HISPANOGALIA



HISPANOGALIA

Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte

I

2004-2005

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EMBAJADA DE ESPAÑA EN FRANCIA

HISPANOGALIA

Revista hispanofrancesa de Pensamiento, Literatura y Arte

Dirección:
Javier Pérez Bazo
(Consejero de Educación)

Comité científico:
Pedro Aullón de Haro (Universidad de Alicante), Jacques Badet (Inspection Générale), Christian Boix (Université de Pau), Mercedes Boixareu (UNED), Enrique Camacho (Instituto Cervantes), Jean Cannavagio (Université de Paris-Nanterre), Juan Carrete (INTERMEDIAE, Madrid), Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia), Javier de Lucas (Colegio de España), Antonio Domínguez Rey (UNED), Javier Fresnillo (Universidad de Alicante), Javier García Gibert (I.E.S. Juan de Garay, Valencia), Efraín Kristal (Universidad de California, Los Ángeles), Julio Neira (UNED, Centro de la Generación del 27), Gregorio Peces-Barba (Universidad Carlos III), Javier Portús (Museo del Prado), Domingo Ródenas (Universidad Pompeu Fabra), Rafael Rodríguez Marín (Depart. Lexicografía, RAE), Emiliano Sánchez (Inspection Générale), Simonetta Scandellari (Universidad de Ferrara), Christophe Singler (Université de Besançon), María José Vega (Universidad Autónoma de Barcelona), José Luis Villacañas (Universidad de Murcia), Daniel Vitry (Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche), Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail).

© 2005, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia /
Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General Técnica.

© De los artículos, sus autores.
© De *Poesía / Poésie,* de Claudio Rodríguez, Clara Miranda
NIPO: 651-05-335-6

Consejería de Educación
Embajada de España en Francia
22 avenue Marceau - 75008 París

Pedidos y distribución:
Centro de Recursos
34, Boulevard de l'Hôpital 75005 Paris
Tel: 0147074858 Fax: 0143371198
@: centrorecursos.fr@mec.es

Diseño y maquetación: Antonio Ramos

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, grabación, fotocopia, etc.— sin el permiso expreso de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

Presentación 9
Javier Pérez Bazo

ENSAYOS Y ARTÍCULOS

La influencia del constitucionalismo francés en la constitución de Cádiz... 13
Francisco Serra

España 1808-1812: un recorrido constitucional 29
Simonetta Scandellari

Relaciones musicales entre Francia y España hasta el Renacimiento..... 55
Enrique Llobet

Les aventures de don Quichotte en France au XXe Siècle 89
Jean Canavaggio

La joven literatura española ante la "petite chapelle" francesa: Larbaud, Marichalar e *Intentions* 107
Domingo Ródenas de Moya

Claude Lorrain en el Museo del Prado o los viajeros que nunca quisieron partir 135
Vicente Carreres

Español como segunda lengua: difusión, aprendizaje y formación 153
Susana Pastor Cesteros

"Arte de hablar" y enseñanza de la lengua materna 169
María Dolores Abascal

NOTAS, DOCUMENTOS, COMENTARIOS

Anotaçoes para uma lição de ètica (ou de estética humana) 187
Javier Pérez Bazo

Humanismo y 'Bibliotheca Europa' 197
Pedro Aullón de Haro

Eres / eras: propositions pour la lecture d'une convergence sémiologique .. 211
Renaud Cazalbou

RECENSIONES, NOTICIAS BIBLIOGRÁFICAS

Daniel-Henri Pageaux, *Trente Essais de Littérature Général et Comparée, ou la corne d'Amalthée* 223
por *Jaime Caralt* (Traducida al francés por *Elsa Estaire*)

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, traducción de Mauro Armiño . 225
por *José Antonio R. Lasa*

Daniel-Henri Pageaux, *Les aventures de la lecture. Cinq essais sur le Don Quichotte* 227
por *José Antonio R. Lasa*

Noticias bibliográficas 230

Resumenes para repertorios bibliográficos 235

TRADUCTOLOGÍA Y TRADUCTOGRAFÍA

L'ivresse et la clarté du chant (Sur la poésie de Claudio Rodríguez) 245
Laurence Breysse-Chanet

Poesía / Poésie, de Claudio Rodríguez 230

Presentación

La relación humanística y, en líneas generales, el intercambio cultural hispano-francés configura un caudal voluminoso como hecho histórico secular muy distinguido dentro de la tradición europea antigua y moderna. Esto es notorio y se funda, entre otras cosas, sin duda condicionadas por una vida y culturas de inmediata vecindad, en las relevantes actividades académicas de un rico hispanismo francés con función propia durante los dos últimos siglos y que ahora querríamos reencontrar como en aquel tiempo de su esplendor desgraciadamente alejado. Ahora bien, tampoco es menos evidente la carencia a estos propósitos de un órgano de elaboración y difusión capaz de situar y promover una acción hispano-francesa sólida y compartida en todos los posibles ámbitos de actuación conjunta y muy especialmente en lo relativo a los ciclos académicos que vertebran los sistemas educativos español y francés.

Entre otras realizaciones, y dentro del plan de acción educativa del Ministerio de Educación y Ciencia en el Exterior a través de su Secretaría General Técnica y la Subdirección General de Cooperación Internacional, la Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia ha decidido ampliar el ejercicio de su responsabilidad institucional mediante la creación del proyecto de publicaciones HISPANOGALIA y, en particular, la revista que adopta como título esta misma denominación. Se trata de establecer, por un lado, dicho órgano en su propia orientación, novedosa por su singularidad comparatista y pluridisciplinaria, al igual que, por otra parte, definir de hecho los requisitos de esta especificidad rigurosa y su amplitud de horizontes, así como la proyección irrenunciable para la teoría cultural de sentido románico y europeo en orden a un principio de Humanismo hoy como siempre necesario en el eje de gravedad de los nuevos tiempos y el fomento renovado de los valores educativos e intelectuales.

Así pues, nos encontramos en el momento de invitar a docentes e investigadores tanto de dentro como de fuera de Francia y de España a participar y contribuir en el empeño de este nuevo proyecto al que ahora se nos convoca. Quede constancia, finalmente, del reconocimiento agradecido de la institución que dirige y patrocina a quienes ya han tomado lugar y han hecho posible este primer volumen de *Hispanogalia*.

JAVIER PÉREZ BAZO
Consejero de Educación

ENSAYOS Y ARTÍCULOS

La influencia del constitucionalismo francés en la constitución de Cádiz

Francisco Serra
Universidad Complutense de Madrid

La Constitución española de 1812, conocida habitualmente como la Constitución de Cádiz, representa un momento esencial en la historia del constitucionalismo español, precisamente por ser la que, en sentido propio, inicia la azarosa historia a través de la cual se ha tratado de dotar a la nación española de una Constitución. Elaborada en una situación de aguda crisis histórica, cuando gran parte del territorio se encuentra sometido a la invasión del ejército napoleónico, la Constitución es vista como una forma de defensa de la identidad nacional frente a la pretensión de un poder extranjero de cambiar la dinastía imperante. La forma en que se lleva a cabo esa transformación llega a adquirir rasgos propios de "sainete"[1]: después del motín de Aranjuez y la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII, Napoleón pudo aparecer como mediador y, tras reunir a la familia real en Francia, conseguir que Fernando le devolviera la titularidad dinástica a su padre para cedérsela luego a él y poder nombrar a su hermano José Rey de España. A una asamblea de notables elegidos por él mismo presentó el Estatuto de Bayona, que difícilmente puede ser considerado como un auténtico inicio de la historia constitucional española. El carácter otorgado de ese documento y su falta de conexión con los verdaderos representantes de la Nación, así como su verdadera falta de efectividad continuada en el territorio español, hacen que se sitúe lejos de lo que supondría una verdadera Constitución, que sólo encontraremos, con algunas dificultades derivadas del procedimiento seguido para su redacción, en la Constitución de Cádiz.

Pese a todo, hubo sectores que desde el comienzo se identificaron con el proyecto trazado para España por el Emperador y consideraron que una

[1] J. M. Portillo Valdés "La Revolución constitucional en el mundo hispano", en B. Clavero, J. M. Portillo, M. Lorente, *Pueblos, Nación, Constitución (en torno a 1812)*, Vitoria-Gasteiz, Ikusager Ediciones y Fundación para la Libertad, 2004, p. 58.

monarquía ilustrada al estilo de la que se consideraba imperante en Francia podía servir para introducir las necesarias reformas que había que emprender. No se trataba tanto de llevar a cabo en España un proyecto semejante al que dio lugar a la Revolución en Francia, sino de tomar como punto de partida la situación entonces existente más allá de los Pirineos, cuando la acción de Napoleón había puesto fin al movimiento revolucionario e instaurado un régimen basado ahora en una fuerte autoridad.

La pretensión de Napoleón, sin embargo, encontró fuerte oposición popular y se fue organizando un movimiento de resistencia, a raíz del cual se fueron creando diferentes Juntas que acabaron coordinándose mediante la creación de una Junta Suprema Central Gubernativa que fue tomando conciencia de la necesidad de reconstrucción del Estado, aunque desde el comienzo los pareceres dentro de la propia Junta estuvieron divididos entre los que consideraban que de lo que se trataba era de la restauración y renovación de las antiguas leyes fundamentales del reino, que habían quedado desvirtuadas por el absolutismo, y aquellos que estimaban, en cierta medida influidos por el modelo francés, que lo que había que emprender era la elaboración de una Constitución que, aun entroncado con las instituciones tradicionales, llevara a cabo una reorganización bajo nuevas bases de la vida política española.

Esta tendencia fue la que se impuso y, en consecuencia, la Junta Central puso en marcha la preparación de la convocatoria de unas Cortes que tuvieran en consideración los problemas derivados de la invasión y propusieran medidas para afrontar esa reestructuración. Pero la Junta, en la práctica inoperante, dio paso a una Regencia, integrada por cinco personas y que fue la que convocó una reunión de las Cortes, de las que formaron parte diputados designados de manera anómala y desigual, lo que estaba justificado por la difícil situación del país, pero que haría que, ya desde el comienzo, se pusiera en duda la legitimidad de los trabajos realizados por aquéllas. Reunidas en la isla del León el 24 de septiembre de 1810, proclamaron los principios de la soberanía nacional, la división de poderes y la nueva forma de representación y un conjunto de medidas que pretendían cambiar el estado social y político del país y además impulsaron la redacción de una Constitución que fue promulgada en Cádiz el 19 de marzo de 1812.

La elaboración de la Constitución no estuvo exenta de dificultades, pues ya desde el principio se puso de manifiesto la existencia de muy diferentes

puntos de vista[2] sobre lo que se estaba intentando llevar a cabo: si para algunos de los diputados se trataba simplemente de volver a los principios tradicionales encarnados en las leyes fundamentales del reino, para otros el objetivo a alcanzar era totalmente distinto: introducir en España un nuevo lenguaje político que tuviera en cuenta los trascendentales acontecimientos que en las décadas anteriores habían tenido lugar en Francia. Al fin y al cabo, la Revolución francesa no fue vista como un acontecimiento nacional, sino como algo que afectaba al progreso del género humano en su conjunto. Así, en la lejana Prusia, Kant pudo llegar tarde a impartir sus enseñanzas (lo que sólo se había producido anteriormente en otra ocasión, cuando la lectura de Rousseau le distrajo de sus quehaceres habituales) para conocer las noticias que llegaban de Francia y escribiría hermosos párrafos en los que destacaba el carácter único de la Revolución, que podía triunfar o fracasar (y ya entonces parecía inevitable la alteración de sus principios fundacionales), pero que, en su sentido último, la asunción por un pueblo de su destino en sus propias manos, no se olvidaría jamás.

En los años de la Revolución, España se encontraba muy alejada del conjunto de ideas y problemas que traía consigo la profunda transformación política que se estaba produciendo, pero la conciencia de la profunda crisis del Antiguo Régimen daría lugar a que, en el momento de la ocupación napoleónica, se viera la ocasión para una profunda reordenación de la vida política. En el fondo, entre los que tomaron partido a favor del régimen que traía consigo la invasión napoleónica y los que aprovechaban la ocasión propiciada por el nuevo régimen para emprender la redacción de una Constitución lo que se estaba poniendo en confrontación eran dos diferentes concepciones de la Revolución: una, la originaria, que se había plasmado en la redacción de la primera Constitución francesa de 1791 y que intentaba configurar una Monarquía limitada y otra, la que pretendía la introducción en España de la versión napoleónica de la Revolución, que suponía a la vez cumplimiento y liquidación de la inspiración original. Con todo, entre aquellos que se oponían a la invasión y que se reunirán en las Cortes de Cádiz también existen diferentes

[2] Sobre la pluralidad de planteamientos teóricos de los diputados que formaron parte de las Cortes de Cádiz, véase J. Valera Suanzes Carpegna, *La Teoría del Estado en los orígenes del constitucionalismo hispánico (Las Cortes de Cádiz)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1983.

planteamientos y de ahí la dificultad en el momento de intentar alcanzar un acuerdo sobre el texto de la Constitución.

Esa indudable influencia de la Revolución francesa sobre toda Europa y, en concreto, sobre los diferentes planteamientos de los diputados reunidos en las Cortes de Cádiz hace que ya desde antes de la redacción definitiva del texto de la Constitución se les achacara a los defensores del nuevo lenguaje político haberse plegado de forma puramente mecánica a introducir en España las ideas que habían alcanzado plasmación concreta en el texto constitucional francés. Desde los sectores reaccionarios, la Constitución no era vista más que como una mala imitación de la Constitución francesa de 1791. Ya los vocales miembros de la Comisión de Constitución fueron conscientes de la influencia de las fuentes francesas e intentaron paliarla[3], sustituyendo algunos términos y cambiando algunos de los procedimientos utilizados en Francia, de tal forma que, en vez de una Declaración de Derechos del hombre, que sirviera de encabezamiento al texto, como sucedía en las primeras Constituciones francesas, se introdujera ese catálogo de derechos dentro del articulado. A pesar de esas modificaciones, era bastante clara la dependencia en origen de la Constitución española de 1812 respecto de la Constitución francesa de 1791.

La cuestión, que desde entonces ha sido polémica, debe ser situada en sus justos términos. Sin duda, en el momento de intentar dotar a España de una Constitución, era probable que se tomaran en cuenta los precedentes que existían de pueblos que habían llevado a cabo en los años anteriores algo similar. La propia Constitución francesa de 1791, y en especial la Declaración de derechos de 1789 (que, además, conoció múltiples proyectos, como puede verse en el libro de Christine Fauré[4]), para algunos estaba fuertemente inspirada por las Declaraciones de derechos norteamericanas[5]. Negar esas interrelaciones entre los diferentes textos constitucionales sería desconocer el carácter propio del constitucionalismo que, buscando el común objetivo de la limitación del poder, adopta formas distintas en los diversos Estados, aunque sobre la base de un propósito común y la incorporación de planteamientos

[3] F. Suárez, *Las Cortes de Cádiz*, Madrid, Rialp, 2002, p. 102.

[4] C. Fauré, *Las declaraciones de derechos del hombre de 1789,* México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

[5] Véase G. Jellinek y otros, *Orígenes de la Declaración de derechos del hombre y del ciudadano*, ed. a cargo de J. González Amuchastegui, Madrid, Ed. Nacional, 1984.

filosóficos similares, que, en esos años de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, pasan de unos textos a otros. En España la influencia del constitucionalismo francés debía ser especialmente intensa, no sólo por la relación especial en que se había visto envuelta la monarquía española respecto a la francesa, sino porque el objetivo que se perseguía al establecer una Constitución para España presentaba notables semejanzas con el que habían pretendido en un primer momento los revolucionarios franceses: establecer una Monarquía limitada, en la que, aun permaneciendo la institución monárquica, se introducía un nuevo lenguaje político: el de la revolución, de los derechos, de una nueva forma de organización del poder[6]. De lo que se trataba era de cimentar un orden de libertad frente al despotismo[7], de establecer formas de limitación del poder, que se plasmaban en los "principios generales de la nación española".

Si fuera ésta una cuestión puramente académica, el asunto no habría dado lugar a la larga polémica que, ya desde el momento de la redacción del texto constitucional, ha generado el problema de la influencia francesa en la Constitución española de 1812. Además del hecho de que, al ser la primera de las muchas que se sucedieron a lo largo del siglo XIX, ha sido objeto continuado de estudio[8], la Constitución de Cádiz ha sido una de las más comentadas por sus propias características y, de entre las cuestiones que suscita, una de las más significativas es la de la posible influencia francesa en su redacción. El alcance de ese posible influjo ha sido, ya desde el comienzo, un problema cargado de consideraciones políticas e ideológicas. En el momento de su discusión, el Filósofo Rancio expresaba sus temores de que se tratara de un mero trasunto de la francesa de 1791 y ya el Decreto de 1814 de Fernando VII que derogaba la Constitución señalaba, entre las razones para dejarla sin efecto, la de haber copiado los principios revolucionarios y democráticos de la Constitución francesa de 1791. Además, en una conocida obra, el padre

[6] Véase el estudio de M. Cruz Seoane, *El primer lenguaje constitucional español (Las Cortes de Cádiz)* Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1968.

[7] M. Pérez Ledesma, "Las Cortes de Cádiz y la sociedad española", en M. Artola (ed.), *Las Cortes de Cádiz*, Madrid, Marcial Pons, 2003, p. 173.

[8] Entre los trabajos recientes sobre la Constitución de 1812 destaca la obra colectiva *Materiales para el estudio de la Constitución de 1812*, edición a cargo de Juan Cano Buesa, Madrid, Parlamento de Andalucía/Tecnos, 1989.

Vélez, al llevar a cabo un análisis comparativo de ambas Constituciones, llegaba a la conclusión de que la Constitución de Cádiz estaba copiada en su mayor parte de la aprobada por los asambleístas de París. Sin embargo, este trabajo del padre Vélez está cargado de parcialidad, como señala con detalle Martínez Sospedra[9].

Esta tesis, desde perspectivas más amplias, ha vuelto a ser defendida por Warren M. Diem, que ha estudiado y comparado la Constitución de 1812 con las francesas de 1791, 1793 y 1795, intentando ir más allá de la tesis tradicional, que limitaba la influencia a la Constitución de 1791. Sin embargo, el examen comparativo de los artículos de las Constituciones francesas (y, en especial, la de 1791) supuestamente copiados por la Constitución de Cádiz no permite llegar más lejos de lo que ya había quedado claramente establecido: que hubo una cierta influencia francesa en la Constitución de Cádiz. Lo que no resalta este autor y, pese a todo, es evidente que si hay similitud entre determinados aspectos de la Constitución española de 1812 y las Constituciones francesas (y, en particular, la de 1791) es porque lo que se está intentando llevar a cabo es algo similar: establecer formas de división y limitación del poder en un momento en que aún no se ha conseguido producir la ruptura completa en la práctica con el Antiguo Régimen. Si estas semejanzas son mayores con la Constitución de 1791 es, sin duda, porque el objetivo es, sustancialmente, el mismo, el establecimiento de una monarquía limitada, de formas a través de las cuales conseguir pacíficamente el tránsito de un régimen basado en el poder absoluto del monarca a un régimen en el que el poder del monarca está sometido a limitaciones. A pesar de que en aquel momento histórico ya era evidente el fracaso a que dio lugar esa pretensión en Francia, los redactores de la Constitución de 1812 confiaban en que en España fuera posible la finalización de ese proceso sin las frustraciones y la violencia que tuvo lugar en los años que siguieron a la Revolución, pero los hechos habrían de demostrar que tampoco en España sería posible ese "cambio tranquilo" de una Monarquía absoluta por una Monarquía constitucional.

Sin embargo, ya desde el principio, la lectura de ambos textos presenta diferencias notables que atañen al propio carácter de la Constitución, que

[9] M. Martínez Sospedra, *La Constitución de 1812 y el primer liberalismo español*, Valencia, Cátedra Fadrique Furio Ceriol, 1978, p. 369.

tiene una significación muy diferente en la francesa de 1791 y en la española de 1812. La francesa toma como punto de partida una Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano que pretende servir como base para el establecimiento de los derechos en cualquier sociedad y que viene a suponer un auténtico resumen de la ideología revolucionaria. En los párrafos iniciales de esa Declaración abstracta de derechos y en el preámbulo de la propia Constitución no se hace referencia más que a la labor emprendida por los representantes del pueblo francés, constituidos en Asamblea nacional, sin la menor alusión a una realidad histórica previa con la que se quiera entroncar, sino que, por el contrario, lo que se trata de resaltar es la ruptura con el pasado, con las instituciones hasta ahora existentes y que ahora se considera que deben ser desechadas: "abolición de las instituciones que transgredan la libertad y la igualdad de derechos". En consecuencia, prosigue el preámbulo de la Constitución francesa de 1791, "ya no hay nobleza, ni pares, ni instituciones hereditarias, ni régimen feudal, ni justicias patrimoniales, ni ninguno de los títulos, denominaciones y prerrogativas que derivaban de ellas…." Lo que la Constitución francesa de 1791 pretendía, ante todo, era romper con el régimen establecido y de ahí que, inmediatamente después de la Declaración de derechos, fuera considerada como el conjunto de las nuevas ideas que se iban a imponer y que ahí reflejaba la influencia de los filósofos franceses (pero no sólo de ellos, porque en alguna medida entroncaba con otras Declaraciones previas que habían sido proclamadas en los demás intentos de establecimiento de un régimen constitucional que habían tenido lugar anteriormente en otros países). Se busca, sobre todo, establecer aquello que hasta ahora ha estado vigente y que debe ser eliminado de las instituciones públicas. Por eso, en sus inicios, el texto francés incida fundamentalmente en la ruptura con el pasado, "en la abolición" de determinadas instituciones, que eran las que habían impedido hasta ahora la existencia de una libertad e igualdad de derechos. Lo que está teniendo lugar en Francia es, claramente, una revolución, un cambio de tal naturaleza que por ello no pretende enlazar con el pasado, con una historia que es la que ahora precisamente se pretende alterar. La única fuente de legitimidad para el establecimiento de esta Constitución se encuentra en la Asamblea nacional, que quiere "establecer la Constitución francesa", sobre esos principios recogidos en la Declaración de derechos.

La Constitución española de 1812 parte de presupuestos muy distintos, ya

que lo que se intenta no es tanto llevar a cabo una revolución, cuanto una reforma de las instituciones hasta ahora existentes, entroncando con la historia y con las leyes fundamentales del reino y de ahí que se diga en el inicio del texto que "las Cortes generales y extraordinarias de la Nación española, bien convencidas, después del más detenido examen y madura deliberación, de que las leyes fundamentales de esta Monarquía, acompañadas de las oportunas providencias y precauciones, que aseguren de un modo estable y permanente su entero cumplimiento, podrán llenar debidamente el grande objeto de promover la gloria, la prosperidad y el bien de toda la Nación, decretan la siguiente Constitución política para el buen gobierno y recta administración del Estado".

Frente a la Constitución francesa de 1791 que parte en la práctica de que la Nación francesa no está constituida y de que lo que se trata de hacer, esencialmente, es eliminar los obstáculos que hasta ahora impedían que pudiera "constituirse" sobre esa base de la libertad e igualdad de derechos, la Constitución española de 1812 parte de una Nación española que se considera ya constituida sobre las leyes fundamentales de la Monarquía y que ahora se pretende adecuar a las nuevas circunstancias políticas y sociales. Este sería, precisamente, uno de los puntos en discusión en los orígenes de la propia idea de elaborar una Constitución, pues para algunos de hecho España ya contaba con su propia "constitución", derivada de las leyes fundamentales de la Monarquía. Aunque triunfara la idea de que era precisa la redacción de una nueva Constitución, en ninguna forma se pensaba que ésta surgiera del vacío, sino que no respondía más que a una adaptación de esa "Constitución histórica", de esas leyes fundamentales ya previamente existentes. Bien es cierto que a nadie se le podía ocultar que, aunque se pretendiera esa vinculación con el pasado, en realidad sí que se estaba operando una transformación que era "materialmente" revolucionaria, en la medida en que la adaptación de las instituciones históricas en la práctica daba lugar a una forma de organización del poder sustancialmente distinta y de ahí la oposición al texto que mantuvieron los partidarios del régimen tradicional.

Para intentar evitar esa reacción (que el Discurso preliminar señalaba que tenía su origen "en la ignorancia, el error y la malicia"[10]), se pretende inci-

[10] "Discurso preliminar leído en las Cortes al presentar la Comisión de Constitución el proyecto de ella", en *Constitución política de la Monarquía española promulgada en Cádiz*, prólogo de E. García de Enterría, Madrid, Castalia, 1999, p. 119.

dir, sobre todo, en su continuidad con las instituciones tradicionales. Frente a aquellos que "le calificarán de novador, de peligroso, de contrario a los intereses de la Nación y derechos del Rey", en el Discurso preliminar se destaca que "nada ofrece la Comisión en su proyecto que no se halle consagrado del modo más auténtico y solemne en los diferentes cuerpos de la legislación española" y lo único que se presenta como nuevo es el "método": "no ha podido menos que adoptar el método que le pareció más análogo al estado presente de la Nación, en el que el adelantamiento de la ciencia del Gobierno ha introducido un sistema desconocido en los tiempos en que se publicaron los diferentes cuerpos de nuestra legislación; sistema del que ya no es posible prescindir absolutamente"[11]. Lo único nuevo, viene a decirse, es el método, la adaptación de esas instituciones a la realidad actual, recogiendo "los principios fundamentales de una Monarquía moderada, que vagos, dispersos y destituidos de método y enlace, carecían de la coherencia necesaria para formar un sistema capaz de triunfar de las vicisitudes del tiempo y de las pasiones"[12].

Además, la Constitución española de 1812 presenta una carga religiosa que se halla muy lejos de la Constitución francesa de 1791. Esta no reconoce más origen de todo poder que la "soberanía de la Nación", mientras que en la Constitución de Cádiz, aunque se reconoce que "la soberanía reside esencialmente en la Nación y por lo mismo pertenece a ésta exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales" (art. 3), en el propio origen de la Constitución aparece una explícita referencia a la teoría tradicional del origen divino del poder; ya que en el texto se señala claramente que esa Constitución política de la Monarquía española se da "en el nombre de Dios todopoderoso, Padre, Hijo y Espíritu Santo, autor y supremo legislador de la sociedad". Mientras el texto francés se elabora desde supuestos exclusivamente racionales, la Constitución española reconoce ya desde el inicio el papel de Dios, un Dios reconociblemente católico como luego se especifica en el artículo 12 ("La religión de la Nación española es y será perpetuamente la católica, apostólica, romana, única verdadera", prohibiéndose el ejercicio de cualquier otra), que es el supremo "legislador de la sociedad".

También es de destacar, como señalara Martínez Sospedra[13], la diferente

[11] Ibid., pp. 2-3.

[12] Ibid., p. 119.

[13] M. Martínez Sospedra, op. cit., p. 375.

finalidad a la que está dirigido el poder y que, si en la Declaración francesa era "la conservación de los derechos naturales e imprescriptibles del hombre (art. 3), en la Constitución española de 1812 tiene como objetivo "la felicidad de la Nación, puesto que el fin de toda sociedad política no es otro que el bienestar de los individuos que la componen" (art. 13). Sin duda, esta diferente forma de expresión tiene que ver con uno de los elementos esenciales a la hora de determinar la singularidad de la Constitución española de 1812 y que es la diferente forma de establecer los derechos que se van a proteger. Para la Asamblea francesa los "derechos del hombre" son naturales e imprescriptibles, mientras que la Constitución de Cádiz lo que afirma es que "la Nación está obligada a conservar y proteger por leyes sabias y justas la libertad civil, la propiedad y los demás derechos legítimos de todos los individuos que la componen" (art. 4). Llama aquí la atención la ausencia de referencia a unos abstractos "derechos del hombre", y la alusión a unos "derechos legítimos" del individuo, pero que sólo pueden ser entendidos dentro de la Nación. Además, entre esos derechos específicamente mencionados, en el texto español falta la referencia concreta a la "seguridad y la resistencia a la opresión" y sólo se incluye la libertad entendida como "libertad civil". Lo que está subyaciendo a estas diferentes formas de entender los derechos es una caracterización diferente de ellos, que en el texto español son entendidos en un marco que va más allá del puramente individual y que es el que le corresponde a la Nación, en tanto que resultado de una historia determinada.

La Declaración francesa se mueve en un plano abstracto, genérico, ajeno al propio de la Constitución de Cádiz que es, sobre todo, un texto que hay que enmarcar en unas circunstancias históricas concretas, bien distintas de las que tuvieron lugar en Francia en el momento de elaboración de la Constitución. Pero aún más llamativa es la ausencia en el texto español de la referencia al derecho de resistencia a la opresión y que sólo puede entenderse teniendo en cuenta de nuevo los diferentes momentos en que se redactaron ambas Constituciones. La Constitución francesa surge de un enfrentamiento radical con el poder del Rey, de una "oposición" frente a una cierta forma de ejercicio de ese poder y pretende, ante todo, desde perspectivas abstractas y genéricas, llevar a la práctica una ideología determinada, que parte de una consideración totalmente distinta de la naturaleza de la sociedad y del poder y en la que se pretende concretar una filosofía que, desde supuestos racionales, intenta justifi-

car nuevas formas de legitimación del poder. La Constitución española de 1812 surge de la oposición a la ocupación por un ejército extranjero y lo que pretende es, frente a un reconocimiento por el monarca impuesto de unas determinadas libertades, destacar en qué medida pueden derivarse de las propias instituciones tradicionales españolas ciertos derechos "legítimos" y de ahí que los derechos "de los individuos" deban entenderse comprendidos dentro de la "Nación". La resistencia a la opresión no se menciona porque, precisamente, es lo que se está ejerciendo frente a un poder exterior y es en el ejercicio de esa "resistencia" donde se legitima el proceso que lleva a la aprobación de un texto constitucional. Así, Martínez Marina afirmaba que "Bonaparte hizo indirectamente un gran beneficio a la España cuando declaró y puso en execucion el profundo y misterioso consejo de invadirla y apoderarse del Príncipe Fernando y de todas las personas de la familia reinante… Porque desorganizado y disuelto el antiguo gobierno, si merece este nombre, y desatados los lazos y rotos los vínculos que unían a la Nación con su Príncipe, pudo y debió pensar en recuperar sus imprescindibles derechos y en establecer una excelente forma de gobierno"[14].

La posibilidad de una "opresión" por parte del poder derivado de las leyes fundamentales de la Monarquía ni siquiera se plantea, ya que "la Nación española es libre e independiente, y no es ni puede ser patrimonio de ninguna familia ni persona" (art. 2), lo que significa precisamente que no es legítima la grotesca situación de cesiones sucesivas de soberanía en la que se pretendía justificar el gobierno del ocupante.

En último extremo, las circunstancias históricas en que se redactaron los dos textos constitucionales son también las que nos sirven para esclarecer una de las cuestiones fundamentales que plantea el análisis comparativo de ambas Constituciones y que es la relativa a la forma en que se establece el papel que debe desempeñar el Rey. Aunque el objetivo tanto de la Constitución francesa de 1791 como de la Constitución española de 1812 es establecer una Monarquía moderada y limitada, los supuestos desde los que se realiza este propósito son radicalmente distintos: la Constitución francesa se elabora en oposición al Rey, sin su concurso, y lo único que se busca del monarca es

[14] F. Martínez Marina, *Discurso sobre el origen de la Monarquía y sobre la naturaleza del gobierno español*, edición y estudio preliminar de J.A: Maravall, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1988, p. 156.

una aquiescencia que sólo de mala gana podía conceder y que de hecho le llevaría a buscar alterar la situación hasta llegarse al enfrentamiento radical que concluiría en el juicio y ejecución de la familia real y la radicalización de la revolución, tornando a perseguirse entonces objetivos distintos, y una agitada época de cambios que encontraría su culminación y agotamiento en la época de Napoleón. Por el contrario, la Constitución española de 1812 no se elabora en oposición al Rey, sino en su ausencia y de ahí que el que se considera como monarca legítimo aparezca como aquel en cuyo nombre se redacta y el que debía firmarla a su regreso y así es como se entiende el encabezamiento del texto: "DON FERNANDO SÉPTIMO, por la gracia de Dios y la Constitución de la Monarquía española, Rey de las Españas, y en su ausencia y cautividad la Regencia del reino, nombrada por las Cortes generales y extraordinarias, a todos los que la presente vieren y entendieren, SABED: que las mismas Cortes han decretado y sancionado la siguiente CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA".

Desde esta perspectiva, es fácil entender que el papel del rey es distinto en ambas Constituciones: en la Constitución francesa de 1791, el rey es representante de la Nación, como señala el artículo 2 del título III: "La Constitución francesa es representativa: los representantes son el Cuerpo legislativo y el Rey" y de ahí que sus poderes se hallen subordinados al Parlamento y la opinión pública[15] y encuentren una mayor limitación que en la Constitución española de 1812. El artículo 170 de ésta afirma claramente que "la potestad de hacer ejecutar las leyes reside exclusivamente en el Rey, y su autoridad se extiende a todo cuanto conduce a la conservación del orden público en lo interior, y a la seguridad del Estado en lo exterior, conforme a la Constitución y a las leyes", otorgándole unas posibilidades de actuación mucho más amplias que las que la Constitución francesa de 1791 le concedía al Rey. Ya en el Discurso preliminar se establecía que "el Rey, como jefe del Gobierno y primer magistrado de la Nación, necesita estar revestido de una autoridad verdaderamente poderosa, para que al paso que sea querido y venerado dentro de su reino, sea respetado y temido fuera de él de las naciones amigas y enemigas"[16].

[15] M. Martínez Sospedra, op. cit., p. 379.

[16] "Discurso preliminar…", en *Constitución política de la Monarquía española promulgada en Cádiz el 19 de marzo de 1812*, cit., p. 45.

En este aspecto, en el que más claramente se advierte la diferencia entre ambos textos (aunque en algunas regulaciones concretas se advierta la influencia francesa), estará también una de las causas de la carencia de posibilidades de éxito de la Constitución de 1812. Ese texto que, nacido de una situación de emergencia nacional, pretendía hacer frente a las alteraciones que había producido en el país la ocupación por un ejército extranjero, estaba desde el comienzo destinado al fracaso, porque quien hubiera debido llevarlo a la práctica hubiera debido ser un monarca consciente de su responsabilidad histórica y que hubiera sabido limitarse en el ejercicio de sus funciones a lo establecido en la Constitución e incluso llegar más allá, restringiéndolas aún más, ciñéndose no sólo a la letra, sino al espíritu, al sentido último de la Constitución, al establecimiento de una Monarquía moderada. En vez de eso, el ansia absolutista de Fernando VII no podía conducir más que al fracaso de la Constitución y a producir una profunda división entre los grupos políticos que marcaría toda la evolución a lo largo del siglo XIX e incluso buena parte del XX. Desde esta perspectiva, algunos intentos recientes de rescatar del descrédito la figura de ese infausto monarca no pueden ser vistos más que como una muestra más de esa falta de objetividad por la que se ha caracterizado desde algunas actitudes políticas el examen de la historia nacional.

Los intentos de desacreditar la Constitución española de 1812 por tratarse de una mera copia de la Constitución francesa de 1791 parecen bastante faltos de perspectiva histórica. Si existen semejanzas entre ambos textos es porque el propósito último de los dos es el mismo: el establecimiento de una Monarquía limitada, propósito que no tuvo éxito en ninguno de los casos. Las similitudes que sin duda existen tienen que ver con una influencia filosófica común de aquellos autores que establecieron las bases del constitucionalismo y de la pretensión común de establecer nuevas formas de organización del poder. Pero, incluso teniendo en cuenta ese influjo y ese objetivo semejante, desde el comienzo las Cortes de Cádiz elaboraron una Constitución sustancialmente diferente de la francesa y en la que la revolución se transformó en reforma, la ruptura se convirtió en pretensión de continuidad con las instituciones tradicionales, la concepción abstracta de los derechos del hombre y del ciudadano se trocó en la concreta protección de derechos considerados legítimos, la limitación y subordinación del poder

del Rey se quedó en medidas concretas para buscar un acuerdo entre el monarca y el Parlamento que ya desde el comienzo se mostró como imposible. Si la Constitución de Cádiz fue vista como el resultado de una revolución es más por las circunstancias determinadas en que surgió y tuvo que ser aplicada que por sus propias proclamaciones y articulado. La Constitución de Cádiz no se elaboró en oposición al Rey que se consideraba legítimo, sino en oposición al Estatuto de Bayona que el Rey considerado como usurpador había fijado como programa de su gobierno. El texto español podía inspirarse en la Constitución francesa de 1791 en la medida en que el gobierno de Napoleón estaba profundamente alejado de los principios revolucionarios originales. Pero, precisamente, para intentar que no se advirtiera esa posible dependencia del texto francés, se alejó tanto de ese modelo que llegó a redactar un texto notablemente distinto y mucho más vinculado con la tradición y las raíces históricas nacionales que lo que hubiera cabido esperar. Así, en vez de intentar una nueva "constitución política" de la Monarquía española que buscara legitimar la sociedad sobre nuevos fundamentos, se buscó enlazar con las antiguas leyes fundamentales de la Monarquía española. El resultado fue un texto ambiguo, que hubiera precisado de una decidida voluntad política de hacerlo cumplir para poder desempeñar la función que se le había encomendado como medio que hiciera posible la transición desde el absolutismo al liberalismo.

