histoire lente» qui ne vont pas au même rythme que le temps individuel, le temps court d'une génération. Notre propos est justement d'examiner comment la «nappe» ibérique ou hispanique a lentement, obstinément coulé, portée par la culture française, teintant celle-ci de couleurs vives (la couleur locale, évidemment!), au point de constituer une véritable tradition littéraire et culturelle dont il convient d'examiner la nature et les composantes.

Deux observations préliminaires: exotisme hispanique en France, disons-nous. Dans quelle mesure pourrait-on intégrer cet exotisme dans le contexte européen? Faut-il accepter d'entrée de jeu des relations privilégiées entre l'Espagne et la France? Assurément. Dès le début du XVI^{ème} siècle, et même avant, l'espace européen se trouve traversé par la lutte entre France et Castille, entre ce que l'on nommera plus tard Maison de Bourbon et Maison de Habsbourg. Cette donnée de l'histoire est fondamentale: elle est la base première de notre réflexion, comme on le verra. Pour l'instant, bornons-nous à aligner quelques «contre-exemples» particulièrement parlants. Alors qu'en 1770 les Français n'ont encore à leur disposi-

tion qu'un seul récit de voyage en Espagne qui est imprimé à cette date, le voyage de Silhouette, lequel remonte... à 1730, les voyageurs anglais, puis italiens et allemands vont en Espagne. La décennie qui va de 1770 à 1780 voit se multiplier des éditions de récits de voyage, en particulier celui de Swinburne, rapidement traduit en français. Ce sont les voyageurs anglais traduits qui vont fournir des informations nouvelles aux Français, peu curieux ou se contentant d'images stéréotypées ou polémiques: qu'on songe au «voyage» en Espagne de la princesse de Babylone, dans le conte de Voltaire qui porte le même titre. Autre exemple bien connu: c'est grâce aux frères Schlegel, et à un mouvement d'intérêt qui est profond dès le XVIIIème siècle, que l'Europe redécouvre la dramaturgie de Calderón et qu'elle va bientôt l'intégrer comme une des composantes d'une culture nouvelle, romantique. De même, on pourrait évoquer les liens nombreux, parfois conflictuels, entre l'Espagne et l'Italie, encore au XVIIIème siècle en partie sous la coupe espagnole, phénomène qui suscite des relations culturelles privilégiées: nous songeons en particulier au royaume des Deux-Siciles. Enfin, il conviendrait de rappeler à quel point le *Don Quichotte* constitue, pour le roman anglais, un modèle, toujours au XVIIIème siècle. Qu'on songe à Fielding, alors qu'à la même époque, le *Don Quichotte* en France sert à des cartons de tapisserie ou à des scénarii d'opéra italien. Que conclure provisoirement de ces exemples qu'on pourrait multiplier? Il y a, globalement, une méconnaissance teintée parfois de mépris, de la culture française vis-à-vis de la culture espagnole. Mais, aussitôt, cette proposition se heurte violemment à des exemples brillants, éloquentes: le Cid, don Juan, Gil Blas, Figaro, Ruy Blas ou Hernani, Carmen, etc... A cette galerie on peut ajouter les oeuvres de Barrès ou de Montherlant qui attestent à quel point un certain hispanisme campe dans l'imaginaire français. Tel est précisément l'objet qui nous occupe ici: présence dans l'imaginaire ne signifie pas connaissance réelle et précise et consommation, pour employer un mot moderne, de culture hispanique ne signifie pas médiation culturelle et échange. L'exotisme hispanique en France apparaît donc, de prime abord, comme un phénomène particulier qui vient nuancer, voire altérer, ce que l'on nomme «relations», «échanges» en matière littéraire et culturelle. Il nous appartiendra de montrer en quoi consiste cette «altération» que nous soupçonnons, à partir d'une comparaison fort succincte et rapide avec d'autres cultures européennes, occidentales. Mais cette comparaison pourrait s'étendre à d'autres secteurs européens. On chercherait en vain dans la littérature française l'équivalent de *l'Idiot* de Dostoïevski, personnage pour lequel le romancier russe a noté dans ses *Carnets*, les deux modèles génériques qu'il a suivis: le Christ et... don Quichotte.

Seconde observation préliminaire: on aura noté l'hésitation ou la confusion que nous semblons entretenir entre «hispanique» et

«ibérique». Cette imprécision nous oblige à penser au statut du Portugal dans la culture française et dans son imaginaire. Or, il faut bien constater que le Portugal se distingue assez mal de l'Espagne dans nombre d'exemples français. Que le contrôle espagnol entre 1580 et 1640 ait produit certaines confusions et assimilations au point que l'on considère en France que le Portugal n'est qu'un appendice ou une «variante» de l'Espagne, n'explique cependant point comment ces méconnaissances aient pu persister aux XIX^{ème} et même XX^{ème} siècles. Immédiatement vient à l'esprit l'axe privilégié qui s'établit au tout début du XVIII^{ème} siècle, en pleine guerre de Succession d'Espagne, entre l'Angleterre et le Portugal et qui se maintiendra à l'époque romantique au point de donner, d'un point de vue littéraire, ce célèbre passage sur le Portugal dans les pérégrinations du chevalier Childe Harold de Byron, texte qui servira de base et de référence à de nombreuses évocations du Portugal au XIX^{ème} siècle. Face à l'exemple de Byron, on cherche en vain ce qui pourrait lui être comparé en France où pullulent, à la fin du siècle, des récits de voyage enthousiastes, mais médiocres. De fait, il faudra attendre Valéry Larbaud pour disposer enfin d'un témoignage littéraire, élaboré, sur le Portugal.

Ces deux séries de constatations, même hâtivement présentées, nous sont précieuses pour bien poser l'originalité particulière de la culture française face à la péninsule ibérique, position qui se nourrit le plus souvent d'ignorances et de simplifications. Nous pensons que la notion d'exotisme va nous permettre de mieux comprendre ces phénomènes qui altèrent les relations inter-culturelles.

* * *

Le survol de l'histoire politique et diplomatique fait apparaître deux grandes séquences dans l'évolution des rapports entre l'Espagne et la France. De la fin du XV^{ème} siècle jusqu'au début du XVIII^{ème} siècle, se succèdent les guerres entre les deux couronnes, conflits qui font d'ailleurs que le Portugal devient un enjeu politique pour la France, non en soi, mais pour contrer la puissance espagnole: ainsi se crée le «mythe» du cardinal de Richelieu aidant à l'indépendance du Portugal et, plus sûrement, cherchant à abattre la puissance du Habsbourg d'Espagne. Cette période de tensions est celle de l'«antipathie» des deux nations, notion clé mise en place au milieu du XVII^{ème} siècle, époque à partir de laquelle se durcissent en France les luttes de Louis XIV contre l'Espagne jusqu'à la guerre de Succession, pour imposer un roi français à l'Espagne. Les historiens, et ceux du XVIII^{ème} siècle à leur suite, développent à plaisir les oppositions individuelles comme illustration des tensions générales: François I^{er} vs Charles-Quint, Henri IV vs Philippe II, Richelieu vs comte-duc d'Olivares, Louis XIV vs Philippe IV. Cette «an-

tipathie» avait beau avoir été niée dans un écrit de circonstance par un hispano-français de Rouen, Carlos Garcia, à l'occasion du mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche (le Soleil s'entendait enfin pour «épouser» la Lune et le monde allait jouir enfin de la paix par l'union des «deux grands luminaires»...), elle est reprise et illustrée en France par La Mothe Le Vayer et la comtesse d'Aulnoy dans des écrits qui fixent à jamais l'irréductible «différence» entre Français et Espagnols, entre Cour d'Espagne et Cour de France. Nous verrons ce qu'il faut penser de cette «différence».

Signe des temps: dans les premières décennies du XVIIIème siècle, le Padre Feijoo dans un article de son *Teatro crítico* (1725) plaide pour l'extinction de cette antipathie, à l'heure où les deux couronnes sont unies et où la culture française pénètre en Espagne. Ajoutons: à l'heure où s'esquisse une série de Pactes de Famille qui scellent l'union des Bourbons de France et ceux d'Espagne; union inégale, puisqu'il est toujours rappelé que le Bourbon de France est le chef de la... Maison. Union conflictuelle, puisque l'opinion française, alimentée par les gazettes et les milieux diplomatiques, critique l'aide peu sûre de l'Espagne dans des conflits avec l'Angleterre, qu'il s'agisse du Traité de Paris (1762) ou de l'aide apportée par la France et l'Espagne aux «Insurgents» pour l'Indépendance des États-Unis. Ainsi les tensions entre la France et l'Espagne ne cessent pas: on peut même dire qu'elles vont continuer et s'exacerber avec l'invasion de l'Espagne par Napoléon et la terrible guerre d'Indépendance, phase qui réactive en France des images négatives de l'Espagne. Cependant, petit à petit, l'Espagne disparaît de l'échiquier politique français. Son importance économique (le marché puissant qu'elle constitue encore au XVIIIème siècle pour la France avec les colonies) s'écroule avec l'indépendance des colonies. Alors que l'Espagne connaît des problèmes internes graves (guerres carlistes), la France s'éloigne peu à peu en politique de son «alliée» et de sa voisine, et à la fin du siècle on parle d'Entente cordiale (avec l'Angleterre), de l'alliance franco-russe, des problèmes franco-germaniques. Avec l'Espagne, le silence est quasi total, à moins que les castagnettes, les guitares et les fandangos ne viennent couvrir totalement les relations entre les deux cultures.

De ces rappels historiques, peuvent se dégager pour notre propos deux phases, deux aspects ou deux visages de l'Espagne: d'abord celui de l'ennemi héréditaire pendant deux siècles; puis celui d'une voisine méprisée, inconnue, peu intéressante d'un point de vue culturel, bonne simplement pour «changer d'air» et changer les idées. Du coup se dessinent, réellement, mais aussi comme des hypothèses de travail qui exigent des vérifications à tous les niveaux, deux types d'exotisme: l'exotisme de défense et l'exotisme d'agrément. Expliquons-nous.

Pendant toute la période de tensions fortes avec l'Espagne, la

culture française a donné corps à des types et à des images d'Espagne fortement polémiques, négatives: le Matamore, le Capitan, l'Hidalgo orgueilleux, etc. Sans doute, on pourra rétorquer que ces images étaient aussi, à l'état virtuel ou patent, dans la culture d'origine, espagnole. Précisément, nous touchons du doigt, ici, la différence capitale entre auto-stéréotype et hétéro-stéréotype. Une chose est de créer des maris jaloux, des amoureux au sang vif, des femmes qui trompent l'amant, etc. (on aura reconnu la *comédia*) ou de créer des gueux orgueilleux ou des voleurs donneurs de leçons (la picaresque); autre chose est d'importer ces types est d'en faire des images de l'étranger dans un contexte polémique absolu: dans un contexte où s'élaborait la culture dite «classique» française. Dans ces conditions l'orgueil castillan démesuré, la jalousie excessive, la paresse incoercible, le «romanesque» espagnol (entendons la folie proche de celle de *Don Quichotte*, par exemple) s'opposent, point par point, à la «mesure», à la «réserve», au «travail» (cher à Colbert!) et à la raison chère au pays de Descartes. Ainsi, comme le disait La Mothe Le Vayer, l'Espagnol est bien un Français «inversé». Cette logique connaît des réactualisations toujours possibles et à tous les niveaux. Lorsque le brave et gros Obélix se plaint que les Anglais parlent à l'envers parce qu'ils mettent l'adjectif avant le nom (la magique potion), il ne fait que retrouver, dans la bonne humeur, l'idée bien connue qu'il n'y a qu'un ordre (de la phrase et du monde) et que cet ordre ne peut être que... français.

Le XVII^e siècle est à ce point riche pour le problème qui nous occupe qu'il est aussi la période où surgissent les premières images d'un exotisme ornemental concernant l'Espagne: ballets, musique plaisante à la guitare, tapisseries, etc., qui mettent la culture espagnole au niveau (qui la ravalent au niveau) d'un simple ornement, accessoire. On peut toujours «consommer» de la littérature espagnole, la traduire et la lire, on s'aperçoit qu'il s'agit toujours d'adaptations fortement francisées, de textes parfois tronqués, au nom d'un constant principe: le «goût» français ne saurait accepter, tolérer le «goût» espagnol.

Cette tendance s'accroît au XVIII^e siècle avec en plus une orientation «philosophique», «encyclopédique» qui fait de l'Espagne l'exemple, la quintessence de la mauvaise politique, de l'échec culturel (conquête des Indes, décadence, fanatisme). Or, il faut voir comment cette vision polémique coexiste avec des éléments d'interprétation «exotique» qui ne changent guère le jugement globalement négatif porté sur la nation voisine. À partir de 1760, apparaît la mode des «Conversations espagnoles», tableau de Carle Van Loo, commandée par la marquise de Pompadour pour remplacer les sujets classiques et mythologiques: exemple, entre autres, du retour à une Espagne stéréotypée, galante et amoureuse, utilisant la guitare et l'épée, l'échelle de soie pour grimper chez la belle et le coin

de rue pour la sérénade. Tout est en place pour être réexploité par le romantisme, de façon beaucoup plus systématique et positive.

Il est vrai de dire que le romantisme a été pour la France la grande époque d'un exotisme espagnol et, plus largement, «oriental». Sur ce point, les *Orientales* de Victor Hugo, allant de l'Espagne au Moyen-Orient actuel, dessinent l'espace onirique romantique (et post-romantique) par excellence. Or, il importe de distinguer dans l'oeuvre d'un Victor Hugo les deux niveaux d'images: d'une part la vision «stéréotypée», conventionnelle, qui répond plus ou moins à une attente du public; d'autre part, l'image personnelle, le «mythe» personnel, pour utiliser la notion de psychocritique de Charles Mauron, qui a recours à l'Espagne pour reconstruire un univers poétique explicatif. Donnons rapidement deux exemples. L'Espagne exotique apparaît par dans une strophe de *Feuilles d'Automne* où le poète se tourne avec enthousiasme vers «mes Espagnes»:

«Je ne veux traverser vos plaines, vos cités,
Franchir vos ponts d'une arche entre deux monts jetés,
Voir vos palais romains ou maures,
Votre Guadalquivir qui serpente et s'enfuit,
Que dans ces chars dorés qu'emplissent de leur bruit
Les grelots des mules sonores.»

Tout est ici consigné: le «pittoresque» historique et géographique, l'éloignement géographique et historique (romains, maures), la lumière «différente», «riche» et la musique dite «folklorique». Cependant, l'expérience directe de l'Espagne (Victor Hugo est le seul romantique à avoir vécu, qui plus est enfant, en Espagne) aboutit, comme l'a fort bien remarqué Charles Baudoin dans sa classique *Psychanalyse de Victor Hugo*, à une expression personnelle, à des événements d'ordre personnel qui font de l'Espagne d'abord le pays du père (le général Hugo des armées de Napoléon), puis l'image sublimée de l'héroïsme qui aboutit, dans *La Légende des Siècles*, à l'image du Cid «proscrit», comme le fut volontairement Hugo pendant le Second Empire. Images tenaces, authentiques qui aboutiront au soir de sa vie à des fulgurances, à des éclairs poétiques comme on en trouve encore dans les *Quatre vents de l'esprit*:

«Enfance! Madrid! Campagne
Où mon père nous quitta!
dans le soleil, l'Espagne!»

Ainsi donc, l'oeuvre de Victor Hugo pourrait être lue comme le lieu où se conjuguent, sans se contredire, des images à la mode, sacrifiant à l'exotisme actuel ou ancien (Hugo a lu la comtesse d'Aulnoy pour son *Ruy Blas*!) et des images «personnelles» qui renvoient à l'équation du poète. Au public à faire la part entre la mode extérieu-

re et la sincérité authentique, s'il peut le faire! Au public de revenir à la *Carmen* de Mérimée, nouvelle écrite avec toute l'ironie, la distance dont était capable cet admirateur des Lumières qu'était Mérimée, ou de plonger dans le livret des amuseurs du Second Empire, Meilhac et Halévy, qui ont récrit *Carmen*, et à la musique de Bizet, fortement expressive et inspirée par le folklore hispanique.

À ce stade, il est possible de définir ce qu'est cet exotisme hispanique et de proposer des éléments explicatifs de son contenu, valables peut-être pour d'autres manifestations d'exotisme (songeons à l'exotisme colonial, par exemple). La comparaison ici n'est pas fortuite, puisqu'en fait elle explique cette hiérarchie plus ou moins explicite entre le pays regardant et le pays regardé.

* * *

Prenons le cas le plus facile de l'exotisme d'ornement. Il est clair ici que nous assistons à trois opérations culturelles significatives. D'abord la fragmentation culturelle: il ne s'agit pas d'une vision globale, synthétique de la culture de l'Autre, mais de la valorisation arbitraire d'un aspect et souvent de la confusion de la Culture et de la Nature. On valorise la musique, le costume, l'extérieur ou le paysage défini comme «pittoresque». Second trait fondamental: féminisation de la culture, de l'image de l'Autre, ou, d'une façon générale, sexualisation de l'Autre: dans le cas de l'Espagne, c'est la Femme, la danseuse, la chanteuse, ce sont des rapports Homme (pays regardant) vs Femme (pays regardé) pour laquelle on accorde une différence, mais irréductible: cette différence ira jusqu'à l'intransitivité absolue: la femme dite Fatale. Troisième trait: la théâtralisation: l'Autre est vu dans un décor, sur une scène déréalisante. Dans les trois cas, les opérations vont dans le même sens: Fragmentation pour mieux dominer l'Autre; Sexualisation pour mieux subjuguier l'Autre; Théâtralisation pour mieux «consommer» l'Autre. Comment caractériser cette attitude mentale, sinon par ce que nous avons nommé la «manie» c'est-à-dire la valorisation positive de l'Autre parce qu'il existe, reconnue ou non, avouée ou non, un manque dans la culture d'origine. La vogue du «romanesque» espagnol, des intrigues compliquées montre l'uniformisation mal acceptée du moule classique du «roman» psychologique à la française; les modes de la littérature grenadine révèlent de secrètes attirances vers un ailleurs non balisé par la raison et l'ordre; l'attirance constante des romantiques français pour l'Espagne noble et fière, montre le goût pour un passé aristocratique, héroïque que ni la Restauration, ni le Second Empire ni la Troisième République ne pouvaient satisfaire. Ou, dans des cas plus précis, des attirances plus complexes. L'Espagne fournit ce que l'on a perdu, comme l'avoue avec ingénuité le premier hispaniste français Ernest Martinenche dans ses *Propos d'Espagne* (1895):

«Les Espagnols nous divertissent des Anglo-Saxons. Et ce n'est pas un mince mérite. On aime les Espagnols quand on vient d'Espagne. Mais on aime encor surtout l'Espagne. On l'aime parce qu'à près seule en Europe elle a gardé beaucoup de son pittoresque. On l'aime pour ses sensations nées de ses contrastes, pour tous les rêves éveillés dans ses vieux décors.»

On comprend maintenant pourquoi les amis de Théophile Gautier lui reprochaient, après la lecture de son *Voyage en Espagne*, de ne pas avoir vu d'Espagnols! En fait l'homme, l'Autre, se fond dans le décor; il n'apparaît que par son extérieur (costume, armes, instruments de musique, etc.) que par ses attitudes et poses (dances, chant, combat de taureaux, etc.) et non pas dans la singularité de son Etre. Tels sont les effets de la «consommation» euphorique de l'Autre, l'hispanomanie, qui peut aller jusqu'à dévoiler des lacunes personnelles, des «complexes». Nul doute que l'Espagne systématique de Montherlant, qui voisine avec les Romains, ne soit un substitut d'aristocratie pour un écrivain qui refuse obstinément l'ordre démocratique. Le *Maître de Santiago* dans son décor du XVII^e siècle tend la main aux héros piteux et grandioses des *Aristocrates*, hommes inadaptés dans une France démocratique.

Comment expliquer toutefois l'existence d'un exotisme dans une période de tensions, de dangers, comme le furent les XVI^e et XVII^e siècles? Ici la «phobie» de l'ennemi produit des images repoussoirs, des images dérisoires, substituts de la peur engendrée par la présence trop constante et réelle de l'ennemi. L'Espagnol est ridiculisé, neutralisé (il ne sait pas s'habiller, il ne sait pas manger, il ne sait pas aimer, etc.). Ainsi isolé dans une vision négative, il peut symboliquement être «consommé». On retrouverait aisément les stéréotypes négatifs de l'Allemand en France, lorsque ce dernier sera devenu l'autre ennemi héréditaire. La dérision qui accuse le caractère irrémédiablement «autre» de l'Autre est rendue possible par cette exotisation qui promeut la différence comme explication de la défaite, de l'infériorité ou de la peur, tout en essayant de la nier ou de la sublimer par le rire, l'ironie, la sarcasme, la polémique. Le mélange de l'hispanophobie et de l'hispanomanie au XVII^e siècle est un phénomène particulièrement éclairant: outre qu'il renvoie à une période où, de fait, la monarchie française n'a pas encore vaincu les redoutables «tercios», l'exotisme phobique est le fait de couches de la société plutôt bourgeoise, alors que l'hispanomanie se propage dans les milieux aristocratiques, la Fronde, par exemple. C'est pour ce public que *le Cid* est conçu.

Il est donc vrai de dire que l'exotisme hispanique en France nous fait constamment passer de l'hispanophobie à l'hispanomanie, sans transition et parfois même nous installe dans une coexistence culturelle totale. L'hispanomanie va triompher à la Belle Époque (fin du XIX^e siècle) avec la vogue des opérettes espagnoles (ou portu-

gaises! Une soixantaine entre 1873 et 1914!), avec l'invasion des costumes et des danses espagnoles en pleine Exposition de 1900, avec la montée régulière de *Carmen* comme figure emblématique de la Femme espagnole, au point que le voyageur se trouve déçu lorsqu'il veut voir sur place, *in situ*, la manufacture des tabacs de Séville où la Carmen travaillait. Qu'y trouve-t-il? Un témoignage, entre cent:

«Elles [les ouvrières] ont une physionomie anguleuse, des traits fatigués, un teint ravagé par les privations. Quel abîme entre ces malheureuses et la Carmen immortalisée par Bizet!»

Preuve supplémentaire du rôle actif d'écran exotique joué par les images triées, choisies qu'on donne à consommer au Français en France: l'exotisme appelle et accepte l'ignorance; la connaissance réelle et immédiate tend à le faire disparaître.

Disons-nous que la terrible guerre d'Espagne a tué l'exotisme espagnol? C'est oublier que l'Espagne tragique, cruelle est également passible d'une vision stéréotypée, consommable idéologiquement. C'est le sens de la tirade fameuse qu'Yves Montand débite dans le film *La Guerre est finie*, ciné-roman d'Alain Resnais. Ce républicain espagnol se révolte un beau jour et récuse tout l'attrail «exotique» qu'une certaine gauche française a créé autour de l'Espagne tragique:

«La malheureuse Espagne, l'Espagne héroïque, l'Espagne au coeur: j'en ai par dessus la tête. L'Espagne est devenue la bonne conscience lyrique de toute la gauche: un mythe pour anciens combattants. En attendant, quatorze millions de touristes vont passer leurs vacances en Espagne. L'Espagne n'est qu'un rêve de touristes ou la légende de la guerre civile. Tout ça, mélangé au théâtre de Lorca, et j'en ai assez du théâtre de Lorca: les femmes stériles et les drames ruraux, ça suffit comme ça! [...] L'Espagne n'est plus le rêve de 36, mais la vérité de 65, même si elle semble déconcertante. Trente ans se sont passés et les anciens combattants m'emmerdent.»

Si l'Espagne a pu devenir ce «rêve» contre lequel cet homme en crise réagit, c'est précisément parce qu'une certaine «manie» exotique, politique (cela n'a rien de contradictoire) a entretenu un «mirage» hispanique né avec les combats de 36 et qu'il importe, pour certains (les anciens combattants, *lato sensu*), de prolonger. Là encore l'Espagne franquiste a fort bien «coexisté» avec l'Espagne du tourisme.

Dira-t-on que le tourisme de masse (tautologie!) a tué l'exotisme hispanique? De fait, il a réduit et renforcé à la fois le stock de stéréotypes susceptibles de véhiculer une couleur hispanique et de susciter l'effet exotique. Mais à l'époque de la généralisation du «hamburger», de la «fast food», de la normalisation de la «bouffe» rapide

et pas chère, de la crêpe bretonne à la pizza italo-provençale surgelée, il faut bien reconnaître que la «paella» (prononcée obstinément «*paéla*») et la «sangria» constituent (en compagnie du couscous, par exemple) de solides espaces «festifs», indissolublement liés aux vacances, au soleil, au farniente, à la «fiesta» sur fond de vagues d'azur méditerranéen. Dans un autre domaine le «patio» (prononcé non moins obstinément *passio*) constitue lui aussi un lieu protégé, symbolique, de l'espace du repos, de la liberté, de la «résidence secondaire».

Comme s'il fallait qu'un dernier type vînt corroborer la caricaturisation de l'Espagnol, la silhouette typifiée de la «bonne espagnole», «la criada» est là pour ridiculiser (au théâtre dit de boulevard, dans des B. D.), par l'intermédiaire du langage et des moeurs, un des derniers éléments exotiques de l'espace «bourgeois» français. On rétorquera que la «bonne» et la concierge espagnoles sont des types bien présents en France et non pas exotiques. À cette réalité incontestable, nous opposerons les centaines de milliers d'ouvriers portugais qui n'ont jamais fait l'objet en France d'un quelconque traitement comique «exotique» (sauf à être intégré dans l'espace français, comme dans le cas de Luis Rego ou Linda de Souza et sa mémorable *Valise en carton*). Pourquoi? Pour la simple raison que l'espace lusitain n'a que rarement fait l'objet d'un investissement symbolique et qu'il n'a pas de statut particulier en France, sauf lorsqu'il est associé à l'espace hispanique et confondu avec lui. À tous les niveaux, la différence est flagrante et l'on opposera, au plan littéraire, la persistance des thèmes hispaniques plus ou moins colorés et du passé (franquiste et au delà) avec Michel del Castillo, José Luis de Vilallonga et Agustín Gómez-Arcos, des hispano-français, et les très rares affleurements de thèmes romanesques portugais dans le roman français (Pierre Kyria, par exemple, exception confirmant la règle).

* * *

L'effet exotique hispanique, plutôt qu'ibérique, fait apparaître assez nettement ce qui peut être consubstantiel à toute émergence d'exotisme: la communication bloquée, inégalitaire avec l'Autre. Il est en effet remarquable d'observer à quel point l'exotisme hispanique se développe en France dans deux cas de faux échanges, de relations unilatérales avec l'Autre.

Ou bien le matériau hispanique se trouve ravalé à jouer le rôle d'ornement de la culture française, de faire-valoir pour un réaménagement à la française d'un pan de la culture hispanique: c'est l'espagnolade, procédant, historiquement, du mépris à l'égard de l'Espagne, se muant lentement en vision comique, amusée de l'Autre. Ou bien ce matériau se trouve promu à jouer le rôle de catalyseur, transmuant une réalité mal acceptée, voire refusée (en l'occurrence

la France) en une Espagne seconde, véritable mirage dont les enjeux idéologiques sont à la fois considérables et parfois différents d'un siècle à l'autre. Il est remarquable de constater que la «cruauté» espagnole a servi indifféremment: les protestants au XVIème siècle, l'optique classique définissant l'honnête homme au XVIIème, l'encylopédiste luttant contre le fanatisme au XVIIIème, le romantique en proie au mal du siècle au XIXème siècle, le touriste cherchant les sensations fortes au XXème ou l'opinion anti-franquiste. On attend la suite dans le contexte européen... à moins qu'on ne la trouve dans les vendettas ou plutôt guerrillas entre camionneurs français et espagnols véhiculant les fruits et primeurs de deux pays pareillement agricoles...

Ballotée entre le rôle subalterne d'amuseur, par sa couleur locale et ses mirages, et le rôle de mirage compensateur pour des Français mal-dans-leur-peau, l'Espagne, empêtrée dans cette double chape exotique que tissent les Français depuis des siècles, attend encore ceux qui cesseront de faire de l'espace hispanique un enjeu pour leur hispanophobie ou hispanomanie. Elle attend l'hispanophilie, la «phylie» qui ne s'explique que par la bilatéralité et complémentarité de ses échanges, la philie qui seule suppose la relation égalitaire: l'Autre différent, mais sans valorisation de sa différence, ni dans un sens négatif, ni dans un autre, positif. L'Espagne attend la philie compréhensive, la «otredad» dont parlait le poète mexicain Octavio Paz, l'Autreté, qui répondra à l'Altérité toujours suspecte d'entretenir la différence irréductible, l'Autreté pour découvrir l'Autre, Autre et Complémentaire.*

* Nous nous permettons de renvoyer à quelques études à partir desquelles a été conçu cette contribution:

«Image/Imaginaire» *Colloquium Helveticum* 7 (1988), lequel reprend des études faites depuis une décennie ou encore «De l'image à l'imaginaire» in *Europa und das national Selbstverständnis*, Bonn, Bouvier, 1987.

Sur l'Espagne et le Portugal: *Images do Portugal na cultura francesa*, Lisbonne, Biblioteca breve, 1984; «L'Espagne devant la conscience française au 18ème siècle» *L'Information historique*, septembre-octobre 1979; «Les Français de la Belle Époque en Péninsule ibérique» *Arquivos do Centro cultural português* (Paris, Fundação Gubenkian), tome X (1976).

IMAGEN NACIONAL Y ESCRITURA LITERARIA

CLAUDIO GUILLÉN

I

Entre la imagen de una nación y el acto de escribir se sitúa muchas veces la vida, o más concretamente, la experiencia vivida por el escritor. Pero si por escritura queremos decir aquello que éste ha leído, que otros habían previamente publicado, ¿no es anterior entonces la palabra escrita a lo visto y percibido por unos y otros? Si las prioridades que ordenan las relaciones entre estos tres términos son, como las relaciones mismas, móviles y mudables, ¿no asigna la historia de la Poética distintos signos a estas relaciones a lo largo de los siglos? De inmediato estas preguntas y bastantes más se presentan o introducen en toda reflexión general sobre la imagen de una nación en las letras de otra nación.

Son problemas que tienen muchos inconvenientes para el comparatismo, que por ello ha tendido desde hace bastantes años a concederles escasa atención. Adolecen, por un lado, de excesiva amplitud y desdibujada vaguedad. Asimismo nos alejan, por otro, de una concepción exigente de la literatura, que aquí pasa a confundirse fácilmente con cualquier forma de escritura o con la cultura en general. Creo, no obstante, que la indiferencia no consigue que estos problemas desaparezcan; y que una de las características más elogiadas de los estudios de Literatura Comparada, considerados históricamente, ha sido la continuidad de sus preocupaciones. Y así acepto gustoso la ocasión de contribuir a este encuentro barcelonés, cuya definición principal supone saberes especializados que no son los míos.

Procuremos imaginarnos para empezar un espacio triangular cuyas tres puntas son: *escritura, imagen y experiencia*. Aludo desde luego a la acepción que suele asumir cualquiera de estas palabras en el terreno de la inteligencia del extranjero por parte lo mismo de individualidades que de sociedades.

Son tres términos polisémicos, amplios, móviles, según ya dije. Por escritura se denotan textos cuyos límites rebosan la literariedad, de lo fantástico a lo utilitario, de Byron al Baedeker. Por experiencia se entiende la del extranjero, en la vida misma, sea individual o colectivamente. Imagen es rótulo poco satisfactorio, pero aceptado convencionalmente, sobre todo desde los estudios de Jean-Marie Carré, y que abarca significaciones distintas y hasta dispares. En primer lugar, abriendo el compás al máximo, es imagen «l'idée qu'on se fait de l'Espagnol, de l'Anglais», etc., como decía Gustave Lanson,¹ o sea, opinión colectiva, impersonal («qu'on se fait»), de vasta difusión, con motivo de una nacionalidad, una región (Sicilia), o una ciudad de valor mítico (Venecia, Granada). También se alude, en segundo lugar, a la concepción nacional que se desprende de un autor importante (Dostoievski emblema de Rusia, Maquiavelo de Italia) a través de determinados críticos, traductores y prologuistas: idea por tanto procedente de cierta recepción. También es imagen para algunos el ambiente nacional o pequeño mundo que construye el conjunto de una obra de imaginación (*Carmen*) o un escrito descriptivo (el libro de viajes). O, en cuarto lugar, lo que aparece parcialmente dentro de una obra de imaginación, por ejemplo, mediante las opiniones manifestadas en ella (Polonia en Balzac, *Cousine Bette*; o Francia e Italia en *La Chartreuse de Parme*) o personajes representativos (toda la gama del *Zauberberg* de Thomas Mann). Y no son éstas las únicas acepciones y virtualidades. De ahí que quepan no ya diferencias considerables sino, incluso dentro de un solo género, tensiones importantes.

En este campo, que ocupan tantos estereotipos y no sólo entusiasmos sino aborrecimientos, ¿es lícito distinguir entre el juicio y el prejuicio? ¿Entre el criterio de una persona y la opinión de muchos? Por más que se entreceren estas clases, en la práctica parece que sí podemos percibir matices diferenciales. Descubrimos así opiniones históricamente arraigadas en cierta época y que proceden de una intención descriptiva y analítica. Los viajeros románticos, por ejemplo, procuran comprender lo que ven y al propio tiempo, con tal propósito, confirman y repiten lo que dijeron otros, tratándose de España. George Ticknor había elogiado especialmente el pueblo, ya en 1819. Richard Ford escribirá luego que «the lower classes are by far the best and finest of Spaniards»; y Prosper Mérimée, con algo de sincera condescendencia, que «la canaille est ici intelligente, spirituelle, remplie d'imagination».² Son juicios basados originariamente

1. Véase G. Lanson, «Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au xvii^e siècle» *Revue d'Histoire Littéraire de la France* III (1896), p. 45.

2. Cit. en José María Alberich, «Actitudes inglesas ante la Andalucía romántica» en *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*, ed. A. González Troyano et al., Málaga, 1984, pp. 37-38.

te en condiciones sociopolíticas, como la Guerra de la Independencia y la lucha del pueblo español contra Napoleón. (A fines de siglo el populismo literario se deshace en elogios del campesino ruso.) Llamamos más bien prejuicios, por otro lado, unas actitudes negativas y despectivas, de marcado carácter sectario o partidista. Ejemplo clásico entre nosotros —imagen de una imagen tal vez— es el recelo angloamericano ante el carácter español, fundado en intereses protestantes, el sombrío prestigio de la Inquisición y la llamada leyenda negra. Es evidente que la literatura se alimenta de estas tonalidades tenebrosas y figuras criminales. José María Alberich recuerda toda una serie de sectarias figuraciones británicas, desde *The Spanish Friar* de Dryden, a fines del siglo XVII, hasta la novela gótica del XIX y sus historias anticlericales y espeluznantes de «monjas ensangrentadas, de espectros ululantes, de frailes diabólicos que seducen y luego atormentan a sus penitentes [...], de novicias que dan a luz el fruto de sus amores sacrílegos y lo entierran luego en los sótanos o los desvanes de los conventos».³ No olvidemos que no pocos de estos relatos se colocaban en España, como *The Abbot of Montserrat, or the Pool of Blood*, o *Don Sancho, or the Monk of Henares, Almagro and Claude, or Monastic Murder*, y otras lindzas de este jaez. Mas no son los españoles el único objeto de enemigas que se remontan, siglos atrás, a las guerras de religión. ¡Cuántos ejemplos no podríamos traer a colación! Ante todo el menosprecio del Islam, cuyas vicisitudes durante el siglo XIX, en manos de quienes paradójicamente profesaban el orientalismo, desde Silvestre de Sacy y Edward William Lane, recuenta Edward W. Said en su muy valioso *Orientalism* (Nueva York, 1979).

Sumamente simple es el tópico a secas, que no por trivial o mediocre deja de actuar y ser influyente. Tratándose de rasgos nacionales, la banalidad parece ineludible, según anotaba George Orwell: «national characteristics are not easy to pin down, and when pinned down they often turn out to be trivialities or seem to have no connection with one another. Spaniards are cruel to animals, Italians can do nothing without making a deafening noise, the Chinese are addicted to gambling».⁴ Entre tales lugares comunes sobresale y acaso tenga más posibilidades de vida el *bon mot* que demuestra ingenio, ocurrencia sorprendente o paralelismo de forma. El siglo XVII inglés conoció el tópico siguiente, que Francis Bacon formula en sus *Essays* (1625): «it has been an opinion that the French are wiser than they seem, and the Spaniards seem wiser than they are» («Of seeming wise»). Nótese que Bacon da la opinión por ya existente; y que reduce a un sencillo contraste la expresión más elaborada de

3. *Ibid.*, p. 35.

4. Cit. en Morroe Berger, «Understanding National Character - and War» *Commentary* XI (1951), p. 385.

Peter Heylin en su *Microcosmos* (1621), traducida por Patricia Shaw: «pues, mientras se dice que los españoles parecen sabios, siendo tontos, que los franceses parecen tontos y son sabios, que los italianos parecen sabios y lo son, no se afirma que los portugueses sean sabios ni que lo parezcan».⁵ Pasamos así fácilmente del prejuicio al chiste sobre nacionalidades, de todos conocido hoy. Patricia Shaw traduce también las palabras de un viajero en España en 1623, que en una carta recoge un dicho local: «aquí tienen otro dicho: en el baile la francesa, en la cocina la holandesa, en la ventana la italiana, en la mesa la inglesa y en la cama la española».⁶

Está claro que la vocación final de estos conceptos es la tontería, corriente y moliente, exenta de ingenio o de forma, tal como Flaubert morbosamente la cultiva en su *Dictionnaire des idées reçues*; véanse unas muestras: «ALLEMANDS. Peuple de rêveurs (vieux)»; o bien: «BASQUES. Le peuple qui court le mieux»; y no digamos: «ITALIE. Doit se voir immédiatement après le mariage. — Donne bien des déceptions, n'est pas si belle qu'on dit.»

Lejos de estas necedades, y de los que disfrutaban con ellas, se hallan quienes estudian seriamente *les mentalités*; y ante todo las obras maestras de la antropología cultural, consagradas a pueblos no primitivos, o al menos no tanto, como *The Chrysanthemum and the Sword* (1946) de Ruth Benedict, sobre el Japón, o *The Tahitians* (1975) de Robert I. Levy, o *Pueblo of the Sierra* (1950) de J. Pitt-Rivers. Adviértase el título dual de Ruth Benedict— como también la contradicción y riqueza, plural o polifónica, que implica en las culturas comparadas el método de Gregory Bateson, que aplica a distintas naciones unos rasgos o situaciones bipolares: dominación/sumisión, auxilio/dependencia, etc.⁷ Salvo raras excepciones, por desgracia, estos saberes universitarios no han logrado incorporarse a los ámbitos en que prosperan las imágenes nacionales o la creación literaria moderna.

Un mero observador puede descubrir, sin ir tan lejos, que las relaciones literarias entre dos naciones no coinciden con los conceptos y conflictos que proceden de la economía o de la política. Todo sucede como si una sociedad no fuese una entidad monolítica e indivisible; y un poco de sensatez aconsejase distinguir en ella por lo menos dos estratos: un estrato sociopolítico y otro cultural. La imagen política de Estados Unidos en Bogotá habrá sido durante largos años negativa; pero ello no impidió que el modelo de Hemingway afectase positivamente la composición de *El coronel no*

5. Cit. en Patricia Shaw Fairman, *España vista por los ingleses del siglo XVII*, Alcobendas (Madrid), 1981, p. 141.

6. *Ibid.*, p. 127.