La conclusión que podemos extraer de este examen comparativo de la Constitución francesa de 1791 y la Constitución española de 1812 es paradójica: lo que probablemente volvió imposible que sirviera para facilitar la modificación de las instituciones políticas no se deriva de la posible influencia francesa (que, en lo esencial, no parece ser tan importante), sino, precisamente, de lo contrario, de haber limitado ese influjo hasta volver casi irreconocible el propósito original. No se trata tanto de que haya existido una notable influencia del constitucionalismo francés en la Constitución de Cádiz, sino justamente de lo contrario: que esa influencia ha sido demasiado limitada y que, fuera de la identidad de objetivo a realizar y detalles concretos, el intento por disimular esa inspiración llevó a la adopción de un texto ambiguo, lleno de inconsecuencias, en el que las grandes ideas que habían inspirado el constitucionalismo francés quedaban reducidas a vagas proclamaciones: la figura del Rey, aun ausente, seguía siendo el punto de partida de la Constitución y a su acep-

tación se subordinaba el éxito de la propia Constitución; la soberanía residía esencialmente en la Nación, pero se seguía mencionando a un Dios legislador de la sociedad como fuente originaria del poder; se proclamaban derechos, pero no se redactaba una declaración solemne, que los situara como fin esencial de la existencia social; la libertad era sólo libertad civil y no se garantizaba un derecho de resistencia a la opresión, cuando ésta había sido y sería la constante de la vida política nacional. El resultado de todas esas vacilaciones e inseguridades es que la Constitución de 1812 tiene un doble rostro: por una parte, mira hacia el pasado y está demasiado próxima a ese absolutismo que ahora se pretende reformar; por otra, a pesar de sus indecisiones, nadie ni en aquel momento ni ahora puede dejar de advertir que en ella aparece ya el nuevo lenguaje, el del constitucionalismo, que toda la historia de España de los siglos XIX y XX ha estado encaminada a intentar consolidar.

Sin embargo, las causas del fracaso de la Constitución española de 1812 no hay que verlas ni en las ambigüedades patentes y latentes en el momento de su redacción, ni en la posible influencia del constitucionalismo francés o en su enlace con las leyes fundamentales de la Monarquía española, ni en las deficiencias técnicas que aparecen en la regulación de los problemas concretos[17], es decir, no se encuentran en la Constitución misma, como tal instrumento jurídico y político, sino en las circunstancias concretas en que hubo de intentarse su aplicación y en las personas que desempeñaron un papel determinante en aquel momento histórico. En último extremo, la verdadera influencia francesa en la Constitución de Cádiz no vino ni de los filósofos ilustrados que pudieran influir en sus ideas ni en los concretos preceptos del texto elaborado por la Asamblea francesa y que se plasmó en la Constitución de 1791, sino de acciones históricas precisas, como la invasión por las tropas napoleónicas (que dio lugar a la crisis institucional que serviría para iniciar el proceso de implantación de un Estado constitucional) y, años después, la actuación de aquel ejército nuevamente de ocupación, al mando del duque de Angulema, que acabó con el breve período de vigencia de la Constitución y dio lugar al retorno del absolutismo y a ese momento oscuro de nuestra historia conocido como la década ominosa y que representó el fin de las espe-

[17] J. Tomás Villarroya, *Breve historia del constitucionalismo español*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, p. 27.

ranzas de que fuera posible la pacífica transformación del régimen absolutista en un régimen constitucional. La influencia francesa sobre los orígenes del constitucionalismo español ha de verse tal vez más en la práctica que en la teoría, en la utilización de la fuerza que en el ejercicio de la razón.

España 1808-1812: un recorrido constitucional

Simonetta Scandellari
Universidad de Ferrara

Introducción

"El pánico en Madrid era inmenso, y se creía segura la pronta presentación del corso en las inmediaciones de la capital. ¿Qué podía oponérsele? No quedaba más ejército que el del centro, situado allá arriba orillas del Ebro. ¿Quién detendría al invasor en su marcha terrible? La Junta se desesperaba y los madrileños creían acudir a remediar la gravedad de las circunstancias entusiasmándose" (B. Pérez Galdós, Episodios Nacionales, 5: *Napoleón en Chamartín*).

Con esta imagen procedente de la novela de Galdós se puede percibir bien el ánimo de los madrileños en aquel fatídico año de 1808 durante el cual se produjo un gran cambio y, cabe decir, quedó señalado el final de la política ilustrada perseguida desde los últimos años del siglo XVIII hasta la primera década del siglo XIX por el controvertido ministro Godoy.

Si es posible considerar esta fecha como el comienzo de un largo período de cambios que involucraron a la sociedad española en todos sus aspectos, podemos fijar en 1814 el final de este proceso, o por lo menos de su primera fase.

Una fecha esta de 1808 que parece determinar un corte entre el antiguo régimen y el nuevo siglo que de pronto empieza con una "rebelión", una resistencia hacia la invasión francesa que llevará a un cambio de la situación política anterior. Desde luego los síntomas de un malestar social, económico, político, cultural se pueden encontrar ya durante todo el reinado de Carlos III, que a menudo la historiografía ha representado como el cénit del movimiento ilustrado y de las reformas aunque no cabe olvidar los graves momentos de tensiones sociales, como el que desencadenó el motín de Esquilache de 1766[1].

[1] Cf. S.M. Coronas González, *El motín de 1766 y la constitución del Estado*, en "Anuario de Historia del Derecho Español", 1997, XLVIII, vol. I, pp. 707-719.

En realidad, el cambio de la política del gobierno se produce con la llegada al trono de Carlos IV, que abre un periodo convulso, tanto en lo internacional como en el ámbito interior, esto último consecuencia de lo anterior. El artífice del nuevo rumbo de la política es Manuel Godoy[2], el poderoso ministro[3] y amigo personal del rey y de la reina que promovió un acercamiento a Francia, a partir del año 1794, después de la guerra emprendida por España contra el gobierno revolucionario. La paz de Basilea (1795) y el siguiente Tratado de San Ildefonso formalizaron un cambio de las relaciones entre España[4] y el país limítrofe que tuvo como consecuencia el enfriamiento del vínculo con Inglaterra. De aquí el desenlace de los acontecimientos políticos en el interior del país, consecuencia también de esta alianza y que, en pocos años, llevarán a la Guerra de la Independencia y a la promulgación de la constitución de Cádiz, en 1812.

Aunque el tema haya sido y siga siendo objeto de numerosas investigaciones, creo que es posible establecer algunos elementos que permiten seguir el desarrollo de lo ocurrido en la época señalada bajo una doble vertiente: teórica (es decir, los debates sobre problemas fundamentales, como la titularidad y el ejercicio del poder) y práctica (o política, es decir el acuerdo o la mediación entre diferentes posturas). Entre ellos, se puede analizar el proceso de modernización a través de algunos puntos fundamentales como son: 1) el fenómeno de las Juntas; 2) la constitución de Bayona; 3) la elaboración de proyectos constitucionales preparados a partir de finales del siglo XVIII; 4) la convocatoria de las Cortes generales y extraordinarias.

Asimismo, las transformaciones que se produjeron en estos años se refieren a varios sectores, de los cuales los más destacados son:

1. El sector constitucional –el más importante y conocido. En esta época se abre una fase de debates, un verdadero "laboratorio", crisol de teorías y opiniones a través de las cuales se intentarán resolver, sea bajo el

[2] Cf. E. La Parra, *Manuel Godoy. La aventura del poder,* Barcelona, Tusquets, 2002.

[3] Cf. E. Sánchez Aznar, *Godoy y el poder: perfiles institucionales,* in "Manuel Godoy y su tiempo". Congreso Internacional Manuel Godoy (1767-1851), Badajoz/Castuera/Olivenza (3-6 de octubre de 2001), Miguel Ángel Melón, Emilio La Parra, Fernando Tomás Pérez (Editores), Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2003, pp. 515-534.

[4] Cf. E. La Parra López, *La alianza de Godoy con los Revolucionarios (España y Francia a fines del siglo XVIII),* Madrid, CSIC, 1992.

perfil político o bien bajo el perfil institucional, los problemas relativos a la soberanía y sobre todo a quién pertenece ésta y, por consiguiente, la necesidad de remodelar la relación entre gobierno y sociedad. El otro problema se refiere al modelo constitucional a elegir. Sería demasiado simple dividir las opiniones de los diputados reunidos en las Cortes entre liberales y conservadores, pues las posturas eran muy matizadas, ni tampoco hay que olvidar a los afrancesados, que jugaron un papel ideológicamente importante, antes y durante el reinado de José I. En fin, la discusión se centró sobre todo entre los que apoyaban un modelo de constitución histórico, fiel a la tradición española, considerada fuente de toda legitimidad, y los que se inclinaban hacia el modelo "francés", es decir una constitución racionalista, surgida de la voluntad nacional que afirmara y defendiera los derechos individuales de los hombres, según la teoría iusnaturalista.

2. El sector social –aspecto determinante para el cambio. Se limitaron los privilegios y se estableció la unicidad de ley. Por medio de la formación de una "opinión pública" producida a través de la libre circulación de las ideas y por medio de la libertad de imprenta, se intentó transformar a los súbditos en ciudadanos, interviniendo en la educación pública y recortando los poderes señoriales.
3. El sector cultural. En esta época se publicaron periódicos, libros, folletos destinados a comunicar al pueblo las noticias de los acontecimientos, sin olvidar la importancia de las obras teatrales centradas en temas de actualidad política y social.

1. LOS ANTECEDENTES.

En el Estudio Preliminar de las *Memorias de tiempos de Fernando VII*, Miguel Artola pone de manifiesto la importancia testimonial de las *Memorias* que se escribieron con varias finalidades en los años de la "transición", entre final del siglo XVIII y el comienzo del XIX, dividiéndolas en dos categorías: una primera que tiene la finalidad de "informar", o como él escribe, "dejar a la posteridad testimonio de lo excepcional de aquel tiempo"[5], o bien explicar

[5] M. Artola, *Estudio Preliminar,* en "Memorias de tiempos de Fernando VII", BAE, Madrid, 1957, vol. I°, p. VI.

y justificar el propio comportamiento por parte de los autores: "dar cuenta, tanto a los contemporáneos – fundamentalmente a los contemporáneos – como a sucesivas generaciones, de su conducta"[6]. De cualquier manera, ambos tipos de documentos tienen gran interés para reconstruir el ambiente intelectual y político de la época que nos interesa, pues se trata de memoriales producidos por quienes vivieron en primera línea los acontecimientos relatados.

Joaquín Lorenzo Villanueva en su obra titulada *Mi viaje a las Cortes,* donde anota lo que ocurrió en las sesiones secretas de las Cortes entre 1810 y 1812 durante los debates constitucionales, es una fuente de noticias útiles para conocer el ánimo y las ideas de los diputados reunidos en la Isla de León antes, en Cádiz después. Entre muchas sugerencias que afloran en sus páginas, de su lectura resalta la labor continua y ardua de los convocados, que trabajaron sin descanso casi temiendo no llegar a tiempo de acabar la tarea de dar al país una constitución.

Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), uno de los muchos participantes en los acontecimientos políticos de esta época que contaron *a posteriori* los hechos ocurridos, escribió una obra[7] que tiene cierto interés por haber centrado su exposición en una análisis de la época en general, buscando "el espíritu", como el mismo título que utilizó indica, e intentando explicar lo ocurrido en España a la luz de la situación europea, mediante una comparación que ya no es un "cotejo de naciones", sino un panorama político donde cada país desarrolla su papel como consecuencia también de sus antecedentes históricos y de su peculiar cultura. Como el mismo autor escribe en la *Advertencia*[8]*,* esta obra es el resultado de unas reflexiones posteriores, una manera de volver a la época de la Guerra de la Independencia y a sus consecuencias institucionales a fin de intentar comprender el fracaso de la labor constitucional doceañista y del Trienio liberal. Asimismo, la intención de Martínez de la Rosa se puede entender como el propósito de volver la mirada

[6] Idem.

[7] F. Martínez de la Rosa, *El Espíritu del Siglo,* en "Obras", ediciones y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, BAE,1960-1962, vols. I-VIII. De ahora en adelante, se citará como *Espíritu.*

[8] Idem, vol. V, *Advertencia*: "la primera idea de esta obra se me ocurrió en el año 1823, cuando estaba a punto de decidirse la crisis de España: época en que era difícil apartar de la mente profundas y amargas reflexiones […]".

a los ideales políticos y sociales del siglo XVIII con el desengaño y la experiencia de los años posteriores al intento de su puesta en marcha, empezando por el análisis del comportamiento de los personajes principales que vivieron aquellas circunstancias.

El juicio que este autor ofrece sobre la actuación del Emperador, decidido a apoderarse de España, es que parece "verosímil que la división que reinaba en la familia real de España […] le inclinase a prevalerse de la discordia en vez de apelar a las armas"[9]. La oposición del heredero, y del partido fernandino que le rodeaba, a los reyes había creado una situación confusa y había mostrado la debilidad y la división de la corte.

Además, el príncipe Fernando, viudo de la princesa María Antonia de Nápoles, había solicitado al Emperador la mano de una princesa de la familia Bonaparte. Esta proposición, según Escoiquiz, uno de los más fieles consejeros del heredero, tenía una doble finalidad: el alejamiento de Godoy del poder y el apoyo a Napoleón[10], desencadenando lo que se llamará la conjura de El Escorial. Mientras tanto, el partido fernandino tomaba sus disposiciones en caso de fallecimiento del rey[11]; pero los planes fueron descubiertos y en la noche del 27 de octubre de 1807, el heredero fue "encerrado" juntamente con su séquito con la imputación de traición. Carlos IV hizo públicos los hechos, además de la confesión del príncipe que pedía perdón como hijo y como súbdito[12].

El conde de Toreno, en su *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, resume las consecuencias de lo ocurrido en El Escorial haciendo patente el debilitamiento de la imagen pública de la monarquía y la irregularidad con la cual se realizó el proceso en contra del heredero y de su corte[13].

---

[9] *Espíritu*, l. VIII, cap. XV, p. 338.

[10] Cf. *Memorias de Juan de Escoiquiz,* en "Memorias de tiempos de Fernando VII", Madrid, BAE, n. XCVII, 1957, vol. I, pp. 18 y ss. y p. 55. Véase también: Príncipe de la Paz, *Memorias,* BAE, Madrid, 1965, n. LXXXVIII, vol. I.

[11] Cf. *Decreto espedido por el Príncipe de Asturias en Aranjuez al Duque del Infantado, para hacer uso de él, en caso de fallecer el Rey, su padre*, en "Memorias de Juan Escoiquiz", op. cit., pp. 99-100.

[12] Cf. la órden del Consejo de 8 de abril de 1808 donde se da una versión de los acontecimientos de El Escorial: M. Fernández Martín, *Derecho parlamentario español,* Madrid, Publicaciones del Congreso de los Diputados, 3 vols., 1992, vol. I, pp. 245-250.

[13] Cf. Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España,* Madrid, BAE, 1953, p. 11.

Los hechos son de sobra conocidos como para seguir aquí el desarrollo de las causas, pero hay que recordarlos como una pieza más del conjunto de circunstancias que desencadenaron los acontecimientos subsiguientes a los de Aranjuez y que llevaron a la abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando, así como la doble abdicación de los dos Borbones, que permitieron al Emperador de los franceses recoger la corona de España.

Toreno, en unas páginas de su obra, cita el testimonio de Eugenio Izquierdo –recordado por Escoiquiz– quien desde París había enviado a Godoy una carta en marzo de 1808 en la cual se manifestaba la intención de Napoleón sobre la política relativa a España que intentaba promover: su finalidad era actuar de manera que los soberanos españoles siguieran el ejemplo de los soberanos portugueses, que se habían marchado a las colonias, pudiendo así con tranquilidad proseguir sus planes[14].

Como era de esperar, los personajes que vivieron aquellos días volvieron críticamente sobre el recuerdo de los hechos. Agustín de Argüelles, en su *Examen histórico de la reforma constitucional*, escrito en el exilio de Londres, hace una defensa de los hechos acontecidos que van de 1808 a la vuelta del rey Fernando cuando, de un golpe, éste último borró lo que Argüelles llama "la reforma", volviendo de este modo a la situación anterior. Desde luego, el desenlace de los acontecimientos ocurridos en Aranjuez le sugiere un tema de reflexión más general sobre las responsabilidades de la familia real, de la nobleza y del clero acerca de la política de Godoy,[15] que, con la alianza de Francia, había procurado nefastas consecuencias para España.

El político asturiano opinaba que la abdicación del rey padre, que se hizo sin la necesaria convocatoria de las Cortes –según los usos y costumbres del país–, manifestó claramente la debilidad de España ante Napoleón. También en las consideraciones que vamos a citar, Argüelles señala la reunión de

[14] Idem, p. 18.

[15] A. Argüelles, *Examen histórico de la reforma constitucional que hicieron las Cortes Generales y Extraordinarias desde que se instalaron en la Isla de León el dia 24 de septiembre, hasta que cerraron en Cádiz sus sesiones en 14 del propio mes de 1813*, Lóndres, Carlos Wood e Hijo, 1835, Introducción, t. I, pp. 99-100: "Ningún obstáculo, ninguna resistencia eficaz para precaverlo en su origen, o en su progreso habían hecho jamás, ni los que tenían a su cargo la administración y buen orden de la monarquía, ni las clases a quienes no podía menos de humillar tan desmedida predilección y favor; ni los que presumían de ministros de la religión, defensores y conservadores de la moral y las costumbres".

las Cortes como el momento más solemne en el cual se aclara la voluntad de la nación y sus decisiones en los momentos más delicados de la monarquía: "En medio de una crisis tan peligrosa, la proclamación del sucesor al trono requería todo el aparato, toda la pompa y majestad de un acto nacional, que impusiese respeto al ambicioso que tenía sus ejércitos en el corazón del reino, antes que comprometiese inicuamente su orgullo y su altanería con algún atentado. Eludir esta augusta ceremonia, ora por irresolución, o pusilanimidad, ora por odio o por temor a demostraciones enérgicas del espíritu público, era dar lugar a que la nación, por sí misma, manifestase su voluntad y su poder […]"[16].

Martínez de la Rosa, en una nota de su obra citada, reproduce el juicio de Napoleón, dictado en su Memorial de Santa Elena, por lo referente a estos acontecimientos, poniendo de manifiesto las útiles consecuencias de la desunión de los reyes, para su política: "Carlos IV […] estaba ya gastado respecto de los españoles, y hubiera convenido dejar que Fernando lo estuviese igualmente; el plan más digno de mí y el más seguro para realizar mis proyectos hubiera sido una especie de mediación por el estilo de la de Suiza. Hubiera debido dar una Constitución liberal a la nación española y encargar a Fernando que la pusiese en práctica. Si la ejecutaba de buena fe, prosperaba aquel Reino y se ponía en consonancia con nuestras costumbres modernas: se conseguía el gran fin, Francia adquiría una aliada íntima y un aumento del poder formidable. Y si por el contrario, Fernando faltaba a sus nuevas promesas, los españoles mismos no hubieran dejado de privarle del trono y hubieran venido a pedirme un nuevo Monarca"[17].

La idea que se había difundido entre una parte del pueblo español favorable a la llegada de Napoleón a España, con sus tropas, era que Bonaparte "iba a ser el restaurador de la Monarquía, y que aquellos aprestos y precauciones meramente se encaminaban en contra del valido"[18].

---

[16] Idem, pp. 102-103.

[17] *Memorial de Ste. Héléne* par le comte Las Cases, tomo IV, p. 235, en "Espíritu", op. cit., pp. 342-343, nota 8.

[18] *Espíritu*, l. VIII, t. VI, p. 347.

2. LAS JUNTAS.

La segunda fase del proceso que desarrolló la idea de convocar las Cortes, preparando el camino hacia una reforma, se puede encontrar en el fenómeno de las Juntas.

Desde la formación de las Juntas provinciales nacidas como resultado de los motines de Madrid del 2 de mayo de 1808, que, como queda dicho, desencadenaron unas reacciones de revuelta en contra de los franceses en todo el país desde Andalucía al Principado de Asturias, desde Cataluña a la Mancha y Extremadura, de Baleares a Valencia y Aragón se instituyeron organismos populares, las Juntas Supremas, con la finalidad de organizar la resistencia contra el ejército de Napoleón y que, a juicio de Fernández Martín "algunos días antes de terminar el mes de Mayo, el gobierno no estaba representado para la casi totalidad de los españoles más que por las *Juntas* locales, que se habían constituido en diferentes ciudades"[19]. Desde este momento se intentará dar un sentido "político" e "institucional" a estos nuevos órganos que Portillo Valdés define como "una federalización del depósito de la monarquía"[20]. Fuera como fuese, el fenómeno de las Juntas produjo una experiencia práctica de gobierno local que dejará su huella durante los años venideros en el ámbito político y administrativo.

Francisco Tomás y Valiente, en la *Génesis de la Constitución de 1812,* escribe que las Juntas Provinciales unidamente al espíritu de revuelta demuestran con frecuencia "una voluntad muy crítica respecto a las instituciones políticas del Antiguo Régimen"[21]. Más aun, el autor considera que en la misma incertidumbre manifestada por las diferentes Juntas relativa a la clara identificación de la fuente de la soberanía radica la doble interpretación de la idea de que las Cortes tuvieran que restablecer, mejorándola, la antigua constitución histórica o la formulación de nuevos principios constitucionales[22].

---

[19] M. Fernández Martín, op. cit., t. I°, p. 313.

[20] J. Portillo Valdés, *¿Existía una antigua constitución española?*, en "Il modello costituzionale inglese e la sua recezione nell'area mediterranea tra la fine del '700 e la prima metà dell'800". Atti del Seminario Internazionale di Studi in memoria di Francisco Tomás y Valiente, Messina, 14-16 novembre 1966, Milano, Giuffrè, 1998, p. 548.

[21] F. Tomás y Valiente, *Génesis de la Constitución de 1812. I. De muchas leyes fundamentalesa una sola Constitución,* en Anuario de Historia del Derecho Español, t. LXV, 1995, p. 60.

[22] Idem, pp. 60-61: "En ese momento inicial está presente la alternativa no resuelta entre

En el fondo se puede decir que las Juntas van a desarrollar unas atribuciones de gobierno que no eran de su competencia, aunque siempre manifestaran su voluntad de actuar en nombre y por cuenta del rey Fernando imposibilitado para ejercer el poder, dada su ausencia de España. Aunque se pueda tener alguna duda acerca de la legitimidad del nacimiento y la formación de las Juntas, bajo el estricto aspecto institucional, siempre se ha defendido su existencia como necesaria para la salud de la nación, reafirmando una y otra vez que surgieron por la voluntad popular que las reconoció como centros de poder[23]. Este argumento de defensa de la legitimidad política ejercida fue utilizado por los mismos representantes que, a menudo, tuvieron que justificar sus propias actuaciones. En suma, la explicación y justificación tenía como referencia la gravedad de los acontecimientos que permitía medidas excepcionales y se basaba en la idea de que en falta del legítimo soberano el pueblo estaba capacitado para ejercer la soberanía.

En opinión del conde de Toreno fue útil que, al comienzo de la guerra de Independencia, se formaran unas juntas en cada provincia, de manera que "Esta especie de gobierno federativo […] evitó que los manejos de extranjero barrenasen sordamente la causa sagrada de la patria"[24]. La razón de la utilidad se explica, para Toreno, en que si desde el comienzo hubiera habido un único organismo centralizado, hubiese sido más débil y fácil blanco de los franceses. Al paso del tiempo, y teniendo miedo a una parcelación de las Juntas y al peligro de una desunión, ya por rivalidades o ya por diferentes opiniones acerca de las medidas militares y administrativas, se decidió instituir una Junta Central, como había sugerido la Junta de Gobierno de Murcia (22 de junio de 1808): "Formemos un gobierno sólido y central adonde todas las provincias y reynos recurran por medio de representantes, y de donde salgan las órdenes y pragmáticas baxo el nombre de FERNANDO VII"[25].

Asimismo, la Junta de Valencia, el 16 de Julio de 1808, con una circular a

una Constitución nueva o el restablecimiento en su primitiva pureza de una constitución histórica española". Cf. S.M. Coronas González, *Las leyes fundamentales del Antiguo Régimen* (Notas sobre la Constitución histórica española", en "Anuario de Historia de Derecho Español, 1995, pp. 127-218.

[23] Cf. Jovellanos, *Memoria en defensa de la Junta Central*, 1810.

[24] Toreno, op. cit., p. 79.

[25] M. Fernández Martín, op. cit., p. 315.

todas las otras Juntas, señalaba la necesidad de formar una Junta Central, considerando que si había sido conveniente en un primer momento la formación de organismos de gobierno en cada provincia, ya había llegado el momento de "dar mayor extensión a nuestras ideas, para formar una sola nación, una autoridad suprema que en nombre del Soberano reúna la dirección de todos los ramos de la administración pública; en una palabra, 'es preciso juntar las cortes' o formar un corpo supremo, compuesto de los diputados de las provincias, en quien resida la regencia del reino, la autoridad suprema gubernativa y la representación nacional"[26].

Se añadía asimismo la conveniencia y la urgencia de reunir en un solo gobierno centralizado el poder, así que pudiera conducir de manera unívoca la guerra y relacionarse con las naciones extranjeras y las colonias.

La Junta de Valencia, con esta petición, reconocía la necesidad de reunir el poder de las diferentes juntas en un único depósito que, según lo que establece el mecanismo del contrato social que está presente en este "modelo" de renuncia, por un lado, y agregación de poder, por otro, tiene como finalidad "el interés general" que "exige se desprenda cada una, para ganar en la totalidad lo que a primera vista parece que pierden en renunciar alguna fracción de soberanía, que siempre será precaria si no se consolida y concierta"[27].

La justificación del proceso de centralización del poder se va aquí manifestando claramente a través de la ideología contractualista y, aunque siempre se ponga de manifiesto que estos organismos actúan en nombre y por cuenta del rey ausente, como se dirá más adelante, parece que en realidad ya se había abierto camino la idea que no sólo el ejercicio sino también la titularidad del poder se encuentra en el pueblo. Desde luego, el paso siguiente sería contestar a la pregunta de si a la vuelta a España de Fernando VII, el pueblo le devolvería aquel poder que había ejercido durante el tiempo de su exilio. En este momento, es decir en 1808, todavía no parece aclararse el asunto y probablemente la mayoría de los "diputados" no se enfrentaron al problema o no quisieron solucionarlo, pensando que lo primero que había que procurar sería llenar el vacío de poder producido y hacer frente a la guerra contra Francia con la escasez de medios que el ejército español padecía. Esta situación irá

[26] Idem, p. 319.
[27] Idem, p. 322.

desarrollándose y matizándose hasta llegar a 1812, cuando ya se dibuja claramente la idea de una monarquía constitucional como moderna forma de gobierno. También es cierto que no todos los españoles compartían esta idea, y en esa parte de la población se apoyó Fernando VII a su vuelta a España, anulando todos los actos y leyes producidos por las Cortes generales y extraordinarias de Cádiz, volviendo a instaurar la situación institucional antecedente a su viaje a Bayona.

El camino hacia la formación de una Junta Central fue emprendido por todas las Juntas y está claro que los poderes de este nuevo organismo institucional desde su establecimiento se consideraron muy amplios, más aun que los de las Cortes, como se deduce de las *Instrucciones del Conde de Florida-Blanca a la Junta de Murcia, para la erección de la Suprema Central del Reyno, comunicadas a la de Cataluña, y publicadas,* en las cuales se lee lo siguiente: "El Conde mira con grandísimo respeto el establecimiento de la Junta Central, que ha de ser de mayor autoridad que las Cortes, porque estas sólo tienen el derecho de acordar para proponer al Soberano y esperar su resolución: y la Central ha de tener facultades para decidir en mucha parte de los negocios de la gobernación general del reyno, y resolver las consultas del Consejo, y otros tribunales"[28].

Como se ha visto, el punto más controvertido del momento vertía sobre el establecimiento del gobierno y la necesidad de formar un Consejo de Regencia, en conformidad con las leyes de España. Fernández Martín, en su obra sobre el derecho parlamentario español, da a conocer una carta anónima pero que identifica a su autor como Juan Pérez Villamil, publicada en Madrid el 28 de agosto de 1808 (*Carta sobre el modo de establecer el Consejo de Regencia del reino con arreglo a nuestra Constitución*), en la cual se manifestaba la urgencia de constituir una sólida regencia de la nación, pero a la vez "terminaba negando que a las Juntas correspondiera establecer la regencia, administración y gobernación del reyno"[29], en cuanto sólo reconocía –faltando el rey– esta facultad a las Cortes. En el texto se encuentran muchas sugerencias para constituir este consejo y atribuirle sus facultades, pero lo que aquí importa subrayar es la preocupación de no alejarse de la constitución existente, fuente de toda legiti-

[28] Idem, p. 342.
[29] Idem, p. 344.

midad. El texto sigue de esta manera: "Así que es necesario suplir […] por la grandeza del caso y la urgencia del servicio lo que falta en esta parte a nuestra Constitución y a las autoridades que existen. El consejo y las juntas, son quien pueden disputar hoy esta prerrogativa"[30].

Bajo este aspecto, el cautiverio del rey presentaba además muchos problemas relativos a la legitimidad de sus actos, como se puede leer en el "diario" de las sesiones secretas escrito por Villanueva, que refiere cómo el día 28 de diciembre de 1810 se debatió el tema relativo a los rumores de un posible casamiento del rey con una princesa de la Casa de Austria y de su venida a España acompañado por un ejército. No sólo en la sesión secreta se confirmó la nulidad de los actos del rey mientras estaba en Francia, sino que por la importancia y delicadeza del asunto, se decidió debatir el tema en sesión pública, que confirmó la decisión que defendía "la independencia y libertad personal"[31].

Ya se ha subrayado la incertidumbre y multiplicidad de opiniones acerca de la dificultad de establecer los poderes de los diferentes organismos que tenían que actuar en el gobierno, pero aun así y en medio de posturas diferentes, cuando no contradictorias, el proceso legislativo no se detuvo, sino que encontró un equilibrio a fin de adecuar la tradición con las novedades.

Lo que se repite en cada circunstancia solemne es la actuación en nombre del rey, que no parece –por lo menos en estos años– se pueda entender simplemente como una medida políticamente oportuna y meramente formal, sino más bien correspondiente a un sentido generalizado y compartido por la mayoría del pueblo.

Cuando el 25 de septiembre de 1808, día de la instalación de la Junta Central Suprema Gubernativa del Reyno, en Aranjuez, los diputados, después de la Misa juraron sobre el Evangelio y en las manos del Arzobispo de Laodicea defender los derechos del rey Fernando y la conservación y defensa de la religión católica, juraron además la conservación de las leyes del reyno, incluída la ley sucesoria que estaba en contradicción con lo establecido en la ley Sálica introducida en las Cortes de 1789.

Sobre este tema de gran trascendencia, se trató en la sesión secreta de 15

[30] Idem, p. 345.

[31] J.L. Villanueva, op. cit., p. 117.

de diciembre de 1808, como anota J. L. Villanueva, que cita varias opiniones tomadas por algunos diputados que intervinieron en el asunto[32]. Creo sea interesante recordar el contenido del juramento[33] hecho en Aranjuez, por los puntos que toca: "¿Juráis a Dios y a sus Santos Evangelios y a Jesucristo crucificado, cuya sagrada imagen tenéis presente, que en el destino y ejercicio de Vocal de la Junta Central Suprema y Gubernativa del Reyno promoveréis y defenderéis la conservación y aumento de nuestra Santa Religión Católica Apostólica Romana; la defensa y fidelidad a nuestro Augusto Soberano FERNANDO VII; la de sus derechos y soberanía; la conservación de nuestros derechos, fueros, leyes y costumbres, y especialmente los de sucesión en la Familia reynante, y las demás señaladas en las mismas leyes; y finalmente todo lo que conduzca al bien y felicidad general de estos reinos, y mejoría de sus costumbres, guardando secreto en lo que fuere de guardar, apartando en ellos todo mal, y persiguiendo a sus enemigos a costa de vuestra misma persona, salud y bienes?"[34].

Dos años después, el 24 de septiembre de 1810, los diputados, en la Iglesia de San Pedro, juraron sobre el Evangelio cumplir con lo que se requería de ellos[35].

El mismo día, mediante un decreto de las Cortes enviado a la Regencia, se establecían los puntos fundamentales de la labor que las mismas se atribuían. En ese texto se pedía que el Consejo de la Regencia reconociera, por medio de un juramento, "la soberanía nacional de las Cortes" y jurara obe-

---

[32] Idem, pp. 102 ss.

[33] El tema relativo al Juramento está desarrollado por Marta Lorente en un artículo de gran interés al cual me refiero por las consecuencias ideológicas, políticas, jurídicas explicadas por la autora. Cf. M. Lorente, *El Juramento constitucional*, en "Anuario de Historia del Derecho Español", 1995, pp. 585-632.

[34] M. Fernández Martín, op. cit., pp. 377-378.

[35] Cf. el texto del juramento citado por M. Lorente, op. cit. p. 590: "¿Juráis la santa religion católica apostólica romana, sin admitir otra alguna en estos reinos? ¿Juráis conservar en su integridad la Nación española y no omitir medio alguno para libertarla de sus injustos opresores? ¿jurais conservar a nuestro amado Soberano, el Señor Don Fernando VII, todos sus dominios, y en su defecto a sus legítimos sucesores y hacer cuantos esfuerzos sean posibles para sacerle del cautiverio y colocarle en el Trono? ¿Juráis desempeñar fiel y legalmente el encargo que la Nación ha puesto a vuestro cuidado, guardando las leyes de España sin perjuicio de alterar, moderar y variar aquellas que exigiese el bien de la Nación?"

diencia a las leyes y decretos emanados por las mismas[36]. El documento es muy importante porque manifiesta un cambio profundo y un corte con el pasado institucional: de entrada está la declaración que los diputados del Congreso "que representan la Nación española, se declaran legítimamente constituidos en Cortes generales y extraordinarias, y que reside en ellas la soberanía nacional"[37]. Existe el reconocimiento de Fernando VII como rey de España, no tomando por legítimas las renuncias de Bayona en favor de Napoleón en cuanto hechas sin el "consentimiento de la nación", pero lo más novedoso era la afirmación de la separación de poderes, reservándose para sí el legislativo.

No quiero volver sobre la importancia de los textos de los juramentos, pues –como ya se ha comentado– sobre este asunto disponemos del estudio exhaustivo de Marta Lorente, antes citado. Sólo quiero llamar la atención sobre el hecho de que en todos los juramentos se hace referencia al mantenimiento de la monarquía (en el rey Fernando VII) como forma de gobierno y a la conservación de la religión católica, aunque con diferentes matices que van desde la conservación y defensa del primer texto hasta la exclusión de otros cultos en el segundo. Se puede decir que de estas premisas compartidas por la gran mayoría de los Diputados, y cada vez reafirmadas en todas las circunstancias más solemnes, surgirán los artículos 12 ("La religión de la Nación española es y será perpetuamente la católica, apostólica, romana, única verdadera. La Nación la protege con leyes sabias y justas, y prohíbe el exercicio de qualquiera otra") y 14 ("El Gobierno de la Nación española es una Monarquía moderada hereditaria") de la Constitución de Cádiz.

---

[36] Cf. M. Fernández Martín, op. cit., vol. 2, pp. 624-625. El juramento requerido al Consejo de Regencia es el siguente: "¿Reconocéis la soberanía de la Nación, representada por los Diputados de estas Cortes generales y extraordinarias? - ¿Juráis obediencia a sus decretos, leyes y Constitución que se establezca; segun los santos fines para que se han reunido, y mandar observarlos y hacerlos ejecutar? - ¿conservar la independencia, libertad e integridad de la Nación? - ¿la Religión Católica Apostólica Romana? ¿El Gobierno monárquico del Reino?¿Restablecer en el Trono a nuestro amado Rey Don Fernando VII de Borbón?¿Y mirar en todo por el bien del Estado?".

[37] Idem, p. 624.

3. NAPOLEÓN EN ESPAÑA.

Los proyectos del Emperador para la conquista de la Península se realizarán en Bayona: a raíz de la doble abdicación del rey Fernando VII y de Carlos IV el trono de España quedaba vacío y tocará en suerte a José Bonaparte, con el decreto del 6 de junio de 1808, así que la "nueva dinastía" inaugura su reinado con una constitución.

Hay un antecedente importante bajo el punto de vista de las reformas que Napoleón intentó introducir en España que es oportuno recordar; me refiero a los decretos de Chamartín, decretos analizados por Gérard Dufour y que, en su opinión, dieron "a su política española un sesgo verdaderamente revolucionario"[38]. El 4 de diciembre, el Emperador tomando algunas medidas, la primera contra el Consejo de Castilla, cuyos individuos se destituían y "quedaban además en calidad de rehenes"[39]. Pero las más significativas fueron las sucesivas: abolición de la Inquisición, reducción de conventos a una tercera parte, extinción de los derechos señoriales[40]. Desde luego, estas medidas hubieran reformado la sociedad española, sin embargo, aunque la mayoría de los reformadores ilustrados españoles pudiera estar de acuerdo con ellas, la reacción no podía más que ser negativa por haberse realizado mediante la voluntad de Napoleón, el cual, según lo que escribe Toreno, "se mostró como señor y dueño absoluto de España"[41].