7. Véase M. Berger, *art. cit.*, p. 382.

8. Véase mi artículo «Distant Relations: French, Anglo-American, Hispanic» en *World Literature Today*, 1985, p. 503.

tiene quien le escriba. En nuestros días los ejemplos de estas incongruencias son legión. El comienzo de la llamada guerra fría a fines de los años 40 y la ola de intolerancia denominada *McCarthyism* perjudicó notablemente la imagen de Estados Unidos en Italia, pero no el aprecio que sentían Vittorini y Pavese por Faulkner y el mismo Hemingway.⁸

Explica Fernand Braudel que cuando Venecia era el estado más poderoso de Italia y del Mediterráneo, el foco de cultura principal era Florencia, vale decir, que no había confusión entre el «centro material» y el «centro cultural».⁹ La confusión entre los dos centros, o los dos estratos, es efectivamente lo que desorienta y abarata tantos juicios y prejuicios de imagen nacional. Hace poco el escritor soviético Fazil Izkander (caucásico, nacido en Abjasia) comentaba el tópico de la «enigmática alma rusa», preguntándose si no resultaba de la perplejidad del extranjero al percibir simultáneamente a unos grandes escritores, libres y humanísimos, como Tolstoi y Chejov, y un existir social primitivo y grosero, a lo largo del siglo XIX. Es como si habláramos de la enigmática alma hebrea —decía— «tras fundir a Einstein con un tendero judío».¹⁰

Los unos funden y confunden, generando o repitiendo imágenes simples; y los otros distinguen. De ahí las tensiones y discrepancias que ocupan muchas veces un mismo espacio histórico. Durante el siglo XVIII los enciclopedistas y *philosophes* franceses son severos y hasta despectivos para con el país vecino; y el gusto neoclásico desvaloriza la literatura española. Pues bien, el primer volumen de la *Bibliothèque universelle des romans*, de julio de 1776, publica una extensa reseña de las letras españolas, sorprendentemente elogiosa y bien documentada. El autor, puesto que de novelas se trata, conoce a Diego de San Pedro y sus sucesores; novelas de caballerías y pastoriles; bastantes novelas picarescas; relatos «históricos» (o moriscos); los cuentos de Cervantes, Montalbán y Zayas; el *Persiles*; y hasta obras, de índole narrativa, de santa Teresa y sor María de Ágreda. Si España no ha inventado —dice— todos los géneros novelescos, al menos los ha perfeccionado todos.¹¹ Nos hallamos ante una sensibilidad prerromántica, precursora del hispanismo de principios del XIX, tanto en estas apreciaciones como en su caracterización de la nación española: «une nation naturellement fière, mais très-courageuse; galante et voluptueuse, mais disposée à la jalousie; qui habite un climat brûlant, dont l'ardeur donne plus d'activité à ses qualités estimables et plus de force à ses passions».¹² Conviven

9. Véase *ibid.*, p. 503. La entrevista de Braudel está en el *Nouvel Observateur*, París, 10-16 de mayo de 1985.

10. *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de noviembre de 1988, pp. 44-45.

11. *Bibliothèque universelle des romans*, París, Lacombe, julio de 1776, vol. I, p. 8.

12. *Ibid.*, p. 7.

en un solo momento, sin duda, opiniones encontradas acerca del mismo país.

Sean prejuicios o juicios, simples o plurales, las imágenes del extranjero, como las convenciones sociales y artísticas, suelen tener algo en común: su reiteración a lo largo de muchos años. Las opiniones pueden ser diversas y contradictorias. Y para ser lo que llamamos imágenes en este terreno, tienen que heredarse, perpetuarse y compartirse, evolucionando y cambiando, o manteniéndose firmes —*idées reçues*—, hasta ser sustituidas por otras.

II

Veamos ahora algunas de las interacciones y vinculaciones que existen entre los tres ángulos de nuestro triángulo.

Como se trata de relaciones internacionales, es evidente que cierta clase de experiencia colectiva afecta tanto la escritura como la imagen: la circunstancia, suceso o cambio de carácter político. Tras las guerras y disputas entre Francia y España durante el siglo XVI, la Paz de Vervins de 1598 trae consigo una relativa tranquilidad, que fomentará el conocimiento durante el siglo XVII de la lengua y las letras españolas. Pero el poder del estado español sigue siendo no sólo grande, desde una óptica francesa, sino temible y amenazador. La paz hace posible un conocimiento más inteligente del rival o virtual enemigo. Hito esencial son, por supuesto, las bodas reales en 1615 de Ana de Austria, hija mayor de Felipe III, con Luis XIII, y de Isabel de Borbón con el príncipe don Felipe. Las consecuencias serán palpables. Pero nótese que el cambio no deja de acarrear conflictos y debates, como si las imágenes previas no cediesen el paso tan fácilmente ante las nuevas. Salieron a la palestra numerosos panfletos: *Discours sur les mariages de France et d'Espagne* (París, 1614), *Remontrance à la Reine sur les Alliances d'Espagne* (1614), *Réfutation du Discours contre les Mariages de France et d'Espagne* (1614), etc.¹³ Poco después aparece en París el importante tratado de Carlos García, *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra [...] con la Antipatía de franceses y españoles* (1617). Esta obra de Carlos García, que era un escritor de raza, es conocida; y no hace falta detenerse en ella. Es una curiosa mezcla de pensamiento abstracto, casi escolástico, y sátira realista. España y Francia se dividen las virtudes y los defectos del mundo. Las diferencias entre estos dos principios contrarios, que el demonio convirtió en antipatía, han de conducir, por voluntad de Dios, al enten-

13. Véase Ludwig Pfandl, «Carlos García und sein Anteil an der Geschichte der kulturellen und literarischen Beziehungen Frankreichs zu Spanien» *Münchener Museum für Philologie des Mittelalters und der Renaissance* II (1913), pp. 33-52.

dimiento y mutua complementación. Digamos, por tanto, que la experiencia poco cuenta, en su significación global, para Carlos García. Lo que pueda tener de descriptivo o de histórico el retrato de cada país se supedita al voluntarioso esquema general. El cambio político ha influido inmediatamente en la escritura. Las imágenes no cambian tan pronto.

Durante el siglo XVII francés las de España siguieron siendo con frecuencia negativas. Desde principios de siglo existía un subgénero titulado las *Rodomontades espagnoles*, como las de N. Baudoin, aparecidas en 1607 (tras las de Brantôme, años antes, y las de Baillory). El librito bilingüe de Baudoin se reedita al menos diecisiete veces hasta 1685; y su carácter es más bien jocoso y comercial.¹⁴ El celtíbero fanfarrón es figura familiar en otras latitudes también, donde España imponía su voluntad militar y política. Así la *Angélica*, comedia del napolitano Fabrizio de Fornaris (París, Abel l'Angelier, 1585), trae un personaje, denominado «capitano Coccodrillo», que es el único que habla en español. Y el más mínimo descenso en las relaciones políticas hispanofrancesas hará que resurjan las formulaciones y figuras hispanóforas. No recordaré sino la anónima *La Cabale espagnole, entièrement découverte à l'Avancement de la France et contentement des bons françois* (París, 1625), donde leo que los españoles, «insolents, au dessus des plus audacieux [...] se disent effrontément les seuls Catholiques du monde»; y que «nous n'avons rien vu de la part des Espagnols que matoiserie et supercherie».¹⁵ O unas frases de Henry de Sponde, de 1636: «voilà quelle est la foi et la sainteté de ce Royaume ingrat, qui peut-être sans la piété et la puissance des François croupirait encore dans les ordures de l'Arianisme, où gémirait lâchement sous le joug honteux des infidèles Sarrasins [...]. Mais d'autant que leur folie est reconnue de tous, je n'en dirai point d'avantage».¹⁶ Frases, éstas, que hoy nos divierten, pero que en su día rezumaban —y resumían— odio. Recuérdense que cuando la enemistad de Luis XIV va rondando la guerra abierta, el abate de Saint-Réal, fácil productor de relatos pseudohistóricos, publica en 1672 su *Dom Carlos*, patraña cuya secuela pasará por Otway y Sébastien Mercier y llegará hasta Schiller y Verdi. El mismo Saint-Réal inventa en 1674 *La Conjuration des Espagnols contra la République de Venise*, que tampoco cayó en saco roto.¹⁷ A propósito de los problemas de la traducción Robert Escarpit ha hablado de *trahison créatrice*. ¿No sería oportuno, con motivo de las imágenes nacionales, sugerir que existe el *mensonge créateur*?

14. Véase A. Cioranescu, «Les *Rodomontades Espagnoles* de N. Baudoin» *Bulletin Hispanique* XXXIX (1937), pp. 339-355.

15. *La Cabale espagnole...*, pp. 4, 14.

16. Henry de Sponde, «Avertissement au lecteur» en *L'Abrégé des Annales Ecclésiastiques de l'Eminentissime Cardinal Baronius*, París, 1636, s.p.

17. Véase Gustave Dulong, *L'Abbé de Saint-Réal*, París, 1921.

Pero ¡cuidado!, hace un momento apuntábamos que existen dos estratos que se nos aparecen como polos conceptuales, el sociopolítico y el cultural, ni autónomos ni indiferenciables. Baudoin, Carlos García (en esta ocasión), Sponde o Saint-Réal revelan ante todo los altibajos de las relaciones sociopolíticas entre dos países, sin participar en todo cuanto la actividad cultural pueda tener de original, extravagante e independiente. Decíamos que la enemistad y la rivalidad pueden ser formas de conocimiento y hasta de intenso interés. (¿En que países de hoy hay más y mejores especialistas en ruso?) Sabido es que se publicaron muy numerosos diccionarios, refraneros, libros bilingües, etcétera, en Francia, sobre todo entre 1615 y 1635, amén de muchas traducciones del español. Aludo a figuras tan conocidas como César Oudin, Ambrosio de Salazar, Juan de Luna, Bense du Puis, Desroziers y otros intérpretes y exiliados; sin olvidar, aun en 1660, de Claude Lancelot, la *Nouvelle méthode espagnole* de Port Royal.¹⁸ Era la familiaridad con la lengua terreno abonado, en que fructificaron incluso algunas obras escritas en lengua castellana por franceses aficionados a ella. No he podido ver la *Vida y muerte de los cortesanos, compuesta por el señor de Moulere, caballero gascón*, publicada en París, en 1615 (aprovechando la coyuntura de las bodas reales). Sí tuve la oportunidad de leer la novela del asimismo gascón François Loubayssin de Lamarque, *Engaños deste siglo y historia sucedida en nuestros tiempos*, aparecida en París el mismo año. Es una extensa «novela ejemplar», vivaz y variopinta, basada en las aventuras generalmente eróticas de un caballero andaluz que camino de la Corte va con su mujer de venta en venta, donde pululan las maritornes, bellas fregonas y doncellas disfrazadas.

El panorama cambia bastante si atendemos a los mejores autores franceses de la época, o sea, a la escritura en la acepción más literaria y cualitativa de la palabra. Pero el tema principal que ahora nos interesa es la imagen nacional, no el estudio pormenorizado, tan tradicional también en círculos de comparatistas, de las influencias literarias. Baste aquí con señalar lo más evidente, que es el cambio de signo —de negativo a positivo— que observamos más o menos, según los momentos, las corrientes y los estilos, cuando pasamos de la imagen a la literatura misma. Sería tentador erigir esta oposición en ley teórica, pero creo que erróneo, ya que no sucede en la Italia de los siglos XVI y XVII, abrumada por el peso político y militar de los españoles,¹⁹ lo mismo que en Francia. Reduciéndonos a ésta, saltan a la vista las muchas intertextualidades e incitaciones

18. Véase A. Morel-Fatio, *Etudes sur l'Espagne, Première Série*, París, 1888.

19. Véase Alda Croce, «Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnuola» en *Letterature comparate*, ed. A. Viscardi et al., Milán, 1948, p. 110.

españolas en algunas obras de autores fundamentales (Corneille, Madame de La Fayette, Molière) y su ausencia en otras; la deuda con modelos españoles de todos los géneros narrativos; las huellas en ciertas zonas de la cultura de historiadores (Mariana), escritores religiosos (fray Luis de Granada, santa Teresa, Alonso Rodríguez) y tratadistas políticos o morales (Saavedra Fajardo, Gracián), etcétera. Sólo agregaré dos observaciones, más discutibles. Creo, en primer lugar, que es digno de estudio la lectura en Francia de la novela corta o cuento (Cervantes, Tirso, Pérez Montalbán, Salas Barbadillo, María de Zayas), que fue reconocida y admirada de muchos; y sin la cual sería distinta buena parte de la narrativa francesa de fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Y me interesa acentuar, además, el hispanismo implícito en lo que llamaría la literatura periférica y marginal del siglo XVII, desde los *libertins*, como Théophile, hasta los autores satíricos y burlescos que un día se denominaron *grotesques*, como los ilustres Saint-Amant y Scarron y el hoy olvidado pero brillante poeta tabernario Claude Le Petit, quemado vivo en París el año 1665.²⁰ Tengo presentes desde luego las premisas teóricas de los formalistas rusos; y me pregunto si estos autores y géneros secundarios no contribuyeron al ascenso de quienes, corriendo los años, pasarían a ocupar posiciones predominantes o al menos influyentes, por más que ellos mismos no fueran conscientes de tales transformaciones. Como quiera que fuera, pienso que el conocimiento y apreciación del extranjero incide mucho menos en estos autores que en aquellos escritos, por lo general secundarios, como el extenso tratado de Carlos García y el *Dom Carlos* de Saint-Réal, en que la temática misma enlaza con la imagen nacional y las circunstancias que la guían. Todo sucede como si diferentes zonas socioculturales obedeciesen a procesos temporales y ritmos asimismo diferentes.

III

Esta superposición de ritmos es perceptible si contemplamos el movimiento contrario, es decir, si procuramos saber hasta qué punto la imagen nacional influye en los sucesos sociales y políticos. «El ministro que hoy toma una decisión» —observa J. M. Alberich— «ha sido influido muy probablemente, *velis nolis*, por imágenes colectivas históricas absorbidas en la escuela, en los libros, en los periódicos».

20. Poeta satírico de talento, cuyas obras merecen ser leídas, por ejemplo, *L'Heure du Berger*, París, Antoine Robinot, 1667; y *La Chronique scandaleuse ou Paris Ridicule*, ed. L.-L. Doyon, París, 1927. Un «Madrid ridicule», dice Doyon, aparecía en *Le Bordel des Muses ou les Neuf Pucelles Putains*, del año 1662, publicado en Leyden en 1663. Le Petit tradujo del español a Antolínez de Piedrabuena, autor de *Universidad de amor y escuelas de interés* (1636).

dicos». ²¹ Un ejemplo elegido por Alberich es la expedición inglesa contra Buenos Aires de 1806 y 1807, dirigida por almirantes que se esperaban que los argentinos fueran tan hispanóforos como ellos mismos y les recibiesen con los brazos abiertos. Los resultados fueron desastrosos para las tropas de Beresford y Whitelocke. Los recelos ingleses no coincidían con los argentinos, acaso porque sus orígenes eran, más que reales, mentales. He aquí, sin embargo, que esta disposición de ánimo tropieza en el verano de 1808 con una sorpresa dramática: los despreciados españoles se convierten en aliados en la lucha común contra la Francia napoleónica. La repercusión no en la imagen sino en la escritura es inmediata, según indica Alberich con motivo del teatro londinense. Al gran dramaturgo Sheridan, autor de aquel terrorífico *Pizarro* (1799), sucede en noviembre de 1808 el autor de una pieza titulada *The Siege of St. Quentin, or Spanish heroism*.

Los teatros de Gran Bretaña seguirán ofreciendo al público, no obstante, obras procedentes de coyunturas anteriores; pues ya vimos que en este terreno las costumbres tienen larga vida. De tal suerte se van superponiendo dos grupos de imágenes: las nuevas, las románticas —España de bandoleros, toreros, gitanos, santos, mendigos, guerrilleros y andaluzas *au sein bronzé*— y figuras anteriores, extraídas del propio teatro español o de las novelas cortas del siglo xvii —España de aventureros, galantes, pendencieros, hijos pródigos y poetas—, que siguen gustando en Londres. «Es decir, el inglés de mil ochocientos veía en las tablas —resume Alberich— un español totalmente convencional, no sólo producto de una tradición teatral, sino con cerca de dos siglos de retraso también.» ²² Es el desfase otra vez entre experiencia histórica e imagen colectiva, como también entre escritura e imagen, que Jean-Marie Carré puso de relieve con motivo del *mirage* alemán y los escritores franceses; ²³ o dicho sea con Robert Escarpit: «c'est le décalage historique qui existe entre la réalité d'un pays et l'image qu'en donnent les écrivains d'un autre pays même quand ils en ont une expérience directe». ²⁴

Son muchas las ocasiones, efectivamente, en que *l'expérience directe* actúa en último lugar. Pienso ante todo en los viajeros del siglo xix. ¡Cuántas veces no se anteponía el *déjà lu*! El viajero de principios del siglo xix, confirma Alberich, iba a España «con la tarea obligada de *reconocer* en el país que visitaba la imagen absor-

21. J. M. Alberich, *art. cit.*, p. 25.

22. *Ibid.*, p. 29.

23. Véase J.-M. Carré, *Les Écrivains français et le mirage allemand, 1800-1940*, París, 1947.

24. R. Escarpit, «La vision de l'étranger comme procédé d'humour» en *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, París, 1964, p. 242.

bida en la lectura de estas obras; iba a *buscar* al doctor Sangrado, a los bandoleros que encerraron a Gil Blas en la cueva, a los venteros y barberos de *Don Quijote*, etc., y los encontraba». ²⁵ Bueno, ¿los encontraban siempre? No se subestime la memoria del viajero y su poder de asociación. A George Borrow, cuando navega por el Guadalquivir, río abajo, le atrae muy poco el paisaje de campos rasos y escasos árboles; pero escribe que sin embargo, «es imposible viajar por este río sin recordar que por él navegaron romanos, vándalos y árabes, y que ha presenciado sucesos de universal resonancia, cantados en poesías inmortales». ²⁶ Nada demuestra mejor el cervantino influjo de la escritura que el libro de viajes.

La primera etapa del viaje es la literatura. Este peso del *déjà lu* es evidente en relatos como *Mes vacances en Espagne* (1843), de Edgar Quinet, o la primera descripción importante de España que compone un ruso, B. P. Bodkin (1845). El brillantísimo *Voyage d'Espagne* de Théophile Gautier era de 1840; y no es de sorprender la deuda de Bodkin con él, que algunos críticos rusos le echan en cara. ²⁷ En cuanto al libro de Quinet, parece que hubiera podido escribirse en gran parte sin salir de París; o mejor dicho, que Quinet creía sinceramente ver en Castilla la Vieja —huestes del Cid, personajes del Romancero— lo que había leído en París.

Ejemplo famoso de tal alucinación, o mistificación de sí mismo, es alguna página del vizconde de Chateaubriand, para quien, dice R. Lebègue, «la frontière s'effaçait entre ce qu'il avait lu et ce qu'il avait vu». ²⁸ La pintura de Florida en los *Voyages en Amérique et en Italie* (1827) lo debe todo a las *Rêveries* de Rousseau y a la información sacada de autores como Bartram y Charlevoix. Pero es que además la descripción del *Voyage* tiene mucho en común con la novelita *Atala*, de 1801, lo cual aclara la capacidad del gran escritor para atribuir cualidades de autenticidad a los productos de su imaginación. La fecundación es mutua entre lo vivido y lo escrito. Bartram y Charlevoix enriquecen probablemente el viaje real de Chateaubriand por América en 1791, que luego publica *Atala* y por fin vuelve a ésta para redactar años después los *Voyages* de 1827.

Lo que guía al viajero es en tales casos no sólo el pormenor o el color hallados en la escritura, sino todo cuanto en ésta despierta el entusiasmo y sugiere el mito y la leyenda. No por vaga menos poderosa, la figuración mítica puede doblegar y subyugar la percep-

25. J. M.^a Alberich, *art. cit.*, p. 30.

26. Cit. en Carmen de Zulueta, «El enigma de George Borrow» en *Imagen de Andalucía*, *op. cit.*, p. 60.

27. Hay traducción francesa de Bodkin, *Lettres sur l'Espagne*, París, 1969, versión y prólogo de A. Zviguilsky; con quien ofrece B. F. Yegorov la edición rusa de Leningrado, Ed. Nauta, 1976.

28. R. Lebègue, «Structure et but du *Voyage en Amérique* de Chateaubriand» en *Connaissance de l'étranger*, *op. cit.*, p. 285.

ción directa. Gautier llega a España como quien por fin habita sus propios sueños y sacia su ansia de paraíso; sobre todo cuando descubre Andalucía y la encarnación de sus infinitas ilusiones en la luz que le encanta y hechiza: «la lumière ruisselait dans cet océan de montagnes comme de l'or et de l'argent liquides, jetant une écume phosphorescente de paillettes à chaque obstacle. [...] L'infini dans le clair est bien autrement sublime et prodigieux que l'infini dans l'obscur.»²⁹

España era Europa y al propio tiempo zona fronteriza, experiencia de lo extraño y diferente. ¿A qué imágenes previas no se expondría quién iba más allá de Europa? Tratándose del Nuevo Mundo, la crítica ha acentuado la frecuente intervención de preconcepciones, preopiniones y prejuicios en las actitudes europeas ante América del Norte, del siglo XVIII hasta nuestros días. Un especialista, Gilbert Chinard, observa «le décalage entre l'imaginaire et le réel que nous constatons quand il s'agit de l'Amérique».³⁰ Son muchos los ejemplos que cita Chinard, desde la Ilustración, sobre los cuales no puedo volver aquí. Baste con recordar que Sartre no dice otra cosa en un conocido ensayo de *Situation III* sobre Estados Unidos, de 1949: «nulle part peut-être on ne trouvera un tel décalage entre les hommes et les mythes, entre la vie et la représentation de la vie». Nótese que el término *décalage* se nos va apareciendo como indispensable en este contexto. Y que Sartre se refería a los norteamericanos mismos, que generan su propia idealización y mitificación, anteriores a las que buscará el viajero europeo. Estados Unidos, escribe un comentarista inglés, Marcus Cunliffe, «seguirán siendo un lugar semi mítico para los europeos, pero principalmente en la medida en que los americanos lo ven así».³¹

Pero volvamos a los términos más limitados de esta ponencia. Tengamos en cuenta, puesto que reflexionamos sobre la anterioridad de la escritura, la aportación de unos libros modestos, apenas literarios en la mayoría de los casos, pero no poco eficaces: las guías del viajero. El Baedeker, el Nagel, el Michelin o el *Guide bleu* orientan y acompañan los pasos del viajero de manera acaso decisiva. ¿Cuáles fueron los orígenes? Recordaba Marcel Bataillon la utilidad de aquellos librillos dirigidos a los peregrinos cuyo destino era Roma o Jerusalén, como los *Mirabiliae Romae*, uno de los primeros incunables, y el *Viaggio de Venetia al sancto Sepulchro*, del francis-

29. Véase el comentario de Ilse Hempel, «Andalucía, de lo vivido a lo escrito, por tres románticos franceses: Chateaubriand, Mérimée, Gautier» en *Imagen de Andalucía, op. cit.*, pp. 97-99.

30. G. Chinard, «La littérature comparée et l'histoire des idées dans l'étude des relations franco-américaines», en *Proceedings of the IInd Congres of the ICLA*, ed. W. P. Friederich, Chapel Hill, N.C., 1959, vol. II, p. 352.

31. M. Cunliffe, «Europe and America: Transatlantic Images» *Encounter* XVII (dic. 1961), p. 29.

cano Bianchi, ambos reeditados muchas veces durante el siglo xvi. Bataillon descubre en ellos un rasgo propio, a mi entender, de las guías del viajero en general, sin excluir las románticas y postrománticas del siglo xix, que es su carácter y propósito normativos: «dire tout ce qu'il faut avoir vu». ³² ¿Quién no ha confiado en estos libros tan doctos y seguros de sí mismos? Cuenta Jean Bruneau que Flaubert se apoyó, durante su primer viaje a Italia, en 1845, en el *Guide du voyageur en Italie* de J. Barzilay (1823, etc.), o acaso otros manuales por el estilo, como el *Guide Richard*, parte de una serie, que tuvo distintas versiones (desde 1826), o los *Voyages* de Valery (1831); o del mismo autor (seudónimo de Antoine-Claude Pasquin), *L'Italie confortable, Manuel du touriste* (1841). ³³

Más adelante serían éxitos de librería colecciones consagradas por un mismo editor a una variedad de países europeos, como los Murray, los Baedeker y los Joanne. Borrosa sería a veces la distinción entre la guía utilitaria y el libro de viajes literario. Apuntemos la relevancia de un impresor como John Murray, que admite los dos géneros, pues publica en 1845 el *Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, del viajero e hispanista Richard Ford, y poco antes, nada menos que los hoy famosos textos de George Borrow, *The Zincoli* y *The Bible in Spain* (1841, 1843). Es más, Richard Ford es quien envía y recomienda *The Zincoli* al editor Murray; y también le aconseja a Borrow que deje de cultivar un «estilo bello» (*fine writing*), opinión que al parecer Borrow aprovechó en *The Bible in Spain*. ³⁴ Murray barruntaba lo que hoy tantos negociantes saben: que todo ser humano es un turista en potencia, ansioso de conocer aquellos países en que no va quedando nada por descubrir.

IV

La escritura modela el viaje, en algún caso que he comentado, y se transforma en experiencia digna de ulterior elaboración verbal. Es un proceso de verbalización que se detiene cierto tiempo en el mundo. No son escasas las ocasiones en que este desenvolvimiento se simplifica aún más, reduciéndose a un traslado casi exclusivamente literario, el que lleva de la palabra ajena a la palabra propia. Mostró Marcel Bataillon que el *Viaje de Turquía* (escrito hacia 1557), atribuido por él al doctor Laguna, utiliza sin miramiento alguno ciertos libros real y directamente informados y documentados, como los *Costumi et i modi particolari della vita de' Turchi* (Roma,

32. M. Bataillon, «Remarques sur la littérature de voyages» en *Connaissance de l'étranger, op. cit.*, p. 54.

33. J. Bruneau, «Les deux voyages de Gustave Flaubert en Italie» en *ibid.*, pp. 168-169.

34. Véase Carmen de Zulueta, *art. cit.*, p. 57.

1545), de Luigi Bassano, y el *Trattato de Costumi et vita de' Turchi* (Florencia, 1548), de Giovan Antonio Menavino. Ello quiere decir que el *Viaje de Turquía* no es una mistificación sino en la medida en que una obra literaria apela a recursos ilusionistas o engañosos para comunicar su peculiar forma —aquí, científica y cristiana— de vida y de verdad. Francisco Rico ha explicado que su contemporáneo el *Lazarillo de Tormes*, asimismo anónimo, empezó por funcionar como una superchería, dando gato por liebre, es decir, una autobiografía por una ficción.³⁵ Digo que empezó, pues no sé cuántas páginas tenía que leer un español de 1553 o 1554 para caer en la cuenta de que Lázaro no era el autor del relato. Tal vez fueran bastantes más las que necesitaría, en cualquier momento, un lector del *Viaje de Turquía* para descubrir el uso ficticio y artístico del viaje y descripción de costumbres turcas, en vista de que el protagonista se llama Pedro de Urdemalas y sus interlocutores, Juan de Votadiós y Mátalascallando: popularísimo el primero, judío errante el segundo, proverbial el tercero.³⁶ Es admirable la confianza con que el autor de este coloquio de corte humanístico se apropia de unas palabras de Menavino para declarar en la epístola dedicatoria a Felipe II que escribe «no como erudito escritor, sino como fiel intérprete y que todo cuanto escribo vi» («no come erudito scrittore, ma come fedel interprete o vero raccontatore delle cose vedute»).³⁷ Y en lo esencial, los orígenes librescos del *Viaje de Turquía* no disminuyen para el lector la funcionalidad y significación en él de la imagen y representación de una nación extranjera, puestas al servicio del espíritu crítico, irónico y cristiano, a la manera de Erasmo, que con tanto vigor calificó Bataillon. De semejante forma, aunque con distinto sentido, podría calibrarse la maravillosa *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto (1614, 1.ª ed.).

No así aquellos relatos y poemas que, por más que el estudio encuentre huellas en ellos de viajes y experiencias auténticas, no pasan de hacer de la imagen nacional un uso secundario. Pienso en las *Aventures du dernier Abencérage* (1826). Tan decisiva fue la obra de Chateaubriand para el siglo XIX que toda ella ha sido objeto de minuciosa atención. Se han publicado muchas páginas acerca de una pequeña curiosidad biográfica: averiguar si Chateaubriand tuvo tiempo suficiente, cuando pasó por Andalucía el mes de abril de 1807, como para ver Granada. La pregunta es indiscreta, ya que el vizconde había concertado una cita en esa región con su íntima amiga Natalie de Noailles.³⁸ ¿Cabía en sus planes una visita detenida

35. Véase F. Rico, «Lázaro de Tormes y el lugar de la novela» en *Problemas del Lazarillo*, Madrid, 1988, pp. 153 y ss.

36. Véase M. Bataillon, *Erasmo y España*, trad. A. Alatorre, México, II, página 281.

37. *Ibid.*, II, p. 284.

38. Véase P. Christophorov, «Le voyage de Chateaubriand en Espagne

de Granada? De todas formas la trama sentimental del *Abencérage* podía inspirarse en cualquiera de las aventuras amorosas de Chateaubriand, que fueron copiosas; y las descripciones de Granada, en los libros de viaje del día, como el de Henry Swinburne o, sin ir más lejos, el *Voyage pittoresque et historique* (1806-1820) de Alexandre de Laborde, el hermano de Natalie. Claro está que el *Abencérage*, como tantos escritos románticos, alude de paso al carácter español (Blanca de Vivar, la protagonista, que es descendiente del Cid), como también al francés (Lautrec, el caballero amigo) y al moro (Aben-Hamet, el héroe). Pero en lo esencial Chateaubriand recurre al género morisco para presentar sus temas y tipos predilectos: la hosca soledad del desterrado, la fidelidad al linaje, el amor absoluto, la nostalgia de grandezas pretéritas. El ámbito, espléndidamente reaccionario, es el de una novela de caballerías situado en un marco histórico fabuloso y triste, o sea, el de las *Guerras civiles de Granada* (1595, 1619) de Pérez de Hita y sus imitadores franceses, que fueron numerosos, desde Mademoiselle de Scudéry y las *Galanteries grenadines* (1672) de Madame de Villedieu hasta el *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise* (1791) de Florian. No digo que el género fuera dieciochesco. Ginés Pérez de Hita era demasiado moderno para Chateaubriand, que vuelve mucho más atrás, hasta la Edad Media; y el entorno histórico, morisco y granadino, no fue nunca más disparatado que en el *Abencérage*. El viaje una vez más es verbal y fantástico. Su origen y su fin son ante todo poéticos. Si lo granadino y visual del *Abencérage* algo debe a la imagen romántica de España en las letras francesas de la época, es ésta la ocasión de advertir en cuántos casos los tres términos de nuestro triángulo se reducen, más allá o más acá de tramoyas y bambalinas, a los dos más esenciales, la escritura y la vida, cuya vocación se nos aparece como menos cosmética que la de la imagen nacional.

¿Para qué ver Granada con detenimiento, si los detalles objetivos constan en Swinburne o Laborde y lo que más importa es la recuperación del pasado? Recordemos un instante a Gustave Flaubert; y la actitud ante lo visto en el presente cambia por completo. A veces la imagen, en efecto, se tambalea y desmorona, si la práctica la pone a prueba. Es éste al parecer el destino de los tópicos relativos a Italia y al Oriente que prevalecían cuando Flaubert era joven, comparados con lo que luego percibió el autor de *L'Éducation sentimentale*. Resume Jean Bruneau que los románticos salían para Italia con ánimo de encontrar «la patrie de la beauté et de l'amour».³⁹ Pero Flaubert viaja como conocedor y amante de las artes. La belleza la busca ante todo en los museos y en los monumentos de las

(à propos d'une discussion littéraire)» en *Connaissance de l'étranger*, op. cit., pp. 193-223, que trae mucha bibliografía.

39. Bruneau, art. cit., p. 179.

ciudades; y no en la del Renacimiento, sino en la de la antigua Roma. ¿No dijo una vez que le hubiera gustado hacer el amor en Roma? Es irresistible su ansia de ser otro: «je voudrais être muletier en Andalousie —escribe el año 42—, lazzarone de Naples, ou seulement conducteur de la diligence qui va de Nîmes à Marseille».⁴⁰ Tan fuerte es este anhelo de otredad como su capacidad de desprecio para todo cuanto ve. Así, la dicha no resulta ser la sustitución de un entorno nacional por otro. «Pas de costume national à Naples —escribe a su madre el año 51— peu de lazzarone insouciant et se chauffant au soleil en chantant les vers du Tasse. Ils ont des culottes comme les bourgeois. Beaucoup de voitures, beaucoup de bruit, l'air d'une capitale, un petit Paris méridional, voilà Naples.»⁴¹ Lección, ésta, que será especialmente significativa al tratarse del Oriente, que Flaubert visita a lo largo de un periplo insólitamente largo y empeñoso, pues duró dos años (1849-1851) y le llevó de Egipto y Palestina a Asia Menor y por fin Grecia y otra vez Roma. Flaubert se libera de ensueños exóticos y eróticos, contrastando al parecer sus experiencias previas con nuevas variedades de lo humano. Jean-Marie Carré —perito en imágenes, reflejos y espejismos— define muy bien el sentido de este descubrimiento: «au moment où il s'apprête à remonter le Nil, il est sur le chemin de Madame Bovary».⁴² Es decir, el viaje por los países árabes enriquece el arte de Flaubert en la medida en que pone a prueba el orientalismo al uso y le aleja del ilusionismo quijotesco de las fáciles imagerías sentimentales. Es la terrible percepción del abismo entre la imagen y el sabor de lo real. De vuelta en Croisset —destaca Haskell Block—, exactamente dos meses después de rematar sus apuntes y descripciones del viaje al Oriente, comienza Flaubert a escribir *Madame Bovary*.⁴³

Vimos que la imagen de Andalucía es secundaria en el *Abencerrage*. Vale decir que conviene poner en tela de juicio la funcionalidad de la imagen nacional: el papel que desempeña, sobre todo, en el conjunto de una obra literaria, en relación con otros factores estructurales. Desde tal ángulo nos interesa cuestionar, siquiera de paso, las creaciones en que la descripción de una nación extranjera es primordial, como por ejemplo *Carmen* (1845) de Mérimée.

La fatídica novelita se ofrece al lector como un relato de viaje, o más precisamente, como el viaje de estudios que realiza un arqueólogo francés interesado en la batalla que ganó Julio César en las cercanías de la actual Montilla. Según observa Ilse Hempel, el mar-

40. Cit. en *ibid.*, p. 165.

41. Cit. en *ibid.*, p. 175.

42. J.-M. Carré, *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, El Cairo, 1956, II, p. 100.

43. Véase H. Block, «Flaubert's Travels in Relation to his Art» en *Connaissance de l'étranger*, *op. cit.*, p. 72.

co narrativo es triple: ⁴⁴ en el segundo capítulo el narrador investiga en una biblioteca de Córdoba; y sólo en el tercer capítulo, cuando visita la cárcel de la ciudad, don José, condenado a muerte, le cuenta sus trágicos amores. La historia de Carmen es un relato intercalado. Finalmente, Mérimée, por si fuera poco, agrega un cuarto capítulo a la presentación de carácter erudito, que de tal suerte llega a ser un marco completo, con motivo ahora del habla de los gitanos. Como hay marco, sorprende menos el que un latinista y especialista en las guerras de la antigua Roma se interese hasta tal punto en el caló, basándose en los escritos de Borrow. Todo lo justifica la insaciable curiosidad del narrador; y el propósito de rodear los amoríos de Carmen con envolturas protectoras. De tal forma se consiguen dos cosas: experimentar y poner a prueba la veracidad de cierta imagen de España; y prestar apariencia de realidad a la desafortunada historietita intercalada. Incluso puede considerarse funcional e interesante la distancia que media entre el afán de saber del arqueólogo francés, o su postura científica, y el salvajismo de la conducta de los protagonistas ibéricos.

Mérimée hubiera podido situar su imaginada exploración antropológica —diríamos hoy— en alguna provincia remota de su propio país. ¿Por qué en Andalucía? ¿No es significativo que dos de las *nouvelles* de Mérimée (*Mateo Falcone*, *Colomba*) tengan por escenario a Córcega, supuesta cuna de odios ancestrales y sanguinarias venganzas? Yo diría que nos hallamos ante lo que podría llamarse la nacionalización de la verosimilitud. No es nuevo el que un escritor atribuya a personajes extranjeros sus concepciones de la criminalidad humana. Hace más de un siglo *Euphorion*, el bello libro de Vernon Lee, reflexionaba acerca del escenario italiano en que los dramaturgos ingleses, isabelinos o jacobinos, asentaban sus dramas más sangrientos (Shakespeare o Webster; sin olvidar tampoco a España: recuérdese la *Spanish Tragedy* de Kyd y el *Changeling* de Middleton). Pues bien, la vigencia especial a principios y mediados del siglo XIX de la idea de carácter nacional convierte el cambio de lugar en un poderoso instrumento de dramatización. La naturaleza humana se subdivide en un mosaico de virtualidades diferentes. Verdad es que Mérimée tiene la delicadeza, o la prudencia, de hacer que el protagonista masculino, don José, sea vasco-navarro; y la heroína, Carmen, gitana. Por mucho que llame la atención su idioma, los gitanos son aquí seres primitivos y amorales. Lo que sucede, como todos saben, es que don José, encanallado y degradado, acaba combinando los celos del navarro con la brutalidad del gitano. Pese a su relativa marginalidad, ¿no son productos ambos de lo que denomina Mérimée, en su *Seconde Lettre sur l'Espagne*, «cette terre classique des voleurs»? Qué duda cabe que el desenlace del cuento de

44. Véase Hempel, *art. cit.*, p. 87.

Mérimée, a diferencia del libreto de Meilhac y Halévy, es singularmente cruel. En la ópera el amante inminente de Carmen, Escamilla, a quien ésta acaba de ofrecerse, actúa en una cercana plaza de toros, lo cual intensifica los celos de don José. Pero en la *nouvelle* la figura del rival, el picador Lucas, permanece muy desdibujada; y es en la soledad de los campos donde Carmen y don José se enfrentan. Carmen reconoce que no quiere a ninguno. Firme, indefensa, ella no insulta, ni ataca, ni se defiende. Y don José, sin más contemplaciones, la apuñala y mata como una alimaña de los montes. La acción es rápida y breve, como el estilo stendhaliano que Mérimée imita con admirable acierto.

Lo que sería increíblemente, inverosímilmente, sanguinario *en deçà des Pyrennées* no parece ser, más allá de éstos, sino una clase de comportamiento cuyas figuras más representativas, lo mismo en la ficción que en las *Lettres d'Espagne* de Mérimée, son el torero, el majo y el bandolero (Francisco Montes, el majo ejecutado en Valencia —2.^a *Lettre*— y José María «el Tempranillo»), puntales de una imagen nacional que permite expulsar más allá de las propias fronteras toda aleación humana de civilización y de barbarie.

V

Concluir sería vano. Las consideraciones que anteceden no suscitan, a mi entender, sino más interrogaciones.

Los estudios de imagen piden una fundamentación histórica que estas páginas no han podido construir. Me refiero no tanto a la periodización del itinerario de cierta escritura y cierta literatura como al examen de las relaciones existentes, y cambiantes según las épocas, entre aquellas y el concepto de nacionalidad. La conducta social, económica o política de los españoles se prestaban sin duda a un inteligente análisis, como el que llevan a cabo, por ejemplo, los embajadores venecianos en sus *Relazioni* al Senado de la Serenísima, de fascinante lectura aun hoy.⁴⁵ Pero ello no conllevaba en absoluto la idea de una cultura nacional, sino la apreciación, en el mejor de los casos, de cuanto realizaban los españoles desde un punto de vista supranacional. A mediados del siglo XVII Jean Chapelain, que era un gran lector, conocía muy bien a los poetas, narradores y pensadores del país vecino; y lo que les reprochaba era su escaso o mediocre cultivo de un mismo saber, de unas artes literarias e intelectuales que constituían un acervo común y universal.⁴⁶ Lo que la

45. Véase, por ejemplo, de las *Relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato*, ed. E. Alberi, Florencia, 1839-1840, I, p. 22, una opinión de Vincenzo Quirino: los españoles «hanno naturalmente ingegno, ma non adoperato nè in dottrina nè in studio alcuno» (escrito el año 1506).

46. Véanse sobre todo las cartas de Chapelain a Carel de Sainte-Garde,

literatura permitía y prometía era vislumbrar a través de toda nacionalidad lo que todavía Goethe llamaría lo general humano, *das allgemein Menschliche*. La acepción psíquica y en principio permanente del carácter, alma o genio nacional sólo triunfaría con el romanticismo, haciendo posible, mas no siempre deseable, la coincidencia de la imagen con la literatura.

Asimismo sufren cambios y evoluciones las concepciones de la relación entre escritura y experiencia vivida. No es lo mismo, en lo que toca a nuestro tema, una visión clásica de la literatura, como reelaboración de ejemplos, modelos o mitos tradicionales de humanidad, que una noción de la palabra escrita como fiel reproducción del vario mundo. Esta teoría mimética, que culmina también durante el siglo pasado, fortalece la credibilidad y posible influjo de toda imagen procedente de la poesía, la novela o el libro de viajes. Creo que ello es importante para entender no ya lo que proponía una obra como *Carmen*, sino la forma que tuvo de leerla cierto público.

Así, no hay espejismos —*mirages* como los de J.-M. Carré— sin espejos a lo Stendhal; ni imagen especular de origen literario sin concepción mimética del nexo de las palabras con las cosas. En la medida en que no convence ni actúa tal mimetismo, la imagen nacional que emerge de escritos y tópicos previos es, por un lado, una versión forzosamente arbitraria y trivializadora de aquellas culturas y naciones que no son las nuestras; y por otra, una incitación poderosa y una constante invitación a percepciones futuras y conocimientos más profundos de esos mundos.

que era secretario de Embajada en Madrid, en *Lettres de Jean Chapelain*, ed. P. Tamizey de Larroque, París, 1883, como la del 11 de noviembre de 1663; o la del 22 de febrero del mismo año, con motivo de Saavedra Fajardo: «pour son langage, il n'est pas mauvais, *sed nihil ad Garcilasum de la Vega, ad Boscanem, ad Montemajorem, ni même ad Lazarillum ni ad Gusmanem*» (p. 296). Claro está que el gusto de Chapelain era neoclásico y antibarroco; pero no es éste el problema, sino el de la relación entre poesías nacionales y teoría literaria universal.