Volviendo al segundo punto, es decir la importancia de la constitución de Bayona en el camino constitucional español, se puede decir que, en general, se le ha atribuido poca importancia en razón de haber sido considerada una "carta otorgada" por "el invasor" y, sobre todo, porque su vigencia fue irrelevante. Bajo el punto de vista psicológico puede ser verdad, pero no cabe olvidar que, en parte, fue el fruto –aunque sea en el aspecto formal, más que de los contenidos– de una elaboración de algunos españoles llamados a dar su opinión sobre las tradiciones del reino, algunos de los cuales encontraremos en Cádiz.

---

[38] G. Dufour, *Napoleón y la contrarrevolución,* en "Trienio, Ilustración y Liberalismo" Revista de Historia, 2004, n. 44, p. 27.

[39] Toreno, op. cit., p. 148.

[40] Cf. idem, p. 149.

[41] Idem, p. 148.

Del contenido de este "estatuto" o "constitución" se tratará más adelante, aquí sólo importa señalar dos puntos de ámbito general: 1) una vez más la carta constitucional indica el final de un momento histórico-institucional y marca un nuevo comienzo; 2) se introduce la idea de que a la base de cualquier reforma es necesaria una formulación de principios compartidos y que manifiesten la voluntad de la "nación".

El 25 de mayo de 1808 el Emperador había anunciado la intención, por medio de una proclama dirigida a los españoles, de convocar una asamblea general de los representantes de las provincias y ciudades para dar nuevas y modernas leyes a España, acogiendo una iniciativa del duque de Berg. Sanz Cid, que ha estudiado con gran atención el tema, reproduce una carta del mismo duque escrita el 14 de abril y enviada a Napoleón en la cual presenta su plan: "Sería la convocatoria de una dieta española en Bayona o Burdeos, compuesta de clero, nobleza y estado llano"[42]. Después de muchos titubeos y dudas sobre quién tenía que designar a los miembros de la asamblea, "se acordó […] que se hiciese la elección por provincia"[43]. En las instrucciones para la convocatoria se establecía que los diputados tenían que llegar al número de 150 miembros, "escogidos entre el clero, la nobleza y las otras clases de la nación española"[44], según lo establecido por la tradición, pero se especificaba que los eclesiásticos tenían que pertenecer al alto y bajo clero. También eran llamados los representantes de los altos Consejos, de las Universidades, Cámaras de comercio y representantes de las provincias aforadas, además de una pequeña representación de las colonias americanas. En realidad, la convocatoria no tuvo el éxito deseado como consecuencia de las renuncias de la mayoría de los españoles llamados a participar en la Asamblea, así que el embajador francés Laforest y el ministro de Gracia y Justicia Piñuela tuvieron que proceder a los nombramientos de los diputados para llegar al número establecido.

Por lo que se refiere al proyecto (en realidad pasó por tres diferentes redacciones), el Emperador, por medio de su embajador en Madrid, solicitó una selección de los personajes más destacados de la Junta y del Consejo de

[42] C. Sanz Cid, *La Constitución de Bayona,* Madrid, Reus, 1922, p. 66.

[43] Idem, p. 73.

[44] Idem, p. 75.

Castilla a fin de que dieran su opinión[45]. Durante la reunión de la Junta en Bayona se nombró una comisión para recoger las propuestas de modificación del texto, pero que no consiguió los resultados esperados. Varias circunstancias, que Sanz Cid especifica sobre todo en la falta de preparación y conocimiento de las doctrinas políticas por parte de los diputados reunidos en Bayona y su escaso conocimiento del francés, no permitieron que los nuevos principios formulados en el proyecto se fundieran con la tradición constitucional española[46]. Así que si por una parte la labor constitucional de Bayona abre camino a una idea de constitución entendida como un documento donde se fijan con claridad la forma, el funcionamiento del gobierno, las garantías de libertad personal, los deberes de los funcionarios y de los ciudadanos, por otra parte, por las razones explicadas anteriormente, el texto de Bayona siempre fue percibido como una imposición extraña hecha por el enemigo invasor.

En realidad, en un comienzo, la intervención de Napoleón había sido mirada con cierta simpatía por una parte de la población y, sobre todo, por las capas más ilustradas que vieron finalmente en su llegada la posibilidad del cambio tan deseado; pero muy pronto, y bajo la influencia de los levantamientos populares, esta actitud sufrió un giro total. Toreno, en su obra, da un testimonio de estos momentos de esperanza que pronto acabaron: "Equivocado juicio. De cerca habían sentido todas las demasías de Godoy y de Napoleón, sólo de lejos, se habían visto sus pasmosos hechos y maravillosas campañas. El clero español había visto que Napoleón había levantado los derribados altares, los nobles no perdían la esperanza de ser conservados y mantenidos en sus privilegios, miraban los militares al caudillo, que para ceñir sus sienes con la corona no había presentado otro título que su espada y sus victorias, y los hombres moderados respetaban la persona que había restablecido la Hacienda y el arreglo de los demás ramos"[47].

A pesar de las consideraciones hechas, se puede decir que la constitución de Bayona, si bien concentra los poderes en las manos del soberano, de

[45] Cf. I. Fernández Sarasola, *La primera Constitución española: El Estatuto de Bayona*, htt://www.cervantesvirtual; C. Muñoz de Bustillo, *Bayona y Cádiz*, en "De curia semel in anno facienda" L'esperienza parlamentare siciliana nel contesto europeo, Atti del Convegno Internazionale di studi (Palermo, 4-6 febbraio 1999), Milano, Giuffré, 2002, pp. 149-182.

[46] Cf. C. Sanz Cid, op. cit. p. 382.

[47] Toreno, op. cit., p. 52.

cuya voluntad depende la mayoría de los nombramientos y, de todos modos, se presenta organizada de manera que todo el poder recae en las manos del rey y en su voluntad, contiene ciertos elementos de apertura hacia los principios liberales. Pese a la conservación de la composición estamental de las Cortes, se suprimían los privilegios del antiguo regimen y se introducía la contribución única; asimismo eran reconocidas unas garantías individuales como la publicidad del procedimiento criminal, la inviolabilidad del domicilio y la privación de la libertad sólo en los casos reconocidos por la ley o en flagrancia de delito, además de garantías procesales, el habeas corpus, la inamovibilidad judicial, la creación de la Alta Corte Real cuya competencia era la de juzgar los delitos cometidos por miembros de la Familia Real; la abolición de las aduanas interiores y la libertad de imprenta. Asimismo se borraba del ordenamiento el uso del tormento y se limitaban los mayorazgos y los fidecomisos, así como los tribunales señoriales. Se mantiene la religión católica como exclusiva de la Nación.

Al final de su largo estudio, Sanz Cid, analizando la constitución de Bayona, opina que "hubiera sido quizás un ensayo aceptable para introducir en España las nuevas formas constitucionales, sin grandes conmociones, y bajo un espíritu organizador como el de Napoleón podía haber conducido a la reparación de los daños, que la política funesta del último reinado había causado"[48].

En fin, creo que en la evaluación ideológica del documento elaborado en Bayona, se puede coincidir con la opinión expresada por Raul Morodo de que "el texto constitucional de Bayona, no entrando en sus intenciones la supresión, frontal y radical, de la sociedad política tradicional –salvo, obviamente, la dinastía borbónica– introduce, con todo, cambios sustanciales e innovaciones profundas"[49].

[48] C. Sanz Cid, op. cit., p. 449. Cf. también: J. M. Portillo Valdés, *Revolución de Nación. Orígenes de la cultura constitucional en España 1780-1812,* Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2000, pp. 169 y ss.

[49] R. Morodo, *Reformismo y regeracionismo: el contexto ideológico y político de la constitución de Bayona,* en "Revista de Estudios Políticos,1994, n. 83, pp. 29-30.

4. LA CONVOCATORIA DE CORTES.

El otro momento de gran trascendencia para el proyecto de reforma del país, fue la decisión de convocar las Cortes. Creo importante señalar algunos pasajes de la proposición que Calvo de Rozas presentó a la Central el 15 de abril de 1809. El texto empezaba con la denuncia del estado de desorden padecido por todos los ramos de la administración y la necesidad de remediarlo así como que ya se había producido en los españoles la general convicción de que fueran "absolutamente precisas estas reformas y la creación de una Constitución que las sostuviese"[50]. Más adelante se decía que la libertad rescatada con la lucha ya no podía quedar "a la libre disposición de una corte caprichosa, de un favorito ambicioso, o de las cualidades personales de un soberano"; a renglón seguido, se refería a la constitución concedida en Bayona por Napoleón diciendo que "Si el opresor de nuestra libertad ha creído conveniente el halagarnos al echar sus cadenas con las promesas de un régimen constitucional reformativo de los males que habíamos padecido, opongámosle un sistema para el mismo fin, trabajando con mejor fe y con caracteres de más legalidad"[51].

En este documento se pone de manifiesto, una vez más, la idea de una carta constitucional que ordene las materias de gobierno en virtud de que el pueblo ha luchado también por ello y, consiguientemente, la constitución debería ser sancionada por la nación. Se ponía de manifiesto que ya el pueblo no estaba dispuesto a soportar una voluntad dispótica y por tanto tomaba unos "remedios" y entendía poner unas limitaciones al poder real, fijándolas en un documento redactado por los representantes de la nación. En la misma proposición citada ya parece evidente que se había producido un corte "constitucional" con el pasado.

Aun más, en el papel de Calvo se pedía también que todos los que tuvieran conocimiento de la materia enviaran a la Secretaría de la Junta sus proyectos. Con eso se daba inicio al proceso constituyente aunque no estuviera formalizado en los términos oficiales.

Con estos antecedentes se abrirá el debate acerca de si el texto constitucional, en su formulación, debería tener en cuenta el pasado histórico nacional

[50] M. Fernández Martín, op. cit., I, p. 437.

[51] Ibidem.

y su herencia experimentada a lo largo de los siglos, o escribir su contenido borrando toda la época legislativa anterior en cuanto que rechazable por sus principios obsoletos e imposibles de reformar.

Estas dos teorías se confrontarán en el debate constitucional de los diputados reunidos en Cádiz, encargados de dar una nueva "ley fundamental" al país, o mejorar la antigua. La discusión sobre las ventajas e inconvenientes relativos a España del "modelo inglés" y del "modelo francés" van a protagonizar esta época. Una parte cospicua de los personajes más sobresalientes de estos años –con Jovellanos a la cabeza– se inclinaría hacia un constitucionalismo histórico " a la inglesa", y en el caso de Jovellanos, influenciado especialmente no sólo por la admiración hacia el sistema inglés sino también por el ascendente de sus amigos ingleses, entre ellos Lord Hollad y el doctor Allen[52]; mientras otra parte, más dominada por la cultura francesa, tomaba como referencia y modelo la Constitución de 1791 y los principios de la Declaración del hombre y del ciudadano de 1789.

Los autores que rechazaron los textos producidos por la Revolución centraban su crítica en la generalidad y abstracción de los principios y, por consiguente, en la falta de adherencia a la realidad histórica de un país determinado que había formado en el tiempo su espíritu nacional.

Un ejemplo de esta crítica – pero los ejemplos se podrían multiplicar – se encuentra en lo que escribe Martínez de la Rosa en los primeros capítulos de la obra citada, donde dedica su atención a la Revolución de Francia y al recorrido constitucional empezando por la Declaración de 1789, entendido como antecedente de la nueva Constitución. El análisis que realiza Martínez de la Rosa de este documento es relevante para aclarar sus ideas en lo relativo a preceptos constitucionales. El tema del constitucionalismo histórico que había preocupado a los escritores del siglo XVIII y más aún a los diputados gaditanos, vuelve en este autor que, comparando la declaración de Francia con la de Inglaterra (*Bill of Rights*) subraya el "peligro real en querer fundar el régimen de un Estado en aquellos principios generales"[53], mientras que en el texto inglés los derechos "hallábanse […] tan claramente expresados en ella y con

[52] Cf. J. Allen, "Insinuaciones sobre las Cortes", en I. Fernández Sarasola, *Proyectos constitucionales de España,* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2004, pp. 617-641.

[53] *Espíritu*, l. II, t. V, p. 83.

tanta exactitud definidos, que cualquier inglés, con sólo tomar en la mano aquella ley, veía una punta segura que se los indicaba, al paso que ponía límites a la autoridad real, para impedir en lo sucesivo las anteriores pretensiones y demasías"[54]. También analiza críticamente la Declaración de derechos americana de 1774, que considera hija de las ideas de las luces ("Descúbrese en aquel acta el *espíritu del siglo décimoctavo"*) pero que sus principios generales y abstractos no podían perjudicar a un pueblo que "recobraba" su independencia y no conocía una gran desigualad[55]. El "peligro" que él indicaba en la Declaración francesa era la ruptura completa con una monarquía que gobernaba desde tiempos inmemorables, con una nobleza poderosa y que enseñaba al pueblo sus derechos sin indicarle sus deberes[56].

Todos los autores de la época examinada que analizaron el desenlace de la Revolución francesa ponen de manifiesto que el gran problema de ésta consiste en no haber sabido solucionar la translación a la práctica de los principios que produjeron los excesos del Terror y, al final, la toma de poder de Napoleón. Así que, en general, la crítica no se volcaba en contra de las ideas sino más bien en una falta de capacidad de realización y, a menudo, en la devaluación que se hizo de la historia.

5. LOS PROYECTOS CONSTITUCIONALES DEL SIGLO XVIII

Mediante el decreto del 22 de mayo de 1809 se expedía por fin el decreto de convocatoria de las Cortes con varias finalidades, entre ellas: "medios de asegurar la observancia de las leyes fundamentales del Reyno; medios de

[54] Ibidem.

[55] *Espíritu,* l. II, p. 84: "[…] un pueblo agricultor, apegado a las leyes que le regían como como a una herencia de familia, y acostumbrado a sus franquicias municipales, ensayo y remedio de una libertad más extensa; una nación, digo, que se hallaba colocada en una situación tan extraordinaria como favorable, pudo muy bien oir proclamar por sus legisladores principios generales de libertad y de igualdad, sin que se despertasen en el pueblo sentimientos peligrosos, difíciles de hermanar con el régimen político del Estado, no menos que con la subordinación a las leyes y la pública tranquilidad. La revolución americana era más bien (si cabe decirlo así) un *recobro de independencia* que una *conquista de libertad* […]".

[56] Idem, l. II, p. 86: "no cabe pues un paso más inconsiderado que empezar por asentar principios generales de libertad y de igualdad, como otros tantos teoremas, que no se pueden negar ni poner en duda sin aspirar a la tiranía, y colocar después al lado una Constitución, en la cual ha de haber, por necesidad, cortapisas y excepciones de aquellos principios".

mejorar nuestra legislación, desterrando los abusos introducidos y facilitando su perfección […]"[57].

En este decreto se habla de mejorar la legislación y, para eso, se piden las luces de "las personas ilustradas", de los Consejos, Juntas, Tribunales, Ayuntamientos, Cabildos, Obispos y Universidades, dando vida de este modo a un proceso de estudio y elaboración de las materias constitucionales.

Hay que señalar que el interés en relación con las leyes fundamentales de la monarquía española y su comparación con el gobierno de otras naciones, además del conocimiento de las principales teorías jurídicas de escritores tanto nacionales como extranjeros que trataban de los fundamentos del poder y de sus límites, venía de lejos y ya en el siglo XVIII podemos encontrar unos interesantes testimonios del esfuerzo de muchos "ilustrados" para proporcionar unos proyectos de reforma o simplemente unas consideraciones sobre el lamentable estado de la monarquía y consejos para su mejora, empezando por las reformas económicas y fiscales, verdadero problema de la época de los Borbones.

Los proyectos "constitucionales" de más envergadura anteriores al siglo XIX son los de Miguel de Aguirre, Agustín Ibáñez de la Rentería y León de Arroyal.

El primero se encuentra al final del *Discurso sobre la Legislación* que Miguel de Aguirre[58] había enviado a la Sociedad Económica Matritense en 1786 y publicado en el *Correo de Madrid* el año siguente. El proyecto se titula: *Leyes Constitucionales, cuya observancia es una obligación inviolable para todos los individuos de la sociedad*.

Este proyecto, muy breve, se compone de 15 artículos y recoge muchas ideas de Rousseau, no sólo en lo que se refiere al contrato, fundamento de todos los poderes legítimos, sino por sus referencias a la voluntad general, a las censuras que hace del lujo, al régimen feudal, al clero, además de teorizar la igualdad natural de los hombres como derecho inalienable y la lucha contra los privilegios. Aguirre atribuye el poder ejecutivo al soberano, el legislativo al *Supremo Consejo de Estado* que representa "la voz del pueblo todo y su

[57] M. Fernández Martín, op. cit., II, p. 560.

[58] M. de Aguirre, *Discurso sobre la legislación,* en "Cartas y Discursos del Militar Ingenuo al Correo de los Ciegos de Madrid", edición y estudio de A. Elorza, San Sebastián, 1973, pp. 173-202. Ahora también en: I. Fernndez Sarasola, op. cit., pp. 9-14.

voluntad general"[59]. Se prevé la libertad de imprenta, una educación pública dirigida por el gobierno, la defensa de la libertad y que los ciudadanos sean "dueños de su trabajo, pagada la cuota que le corresponde o exige la sociedad"[60]; una partición de tierras que no permita se queden en una sóla mano grandes extensiones; jueces independientes, cuyos gastos irán a cargo de la sociedad; una jurisdicción de los tribunales "extensiva y general" que borra los fueros y jurisdicciones particulares[61].

Los artículos del proyecto de Aguirre forman más bien una enunciación de principios, pero resulta interesante que ya se difundieran y debatieran en las Sociedades Económicas y en los periódicos estos temas durante la segunda mitad del siglo XVIII.

La segunda obra a examinar es la de Ibáñez de la Rentería, *Reflexiones sobre las formas de gobierno*[62] dirigidas a la *Real Sociedad Bascongada de Amigos del País* en 1783 y publicada en 1790. En realidad este escrito no se refiere de manera específica a temas constitucionales, sino que fija su atención en el examen de las diferentes formas de gobierno, describiendo de cada una las características principales. Montesquieu es el autor que influye más en Ibáñez de la Rentería, en su clasificación de las diferentes formas de gobierno. Lo que llama la atención de esta obra son las observaciones que el autor hace sobre los problemas relacionados con la gestión del poder político, es decir la representación de los ciudadanos, la relación entre el centro y la periferia así como las garantías y las limitaciones de la libertad política.

Ibáñez de la Rentería parece inclinarse hacia la monarquía, en las manos del rey pone el poder legislativo y ejecutivo pero con un sistema de consejos polisinodiales que lo ayudan en sus tareas de gobierno. No están previstas limitaciones a la libertad del soberano por medio de mecanismos institucionales; sólo la religión y su mismo interés son la guía de gobierno.

El último autor a considerar es León de Arroyal, quien describe un pro-

[59] Idem, p. 10.

[60] Idem, p. 14.

[61] Idem, pp. 12-13.

[62] A. Ibáñez de la Rentería, *Reflexiones sobre las formas de gobierno,* en "La Ilustración Política", Bilbao, Universidad del País Vasco, 1994, Edición, notas, estudio preliminar de Javier Fernández Sebastián.

yecto constitucional ya más elaborado[63]. Este autor había investigado durante muchos años la historia de España, centrando su atención sobre todo en el fundamento de la relación derechos/deberes de los súbditos para con el soberano. A lo largo de su obra escrita entre 1786 y 1795 va desarrollando su pensamiento constitucional que llega a presentar al final, en la *Carta Quinta* (24 de octubre de 1794), precedido por una *Exposición de derechos naturales* que recogen y fijan una serie de derechos irrenunciables para los hombres en sociedad. Del primero, el de igualdad, proceden todos los demás, los cuales nacen de un contrato establecido entre los hombres y que, según las teorías iusnaturalistas, garantizaba la seguridad, la abundancia y la justicia y, además, reconocía a la sociedad el derecho a "corregir, variar, mantener o inmutar las reglas de su gobierno"[64].

Asimismo, en la *Exposición* se establece que el gobierno a la sociedad pertenece y lo ejerce por medio de representantes; mientras que la libertad de las personas sólo queda limitada por las leyes, las únicas que pueden reglamentar las acciones exteriores de los hombres. Otros puntos se referían a la abolición de los privilegios[65], a la igualdad delante de la ley[66] y la obligación de pagar las contribuciones en proporción a su renta. La forma de gobierno era monárquica y la religión católica, con prohibición de otros cultos públicos. Por último, ya en el apartado reservado a las Cortes, se indica que "en ellas residía la soberanía nacional" y "en ellas se forman y promulgan las leyes"[67]. También se establecía que cada diputado representara la nación entera, afirmando el moderno concepto de representación general.

El proyecto de Arroyal, como se ha dicho, es muy completo y está bien articulado e incluso se detiene en muchos aspectos de la administración, reglamentando todo lo que él piensa que pudiera servir para una correcta y

---

[63] L. de Arroyal, *Cartas económico-políticas* (con la segunda parte inédita). Edición, prólogo y notas de José Caso González, Oviedo, 1971. Ahora también en I. Fernández Sarasola, op. cit., pp. 20-72.

[64] Idem, p. 20.

[65] Idem, p. 22. Cf. art. 21. La Ley no admite distinciones y para con todos los ciudadanos es igual.

[66] Idem, p. 23: cf. art. 34. El Reino no conoce en lo temporal sino una autoridad, una legislación y una jurisdicción, y todos los ciudadanos están sujetos a ellas, sean de la clase, dignidad y profesión que fuesen.

[67] Idem, p. 29.

ordenada organización del estado. Sus fuentes son las clásicas del pensamiento jurídico español y, como él mismo indica, la Declaración de los derechos del hombre y la Constitución francesa de 1791.

Con este autor se puede decir que acaban los proyectos constitucionales elaborados en el siglo XVIII, pero esto no significa que el problema de las reformas no sea central en la mayoría de los autores del siglo de las luces. En realidad, lo que se escribe durante esta época son obras de crítica a la legislación y a sus normas obsoletas; de crítica al empleo del método escolástico en las Universidades, a los estudios de derecho que se habían esclerotizado en una limitada enseñanza del derecho romano sin dar a conocer el derecho real, y a los privilegios que contrastaban con el desarrollo económico y una administración incompetente. Es decir, los ilustrados, poniendo en tela de juicio la situación de malestar en la cual se encontraba el país, habían mostrado la existencia de otros problemas relacionados con éstos, tales como el ejercicio, la titularidad, los límites de la soberanía[68]. Casi desapercibidamente, del problema de las reformas económicas y de la administración pública se fue pasando a consideraciones más amplias que involucraron el fundamento y la finalidad del gobierno, sus funciones y deberes para con la sociedad.

Progresivamente, hasta 1812, hubo lugar a una gran cantidad de proyectos, sobre todo desde 1809, pero ya para estas fechas nos hallaríamos en un momento decisivo de las discusiones y polémicas concernientes a la reforma constitucional, siendo comprensible que el asunto cobrara interés.

Lo que aquí se debe subrayar es el largo camino teórico y político que precedió a la época constitucional gaditana, en cuyos debates se confrontaron y, a menudo, enfrentaron, las diferentes visiones reformistas que, pese a todo, dieron lugar a la Constitución de Cádiz.

Léanse estas últimas reflexiones sobre el conocido *incipit* del Discurso de Argüelles: "Nada ofrece la Comisión en su proyecto que no se halle en los diferentes cuerpos de la legislación española, sino que se mira como nuevo el método con que se ha distribuido las materias, ordenándolas y clasificándolas para que formasen un sistema de ley fundamental y constitutiva en el que estuviese contenido con enlace, armonía y concordancia cuanto tienen dis-

[68] Cf. J. Varela Suanzes-Carpegna, *La teoría del estado en los orígenes del constitucionalismo hispánico (Las Cortes de Cádiz)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983.

puesto las leyes fundamentales de Aragón, de Navarra y de Castilla en todo lo concerniente a la libertad e independencia de la nación, a los fueros y obligaciones de los ciudadanos, a la dignidad y autoridad del Rey y de los tribunales, al establecimiento y uso de la fuerza armada y método económico y administrativo de las provincias"[69].

El intento de presentar la constitución como una pieza más de la continuidad legislativa del reino y la relegación de las novedades al método establecido es, desde luego, un artificio intelectual para que se aceptara el texto elaborado en las Cortes, argumentado y justificando las novedades introducidas como derivadas de las leyes fundamentales del país que el Discurso llama continuamente a testimonio.

Asimismo se puede afirmar que en el fondo, a pesar del cambio que las normas elaboradas en Cádiz produjeron en la sociedad española, el marco constitucional permanecía igual: un gobierno monárquico (aunque constitucional) y una constitución empeñada en conservar y defender la religión católica con exclusión de cualquier otro culto[70]. Eran éstos los dos pilares que garantizaban la continuidad con el pasado y el fundamento identificativo del carácter nacional que hemos visto se repetía en todas las circunstancias.

Esto, probablemente, permitió a todos los diputados reunidos llegar a un acuerdo que, en teoría, con un *escamotage*, podía acoplar las novedades dentro de un marco histórico y tradicional, solución que sin embargo no sirvió para garantizar un equilibrio duradero al documento gaditano.

---

[69] A. de Argüelles, *Discurso preliminar a la Constitución de 1812*, con una Introducción de Luis Sánchez Agesta, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, pp. 67-68.

[70] Cf. a este propósito los estudios de Portillo Valdés dedicados a este tema. Y por otra parte, J.L. Villacañas Berlanga, "La nación católica. Una aproximación histórico conceptual", en *Res Publica Hispana*, 2004, Biblioteca virtual del Pensamiento Español saavedrafajardo.um.es.

Relaciones musicales entre Francia y España hasta el Renacimiento

Enrique Llobet
Asociación valenciana para estudios histórico-musicales

Cuestión previa

Usar los conceptos Francia y España a lo largo de la historia genera algunos problemas, más evidentes cuanto más retrocedemos en el tiempo. El trazado de las fronteras políticas, de por sí distintas para cada época, además no coincide necesariamente con los centros culturales, ni con conceptos o sentimientos nacionales que unas veces preceden a la configuración de entidades políticas unitarias y otras veces las contradicen. Así cuestiones que muy a menudo se entienden como esenciales a la hora de definir una identidad nacional, como la lengua o en menor grado la religión, resultan cambiantes con el tiempo, como también cambia su peso específico en cuanto elemento importante. Las configuraciones geográficas, que en principio pueden parecernos lo más inmutable, desde el punto de vista humano no lo son: un mar puede separar o puede unir dependiendo del desarrollo de la navegación y de la seguridad del tráfico marítimo; las montañas pueden ser barrera o puente, según el tipo de economía y la ubicación de las poblaciones importantes; la proximidad o lejanía cambia con el desarrollo de los medios y vías de comunicación.

Con todo, el estudio de las relaciones sucedidas a lo largo de la historia sobre los ámbitos geográficos de lo que hoy entendemos por Francia y por España nos permite constatar una serie de corrientes y actitudes repetitivas. La situación geográfica de la actual Francia ha constituido para la península ibérica un referente europeo a menudo ineludible: Europa ha llegado muchas veces mediatizada por Francia, más claramente cuanto más inseguras fueron las comunicaciones marítimas, o cuando por algún motivo la península permaneció en situación de aislamiento. Por otro lado, el establecimiento musulmán en la península durante ocho siglos la convirtió a ojos franceses en una puerta abierta hacia oriente y el exotismo, susceptible tanto de despertar inte-

rés como de provocar rechazo. Las épocas de fortaleza entre estados vecinos no han sido las mejores para los intercambios culturales: despiertan rivalidad y suspicacia, lo cual sin embargo se invierte respecto del vecino del vecino (es decir, rival del rival), que pasaba a ser aliado.

RITO UNIFICADO FRENTE A RITO LOCAL: LA IMPLANTACIÓN DEL GREGORIANO

El primer episodio bien conocido nos llega de los tiempos medievales en que el rito gregoriano comenzaba a extenderse por todo el cristianismo de obediencia romana, a instancias de unos papas deseosos de que la unidad cristiana se reflejara también en una sola forma de culto, con unas mismas oraciones. Con el rito venía unida la música, lo que hoy conocemos como canto gregoriano, y por ello la desaparición de ritos locales suponía igualmente el abandono y el olvido de los cantos con ellos asociados.

No era el canto gregoriano, como se encargó de hacer creer una leyenda posterior, creación del papa Gregorio I Magno (590-604), ni siquiera una música genuinamente romana. Según la hipótesis más autorizada, su origen es posterior al papa Gregorio I y tuvo mucho de francés[1]: amenazado por los longobardos, el papa Esteban solicitó auxilio militar al rey franco Pepino el Breve, en el año 753. Tras el contacto diplomático entre ambos llegó la ayuda solicitada, y como recompensa el correspondiente nombramiento imperial[2]. El intercambio de legaciones diplomáticas tuvo también el efecto de iniciar la reforma litúrgica en Francia para adoptar los modelos romanos, obviamente con sus cantos incorporados. En el repertorio musical romano influyó la *Schola Cantorum* impulsada por el papa Gregorio, pero está descartada su intervención personal como compositor. El posterior reinado de Carlomagno confirmó la tendencia de unificación litúrgica, pero lo que en realidad sucedió con la música fue una adaptación de los modelos romanos a las tradiciones y costumbres francesas. Con la posterior desmembración del imperio franco y el

[1] Puede verse sobre esto *Giulio Cattin: El Medioevo*, en Historia de la Música vol.2 (Turner Música, 1987) pp. 57-60.

[2] La *Donatio Constantini* fue un documento cuya falsedad no quedaría demostrada hasta 1440. Según la Donatio, el emperador Constantino I se retiraba a Oriente y cedía al papa Silvestre I y a sus sucesores en el pontificado el Imperio Romano de Occidente. En virtud de ello, los papas medievales nombraron emperador romano de Occidente, por delegación de su propio poder, lo cual en la práctica no pasaba de ser un título de prestigio.

paso del título imperial a los otones germanos y sus sucesores, que intentaron controlar Italia, el repertorio musical franco-romano tomó el camino de regreso hacia Roma, amparado por una leyenda que atribuía su creación al papa Gregorio, hasta imponerse como oficial en la sede apostólica, desde donde terminó exportándose como modelo para toda la cristiandad occidental.

En la península ibérica, la tendencia a adoptar el rito gregoriano y su música tuvo entre sus principales promotores la reforma monástica cluniacense, originada por el monje francés Bernon en Cluny, a comienzos del siglo X. Esta reforma pretendió recuperar el antiguo vigor de la orden benedictina, liberaba a los monjes de cualquier trabajo manual y los dedicaba exclusivamente a la oración, con insistentes celebraciones litúrgicas. Por tanto, las cuestiones de unificación de ritos les resultaban de especial importancia. A finales del siglo XI los cluniacenses contaban ya con 850 monasterios en Francia, 109 en Alemania, 52 en Italia, 43 en Gran Bretaña y 23 en la península, más de 10.000 monjes diseminados por toda Europa occidental. Cluny era su centro, desde allí se nombraban casi todos los priores, y mediante la sumisión directa al papa, la jerarquía cluniacense se sustrajo tanto al control político como al eclesiástico.

La implantación del rito gregoriano en la península ibérica tuvo una cronología dispar: muy temprana en la región galaico-portuguesa, algo después en la catalana, y finalmente en Aragón y Navarra. En Cataluña fue de especial importancia el monasterio de Santa María de Ripoll, centro de irradiación de copias del nuevo repertorio litúrgico. Por el contrario, la unificación tropezó con una fuerte resistencia en la zona castellana, donde muchos partidarios de mantener el rito visigodo-mozárabe obstaculizaron el proceso. Ya desde antes de la expansión gregoriana, la lucha doctrinal contra la herejía adopcionista[3] fue impulsada precisamente desde el imperio franco de Carlomagno, y colocó bajo sospecha de herejía al propio rito hispánico. Para remediar la situación una legación de obispos hispanos hubo de viajar hasta Roma en el año 918, con sus libros litúrgicos, obteniendo del papa Juan X un veredicto favorable a

[3] La herejía adopcionista separaba la naturaleza humana y divina de Cristo, señalando que en la parte humana era hijo de Dios solamente a título adoptivo. Su principal defensor fue el obispo Elipando de Toledo (717-808), ciudad entonces bajo dominio musulmán, y de hecho la doctrina adopcionista resultaba conciliadora con la mentalidad islámica, cuyo monoteísmo abstracto se escandalizaba ante la idea de un Dios que tuviera hijos humanos.

la ortodoxia de los mismos. Sin embargo, siglo y medio más tarde, en 1074, el papa Gregorio VII emitió una bula urgiendo a la unificación. El rey castellano Alfonso VI se dispuso a obedecer; su propia mujer, hija del duque de Aquitania, era favorable a esta influencia, como también lo sería su segunda esposa tras enviudar, hija del duque de Borgoña. No así una buena parte del clero castellano.

Merece la pena recordar dos episodios que dan una medida del encono que suscitó la cuestión litúrgica. La Crónica Nejarense[4] relata cómo la disputa entre los dos ritos llegó al extremo de dirimirse en *Juicio de Dios*, el 9 de abril de 1077: dos caballeros combatieron y venció el defensor del rito hispánico. Poco se adelantó, pues el bando perdedor denunció que la pelea había sido amañada. Un segundo juicio divino –según la misma crónica– consistió en arrojar al fuego dos códices y ver si alguno se salvaba: el romano permaneció en la hoguera sin quemarse, mientras el hispano saltó fuera por sus propios medios, pero el rey lo empujó otra vez dentro con su pie y entonces se quemó.

Otro episodio a destacar cuya noticia nos ha llegado sucedió poco después, en el año 1079, cuando el monasterio leonés de Sahagún adoptó la observancia cluniacense y el recién llegado abad Roberto se dispuso a implantar el rito gregoriano, pero los monjes abandonaron el monasterio. Roberto tuvo que ceder, convirtiéndose en lo sucesivo en defensor del rito hispánico. En cualquier caso, la situación de disputa no duró mucho más, pues el Concilio de Burgos de 1081 aprobó el rito gregoriano, bajo fuerte presión del rey, y el abad Roberto fue encarcelado. No terminó con eso la diversidad de ritos: en 1085 Alfonso VI conquistaba Toledo a los musulmanes, ciudad donde los cristianos seguían con el rito mozárabe, y en este caso el rey permitió a las seis parroquias de la ciudad mantener el viejo rito, a pesar de que el arzobispo Bernardo, cluniacense y francés, presionase para suprimirlo. A comienzos del siglo XII, sin embargo, el rito gregoriano se había extendido ya por todas partes.

Lamentablemente, los partidarios del rito hispano también lo fueron con parecida obstinación del sistema de notación hispánico, más primitivo que el ya practicado en Francia. La notación hispana no incluía líneas pautadas que señalen de manera inequívoca la altura de los sonidos: era un mero recordato-

[4] Esta crónica está datada en torno a 1160, casi un siglo después de estos sucesos.

rio para quienes sabían previamente la melodía, pero no bastaba para cantarla quien no la conoce. Esta circunstancia ha hecho que el repertorio visigodo-mozárabe nos resulte desconocido en su casi totalidad, a pesar de conservarse lujosos códices notados.

El mundo trovadoresco cruza sobre los pirineos

En los territorios de lenguas provenzales, al mismo tiempo que la liturgia unificada terminaba de imponerse entre los peninsulares más reticentes, aparecía a comienzos del siglo XII la lírica trovadoresca. El territorio originario de esta corriente literaria y musical abarcó aproximadamente desde Poitiers (Poitou) hasta los Pirineos, extendiéndose en menor medida también por la península ibérica, particularmente Cataluña, y por el este hasta el norte de Italia. Para entonces el imperio franco se encontraba completamente liquidado[5], al menos en su parte francesa, que se debatía entre los intentos de unificación y la feudalización disgregadora. La parte sudoccidental, la Aquitania, desde 1154 quedó estrechamente vinculada a Inglaterra por cuestiones dinásticas, mientras que la sudoriental, Tolosa y Languedoc, mantuvo relación con la corona de Aragón, neutralizando así la influencia del norte francés.

El movimiento trovadoresco nace y se desarrolla en torno al mundo de los señores feudales[6]. El trovador escribía poesía y música, sobre el llamado *amor cortés* (en la *cansó*), o bien otra menos frecuente de sátira injuriosa (*sirventés*). La lengua usada era un provenzal estandarizado.

El amor cortés trovadoresco resulta singular dentro de la producción literaria medieval, divergente tanto de los planteamientos eclesiásticos como

[5] El imperio franco fue dividido en el 843. En la corta fase expansiva, el imperio se había mantenido unido gracias a recompensas en tierras conquistadas para los nobles más fieles y eficaces, pero al cesar este incentivo las tendencias disgregadoras de los poderes locales prevalecieron, a excepción de la parte alemana, que encontró el curioso sistema de conceder poderes políticos locales a los obispos, que al no tener hijos legítimos descuidaban consolidarlos en sus descendientes.

[6] Feudalización, además de atomización territorial, suponía prevalencia de los vínculos personales de lealtad en contra de las normas abstractas. Su origen vino favorecido por la inseguridad que padeció todo el occidente europeo durante los siglos IX y X, devastado por expediciones de saqueo normandas, húngaras y musulmanas, frente a las cuales las instituciones imperiales resultaron demasiado lentas o incluso negligentes.

de la épica medieval. El lugar central del poema trovadoresco se concede a la dama amada, siempre de rango aristocrático y casada, con frecuentes descripciones de la naturaleza para introducir por analogía el estado de ánimo del poeta enamorado; el uso de la fuerza está descartado. Estas características lo configuraban prácticamente como un negativo respecto del género épico, que dominaba el norte francés por las mismas fechas[7].