HAN INTERVENIDO EN ESTA OBRA:

Carlos ALVAR

Catedrático de la Universidad de Alcalá de Henares. Especialista en literatura medieval, ha publicado *La poesía trovadoresca en España y Portugal* (Madrid, 1977), *La poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger* (Madrid, 1978), *Épica española medieval* (Madrid, 1987), etcétera, así como traducciones y ediciones de distintos textos medievales. Es miembro de la Junta Directiva de la SELGyC.

María Aurora ARAGÓN

Catedrático de la Universidad de Oviedo. Se interesa en particular por la literatura medieval y del siglo XVIII, en Francia y España. Ha publicado *La unidad estructural de los Lais de Marie de France* (Oviedo, 1975), *El estilo formulario en la épica y en la novela francesa del siglo XIII* (Oviedo, 1985) y varios artículos en revistas y misceláneas.

María Soledad ARREDONDO

Profesor Titular de la Universidad Complutense. Especialista en prosa narrativa española y francesa del siglo XVII, es vicesecretaria de la SELGyC y colaboradora de varias revistas. Ha publicado, además de distintos artículos, *Charles Sorel y sus relaciones con la novela española* (Madrid, 1986).

Inmaculada BALLANO

Becaria de investigación en la Universidad de Deusto, está interesada en la literatura del siglo XIX y en fenómenos de recepción. Prepara una tesis doctoral sobre *Recepción crítica de Stendhal en España*.

Cristina BARBOLANI

Profesor Titular de la Universidad Complutense, especialista en literatura religiosa, didáctica y ensayística de los siglos XVI y XVII. Ha publicado varios artículos, así como ediciones del *Diálogo de la lengua* de J. de Valdés y de *De la creación del mundo* de Acevedo.

Anna CABALLÉ

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona, se ha dedicado en particular al estudio de la literatura autobiográfica. Ha publicado un trabajo sobre la obra de P. Masip (Barcelona, 1987) y varios artículos en revistas y volúmenes colectivos.

Rosa María CALVET LORA

Profesora de la U.N.E.D. Está interesada en la recepción de la literatura francesa en España y prepara una tesis doctoral sobre *El teatro francés en la segunda mitad del siglo XIX*.

Guillermo CARNERO

Catedrático de la Universidad de Alicante, especialista en literatura española moderna y contemporánea. Es director de *Anales de Literatura Española* y autor, entre otras obras, de *Espronceda* (Madrid, 1974), *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber* (Valencia, 1978) y *La cara oscura del Siglo de las Luces* (Madrid, 1983).

Francisco CAUDET

Profesor Titular de la Universidad Autónoma de Madrid, se ha dedicado al estudio de la literatura española de los siglos XIX y XX. Ha publicado *Vida y obra de José María Salaverria* (Madrid, 1972), diversos estudios sobre revistas literarias (*Hora de España, Romance, España peregrina*) y ediciones de obras de Valera, Galdós y Zola.

Victoria CIRLOT

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona, especialista en literatura francesa de la Edad Media. Ha publicado varias traducciones y ediciones de textos medievales franceses (*Erec y Enid, Aucassin y Nicolette, El cementerio peligroso, Tristán, Perlesvaus*), así como distintos artículos en revistas especializadas.

Montserrat COTS

Profesor Titular de la Universidad Autónoma de Barcelona. Se ha dedicado en particular al estudio de los trovadores, la poesía francesa del siglo XVI y la historia de la traducción literaria. Es miembro de la Junta Directiva de la SELGyC, y ha publicado varios artículos en distintas revistas sobre temas de su especialidad.

Roberto DENGLER GASSIN

Profesor Titular de la Universidad de Salamanca. Se interesa por la recepción del teatro francés en España en el siglo XIX y por la literatura francesa del siglo XX. Ha publicado varios artículos sobre teatro del siglo XIX y sobre Camus.

Luis F. DÍAZ LARIOS

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona, es especialista en literatura española romántica. Entre sus publicaciones se cuentan una *Antología de la poesía romántica* (Tarragona, 1977), la introducción a la edición de las *Obras* de J. Arolas en la B.A.E., varias ediciones de textos del siglo XIX y distintos artículos en revistas y misceláneas.

Paloma DÍAZ-MAS

Profesor Titular de la Universidad del País Vasco. Entre sus temas de interés se hallan la literatura sefardí en judeoespañol, el Romanero y la literatura de tradición oral. Ha publicado *Temas y tópicos en la poesía luctuosa sefardí* (Madrid, 1982) y *Los sefardíes: historia, lengua y cultura* (Barcelona, 1986), así como artículos en distintas revistas especializadas.

Antonio DOMÍNGUEZ

Profesor Titular de la Universidad de Zaragoza, está interesado en fenómenos de recepción y en particular en la historia de la traducción. Ha publicado distintos trabajos sobre literatura francesa de la Edad Media y de los siglos XVI y XVII, y su relación con España.

Nicole DULIN

Profesor Titular de la U.N.E.D. Está interesada en la crítica literaria y en las relaciones entre la literatura francesa y las literaturas hispánicas, en particular la gallega. Sobre ellas versa su libro *El granito y las luces* (Vigo, 1987).

José María FERNÁNDEZ CARDO

Profesor Titular de la Universidad de Oviedo. Está interesado por la literatura francesa contemporánea y las relaciones entre las literaturas francesa y española. Es autor de *El Nouveau Roman y la Significación* (Oviedo, 1983), *El estilo formulario en la épica y en la novela francesa del siglo XIII* (Oviedo, 1985) y *Estudio comparativo en términos de producción textual: «Las mocedades del Cid» y «Le Cid»* (Oviedo, 1987).

Antonio FIGUEROA

Profesor Titular de la Universidad de Santiago. Está interesado en problemas de teoría literaria y de recepción de la literatura. Ha publicado *El «Roman de Renart», documento crítico de la sociedad medieval* (Santiago, 1982) y varios artículos sobre literatura francesa.

Juan F. GARCÍA BASCUÑANA

Catedrático de Bachillerato en Barcelona. Se interesa por la lengua y la literatura francesas medievales (Charles d'Orléans, Froissart) y

es autor de la tesis doctoral *Por otra lectura de Charles d'Orléans: el valor de la imagen*.

Jesús GARCÍA GALLEGO

Licenciado en Filología Hispánica, se dedica al estudio del Surrealismo. Ha publicado *La recepción del Surrealismo en España* (Granada, 1984) y *Bibliografía del Surrealismo en España* (Málaga, 1986). Redactor de la revista *Litoral*, ha coordinado varios volúmenes especiales de la misma (sobre literatura femenina y sobre Surrealismo).

María Jesús GARCÍA GARROSA

Profesor de la Universidad de Valladolid. Está interesada en particular por el teatro del siglo XVIII y es autora de *El teatro sentimental francés en España: la comedia lacrimógena, 1751-1802* (en prensa).

Marta GINÉ JANER

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona. Ha estudiado en particular la literatura francesa de los siglos XIX y XX, así como sus relaciones con la literatura española. Ha publicado varios artículos sobre Villiers de l'Isle-Adam, Hugo, Stendhal y sobre literatura comparada.

Claudio GUILLÉN

Catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona. Especialista en literatura comparada, es presidente de la SELGyC. Ha publicado *Literature as System* (Princeton, 1971), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (Barcelona, 1985), *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos* (Madrid, 1988), y diversos artículos sobre aspectos teóricos de la literatura y sobre clásicos españoles.

Francisco LAFARGA

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona. Ha estudiado en particular las literaturas francesa y española del siglo XVIII, y las relaciones entre ambas. Es autor de *Voltaire en España, 1743-1835* (Barcelona, 1982), *Las traducciones españolas del teatro francés, 1700-1835* (Barcelona, 1983 y 1988), traducciones y ediciones de Beaumarchais, Diderot, Racine y Voltaire.

Otilia LÓPEZ FANEGO

Catedrático de Bachillerato. Se ha ocupado fundamentalmente de Montaigne y de distintos aspectos de literatura comparada, y ha publicado numerosos artículos sobre Cervantes, Montaigne, Molière, Corneille, Voltaire, etc., casi siempre desde una perspectiva comparatista.

Luis LÓPEZ JIMÉNEZ

Profesor Titular de la Universidad Complutense. Se interesa particularmente por las literaturas francesa y española del siglo XIX y las relaciones entre ambas. Es autor de *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola* (Madrid, 1977) y de varios artículos sobre naturalismo, Zola, Clarín, Mérimée, etc.

María Pilar MANERO SOROLLA

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona. Le interesa la literatura española de los Siglos de Oro, y en particular el petrarquismo, el teatro y la literatura espiritual. Ha publicado ediciones de obras de santa Teresa y de S. Juan de la Cruz, una *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Barcelona, 1987) y distintos artículos en revistas y misceláneas.

Antonio MARCO GARCÍA

Licenciado en Filología Hispánica, se ocupa preferentemente de literatura española moderna y contemporánea. Está preparando una tesis doctoral sobre la revista *La Lectura* (1901-1920).

José A. MILLÁN ALBA

Profesor Titular de la Universidad Complutense. Se ha ocupado de distintos aspectos de literatura francesa, así como de teoría literaria y literatura comparada. Ha publicado *El universo poético de Pierre-Jean Jouve* (Madrid, 1984), traducciones y ediciones de M. Jacob, Maupassant, Huysmans, Mallarmé, Baudelaire, etc.

Ana María MUSSENS

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona. Se interesa por la literatura medieval francesa y provenzal, y sus relaciones con las literaturas hispánicas. Ha publicado una edición de *Raúl de Cambrai* (Barcelona, 1988) y varios artículos sobre lírica trovadoresca, Alfonso X, onomástica, etc.

Joan OLEZA SIMÓ

Catedrático de la Universidad de Valencia, es director de *Cuadernos de Filología*. Ha publicado *Sincronía y diacronía: la dialéctica interna del discurso literario* (Valencia, 1976), *La novela del siglo XIX: del parto a la crisis de una ideología* (Valencia, 1976), *Teatro y prácticas escénicas* (Valencia-Londres, 1984-1986), así como ediciones de Clarín, Ruiz de Alarcón y otros autores.

María Dolores OLIVARES VAQUERO

Profesor Titular de la Universidad de Santiago. Se interesa por la literatura francesa clásica y canadiense francófona. Ha publicado *La subordinación relativa y completiva en el teatro clásico francés*

(Santiago, 1978), *El teatro francés en el siglo XVIII. Antología de textos* (Santiago, 1981) y distintos artículos.

Carlos ORTIZ DE ZÁRATE

Profesor de la Universidad de La Laguna. Le interesan en particular la literatura francesa moderna y contemporánea y el análisis de contenido. Está redactando una tesis sobre *La imagen del Segundo Imperio en la prensa canaria de la época*.

Daniel-Henri PAGEAUX

Catedrático de la Universidad de París III (Sorbonne Nouvelle). Especialista en literatura comparada, ha dedicado numerosos estudios a las relaciones entre Francia y las literaturas española y portuguesa (Voltaire, la prensa, Camoens), así como a distintos problemas comparatistas (imagen cultural, exotismo, alteridad). Dirige un grupo de estudio sobre la imagen de España en las letras francesas.

Montserrat PARRA ALBA

Profesora de la Universidad de Barcelona. Está interesada por la historia de la lengua francesa y la literatura medieval. Ha publicado varios artículos sobre Bernanos, literatura y guerra civil, etc.

Alicia PIQUER DESVAUX

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona. Se ha dedicado preferentemente a la literatura francesa del siglo xx y a la retórica y la crítica literaria. Ha publicado varios artículos sobre Stendhal, Claude Simon, Y. Bonnefoy, M. Duras y otros temas de literatura contemporánea.

Javier DEL PRADO

Catedrático de la Universidad Complutense. Se interesa por el tematismo estructural y problemas de intertextualidad y de traducción. Ha publicado *Cómo se analiza una novela* (Madrid, 1983), ediciones de obras de Prévost, Flaubert, Mallarmé, Proust, así como varios artículos sobre crítica literaria, Diderot, La Tour du Pin, Stendhal, etc.

Juan Antonio Ríos

Profesor Titular de la Universidad de Alicante. Se interesa por la literatura moderna y contemporánea. Ha publicado *Vicente García de la Huerta* (Badajoz, 1987), *Románticos y provincianos* (Alicante, 1987) y varios artículos sobre Azorín, teatro del siglo xviii, literatura romántica, etc.

Isabel DE RIQUER

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona. Se interesa por las literaturas francesa y provenzal en la Edad Media y sus relaciones

con las literaturas hispánicas. Ha publicado ediciones de *La peregrinación de Carlomagno*, *Nueve lais bretones*, *El caballero del león*, *Raúl de Cambrai*, etc., así como varios artículos sobre literatura trovadoresca.

José ROMERA CASTILLO

Profesor Titular de la U.N.E.D. Se interesa por la teoría literaria, la semiótica y la literatura española de los Siglos de Oro y del siglo xx. Ha publicado, entre otras obras, *El comentario semiótico de textos* (Madrid, 1980), *Notas a tres obras de Lope, Tirso y Calderón* (Madrid, 1981), así como ediciones de Timoneda, Calderón y A. Gala.

Leonardo ROMERO TOBAR

Catedrático de la Universidad de Zaragoza. Está interesado en las relaciones de las modernas literaturas europeas con los escritores españoles de los siglos xviii y xix. Es autor de *La novela popular española del siglo XIX* (Barcelona, 1976), *Estudios sobre la novela española del siglo XIX* (Madrid, 1977), así como de ediciones de Espronceda, Mesonero, Clarín, Valera y Baroja.

Rafael RUIZ ÁLVAREZ

Profesor de la Universidad de León. Se interesa por problemas de literatura comparada y de teoría de la comunicación. Ha publicado varios trabajos sobre Scarron, Laclos, Giono y otros temas.

Angels SANTA

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona. Se ha dedicado en especial al estudio de la literatura francesa de los siglos xix y xx, y a sus conexiones con la literatura española. Ha publicado numerosos artículos sobre V. Hugo, Stendhal, Martin de Gard, Duhamel, R. Rolland y otros autores.

Marta SEGARRA MONTANER

Becaria de investigación en la Universidad de Barcelona. Le interesan en particular la literatura francesa contemporánea y la metodología del *imaginaire*. Está preparando una tesis doctoral sobre la obra de Henri Michaux.

Cristina SOLÉ CASTELLS

Profesora de la Universidad de Barcelona. Está interesada en la crítica literaria (mitocrítica) y sus aplicaciones a la literatura contemporánea. Prepara una tesis sobre *El universo arquetípico de la obra de Drieu la Rochelle*. Ha publicado varios trabajos sobre V. Hugo, H. Bazin, J. Genet, etc.

María Cruz TOLEDANO GARCÍA

Catedrático de Bachillerato en Málaga. Le interesa en particular la literatura francesa del siglo XIX y sus relaciones con la literatura española.

Ana Cristina TOLIVAR ALAS

Catedrático de Bachillerato en Madrid. Ha trabajado en particular sobre la recepción de la literatura francesa en España en el siglo XVIII. Realizó su tesis doctoral sobre *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII* y ha publicado varios trabajos sobre Baudelaire, Proust, la ópera francesa.

Inmaculada URZAINQUI

Profesor Titular de la Universidad de Oviedo. Se ha especializado en literatura española del siglo XVIII (ideas literarias, prensa, teatro). Ha publicado *Periodismo e Ilustración en M. Rubín de Celis* (Oviedo, 1984), y varios artículos sobre prensa e ideas literarias.

Carlos VAÏLLO

Profesor Titular de la Universidad de Barcelona. Se ocupa de literatura española de la Edad Media y del Siglo de Oro. Ha publicado una edición del *Buscón* (Barcelona, 1988), así como varios artículos sobre Gracián, Quevedo y la literatura picaresca.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abbad, F. 438
 Acebal, Francisco 346-350, 354
 Acevedo, A. de 491
 Acevedo, Javier 350
 Adam, Paul 338
 Adenet li Rois 110
 Ágreda, María de 475
 Ágreda y Vargas, Diego de 217, 224-227
 Aguiar, D. 424
 Aguilar Piñal, F. 230, 242, 271, 273, 301
 Aguilera, M. 351
 Agustín, San 63
 Alarcón, Pedro Antonio de 342, 371
 Alas, Leopoldo (Clarín) 67-69, 71, 72, 74, 75, 78-82, 91, 155-164, 182, 335, 389, 397, 407, 495, 497
 Alatorre, A. 484
 Alberi, E. 488
 Alberich, José María 472, 473, 479-481
 Albert, Henry 351
 Alborg, Juan Luis 59
 Alcalá Galiano, Antonio 239, 253, 259
 Alcalá Galiano, José 347, 354
 Alcázar, Baltasar del 254, 293
 Alemán, Mateo 428, 431, 433-435
 Alembert, Jean Le Rond d' 266
 Alfon, Maestre 203
 Alfonso, Luis 323
 Alfonso X, rey de Castilla 495
 Alfonso XI, rey de Castilla 140
 Alfonso V, rey de Aragón 138
 Alfonso II, rey de Aragón 115
 Alfonso VI, rey de Castilla 204
 Alfonso XIII, rey de España 101
 Almodóvar, Duque de 437, 438, 442, 443, 447, 448
 Alonso, José Luis 193
 Altabe, David Fintz 146, 152
 Altamira, Rafael 335
 Alvar, Carlos 201, 491
 Alvar, Manuel 218, 224
 Alvarez Cienfuegos *véase* Cienfuegos
 Alvarez de Miranda, Pedro 27
 Alvarez Molina, Dalia 375
 Allard, L. 307
 Allendy, René 101
 Amadeo I, rey de España 171
 Amador de los Ríos, J. 203
 Amiel, H. F. 59
 Ana de Austria, reina de Francia 428, 462, 476
 Anahory Librowicz, Oro 149, 151, 152
 Andioc, René 47, 248, 249, 440
 Andrés, Juan 244, 249
 Angel, Marc D. 147, 152
 Antequera y Ramada, Bautista 381, 383
 Antolínez de Piedrabuena 479
 Aparicio, Juan Pedro 375, 377, 378
 Apollinaire, Guillaume 90
 Aragón, María Aurora 261, 491
 Aranda, Conde de 300, 442
 Arcipreste de Hita 64
 Aretino, L. Bruni 136
 Argensola, Bartolomé L. 257
 Argensola, Bartolomé L. y Lupercio L. 248, 252-255
 Argullol, Rafael 375, 376
 Arimón, J. 289
 Ariosto, Ludovico 249, 250
 Aristófanes 248
 Aristóteles 241, 250, 251
 Arjona, Joaquín 320
 Armengol de Béziers 205
 Armistead, Samuel G. 149, 152
 Arnaud, François-Thomas Baculard d' 267-269
 Arnold, I. 127
 Arolas, Juan 493
 Arredondo, María Soledad 217, 227, 491
 Arrieta *véase* García de Arrieta