El carácter singular del mundo trovadoresco planteó al principio la cuestión de su origen, una de cuyas hipótesis apuntaba hacia la lírica hispanoárabe: la *moaxaja*[8] y su sucesor el *zéjel*[9]. El tema del amor imposible estaba ya firmemente asentado en estos géneros hispanos.

La cuestión sobre el origen del mundo trovadoresco, sin embargo, cedió importancia desde los años 70 a consideraciones que lo relacionaban con su propio contexto. La estructura feudal *vasallo-señor* se reproduce curiosamente en la del *trovador-dama amada*: el trovador se refiere a ella como *midons* (mi señor), le ofrece su servicio y fidelidad y a cambio espera su beneficio: una relación, por tanto, de estructura perfectamente feudal. Parece muy significativo que la dama reverenciada por el trovador debiera estar casada, pues sólo la dama casada podía alcanzar el rango de señora, que ejercía sin limitaciones en el caso nada raro de que el marido hubiese marchado a las cruzadas de oriente.

Quizás uno de los temas más recurrentes de este mundo trovadoresco fue su estrecha convivencia con la herejía de los cátaros, extendida al mismo

---

[7] La *Chanson de Roland* está considerada el más antiguo cantar de gesta en lengua romance y el manuscrito data de finales del siglo XI o comienzos del XII, mismo tiempo del origen de la lírica trovadoresca.

[8] La moaxaja introdujo la novedad de una estructura por estrofas. Suele consistir en una alternancia de una *qufl* o *vuelta* de dos versos, con una serie de *bayt* o *mudanza* de tres, precedido todo ello de una *matla* o *cabeza* y seguido por una *bayt* o *transición*, que enlaza con una *jarcha* conclusiva, la cual puede estar escrita en lengua romance, mientras que el resto del poema solamente usa el árabe o el hebreo. La jarcha es un componente relativamente independiente, no sólo por la lengua, sino por el hecho de que existen jarchas idénticas repetidas en diferentes moaxajas. Esto ha planteado la hipótesis de una lírica popular peninsular precedente, incorporada mediante estas jarchas. La creación de la moaxaja se atribuye o bien a Muqqadam ibn Mu'afà al-Qabri, o a Muhammad ibn Hammud al-Qabri, en cualquier caso al-Qabri se refiere a su origen en la localidad peninsular de Cabra.

[9] El zéjel introducía, entre otras cosas, la importante novedad de una rima acentual idéntica a la que se practicará en lengua romance.

tiempo y por los mismos lugares geográficos. La doctrina cátara era una nueva forma de maniqueísmo, al parecer derivada de los lejanos bogomilos búlgaros. El mundo material, según ellos, era obra del diablo; sólo lo espiritual procedía de Dios. En consecuencia, el trato carnal era siempre pecaminoso, dentro o fuera del matrimonio, la agricultura misma era una actividad indigna, por su estrecha relación con la tierra, y tan sólo algunas cuestiones tan abstractas como la usura resultaban un medio lo bastante puro para hacer dinero sin pecar. Defenderse con las armas estaba totalmente prohibido. Resulta curioso que una doctrina intransigente y ascética como esta gozase de excelente cohabitación precisamente con los trovadores y sus cantos embriagados de amor y naturaleza. La cuestión resulta algo más transparente si tomamos en cuenta que, para los cátaros, la condición *pura* era un raro privilegio reservado a los pocos que decidían llevar vida de *perfectos*, el equivalente a la condición clerical. Por el contrario, los demás creyentes podían limitarse a recibir en trance de muerte el *consolament* o bautismo cátaro de manos de un perfecto. El efecto práctico venía a ser que el mero creyente cátaro gozaba de una exorbitada libertad de costumbres: puesto que el trato carnal era igualmente pecaminoso dentro o fuera del matrimonio, el cortejo de la mujer noble y casada, tema central de los trovadores, quedaba prácticamente eximido de culpa[10]. Los matrimonios aristocráticos, producto siempre de conveniencias y alianzas fríamente calculadas, quedaban así libremente expuestos al juego de los dulces enamoramientos.

El trovador más antiguo entre los que conocemos es Guillermo VII (c1071-c1126), conde de Poitiers y duque de Aquitania; uno de los últimos será el catalán Cerverí de Girona (a1259-d1285), vinculado a la casa del vizconde de Cardona. Entre ambos extremos tenemos nombres como Jaufre Rudel (a1148), Marcabru (a1149), Bernart de Ventadorn (1130-1195), Peire d'Alvernhe (a1168-a1215), Bertran de Born (a1195-d1215), Giraut de Bronehl (c1199), Arnaut Daniel (a1195-1210) Raimbaut de Vaqueiras (a1205-1207), Peire Vidal (a1183-1205), Aimeric de Peguilhan (c1190-c1221), Raimon de Miraval (c1191-c1229), Folquet de Marsella, obispo de Tolosa (c1178-1231) y Guiraud Riquier (c1254-1298). El trovador podía ser noble o no, pero en cual-

[10] Esta relación ya fue apuntada de manera ensayística por Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (1939, revisada 1972).

quier caso su actividad trovadoresca se ejercía en torno a los círculos más elevados de la aristocracia.

La vida itinerante de algunos trovadores les conducía también a los reinos cristianos peninsulares. Así Peire Vidal, de quien sabemos que sirvió a Raimon V de Tolosa, Raimon Gaufridi de Marsella, Alfonso II de Aragón, Alfonso IX de León y Bonifacio I de Montferrat, además de afincarse algún tiempo en Génova y Pisa, viajar a Hungría, y una posible cruzada hasta Chipre acompañando a Ricardo Corazón de León. Los lugares hispanos se mostraban como los más queridos en los textos de Peire Vidal. Guillermo de Poitiers participó en la cruzada contra los musulmanes peninsulares de 1117, contribuyendo a la victoria del rey aragonés Alfonso I el Batallador en Cutanda. Marcabru estuvo en la corte de Alfonso VII de Castilla. Peire d'Alvernhe pasó por Castilla y Cataluña. Giraut de Bronehl visitó las cortes de Alfonso VIII de Castilla y Fernando II de León. Aimeric de Peguilhan vivió en Cataluña y viajó por Castilla. Raimon de Miraval murió en Lérida. Guiraud Riquier sirvió a Jaime I de Aragón y después a Alfonso X el Sabio, antes de regresar a su Narbona natal.

A pesar del frecuente tránsito de trovadores por la zona castellana, fue solamente en Cataluña donde existieron las condiciones feudales adecuadas para que surgiesen trovadores de origen propiamente hispano. Guillem vizconde de Berguedá (a.1138-d.1192), poseedor de diversos castillos, fue un trovador cuya vida despierta poca simpatía. Su género era satírico, dedicado a calumniar a sus rivales políticos en la aristocracia catalana. Asesinó a traición al vizconde de Cardona, Ramon Folc VII, en 1175, razón por la que fue desposeído de sus bienes por Alfonso II de Aragón. Siete años más tarde, sin embargo, se le encuentra rehabilitado y dedicado de nuevo a sus pendencias, hasta caer asesinado por un simple peón. Otros nombres de trovadores catalanes son Ponç de la Guardia (a1154-d1188), el rosellonés Guillem de Cabestany (…1212…) Hug de Mataplana (a1185-d1213), Ponç de Mataplana, Ramón Vidal de Besalú, Guillem de Gironella, Ponç Hug IV de Ampurias, Pere Salvatge y el mencionado Cerverí de Girona. De todos estos no ha quedado un solo poema del que se conserve escrita la música. Los únicos trovadores catalanes cuya música ha sobrevivido son dos del Rosellón: Berenguer de Palou (…1164…), con ocho poemas musicados, y Ponç d'Ortafà (a1184-d1246), con sólo uno.

CANTARES DE GESTA

Poco puede decirse respecto a la música de los cantares de gesta medievales, siempre cantados, pues no se conserva una sola nota escrita. Su práctica correspondía a los juglares, músicos que se dirigían a un público más amplio y menos culto, y ellos mismos posiblemente carecían de conocimientos sobre escritura musical. Tratándose de un repertorio profano, la necesidad de perdurar que manifiesta la escritura musical puede relacionarse con la estima del propio compositor como tal, y la autoestima de trovadores y juglares parece haber sido muy diferente. Conocemos el nombre de los trovadores, pero la épica tiende a transmitirse como anónima.

Respecto de la parte literaria conservada, destaca un importante protagonismo del norte francés[11]. La *Chanson de Roland* es el primero de estos poemas, cuya fuente del siglo XII, al parecer, reproduce una obra de finales del XI; es decir, sobre las mismas fechas que comenzaba en el sur de Francia la actividad de los trovadores. Este Cantar recreaba de manera harto fantasiosa la expedición de Carlomagno a la península ibérica, sucedida en los remotos años 777-8. Parece sugerente comparar el centro originario de la épica literaria, situado en el norte francés, y el centro de la lírica, en el sur, en relación con el tema legendario escogido por la *Chanson de Roland*: una expedición militar del norte francés contra el sur.

El tema se difundió pronto por la península ibérica, al parecer siguiendo el camino de Santiago[12], y despertó indignación en algunos clérigos eruditos. La crónica de Silos, escrita a comienzos del siglo XII, se pronuncia tajante: "franci falso asserunt". En resumidas cuentas, la historia real parece ser que Carlomagno fue llamado a la península por Al-Arabi, musulmán independizado en en valle del Ebro que luchaba contra el centralismo del califato cordobés. El emperador acudió, fue recibido con honores a su paso por Pamplona, ya capital de un reino cristiano independiente, pero llegó tarde a Zaragoza, que había caído en manos del califa. Como no llevaba maquinaria para asediar la ciudad, optó por retirarse sin luchar, tras coger prisionero a Al-

[11] Se conservan más de un millón de versos en francés pertenecientes al género épico, frente a sólo 8.000 en español.

[12] Hay fragmentos hispanos contemporáneos a la fuente completa francesa que recrean partes del mito, incluso alguno posiblemente anterior, como la llamada *Nota Emilianense.*

Arabi por despecho, aunque en el camino de regreso sus partidarios consiguieron liberarlo. Cuando pasó de vuelta por Pamplona, Carlomagno destruyó sus murallas sin motivo conocido, y seguramente por venganza su retaguardia sufrió una emboscada cerca de Roncesvalles, donde fue aniquilada (por los vascones, según la *Vita Karoli* de Eginhardo, escrita en el 830). Los francos no consiguieron vengar este suceso, pues los atacantes se dispersaron sin dejar rastro. Por el contrario, la *Chanson* nos cuenta sobre un Carlomagno que tenía conquistada toda España salvo Zaragoza. El rey de Zaragoza, un ficticio Marsil, para librarla del asedio fingió querer hacerse cristiano, consiguió que el emperador se retirase satisfecho, pero después le traicionó de común acuerdo con todos los hispanos, que emboscaron y aniquilaron la retaguardia franca, tras lo cual Carlomagno regresó, exterminó a las tropas musulmanas hispanas en una gran victoria, y de paso a las del emir de Babilonia que acudió en su ayuda.

La respuesta castellana contra esta historia crecería durante el siglo siguiente, dentro de un contexto político de rivalidad castellano-francesa: el arzobispo de Toledo, Jiménez de Rada, en su *De rebus Hispaniae* de 1243, acusaba a los juglares de inventar y difundir falsedades, acusación en que insistió la crónica de Alfonso X y las posteriores. Del lado puramente literario se respondía creando un contramito, el *Bernardo del Carpio*[13] y algo después las *Mocedades de Rodrigo*[14].

DECADENCIA Y DIFUSIÓN DE LA LÍRICA TROVADORESCA

El papa Inocencio III intentó erradicar la herejía cátara mediante la predicación, pero una vez convencido de la inutilidad y exasperado por la permisividad de las autoridades políticas de la zona, llamó a la cruzada contra los herejes en el año 1209. La cruzada duró hasta 1229 y fue dirigida principalmente desde el norte francés, con aportaciones alemanas, mandada primero

[13] Según esta otra fabulación, el cristiano Bernardo del Carpio, de la familia real asturiana, luchó contra Carlomagno a causa de la pretensión de este último de hacerle tributario, venciendo en Roncesvalles.

[14] Aquí se alude a Carlomagno pero sin nombrarlo, para evitar anacronismos, pues quien protagoniza la historia es el Cid: siguiendo el patrón de conducta iniciado por el Carpio, rechaza el tributo a los franceses, cruza los Pirineos y vence en París.

por el conde Simón de Montfort hasta su fallecimiento, y después por el mismo rey Luis VIII de Francia. Pedro II de Aragón perdió la vida en la batalla de Muret (1213), cuando intentaba auxiliar al conde de Tolosa contra el ataque de los cruzados. El resultado político de esta guerra fue el final de la influencia aragonesa al norte de los Pirineos y la incorporación al dominio francés de la Provenza, Tolosa y el Languedoc, es decir, la parte sudoriental de la actual Francia.

No está clara una relación causa-efecto, pero la cruzada contra los cátaros coincidió con el declive de la lírica trovadoresca en su región de origen. Sin embargo, como en muchas ocasiones sucede, el vencedor de la guerra resultaba culturalmente vencido: la lírica del amor cortés pasó a cultivarse en el norte francés hasta finales del siglo XIII, bajo el nombre de *trouvères* (troveros), y en Alemania con el de *minnesinger* hasta bastante después.

Se supone que la descendencia femenina de Guillermo VII de Poitiers (IX de Aquitania), el primer trovador conocido, tuvo un papel importante para la difusión del movimiento hacia el norte de Francia: su hija Leonor de Aquitania casó en primeras nupcias con Luis VII de Francia, y su nieta María con Enrique I de Champagne, que residía en Troyes, lugar a donde atrajo trovadores y troveros.

Los troveros franceses no se diferenciaban de los trovadores solamente por la lengua francesa que utilizaban. Además de cuestiones estilísticas como la renuncia al estilo rebuscado que practicaron algunos trovadores (*trobar clus*), los troveros incorporaron a su servicio amoroso los asuntos propios de la épica: el valor en la lucha se convirtió en instrumento eficaz para despertar la admiración y el amor femeninos. El mundo del trovero y de las gestas de caballería que le sucederán, semejaba a veces la moral de una manada de ciervos disputándose a cornadas el favor de la hembra. No parece gratuito relacionar esta incorporación épica a la lírica con el expansionismo político de ese norte francés, en contraste con el feudalismo mucho más estático y conservador de los condados del sur. En cualquier caso, el centro de todo el poema seguía siendo el amor cortés, que en los troveros se hizo particularmente obsesivo: los tormentos de lo imposible y del rechazo de la amada dignificaban al trovero amante, cuyo triunfo consistía en seguir amando contra toda adversidad, más que en obtener un resultado positivo.

Fueron troveros importantes Chrétien de Troyes (a1160-d1190), con sólo

dos poemas musicados que se conservan, pero bien conocido por su obra narrativa en torno al ciclo artúrico, Blondel de Nesle (a1180-1200), Chastelain de Couci (c1165-1203), Colin Muset (a1200-d1250), Conon de Béthune (c1180-1220), Gace Brulé (c1159-d1212), Gautier de Coincy (1177-1236), Gautier Dargies (c1165-d1236), Gautier Despinal (a1220-a1272), Gillebert de Berneville (a1250-d1280), Perrin d'Angicourt (a1245-d1270), Raoul de Soissons (c1210-1270), Richart de Fournival (1201-1260), Adam de la Halle (c1245-c1285), dedicado también a géneros polifónicos, Guillaume Le Vinier (c1190-c1245), Jehan Bretel (c1210-1272) y Monioy d'Arras (a1213-d1239), muchos de ellos vinculados a periplos de cruzadas.

Mención aparte por su vinculación peninsular merece el rey Teobaldo I de Navarra (1201-1253) –*Thibaut IV de Champagne*–, originario de Francia, pero afincado finalmente en Pamplona. Fue nieto de María de Champagne, protectora de trovadores, e hijo de Blanca de Navarra, hermana a su vez de Sancho VII de Navarra. El rey Sancho falleció sin hijos y Teobaldo fue llamado a sucederle por los navarros, contra la voluntad del fallecido, que había designado a Jaime I de Aragón. Su azarosa vida incluye la dirección de una cruzada a Tierra Santa, que no suele contarse entre las numeradas: partió de Pamplona en 1238, consiguió recuperar Jerusalén, Belén y Ascalón, más por disidencias entre musulmanes que por victorias importantes, pero desanimado con las disputas dentro del bando cristiano, regresó en el 1240. Sólo cuatro años más tarde, los cristianos perdían Jerusalén para no recuperarla más. Teobaldo escribió sus poemas en la lengua francesa de los troveros, no de los trovadores. Se conservan 410 melodías, si bien muchas de ellas proceden de otras fuentes conocidas.

La lírica trovadoresca influyó también, a lo largo del siglo XIII, sobre la escrita en lengua galaico-portuguesa. Al contrario que en el ámbito trovadoresco, donde una fuerte conciencia de autoría nos permite conocer el nombre de sus creadores, en el caso gallego abunda la producción anónima, con alguna excepción importante. Es señalada la de Martín Codax, por tratarse del texto más antiguo en gallego del que se conserva la música. Consiste únicamente en siete canciones, seis de ellas con música, que aparecieron sorprendentemente a comienzos del siglo XX incorporadas en la lujosa encuadernación de un libro de Cicerón. El tema literario de Codax es el amor, con frecuentes evocaciones del mar gallego.

La canciones galaico-portuguesas son de tres tipos, según su tema: de amor, en estilo provenzal; de amigo, puestas en boca de una mujer y recreando sentimientos femeninos (de este género son las de Martín Codax); de escarnio o maldecir, semejantes al sirventés provenzal. Las de amigo, por el protagonismo femenino puesto en primera persona, son las que pueden emparentarse con la herencia lírica hispanoárabe.

Finalmente, la lírica cantada en lengua gallega alcanzó su corpus más relevante en la magna colección que mandó realizar el rey castellano Alfonso X el Sabio, durante la segunda mitad del siglo XIII: las *Cantigas de Santa María.* Se conservan en cuatro códices, tres de ellos con música, y el más extenso contiene 413 cantigas. La atribución de su autoría a Alfonso X no se toma en sentido literal: se admite su intervención, dirección e incluso posible autoría en algunos casos, pero, en general, se considera la obra de músicos/poetas de nombre desconocido, con toda probabilidad de distintas procedencias. Entre los coautores de más allá de los Pirineos, muy posiblemente estuvo el trovador de última generación Guiraud Riquier.

Desgraciadamente, la música de los trovadores y sus sucesores tiene bastantes más problemas para nuestro conocimiento actual que el correspondiente texto literario. Se conservan escritas algo más de 260 melodías de trovadores, que corresponden solamente a una décima parte de los textos. El repertorio musical de los troveros es bastante más numeroso, con más de 2.000 melodías. Pero el problema reside en el tipo de notación aquitana: la altura de los sonidos queda bien determinada, pero no su duración. La notación mensural franconiana, que sí establece duraciones, se desarrolló a partir de 1250. A pesar de que muchas compilaciones son posteriores a esa fecha, sólo una parte muy pequeña se pasaron a notación mensural. De notación mensural son también las Cantigas de Santa María, lo que llevó a Higinio Anglés a creer que servirían como modelo para descubrir la medida de todo el repertorio trovadoresco y trovero, lo cual sin embargo no ha sucedido. Una posibilidad, defendida durante la primera década del siglo XX, consistía en la aplicación de los ritmos modales descritos por el tratadista de la época Grocheo para la música polifónica, pero se descartó por contradecir la acentuación de las palabras. Más recientemente Christopher Page y otros han querido distinguir entre un ritmo declamatorio libre para el caso de un estilo elevado, y ritmos más simétricos y próximos a la danza para un estilo más popular, lo cual sin embargo se

contradice con que algunas piezas de estilo elevado se encuentren anotadas en ritmos mensurales simétricos.

Se suma el hecho de que todas estas canciones eran acompañadas instrumentalmente. Las miniaturas que adornan alguno de los códices de las Cantigas de Alfonso X han proporcionado muchos datos sobre la naturaleza de estos instrumentos. El movimiento de reconstrucción o reinvención de instrumentos antiguos, partiendo entre otras cosas de un juicio crítico sobre fuentes iconográficas de este tipo, ha sido especialmente relevante durante las últimas décadas del siglo XX. Pero si el hecho de hacer sonar un instrumento desaparecido conlleva ya de por sí un margen muy amplio de especulación en cuanto a características morfológicas y sonoras, el problema más difícil consiste sin duda en que nada se dejó escrito sobre la música de este acompañamiento. Las reconstrucciones de estos repertorios que actualmente podemos escuchar en concierto o grabadas, por tanto, tienen mucho de hipotético.

El sistema tonal en melodías de trovadores y troveros sigue las mismas modalidades que conocemos del canto gregoriano, aunque con particular abandono de los modos tres y cuatro (con final en *mi*). Esto induce a adscribirlas en el ámbito de la música culta de la época, pero dentro de una considerable libertad y fantasía que se puede observar en distintos niveles. En primer lugar, las alteraciones sobre las notas son más variadas: en canto gregoriano puede encontrarse alternancia entre *si* y *si bemol*, pero en el repertorio lírico suceden también *mi bemol*, *fa sostenido*, *do sostenido* y en algunos casos *sol sostenido*. Por otro lado, el centro tonal no siempre es unívoco: hay melodías que sí tienen un centro tonal claramente determinado, pero otras oscilan entre dos centros a distancia de tono, otras más se organizan en torno a un centro tonal distinto al principio y al final, mientras que en otras el final se produce sobre alguna nota inesperada que no guarda mucha relación con lo precedente. En cuanto a las fórmulas melódicas, pueden encontrarse las típicas del canto gregoriano, especialmente en los modos primero y segundo (final en *re*), pero son muchos más los desarrollos melódicos sin este parentesco.

Todo esto nos orienta hacia un mundo que se vinculaba con la tradición más culta de la época, pero entendiéndola con notable fantasía y libertad, sin atenerse a las prescripciones del ámbito eclesiástico, lo cual concuerda perfectamente con el tema literario que desarrollan y el ámbito social de su producción y consumo.

EL ORIGEN DE LA POLIFONIA Y EL CAMINO DE SANTIAGO

La práctica escrita de la polifonía, es decir del canto a varias voces, fue quizás el hecho más revolucionario en la historia de la música occidental, sin el cual todo su desarrollo posterior sería impensable. El origen de esta novedad corresponde al ámbito eclesiástico, con especial protagonismo francés.

Es difícil determinar el origen de la polifonía misma: su escritura no es indispensable para su práctica en los niveles más simples, existen muchas tradiciones orales que ejercen una práctica polifónica sin necesidad de escritura de ningún tipo, algunas tan arcaicas y sorprendentes como la de los pigmeos africanos. El tratado más antiguo que recoge reglas para cantar a varias voces es el *Musica Enchiriadis*, un anónimo procedente del norte francés escrito hacia finales del siglo IX, que seguramente se limitó a recoger prácticas bastante extendidas. En este tratado se enseñaba simplemente a cantar una voz en paralelo (a intervalo de cuarta, de quinta o de octava), bajo la línea de una melodía gregoriana, partiendo de una nota común y volviendo a otra al final, y evitando en todo caso el intervalo disonante del tritono (Fa-Si). Es decir, la polifonía del *Musica Enchiriadis* era una práctica concebida como mera ornamentación y enriquecimiento de un canto preexistente, el llamado *organum paralelo*.

Existe una copia del *Musica Enchiriadis* procedente de Santa María de Ripoll y datable en el siglo XI, además de otros dos tratados antiguos que también se ocupan de música polifónica. La difusión de estas novedades primeramente en Cataluña debe vincularse a que se trataba de trabajos realizados partiendo del repertorio gregoriano, que allí se había implantado antes que en otras zonas peninsulares.

Tras algunos testimonios dispersos de polifonía escrita[15], una etapa fundamental en cuanto a las fuentes conservadas corresponde a la primacía de la abadía de San Marcial de Limoges, que abarca desde finales del siglo XI a mediados del XII. Los documentos polifónicos más antiguos de este monaste-

[15] Destaca el *Tropario de Winchester*, que contiene más de 171 *organa*, con las partes corales a una voz pero las solistas a dos, correspondientes a una revisión de mediados del siglo XI sobre el manuscrito principal. Se aprecia la importante novedad de colocar la parte del canto gregoriano en la voz inferior, que en adelante será la regla. El tipo de notación de este tropario plantea importantes problemas de interpretación que no están resueltos.

rio consisten en cuatro manuscritos a dos voces datables en el siglo XII. La principal novedad en Limoges consiste en que la composición polifónica no era necesariamente una ornamentación del canto gregoriano preexistente, sino que ambas voces podían escribirse con melodía nueva. Por lo demás se evidencia un estilo que tendrá importante continuidad durante las etapas siguientes: la voz inferior hace notas muy largas, mientras la superior desgrana una cascada de figuraciones complejas, lo que se llamará el *organum melismático*.

Recientemente se cuestiona que la abundancia de fuentes en Limoges signifique una primacía real como centro de difusión en la época: fue la gran cantidad de copistas que trabajaron posteriormente en dicho monasterio lo que hace que se conserven documentos más abundantes en San Marcial que en otros lugares, pero probablemente no todos correspondían a la práctica del monasterio. Este cuestionamiento es importante, pues por el desarrollo de la polifonía parece haber sucedido más bien en los entornos urbanos medievales.

Contemporáneo a las fuentes de San Marcial es el *Codex Calixtinus*, depositado en la catedral de Santiago de Compostela para uso jacobeo. Se trata de una colección de cinco libros, falsamente atribuida al papa Calixto II, datados entre 1139 y 1172, el primero de los cuales constituye una importantísima fuente musical. El análisis de su factura ha permitido conocer que fue escrito en Francia, probablemente en Vezelay. Tanto Vezelay como Limoges se sitúan en uno de los tramos franceses del Camino de Santiago, lo que permite suponer a la ruta de Santiago una especial importancia en cuanto a comunicación de las novedades musicales, confirmando una ruta de difusión cultural bien constatada para las demás artes. El estilo musical del Codex no difiere de las fuentes de Limoges, pero contiene la pieza musical a tres voces más antigua de cuantas se conservan escritas: el *Congaudeant Catholici*.

El momento decisivo para el afianzamiento y desarrollo de la polifonía escrita se situó muy poco después en Notre-Dame de París, en un momento que coincide curiosamente con la construcción de esta iglesia –de 1163 hasta mediados del XIII– y que se corresponde con una intensa transformación social, cultural y artística, que también fue más evidente en el norte francés que en otros lugares y particularmente en el entorno de París. Era el momento del desarrollo de las ciudades, del cambio de una mentalidad rural y autár-

quica a otra urbana y comercial. Surgieron las universidades (París en 1150) y se levantaron grandes catedrales para atender el culto urbano, abandonando el estatismo de las anteriores para lanzar esa aventurada conquista de los espacios que conocemos como arte gótico. El mundo predominantemente analógico altomedieval se transformaba en una pasión por el razonamiento.

El teólogo Pedro Abelardo, que enseñó en París, nos describe el ambiente parisino de la época a propósito de su tratado *De unitate et trinitate divina* (1118-1121): "Lo compuse a requerimiento de los alumnos mismos que me pedían razones humanas y filosóficas, que se entendieran mejor que se expresaran. Me decían que es superfluo proferir palabras a las que no sigue la comprensión o la inteligencia, ni se puede creer nada si antes no se entiende".

Las construcciones polifónicas participan de este mismo espíritu de indagación racional sobre aquello que en sí mismo no es racional, sobre la Fé, el mismo espíritu que alimentó las disputas teológicas y el arte gótico. La llamada escuela polifónica de Notre-Dame la forman dos autores conocidos, el magíster Leoninus (Leonin), activo entre 1160 y 1180, y el magíster Perotinus (Perotin), activo alrededor de 1220.

El repertorio polifónico de Notre-Dame se desarrolló en tres géneros de piezas: *organum*, *motete* y *conductus*. En el *organum* tomaba como base el canto gregoriano, sobre el que realizaba añadidos polifónicos, pero sólo para las partes solistas de los cantos responsoriales[16]. Según testimonio de un anónimo inglés que visitó París, Leonin sería autor del *Magnus liber organi*, una colección de *organa* a dos voces que cubría las necesidades litúrgicas de todo el año eclesiástico, tanto para el oficio como para la misa. Perotin amplió y modificó esta colección, escribiendo algunas piezas a tres voces y dos a cuatro: el *Sederunt Principes* y el *Viderunt Omnes*. Los *motetes* se caracterizaban porque la voz o voces añadidas recibían un texto nuevo, normalmente relacionado con el texto de la voz principal gregoriana, el cual se mantiene en notas más largas; con el tiempo estas voces añadidas irán ganando independencia y podrán ser profanas, estar en francés e incluso contradecir el texto de la voz principal, lo que conducirá hacia la independencia del género motete respecto de las funciones litúrgicas. El *conductus* era de texto religioso, pero no litúrgico, aunque seguía el procedimiento habitual de composición mediante añadido de

[16] Esto es, los cantos que alternan partes solistas con partes destinadas al coro.

voces, con la importante peculiaridad de que la voz principal era una composición nueva.

La novedad más importante de Notre-Dame consistió en establecer para algunos casos un ritmo proporcional bien definido, cuestión relacionada con la necesidad de coordinar voces en composiciones muy complejas. Se trataba del llamado *ritmo modal* o modos rítmicos, originado en la métrica latina y consistente en patrones repetitivos de notas breves y largas[17].

El repertorio de Notre-Dame no se conserva en sus fuentes originales, sino en cuatro colecciones dispersas copiadas en el siglo XIII, una de ellas procedente de la catedral de Toledo[18], confirmando así la vinculación de la península con las novedades musicales procedentes de Francia y coincidiendo con la implantación del rito y repertorio musical gregorianos. Otro testimonio de la temprana presencia de la polifonía en tierras castellanas lo constituye el importante Códice del monasterio femenino de Santa María la Real de Huelgas, en Burgos. Aunque copiado en torno a 1325, el Códice de Las Huelgas contiene polifonía desde el siglo XII al XIV, en total 186 composiciones, entre ellas el Credo polifónico más antiguo que se conserva.

MONARQUIAS CORTESANAS, ARS NOVA, ARS SUBTILIOR

El siglo XIV fue para la política francesa especialmente turbulento y complejo, a pesar de que en la primera década parecía consolidarse allí la monarquía más fuerte de occidente. Felipe IV se enfrentó con el papa Bonifacio VIII, y como consecuencia Guillermo de Nogaret, enviado por el rey contra Roma, hizo prisionero al papa, que falleció en 1303 apenas liberado, posiblemente por envenenamiento. La elección del siguiente pontífice recayó sobre el candidato favorito de Felipe IV: Bertran de Got, arzobispo de Burdeos, que adoptó el nombre de Clemente V. El nuevo papa no quiso establecerse en Roma, sino que tras deambular por varias ciudades francesas se quedó en Aviñón desde

[17] Los modos rítmicos son Primero o Troqueo (larga-breve), Segundo o Yámbico (breve-larga), Tercero o Dactílico (larga-breve-breve), Cuarto o Anapéstico (breve-breve-larga), Quinto o Espondeo (larga-larga-larga) y Sexto o Tribraquio (breve-breve-breve).

[18] Las fuentes para Notre-Dame son dos manuscritos de Wolfenbüttel (W1 y W2), uno de ellos procedente de Escocia, el más voluminoso que se conserva en Florencia (F) y el más breve procedente de la catedral Toledo, que actualmente está en Madrid (Ma).

1309, por consejo del rey francés. Al mismo tiempo que controlaba el papado, Felipe IV saldó las cuantiosas deudas que había contraído con la orden del Temple[19] eliminándola y confiscando sus bienes: los templarios fueron apresados por sorpresa en octubre de 1307, torturados hasta hacerles confesar acusaciones previamente preparadas, y ejecutados en la hoguera a lo largo de los cuatro años siguientes. El papa de Aviñón, convenientemente presionado, confirmó unos procesos y acusaciones intensamente manipulados a voluntad del monarca, aunque ordenó que los bienes del Temple pasaran a la orden Hospitalaria en vez de a la corona, si bien sólo algunos pocos llegaron en Francia a ese destino.

Estas actuaciones mostraron una voluntad sin escrúpulos del monarca francés por controlar todos los resortes del poder, que parecía estar configurando un fuerte Estado gobernado y dirigido desde el estrecho círculo de sus allegados y parientes. Se trataba, por tanto, de un mundo en cierto modo heredero del feudal, en cuanto basado sobre las relaciones personales y lazos de parentesco del gobernante, pero aplicado sobre el ámbito mucho más amplio de una extensa comunidad con cierto carácter nacional, y quizás esta contradicción funcional explica un uso tan amplio de la violencia para consolidar el poder. Apenas llegaba a su cenit, sin embargo, la consolidación estatal francesa impuesta sin contemplaciones por Felipe IV comenzó a desmoronarse: el rey sólo sobrevivió poco más de ocho meses a la ejecución del gran maestre del Temple, y su hijo Carlos IV falleció sin descendencia en 1328, por lo que siguió la Guerra de los Cien Años con Inglaterra (1339-1453), originada en la rivalidad entre el monarca inglés y la casa de Valois para recibir la herencia francesa. Durante la guerra se independizó el ducado de Borgoña, que pasó después a aliarse con los ingleses y a controlar los Países Bajos, donde se encontraba la burguesía más rica del norte de Europa.

El protoestado francés virtualmente desapareció durante este periodo, y

[19] La orden del Temple, creada hacia 1120 por un grupo de caballeros franceses, recibió sus reglas de Bernardo de Claraval, el mismo creador de la reforma del Císter. Tuvo por misión defender con las armas los santos lugares, pero tras perderse en 1291 los últimos enclaves cruzados de Tierra Santa, los principales templarios pasaron a Francia transportando grandes riquezas, donde constituyeron un poder paralelo al monarca y a menudo ejercieron de prestamistas hacia la corona.

el sistema señorial salió fuertemente perjudicado en muchas zonas rurales[20]. Los círculos más allegados al monarca, sin embargo, concentraron recursos y una importante actividad cultural y específicamente musical, lo que puede predicarse también de las otras monarquías contendientes. La situación se volvió así particularmente compleja, también desde un punto de vista social. El auge de la burguesía era dominado a comienzos de siglo por los planteamientos aristocráticos de Felipe IV, que doblegó en 1305 una insurrección de los burgueses en Flandes, y si durante la guerra de los Cien Años el bando francés se mantuvo en el modelo aristocrático, con su caballería pesada como eje del ejército, lo cierto es que se mostró como un arma anticuada y sufrió una contundente derrota en Crècy (1346), ante un ejército inglés que hizo valer los arqueros y usó por primera vez la artillería de campaña, de modo que en fases posteriores de la guerra los franceses hubieron de recurrir a luchas de guerrilla. La esencialmente burguesa Flandes pasaría a la rival Borgoña a partir de 1369, y más efectivamente a partir de 1382, cuando se reprimió una nueva sublevación de burgueses con ayuda del conde de Borgoña; esta posesión se amplió progresivamente sobre su entorno geográfico y la riqueza de las ciudades flamencas contribuyó a pagar los lujos de la corte borgoñona, en adelante modelo de refinamiento aristocrático para todo el occidente. La aristocracia, por tanto, parecía durante este siglo en crisis y triunfante al mismo tiempo: dominaba, pero se mostraba cada vez más dependiente de otros planteamientos que le eran extraños.

Entre todo esto apareció el desastre de la peste negra, que cayó por sorpresa sobre Europa en 1348, matando indiscriminadamente y causando peores daños que la guerra. Aunque de manera bastante hipotética, se calcula que pereció de peste durante este periodo un tercio de toda la población europea.

En esta situación enrevesada del siglo XIV, actividades y géneros musicales que antes se habían mantenido separados comenzaron a practicarse por los mismos autores y a enriquecerse con influencias recíprocas. Por un lado los temas líricos y satíricos de herencia trovadoresca se hacían propios también para un tratamiento polifónico, hasta entonces específicamente litúrgico y de origen urbano; por otro lado, la polifonía litúrgica empezaba a ser tam-

[20] Georges Duby, *L'économie rurale et la vie des campagnes dans l'occident medieval* (1962).

bién una obra de autor y con pretensiones de unidad, pues sus creadores compartían la autoestima trovadoresca de origen aristocrático.

La música de este siglo es denominada *Ars Nova*, siguiendo el término creado por el tratado del mismo nombre que escribió Philippe de Vitry en 1322, aunque este autor basaba algunas de sus características más distintivas en el sistema de notación empleado.