- Artés, Pere d' 205
 Asenjo, Antonio 347
 Asperti, S. 121
 Assa, Viviane 147
 Astorga, Marqués de 382, 383
 Asún Escartín, Raquel 348
 Aubrun, Charles-V. 109, 433
 Auerbach, Erich 51
 Augier, Émile 318, 321
 Aulnoy, Condesa d' 462, 464
 Avelle Arce, Juan Bautista 219, 431
 Averçó, Luys d' 206
 Avinione, Johannes de 206
 Azorín (José Martínez Ruiz) 496
 Azúa, Félix de 62
 Bachelard, Gaston 70
 Bacon, Francis 473
 Baculard d'Arnaud *véase* Arnaud
 Badi, Méri 151, 152
 Badosa, Cristina 183
 Baillory 477
 Bakhtine, Mikhaïl 18
 Baldwin, Spurgeon 203
 Ballano, Inmaculada 335, 491
 Balzac, Honoré de 90, 156, 165, 183-189, 338, 341, 371, 390, 407, 408, 410, 472
 Bandello, Matteo 217-224, 227
 Baquero Goyanes, José 50, 51
 Baquero Goyanes, M. 418
 Bar, Duques de 122
 Barbolani, Cristina 209, 491
 Barclay, John 424
 Barclayus, Ioannes *véase* Barclay, John
 Bareau, M. 421
 Barnés, Domingo 350
 Baroja, Pío 187, 497
 Barrera, Francisco de 217
 Barrera, T. 230, 231
 Barrès, Maurice 338, 339, 460
 Bartas, Guillaume de Salluste, señor Du 209-216
 Barthélemy, Jean-Jacques 261
 Barthes, Roland 35
 Bartram, John 481
 Barzilay, J. 483
 Bashkirtsef, María 59
 Bassano, Luigi 484
 Bataillon, Marcel 482-484
 Bateson, Gregory 474
 Batllori, Miguel 440
 Batteux, Charles 239-244, 246-247, 249-252, 254, 258-260, 267
 Bauche 263
 Baudelaire, Charles 30-35, 89, 90, 399-404, 495, 498
 Baudin, P. 353
 Baudoin, Charles 464, 477, 478
 Bazin, Hervé 497
 Beaujeu, Renaut de 133
 Beaumarchais 157, 158, 267, 299, 301, 303, 494
 Beaunier, A. 353
 Beauvoir, Simone de 90
 Beauzée, Nicolas 249
 Bécquer, Gustavo Adolfo 37, 39
 Bédier, Joseph 97, 287
 Belangues, Jeanette de 129
 Bell, A. F. G. 420
 Belleforest, François de 218-221, 223, 227
 Bellin 249
 Ben Jelloun, Tahar 374
 Ben-Rubi, Itzhak 147, 152
 Benavente, Jacinto 288
 Benbassa, Esther 151, 152
 Benedict, Ruth 474
 Benguerel, Xavier 97-100, 102, 103
 Bennassar, Bartolomé 428
 Bense du Puis, Pierre 478
 Bentham, Jeremías 456
 Béranger, Henry 351
 Berceo, Gonzalo de 37, 39, 108
 Berenguer Carisomo, Arturo 60
 Beresford, William Carr 480
 Berger, Morroe 473, 474
 Bergson, Henri 79, 352, 353
 Berkowitz, H. Chonon 167
 Bernaldo de Quirós, C. 350
 Bernanos, Georges 496
 Bernard, Claude 157
 Bernard, Suzanne 30, 33, 34
 Bernardo, San 264
 Bernhardt, Sarah 323, 324
 Bernstein, Henry 146, 173
 Berquin, Arnaud 266
 Berstein *véase* Bernstein
 Bertant, Julio 352
 Bertrand de Muñoz, Maryse 310
 Beser, Sergio 166, 391
 Besterman, Theodore 104
 Betancourt, Agustín de 449
 Bianchi 483
 Bigot, Charles 335
 Billote, G. 353
 Birot, P. A. 356
 Bizet, Georges 467
 Björnson, Björnsterne 351, 353
 Blair, Hugo 239, 240, 243, 245, 247, 249, 251, 254-260

- Blanchart, Jean-Pierre 449
 Blanco, Alda y Carlos 168
 Block, Haskell 486
 Bloy, Léon 338
 Boaistuau, Pierre 218-221, 223, 227
 Boccaccio, Giovanni 136, 217
 Boccacini, Traiano 421, 423, 424
 Bodin, Jean 417, 423
 Bodinus, Ioannes *véase* Bodin, Jean
 Bodkin, B. P. 481
 Bohigas, Pere 117, 119
 Boileau, Nicolas 180, 241, 250, 254, 256
 Bolaños, P. 230, 231
 Bonet, Laureano 165
 Bonnefoy, Yves 496
 Borrelly, Jean-Alexis 266
 Borrow, George 459, 473, 481, 487
 Bosarte, Isidoro 242
 Bosquillon, Edouard-François-Marie 265
 Bossuet, Jacques-Bénigne 180, 263, 264
 Botero, Giovanni 423
 Botrel, Jean-François 161, 346
 Boucicaut, Jean le Maingre 127
 Bouchardy, Joseph 307
 Bourg, J. 418
 Bourget, Paul 68, 80, 82, 337-341
 Bourland, Caroline B. 217, 218
 Boutet de Monvel *véase* Monvel
 Boutroux, Émile 79
 Brandes, G. 353
 Brandes, Johann Christian 242
 Brantôme, Pierre 477
 Braudel, Ferdinand 209, 216, 459, 475
 Braunrot, D. 210
 Bréal, Auguste 354
 Bréal, Michel 351
 Bresc, H. 119
 Breton, André 353, 356, 358, 363
 Bretón de los Herreros, M. 273, 281, 283-286, 292
 Brisson, Mathurin 264
 Bruneau, Jean 483, 485
 Brunel, G. 205, 206
 Brunetière, Ferdinand 337, 349, 351, 352
 Brunot, Ferdinand 23
 Büchner, Georg 104
 Buffon, Georges-Louis Leclerc 250, 264, 441, 448
 Buloz, François 349
 Buñuel, Luis 359
 Buridant, Claude 202
 Burón, E. 421
 Bustillo, Eduardo 289
 Byron, George Gordon 461, 472
 Caballé, Anna 57, 492
 Cabanilles, Antonio José 447
 Cabarrús, Francisco 449
 Cabet, E. 97, 103, 104
 Cabrera, Rosa María 404
 Cáceres, José de 215, 216
 Cadalso, José 47-55, 255
 Caigniez, Louis-Charles 307
 Caimo, Norberto 441
 Calderón de la Barca, P. 181, 292, 300, 497
 Calderone, Antonietta 230
 Calipso 132
 Calle, R. de la 17
 Calvet Lora, Rosa M.ª 317, 492
 Camoens, Luis de 249, 250, 496
 Campomanes, Pedro Rodríguez 438
 Camus, Albert 161, 197, 492
 Camus, Jean-Pierre 223
 Cánovas, Juan 192
 Cantó, Toni 192
 Capmany, Antonio de 248, 249, 259
 Carasso-Bulow, L., 129
 Carbonell, Josep 360
 Carel de Sainte-Garde, Jacques 488
 Carlos V, emperador de Alemania 461
 Carlos III, rey de España 21, 177
 Carlyle, Thomas 353
 Carmody, F. J. 202
 Carnerero, José María 271, 273, 274, 278, 279
 Carnero, Guillermo 229, 234, 271, 492
 Carr, Raymond 171
 Carré, Jean-Marie 472, 480, 486, 489
 Carrete Parrondo, Juan 438
 Carriazo, Juan de Mata 127
 Carthon 33
 Casal, Julián del 399-404
 Casanova, Concepció 360, 363
 Casares, Julio 373
 Caso, José Miguel 229-231
 Cassanyes, M. 360
 Cassirer, Ernst 241
 Castelar, Emilio 290, 351
 Castellane, Madame de 319
 Castillo, Michel del 468
 Castillo Solórzano, Alonso del 432
 Caudet, Francisco 165, 166, 492
 Cavanilles *véase* Cabanilles, A. J.
 Cavillac, Michel 433
 Cazamian, L. 353
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín 230
 Cejador y Frauca, Julio 47, 381
 Cela, Camilo José 187

- Cernuda, Luis 59
 Cervantes, Miguel de 167, 217, 218,
 256, 353, 475, 479, 494
 César, Julio 423, 486
 Céspedes y Meneses, Gonzalo de 217
 Ceva, B. 202
 Cienfuegos, Nicasio Alvarez 239, 255,
 260
 Cinthio, Giraldo 218
 Cioranescu, Alejandro 374, 477
 Cirera 289
 Cirlot, Victoria 127, 132, 492
 Clairon, Mademoiselle 250
 Clarín *véase* Alas, Leopoldo
 Clarke, William 441
 Claudel, Paul 338
 Clavería, Carlos 360
 Clavijo y Fajardo, José 300
 Clemessy, Nelly 336
 Cocteau, Jean 197
 Coe, Ada 271, 273, 303, 381
 Coinci, Gautier de 117
 Colbert, Jean-Baptiste 463
 Colet, Louise 397
 Coll i Alentorn, Miquel 111
 Coloma, Luis 341, 413
 Colonia, Padre 250
 Colorado, Vicente 335
 Comella, Joaquina 383
 Comella, Luciano Francisco 379-384,
 386, 387
 Commynes, Philippe de 417
 Conca, Antonio 440
 Condillac, Etienne de 181, 265
 Conti, Antonio 248
 Copons, Guillem de 205, 206
 Coppée, François 287
 Coquelin, Jean 287, 288, 290
 Corneille, Pierre 180, 250, 256, 282,
 288, 311, 479, 494
 Cornil, Susanne 281
 Corominas, Joan 108
 Corpus Barga 58
 Correa Calderón, E. 451
 Cortés y Suaña, Luis 321
 Cortese, Paolo 212
 Costou *véase* Coustou
 Cotarelo y Mori, Emilio 271-273, 275,
 300, 302, 442
 Cots, Montserrat 287, 492
 Cotton, Emily 48
 Coustou, Nicolas 445
 Covarrubias, Sebastián de 432
 Cravan, Arthur 356
 Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de
 262
 Crébillon, Prosper Jolyot de 250, 267
 Croce, Alda 478
 Croiset, Jean 263
 Cros, Edmond 431, 433
 Cruz, Ramón de la 255
 Cuenca, Carlos Luis de 291
 Cueva, Gregorio de la 382
 Cunliffe, Marcus 482
 Chacel, Rosa 58
 Champion, Pierre 136
 Chandos, Herald 127
 Chapelain, Jean 488, 489
 Charcot, Jean-Martin 174
 Charles, Jacques-César-Alexandre 449
 Charlevoix, Pierre-François-Xavier de
 481
 Chartier, Alain 138-142
 Chateaubriand, François-René de 31-
 33, 35, 83-88, 160, 481, 484, 485
 Chaucer, Geoffrey 139
 Chaumié, Jacqueline 449
 Checa Beltrán, José 249
 Chejov, Anton 187, 475
 Chénier, André 181
 Chevvreuil 176
 Chicharro, Dámaso 61
 Chinard, Gilbert 482
 Christophorov, P. 484
 Dalí, Salvador 358-363, 366
 Dalida 196
 Dalmau, J. 356
 Dante 136, 213
 Dantín Cereceda, J. 438
 Darío, Rubén 288, 289, 292, 295, 349
 Darwin, Charles 68
 Daudet, Alphonse 289, 339, 341
 Dauzat, Albert 353, 354
 David, Jacques-Louis 446
 Decembri, Pier Candido 136
 Decoster, Cyrus C. 347
 Delport, Marie-France 223
 Démeny, Paul 30, 35
 Demerson, Guy 422
 Dengler Gassin, Roberto 307, 492
 Dérozier, Albert 248
 Desrozières, Claude Dupuis 478
 Descartes, René 180
 Deschamps, Émile 35
 Deschamps, Eustache 141
 Descotes, Maurice 307, 308
 Dessí, Juan 211-215
 Destouches, Philippe Néricault- 300
 Devèze, M. 421
 Díaz Castañón, Carmen 194
 Díaz Larios, Luis F. 451, 493

- Díaz-Mas, Paloma 143, 145, 147, 149, 152, 153, 493
- Díaz de Mendoza, Fernando 288, 289, 294
- Díaz Ordóñez, Víctor 79
- Díaz-Plaja, Fernando 420
- Díaz-Plaja, Guillermo 349, 356, 360, 363
- Dicenta, Joaquín 288
- Dickens, Charles 184, 187
- Diderot, Denis 33, 62, 262, 266, 267, 299, 302, 303, 494, 496
- Didon, Padre 325
- Díez-Canedo, Enrique 351
- Díez de Games, Gutierre 127-133
- Díez González, Santos 243, 249, 383
- Domenach, Josep M. 98
- Domínguez, Antonio 47, 493
- Domínguez Ortiz, A. 418, 427
- Donnay, Maurice 173
- Dostoevski, Fedor 77, 80, 336, 460, 472
- Doucet 176
- Doumie, René 352
- Doyon, L.-L. 479
- Dreyfus, Alfred 146, 147
- Drouyn de Lhuys, Edouard 332
- Dryden, John 473
- Du Fresny, Charles Rivière 47
- Du Marsais *véase* Marsais
- Du Perron de Castera *véase* Perron
- Ducange, Victor 307
- Duchesne, André 265
- Duclos, Charles Pinot 266
- Ducray-Duminil, François-Guillaume 269
- Ducreux, Gabriel-Marin 263
- Dufour 159
- Dufrenne, Mikel 17
- Duhamel, George 348
- Duhamel, Georges 497
- Dulin, Nicole 83, 493
- Dulong, Gustave 477
- Dumas, Alexandre (hijo) 147, 157, 182, 317-320, 323-325, 339
- Dumas, Alexandre (padre) 147, 197, 307, 310-314, 371
- Dumas, Ch. 353
- Dunan, Charles-Stanislas 79
- Dupanloup, Félix-Antoine-Philibert 163
- Dupont, P. 418
- Durand, Gilbert 30
- Duras, Marguerite 496
- Dutton, Brian 202
- Echegaray, José 288
- Eduardo I, rey de Inglaterra 126
- Eduardo III, rey de Inglaterra 126
- Einstein, Albert 475
- Elbaz, André E. 150, 152
- Elorza, Antonio 345
- Eluard, Paul 35
- Enciso Castrillón, Félix 380
- Enrique IV, rey de Francia 444, 461
- Enrique II, rey de Castilla 140
- Entrambasaguas, Joaquín de 59
- Eoff, Sherman H. 397
- Erasmus 212
- Ercilla, Alonso de 254
- Escarpit, Robert 477, 480
- Escudero, José M. 321
- Espronceda, José 51, 497
- Estala, Pedro 239, 248, 252, 253, 255
- Estrada, Juan de 303
- Eugenia, emperatriz de Francia 170, 196
- Fábregas, Virginia 322
- Faguet, Émile 288, 351
- Faiguet 249, 250
- Faret, Nicolas 417
- Farinelli, Arturo 452
- Faulhaber, Charles B. 202
- Faulkner, William 475
- Faurie, Marie-Josèphe 399, 404
- Feijoo, Benito Jerónimo 158, 337, 462
- Félibien, Michel de 443
- Felipe IV, rey de España 427, 433, 461
- Felipe V, rey de España 47
- Felipe II, rey de España 461
- Felipe III, rey de España 425, 427
- Felipe Augusto, rey de Francia 312
- Felipe de Habsburgo 428, 476
- Fénelon 32, 33, 180, 242, 249, 250, 263, 264, 266, 268
- Fernández, Ramón 248, 253
- Fernández Cardo, José María 371, 493
- Fernández-Estala, Ramón 248
- Fernández y González 321
- Fernández González, José R. 164
- Fernández de Navarrete, Eustaquio 224, 433
- Fernández Sánchez, Carmen 375
- Fernando VII, rey de España 330
- Fernando, infante de Castilla 203, 204
- Fernando de Antequera 140
- Fernando el Católico, rey de Aragón 418
- Ferrando i Francés, A. 206
- Ferrari, A. 418
- Ferrer Benimeli, J. A. 442
- Feuillet, Octave 156
- Feydeau, Georges 173

- Fielding, Henry 460
 Figueroa, Antonio 15, 493
 Filhol 417
 Fink, E. 128
 Finot, Jean 352
 Flammarion, Camille 158
 Flaubert, Gustave 68, 90, 91, 165, 181, 186, 197, 341, 353, 389, 397, 406, 408, 474, 483, 485, 486, 496
 Fleury Claude 250, 264
 Fleury d'Almérás, M. 351
 Flores García, Francisco 320
 Florian, Jean-Pierre Claris de 262, 267, 268, 485
 Fogelquist, Donald F. 349
 Foix, J. V. 356, 358, 359, 361-363, 366
 Folch i Torres 363
 Fontenelle 159, 250, 266
 Ford, Richard 472, 483
 Fornaris, Fabrizio de 477
 Forner, Juan Pablo 255
 Fouillée, Alfred 79
 Fouché-Delbosc, Raymond 452
 Fourcroy, Antoine-François de 264
 Fourier, Charles 457
 France, Anatole 353
 Francisco I, rey de Francia 461
 Frantz, Pierre 312
 Freud, Sigmund 361, 362
 Friederich, W. P. 482
 Froissart, Jean 127, 139, 141, 493
 Frontaura 321
 Fuentes, V. 389
 Gades, Antonio 192
 Gaeda y Fernández, Juan J. 399
 Gaiffe, Félix 299
 Gala, Antonio 191-198, 497
 Galdeano *véase* Lázaro Galdeano
 Galdós, Benito Pérez 78, 80, 82, 165-174, 341, 351, 352, 394 406-411, 413-415, 492
 Galzy, J. 353
 Gall, Franz Josef 184
 Gallardo, Bartolomé José 27
 Gamallo Fierros, Dionisio 164
 Ganoa, X. de 273
 Gaon, Moshe David 147, 148, 152
 García, Carlos 421, 422, 427, 429, 434, 462, 476-479
 García, José María 320
 García de Arrieta, Agustín 238-249, 251, 253, 254, 256-260
 García Bascuñana, Juan F. 135, 493
 García de Carpi, Lucía 359, 361
 García Gallego, Jesús 355, 357, 365, 494
 García Garrosa, María Jesús 299, 494
 García Gutiérrez, Antonio 292, 310, 312
 García de la Huerta, Vicente 255
 García Lorca, Federico *véase* Lorca
 Garcilaso de la Vega 214, 247, 252, 254, 258
 Gasch, Sebastià 357, 358, 360, 363
 Gauthier, Jules de 353, 396
 Gaultier, Paul 353
 Gaultier *véase* Gauthier
 Gautier, Jean Marie 84
 Gautier, Théophile 176, 453, 466, 481, 482
 Gavel, H. 352, 353
 Gaytan de Vozmediano, Luis 218
 Gendron 265
 Geneste, P. 418
 Genet, Jean 197, 497
 Genlis, Madame de 267, 268
 Gérard, Philippe-Louis 264
 Gerona, Duque de *véase* Juan I de Aragón
 Gessner, Salomon 32, 250, 254
 Gewecke, F. 422
 Gide, André 59, 197, 338
 Giné Janer, Marta 67, 494
 Giner de los Ríos, Francisco 347
 Giono, Jean 497
 Giraud, Victor 353
 Giraudoux, Jean 197
 Glendinning, Nigel 60
 Godard, Jean-Luc 192
 Godoy, Manuel 59, 197, 382
 Goethe, J. W. von 353, 489
 Gogol, Nikolai 80, 336
 Goldsmith, Oliver 48
 Gómez, Enrique 429
 Gómez, Madame de 266
 Gómez, Pascual o Pedro 203
 Gómez-Arcos, Agustín 468
 Gómez de Avellaneda, Gertrudis 292
 Gómez de Baquero, Eduardo 58
 Gómez Bustos, Manuel 303
 Gómez Carrillo, Enrique 352
 Gómez Moreno, Ángel 135, 202, 207
 Gómez Ortiz 335
 Gómez Pérez, J. 112
 Gómez de la Serna, Ramón 63
 Goncourt, Edmond y Jules de 337-339, 341, 393, 409
 Góngora, Luis de 37, 39, 181, 252, 254
 González, José María 350
 González de Amezúa, Agustín 217, 219
 González Estéfani 303

- González Palencia, Ángel 424
 González de Salas, José Antonio 244
 González Serrano, Urbano 335
 González Troyano, A. 472
 Gorjy, Jean-Claude 269
 Gorki, Maksim 146
 Goulart, Simon 210
 Gourmont, Jean de 352
 Goyri de Menéndez Pidal, María 352
 Gracián, Baltasar 417-425, 479, 498
 Gracq, Julien 34
 Graell, Jaime 322
 Graeme Ritchie, R. L. 122
 Graf, A. 119
 Graffigny, Madame de 268
 Granson, Oton de 138-141
 Gresset, Jean-Baptiste-Louis 300
 Grevlund, Merete 84
 Grieve, J. W. 288
 Grimm, Melchior 249
 Grisward, J. H. 107
 Gros, Antoine-Jean 169, 416
 Gubern, R. 206
 Guerrero, María 288, 289, 294
 Guesclin, Bertrand du 127, 140
 Guillemin, Henri 161
 Guillén, Claudio 11, 374, 471, 494
 Guillén, Jorge 37-43
 Guiraldo, A. 349
 Guisone, Ferrante 211, 212, 215
 Gutiérrez, Asensio 417, 424, 427, 428, 431
 Gutiérrez Nájera, Manuel 399
 Gutiérrez Roig, Enrique F. 322
 Gutton, Jean-Paul 428
 Guyau, Marie-Jean 79
 Hafter, Monroe Z. 425
 Halévy, Ludovic 192, 465, 488
 Harcourt, Conde de 425
 Hardy, Thomas 187
 Harf-Lancner, L. 132
 Haro Técglen, Eduardo 191
 Harrison, Nicole 60
 Hartzenbusch, Eugenio 322
 Hartzenbusch, Juan Eugenio 292
 Hassán, Iacob M. 143-145, 147, 148, 152, 153
 Hatfeld, H. 395
 Hazard, Paul 287
 Hazen, Henriette 149
 Hegel, Friedrich 98
 Heijermans, Herman 140
 Heine, Heinrich 170, 342
 Hemingway, Ernest 474, 475
 Hempel, Ilse 482, 486, 487
 Henry, Paul 352
 Heredia, José-María de 399
 Hernández de Velasco, Gregorio 247
 Herr, Richard 442
 Herrera, Fernando de 244, 248, 252, 253, 257, 258
 Herrero García, Miguel 418, 427, 431, 433
 Heylin, Peter 474
 Hikmet, Nazim 90
 Hilton, Ronald 439
 Hobbes, Thomas 50
 Hoffmann, Léon-François 452
 Hojeda, Diego de 212
 Homero 247
 Horacio 241, 247
 Houdar de la Motte *véase* La Motte
 Houssaye, Arsène 30
 Hoyo, A. del 418
 Huber-Turgot, Michael 32
 Huet, Pierre-Daniel 250
 Hughes, John B. 48
 Hugo, Joseph 464
 Hugo, Victor 35, 90, 147, 160, 167, 179, 181, 288, 290, 291, 307-314, 351, 464, 494, 497
 Huret, Jules 339
 Huysmans, J.-K. 337, 339, 399, 495
 Ibsen, Henrik 340, 352
 Icaza, Francisco A. de 336
 Iglesias de la Casa, J. 253
 Iriarte, Tomás de 247, 255, 300
 Isabel, infanta de Aragón 122
 Isabel de Borbón 428, 476
 Isidoro, San 136
 Israël, Gerard 144, 153
 Izkander, Fazil 475
 Jacob, Max 31, 495
 Jamin, Nicolas 266
 Jardí, Enric 356
 Jaucourt, Louis de 249
 Jáuregui, Juan de 248, 252, 254
 Jiménez, Juan Ramón 31, 349
 Jiménez, Luis A. 399
 Johan de Aragón, Fray 116
 Joinville, Jean de 265
 Jonhson, J. 356
 Jorgensen Concheff, Beatrice 202
 Jovellanos, Melchor Gaspar de 230-237, 255, 300, 301, 439, 446, 449
 Jover, J. M. 417, 421
 Juan I, rey de Aragón 115-118, 124, 125, 205-207
 Juan I, rey de Castilla 14
 Juan II, rey de Aragón 425
 Juan II, rey de Castilla 135
 Juan de la Cruz, San 37, 39, 40, 495

Juana, infanta de Aragón 122
 Juana, condesa de Ampurias 118
 Juderías, Julián 350
 Junoy, J. M. 356, 357
 Juretschke, Hans 259
 Kahn, Augusto 351
 Kassier, T. L. 420
 Keen, M. 126
 Kempis, Tomás de 195, 196
 Kerkhof, Maximilian P. A. M. 135, 207
 Khatibi, Abdelkebir 374
 Kierkegaard, Sören 81
 Kock, Paul de 159, 372
 Kotzebue, August von 242, 305
 Kraemer, E. von 433
 Krauss, 420
 Kyd, Thomas 487
 Kyria, Pierre 468
 La Bruyère, Jean de 159, 250
 La Calprenède, Gauthier de 268
 La Chaussée, P.-Cl. Nivelles de 299, 300, 302
 La Fayette, Madame de 479
 La Fontaine, Jean de 32, 148, 247, 255, 262, 268
 La Harpe, Jean-François de 245, 246, 249, 250, 271, 273, 278, 279
 La Mothe Le Vayer, François de 462, 463
 La Motte, Antoine Houdar de 247, 249, 250, 281, 283, 284, 286
 La Place, Pierre-Antoine de 269
 La Rue, Charles de 264
 La Tour du Pin, Patrice 496
 La Tour-du-Pin, Marquesa de 57
 La Vallière, Marquesa de 176
 Labiada, Leonardo 350
 Laborde, Alexandre de 485
 Lacage-Duthiers, Gérard de 353
 Lacan, Jacques 361
 Lacos, P. Choderlos de 269, 406, 497
 Lafarga, Francisco 229, 230, 273, 381, 494
 Lafuente, Modesto 454, 456, 457
 Lahontan, Louis-Armand de 54
 Lalama, Vicente de 319
 Lamadrid, Teodora 320
 Lamartine, Alphonse de 147
 Lamennais, Félicité-Robert de 35
 Lampillas *véase* Llampillas
 Lamy, P. 242
 Lancelot, Claude 478
 Lane, Edward William 473
 Lanson, Gustave 229, 299, 472
 Lapayesse 265
 Lapesa, Rafael 39, 109, 135, 137, 138, 140, 207
 Larbaud, Valéry 461
 Laridon-Duplessis, Lucile 34
 Larra, Luis Mariano de 323
 Larra, Mariano José de 59, 310-312, 314, 452
 Laspéras, Jean-Michel 217-219, 223, 224
 Lastanosa, Vicencio J. de 417, 424
 Latini, Brunetto 202, 204, 207
 Latour, Antoine de 453
 Latourdupin, J.-F.-R. de 263
 Laugier, Marc-Antoine 443
 Laurenti, Joseph L. 430
 Lautréamont 30, 33
 Lavaud, René 119
 Lavedan, Henri 173
 Lavoisier, Antoine-Laurent de 264
 Lázaro Galdeano, José 337, 348, 349
 Le Brun, Charles 447
 Le Gentil, Pierre 140
 Le Nôtre, André 445
 Le Petit, Claude 479
 Le Prince de Beaumont, Madame 268, 269
 Le Roy, Beaulieu A. 353
 Le Senne, C. 353
 Le Tourneur, Pierre 32, 33
 Lebègue, Raymond 481
 Lebrija, Antonio de 352
 Leclere, Alberto 352
 Leduc, Violette 377
 Lee, Vernon 487
 Legault, Marie 287
 Leibovici, Sara 153
 Lejeune, Rita 119
 Lelo, Ana María y Carlos 353
 Lénient, P. 307
 Lentz, Jean 202
 Leonor de Sicilia, reina de Aragón 122, 123
 Lépicié, Bernard 446
 Lerma, Duque de 427
 Lermontov, Mijail 336
 Leroy, Beaulieu, A. 353
 Lesage, Alain-René 250, 262, 269, 429
 Leslie, J. K. 307
 Levitte, Georges 144, 153
 Levy, Robert I. 474
 Lillo, George 278
 Linguet, Simon-Nicolas-Henri 250
 Lioure, Michel 281
 Lissorgues, Yvan 79, 166, 393
 Lista, Alberto 259
 Litvak, Lily 349

- Longuyon, Jacques de 122, 125, 126
 Lope, Hans Joachim 439, 448
 Lope de Vega 173, 218, 242, 254, 255,
 292, 295, 353
 Lopez, François 442
 López de Ayala, Pedro 127
 López Bago 335
 López Estrada, Francisco 203
 López Fanego, Otilia 155, 494
 López Guijarro, Salvador 322
 López Jiménez, Luis 9, 175, 178, 182,
 407, 495
 López de Mendoza, Íñigo *véase* San-
 tillana, marqués de
 López Picó, Josep M. 356
 López Sedano, José 230-232, 235
 Lorca, Federico García 38, 467
 Lorrís, Guillaume de 139
 Loti, Pierre 338, 339
 Lott, R. E. 395
 Loubayssin de Lamarque, F. 478
 Low Kocher, Myron 222
 Lucano 249, 250
 Luis XIV, rey de Francia 47, 176, 177,
 444, 461, 477
 Luis XVI, rey de Francia 439, 448
 Luis XV, rey de Francia 170, 445
 Luis XIII, rey de Francia 428, 462,
 476
 Luis Bonaparte, rey de Holanda 332
 Luis Felipe, rey de Francia 456
 Luis de Granada 479
 Luis de León 247, 252, 257
 Lukács, Georg 392
 Lully, Jean-Baptiste 448
 Luna, Juan de 428, 478
 Luna, Rita 305
 Luzán, Ignacio de 230, 243, 244, 248,
 255, 258, 300, 437, 443, 447, 448
 Llach, Lluís 104
 Llaguno, Eugenio de 381
 Llampillas, Francisco Javier 244, 245,
 248, 250, 255
 Mably, Gabriel Bonnot de 266
 Machado de Sousa, M.^a Leonor 281
 Machaut, Guillaume de 138-142
 Machiavelli *véase* Maquiavelo
 Mackenzie, David 202
 Macpherson, James 32
 Madariaga, Salvador de 420
 Maine, Duque del 432
 Mainer, José-Carlos 347
 Máiquez, Isidoro 305
 Maisières, H. T. de 211
 Maistre, Joseph de 100
 Malherbe, François de 40
 Mallarmé, Stéphane 30-35, 41, 43, 195,
 353, 495, 496
 Mallet, David 32
 Mallet, Edmond 249
 Malón de Chaide, Pedro 211
 Malraux, André 197
 Manero Sorolla, M.^a Pilar 427, 495
 Mann, Thomas 472
 Maquiavelo 423, 472
 Maragall, Juan 353
 Marana, Jean-Paul 48
 Maravall, José Antonio 155, 428
 March, Jacme 124, 206
 March, Lleó 118
 March, Pere 124
 Marco García, Antonio 345, 495
 Margarita de Valois 417
 Margueritte, Paul 82, 339
 María, infanta de Aragón 116
 María de Luna 125
 María de Médicis, reina de Francia
 427, 444
 María de Navarra, reina de Aragón
 118
 Mariana, Juan de 258, 479
 Marichal, Juan 59, 63
 Marino, Adrian 375
 Marivaux 267
 Marmontel, Jean-François 245, 249,
 250
 Marrast, Robert 345, 350
 Mars, Anne-Françoise-Hippolyte 271,
 273
 Marsais, César Chesneau du 249
 Marsé, Juan 89-93, 95
 Martí, José 59, 399
 Martí, José Oriol 289, 291, 293
 Martín I, rey de Aragón 207
 Martín, infante de Aragón 118, 124
 Martín, Juan Carlos 192
 Martin du Gard, Roger 496
 Martinenche, Ernest 352, 465
 Martínez de la Rosa, Francisco 310
 Martorell, Joanot 132
 Marx, Carlos 91
 Masel, M. 352
 Masip, Paulino 492
 Masoliver, Joan Ramon 360, 363
 Massillon, Jean-Baptiste 180
 Masson de Morvilliers 442
 Matfré Ermengau 205-207
 Matthieu, Pierre 417
 Maule, Conde de 440
 Maupassant, Guy de 67-69, 71, 73-75,
 187, 337, 408, 495
 Mauron, Charles 464

- Mayans, Gregorio 248
 McClelland, Ivy L. 235
 Meilhac, Henri 192, 465, 488
 Meléndez Valdés, Juan 241, 253, 260
 Menageot, François-Guillaume 446
 Menavino, Giovan Antonio 484
 Mendes Pinto, Fernão 484
 Mendoza, Hurtado de 258
 Menéndez Pelayo, Marcelino 47, 217-221, 223, 239, 241, 243, 245, 259, 336, 346, 438
 Mercier, Louis-Sébastien 35, 230, 231, 267, 299, 301, 303, 442, 477
 Mérimée, Henri 352
 Mérimée, Prosper 176, 192, 453, 465, 472, 486-488, 495
 Mesmer, Franz Anton 184
 Mesonero Romanos, R. 58, 307, 314, 453, 497
 Metastasio, Pietro 250
 Meun, Jean de 139
 Michaux, Henri 35, 497
 Michelet, Jules 160
 Middleton, Thomas 487
 Mignard, Pierre 447
 Mihura, Miguel 63
 Milizia, Francesco 443
 Millán Alba, José A. 29, 495
 Millis Godínez, Juan de 219-223, 226, 227
 Millot, Claude 265
 Milton, John 211, 249, 250
 Miñano, Sebastián 305
 Minguet i Batllori, J. M. 357
 Mínguez de San Fernando, Luis 244, 245, 249
 Miravittles, Jaume 357, 360, 361
 Mirbeau, Octave 146, 173, 339
 Miró, Gabriel 37, 39, 40
 Miró, Joan 358-360
 Mistral, Frédéric 353
 Moland, Louis 273
 Molas, Joaquim 357
 Molière 32, 145, 146, 156, 157, 186, 256, 262, 267, 352, 479, 494
 Monfrin, J. 205
 Monmouth, Geoffroy de 120
 Montaigne, Michel de 53, 180, 197, 210, 494
 Montalbán *véase* Pérez de Montalbán
 Montand, Yves 90, 467
 Montanya, L. 360, 363
 Monte, Alberto del 432
 Montépin, Xavier de 147
 Montesinos, José F. 167, 171, 451
 Montesquieu 47-55, 437, 455
 Montgolfier, Étienne 449
 Montherlant, Henri 197, 460, 466
 Montiano, Agustín de 248, 255
 Monvel 271-273, 276, 278
 Moratín, Leandro Fernández de 239, 253-255, 260, 273, 303, 305, 437, 439, 443, 446-449
 Moratín, Nicolás Fernández de 255
 Moravia, Alberto 185, 187
 Morel-Fatio, A. 353, 422, 423, 478
 Moreno Carrillo, Bernardo 175
 Moret, Segismundo 79
 Morris, William 351, 352
 Morveau, L.-B. Guyton de 264
 Moslard, Simon 423
 Mourot, Jean 84
 Mousset, Albert 449
 Munárriz, José Luis 240, 243, 245, 251, 253, 256-260
 Muret, Marc-Antoine 417
 Murger, Henry 372
 Murray, John 483
 Murtola, G. 211
 Mussafia, A. 113
 Musset, Alfred de 181, 307
 Mussons, Ana María 107, 495
 Napoleón I, emperador de Francia 93, 94, 169, 177, 416, 452, 462, 464, 473
 Napoleón III, emperador de Francia 196, 327-329, 331-333
 Napoli-Signorelli, Pietro 248
 Naquet, Alfred 325
 Navarro Tomás, T. 292
 Nelli, René 119
 Nicoidsky, Clarisse 148, 153
 Nietzsche, Friedrich 351
 Nifo, Francisco Mariano 241
 Niño, Pero 127-133
 Ninon de Lenclos 156
 Nitti, John J. 202
 Nivelles de la Chaussée *véase* La Chaussée
 Noailles, Natalie 484
 Noel, Eugenio 64
 Noiers, Abbé des 219
 Nonnotte, Claude-François 264, 266
 Nordau, Max 146
 Normandy 352
 Noroña, Conde de 254
 Novalis 39
 O'Neill, Eugene 193
 O'Riordan, Patricia 349
 Ocampo, Silvina 58
 Olave, Juan de 220, 222
 Olavide, Pablo de 197, 230-237, 300-301
 Oleza, Juan 77, 80, 392, 396, 495

- Olivar, Marçal 121
 Olivares, Conde duque de 461
 Olivares Vaquero, M.^a Dolores 281, 495
 Olivé, Pedro María 256
 Oliver, Francesc 138
 Oliver, Miguel de los Santos 443
 Olivieri, D. 196
 Olona, José de 321, 322
 Orléans, Charles d' 136, 141, 291, 493
 Orléans, Duque de 219, 444
 Orléans, Gastón de 417
 Ortega y Gasset, José 43, 57, 58, 348, 419
 Ortega Munilla, José 335
 Ortelio, Abraham 424
 Ortiz de Zárate, Carlos 327, 496
 Orwell, George 473
 Ossian 32, 33
 Osuna, Rafael 345, 346, 348
 Otero Pedrayo, Ramón 83-88
 Otway, Thomas 477
 Oudin, César 478
 Padilla, Manuel 321
 Pageaux, Daniel-Henri 11, 435, 459, 496
 Pagès, Amédée 118, 126, 138, 140
 Pagnini, Luca Antonio 250
 Pagnol, Marcel 146
 Palacio Valdés, Armando 342
 Palacios, Marqués de 303
 Palau y Dulcet, Antonio 78
 Palau, Pedro 116
 Panckoucke, Charles-Joseph 442
 Pániker, Salvador 58
 Paquette, J. M. 108
 Par, Alfonso 300
 Pardo Bazán, Emilia 77, 78, 335-342, 352, 407
 Paredes, Alonso 203
 Parigot, Hippolyte 311
 Parker, Alexander A. 429
 Parra Albà, Montserrat 21, 496
 Pascal, Blaise 197
 Pasquin, Antoine-Claude 483
 Pasteur, Louis 157
 Pastoret, Claude-Emmanuel de 264
 Pataky-Kosove, J. L. 229
 Pattison, Walter T. 166
 Pavese, Cesare 475
 Paz, Octavio 469
 Pech, Abate 443
 Pedro III, rey de Aragón *véase* Pedro el Ceremonioso
 Pedro el Ceremonioso 115-118, 121-126, 206
 Pedro de Portugal 135
 Peers, E. Allison 309
 Pelegrín, B. 420, 425
 Perellós, Francesch de 117
 Perellós, Ramón de 205
 Pérez Capo, Felipe 320
 Pérez del Castillo, Baltasar 218
 Pérez Galdós *véase* Galdós
 Pérez de Herrera, Cristóbal 433
 Pérez de Hita, Ginés 485
 Pérez Jorba, Joan 356
 Pérez Ledesma, M. 345
 Pérez de Montalbán, Juan 222, 223, 475, 479
 Pérez de Sousa, F. 423
 Perron de Castera, Louis-Adrien du 245
 Pescioni, Andrea 218, 222
 Petrarca, Francesco 137, 439
 Pfandl, Ludwig 476
 Pholien, Georges 162
 Pia, Pascal 401
 Picabia, Francis 356
 Picón, Jacinto Octavio 335
 Pidal, Alejandro 346
 Pigault-Lebrun 159
 Pilâtre de Rosier, J.-F. 449
 Piquer Desvaux, Alicia 37, 496
 Pisan, Christine de 141
 Pitt-Rivers, J. 474
 Pixérécourt, René-Charles G. de 307
 Pla, Josep 183-189
 Planella, Pere de 123
 Planells, A. 358
 Poe, Edgar A. 38
 Poinot 352
 Poirion, Daniel 130
 Polibio 423
 Poliziano 212
 Polt, John 235
 Pompadour, Marquesa de 156, 463
 Ponge, Francis 35
 Ponson du Terrail, Pierre-Alexis 167
 Ponz, Antonio 437-449
 Poole 176
 Pope, Alexander 254
 Porché, François 401
 Portnoff, G. 78
 Poter, H. 352
 Poterrat, Louis 196
 Poussin, Nicolas 447
 Poyán Díaz, Daniel 175
 Prado, Javier del 84, 405, 496
 Prévost, Antoine-François 147, 268, 496
 Prévost, Marcel 78, 338, 339