El francés *Guillaume de Machaut* (c1300-1377) fue una de las figuras clave del momento, y el autor con más obras conservadas. De condición eclesiástica, su temática literaria guarda mucha relación con la herencia de la lírica aristocrática de trovadores y troveros. Parece haber tenido una fuerte conciencia de autor, que nos ha permitido una conservación privilegiada del corpus de su obra, gracias al empeño compilador y revisor desempeñado por él mismo. De hecho, el mundo en que se movía Machaut fue la más alta aristocracia de su época. Durante los tiempos interminables de la guerra francesa, Machaut comenzó sirviendo como secretario a Juan de Luxemburgo, rey de Bohemia, acompañándole en sus desplazamientos a lo largo de Europa hasta la muerte del rey en la batalla de Crècy (1346), cuando luchaba contra los ingleses. La imagen del rey Juan se conservó en la obra de Machaut como modelo de virtudes caballerescas. Pasó después al servicio de la hija de Juan, Bonne de Luxemburgo, que falleció tres años después, trasladándose a continuación a Navarra con el rey Carlos II. De regreso a Francia en 1357, permaneció estrechamente relacionado con la familia real francesa, así como con el rey de Chipre –Pierre de Lousignan– y con Amadeo de Saboya, hasta retirarse sus últimos días en Reims, donde disfrutaba de una canongía. En este segundo periodo francés tuvo el conocido idilio epistolar con una joven de 19 años, Péronne d'Armentières, reflejado en el Livre de Voir-Dit (1362-5).

La obra de Machaut corresponde a los géneros llamados *lais*, *virelais*, *rondeaux*, *ballades* y *motets*, todos ellos con tratamiento polifónico salvo los lais y los virelais de primera época, a lo que se añade la célebre misa de Notre-Dame, en realidad escrita y escuchada en Reims, la primera completa en la historia de la música cuyo autor conocemos[21]. El número de voces usadas por Machaut suele ser dos o tres, en menos ocasiones cuatro.

La consolidación de la forma denominada *motete isorrítmico* puede atri-

[21] Por misa cantada completa, de aquí en adelante, se entienden las partes del Ordinario.

buirse principalmente a este autor: consistía en una peculiar ordenación para una de las voces inferiores, la llamada *tenor*, que se dividía en secciones llamadas *talea*, consistentes en repetir un modelo de duraciones respectivas de las notas, mientras que la melodía podía a su vez estructurarse en otras secciones repetitivas llamadas *color*. Como color y talea no coincidían, un color podía incluír varias taleas, o bien terminar en medio de una, de manera que en la siguiente melodía o color las mismas notas adquirían valores de duración distintos. Se trataba, por tanto, de una ordenación oculta que no es percibida con facilidad por el oyente. Las voces superiores, libres de esta especie de serialización, se movían en notas más rápidas, y a menudo para evitar colisiones disonantes recurrían al procedimiento llamado *hoquetus*: las notas de una se corresponden con silencios de la otra y viceversa, dando la impresión de responderse recíprocamente.

Una bula del papa Juan XXII en 1325 pretendió poner límite en el culto a complejidades polifónicas del tipo hoquetus: "La multitud de sus notas oscurece las deducciones modestas por las cuales los tonos se distinguen unos de otros en el canto llano. Corren y nunca hacen reposo, embriagan los oídos y no curan las almas, imitan por gestos lo que debe ser escuchado, así la devoción que se buscaba se pierde y la desidia que se debía evitar se muestra con claridad". Aunque tuvo algún efecto moderador, cabe deducir de esta bula más bien la constatación de una práctica frecuente que su eliminación.

Durante los últimos años del siglo XIV se practicó en algunas regiones una música especialmente refinada, calificada en principio como manierista o amanerada, pero que desde hace algún tiempo viene denominándose *Ars Subtilior.*[22] Eran los tiempos del cisma (1378-1417), pues el papa Gregorio XI falleció al año siguiente de devolver la sede apostólica a Roma, y las presiones durante el cónclave cardenalicio provocaron una doble elección: un papa residente en Roma y otro en Aviñón, al que se sumó un tercero en los momentos más confusos. Situación especialmente compleja, que correspondió con una estilo musical extremadamente rebuscado: los compositores ideaban formas de notación que permitieran continuos cambios de ritmo, llegando a pasajes polirrítmicos de una complejidad que no será igualada hasta el siglo XX. El

[22] Denominación introducida por Ursula Günther en *Das Ende der Ars Nova* (1963), siguiendo un término usado en la época.

gusto por lo rebuscado también se manifestó en algunas disposiciones caprichosas de la partitura, que afectaban a su aspecto puramente visual. Todo esto parece acercarlo a la caracterización artística propia de un periodo histórico de decadencia.

El estilo del Ars Subtilior se desarrolló en las cortes del sur de Francia, la de Aragón y la de Chipre[23]. La sede papal de Aviñón, en tiempos cismáticos, funcionó a efectos musicales como una corte de primer orden, especialmente con Clemente VII (1378-1394).

Entre el Ars Nova y el Ars Subtilior no hay ruptura, sino formas rítmicas crecientemente complejas. Todavía próximos al estilo de Machaud estaban autores como De Landes, Franciscus, Grimace, Solage, Suzoy y Vaillant, a una segunda generación corresponden Matheus de Sancto Johanne, Goscalch, Hasprois y Olivier, ya más distanciados Cuvelier, Egidius, Johannes de Alte Curie, Philippus de Caserta y Trebor, y en el extremo de mayor alejamiento respecto del Ars Nova, Jacob de Senleches, Rodericus y Magister Zacharia.

La presencia del Ars Nova y del siguiente Ars Subtilior está abundantemente documentada para la región catalana, con piezas litúrgicas anónimas, algunas de las cuales corresponden con otras difundidas por Francia, lo que hace suponer una influencia procedente de Aviñón. Se supone que comenzó esta participación musical catalanoaragonesa con el viaje a Aviñón del rey Pedro IV el Ceremonioso, en 1339. Su sucesor Juan I de Aragón (1350-1396), compositor él mismo y cuyas tres esposas fueron francesas, enviaba sus músicos a Francia para mantenerlos al corriente de los nuevos estilos. De este siglo procede la conocida como *Misa de Barcelona*, con seguridad una compilación procedente de varios autores, cuyo Credo ha sido atribuido por Gómez Muntané al fraile hispano Steve de Sort, organista en las cortes de Juan I y Martín I. Este Credo se difundió al otro lado de los Pirineos, pues se encuentra presente en el manuscrito de Apt (cerca de Aviñón) y en el Codex de Ivrea (norte de Italia).

El Llivre Vermell, copiado a finales del siglo XIV en relación con el centro

[23] El reino de Chipre fue conquistado por los cruzados en 1191 y entregado al francés Guido de Lusignan, cuya familia lo conservó hasta 1489, dos siglos después de haberse perdido los últimos enclaves cruzados continentales. Musicalmente Chipre permaneció durante este tiempo en la órbita musical francesa, estando acreditada la importante presencia del *Ars Nova* y del *Ars Subtilior.*

de peregrinación de Montserrat, contiene tan sólo seis piezas musicales, pero de gran importancia testimonial por tratarse algunas de danzas cantadas.

Más todavía todavía que Aragón, Navarra puede considerarse en esta época dentro del ámbito musical francés, como acredita la presencia del propio Machaut. En la parte castellana, por el contrario, los testimonios del Ars Nova son mucho más escasos, destacando algunas piezas del ya mencionado Códice de Las Huelgas.

En cuanto a la relación de los autores conocidos del Ars Subtilior con la península, se ha especulado en torno a la identidad de Trebor con Jehan Robert ("Robert"="Trebor" invertido), que sirvió como cantor al rey Carlos III de Navarra; también con un Johan Trebol, documentado entre los cantantes de Martin de Aragón en torno a 1407-9. De Jaquemin de Senleches se sabe que estuvo al servicio de Leonor de Castilla y del aragonés Pedro Martínez de Luna (papa cismático Benedicto XIII desde 1394 a 1414). En cuanto a Rodericus, autor conocido por una única *ballade* pero de las más complejas, se sospecha que puede ser el mismo Rodriguet de la Guitarra que sirvió a Alfonso V el Magnánimo de Aragón.

HACIA EL ESTILO INTERNACIONAL. CAPILLAS MUSICALES

En el año 1477 Carlos el Temerario de Borgoña murió en la batalla de Crècy, sin dejar descendientes, y el ducado perdió rápidamente su independencia, ocupado una parte por el rey de Francia y la otra por el emperador alemán.

Coincidiendo aproximadamente con la solución del Cisma, que devolvió los papas a Roma en el año 1414, el centro de gravedad de la música europea occidental fue pasando a tierras italianas. Esto no significó un predominio de la música italiana, que tuvo características muy distintas a la francesa durante el Ars Nova, sino que la afluencia hacia centros italianos de músicos procedentes de la antigua zona borgoñona, en concreto de los Países Bajos, marcó la pauta estilística y fue generando lo que durante el Renacimiento llegaría a constituir un estilo musical internacional para todo el occidente europeo.

Aquí nuestros criterios nacionales actuales resultan particularmente inadecuados: *Holanda, Zelanda, Brabante, Flandes, Hennegau (Hainaut), Namur,*

Limburgo, Artois, Picardía, Luxemburgo, formaban una región que se extendía desde la desembocadura del Rhin hacia el oeste, territorio repartido actualmente entre Francia, Bélgica, Holanda y Luxemburgo, pero que en aquellos tiempos se entendía de manera mucho más homogénea. Cierta costumbre historiográfica de adscribir a cada uno de los músicos de esta procedencia una nacionalidad distinta, atendiendo a las fronteras estatales del presente, rompe esa esencial unidad. Fue el lugar de origen de los compositores más importantes del siglo XV, la llamada *escuela franco-flamenca*; entre los músicos influyentes durante la primera mitad del siglo, tan solo el inglés John Dunstable (c1390-1453) no tuvo ese origen geográfico. A lo largo del siglo XVI la región franco-flamenca seguirá proporcionando excelentes compositores, pero ya no de manera exclusiva, pues destacaron también italianos y españoles, cuyo estilo sin embargo no difería ya esencialmente de los anteriores.

Autores importantes de procedencia franco-flamenca, con su zona de origen, fueron los siguientes: Guillaume Dufay (1400-1474), procedente de Cambrai (Artois); Gilles de Binche o Binchois (1400-1460), procedente de Mons (Hennegau); Johanes Ockeghem (1425-1497), procedente de Derdemonde (Flandes); Antoine Busnois (1430-1492), posiblemente de Artois; Josquin des Près (1450-75-1521), posiblemente de Hennegau; Alexander Agricola (1446-1506), de Gante (Flandes); Jacob Obrecht (1457-1505), de Gante (Flandes); Heinrich Isaak (c1450-1517), de Flandes o Brabante; Pierre de la Rue (1460-1518), de Tournai (Hennegau); Adriano Willaert (1490-1562), posiblemente de Brujas (Flandes); Nikolas Gombert (c1495-c1560), de Flandes; Thomas Crecquillon (c1505-1557), de Bethune (Artois); Jacob Clemens non Papa (1510-1556), probablemente de Zelanda; Jacques Arcadelt (c1507-1568), de Namur; Cipriano de Rore (1516-1565), de Ronse (Flandes); Roland de Lassus o también Orlando di Lasso (1532-1594), de Mons (Hennegau); Philippe de Monte (1521-1603), de Malinas (Brabante); Jachet de Wert (1533-1596), de Amberes (Brabante).

Los músicos franco-flamencos destacaban por su habilidad contrapuntística, pero en contacto con la vida italiana y las exigencias eclesiásticas de sobriedad, se fue desarrollando en un sentido que significó el tránsito de la música medieval a la renacentista. No hay una ruptura, sino una transición gradual desde la complejidad polifónica de origen medieval hacia la concepción mucho más homogénea del Renacimiento: Dufay está muy próximo a la

tradición de Machaut, mientras que Lassus escribía ya en el estilo internacional postridentino de las últimas generaciones de polifonistas. La concepción polifónica medieval se entendía como adición sucesiva de voces, desarrollando la imaginación en complejidades rítmicas que arriesgaban la unicidad de la pieza[24], mientras que la renacentista más avanzada simplificó la rítmica, pensando el efecto que producen las voces en su conjunto, se hizo más homogénea la conducción de cada una de ellas (principio de igualdad entre las voces), se buscó la unidad de la pieza por procedimientos menos artificiosos que los del motete isorrítmico y más evidentes para el oyente. No se avanzaría sin embargo hacia concepciones puramente acórdicas hasta finales del siglo XVI, a pesar de que la armonía de terceras y sextas pronto sustituyó a la de quintas y octavas medievales: el interés por mantener la independencia de las voces convivía con una concepción de conjunto homogéneo.

El desarrollo musical sucedió en torno a la institución denominada *capilla musical*. En su origen más remoto consistió en un grupo de cantores-capellanes que acompañaban en sus desplazamientos al emperador o a alguna autoridad principal, para cantar las *laudes regiae*[25]. En el siglo XIV las capillas incluían tanto cantores como instrumentistas, servían para cualquier acto oficial en que fueran requeridas, y constituyeron un elemento de prestigio en torno al cual se inició una pacífica competición entre los mismos poderes beligerantes sobre los campos de batalla franceses: se buscaba incorporar los mejores cantantes, los compositores de más renombre y un número creciente de miembros, cuyos cantores sin embargo no acostumbraban sobrepasar mucho el número de 10, por razones prácticas[26]. La capilla papal fue establecida en 1334 por Benedicto XII, principalmente con cantores procedentes del norte francés, y algunas décadas después sustituyó las funciones de la antigua *scholla cantorum*. La capilla de Enrique V de Inglaterra tenía ya 23 miem-

[24] Salazar ha comparado estas osadas polifonías medievales con la inestabilidad de las catedrales góticas, necesitadas de contrafuertes para evitar su derrumbe, mientras que la concepción renacentista buscaba estructuras lo bastante simples como para sustentarse por sí mismas (Adolfo Salazar: *La música en la sociedad europea*, 1944).

[25] El origen de la palabra *capilla*, que poco importa al caso, parece estar en los *capellani* de época merovingia, que eran los encargados de custodiar la reliquia de la capa (*cappa*) de San Martín, y más tarde por extensión, otros relicarios que poseía la familia real.

[26] Los cantores podían leer la música de un único facistol mientras no sobrepasaran cierto número, a partir del cual se hacía necesario copiar partes en documentos separados.

bros en 1413 y la de su sucesor Enrique VI alcanzó los 30, despertando admiración por la calidad de sus voces. La capilla de Felipe el Bueno de Borgoña tuvo más fama que la del rey de Francia y consiguió disponer de excelentes compositores como Binchois, mientras que su sucesor Carlos el Temerario tuvo los servicios de Busnois. Los reyes de Francia comenzaron a finales del siglo XIV con 11 cantores, y en la segunda mitad del XV obtuvieron los servicios de uno de los mejores compositores de la época, Johannes Ockeghem. Gastón Phebus, conde de Foix (1331-1391), tuvo a su servicio buenos cantores e hizo buen alarde de ellos con motivo de su boda en Orleans, en 1338. Juan, duque de Berry, creó una *Saint Chapelle* (1405) y además una propia. Los duques de Saboya Amadeo VIII y Luis, así como los condes de Provenza, mantuvieron también capillas. Durante el siglo XV las capillas musicales siguieron acompañando al monarca en sus desplazamientos, pero pasaron a tener sede geográfica estable.

Las capillas catedralicias, como institución musical bajo la dirección de un maestro de capilla, se afincaron en las sedes eclesiásticas con mejores recursos económicos, al objeto de interpretar música litúrgica en condiciones de la mejor calidad posible; del maestro de capilla se esperaba además que aportara composiciones propias. Una parte del coro la integraban niños, encargándose el maestro de su instrucción y manutención, lo que convertía las capillas musicales en excelentes escuelas de música. En la zona francesa su establecimiento sucedió principalmente durante los siglos XIV y XV: Chartres 1119, Notre-Dame de París 1127, Amiens 1324, Narbona 1330, Senlis 1349, San Quintín 1356, Angers y Beauvais 1369, Cambrai 1371, Rouen 1377, Reims 1385, Toul 1386, Arras 1389, Poitiers 1402, Nantes 1412, Beaune 1419, Chalons-sur-Marne 1424, Dijon y Lille 1425, Rennes 1443, Vannes 1459, Le Puy 1461, Abbeville y Burdeos 1463, Cahors, Langres y Laval 1484. Se trataba por tanto de un fenómeno concentrado en el norte francés y la vecina zona borgoñona.

A medio camino entre las capillas eclesiásticas y las principescas estaban las llamadas *Saintes Chapelles*, con funciones litúrgicas y organización igual a las anteriores, pero fuera de la jurisdicción eclesiástica, pues dependían de la alta autoridad política que las creaba y mantenía. En París fue establecida ya una Ste-Chapelle durante el siglo XIII por Luis IX (San Luis), después en Bourges por Juan, duque de Berry, en 1405 y en Dijon por el borgoñón Felipe el Bueno en 1425.

A lo largo del siglo las familias gobernantes en una Italia políticamente muy fragmentada comenzaron a rivalizar con sus capillas musicales, de modo que la península italiana se convirtió en el destino preferente para los mejores músicos y compositores, sobre todo tras la desaparición de la corte de Borgoña: Milán, Florencia, Bolonia, Turín, Ferrara, Mantua, Parma, Venecia y por supuesto, Roma. Tan solo Ockeghem y Busnois no estuvieron en Italia. La carrera-tipo de un compositor del siglo XV y comienzos del XVI era tan azarosa como repetitiva en su esquema básico: nacimiento en una de las regiones antes referidas en torno a los Países Bajos; aprendizaje en centro eclesiástico de la zona, preferentemente Cambrai o Lieja; servicio en lugar de culto o corte no muy lejana; salto a Italia, pasando de una ciudad a otra en poco tiempo, y ocasionalmente también por otros lugares (corte francesa, Saboya, Baviera, Países Bajos, cortes de los Austrias…). Esta circulación de compositores e intérpretes por distintas capillas de lugares geográficos dispersos favoreció un estilo musical internacional cada vez más homogéneo, cuyo centro de creación y difusión fue Italia, pero no los músicos de origen italiano.

En la península hispana está bien documentado el interés por tener capillas musicales de alto nivel entre los reyes de Aragón, especialmente con Alfonso V el Magnánimo de Aragón (1416-1458) y su sucesor Juan II (1458-1479). El rey Alfonso buscaba por Europa los mejores cantantes e instrumentistas, llegando a reunir una de las mejores capillas de su tiempo. El tráfico de músicos franceses y de otras procedencias está bien acreditado en la corte del rey Magnánimo, pero con este rey se inició también una nueva línea de influencia que en el futuro sería dominante, la italiana. Coincidía con la dirección de sus principales intereses políticos: Alfonso V había heredado Cerdeña y Sicilia e incorporó Nápoles tras derrotar a los rivales franceses; su residencia habitual fue Sicilia desde 1432, y Nápoles desde 1443. La influencia musical italiana fue sustituyendo así a la francesa en la corte aragonesa, pero si bien el Ars Nova francés y el italiano habían sido notablemente distintos, desde finales del siglo XIV ambos estilos se aproximaron.

En Castilla está documentada la pasión musical del rey Enrique IV (1454-1474), que gustaba de cantar con sus propios músicos e intercambió instrumentistas con el de Aragón. Desgraciadamente, las fuentes directas sobre la actividad musical en torno a este monarca y a sus predecesores se perdieron con la desaparición de los archivos de la cancillería real de Castilla. Cabe

recordar también el viaje de Ockeghem, acompañando una o dos embajadas que envió Luis XI de Francia a Enrique IV de Castilla hacia el año 1467, para disuadir al castellano de tomar partido por ingleses y borgoñones. Cuatro décadas más tarde hubo otro contacto en unas circunstancias políticas muy distintas, pues se trataba de alianzas matrimoniales concertadas contra Francia: las dos visitas de Felipe el Hermoso de Habsburg en 1502 y 1506 acompañado por su capilla, heredada de la desaparecida borgoñona, con músicos como Alexander Agricola y Pierre De La Rue. A pesar de los intereses políticos contrapuestos, la música que llegaba en estos contactos tenía el mismo origen: la procedente de los músicos franco-flamencos.

De la autarquía española a la implicación europea

El matrimonio entre Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla (1469) y la posterior unión de ambas coronas (Isabel reina en Castilla desde 1474 y Fernando en Aragón desde 1479), inició una época de política española antifrancesa, coincidiendo con el final de las guerras peninsulares entre cristianos y musulmanes (toma de Granada en 1492). El mismo ascenso al trono de Isabel se produjo tras vencer militarmente a su rival Juana, apoyada por Francia; en 1496 y 1503 los franceses fueron derrotados nuevamente en Nápoles; en 1512 se conquistó mediante un rápido golpe de mano el reino de Navarra, aliado de Francia, y sucedieron enfrentamientos sobre el Milanesado en 1512 y 1515. Las alianzas matrimoniales concertadas por los Reyes Católicos tuvieron por objetivo aislar diplomáticamente a Francia, pero encontraron un resultado imprevisto cuando Isabel y Fernando murieron sin sobrevivirles descendientes capaces, pasando la corona a Carlos de Habsburg en 1516[27], rey educado en los Países Bajos, de los que era gobernador desde 1514, y que usando de dinero castellano consiguió también ser elegido emperador romano-germánico en 1519, contra las pretensiones de Francisco I de Francia, a partir de entonces su enemigo irreconciliable. De este modo lo que comenzó como una política de autarquía peninsular, se transformaba por azares de fortuna en una fuerte implicación dentro de vastos intereses geoestratégicos europeos, que marcarían los siguientes siglos de la historia española. Desde el punto de vista

[27] Proclamado rey de España ese año de 1516 en Bruselas, pero reconocido en la Península dos años más tarde.

social, la política de Carlos de Habsburg también invirtió la tendencia de Isabel y Fernando: éstos habían frenado los intereses de la nobleza castellana, continua fuente de luchas civiles, y favorecido el desarrollo de las ciudades; pero al comienzo de su reinado español, Carlos hubo de luchar contra las sublevaciones predominantemente burguesas de las Comunidades de Castilla (1520-2)[28] y de las Germanías de Valencia (1520-4), y en consecuencia su política hizo en lo sucesivo causa común con la aristocracia local, lo que sumado a los cuantiosos gastos que generaban las guerras europeas terminó por arruinar la economía castellana, propiciando el éxodo de población hacia América. La situación se fue agravando con los monarcas posteriores, llegándose progresivamente a una sociedad castellana muy polarizada, donde sólo la alta aristocracia y el clero dispusieron de cierta holgura económica, lo cual debe tenerse en cuenta en relación con el ámbito y características del desarrollo musical.

Las capillas musicales de Isabel I y Fernando II se mantuvieron independientes hasta el fallecimiento de Isabel en 1504, decidiendo entonces Fernando unificarlas. La de Isabel tenía de 16 a 20 cantores adultos, unos 25 niños, y uno o dos organistas; la de Fernando 12 cantores adultos en 1476, 14 en 1491, tras la unificación 32 en 1508 y 41 en 1515, junto a un grupo instrumental de entre 15 a 20 componentes. Esto suponía en ambos casos un número superior al de las más prestigiosas capillas europeas del momento. Acordes con su política de autarquía, los Reyes Católicos descuidaron la larga tradición precedente de reclutar músicos en otros países, incluso la costumbre de viajar al extranjero para aprender cayó en relativo desuso. Si alguna influencia exterior importante se dejó sentir durante este periodo, fue principalmente la italiana.

La llegada de Carlos I cambió completamente esta situación de autosuficiencia musical y de cierta orientación italiana: mantuvo la capilla instrumental de músicos peninsulares heredada del rey Fernando, pero la capilla vocal fue sustituida por la Flamenca, que siguió teniendo su residencia oficial en

[28] La sublevación de los comuneros agrupó al principio tanto a nobles como a burgueses, exasperados los primeros al quedar desplazados en la confianza del monarca por ministros de los Países Bajos, pero cuando prevalecieron las reivindicaciones burguesas entre los sublevados, los nobles terminaron volviéndose al bando de Carlos, precipitando el fracaso de las Comunidades. En adelante Carlos confiaría los puestos más importantes de su administración principalmente a la nobleza castellana.

Bruselas aunque en realidad le acompañase en todos sus desplazamientos, también por la península. La capilla flamenca del emperador contaba con músicos de la calidad de Gombert y parece haber permanecido completamente cerrada a músicos peninsulares, con la excepción de Pedro de Pastrana (c1490-d1558), que además no tuvo un papel relevante.

Sí que mantuvo músicos peninsulares la capilla de la mujer del emperador, Isabel de Portugal, dirigida por Mateo Fernández y con la importante presencia del organista Antonio de Cabezón (c1510-1566). Al fallecimiento de Isabel en 1539, las infantas pasaron a residir en el castillo de Arévalo con capilla musical propia, también de composición hispana y bajo la dirección de Mateo Flecha y luego de Bartolomé de Escobedo, hasta que se disolvió con motivo del matrimonio entre Juana y Juan Manuel de Portugal, pasando algunos de sus músicos al reino del marido.

La capilla del príncipe Felipe fue creciendo en importancia, también con integrantes hispanos, y hubo de adaptarse al suntuoso ceremonial borgoñón con motivo del viaje a los Países Bajos de 1548 y de 1555. Este último año le acompañaron 21 cantores adultos, 8 niños, 2 organistas (los hermanos Cabezón) y 15 ministriles (instrumentistas). Una vez Felipe II asumió la condición de rey, instauró dos capillas musicales: una española, heredera de la de su madre pero que parece haber tenido escasa relevancia y otra flamenca, heredera de la de su padre, cuyos maestros fueron sucesivamente Pierre de Manchicourt (c1510-1564), procedente de Bethune, en el Artois, Jean Bonmarche (c1520-1570), de Douai, en Flandes, Gerard de Turnhout (c1520-1580), de Turnhout, en Brabante, George de la Hele (1547-1586), de Antwerp, en Flandes, Philipe Rogier (c1561-1596), de Arras, en el Artois, y en 1596 el primer hispano aunque nacido en Lieja, Mateo Romero (c1575-1647).

Los aristócratas hispanos también mantuvieron capillas musicales, todavía mal conocidas salvo la del duque de Calabria en Valencia, que probablemente fue la más importante de ellas. En 1546 contaba ésta con 18 cantores adultos, 3 organistas, un arpista, 8 ministriles, más 8 trompetas, además de 2 copistas. La calidad de esos músicos, según testimonios de la época, no era inferior a los de las capillas reales.

La invasión de los músicos franco-flamencos en la principal capilla real no terminó por tanto con la creatividad de los maestros hispanos, pues dispusieron de otras capillas reales y aristocráticas de importancia, y sobre todo de

las capillas catedralicias y de monasterios, cuyos recursos económicos resistieron durante mucho tiempo el declive peninsular. Sí obligó, en cambio, a mantener la polifonía franco-flamenca como punto de referencia central, lo cual favorecía la incorporación musical de España en lo que estaba sucediendo por Europa.

De la etapa previa a esa influencia franco-flamenca destacaron músicos como Juan del Enzina o de Fermoselle (1468-c1530), Juan de Anchieta (c1462-1523), Francisco de Peñalosa (c1470-1528), Mateo Flecha el Viejo (c1481-c1553) y el portugués Pedro Escobar o Pedro do Porto (c1465-d1535), pero es después cuando la música hispana alcanzó mayor presencia internacional, con una larguísima lista de compositores como Pedro de Pastrana (c1490-1558), Juan Vázquez (c1500-c1560), Cristóbal de Morales (c1500-1553), Bartolomé de Escobedo (c1505-1563), Francisco Guerrero (c1528-1599), Juan Navarro (c.1530-1580), Rodrigo de Ceballos (c1530-1581), Fernando de las Infantas (1534-c1610), Francisco Soto (1534-1619), Juan Ginés (1548-1600), Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Alonso Lobo (1555-1617) y Juan Esquivel de Barahona (c1563-d1612). La vida profesional de estos autores y otros discurría entre las capillas musicales eclesiásticas peninsulares, con bastante movilidad geográfica, incluyendo en los más relevantes un periodo de estancia en Italia, generalmente en Roma (Escobedo, Morales, Infantas, Victoria, Soto) y por lo general regreso posterior a la península (excepción de Soto, y probablemente de Infantas[29]). Esto no excluye algunos recorridos particulares, como otro Juan Navarro (c.1550-1610) que trabajó en Méjico, y Mateo Flecha el Joven (c1530-1604), sobrino de Mateo Flecha el Viejo, cuya trayectoria profesional discurrió entre diversas cortes hispanas y centroeuropeas.

La música polifónica de autores hispanos, por comparación con los franco-flamencos, suele describirse a muy grandes rasgos como más inclinada hacia la sobriedad y la expresividad. Esto la hacía especialmente apta para seguir las directrices del Concilio de Trento (1542-1562), lo cual no puede sorprender teniendo en cuenta el peso que los prelados españoles tuvieron en dicho concilio. Centrado el concilio sobre las cuestiones doctrinales relacionadas con la reforma de Lutero, lo referente a la música no fue tratado hasta el

[29] Envuelto en acusaciones de herejía por su obra teológica *Tractatus de Praedestinatione*, impreso en París en 1601 y prohibido por el papa en 1603, los últimos años de De las Infantas están mal documentados.

final, concretamente durante la vigésimosegunda sesión, en septiembre de 1562, que se ocupó de la música litúrgica. La polifonía no debía oscurecer las palabras que se cantaban, según los textos conciliares: "no debe componerse para deleite frívolo del oído, sino que debe hacerse de una manera tal que las palabras sean comprendidas por todos" La influencia de melodías profanas en la música religiosa debía evitarse: "Las composiciones que se suelan tocar con música polifónica o con órgano no deben denotar nada de profano si se trata solamente de himnos y loas divinas". Curioso antagonismo con Lutero, que animaba a transformar melodías populares en himnos religiosos, para que el diablo no se quede con las mejores.

La música instrumental comenzó a independizarse por esta época de la vocal. Estrechamente relacionada con la práctica litúrgica estaba la música para órgano, cuyos testimonios escritos más antiguos corresponden a Alemania hacia 1430, mientras que en 1517 aparece el primer italiano, en 1531 uno francés, y el primero español en 1557. Está fuera de duda la importancia de Antonio de Cabezón, que acompañó a Felipe II en sus viajes a Flandes y a Inglaterra, pero lo que conservamos de su obra se debe principalmente a la publicación que hizo su hijo Hernando a título póstumo, en 1578. Los órganos franceses sufrieron un particular contratiempo durante las guerras de religión (1562-1598) en las zonas dominadas por los hugonotes, pues se trataba de un instrumento prohibido en las iglesias por los calvinistas, que llegaron a destruir los de Le Mans, Rouen, Caen y Angulema entre otros. Un par de músicos de cierta relevancia murieron en estos conflictos: Claude Goudimel del lado protestante, en la matanza de San Bartolomé de 1572, y Antoine de Bertrand del lado católico, asesinado en 1581.

Fuera del ámbito sacro destacaba la música para laúd, que en Francia se practicó en círculos cortesanos. Los primeros libros escritos expresamente para laúd se imprimieron en Italia a partir de 1507, mientras que en España esa corriente se corresponde con la música para vihuela[30], cuya primera colección impresa es de Luis de Milán en 1536[31], a la que siguieron las de Luis de Narváez (1538), Alonso Mudarra (1546), Enríquez de Valderrábano (1547),

[30] La vihuela, de fondo plano y por tanto antecedente de la guitarra, fue el instrumento preferido en la península en lugar del laúd, preferido por los demás países occidentales y de origen árabe.

[31] *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valencia, 1536).

Diego Pisador (1552), Miguel de Fuenllana (1554) y Esteban Daza (1576). Cabe añadir la de Diego Ortiz para violón (1553).

Este siglo XVI fue la época en que los caminos musicales entre Francia y España dejaron de frecuentarse: se miraba desde todas partes hacia Italia, como correspondía a la corriente cultural renacentista, y el protagonismo musical italiano en todo occidente se extendió también durante el siglo y medio siguiente. La influencia entre los ámbitos próximos al francés y la música española consistió principalmente en la presencia franco-flamenca en Italia, dominante durante la primera mitad del siglo, y teniendo también los músicos hispanos un papel destacado en la segunda mitad, como se ha visto. El final de la polifonía y el predominio de la melodía acompañada que caracterizó al siglo XVII musical, supondrá también el final de la presencia franco-flamenca, así como de la presencia hispana en los principales centros de difusión. Los siglos XVIII, XIX y XX conocerán nuevas aproximaciones, particularmente interesantes en los dos últimos, pero que caen ya fuera de la presente exposición.

Les aventures de don Quichotte en France au XXe Siècle

Jean Canavaggio
Université Paris X - Nanterre

Les aventures que nous allons évoquer ne sont pas nées de la plume de Cervantès. Elles ne forment pas non plus la matière d'une suite apocryphe, comme celle d'Avellaneda. Elles sont plutôt les signes divers et successifs de la renommée qu'a acquise don Quichotte, à partir du moment où il s'est échappé des pages du livre dont il est le héros et qui porte son nom. Dans cet itinéraire qui l'a mené aux quatre coins du monde, la France, tout comme l'Angleterre ou l'Allemagne, représente une étape importante, qui ne se situe pas seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Au fil des quatre siècles qui nous séparent de 1605, l'année qui voit paraître la Première partie du roman, éditions, traductions, adaptations, imitations n'ont pas seulement élargi peu à peu le cercle des admirateurs de l'ingénieux hidalgo; elles lui ont ouvert de nouveaux supports - iconographie, théâtre, ballet, cinéma, télévision - qui les ont rendus plus proches de ceux qui n'ont pas un accès direct au texte. Les faits et gestes de don Quichotte ont ainsi bénéficié d'une audience universelle, confirmant la vitalité d'une figure ambiguë, à la fois sublime et dérisoire, dont la présence n'a cessé de s'affirmer au-delà de sa première apparition.

Le rapide parcours que nous nous proposons d'esquisser ne saurait couvrir ces quatre siècles[1]. Il faut néanmoins rappeler, en guise de préambule, qu'en France comme en Espagne et dans les pays voisins, don Quichotte est d'abord perçu comme un personnage comique, une «plaisante figure» dont les déconvenues provoquent le rire. Avec le Siècle des Lumières, se dessine, puis se précise une vision plus complexe et plus nuancée de l'ingénieux hidalgo, marquée au coin de l'humour. Mais il faut attendre l'avènement du Romantisme pour qu'à l'initiative des frères Schlegel, de Schelling, de Tieck,

[1] C'est ce que je me suis proposé de faire dans un récent ouvrage, *Don Quichotte du livre au mythe: quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.

s'opère une métamorphose du personnage dont nous restons en partie les héritiers. Désormais, ses aventures cessent d'être envisagées comme une épopée burlesque, pour se constituer en une odyssée symbolique, chargée d'une signification transcendante. Cette mutation, qui a trouvé outre-Rhin un terrain particulièrement propice, participe d'un vaste mouvement qui a emporté toute l'Allemagne et au gré duquel ceux qui en ont été les acteurs ont redécouvert les mythes et les traditions nationales, libéré les forces du rêve et de la passion, privilégié l'imagination et l'irrationnel, provoquant ainsi un bouleversement de l'idéologie et de la sensibilité.

Un telle interprétation va s'imposer rapidement en Europe, et même au-delà. Elle éclaire la vision que le XIXe siècle s'est faite des exploits et des échecs du chevalier. Celles et ceux qui ont contribué à la répandre sont essentiellement des vulgarisateurs, parmi lesquels Germaine de Staël, dans son livre intitulé *De l'Allemagne*, dont la rédaction occupa l'auteur pendant dix ans, au plus fort des guerres napoléoniennes. À travers ces médiateurs, en Angleterre, puis en France, quelques-uns des grands noms du romantisme européen –Hugo notamment– se pénétrent de ces idées et les appliquent au chef d'oeuvre, qu'ils lisent parfois dans l'original, ou, plus souvent, en traduction. Cette diffusion, comme on pouvait s'y attendre, s'accompagne d'un nouvel essor des éditions du roman, en Espagne, et de ses traductions, à l'étranger. Au-delà du cercle des lettrés, l'iconographie constitue en France le vecteur essentiel de la renommée de don Quichotte. Il n'est que de songer à l'extraordinaire succès des illustrations de Gustave Doré. Mais *Don Quichotte* n'a pas seulement été un récit destiné à être mis en images. Il est alors apparu comme le premier roman moderne. Au lieu de raconter du dehors ce qui arrive à ses héros, Cervantès, en effet, leur a donné le premier la parole et la liberté d'en user à leur guise, recréant ainsi, dans un jeu de points de vue qui s'exprime à travers toute une polyphonie, le mouvement qui fait que chaque personnage s'invente à mesure qu'il raconte les événements. C'est donc le XIXe siècle qui va tirer toutes les conséquences d'une telle révolution, de Dickens et Flaubert à Melville, de Dostoievski à Mark Twain, des deux côtés de la Manche, mais aussi au-delà de l'Océan.

Il est temps d'en arriver au XXe siècle, dont l'avènement inaugure une nouvelle étape dans les métamorphoses de don Quichotte. Il ne s'agit pas d'une rupture avec la représentation que s'en était formée le Romantisme – et

c'est pourquoi nous avons tenu à en rappeler les principaux traits - mais ses héritiers, sans la récuser, l'intègrent dans un spectre plus large. Ce que l'on observe, à l'échelle de l'Europe et au-delà des mers, c'est une curiosité sans précédent, voire une véritable passion pour le destin d'un héros dont le caractère emblématique s'affirme avec force, par-delà la diversité des interprétations. Tout en conservant les formes qu'elle avait prises auparavant, cette passion emprunte les voies que lui offre l'invention de nouveaux langages, elle épouse les révolutions esthétiques que connaissent les arts plastiques et la musique, elle trouve dans le cinéma un nouveau mode d'expression; dans un monde confronté à une crise générale des valeurs où s'ébranlent les vieilles certitudes, elle charge don Quichotte d'une pluralité de sens. La figure du Chevalier de la Manche n'a donc pas limité, tant s'en faut, son audience à ceux qui, au lendemain du désastre de 1898, en avaient fait le symbole d'une Espagne en quête de son identité. Elle a, au contraire, élargi à nouveau sa renommée, tout en s'enrichissant de nouvelles significations. Le support ou, si l'on préfère, le premier vecteur de cet élargissement, c'est, bien entendu, la popularité du roman. Entre les deux guerres mondiales, trois versions françaises sortent successivement des presses, celle de Xavier de Cardaillac et Jean Labarthe (1923-27), celle de Jean Babelon (1929), celle, enfin, de Francis de Miomandre (1936). Mais, dès le début du siècle, don Quichotte est porté plusieurs fois à la scène dans notre pays. Le *Don Quichotte* de Massenet, créé à Monte-Carlo le 19 février 1910, va consacrer auprès du public d'opéra une image canonique du Chevalier, même si cette image trahit des influences disparates qu'elle fond dans un même creuset. L'argument n'a qu'un rapport lointain avec le roman. Il vise à mettre en valeur la musique de Massenet et, tout particulièrement, les parties mélodiques des principaux rôles. Un don Quichotte sentimental, sorte d'apôtre illuminé empreint d'un humanisme vaguement tolstoïen, émerge ainsi peu à peu, nimbé d'une mélancolie que met en valeur, par contraste, la truculence de Sancho, dont la tonalité et le style s'apparentent à ceux de l'*opera-buffa.*

Quelque vingt ans plus tard, Maurice Ravel compose ses *Trois chansons espagnoles*, à la demande de Paul Morand qui avait écrit le scénario du film que G.W. Pabst préparait alors. Cette commande ne fut pas confirmée, et ces trois chansons furent créées le 1er décembre 1934 aux Concerts Colonne. Respectivement intitulées *Chanson romanesque*, *Chanson épique* et *Chanson à boire*,

ces trois pièces, d'une harmonie très simple et d'une syntaxe très claire, forment un cycle plus connu sous le titre que lui a donné Ravel, *Don Quichotte à Dulcinée*. Seule, la *Chanson à boire* exprime un climat nettement espagnol, souligné par le rythme ternaire d'une *jota* aragonaise, par un emploi de la tierce mineure inspiré du *flamenco* et par un long mélisme conclusif qui rappelle les inflexions du *cante jondo*. Néanmoins, l'Espagne, traitée sur le mode du dépaysement et de la parodie, y devient, comme l'écrit Serge Gut, «un masque» qui permet au compositeur «de cacher ce qu'il y avait de plus secret au tréfonds de lui-même»[2]. Quant aux *Quatre Chansons de Don Quichotte*, composées en 1932 par Jacques Ibert, elles constituent le contrepoint musical du film de Pabst, oú Chaliapine tenait le rôle du chevalier. La *Chanson du départ de Don Quichotte* met en musique un sonnet de Ronsard qui évoque un fier château, le plus riche qui puisse être, car c'est celui de l'amour. Dans le film, pendant que Chaliapine chante cette mélodie, on voit, par dérision, l'étable qui jouxte la maison de Dulcinée, et les croupes des vaches forment le décor. La *Chanson de la mort de Don Quichotte*, en voix *off*, s'adresse à Sancho après la mort du chevalier. Sur un rythme de habanera, elle accompagne la dernière séquence du film, avec une grande force d'émotion.

Si le siècle qui nous a vu naître, tout comme les précédents, s'était ouvert sur une révision des certitudes et des valeurs jusqu'alors admises, la Seconde Guerre Mondiale, à son tour, a provoqué une fracture, dont s'est ressentie la façon dont le Chevalier à la Triste Figure est aujourd'hui perçu et compris. Entre cet événement majeur et la configuration actuelle du mythe de don Quichotte, il n'y a sans doute pas eu un lien de cause à effet. Mais les bouleversements de toute nature qu'il a entraînés ont modifié un processus de réception dont nous observons aujourd'hui les derniers développements. En matière de traductions, l'élan observé avant 1945 s'est diversifié depuis lors. En France, les rééditions respectives de la traduction de Oudin, revue par Jean Cassou, ainsi que de celle de Viardot, ont été relayées par deux entreprises quasi simultanées, quoique d'esprit différent. Aline Schulman, en 1997, a donné aux éditions du Seuil une version sans notes qui, bannissant tout parti-pris d'archaïsme, vise à donner au lecteur d'aujourd'hui le plaisir éprouvé par le lec-

[2] Voir Serge Gut, «Hispanisme et francité dans *Don Quichotte à Dulcinée* de Maurice Ravel», *L'Éducation musicale*, 2003, pp. 24-28.

teur de jadis en restituant la modernité d'une langue éloignée des rhétoriques en usage à l'époque: «langue littéraire, certes, mais parlée, telle qu'au théâtre, et non dans la rue», dans une fidélité «non à la forme première, mais à l'effet premier», né du rapport vivant entre texte et lecteur»[3]. De son côté, une équipe que j'ai conduite a offert en 2001, aux amateurs de la Bibliothèque de la Pléiade, une version intégrale, en deux volumes, des œuvres romanesques de Cervantès. Les traductions proposées, à commencer par celle de *Don Quichotte*, conservent le mouvement ample et sinueux des périodes espagnoles, la respiration, si l'on veut, de la prose cervantine, sans chercher à atténuer une certaine rugosité qui est sa marque propre, ni lui imposer un rythme qui n'est pas le sien. Aussi sont-elles assorties de notes explicatives, indispensables à l'exacte compréhension d'un texte appuyé sur un système de références qui, dans une large mesure, a cessé de nous être familier.

Quant au travail de l'exégèse savante, au cours du demi-siècle qui vient de s'achever, il a surtout porté sur le livre, considéré dans sa genèse, sa structure, ses aspects idéologiques ou stylistiques, plutôt que sur le personnage, détaché de son contexte et envisagé dans ses origines, sa singularité ou son devenir. Seuls des francs-tireurs se sont aventurés sur le terrain mouvant des interprétations ésotériques, telle Dominique Aubier, qui a attaché son nom à une lecture très personnelle du roman. Pour le décrypter, elle s'est servie d'une clé que nous avons perdue, mais que, dit-elle, les contemporains de Cervantès possédaient et qui ne serait autre que le Zohar, ou *Sefer ha-Zohar (Livre de la splendeur):* autrement dit, le plus important des ouvrages cabbalistiques, rédigé en Castille à la fin du XIIIe siècle et considéré par certains comme le meilleur commentaire du Pentateuque. Cervantès connaissait-il le Zohar? Lisait-il l'hébreu? Questions incongrues, pour notre interprète. *Don Quichotte*, dit-elle, est un livre lisible à la fois en castillan et en hébreu, car son auteur dissimule un message dans son texte. Tantôt en omettant une lettre, tantôt en déplaçant une accentuation, on découvre autant de messages cryptés, dont certains sortent droit du texte biblique, et l'on voit le roman castillan se transformer en un traité initiatique habité du système qui fonde l'herméneutique. Dès lors, tous les décryptages sont possibles. Des esprits moins

[3] A. Schulman, «Traduire *Don Quichotte* aujourd'hui», note de présentation de Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Paris, Seuil, 1997, t. I, pp. 15-16.

exaltés se sont demandé si Dominique Aubier n'avait pas poussé sa lecture jusqu'au canular. Le sérieux des propos qu'elle a toujours tenus sur ce sujet nous autorise à dire que non.

D'autres lectures, infiniment plus complexes, se placent sous un autre patronage, celui de Sigmund Freud. Durant son adolescence, le père de la psychanalyse avait entretenu une correspondance en espagnol avec un de ses amis de collège: ils s'écrivaient sous les pseudonymes respectifs de Scipion et de Bergance, les deux protagonistes du *Colloque des chiens*. L'intérêt de Freud pour Cervantès et pour don Quichotte ne s'est jamais démenti par la suite. L'une de ses disciples, Helène Deutsch, a esquissé, peu avant la dernière guerre, une analyse clinique d'une forme de névrose qu'elle a appelée le don-quichottisme, à partir d'une réflexion sur les conduites de celui qui lui a suggéré ce nom. Héros tragique, don Quichotte n'est à ses yeux pleinement compréhensible qu'à la lumière du personnage comique que se trouve être son écuyer. Sancho est une sorte de «partie clivée» de don Quichotte, un cas d' «aliénation provoquée», pour reprendre une définition empruntée à la terminologie freudienne. À ce titre, il crée un pont entre cette folie et la réalité en croyant au délire de son maître, même si sa foi est alimentée par l'avantage positif qu'il espère en retirer, c'est-à-dire le gouvernement d'une île. Antithèse du chevalier, il en est en même temps le complément[4]. Ainsi se dessine une théorie des doubles complémentaires qu'un autre disciple de Freud, Otto Rank, avait déjà formulée, et c'est de cette théorie que va partir, en 1960, René Girard, dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, non sans la modifier et la systématiser à la lumière de sa propre vision anthropologique. Prenant appui sur le concept de désir, que la tradition psychanalytique considère comme le moteur de la vie psychique, Girard observe que son action ne s'exerce pas sur nous de façon spontanée et autonome, en fonction d'un choix personnel qui dépendrait de l'objet désiré; elle suppose un modèle incarné par un Autre et en qui tout individu, pour ainsi dire, se contemple. Cet Autre, ou si l'on préfère, ce double, est ainsi vu comme un médiateur, et le pouvoir de suggestion qu'il exerce nous conduit à désirer la même chose que lui. Notre propre désir se développe donc à la mesure de celui que l'Autre éprouve pour

[4] Hélène Deutsch, «Don Quichotte et don-quichottisme», rééd. in *La Psychanalyse des Névroses*, Paris, Payot, 1970, pp. 188-193.

le même objet, qui est dès lors idéalisé et devient un absolu. Il en résulte une structure triangulaire objet/médiateur/sujet, au sein de laquelle l'Autre devient à la fois un modèle et un rival, un médiateur, mais aussi un obstacle.

Qui est le médiateur de don Quichotte? En premier lieu, Amadis de Gaule, que le héros a pris pour modèle, aussi bien dans ses exploits que dans ses amours. Accessoirement, le magicien Freston qui, à ce qu'il prétend, cherche, en provoquant ses déconvenues, à le priver de sa gloire et des faveurs de sa dame. La médiation externe qu'incarne Amadis implique une telle distance temporelle et sociale, qu'elle n'est pas susceptible d'engendrer un conflit entre le modèle et celui qui l'imite. La médiation interne que constitue Freston est, au contraire, source de tensions. Quant à Sancho, il a pour médiateur don Quichotte. Loin d'être la simple antithèse de son maître, il obéit au pouvoir de suggestion que celui-ci exerce sur lui, au point de rêver de devenir gouverneur. Girard ne nie pas l'opposition que les Romantiques avaient établie entre l'idéalisme du chevalier et le réalisme de son écuyer, mais il la juge secondaire au regard d'une relation plus profonde. Vis-à-vis de Sancho, en effet, don Quichotte exerce une double médiation. En un sens, il entraîne son serviteur sur le chemin des aventures; mais, comme il appartient à un autre monde, la distance, sociale et intellectuelle, qui le sépare de lui en fait un médiateur externe. En même temps, la complémentarité qui s'établit entre eux institue une médiation interne qui fonde leur interdépendance et, à l'occasion, le ressentiment qu'ils éprouvent réciproquement.

À peu près à la même date, Marthe Robert allait reprendre l'hypothèse du double pour développer une autre lecture de l'odyssée quichottesque. Selon elle, l'imitation par don Quichotte d'un modèle littéraire fixé par une tradition, voire une convention, celui qu'Amadis de Gaule lui offre par le biais de ses lectures, soulève, sur le mode symbolique, une question qui est restée pour la littérature un continuel sujet de trouble: «Quelle est la place des livres dans la réalité? En quoi leur existence importe-t-elle à la vie? Sont-ils vrais absolument, ou de façon toute relative et, s'ils le sont, comment prouvent-ils leur vérité?»[5] Lecteur exemplaire, don Quichotte met cette vérité à l'épreuve, découvrant ainsi à ses dépens l'ambiguïté des rapports entre la littérature et la

[5] Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau. De Don Quichotte à Franz Kafka*, Paris, Grasset, 1963, p. 11.

vie. Il en fait l'expérience dès l'instant où la mission dont il se croit investi, à l'exemple de ses modèles, le confronte aux démentis du réel; une confrontation qui scande le déroulement de ses aventures «dans un jeu constant entre le naturel et le surnaturel, le rationnel et l'irrationnel, la réalité et le rêve», et dans «un dosage particulier de tragique et de comique, de sérieux et d'humour»[6]. À ce jeu contribue une attitude ambiguë du conteur qui, tout en restant en dehors de l'histoire, fait comprendre cependant, par certains signes discrets, qu'il ne fait qu'un avec son héros.

Toutefois, la relation conflictuelle que noue don Quichotte avec le monde n'est pas réductible à sa folie; elle ne se circonscrit pas non plus dans l'espace des échecs qu'il subit, mais s'incarne également dans son commerce avec son écuyer. L'existence de Sancho est en effet formée des éléments d'une réalité que son maître juge inférieurs et qu'il ne veut admettre à aucun prix: un refus absolu, qui est celui du corps et de l'acceptation des nécessités qui lui sont propres. Lui entretient au contraire une saine relation avec son corps et avec tous les besoins naturels, comme contrepartie de l'ascétisme morbide de son maître. Ce jeu d'antithèses se développe tout au long du roman et à travers l'ensemble des personnages, au sein d'un univers qui est littéralement peuplé de doubles. Toutefois, don Quichotte a beau manifester une «surabondante vitalité» et se démener «comme s'il avait à vaincre ensemble mille Polyphème, il s'épuise en gestes désordonnés qui, faute d'objets, n'ont que des spectateurs amusés, et pas d'effet». De là le destin qui lui est réservé: non seulement il échoue, mais «il en vient à se renier et sombre finalement dans la mélancolie». Découvrant, mais trop tard, que les liens qui, jadis, unissaient le quotidien au divin sont rompus, il doit se rendre à l'évidence: «l'épopée est devenue impossible aujourd'hui sans imposture»[7]. Est-ce pour autant le dernier mot de Cervantès? Non, répond Marthe Robert. Assurément, l'échec de son héros nous prouve qu'«il n'y a pas de littérature «éternelle», mais seulement un travestissement du temporel en éternel, du relatif en absolu, du particulier en généralité, c'est-à-dire un mensonge d'autant plus grave, qu'il est habile à se dissimuler»[8]. Mais, par le fait même que nous ne nous identifions

[6] M. Robert, «Toujours Don Quichotte», *Sur le papier*, Paris, Grasset, 1967, p. 13.

[7] *L'Ancien et le Nouveau*, p. 127.

[8] Op. cit., p. 169.

jamais complètement à lui, cet échec n'est pas le nôtre, et le recul que nous prenons sur son odyssée nous aide à en dégager le sens. Ce qui importe, ce n'est pas que don Quichotte ait dû renoncer à rétablir une forme dégradée de l'ordre épique, c'est qu'en voulant instaurer le passé au sein d'un présent qui refuse de l'admettre, il ait été amené à dévoiler, sans le savoir, «cette complicité soigneusement tenue secrète, grâce à quoi le fictif et le réel se soutiennent mutuellement de leurs vérités respectives». Ainsi, conclut Marthe Robert,

> «ni apologie, ni réquisitoire, *Don Quichotte* est la preuve inoubliable que la littérature ne peut que recommencer sans cesse ses rêves et que, si elle se trompe en prenant cette répétition pour l'éternité, elle a du moins l'unique prestige de se saisir elle-même de son erreur et de la montrer.»[9]

Dix ans après la publication de ces premiers essais, *Roman des origines et origines du roman*, paru en 1972, revient à nouveau sur *Don Quichotte*. Marthe Robert part cette fois des travaux de Freud sur le roman familial, dont le premier moment est celui du débat narcissique de l'Enfant trouvé, lancé dans la quête impossible de parents inconnus, et le deuxième, celui du Bâtard qui, pris dans le conflit oedipien, est prêt à tuer son père pour posséder exclusivement la mère qu'il convoite. Or le romancier, par définition, ne fait que réélaborer indéfiniment, au prix de multiples variantes, ces deux récits fondateurs: soit qu'il s'engage vers le monde, «s'il tient surtout du Bâtard oedipien», soit qu'il crée délibérément un autre monde, «ce qui revient à défier le vrai, si c'est l'Enfant trouvé qui parle le plus fort en lui»[10]. Alors que le noyau narratif du Bâtard correspond davantage à une forme de roman illustrée par Balzac, Flaubert, Tolstoï ou Proust, celui de l'Enfant trouvé ouvre une autre voie, celle d'un imaginaire dont l'effervescence s'impose comme un dépassement de tout ce qui relève de l'expérience. La trajectoire qui en résulte, qui va de *Tristan et Yseult* à Kafka, accorde une place essentielle au chef d'œuvre de Cervantès et à son protagoniste:

> «L'avènement de don Quichotte, écrit Marthe Robert, révèle la toute-puissance du désir (et le désir de toute-puissance) qui est le génie propre de la pensée infantile. À cin-

[9] Op. cit., pp. 170-172.

[10] M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, p. 76.

> quante ans, le Chevalier, redevenu l'enfant qu'il est depuis toujours au fond, descend au niveau psychique du petit être déçu.»[11]

Don Quichotte, «vieil enfant incurable», mais aussi «héros formé avec la part utopique des désirs» de son créateur, «accomplit point par point le programme mégalomaniaque de l'Enfant trouvé». S'il s'y emploie avec autant de rigueur, c'est que son roman familial est accroché au genre de livres le mieux fait pour en soutenir la cause ambitieuse:

> «La version chevaleresque ajoute au roman infantile le thème du héros libérateur, redresseur de torts et champion des faibles, que l'enfant normal et l'adulte névrosé y associent effectivement dans leurs rêveries éveillées. Ici comme là il s'agit avant tout d'abolir un présent jugé exécrable pour restaurer d'un coup un passé heureux: non pas le passé daté de l'Histoire, mais le «jadis» mythique qui est toujours pour l'individu le royaume infantile du désir accompli, et pour la société l'Âge d'or de l'anarchie.»[12]

Les trente annéees qui viennent de s'écouler ont vu don Quichotte couché sur un nombre toujours croissant de divans, mais sans que les subtiles analyses qu'il a inspirées aient emporté définitivement la conviction des lecteurs de ses exploits. Plus qu'à l'emploi de concepts que le grand public ne maîtrise guère, les réticences qu'elles suscitent tiennent le plus souvent à la démarche dont elles procèdent. À la différence de celles qu'avaient expérimentées Freud et ses premiers disciples, les techniques de lecture mises en oeuvre visent sans doute à «apprécier les textes comme textes et la littérature comme littérature, et non comme signes cliniques». Aussi, tous ceux qui y font appel affirment-ils ne pas chercher dans ces textes «des symptômes ou des indices d'un conflit dont le lieu véritable est non pas l'œuvre, mais la vie de l'écrivain»[13]. Néanmoins, à mesure qu'ils progressent dans leur enquête, le personnage se détache de l'oeuvre d'où il est issu pour acquérir une autre cohérence. Il vit désormais d'une vie autonome, une vie qu'il ne doit plus à l'auteur, mais à l'interprète qui s'est emparé de lui. Cette vie n'est qu'une illusion d'optique, mais, par-delà le jeu des correspondances symboliques que l'on s'emploie à établir avec plus ou moins de bonheur, elle n'en demeure pas moins soumise à un regard comparable à celui du clinicien. Or don Quichotte

[11] Op. cit., p. 191.

[12] Op. cit., pp. 195-196.

[13] Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 106.

n'est pas un patient, c'est un être de langage, un «être de papier», pour reprendre l'image de Marthe Robert, «une figure qui, appartenant en propre à la littérature, ne participe en aucun cas et en aucune façon à l'immédiateté de la vie»[14]. C'est donc du plaisir du texte que dépend l'image que le lecteur se forme peu à peu du personnage, et non de la grille de lecture qui lui est proposée pour en approfondir le sens.

Tandis que ces essais d'explication sont dûs, pour la plupart, à des critiques venus d'autres horizons, les hispanistes, au sens strict du terme, ont tourné plutôt leurs regards vers la genèse de l'œuvre, son contexte historique, sa composition ou son écriture. Parmi ceux dont l'apport s'est avéré particulièrement fécond, Pierre Vilar, dans un article lumineux publié il y a un demi-siècle, a montré comment s'incarnait en don Quichotte, non pas simplement le hobereau de village relégué à l'état de castrat social, mais un moment décisif de l'Espagne: plutôt que la décadence qu'avaient cru déceler les hommes du XVIIIe siècle et dont l'heure n'était pas encore venue en 1615, une crise de puissance de la monarchie des Habsbourg, doublée d'une crise de conscience de ses éléments les plus lucides. L'histoire de l'ingénieux hidalgo, nous dit-il, est l'autocritique, attendrie et amère, d'un rendez-vous manqué de cette Espagne avec la modernité. Et de conclure par une comparaison qui donne une singulière portée au comique cervantin:

> «J'ai dit 1605-1615, Cervantès, Don Quichotte, l'armure et l'armet. J'aurais pu dire 1929-1939, Charlie Chaplin, Charlot, le veston noir, le melon, la canne. Jamais deux œuvres n'ont été plus parentes. Les deux grandes étapes de l'histoire moderne y sont saisies exactement de la même façon.»[15]

Replacer ainsi l'ingénieux hidalgo dans la conjoncture qui l'a vu naître revient à privilégier une saisie historique, pour ne pas dire historiciste, du personnage et de ses aventures. Encore convient-il de se demander si le contexte d'époque que l'on s'attache à reconstituer n'est pas en réalité le fruit d'une autre illusion d'optique, celle-là même qu'implique toute reconstruction du passé entreprise à partir de notre présent. Ce questionnement, Michel Foucault l'a mené tout au long de son œuvre, à mesure qu'il s'appliquait à

[14] M. Robert, «Toujours Don Quichotte», p. 16.

[15] Voir P. Vilar, «Le temps du *Quichotte*», *Europe*, 3 (1956), pp. 1-16.

cerner «la discontinuité anonyme du savoir». Foucault, on l'a remarqué, partage avec les historiens un intérêt pour la longue durée: celle des modes de pensée et des pratiques sociales; mais il s'en distingue en ce que la continuité de la perception, du sentiment et de l'homme, que postule l'histoire des mentalités, est à ses yeux un leurre. C'est ce qu'il développe d'abord dans *l'Histoire de la folie*, en montrant comment se constitue, au XVIe siècle, la réflexion critique sur la folie, et comment elle prépare l'expérience que va en faire le classicisme, avant que l'institution médicale, en confinant la folie dans la maladie mentale, ne l'exclue et l'aliène. «La vérité de la folie, c'est d'être intérieure à la raison, d'en être une figure, une force et comme un besoin momentané pour mieux s'assurer d'elle même»[16]. C'est là sans doute que se trouve le secret de sa multiple présence dans la littérature, en particulier sous la figure dont tous les traits ont été fixés par Cervantès, celle de la folie par identification romanesque.

Vu sous cet angle, don Quichotte continue de porter témoignage d'une expérience tragique de la folie, née au XVe siècle, mais que les imitateurs de Cervantès vont infléchir et désarmer. Reste à dégager le sens de cette conduite extrême, et c'est précisément ce qu'a tenté Foucault dans *Les Mots et les choses*. Dans ce livre, où se manifeste le plus fortement sa volonté de construire en profondeur une archéologie du savoir, l'auteur repère les deux grandes discontinuités qui, à ses yeux, caractérisent le champ épistémologique de la culture occidentale: celle qui, au début du XVIIe siècle, inaugure l'âge classique en posant la solidarité entre la théorie de la représentation et les théories du langage, de la nature et de la richesse; et celle qui, deux siècles plus tard, évacue la théorie de la représentation comme fondement général de tous les ordres possibles, marquant ainsi le seuil de notre modernité. Or don Quichotte se situe précisément au cœur de la première de ces deux ruptures. En s'obstinant à déchiffrer le monde à travers la grille de ses lectures, il nous dévoile, à travers ses déconvenues et ses échecs, le divorce entre les signes lisibles des livres et les signes visibles de la nature. Alors même que son aventure, dans la succession des épisodes qu'elle enchaîne, constitue une quête des similitudes, la réalité ne se prête pas au jeu de ces ressemblances: loin de s'accommoder des signes et d'offrir ses propres marques, elle se moque de la vieille érudi-

[16] M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1972, p. 41.

tion, qui lisait comme un même texte unique la nature et les livres, ces livres qu'elle récuse continuellement avec la raison cruelle des identités et des différences. Toutefois, si l'écriture et les choses ne se ressemblent plus, et s'il est vrai qu'entre elles le chevalier erre à l'aventure, il rencontre, dans la Deuxième partie du roman, des personnages qui ont lu la Première et «le reconnaissent, lui, homme réel, pour le héros du livre»[17]. À ce titre, dans l'interstice de ces deux parties, il a pris sa réalité, puisqu'il est devenu, malgré lui et sans le savoir, un livre qui détient sa vérité. Plus que sa vision du personnage, aussi laconique que péremptoire, en tant que «héros du Même», ce sont les conclusions auxquelles aboutit Foucault qui ont provoqué les plus vifs débats. L'ampleur d'une telle controverse déborde largement les limites de cet exposé, mais, du point de vue qui est ici le nôtre, elle ne nous rappelle pas moins que l'errance de don Quichotte n'a pas pris fin avec sa mort. Elle se poursuit de nos jours encore, non plus dans l'espace du livre d'où il est issu, mais au fil d'une autre trajectoire, celle des commentaires et des gloses de toute nature que son rapport au monde continue de susciter.

Et qu'en est-il de l'iconographie? Les interprétations que deux artistes de premier plan, Picasso et Dali, nous ont données de don Quichotte ont éclipsé le travail des autres illustrateurs. Entendons ceux qui, fidèles à une tradition établie, se sont attachés au texte cervantin et ont suivi pas à pas l'odyssée des deux héros. La plupart des éditeurs préfèrent puiser dans les dessins de Gustave Doré, sollicité par eux au moins à trois reprises, et dont Marthe Robert a commenté une large sélection. Une exception importante, cependant: le *Don Quichotte* édité par Diane de Selliers en 1998 et orné de 150 gouaches et de 126 lettrines. Leur auteur, Gérard Garouste, s'est tenu toujours à l'écart des modes. Il avait déjà pris le roman pour source d'inspiration, mais c'est un travail ambitieux qu'il a cette fois réalisé sur trois années, pour des raisons qui ne sont pas dues au hasard. Pour lui, en effet, «don Quichotte est à la chevalerie ce que la peinture est à l'avant-garde. Il est en dehors de son époque, hors du temps, tout ce qu'il fait est raté. Et ce qui est extraordinaire, et poétiquement très beau, c'est qu'en même temps il a raison». Gérard Garouste se place ainsi au confluent de plusieurs lectures qu'il entend également assumer. Parmi elles, une exégèse que nous avons déjà

[17] M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 62.

évoquée et dont il se réclame pour expliquer pourquoi il ne s'est pas proposé, à proprement parler, d'illustrer un texte:

> «Dans mon travail sur *Don Quichotte*, dit-il, le piège aurait été de tomber dans l'Illustration pure et simple. J'ai voulu mettre en évidence que certaines associations de mots faisaient allusion à des passages de la Bible. […] II y a bien des points communs entre la Bible et le *Quichotte*: le but de ces deux textes n'est pas de donner des connaissances, mais d'inviter le lecteur à chercher à travers les lignes un savoir qui y est enchâssé comme un secret à partager, à transmettre, mais à mériter d'abord. Toute transmission suppose une intuition. Et le *Quichotte* est, pour moi, un texte initiatique plein de résonances talmudiques.»[18]

L'hypothèse qui sous-tend ces déclarations ne repose sur aucune preuve documentée: celle qui fait de Cervantès un juif converti par contrainte au christianisme, bien que resté secrètement fidèle à sa religion d'origine. Mais Gérard Garouste n'entend pas, sur cette base, échafauder un commentaire comparable à celui de Dominique Aubier. Il exprime une simple conviction qui l'a habité à partir du moment où il s'est approché d'«un texte très riche, très dense et très fort», avec lequel il s'est toujours senti en parfaite complicité. Son esthétique est figurative sans être réaliste. D'où le choix des épisodes, qu'il rend avec un rare dépouillement, à la façon d'archétypes, d'images universelles qu'il ne cherche jamais à enfermer dans un sens réducteur. Au lieu de tendre à la représentation du sujet, il traite les textes sur le mode de la citation et de la référence et met avant tout l'accent sur l'invention. «Mes planches, déclare-t-il, sont comme des fenêtres qui invitent le lecteur à partir ailleurs, parfois assez loin»[19]. Aussi chercherait-on en vain un «portrait» de l'ingénieux hidalgo parmi ces peintures et ces gouaches, parfois transposées en huiles sur toile de grandes dimensions, et à travers lesquelles l'artiste se livre à un travail de déformation des corps, une dislocation généralisée. Ce qu'elles nous offrent davantage, c'est tout un univers qui, s'il fait la part des images fantastiques sorties tout droit du cerveau du chevalier, n'a rien perdu de sa fraîcheur. L'émotion s'y marie à l'humour, et la présence humaine y est toujours très forte.

---

[18] G. Garouste, in *Don Quichotte: correspondances (Coypel, Natoire, Garouste)*, Musée National du château de Compiègne, 2000, p. 24.

[19] Ibid.

Le support du livre ne limite plus aujourd'hui, comme par le passé, l'audience rencontrée par les illustrateurs de don Quichotte. Celle-ci bénéficie de plusieurs relais, et notamment de la bande dessinée, dont les formes et l'esthétique se sont diversifiées et qui connaît de nos jours une véritable explosion. Toutefois, ce déferlement d'images n'a pas pour autant condamné d'autres modes d'expression, à commencer par la scène, seule capable de donner une voix au personnage, tout en lui permettant de prendre corps, de s'incarner sous les yeux d'un public. Depuis la dernière guerre, en France et ailleurs, on ne compte pas loin d'une centaine de versions théâtrales qui, pour la plupart, ont pris le nom du chevalier pour titre, assorti parfois d'un sous-titre pour le distinguer des autres. «Chevalier de la lune», il est tantôt «le meilleur des hommes», tantôt «un héros lamentable», et ses aventures, «sidérales et sidérantes», se veulent les songes d'un «rêveur debout». Ces adaptations, qui comportent parfois des parties musicales, n'ont généralement connu qu'un succès éphémère. Une œuvre, parmi elles, de par l'audience dont elle a bénéficié, mérite cependant une mention particulière: *L'Homme de la Mancha*, une comédie musicale écrite aux Etats-Unis par Dale Wasserman, puis accueillie en France, et qui a dû à la griffe, au talent et à la renommée de Jacques Brel le très grand succès qu'elle a connu, à l'automne 1968, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, puis, quelques mois plus tard à Paris, au Théâtre des Champs-Élysées.

Pour parvenir à ce résultat, Brel a dû se soumettre aux exigences des Américains, en matière de droits, mais aussi de traduction. S'il a consenti à tout, c'est, dira-t-il, parce qu'il avait eu un véritable coup de foudre: pour la mise en scène, plus que pour la musique, «subsidiaire» à ses yeux, et, par-dessus tout, pour l'histoire, qui lui apparut comme «le triomphe du rêve sur la réalité quotidienne»[20]. Sa profonde sympathie pour Cervantès et pour don Quichotte a fait le reste. C'est cette conviction qui permet de comprendre l'argument de la pièce. En lever de rideau, Cervantès apparaît sur scène, incarcéré sur ordre de l'Inquisition pour avoir fait saisir, en tant que collecteur d'impôts, les biens d'un monastère qui refusait de s'acquitter des sommes dues. Afin de mettre à l'abri des mains des gueux, ses compagnons de cellule, le

[20] Voir André Bénit, «Du chevalier à la Triste Figure à *L'Homme de la Mancha*», Danielle Perrot éd., *Don Quichotte au XXe siècle. Réception d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, pp. 108-110.

manuscrit de *Don Quichotte*, il imagine de faire le procès de son héros sous forme de divertissement, en interprétant ses aventures. Les gueux se prêtent au jeu. Assis au centre de la scène, Cervantès se grime et commente à l'assistance sa transformation. À la faveur de cette métamorphose, le spectateur revit quelques-unes des aventures de son personnage. Mais l'odyssée de l'ingénieux hidalgo ne s'achève pas sur son agonie et sa mort; car c'est alors qu'Aldonza Lorenzo, une servante d'auberge de petite vertu, fille de muletiers, devient réellement Dulcinée. À travers elle, le chevalier renaît de ses cendres. À ce moment précis, Cervantès, qui a sauvé son manuscrit, est appelé à comparaître devant l'Inquisition, tandis qu'Aldonza à l'écart, chante doucement «Rêver un impossible rêve», la chanson que connaissent et fredonnent, aujourd'hui encore, ceux-là mêmes qui ignorent tout du roman.

Cette fusion entre le personnage et son créateur n'a été possible qu'au prix de quelques libertés prises avec la vie réelle de l'écrivain. Mais on serait mal venu de demander un souci d'exactitude historique à cette transposition. Si Brel ne s'est jamais soucié de l'envisager sous cet angle, c'est parce que son attention s'est portée exclusivement sur le personnage qu'il interprétait et sur la valeur symbolique qu'il revêtait à ses yeux. On comprend d'autant mieux qu'il se soit investi dans ce double rôle, au point de s'identifier aux deux héros, et l'on s'explique également sa contribution personnelle. Le travail qu'il a réalisé témoigne en effet de son talent de parolier, au point que ses chansons, interprétées par lui, deviendront véritablement le clou du spectacle. Cette implication a fait que, dans l'adaptation française, don Quichotte finit par occuper à lui seul toute la scène, au détriment des autres personnages, et tout particulièrement de Sancho. Néanmoins, Brel a toujours tenu à garder respectueusement ses distances vis-à-vis des deux figures qu'il interprétait. Au journaliste qui, évoquant des correspondances possibles entre don Quichotte, Cervantès et lui-même, lui demandait: «Ça vous ressemble un peu?», Brel répondit: «Oui, mais le talent en moins». Néanmoins, lors de la disparition de l'artiste, l'éditorialiste de *Die Zeit* annoncera la mort sous ce titre: *Ein singender Don Quichotte*, autrement dit «un Don Quichotte chantant»[21].

Depuis que Cervantès lui a donné le jour, le Chevalier à la Triste Figure a toujours été présent dans l'esprit des hommes. Cette présence a pris des for-

[21] Art. cit., p. 119.

mes variées, mais elle ne s'est jamais démentie. Tel que l'avait conçu au départ son créateur, mais sans pour autant demeurer pris dans la trame de ses aventures, don Quichotte s'est toujours trouvé en symbiose avec ses différents publics. Les mœurs, les goûts, les sensibilités ont considérablement évolué depuis quatre siècles et, dans le même mouvement, la représentation que les générations successives se sont formées de l'ingénieux hidalgo, en accord avec les continuités comme avec les ruptures, avec les transitions comme avec les nouveaux départs. Voici une vingtaine d'années, ces métamorphoses ont inspiré à un essayiste espagnol, Fernando Savater, des «Instructions pour oublier *Don Quichotte*», ou, plus exactement, pour oublier ce personnage qui, par négligence ou par mutilation de sa nature, essentiellement comique, a été chargé d'une dimension tragique, au point de devenir, alternativement, un emblème de la condition humaine ou un symbole du caractère espagnol. Deux formes d'une même glorification apparente qui, en réalité, l'auraient appauvri. D'où la nécessité de revenir au texte de Cervantès pour redécouvrir, au-delà des prouesses d'un inadapté qui prête à rire, le Chevalier du Grand Désabusement, celui qu'invoquait Simon Bolivar à la fin de sa vie: «Les trois plus grands imbéciles qu'il y ait eu au monde, disait-il, ce sont Jésus-Christ, don Quichotte et moi»[22].