- Primo de Rivera, Miguel 97, 101
 Príncipe Negro 126, 127
 Proust, Marcel 40, 41, 187, 197, 338, 496, 498
 Puente, Joaquín de la 438, 439
 Puget de la Serre, Jean 266
 Pushkin, Alexander 336
 Quadrio, Francisco Saverio 250
 Queralt, Guerau de 124
 Quevedo, Francisco de 254, 418, 428, 498
 Quincey, Thomas de 33
 Quinet, Edgar 481
 Quiñones de Benavente, Luis 427
 Quintana, Manuel José 239, 248, 252-256, 258-260
 Racan, Honorat de Bueil de 247
 Racine, Jean 145, 146, 180, 250, 256, 288, 311, 379, 380, 382, 384, 386, 387, 494
 Racine, Louis 268
 Raimbert de Paris 110
 Raimon 186
 Ramsay, André Michel 250
 Rancé, Armand de 263
 Ravaisson-Mollien, Félix 79
 Rebullosa, J. 424
 Récéjac, Jérôme-Edouard 79
 Rego, Luis 468
 Reichenberger, Kurt 210, 213
 Reinoso, Félix María 259
 Remke 79
 Remurat, M. 353
 Renan, Ernest 161-163, 182, 354
 Renard, Jules 339
 Renard, Raimond 144, 153
 Renou, Antoine 443
 Renouvrier, Charles 79
 Resnais, Alain 467
 Révah, I. S. 151
 Reverdy, P. 356
 Revilla, Manuel de la 335
 Rexach, Gabriel 117
 Reyes Cano, Rogelio 48
 Reynaud, Luis 301
 Reynier, Gustave 352
 Reynolds, Joshua 446
 Riba, Carles 104
 Ribbans, Geoffrey 441
 Ribot, Théodule 338
 Ricard, Xavier de 351
 Ricard, Robert 165
 Ricardo Corazón de León 123
 Ricardou, Jean 372
 Ricketts, P. T. 205, 206
 Rico, Francisco 64, 218, 484
 Richard, Jean-Pierre 84, 86
 Richelieu, Cardenal de 428, 461
 Richepin, Jean 287
 Ridruejo, Dionisio 184
 Rimbaud, Arthur 30, 31, 33, 35, 90
 Rioja, Francisco de 248, 252-254, 257
 Ríos, Juan Antonio 229, 496
 Ríos, Luis de los 322
 Ríos, Vicente de los 245, 248, 250, 256
 Riquer, Isabel de 115, 496
 Riquer, Martín de 110-112, 115, 118, 119, 124-126, 131, 132, 138, 205, 207
 Rivas, Duque de 310
 Rivero, Casto María de 440
 Robbe-Grillet, Alain 378
 Robert, A.-J. y N.-L. 449
 Robinson, Margaret 401, 402
 Roca, J.-M. 126
 Rocabertí, Bernat Hug de 138
 Rocabertí, Vizconde de 124
 Rochon 267
 Rod, Édouard 80-82, 338, 339
 Rodin, Augusto 352
 Roditi, E. 206
 Rodríguez, Alonso 479
 Rodríguez, Evangelina 217
 Rodríguez de Arellano, Vicente 273
 Rodríguez de Ledesma, Francisco 303
 Rof Carballo 85
 Roger, Jacques 48
 Roig, Adrien 281
 Roissard *véase* Roysard
 Rokiski, Gloria 271
 Roland, Madame 34
 Rolland, Romain 78, 185, 339, 497
 Rollin, Charles 250, 267
 Romains, Jules 339
 Romera Castillo, José 191, 497
 Romera-Navarro, M. 418, 420
 Romero, Elena 145, 146, 148, 153
 Romero Tobar, Leonardo 259, 437, 497
 Ronzi, Melchor 382, 383
 Ros, G. de 184
 Rosell, Cayetano 322
 Rossell, C. 127
 Rosset, François de 223
 Rossi, Domingo 382
 Rossini, Gioacchino 157
 Rostand, Edmond 287, 288, 290, 291, 293, 294
 Rousseau, Jean-Jacques 31, 33, 59-65, 156, 157, 181, 197, 262, 264, 266, 411
 Roussin, Silvia 193
 Roysard, Nicolas 263
 Rozier, Jean-François 265
 Rubens, Peter Paulus 444

- Rubín de Celis, Manuel 248, 255, 257
 Rubió i Balaguer, Jordi 115, 118
 Rubió y Lluch, Antoni 116-118, 125, 126
 Rudat, Eva M. 241
 Ruggieri, R. M. 120
 Ruiz Domenec, E. 127, 128, 131
 Ruiz de Alarcón, Juan 217, 495
 Ruiz Alvarez, Rafael 399, 497
 Ruskin, John 79
 Russell, P. 202, 204
 Rutherford, J. 395, 396
 Saavedra Fajardo, Diego 424, 479, 489
 Sabatier, Auguste 79
 Sabatier, P. 352
 Sabatier, Robert 401
 Sablon, Jean 196
 Sacy, Silvestre de 473
 Sageret, J. 352
 Said, Edward W. 473
 Saillard, Simone 392
 Saint-Amant, M.-A. de Gérard de 479
 Saint-Évremond, Ch. de Saint-Denis de 250
 Saint-Lambert, Jean-François 250, 268
 Saint-Pierre, Bernardin de 147, 269
 Saint-Réal, César V. de 266, 477-479
 Saint-Simon, Conde de 457
 Saint-Simon, Duque de 59
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de 354
 Sainz Rodríguez, Pedro 442
 Saladino, sultán de Turquía 123
 Salas Barbadillo, Alonso de 434, 479
 Salazar, Ambrosio de 422, 478
 Salem, Selomó 148
 Salinas, Pedro 40
 Salvat Papasseit, Joan 356
 Samaniego, Félix de 247, 255
 San Pedro, Diego de 475
 Sánchez, Alberto 219
 Sánchez, Pedro María 192
 Sánchez, Tomás Antonio 249
 Sánchez Cantón, F. J. 207, 438, 440, 446
 Sánchez García-Arcicollar, M. D. 146, 153
 Sánchez Granjel, Luis 346, 348
 Sánchez Juan, S. 360
 Sánchez Muñoz 205
 Sancho IV, rey de Castilla 203
 Sand, George 160, 161, 372
 Santa, Angels 89, 497
 Santa Cruz, Marqués de 449
 Santillana, Marqués de 135-142, 207
 Santos, Francisco 434
 Santos Torroella, R. 357, 358
 Saporta y Beja, Enrique 147, 151, 153
 Sarcey, Francisque 287
 Sardou, Victorien 157, 173, 318
 Sarmiento, Martín 249
 Sarrailh, Jean 442
 Sarrazin, Gabriel 338, 342
 Sartre, Jean-Paul 90, 197, 400, 482
 Sassone 448
 Saura, Carlos 192
 Sayol, Ferrer 124
 Scarron, Paul 479, 497
 Scribe, Eugène 173, 307, 308, 314
 Scudéry, Madeleine de 485
 Schiff, Mario 136
 Schiller, Friedrich 302, 477
 Schlegel, A. W. y F. 240, 460
 Schopenhauer, Arthur 68, 69, 72, 75
 Schröder, G. 420
 Schulze-Busacker, E. 202
 Sebold, Russell P. 59, 61
 Seco Serrano, Carlos 452, 453
 Sedaine, Michel-Jean 230
 Sedó, Arturo 271
 Segarra Montaner, Marta 183, 497
 Segrais, Jean Regnault de 247
 Sellés, Eugenio 289
 Sempere y Guarinos, Juan 449
 Sénancour, Étienne Pivert de 31
 Sephiha, Haïm Vidal 144, 151, 153
 Seronde, J. 140
 Serrano de Wilson, Emilia 322
 Shakespeare, William 288, 353, 487
 Sharrer, H. L. 118
 Shaw, Patricia 474
 Sheridan, Richard B. 480
 Sibila de Fortiá, reina de Aragón 118, 125
 Silhouette, Étienne de 460
 Silva, José Asunción 399
 Silverman, Joseph H. 149, 152
 Simon, Claude 496
 Simón Díaz, José 242
 Simón Palmer, M.ª del Carmen 271
 Sindreu, C. 356
 So, Bernat de 124
 Sobejano, Gonzalo 392
 Sófocles 248
 Solà-Solé, Josep M. 152
 Solé i Castells, Cristina 97, 497
 Solís, Rafael 291
 Sorel, Charles 222
 Soria, Andrés 240
 Soriano, Rodrigo 407
 Souiller, Didier 429
 Soulié, Frédéric 167, 371
 Soupault, Philippe 356
 Souza, Linda de 468

Spadaccini, Nicolas 429
 Spiegelhalter 176
 Spir, Afrikan A. 79
 Sponde, Henry de 477, 478
 Staël, Madame de 35
 Stendhal 89, 91, 92, 95, 157, 187, 341, 342, 494, 496, 497
 Straparola, Giovan Francesco 217
 Suard, Jean-Baptiste 33
 Suárez Galbán, Eugenio 59
 Subirá, José 379, 380
 Sue, Eugène 147, 159, 181, 372
 Sulzer, Johann Georg 245, 249-251
 Swift, Jonathan 50, 54
 Swinburne, Henry 460, 485
 Sylvester, Josuah 211
 Symons, Arthur 352
 Taine, Henri 338, 341, 392
 Tamayo y Baus, Manuel 292
 Tamayo y Rubio, José 48
 Tamizey de Laroque, P. 489
 Tannenberg, Boris de 352
 Tasso, Torquato 211, 249, 250, 486
 Tchejov, Anton 351
 Tejado, Gabino 315
 Tenreiro, Ramón M. 350
 Teresa, Santa 475, 479, 495
 Tesseract, Claudio 218
 Tharrats, J. J. 357
 Théophile de Viau 479
 Thévenin, Pantaléon 210
 Thibaudet, Albert 353
 Thjulen, Lorenzo 21-26
 Thomas, Antoine-Léonard 266
 Ticknor, George 48, 472
 Timoneda, Juan de 497
 Tineo, Juan 260
 Tintorer, Emilio 289, 291, 293
 Tirso de Molina 173, 479
 Todisco, Venanzio 431
 Todorov, Tzvetan 18
 Toledano García, M.ª Cruz 389, 396, 498
 Tolivar Alas, Ana Cristina 379-381, 498
 Tolstoi, Leon 78, 80, 82, 146, 184, 187, 336, 339, 340, 352, 475
 Torre, Francisco de la 247
 Torre, Guillermo de 58, 345, 346, 348, 350
 Torres Bodet, Jaime 58
 Torres Rioseco, Arturo 399
 Torres Villarroel, Diego de 59-65
 Torroella, Guillem de 119
 Torroella, Pere 138
 Tricàs i Preckler, Mercè 357
 Trie, Arnaud de 129
 Trigueros, Cándido María 230, 231, 255
 Truchet, Jean 287
 Tubau, María 320, 322, 323
 Tuñón de Lara, M. 345
 Turgot, Anne-Robert-Jacques 32
 Tzara, Tristan 356
 Ulloa, Alejandro 294
 Umbral, Francisco 58, 64
 Unamuno, Miguel de 59, 61
 Urzainqui, Inmaculada 239, 246, 498
 Vafilo, Carlos 417, 498
 Valbuena, Bernardo de 254
 Valbuena Prat, Angel 59, 408, 429
 Valdés, Juan de 491
 Valdés, Luis 320
 Valdivielso, José de 212, 254
 Valdivieso véase Valdivielso
 Valera, Juan 175-182, 336, 341, 342, 346, 347, 354, 492, 497
 Valery, Antoine-Claude Pasquin 483
 Valéry, Paul 37-43, 338
 Valladares, Antonio 237, 302-304
 Valverde, Fernando 192
 Van Ryselberghe, Marie 197
 Van Tieghem, P. 32
 Van Heusden, Gérard Th. 136
 Van der Horst, C. H. M. 120
 Van Loo, Carle 463
 Vancleve, Corneille 445
 Vauban, Sébastien Le Prestre de 156
 Vauvenargues, Marqués de 250
 Vázquez, Ana 272
 Vega, Ventura de la 289
 Velasco, Clemente de 346
 Velasco, Concha 192
 Velázquez, Luis J. 244, 245, 248, 254
 Verdi, Giuseppe 477
 Verdín Díaz, G. 395
 Verhaeren, Émile 353
 Verlaine, Paul 195
 Vernant, J. P. 133
 Verne, Jules 147
 Vernet, Horace 169, 416
 Vézinet, François 352
 Vía, Luis 289, 291-293
 Viau, Théophile véase Théophile
 Vida, Marco Girolamo 241
 Vidal-Alcover, Jaume 119
 Viera y Clavijo, José 437, 455, 446-449
 Vigny, Alfred de 41, 307, 308
 Vilallonga, José Luis de 468
 Vilar, Juan Bautista 144, 153
 Villacorta Baños, Francisco 346
 Villanueva, Darío 438
 Villanueva del Prado, Marqués de 449

Villedieu, Madame de 485
 Villegas, Esteban Manuel de 257, 293
 Villena, Enrique de 136, 207
 Villiers de l'Isle-Adam 494
 Villon, François 291
 Viola, J. 358, 360
 Violante de Bar, reina de Aragón 118,
 124, 125, 205, 206
 Virués, Cristóbal de 212
 Viscardi, A. 478
 Vitrián, Juan 417
 Vittorini, Elio 475
 Viudas Camarasa, Antonio 152, 153
 Vivonne 432
 Vogüé, Melchior de 77, 336, 351
 Voltaire 51, 103, 104, 157, 158, 163, 164,
 181, 197, 249, 250, 262, 264, 266, 267,
 300, 460, 494, 496
 Wace 120, 127
 Wagner, Richard 68
 Waltrand Haibach, Helene 439
 Wardropper, Bruce 219
 Watin, Jean-Félix 265
 Watson, Stephen 449
 Webster, John 487
 Wellek, René 241
 Whitelocke 480
 Wisseman 160
 Wittlin, C. J. 204, 205
 Worth, Charles-Frédéric 176
 Yegorov, B. F. 481
 Young, Arthur 32, 33, 449
 Zabala y Zamora, Gaspar 237
 Zahareas, Anthony N. 429
 Zahonero, José 335
 Zaldívar, Gladys 400
 Zamacois, Eduardo 64
 Zayas, María de 475, 479
 Zola, Émile 78, 146, 147, 161, 166, 182,
 187, 290, 336, 337, 339-341, 351, 390-392,
 394, 407-410, 492, 495
 Zorrilla, José 60, 291-293
 Zulueta, Carmen de 481, 483
 Zviguilsky, A. 481

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN 11

DE LA LENGUA DEL OTRO AL LENGUAJE POÉTICO

Antonio FIGUEROA
TEXTO Y LECTURA EN OTRA LENGUA 15

Montserrat PARRA ALBÁ
**EN TORNO A LA LENGUA DE LA REVOLUCIÓN: EL «NUEVO
VOCABULARIO FILOSÓFICO-DEMOCRÁTICO» DEL PADRE THJULEN** 21

José A. MILLÁN ALBA
**ALGUNOS ASPECTOS DEL POEMA EN PROSA Y LAS CATEGORÍAS
DEL LIRISMO CONTEMPORÁNEO** 29

Alicia PIQUER DESVAUX
EN TORNO AL LENGUAJE POÉTICO: JORGE GUILLÉN Y PAUL VALÉRY 37

PARALELISMOS

Antonio DOMÍNGUEZ
**LAS «LETTRES PERSANES» Y LAS «CARTAS MARRUECAS»:
LA FUNCIÓN DE LA PERSPECTIVA EN LA CRÍTICA SOCIAL
DE DOS NOVELAS EPISTOLARES** 47

Anna CABALLÉ REPERCUSIONES DE LA LITERATURA MEMORIAL FRANCESA EN ESPAÑA	57
Marta GINÉ JANER «UNE VIE» Y «SU ÚNICO HIJO»: EL PORQUÉ DE UNA SEMEJANZA	67
Joan OLEZA SIMÓ ESPIRITUALISMO Y FIN DE SIGLO: CONVERGENCIA Y DIVERGENCIA DE RESPUESTAS	77
Nicole DULIN ANÁLISIS COMPARATIVO DEL PAISAJE EN CHATEAUBRIAND Y OTERO PEDRAYO	83
Angels SANTA IMÁGENES DE STENDHAL EN LA OBRA DE JUAN MARSÉ	89
Cristina SOLÉ I CASTELLS LA PRESENCIA DE FRANÇA A «ICÀRIA, ICÀRIA» DE X. BENGUEREL	97

PRESENCIAS

Ana M.ª MUSSONS PERSONAJES DE LA ÉPICA FRANCESA EN LA LITERATURA CASTELLANA MEDIEVAL	107
Isabel de RIQUER LA LITERATURA FRANCESA EN LA CORONA DE ARAGÓN EN EL REINADO DE PEDRO EL CEREMONIOSO (1336-1387)	115
Victoria CIRLOT LA IMAGEN DE FRANCIA EN EL «VICTORIAL» DE GUTIERRE DÍEZ DE GAMES	127

Juan F. GARCÍA BASCUÑANA
PRESENCIA Y AUSENCIA DE LA POESÍA FRANCESA
EN EL «PROHEMIO» DEL MARQUÉS DE SANTILLANA 135

Paloma DÍAZ-MAS
INFLUENCIAS FRANCESAS EN LA LITERATURA SEFARDÍ:
ESTADO DE LA CUESTIÓN 143

Otilia LÓPEZ FANEGO
EN TORNO A LA FUNCIÓN DE LO FRANCÉS EN «LA REGENTA» 155

Francisco CAUDET
FRANCIA EN LAS «NOVELAS CONTEMPORÁNEAS» DE GALDÓS 165

Luis LÓPEZ JIMÉNEZ
VALERA, ADMIRADOR DE FRANCIA EN SUS NOVELAS 175

Marta SEGARRA MONTANER
PRESENCIA DE BALZAC EN LA OBRA DE JOSEP PLA 183

José ROMERA CASTILLO
FRANCIA EN EL TEATRO DE ANTONIO GALA 191

TRADUCCIÓN Y TRADUCCIONES

Carlos ALVAR
APORTACIÓN AL CONOCIMIENTO DE LAS TRADUCCIONES
MEDIEVALES DEL FRANCÉS EN ESPAÑA 201

Cristina BARBOLANI
LAS TRADUCCIONES AL CASTELLANO
DE LA «PREMIÈRE SEPMAINE» DE DU BARTAS 209

M.ª Soledad ARREDONDO
NOTAS SOBRE LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO DE ORO:
BANDELLO FRANCOESPAÑOL 217

Juan A. RÍOS
TRADUCCIÓN/CREACIÓN EN LA COMEDIA SENTIMENTAL
DIECIOCHESCA 229

Inmaculada URZAINQUI
BATTEUX ESPAÑOL 239

M.ª Aurora ARAGÓN
TRADUCCIONES DE OBRAS FRANCESAS EN LA «GACETA DE MADRID»
ENTRE 1790 Y 1799 261

Guillermo CARNERO
BOUTET DE MONVEL, LA HARPE Y CARNERERO 271

M.ª Dolores OLIVARES VAQUERO
EL TEMA DE INÉS DE CASTRO EN FRANCIA Y EN ESPAÑA:
LA «INÉS» DE LA MOTTE Y LA «INÉS» DE BRETÓN 281

Montserrat COTS
LA VERSIÓN ESPAÑOLA DEL *Cyrano de Bergerac* DE EDMOND
ROSTAND 287

RECEPCIÓN CRÍTICA

M.ª Jesús GARCÍA GARROSA
LA RECEPCIÓN DEL TEATRO SENTIMENTAL FRANCÉS EN ESPAÑA 299

Roberto DENGLER GASSIN
EL DRAMA ROMÁNTICO FRANCÉS EN MADRID (1830-1850) 307

Rosa M.ª CALVET LORA
LA IMAGEN DE FRANCIA A TRAVÉS DEL TEATRO DE ALEJANDRO
DUMAS HIJO 317

Carlos ORTIZ DE ZÁRATE
LA MANIPULACIÓN DE LA IMAGEN DE NAPOLEÓN III
POR LA PRENSA CANARIA DE LA ÉPOCA 327

Inmaculada BALLANO
EL PSICOLOGISMO FRANCÉS DE FIN DE SIGLO
Y EMILIA PARDO BAZÁN 335

Antonio MARCO GARCÍA
LAS REVISTAS FRANCESAS EN «LA LECTURA» (MADRID, 1901-1920) 345

Jesús GARCÍA GALLEGO
LA RECEPCIÓN DEL SURREALISMO EN CATALUÑA 355

INTERTEXTO, ESTEREOTIPO, EXOTISMO

José María FERNÁNDEZ CARDO
LA OTRA CULTURA EN ESTA LITERATURA: FUNCIONES EXÓTICAS
DE LA ESCRITURA 371

Ana Cristina TOLIVAR ALAS
COMELLA Y LAS TRAGEDIAS BÍBLICAS DE RACINE: «ATALÍA» 379

M.ª Cruz TOLEDANO GARCÍA
PRESENCIA DE FLAUBERT EN LEOPOLDO ALAS «CLARÍN» 389

Rafael RUIZ ÁLVAREZ
BAUDELAIRE Y DEL CASAL: INFLUENCIAS TEMÁTICA Y LÉXICA 399

Javier del PRADO
FRANCIA EN «FORTUNATA Y JACINTA» 405

Carlos VAÍLLO
LOS FRANCESES, ANTÍPODAS DE LOS ESPAÑOLES EN GRACIÁN 417
519

M.ª Pilar MANERO SOROLLA IMÁGENES DE FRANCIA EN LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA	427
Leonardo ROMERO TOBAR ANTONIO PONZ FUERA DE ESPAÑA: SU VISIÓN DEL PARÍS PRERREVOLUCIONARIO	437
Luis F. DÍAZ LARIOS VIAJEROS COSTUMBRISTAS EN FRANCIA (EN TORNO A LOS «VIAGES DE FRAY GERUNDIO»)	451
Daniel-Henri PAGEAUX UN ASPECT DES RELATIONS CULTURELLES ENTRE LA FRANCE ET LA PÉNINSULE IBÉRIQUE: L'EXOTISME	459
Claudio GUILLÉN IMAGEN NACIONAL Y ESCRITURA LITERARIA	471
COLABORADORES	491
ÍNDICE ONOMÁSTICO	499
ÍNDICE GENERAL	515