Sans mésestimer les vertus de ce paradoxe, il faut, nous semble-t-il, le mettre en perspective, non seulement à l'échelle de la France, mais aussi à celle de la planète entière. Plutôt que de récuser l'image que, depuis deux cents ans, l'on s'est faite de don Quichotte, ou de l'inscrire dans une parenthèse qu'il faudrait désormais refermer, il convient de la replacer dans une dialectique, celle des réceptions successives de l'œuvre dont le chevalier est issu. Derrière le bouffon des premières adaptations, on décèle les derniers éclats du rire de la Renaissance, derrière l'extravagant remodelé par les Lumières, un regard nouveau porté sur l'homme en société, derrière le défenseur des causes perdues, une autre articulation de l'immanent et du transcendant. Dans notre époque de crise des valeurs, où la perte du sens du sacré n'a pas conjuré l'angoisse de la mort, cette transfiguration ne paraît plus de mise. Si celui qui en fut naguère l'objet nous émeut parfois, s'il nous fait plus souvent sourire,

[22] F. Savater, *Instrucciones para olvidar el «Quijote» y otros ensayos generales*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 13-24.

on conçoit que sa revendication de réforme et de justice puisse prendre, pour certains, le visage d'une paranoïa. Quel avenir, dès lors, pour don Quichotte? N'a-t-il plus désormais qu'à disparaître? Il faut souhaiter le contraire: que le livre de ses exploits produise des sens nouveaux, tant qu'il conservera des lecteurs et que ces lecteurs définiront de nouveaux horizons d'attente où son odyssée viendra s'insérer. Tantôt tragique, tantôt comique, ce profil d'un héros à la fois sublime et dérisoire est assurément fascinant. Reste à savoir quel destin lui est réservé. Pour la plupart de nos contemporains, *Don Quichotte* est devenu une simple référence. Pour eux, le personnage auquel le roman doit son titre est peut-être voué à incarner ce que Jean-Paul Sermain appelle la découverte d'une absence radicale de sens, dans l'effort de tout homme pour donner à sa vie un plus haut sens[23]. Mais c'est alors, comme le craignait Fernando Savater, qu'il risque d'être condamné à survivre sous des formes dégradées, au prix d'un inévitable appauvrissement. En revanche, pour ceux qui n'ont pas renoncé à l'accompagner dans ses aventures, à lui donner la vie à partir des signes tracés jadis par Cervantès, le Chevalier à la Triste Figure conserve sa vigueur et sa force. Symbole d'une quête de l'absolu au moyen, toujours fallacieux, du relatif, de cette quête que mène inlassablement tout roman. il n'a sans doute pas fini de nous parler.

[23] J. P. Sermain, *«Don Quichotte». Cervantès,* Paris, Ellipses, 1998, pp. 137-138.

La joven literatura española ante la "petite chapelle" francesa: Larbaud, Marichalar e *Intentions*

Domingo Ródenas de Moya
Universidad Pompeu Fabra

En el epílogo que Enrique Díez-Canedo puso a la *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)* que Juan José Domenchina publicó en México en 1941, se aprecia todavía el rescoldo de la hoguera de las vanidades heridas que ardió desde 1932, año de la primera *Antología* de Gerardo Diego, en el solar de la poesía española: "si en la materia literaria los dos oficios de poeta y de crítico se compadecen bien, en la práctica parecen los más opuestos e incompatibles; y ¡ay del que los ejerza sin estar dispuesto a todo! Lo menos que podrá pasarle será el verse desdeñado y omitido por los cofrades no satisfechos, aunque no sea sino en los quilates de vanidad que superestimen el valor propio"[1].

Díez-Canedo hablaba como crítico ecuánime pero quizá no menos como poeta, excluido de la antología de Diego, como lo fue Domenchina, y también como antólogo. Él mismo había proyectado antologar lo mejor de la joven poesía española, vale decir la llamada generación del 27, pero el proyecto quedó, aunque concluido, inédito y sepulto en un sobre en el que su viuda, doña Teresa Manteca Ortiz, escribió "Antología malograda de la *Revista de Occidente*", sin duda transcribiendo el nombre que el propio Díez-Canedo daba al libro. La primera noticia indudable sobre esa "Antología malograda" nos la da una misiva de Gerardo Diego a José María de Cossío del 25 de septiembre de 1925: "Díez-Canedo prepara una antología de poetas contemporáneos, como suplemento a la *Revista de Occidente*"[2]. En cualquier caso, tanto Díez-Canedo como, con más razón, Domenchina, actuaron sobre un cuerpo poético extenso y, en medidas diversas en uno y otro caso, de creciente prestigio.

---

[1] Enrique Díez-Canedo, "Epílogo" a Juan José Domenchina, ed., *Antología de la poesía española contemporánea (1900-1936)*, México, Atlante, 1941, p. 442.

[2] Gerardo Diego y José María de Cossío, *Epistolario. Nuevas claves de la Generación del 27*, ed. Rafael Gómez de Tudanca, Madrid, FCE, 1996, p. 81.

Por otro lado, los florilegios de Domenchina y Díez-Canedo se dirigían a públicos muy distintos y estaban concebidos en circunstancias históricas radicalmente diversas, puesto que si el autor de *La túnica de Neso* actuaba con mirada retrospectiva y trataba de reunir una muestra representativa de la actividad poética española hasta el estallido de la Guerra Civil, por tanto, de lo *ya hecho*, Díez-Canedo había actuado sobre un cuerpo poético *in fieri*, una poesía *haciéndose*. Su tentativa de florilegio no era, con todo, hacia 1927, un hecho aislado. Ese mismo año aparecía en la editorial Leubner de Leipzig la antología *Die Moderne Dichtung*, preparada por José Fernández Montesinos y que gustó más bien poco a Jorge Guillén. Un par de años después, era José Bergamín el que tenía entre manos una "Antología de Poesía Nueva Española"[3] que no vio la luz. Como tampoco salió a la calle la que elaboraban hacia 1931 José Antonio Maravall y José Ramón Santeiro. Y en la serie de antologías abortadas habría que añadir la que el propio Díez-Canedo y Miguel Pérez Ferrero concibieron al calor (o al acaloramiento) de la de Gerardo Diego, una contra-antología que iba a reunir a diecisiete de los poetas excluidos de la del santanderino[4]. En fin, de 1934, coincidiendo con la segunda *Antología* de Diego, fue la omnicomprensiva *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de Federico de Onís, la de José María Souviron, *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*, publicada en Santiago de Chile, o, en Bruselas, la de Mathilde Pomès *Poètes espagnoles d'aujourd'hui*.

Pero mi interés no estriba tanto en las antologías poéticas a que me vengo refiriendo cuanto a otra suerte de operación antológica, muy anterior a éstas y realizada en Francia, como parte sustancial de una espléndida campaña de divulgación y promoción de la literatura española contemporánea. La campaña se inicia a finales de los años diez en el espacio cultural francés y cuenta con agentes de primera magnitud intelectual entre los que descuellan Jean Cassou y Valery Larbaud. A lo largo de más de diez años, entre 1918 y 1930 aproximadamente, un conjunto de hispanófilos franceses, unos consa-

[3] Vid. *Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén: Correspondencia (1920-1983)*, ed. José Luis Bernal, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 128, nota 167.

[4] Hay varias noticias de esa réplica, pero basta el testimonio de José del Río Sainz en su reseña de la *Antología* dieguina en *La Voz de Cantabria* el 19 de marzo de 1932. Puede verse en Gabriele Morelli, *Historia y recepción de la "Antología" poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-Textos, 1997, p. 62, nota 56.

grados profesionalmente a la filología, como Mathilde Pomès o Jean Sarrailh, otros a la traducción, como Marcel Carayon o Francis de Miomandre, otros a la crítica de actualidad, como Marcel Brion, y otros a la alta divulgación, como Valery Larbaud, cooperaron en la tarea de difundir y ponderar las letras españolas del siglo XX, convencidos de que representaban uno de los fenómenos literarios más estimulantes y novedosos de la Europa moderna. A comienzos de los años veinte, cuando todavía no se habían dado a conocer Rafael Alberti o Vicente Aleixandre, Luis Cernuda o Benjamín Jarnés o tantos otros autores del arte nuevo, en Francia ya se había acuñado el marbete "la renaissance de la littérature espagnole" como una contraseña entre los exploradores literarios. Había que combatir una ignorancia tan crasa que todavía en abril de 1921 podía leerse en la *Revue de France* que "el más grande poeta contemporáneo de España" era Gaspar Núñez de Arce[5]. Un mes antes, en marzo de 1921, Valery Larbaud había publicado en *Les Écrits nouveaux* el artículo "La Renaissance des lettres espagnoles" en el que sostenía que:

> Il faut insister sur ce fait important: qu'il y a, en ce moment, une véritable renaissance des lettres espagnoles; qu'il ne s'agit plus simplement de quelques auteurs 'intéressants' comme il y en a toujours dans toutes les vieilles nations européennes, de ces écrivains qui se contentent d'exploiter avec talent, mais sans esprit d'initiative, les filons découverts par les maîtres de la génération antérieure, ou qui mettent au goût et à la portée de grand public de leur pays des formules étrangères, –généralement, pour l'Espagne, des formules françaises[6].

Para reivindicar el mérito y valor de los autores genuinamente renovadores, Larbaud no estaba solo. Por fortuna, ese mismo año el *Mercure de France* contrató a Jean Cassou como crítico de "Lettres espagnoles". Dedicó su primer artículo a Gómez de la Serna y Gabriel Miró.

Entre 1921 y comienzos de 1923 se hizo lugar común que la literatura española estaba experimentando una eclosión de inusitado esplendor. Valery Larbaud contribuyó con pertinaz entusiasmo a que así ocurriera. Sirva de ejemplo el empeño que puso desde 1921 en dar a conocer a Ramón en Francia,

---

[5] Dietrich Rall, *La literatura española a la luz de la crítica francesa 1898-1928*, México, UNAM, 1983, p. 241.

[6] Valery Larbaud, "Renaissance des lettres espagnoles", *Les Écrits nouveaux*, VII, 3 (marzo de 1921), p. 74.

traduciendo sus greguerías para *Les Écrits nouveaux* o alentando la elaboración, con la ayuda de Mathilde Pomès, de una excelente antología que tituló *Échantillons* y que apareció en los exquisitos "Cahiers Verts" de la editorial Grasset. Y aún habría que allegar otro ejemplo magnífico de su entusiasmo: el ciclo de conferencias que impartió, a finales de 1922, en la École du Vieux-Colombier sobre el tema "Romanciers espagnols contemporains"[7]. Le había invitado Jules Romains a dictar cuatro conferencias sobre teoría de la novela, pero Larbaud aprovechó el prestigioso foro que se le ofrecía y propuso hablar de la novela española posterior a Galdós, atendiendo especialmente a Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró y Ramón Gómez de la Serna. Y es precisamente a un artículo dedicado a este último al que quiero referirme ahora.

El artículo se tituló "Ramón de la Serna et la littérature espagnole contemporaine" y apareció en *La Revue hebdomadaire* el 20 de enero de 1923. En las primeras páginas, Larbaud trata de situar al escritor madrileño en el panorama de la literatura española más reciente, para lo cual establece la existencia de tres promociones o generaciones literarias: la ya consagrada de los mayores (Unamuno, Baroja y Azorín, a los que añade con un "quizá" a Valle-Inclán, Machado y Juan Ramón), la de *les jeunes* entre los 30 y los 40 años, a la que pertenece Gómez de la Serna, y la de los *tres jeunes*, entre los 20 y los 30. Esta división generacional la va a mantener unas semanas después en el artículo "Une Renaissance de la Littérature espagnole" publicado en *Le Journal*. Un texto que concluye poniendo el acento no ya en la calidad sino en la cantidad de autores que informan tal renacimiento: "On pourrait facilement citer de vingt-cinq à trente noms de poètes, de romanciers, de critiques, de dramaturges et de philosophes –tous remarquables et dignes d'être connus hors d'Espagne– qui se répartissent entre ces trois générations"[8].

Quiero centrar mi estudio en un episodio de la campaña de divulgación del nutrido conjunto de creadores que transmitieron la impresión de una nueva edad de oro de la cultura española. Concretamente, en la génesis y publicación de dos números antológicos que sendas revistas francesas, *L'Âne d'Or* y *Intentions*, consagraron a presentar al público francés lo mejor de la lite-

[7] Véase la evocación del propio Larbaud en "Souvenirs d'un conférencier à Paris", en *Du navire d'argent*, París, Gallimard, 2003, pp. 495-497.

[8] Valery Larbaud, "Une Renaissance de la littérature espagnole", *Le Journal. Le magazine littéraire*, 12 de febrero de 1923, s.p. Traducción mía.

ratura española contemporánea. Se trata de un episodio apenas conocido[9], que arroja gran cantidad de luz sobre distintos aspectos de las letras españolas de la Edad de Plata.

Presentemos los hechos. En febrero de 1924, la pequeña revista de Montpellier *L'Âne d'Or* publica un monográfico titulado "La littérature espagnole contemporaine" bajo el auspicio de Marcel Carayon. Un par de meses después, la revista parisina *Intentions* lanza un número doble, de sesenta páginas, titulado "La jeune littérature espagnole" con un ensayo pórtico de Valery Larbaud y una introducción de Antonio Marichalar. Mientras que el número de *Intentions* tuvo una considerable repercusión y fue reseñado en la prensa cultural española (sin ir más lejos, por Díez-Canedo), *L'Âne d'Or* tuvo un paso más discreto. Y eso a pesar de que, desde diciembre de 1923, ambas formaron parte de un mismo proyecto publicitario, tan perfectamente coordinado que mientras la revista de Montpellier se dedicaba a los autores mayores y jóvenes, conforme a la distinción generacional establecida por Larbaud, la de París lo hacía a los "muy jóvenes", esto es a los escritores del arte nuevo o, si se prefiere, de la generación del 27. Veamos la genealogía de todo el proyecto.

El 3 de noviembre de 1923, Marcel Carayon escribió a Valery Larbaud para comunicarle que había aceptado coordinar un número especial sobre literatura española para la revista *L'Âne d'Or* y le rogaba que tuviera "la gracieusité de nous donner un fragment de Gabriel Miró et un fragment de Gómez de la Serna, que vous avez si remarquablement traduits"[10]. Larbaud atendió el ruego y envió un fragmento del *Libro de Sigüenza* de Miró y otro de *El alba* de Ramón, que se sumaron a los textos traducidos por el propio Carayon, a saber: "Lettre à un homme d'action" de Unamuno, el capítulo "El ineluctable" de *Castilla*, de Azorín, "Promesse funéraire à l'âne Platéro", de Juan Ramón Jiménez, que no es sino el capítulo undécimo, "Moridero", de *Platero y yo*, "Terre espagnole", de *Campos de Castilla* de Machado, y el ensayo "Pour une culture de l'amour" de *El Espectador* de Ortega y Gasset. La ausen-

[9] Es de justicia hacer una excepción: Christian de Paepe dedicó un excelente artículo a la segunda de las revistas: "Lorca y la jeune littérature espagnole", en Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra, coords., *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 205-219.

[10] Trascribe íntegramente la carta Beatrice Mousli en *Intentions. Histoire d'une revue littéraire des années vingt*, París, Ent'revues, 1995, p. 63.

cia de Baroja, Valle-Inclán y Pérez de Ayala viene justificada en una nota al comienzo de la parte antológica del número, en la que Carayon se muestra poco partidario de entresacar fragmentos descontextualizados de novelas y prefiere recoger muestras sólo de prosa ensayística y de poesía. Al final de su extensa presentación del monográfico, Marcel Carayon enmarca el esplendor de la literatura española contemporánea en un florecimiento más vasto que incumbe a toda la literatura europea. A su juicio, se trata de un resurgir que "n'est pas pleinement accomplie encore, disons-le bien, mais qui *devient*, n'ira-t-elle pas s'insérer dans une Renaissance littéraire plus vaste, pareille à la première, qui fut européenne?"[11]

Pero cuando, en febrero de 1924, pudo leerse esta pregunta retórica, que enmarcaba el brío de la literatura española en el contexto europeo, estaba ya muy avanzada la confección del monográfico de la revista *Intentions* y, de hecho, los lectores vieron en el número de enero-febrero cómo se anunciaba que, "composé sous la direction de Valery Larbaud, sera entièrement consacré à la jeune littérature espagnole"[12]. Y así fue en efecto, pues el número de abril-mayo lucía en su portada una selecta nómina de autores: Dámaso Alonso, José Bergamín, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Alonso Quesada, Adolfo Salazar, Pedro Salinas y Fernando Vela, cuyas traducciones habían estado al cuidado de Marcelle Auclair, Gabriel Audisio, Jean Cassou, Valery Larbaud, George Pillement, Mathilde Pomès y Jules Supervielle. En su ensayo introductorio, "Rouge, Jaune, Rouge", Larbaud se complace en presentar a los hombres que explicarán la nueva España "dans cette élégante revue, dans cette "petite chapelle" où communient quelques centaines des deux ou trois mille personnes qui, en Europe, aiment la littérature et pour qui elle se fait"[13].

Gracias a la correspondencia que ha dado a conocer Beatrice Mousli en su estudio de *Intentions*, a la que se conserva en la Médiathèque Municipale de Vichy y en la Real Academia de la Historia de Madrid podemos recons-

[11] Marcel Carayon, «Sur une 'renaissance littéraire' espagnole. Essai de mise au point», *L'Âne d'Or*, febrero de 1924, p. 415.

[12] *Intentions*, 21 (enero-febrero de 1924), p. 45.

[13] *Intentions*, 23-24 (abril-mayo de 1924), p. 7.

truir la gestación del monográfico y comprobar que si bien el aliento primero procedió de Larbaud, la selección y diseño corrió a cargo de Antonio Marichalar.

Y digo aliento y no idea porque ésta parece que partió de Pierre André-May, director de *Intentions* e hispanófilo, según se infiere de una carta que le dirige Larbaud el 29 de noviembre y en la que ya se alude al proyecto en relación con el de Carayon. En respuesta, André-May le escribe una carta en un sobre con los colores de España, lo que suscita en Larbaud el comentario admirativo sobre "le chaleur de votre zèle pour le nº spécial que vous projetez!"[14]. En su misiva, del 4 de diciembre, Larbaud da rienda suelta a su entusiasmo y se explaya en los detalles del futuro monográfico. Promete a André-May un breve ensayo general sobre la joven generación española e incluso una *nouvelle* titulada *El poeta de los juegos florales* de Enrique Díez-Canedo. Apunta los nombres de Marichalar, Jorge Guillén, José Bergamín y el poeta hispanoargentino Francisco Luis Bernárdez, con el que el francés mantenía correspondencia. Y sugiere al director de *Intentions* que pida a Marichalar las señas de Bergamín con el fin de solicitarle a éste una lista de escritores jóvenes para el número especial. Al parecer, André-May le había propuesto la inclusión de Alfonso Reyes, pero Larbaud le contesta que es mexicano y su admisión en el número podría provocar malentendidos y envidias si no se abre a otros autores americanos, por lo que estima prudente reservar la colaboración de Reyes para un número venidero. Termina su carta Larbaud con la dirección en París de Corpus Barga e interesándose por el monográfico sobre James Joyce que la revista preparaba para enero de 1924 y que se quedó en meras buenas intenciones.

Pero cuando Larbaud escribe esa carta, Antonio Marichalar ya está informado del proyecto –probablemente por Marcel Carayon, con quien se carteaba– puesto que con fecha 3 de diciembre escribe a Larbaud interesándose por los dos números especiales, tanto el de *L'Âne d'Or* como *Intentions*. En su respuesta del 7 de diciembre, Larbaud le explica que

> *L'Âne d'or* se limite à la Génération de 1898 en y ajoutant Miró, Ramón Pérez de Ayala, et Ramón Gómez de la Serna. Et alors, *Intentions* consacre un numéro spécial à la *plus* jeune (comparatif, non superlatif!) littérature espagnole. Et j'ai conseillé au

[14] Béatrice Mousli, op. cit., p. 110.

> directeur, notre ami Pierre André-May, de vous écrire pour vous demander conseil. Nous avons des traducteurs, un éditeur, et un zèle ardent; il ne nous manque que des lumières[15].

Tras la firma, Larbaud añade: "May désirerait avoir une liste des écrivains qui *valent la peine* (ou le plaisir). Espagnols seulement. Il y aura très probablement, plus tard, un nº spécial consacré à l'Amérique". Marichalar no deja que transcurra mucho tiempo y casi a vuelta de correo, el día 15, dirige a Larbaud una carta en francés que vale la pena transcribir:

> Mon cher ami et maître,
>
> J'ai reçu votre délicieuse lettre et aussi celle de Pierre André-May, et j'ai rédacté [*sic*] pour celui-ci une liste d'écrivains (de 25 à 30 ans), qui sont chez nous les *plus* jeunes (superlatif autant que comparatif!). Voici les noms: Salinas, Salazar, Guillén, Espina […] Quesada, García Lorca, Bergamín, Alonso, Chabás, Vela… On pourrait ajouter d'autres: Fernández Almagro, Inglott […] etc… et même les *trop* jeunes aussi. Mais je pense que une "selecta minoria" ferait mieux l'affaire d'*Intentions*. N'est-ce pas? Je n'ai pas mis dans la liste d'écrivains comme Corpus Barga, Bacarisse, Rivas […], Julio Camba, Ricardo Baeza… car ils sont, à peu près, de l'âge de Ramon (de 30 à 40 ans) et dans ce cas je les suppose inclus dans *L'Âne d'Or*. Votre idée est très bonne et je la tiens sous clé pour éviter les "compromisos".
>
> Je suis enchanté –et très fier– de pouvoir vous être utile. "Utilisez-moi!" je vous répète avec Claudel. Savez-vous si Claudel est à Paris? Je crains que son "action espagnole" soit perdue là-bas.
>
> Merci encore de votre beau livre. Je vais faire une note pour la *Revista de Occidente*.
>
> Bien à vous, et toujours du côte de votre criterio,
>
> Antonio Marichalar
>
> Voulez-vous aussi des catalans?[16]

Un día después, el 16, Marichalar escribe a Pierre André-May para proporcionarle la lista de autores elegidos, justificar las exclusiones y defender la idea de la "selecta minoría" literaria. Los "trop jeunes" quedan fuera de sus criterios selectivos, pero también los que están en la treintena, cuya plataforma debía ser *L'Âne d'Or*, aunque es probable que para entonces Marichalar supiera que en la revista de Montpellier no iban a aparecer los nombre por él

---

[15] La carta se conserva en el legado del Marqués de Montesa en la Real Academia de la Historia.

[16] La carta se encuentra en el fondo Valery Larbaud de Vichy y la reproduce Beatrice Mousli, op. cit., p. 65. Corrijo algún nombre mal transcrito, como el de Ricardo Baeza.

desestimados. De este modo, Marichalar corrigió la nómina inicial de Larbaud dejando fuera a los autores que éste consideró desde un principio, como Corpus Barga, Cipriano Rivas Cheriff, Mauricio Bacarisse y Julio Camba. En realidad, lo que hizo Marichalar fue tomar el control absoluto del número.

Por eso, a mediados de enero de 1924 Larbaud recibe de André-May el sumario del número en marcha tal como lo ha pergeñado Marichalar y, en carta del 23, le pide al director de *Intentions* que le devuelva su traducción de la novela de Enrique Díez-Canedo para tratar de publicarla en la *Revue Européenne*[17]. El relevo en el puesto de mando del número español no se produjo sin fricciones. Larbaud veía cómo algunos de sus autores eran excluidos por Marichalar en aplicación estricta del criterio generacional que el escritor francés había establecido y de acuerdo con el cual se habían programado los números de *L'Âne d'Or* y *Intentions*. Larbaud debió de quejarse ante André-May y éste, a su vez, debió de trasladar la queja, convertida en observación propia, a Marichalar. Eso explica que éste, en carta del 9 de enero de 1924, tenga que defender el carácter restrictivo de su nómina: "Mi lista era limitada porque creía que usted deseaba separar las generaciones en *L'Âne d'Or* y en su revista […] Si usted se decide por una lista más numerosa habría que añadir también a otros: Perdomo, Fernández Almagro, Montes, etc."[18]. Finalmente prevaleció la opinión de Marichalar. Sin embargo, Larbaud tenía otro motivo de disgusto, pues algunos de los que él consideraba genuinos representantes de la generación más joven, como Guillermo de Torre o Rogelio Buendía, tampoco entraban en el reino de los elegidos. En la carta citada de comienzos de enero, Marichalar informa a André-May de que ha solicitado textos a Bergamín, Vela, Salazar, Espina, Chabás, Alonso, Salinas, Diego y Lorca e insiste en que deberían aprovechar el monográfico para "la représentation d'une élite", máxime cuando algunos de los escritores mencionados desean aparecer en "le petit nombre", es decir como pertenecientes a una minoría. Basándose en la necesidad de adaptar la selección de autores al espíritu minoritario de la revista, Marichalar alerta de que mezclar nombres, como ocurrió en la antología mundial de poesía contemporánea de Ivan Groll, donde junto a Juan

[17] Véase la carta en Beatrice Mousli, op. cit., p. 115.

[18] La carta, junto con gran parte de la documentación del monográfico, han aparecido recientemente en una librería belga y obran en poder de Christian de Paepe; es él quien cita la carta en el art. cit., p. 213.

Ramón figuraban Guillermo de Torre o Humberto Rivas Panedas, daría un resultado "funesto".

La exclusión de Torre trajo cola. Por su cuenta, el escritor, enterado de la preparación del número español, se ofreció directamente a André-May el 16 de enero en una carta que respira la altivez del jovencísimo ultraísta. Se presenta como "un des représentatns les plus qualifiés –ce sont les Revues qui parlent–" de la joven literatura española, envía un poema en francés y ofrece indicaciones bibliográficas que puede hacer llegar a través de Ms. Larbaud. Pero el ofrecimiento no fue tenido en cuenta, sin duda porque André-May se plegó al criterio de Marichalar. Guillermo de Torre no se resignó a ser eliminado de la elite y comunicó a Larbaud su lamentación y protesta. A su vez, Larbaud, el 6 de febrero, expresa a André-May su perplejidad:

> Je reçois un mot de Guillermo de Torre que je ne comprends pas bien. Voulez-vous l'exclure du nº spécial? Il serait incomplet sans lui, car il représente l'Ultraïsme, qui ne me semble pas beaucoup plus riche en oeuvres que le Dadaïsme, mais qui, comme mouvemenet littéraire (le "genre mouvement" existe, comme le Parnasse ou le vaudeville) est assez intéressant.
>
> Nous en parlerons (de G. de Torre) mardi soir[19].

No sabemos si tuvo lugar la entrevista aquel martes por la tarde, pero lo seguro es que tras ella la exclusión de Torre siguió inamovible. Lo que sí pudo conmoverse fue la relación entre Larbaud y Marichalar, a juzgar por la laguna en la correspondencia que conservamos y que revela un prolongado silencio entre diciembre de 1923 y enero de 1925, cuando se reanuda con motivo de la publicación del artículo "James Joyce en su laberinto" del ensayista español. Pero si Larbaud tuvo que transigir con la exclusión de Guillermo de Torre, no cedió ante la omisión del onubense Rogelio Buendía y, contra el parecer de Marichalar, éste apareció inscrito en la elite literaria representada. De su alistamiento irregular, no obstante, quedó algún indicio: todos los autores llevan una nota biográfica, responsabilidad de Marichalar, menos Buendía, cuyos poemas se publican mondos y a pelo, traducidos por Larbaud.

Estas divergencias entre los hacedores del número monográfico no impidieron que Larbaud se ocupara de reclutar un equipo de traductores, distribuirles los textos seleccionados por Marichalar y actuar de mediador entre

[19] B. Mousli, op. cit., pp. 15-16.

ellos y Pierre André-May, como tampoco que se ocupara de la corrección de pruebas ya en el mes de mayo. Ya a finales de mes, aplaude la idea de André-May de enviarle al rey Alfonso XIII, a través de la embajada, un ejemplar de la revista firmado por ellos dos y, quizá, por los traductores con la dedicatoria: "À S. M. Alphonse XIII. Respectueux hommages d'admirateurs de l'Espagne et de la littérature espagnole".

Tal como había prometido Larbaud, su contribución consistió en un prólogo general autobiográfico e impresionista donde evoca a autores admirados como Miró, Gómez de la Serna, Ortega y Gasset, Díez-Canedo o Manuel Machado, que no tienen cabida en el monográfico, y rememora sus contactos juveniles con la cultura española[20]. La estricta introducción al número es obra de Antonio Marichalar. En ella establece los términos definitorios del arte nuevo, un arte puro de creación que viene a superar al arte mimético imitativo y el arte simbolista o alegórico. A continuación, presenta de manera sumaria y perceptiva a los autores antologados, de los que destacan, por el espacio que les concede, Antonio Espina, Pedro Salinas y su amigo José Bergamín. En los últimos párrafos enumera a los ausentes: Fernández Almagro, "crítico excelente", Eugenio Montes, "ensayista y poeta", Edgar Neville, Rivas Panedas, Garfias, De Torre, Ciria, Pérez Doménech, Larrea y dedica un apartado al grupo poético canario que encabeza Alonso Quesada[21], quien sí figura entre los elegidos.

En conjunto, la información que proporciona Marichalar es, en su parquedad, actualísima y excelente. Su selección resulta de una asombrosa clarividencia. A finales de 1923 ya ha configurado un núcleo generacional exigente, compuesto por doce autores a los que hay que añadir al propio antólogo. Un núcleo arracimado de acuerdo con el concepto de "contemporaneidad" que por las mismas fechas preconizaba Jorge Guillén en sus cartas. Prosas poéticas, ensayísticas o críticas se mezclan con los poemas ultraistas, puros, aforísticos, jaikistas o neopopulares. Unas y otros constituyen frutos de un mismo árbol generacional, sin que, como sucederá más adelante, la distinción verlaineana entre poesía y literatura venga a crear categorías y rangos literarios.

Veamos cuál fue el menú literario que brindó *Intentions* al lector culto

[20] Puede verse su *Diario alicantino*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984.

[21] Esta introducción está traducida en Antonio Marichalar, *Ensayos literarios*, ed. Domingo Ródenas, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003, pp. 193-195.

francés. Seguiré el orden en que se dispusieron en la revista las muestras, que para evitar suscpeptibilidades fue el alfabético.

Dámaso Alonso entregó a Marichalar tres poemas, uno de los cuales, "Rue de faubourg" ("Calle de arrabal") procedía de su primer libro, *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921). Los otros dos llevaban los títulos de "Voyage" ("Viaje") y "Patrie" ("Patria"), éste datado en Port de Dieppe en 1924. Ambos textos, de recorridos y destino muy divergentes aunque con túneles que los conectan como se verá, los tomó Alonso del *Álbum* poético donde, desde 1917 y hasta ese mismo año de 1924, habían ido confiando Vicente Aleixandre, él mismo y los hermanos Enrique y Ramón Álvarez Serrano sus primeros pasos poéticos. Dicho *Álbum*, que custodió el filólogo durante toda su vida y que editó en 1993 Alejandro Duque Amusco, permite conocer la raíz de los poemas enviados a París. "Voyage" es una canción octosilábica aconsonantada que parece inspirada en el cancionero tradicional del siglo XVI. Aunque carece de fecha, es probable que Alonso la compusiera a la vez que la que la sigue en el *Álbum*, "La bella patinadora", que está fechada en Tiergarten, 1923, durante la estancia del poeta en Berlín como lector de español, dato éste que se recoge en la escueta nota bibliográfica que ofrece *Intentions*. Este poema salió del *Álbum* por segunda vez en 1925 para publicarse en la serie "El viento y el verso" dentro del número inaugural de *Sí*, el *Boletín Bello Español* (así se subtitulaba) dirigido por Juan Ramón Jiménez[22]. Este "Viaje", a pesar de su etapa francesa y ahora española, iba a terminar aquí. El poema desapareció de las sucesivas compilaciones. Cuando en *Oscura noticia*, ya en 1944, Alonso dé al fin publicidad a la poesía escrita antes de la guerra, y en particular a la serie "El viento y el verso", el poema será excluido. O sacrificado al objeto de aprovechar su título, "Viaje", para un poemilla tan intenso como desarraigado de la sección "Estampas de primavera (1919-1924)" del mismo libro. Un poemilla que no era sino el fragmento final desgajado del poema "Patrie" publicado en *Intentions*. Dámaso Alonso había compuesto "Patria" en 1924 en el puerto francés de Dieppe, antes de cruzar el Canal de la Mancha con destino a la Universidad de Cambridge. A la par que lo transcribía en el *Álbum* juvenil, donde se conservó, debió resolver enviarlo a Marichalar como muestra de su escritura más reciente. "Patria" sólo apareció en francés, traducido por Marcelle

[22] *Sí (Boletín Bello Español)*, 1 (julio de 1925).

Auclair, y no fue publicado nunca en su versión original. Tras la guerra, Alonso suprimió las dos terceras partes del texto, conservó la decena de versos finales agrupándolos en dos estrofas abiertas con puntos suspensivos y les dio el título de "Viaje", echando al olvido el poema que originariamente se había llamado así.

El segundo representado fue José Bergamín con una serie de aforismos extraídos de *El cohete y la estrella* (*La Fusée et l'étoile*). El libro se había publicado en la juanramoniana Biblioteca de Índice a finales de noviembre de 1923 con el subtítulo de *Afirmaciones y dudas aforísticas lanzadas por elevación*. Algunas de las afirmaciones que ofrece el autor en *Intentions* desaparecerán en la versión definitiva –y expurgada– de la obra, la que Bergamín daría en *Caballito del diablo*, en 1942, donde reunió *El cohete y la estrella* y *La cabeza a pájaros*. También se modificaría la forma de algunos aforismos. De los luego omitidos y de los alterados hay ejemplos en la revista francesa. Tres de los textos serían suprimidos, dos de ellos aluden a autores de prestigio, Unamuno y Gómez de la Serna, y el tercero a Gracián y los aragoneses. El que Bergamín eligiera esos aforismos entre todos los del libro en su remesa para *Intentions* pone en evidencia que en 1924 no le parecían tan prescindibles como casi veinte años después. No sabemos a ciencia cierta por qué cambió su valoración en 1942, aunque es fácil suponer que se decidió a suprimir los aforismos que se referían a escritores de actualidad, en especial cuando contenían algún juicio que podía ser considerado tendencioso, partidista o reprobatorio (así sucedió con los aforismos sobre Darío, Machado, Baroja, Azorín u Ortega, del que escribe: "Ortega y Gasset es viejo como el mundo, como todo lo viejo, gastado y estropeado que hay en el mundo"[23]). Precisamente eso, el "apasionamiento sectario y de camarilla" fue lo que censuró Antonio Espina en su reseña de *El cohete y la estrella*[24]. Es el caso del aforismo sobre Unamuno, que dice así:

> Unamuno ha extremado el gusto por la paradoja hasta hacerse exhibicionista de su más recóndita sinceridad; pero si su error fue sólo conseguir un público, reconoceréis que, en todos los momentos, le ha sido superior, teniéndole siempre a su servicio[25].

[23] José Bergamín, *El cohete y la estrella*, Madrid, Biblioteca de Índice, 1923, pp. 69-70.

[24] *Revista de Occidente*, II, 7 (enero de 1924), reprod. en Antonio Espina, *Ensayos sobre literatura*, ed. Gloria Rey, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 249.

[25] Ibidem, pp. 68-69.

Bergamín, que sentía una admiración sin límites por Unamuno y con el que había iniciado unos meses antes una relación epistolar que habría de prolongarse hasta las inmediaciones de la guerra, temió que el escritor vasco se hubiera molestado por el apunte y, en carta del 9 de febrero, le escribe premioso: "Sentiría haberle herido, sin querer, con una alusión que acaso no expresa exactamente toda mi admiración y respeto"[26]. La respuesta de Unamuno, que no se ha conservado, debió de tranquilizar a Bergamín, quien por entonces ya había enviado sus aforismos a la revista parisina y temía que el eventual enfado de Unamuno pudiera agravarse debido a la difusión del aforismo en Francia. Prueba de la serenidad de ánimo que cundió en Bergamín es la locuaz misiva que remite el 15 de febrero, en la que se lanza a una exégesis de sus propias palabras: "Lo que yo llamo en usted el amor a la paradoja –que es, después de todo, amor a la verdad […]–, y que le ha llevado *hacia fuera*, siempre; a hacer *su* público, y no "hacerse a él", como dice, un público que exista, que piense, aunque se volviera loco o le volviera loco a uno…"[27]. Y continúa de este tenor unos renglones más.

Otro de los aforismos estampados en la revista parisina y suprimidos más adelante por Bergamín es el dedicado a Ramón:

> Las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna son una nebulosa cuya pluralidad finge una estela –rastro brillante o ruta ignorada–, camino de un Santiago desconocido[28].

Aunque aquí Ramón no sale mal parado, por cuanto se le presenta como un explorador voraz y algo confuso capaz de engendrar imitadores, este aforismo debió de sufrir el rigor que cayó sobre todos los que aludían a escritores contemporáneos. Hay un tercer aforismo en *Intentions* que será también eliminado a pesar de no referirse a ningún autor del día, sino a Gracián y, por cuenta de él, a los aragoneses. No obstante, lo afrentoso de su contenido pudo justificar de sobra el apartamiento:

> Charcutería y música celestial.–Leyendo a Gracián, se comprende enseguida que haya tenido tanto éxito en Alemania: por afinidad y coincidencia. Un aragonés, como un

[26] José Bergamín, Miguel de Unamuno, *El epistolario (1923-1935)*, ed. Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp. 40-41.

[27] Ibid., p. 42.

[28] *El cohete y la estrella*, ed. cit., p. 65.

> alemán, creen escaparse de la realidad –que sólo conciben brutalmente– por el retorcimiento. En su complicado alambique, el jesuita español no da otra cosa que vulgaridad destilada. Es minucioso, descoyuntado y epiléptico, como la jota[29].

Aparte de los aforismos omitidos, otros fueron corregidos. En el más interesante de ellos, trazaba una cruz con los que denominaba "cuatro vientos del espíritu", que presenta del siguiente modo: "El viento del Norte dice: piensa; el del Sur, dice: mira. Escucha, dice el del Este; y el del Oeste dice: sueña". En todas las versiones, el Norte del pensamiento lo ocupa Spinoza y el Este de la escucha, Mussorgsky, pero en el Oeste del sueño y el Sur de la mirada, que en 1924 están ejemplarizados por Shelley y Velázquez, en la revisión posterior hallamos a Shakespeare y Goya. La intensidad dramática y el apoderamiento en la creación artística fueron ganando preponderancia para Bergamín.

La obra del onubense Rogelio Buendía estuvo representada por dieciséis "Sons" ("Sonidos") traducidos, como he dicho antes, por Larbaud, por cuyo empeño se habría incorporado Buendía a la nómina de jóvenes escritores en la que Marichalar no quiso que figurara. La razón probable, más que la falta de afinidad personal, se diría de índole literaria. De los antologados, Buendía es el único que había cultivado la poesía modernista, como demuestran los libros *El poema de mis sueños* (Madrid, Pueyo, 1912) o *Nácares* (Sevilla, J. López Arévalo, 1916), que le prologó Cansinos Assens, y nunca se desprendió del todo de ciertos visos rubenianos. Esa ejecutoria modernista, junto con la militancia en el Ultra sevillano (recuérdese que Buendía fue colaborador frecuente en *Grecia*), pudieron alimentar los reparos del antólogo, escéptico respecto a la consistencia de los poetas ultraistas. Los dieciséis "Sonidos", algunos brevísimos, de sólo tres versos, son ejercicios de imitación del *hai-kai* japonés que formaban parte del libro *La rueda de color* (Huelva, 1923), libro que gustó ni más ni menos que a Fernando Pessoa, con quien Buendía mantuvo correspondencia[30]. Muchos poetas vanguardistas se lanzaron a experimentar con el lirismo

[29] Ibidem., p. 70.

[30] "El arte de Rogelio Buendía, medio moderna, medio japonesa, hecha en versos contemporáneos, del espíritu miniaturista de los haikais, embriagó un momento lo que sueña en mí", escribió el poeta portugués. Lo cita Antonio Sáez Delgado, *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2000, p. 361.

quintaesencial del jaiku, desde Guillermo de Torre en *Hélices* a Isaac del Vando Villar en *La sombrilla japonesa*, aunque la más lograda aclimatación no la lograron ellos sino que se halla en la poesía de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Si los jaikus de Buendía poseen alguna peculiaridad es la de propender hacia el quiebro humorístico más propio de la greguería ramoniana[31]. Tal vez por eso complacían a Larbaud.

También intentó componer jaikus el alicantino Juan Chabás, del que en la notita preliminar se apunta que tiene por única profesión la escritura y por único viaje el de Denia a Madrid, pero ninguno de los cuatro poemas que se ofrecen, traducidos por Georges Pillement, pese a su parquedad, pueden ser considerados jaikus: "Bébé", "Soir", "Nuit" y "Midi". Chabás, que pronto viajaría a Génova como lector de español, había dado a conocer por entonces un librito de versos, *Espejos (1919-verso-1920)*, publicado en Pueyo, en 1921, a la vez que los *Poemillas puros* de su amigo Dámaso Alonso. Sin embargo, los textos dados en *Intentions* no procedían de ese libro, sino de sendas entregas poéticas en las revista *España* e *Índice*. "Bebé" se estampó en la revista fundada por Ortega en enero de 1921, en tanto que "Tarde", "Noche" y "Mediodía" vieron la luz, bajo el título común de "Ondas", en 1922 en el cuarto número de *Índice*[32]. Dada la vinculación de Marichalar con ambos medios, no debe extrañar que fuera el propio antólogo quien escogiera los poemas de Chabás, a los que éste daría su visto bueno, entre otras cosas porque veía en esas composiciones una cierta superación de los poemas de moderada inspiración ultraísta de *Espejos*. De hecho, Chabás proyectó un segundo libro, titulado *Ondas*, más en la línea de la poesía pura y el neoclasicismo que no llegó a cuajar y al que pertenecen los tres poemas mencionados[33].

También Gerardo Diego prefirió enviar tres poemas inéditos, extraídos de *Manual de espumas* (1924, aunque no vio la luz hasta enero de 1925)[34], en

---

[31] Lo observa muy bien Pedro Aullón de Haro, *El jaiku en España*, Madrid, Hiperión, 2002, p. 55: "Buendía a veces entremezcla jaiku y greguería; así lo hace en "Sonidos" ".

[32] Las referencias completas son, respectivamente, *España*, 297, 8 de enero de 1921, p. 8, y *Índice*, 4 (1922), pp. 3-4.

[33] Véase Javier Pérez Bazo, "Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso", Barcelona, *Anthropos,* 1992.

[34] Lo explica el poeta en *Versos escogidos*, Madrid, Gredos, 1970, p. 37, donde recuerda que el libro estaba concluido en 1922.

lugar de recurrir a los libros ya publicados, como *Imagen* o *Soria*. "Primavera" "Canción de cuna" y "Cuadro" configuraban la imagen de un poeta culto que, apoyado en el conocimiento de la tradición literaria, se aventuraba en dominios imaginísticos y gráfico-tipográficos audaces. El propio Gerardo Diego, al alimón con Juan Larrea, por entonces residente en París, se encargó de traducirse al francés. En la versión francesa, Diego y Larrea se ajustaron con fidelidad a los originales españoles, excepto en algunos versos aislados y en determinadas imágenes de "Primavera" y "Canción de cuna". Por otro lado, los textos se publicaron sin la dedicatoria que sí aparecería en la edición de Cuadernos Literarios: a Melchor Fernández Almagro, "Primavera"; a Céline Arnauld, "Canción de cuna", y a Maurice Raynal, "Cuadro".

El primer poema, "Primavera", ofrece algunas variantes curiosas, como la inversión del orden, en el primer verso, de los adverbios "Ayer" y "Mañana" o el segundo verso, que en la traducción reza: "Les jeunes enfants s'inquiètent dans l'escalier" ("Los niños pequeños se inquietan en la escalera), frente al verso de *Manual de espumas*, que dice "Los días niños cantan en mi ventana". Ambos casos, el cambio de posición y la sustitución de la ventana por la escalera, pueden obedecer a la simple razón del imperativo de la rima. Con estos cambios, Diego y Larrea obtenían la triple rima *hier-escalier-papier*, frente a la rima española *mañana-ventana*. El resto de divergencias (*au vent* por "blanca"; *colombes décollées du ciel* por "palomas de mi cielo infiel") parecen responder asimismo a exigencias métricas o de rima.

Respecto a "Canción de cuna", la única variante se localiza en los versos 7 y 8. En la versión francesa dicen: "Mais surtout n'éteignez jamais / le coeur de l'eau" (Pero sobre todo no apagues nunca / el corazón del agua), mientras que en *Manual de espumas* se lee: "No permitáis, en cambio, que se acerquen / las ventanas lejanas". ¿Pudo ser la versión traducida una corrección del original y, por lo tanto, una versión posterior y, para el poeta, mejorada? En la canción de cuna, los elementos evocados, el viento, el abanico, el tren y el pañuelo de las despedidas, connotan movimiento, pero se presentan en estado de inmovilidad, la que es precisa para que se concilie el sueño infantil. Sólo el agua permanece en movimiento: "Dejad que pasen los arroyos / Dejad que vuelen mis lágrimas", rezan los versos anteriores a los que comento. El agua, símbolo de lo transitorio –y qué más transitorio que el tiempo– no debe interrumpir su transcurso nunca, es decir no debe apagar su corazón, como dice

Diego en hermoso oxímoron, porque ello significaría que se ha estancado el tiempo, que la vida ha detenido su curso. Y esa detención no es el sueño sino la muerte.

Si a Diego se le presentaba como uno de los más prolíficos entre los jóvenes escritores, Antonio Espina no le iba muy a la zaga. En la nota introductoria se citan tres libros: *Umbrales* (seguramente por errata aparece como *Ambrales*, 1918), *Divagaciones. Desdén* (1920) y *Signario* (1923), pero ese trébol no daba una idea de hasta qué punto Espina empezaba a ser un nombre casi ubicuo en las publicaciones madrileñas, desde el diario vespertino de izquierdas *Vida Nueva* al *Heraldo de Madrid*, donde fue redactor, desde las revistas de la pugna estética, como *Grecia* o *Alfar* hasta las plataformas del *establishment* cultural *España* o la recién creada *Revista de Occidente*. La selección de textos se limitó a la poesía, soslayando la ágil prosa ensayística del escritor, y quedó reducida a sólo tres poemas: "Réquiem", "Celui de devant" ("El de delante") y "Avec ta main" ("Con tu mano"). A diferencia de los textos de Diego, no se indicaba la procedencia, pero el primero se había extraído de *Umbrales* y únicamente se le había suprimido la dedicatoria "Al amigo X", y tanto "El de delante" como "Con tu mano" se habían tomado de *Signario* para que los tradujera Georges Pillement. Eran suficientes estos tres poemas para poner de manifiesto la confluencia, en la escritura del autor, de las diversas vanguardias europeas, desde el dinamismo futurista a la fragmentación cubista, desde la burla dadaísta hasta el brochazo de dramatismo expresionista.

A Jorge Guillén se le concedió un trato de favor. Frente a las dos páginas de Espina, Diego, Chabás o Buendía, Guillén disponía del doble, en las que se publicaron un poema en prosa, una "Poésie" y seis brevísimas "Poésies" numeradas. El poema en prosa, "Luna mujer de viento en el viento", había aparecido en la tercera entrega de la revista *Índice* en septiembre de 1921, y lo tradujo Mathilde Pomès. Se trataba de un homenaje ingenioso y sensual al cuerpo femenino cuando es silueteado en su avance contra el viento. La "Poésie", cuya traducción fue obra de Jules Supervielle, es una primera versión del poema que, en el *Cántico* de 1928, llevaría por título "Interior" y sirve de cierre a la sección cuarta del libro[35]. Se había publicado unos meses antes en la revista *España* y, de hecho, procedía de los *Nocturnos de Auteuil*, de los que Guillén

[35] Jorge Guillén, *Cántico*, Madrid, Revista de Occidente, 1928, pp. 104-107.

la desgajó en 1923. Se trata de una estampa de interiores en la que se subrayan las notas de serenidad, gozo y confort de una estancia burguesa provista de piano, biblioteca y chimenea crepitante, una estancia a la que la realidad exterior apenas llega como un rumor tamizado y, en cualquier caso, *domesticado*, inofensivo. Compuesto en dísticos clásicos, la alternancia de un endecasílabo (en sustitución del hexámetro) y un pentasílabo asonantados comunica un eficaz vaivén rítmico entre el remanso y la aceleración, entre la descripción impersonalizada y la segura afirmación del yo y su circunstancia: "Todo extraviado en estantes oscuros / ¡Mío es el mundo!" Pero no me propongo analizar el poema sino presentarlo someramente para señalar las variantes entre el texto de *Intentions* y el de 1928.

La primera diferencia, amén del título, se encuentra en el comienzo mismo del poema, que en 1924 se abría con la estrofa "Junto a la luz, la tiniebla escogida / la sombra es mía" y en 1928 lo hace con esta otra estrofa parentética: "(En paz, en paz con la calle y la niebla. / Suya es la guerra)". La ganancia es evidente tanto semántica como estructuralmente. La nueva estrofa acota el espacio de la intimidad, deslindándolo de un exterior (la calle y la confusión, esto es la niebla) donde reina el enfrentamiento y la discordia, pero además ese acotamiento establece, por reduplicación, la situación anímica de equilibrio en que el yo poético se encuentra (*En paz, en paz*) respecto a lo que está más allá de su ámbito de felicidad doméstica. La antinomia paz / guerra configura dos dominios antagónicos, el de la ordenada estancia privada y el de la caótica calle pública, que operarán a lo largo de todo el poema. Pero esta acertada cabecera poética no fue añadida por Guillén sino simplemente trasladada de su posición, pues en 1924 aparecía como sexta estrofa, sin los paréntesis.

Un segundo cambio afectó a la cuarta estrofa de 1924, que fue reemplazada en 1928 por otra completamente distinta. Dicen así los versos originales: *Loisir, rigueur, malgré le tapis lourd: / Rhétorique, salut* ("Ocio y rigor, a pesar de la alfombra: / Salve, Retórica"). Guillén los sustituyó por estos otros: "La soledad, tan aguda, reserva / La biblioteca", más en consonancia con el tono del poema. La nueva estrofa destaca una parte del salón interior, la biblioteca, y la asocia con la soledad que brinda la estancia, una soledad que propicia la busca de compañía en un libro. El saludo a la Retórica, que podría ser tenido por un cierto gravamen de ciertas lecturas, entraba en contradicción con el conjunto de semas positivos del texto y suponía una aspereza superflua en el

progreso del poema, como demuestra la estrofa que sigue, con inevitables y anacrónicas resonancias borgianas: "En plúteo oscuro todo extraviado / ¡Mío es el mundo!".

Tras esta estrofa, en la versión de 1924, figura, como ya he indicado, la que servirá de pórtico al poema, y a continuación otra estrofa suprimida que hacía descansar parte de su sentido en la anterior: *Un arc-en-ciel se brouille calmement / Devant les yeux* ("Un arcoiris se embrolla en reposo / Para los ojos"). En efecto, el arcoiris que se nubla pertenece al ámbito exterior, el de la calle y la niebla, al que se aludía en la estrofa anterior. Los ojos que contemplan ese fenómeno están a este lado de la ventana que no se nombra, en el espacio de la paz y la penumbra interior. La siguiente estrofa confirma esta escena en la que el personaje poético observa el cielo desde su confortable aposento: "¡Cuántos colores soslayas y eriges / Tú, mi molicie!". Guillén mantuvo esta estrofa en 1928, pero la traslación de la estrofa sexta a la cabeza del poema dejó la estrofa sobre el arcoiris falta de contexto y, por así decir, herida de una ligera incoherencia. Era de rigor suprimirla. En su lugar, Guillén introduce en 1928 otra estrofa que prolonga la exultante posesión del mundo que los libros, en los estantes oscuros de la biblioteca, le ofrecían. Esa continuidad se acentúa mediante la anáfora del posesivo "mío". He aquí la nueva estrofa: "Mío el albor. No pasó. Las auroras / Aquí reposan." Antes, el arcoiris era real y ocurría fuera de los interiores; ahora, el albor, la aurora, por su adyacencia con los mundos que encierran los libros, adquieren un sentido figurado y connotan el comienzo de la lectura, un comienzo o amanecer perenne, que no caduca, porque siempre está expuesto a ser renovado por el lector. Son albas que "aquí reposan", dentro y cerca, en el libro a mano. Con este cambalache de estrofas, los colores que la molicie soslaya y erige, en la octava estrofa (tanto en 1924 como en 1928), pasan de ser los visibles del arcoiris atmosférico a ser los imaginarios de la aurora de la lectura. Nuevamente la acción de pulimiento de Guillén mejora de manera muy notable el texto, concentrándolo en los elementos conformadores del espacio interior que, a fin de cuentas, está celebrando.

Pero no se detienen aquí los cambios. En la descripción de la estancia, de la biblioteca se desplaza a la chimenea encendida, a la que dedica dos estrofas: "La chimenea al invierno convoca / ¡Oh son de trompa! / Brasas, delicias. El árbol, sin nidos, / Ya vio su sino". En 1928 las mantuvo ambas, pero interpo-

lando una tercera estrofa en la que volvía a oponer lo exterior (bosques) a lo interior (la leña que arde en la chimenea): "Fugas a bosques en vano se exaltan / Entre las brasas". Para engastar más exactamente la nueva estrofa en el poema, enfatizó mediante una anadiplosis del término "brasas", la metamorfosis del bosque evocado en árbol sin nidos, leña de hogar. El chisporroteo de los leños traía un rumor de pájaros, tan confortante en el día de descanso: "Entre la fronda, el rumor de los pájaros / Hoy es mi sábado". La penúltima estrofa constituye un apóstrofe al más tradicional de los objetos de interior, el espejo, al que se impetra para que preserve la imagen de felicidad en el tiempo: "Séme secreto, mi férvido espejo. / Guárdame entero". En la última estrofa, encerrada entre paréntesis, irrumpe en la escena un segundo personaje ("Alguien responde en la cándida estancia") que, en 1924, dice (o se le dice) "*Je ne sais rien*" (Yo no sé nada), un pentasílabo en estilo directo que en 1928 se ha convertido en un magnífico verso trimembre que funciona como rotundo epifonema: "Mira. ¿Ves? Basta". Y que Joaquín González Muela no vaciló en convertir la "máxima" guilleniana, en el "proverbio valedero para siempre en su poesía[36].

La plena granazón del poema no se alcanzó en 1928, sino que prolongó su vida, por así decir, extrauterina con cuatro nuevas estrofas añadidas en las sucesivas ediciones de *Cántico*, dos de ellas atenuando la confianza narcisista en el espejo ("No me retengas, reflejo tan frío. / No soy Narciso", dirá) y otras dos perfilando la acción placentera de la lectura, sentado en un diván, mientras se fuma ("Gris redondel, por el aire la idea, / Buena humareda"). Pero estas adiciones están ya lejos de la versión de "Interior" que tradujo Supervielle en 1924 para la revista *Intentions*. El lector francés recibió en este poema un magnífico canto a la "intimidad lárica" (la expresión es de Oreste Macrí), es decir de la lar, el hogar, frente a la inclemencia del imponderable exterior.

No menos interés presentan las seis "Poésies". Se trata de seis quintetos endecasilábicos blancos carentes de título y sin una ligazón temática evidente, si bien se habían publicado tal cual, bajo el rótulo de "Poesías" en la revista *España* el 10 de noviembre de 1923, que es de donde se tomaron para su tra-

[36] Joaquín González Muela, "Mira. ¿Ves? Basta", en *Jorge Guillén. El hombre y la obra*, ed. de Antonio Piedra y F. Javier Blasco, Universidad de Valladolid / Fundación Jorge Guillén, 1993, pp. 439-441.

ducción. Algunos de estos comprimidos poemas se cuentan entre los más antiguos que compuso Guillén para el futuro *Cántico*, por ejemplo los números IV y VI, que databan de 1919 y habían sido extirpados del *Poema de Tregastel*. Todos ellos engrosarían en 1928 la sección tercera de *Cántico*, sin más cambios relevantes que el adoptar un título y alterar su disposición[37]. Siguiendo el orden de *Intentions*, los quintetos llevarían los títulos que siguen: "La gloria", "Galán temprano", "La blancura", "Gran silencio", "Noche encendida" y "De noche"[38]. De ellos, sólo un poema iba a experimentar alguna modificación. En el tercer *Cántico* (1945), Guillén trocó el orden de los versos 2 y 3 de "Noche encendida" y enfatizó el verso central aislándolo con dos líneas blancas. Además sustituyó en el primer verso el verbo *olvidar* por *preferir*. El resultado es bien conocido:

> Tiempo: ¿prefieres la noche encendida?
> …Bien, radiador, ruiseñor del invierno
> ¡Qué lentitud, soledad, en tu colmo!
> ¿La claridad de la lámpara es breve?
> Cerré las puertas. El mundo me ciñe

Merecía la pena detenerse algo más en las muestras poéticas de Guillén y su suerte ulterior.

El escritor siguiente era Federico García Lorca, del que se decía que aún no había cumplido veinticinco años (la inexactitud del dato, pues tenía veintiséis, se debe a la coquetería del poeta; no fue la única ocasión en que se sacudió algún año de encima). Se le presentaba como un estudiante de letras de la Residencia de Estudiantes que había publicado "un livre de prose et un livre de verse", si bien no se daban los títulos de *Impresiones y paisajes* (1918) y *Libro de poemas* (1921). Lorca envió a Marichalar, y éste a Pierre-André May, su "Petenera", indicando que pertenecía al *Poema del cante jondo*, indicación que fue omitida por Jean Cassou, encargado de la traducción. El largo poema, en efecto, aparecerá en 1931 en el *Poema del cante jondo* con el título ampliado de "Gráfico de la petenera", pero un año antes lo había impreso el Instituto de las

[37] Según Oreste Macrí, *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel, 1976, p. 75, los títulos datan de una revisión de 1927.

[38] En *Cántico*, ed. 1928, se encuentran, respectivamente, en las pp. 72, 69, 74, 68, 73 y 66. Toda la sección está formada por quintetos.

Españas de Nueva York en el folleto de homenaje *Antonia Mercé, la Argentinita*[39]. Otro cambio afecta a la dedicatoria, que pasa de Manuel de Falla en 1924 a Eugenio Montes en 1931. Pero los cambios más importantes atañen a la estructura y la letra del texto, unos atribuibles a Lorca y otros, como la eliminación de un dístico que cerraba la primera sección del poema, a simple descuido de Cassou[40] o a una torpe transcripción de la traducción manuscrita de Cassou en el momento de editarla[41]. Las variantes de autor, que han sido estudiadas por Christian de Paepe, muestran un estadio creativo intermedio entre la redacción primigenia, que se conserva en un manuscrito de 1921, y la que saldrá de la imprenta diez años después. Los lectores franceses no tuvieron suerte con este primer asomo de Lorca en las revistas europeas. La desaparición de algunos versos maltrató el texto y la circularidad solemne que Lorca pretendió darle a la "Petenera", abriéndola con el poemilla "Campana" y cerrándola con el que se titula "Clamor" (de campanas, evidentemente), no fue entendida o, por lo menos, mantenida por Cassou, que interpretó ese clamor final como un clamoreo o grito vehemente y no como un toque de difuntos en el que las campanas, no una sino muchas, doblan a muerto.

Abreviaré el comentario de los últimos textos del monográfico de *Intentions*. A Lorca le seguía Antonio Marichalar, quien en su calculada nota de autopresentación se retrataba así: "Nacido español, pero de una vieja familia navarra, no me siento más andaluz que francés. De niño, me cansé persiguiendo un enorme aro por todo de un viejo parco helado y solitario. Después: caballo, esgrima, novelas, *flirt* y *one-step* y sobrevivir a la peor literatura. No he tratado nunca de hacer hai-kai. 1924: ¡treinta años! Un poco demasiado viejo ya, un poco demasiado verde todavía, ¡ay! ". Cosmopolita, aristocrático, diletante e irónico, parece lanzar un dardo hacia los poetas jóvenes que, como

[39] Tanto en *Antonia Mercé* como en *Poema del cante jondo*, el "Gráfico de la petenera" constaba de ocho poemillas, uno más de los que componían la "Petenera" de 1924.

[40] El dístico ("El aire con el polvo / hace proras de plata") se encuentra en la versión manuscrita que Lorca envió a Marichalar y que ha reaparecido recientemente. Da noticia del hecho Christian de Paepe, art. cit., p. 216. Para un comentario de las variantes entre la "Petenera" de *Intentions* y el "Gráfico de la Petenera" de 1931, véase ese trabajo y el análisis del propio De Paepe en su edición crítica de *Poema del cante jondo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

[41] Por ejemplo, Cassou tradujo los versos "Cien jacas caracolean / Sus jinetes están muertos" por "Cent cavales caracolent. / Leurs cavaliers sont morts", sin embargo en *Intentions*, p. 33, se imprimió "Cent cavales caracolent. / *Cent* cavaliers sont morts" (subrayado mío).

Rogelio Buendía, adoptaron sin mucha reflexión la moda esquemática del jaiku. El texto de Marichalar se titula "Palus" y es un ensayo sobre *Le Paludisme* de André Gide que había sido publicado previamente en *El Imparcial*. Lo tradujo Gabriel Audisio.

Del poeta canario Alonso Quesada, seudónimo de Rafael Romero, se incluyeron unos "Poèmes dispersés", traducidos por Georges Pillement, de títulos metapoéticos: "Un poema puro", "Un poema árido" (como los de una sección de su libro *El lino de los sueños*, dedicada a Miguel de Unamuno), "Un poema amable" y "Un poema minúsculo" que parecía un tributo a la corriente jaikista. La presencia de Quesada en la nómina de la "joven literatura" causa extrañeza, en especial a la luz de las reticencias que Marichalar tuvo con Buendía y del criterio de comunidad minoritaria que orientó su tarea. Al fin y al cabo, el canario, como Buendía, había comenzado su carrera dentro de las formas y tonalidades del modernismo tardío, quizá más inclinado hacia la vertiente melancólica que el onubense, pero en todo caso a bastante distancia de la estética de lo nuevo a ultranza que empezó a imponerse hacia 1918. A pesar de esta distancia, hay motivos para que Marichalar sintiera la necesidad de incluir a Alonso Quesada. En primer lugar, como exponente del grupo de poetas canarios surgidos en el posmodernismo del que formaban parte Quesada, Tomás Morales y Saulo Torón, a los que el antólogo conocía bien, como prueba el hecho de que cite en su correspondencia con Pierre André-May, como eventuales incorporaciones al monográfico, los nombres de Pedro Perdomo o Luis Benítez Inglott, por entonces escasamente difundidos fuera de Canarias. En segundo lugar, porque Quesada fue colaborador de la revista *España* en la segunda mitad de los años diez, donde en 1920 había publicado en tres entregas su conocido *Poema truncado de Madrid* cuya acidez y mordacidad no lo dejaron pasar desapercibido. Marichalar, por tanto, vio en él tanto al más destacado representante de la nueva lírica canaria como a un poeta que se había desprendido de lo que él mismo llamaba "la armonía flatulenta de ciertos líricos españoles" modernistas. El prosaísmo, las notas de humor negro y aun de expresionismo[42] que caracterizaban su

[42] Véase el juicio sintético de Andrés Sánchez Robayna en "La literatura de vanguardia en Canarias", en Javier Pérez Bazo, ed., *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998, p. 308-9.

escritura al filo de los años veinte son bien perceptibles en los textos seleccionados para *Intentions*.

La comparecencia del musicólogo Adolfo Salazar se realiza en calidad de prosista de la joven literatura, unos galones que se había ganado en la revista *Índice*, fuente otra vez de los nombres y los textos que irán a parar a la revista francesa y que, en su reiteración, se revela como un núcleo aglutinador del grupo de escritores presentados al público francés. Salazar también había echado su cuarto a espadas en la moda japonesa del jaiku, pero las composiciones suyas que habían concitado la mayor atención eran las prosas. De las que publicó en *Índice*, y las hubo en los cuatro números de la revista, merecen destacarse la primera, "Las tres normas", acerca de la estética vanguardista, y la última, "Kodak de Andalucía", que fue la escogida para su traducción francesa. Consta de veintinueve viñetas en prosa que funcionan como otras tantas fotografías instantáneas. Salazar trata de capturar la impresión fugitiva, el detalle nimio pero revelador en cuadros lírico-descriptivos que trascienden la misión de fijar lo imperdurable añadiendo en casi todos una dimensión reflexiva que apela al orden de la nueva estética, la de un arte autosuficiente y no mimético. La trayectoria posterior de Salazar, que discurriría por los cauces de la composición musical y la divulgación de la nueva música, defraudó la brillante carrera de prosista literario que parecía apuntar en estos textos y en la que confió Marichalar.

La nota biobibliográfica de Pedro Salinas es, con la de Fernando Vela, la más extensa de todas y con razón. En ella se le presenta ante todo como profesor de literatura española en París, Cambridge y Sevilla y como "traducteur incomparable" gracias a sus versiones de Musset, *The Renaissance* de Walter Pater y los dos primeros volúmenes de la *Recherche* de Proust. Sus credenciales como poeta se reducían al libro *Presagios* que acababa de ver la luz en Madrid, y de él proceden los seis poemas sin título que se traducen. Se ocupó de esa labor la amiga de Salinas Mathilde Pomès, que había pasado por una conflictiva colaboración profesional con Valery Larbaud relativa a la traducción de una antología de Ramón Gómez de la Serna, *Échantillons*. Los poemas que Pomès traduce con escrupulosa competencia son los que, en la edición de *Presagios* de 1924 llevan los números 2, 13, 21, 36, 37 y el célebre 49 que cierra la colección ("Je ne te vois, mais te sais / ici, de l'autre côté…", "No te veo. Bien sé / que estás aquí, detrás…"). Nuevamente sorprendemos detrás de los tex-

tos de Salinas la sombra paternal de Juan Ramón Ramón Jiménez, por cuanto, como se recordará, *Presagios* no sólo fue publicado por el poeta de Moguer en su Biblioteca de Índice, sino que él personalmente, a petición de Salinas, ordenó el medio centenar de poemas que conforman el libro y les puso un prólogo. El eclecticismo estético de aquel primer libro se refleja bien en la pequeña muestra de *Intentions*.

El último de los jóvenes literatos españoles es un ensayista, el modesto, eficiente y temido secretario de *Revista de Occidente*, Fernando Vela. De sí mismo dice en el apunte biográfico que en la vida real es "un employé des douanes" y, en efecto, pasó diez largos años en el Cuerpo Técnico de Aduanas, destinado en Gijón; también señala que apenas escribe, lo que está cerca de ser cierto si se pone en relación lo que escribió con lo que podría haber escrito. Este viejo conocido de Ortega y Gasset, hombre de su máxima confianza, no había acreditado sus méritos como prosista en las revistas de la joven literatura sino en la revista *España* y luego en el diario *El Sol*. Marichalar divisó en la escritura de Vela una anchura de referencias culturales, una profundidad en la perspectiva del asedio y una elegancia estilística que delataban al ensayista brillante que iba a ser. Y lo hizo intuyendo su talento, porque Vela aún no había publicado algunos de sus mejores ensayos, como "El superrealismo", de diciembre de 1924, "Desde la ribera oscura (Sobre una estética del cine)", de mayo de 1925, "La poesía pura", de noviembre de 1926, o "El arte al cubo", de abril de 1927. El texto tradujo Marcelle Auclair para *Intentions* era una reseña de las bastantes que escribió Vela, ésta sobre el estreno de *Seis personajes que buscan autor* de Luigi Pirandello, que había aparecido en enero de 1924 *Revista de Occidente*[43]. Sin embargo, trasciende la ambición y límites de una reseña para convertirse en un ensayo acerca de la cuarta dimensión autorreflexiva que introduce Pirandello en el teatro y, al mismo tiempo, en un fino análisis de la tendencia del arte de la modernidad hacia la exhibición de sus mecanismos y procesos.

Si la selección de textos configuraba un escaparate variado de los diversos registros estéticos en el verso y la prosa de los escritores jóvenes españoles, la nómina de los mismos había sido elaborada como una selecta minoría de espíritus contemporáneos, cómplices en una misma respuesta a las apelacio-

[43] *Revista de Occidente*, III, 7 (enero de 1924), pp. 114-119.

nes de la vida moderna a la par que a las de la tradición cultural. La noción de contemporaneidad con la que a todas luces comulga Marichalar es la que hace valedera Jorge Guillén en varias de sus cartas de ese mismo año 1924. El 5 de febrero, en plena gestación del monográfico francés, le escribe a Gerardo Diego: "Aunque esto de las generaciones es acaso un mito, y casi una tontería, sin embargo, siento cada día más vivamente la convivencia con mis verdaderos contemporáneos. Sí, creo en la contemporaneidad de los espíritus"[44]. Sólo un día después, repite su credo a Antonio Marichalar: "Siento vivamente a algunos espíritus como profundamente contemporáneos. Contemporaneidad dice, para mí, más que hermandad. El concepto de generación tal vez sea demasiado artificioso. Pero el de un *tiempo común*, sí es muy vivo. Usted, Marichalar, y su amigo Bergamín, y otros que no nombro: cuéntenme, de veras, entre los suyos, entre los más que amigos: compartimos la comunidad del horóscopo"[45]. Meses después, en diciembre de 1924, Guillén, en nueva carta a Diego con motivo de la edición de la *Égloga a la muerte de doña Isabel de Urbina* de Pedro de Medina Medinilla, escribe: "En cuanto al descubrimiento de Medinilla… Perfecto, sencillamente perfecto. […] El prólogo es tan coincidente en sensibilidad, en gusto, en criterio, en modas, con mis modas y gustos íntimos, que me hace corroborarme en mi creencia: creo en los contemporáneos… Uno, en medio de este jaleo universal, no cree ya ni en su sombra. Bien; pues yo creo en la *contemporaneidad*"[46].

Gracias al entusiasmo de Valery Larbaud y a la fina urdimbre de Marichalar, en *Intentions* se ofreció la primera y en cierto sentido única reunión –puesto que congregaba a poetas y prosistas– de la prodigiosa comunidad del horóscopo de la joven literatura.

[44] Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, op. cit., p. 47.

[45] La carta se reproduce en su integridad en el estudio preliminar a Antonio Marichalar, *Ensayos críticos*, ed. Domingo Ródenas de Moya, Madrid, 2002.

[46] Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, op. cit., p. 52.

Claude Lorrain en el Museo del Prado o los viajeros que nunca quisieron partir

Vicente Carreres
I.E.S. Blasco Ibáñez, Cullera (Valencia)

I. El problema de la lejanía

Algunos cuadros producen en el espectador la inquietante sensación de salirse de su propio marco. La mirada de un rostro, dirigida a quien la contempla, parece a veces saltar más allá de los límites del espacio representado. La magia de otras pinturas, en cambio, consiste justamente en el efecto contrario: atraen nuestra mirada hacia el interior del cuadro, un interior que se nos aparece como una distancia insalvable, inevitablemente lejana. Esto es lo que ocurre con uno de los cuadros más bellos que se exhiben en el Museo del Prado. Antes incluso de haber reconocido los objetos representados, la vista del espectador vuela hacia el fondo mismo de la imagen, atraída por una luz que brilla en la lejanía. Al calor del alba, que baña la escena con un resplandor dorado, una carabela está a punto de hacerse a la mar. En primer término vemos pequeñas embarcaciones cuyos tripulantes parecen aguardar la llegada de un personaje femenino, que lenta, solemnemente, se acerca hacia ellos. A los lados se alzan edificios majestuosos de estilo clásico y árboles cuyas copas, levemente inclinadas, se recortan contra un cielo que parece deslizarse hacia la luz de la aurora.

Tal vez el lector imagine ya que hablamos del *Embarque de Santa Paula Romana en Ostia*, de Claude Gellée o Lorrain, más conocido en España desde hace mucho tiempo como Claudio de Lorena. Pese a estar considerada una de las numerosas obras maestras de la colección del museo, indudablemente no figura entre las más populares. Postergado hoy hasta cierto punto, su autor se resiente acaso de su adscripción casi exclusiva a un género que aparentemente no disfruta ya de las preferencias del público contemporáneo, probablemente menos seducido por los paisajes que por las figuras. Según Kenneth Clark, no hay ningún gran pintor que haya inspirado tan poca bibliografía[1].

[1] Kenneth Clark, *Landscape into Art*, Londres, John Murray, 1997, p. 122.

Lo cual no significa que siempre haya sufrido esta relativa negligencia. Vale la pena recordar que más de un siglo después de su muerte, a principios del XIX, Lorrain era todavía uno de los artistas más reconocidos. Pintor predilecto de muchos románticos, los juicios entusiastas sobre su arte se prodigan entre los críticos, intelectuales y artistas más importantes de la época. El propio William Turner, fascinado o más bien obsesionado por quien consideraba su modelo ideal, no disimulaba en absoluto la voluntad de emularlo en los inicios de su carrera. Pero el prestigio de Lorrain venía de mucho antes: ya en la cuarta década del XVII, siendo aún relativamente joven la fama de sus paisajes se había difundido por buena parte de Europa. Desde su estratégica residencia en Roma, capital de las artes plásticas por aquel entonces, el pintor atendía los encargos de los grandes mecenas. Y, como no podía ser de otro modo, la España de los Austrias menores no fue ajena a la moda de las marinas y los idilios pastoriles con los que Lorrain había triunfado.

Magnífico ejemplo de lo dicho es la obra que aquí nos ocupa, el *Embarque de Santa Paula Romana en Ostia*, realizada a petición del propio Felipe IV. Destinada en principio a decorar la Galería de los Espejos del Palacio del Buen Retiro, el lienzo formaba pareja con *Tobías y el Arcángel Rafael*, otra de las cuatro obras que integraban el encargo del monarca. Como ya sabrá el lector, no es éste el único embarque y mucho menos la única marina salidos de la mano de su autor, pero sí es probablemente una de las más logradas. En cierto modo, Lorrain fue uno de esos artistas que, en el fondo, siempre pintaba un mismo cuadro. Sus mayores aciertos, antes que con la sorpresa o la novedad, tienen que ver con la perfección formal y la profundidad expresiva con que en casos tan felices como éste supo hacer brillar de manera especialmente intensa un ideal invariable. Hay que añadir, además, que a Lorrain le atraía particularmente el tema de los preparativos de un viaje. Fue la suya la época de las grandes aventuras navales, de aquellas odiseas rumbo a otros mundos. Quizás la impresionante imagen que aquí recrea el artista guarde alguna semejanza con la que tuvieron ocasión de contemplar muchos navegantes antes de zarpar a tierras desconocidas. Y, sin embargo, da la impresión de que el puerto, las carabelas y los personajes que deambulan silenciosos por el lienzo son pese a todo un pretexto. Lo que verdaderamente importa es esa lejanía, dulcemente iluminada, que empuja nuestra mirada hacia el fondo de la imagen.

No parece, pues, muy acertado querer reducir, como a veces se ha hecho, el arte de Lorrain a una traducción técnicamente hábil y estéticamente agradable de unos pocos temas y figuras recurrentes. Innegablemente abundan en sus pinturas las arboledas, las ruinas clásicas, los idilios pastoriles, los devaneos de los héroes mitológicos en su apacible Arcadia, lejos, muy lejos del "mundanal ruido", pero eso en ningún caso agota su poética, ni mucho menos refleja aquello que constituye su esencia. Porque su verdadero tema no son los pastores o las ruinas, y tampoco los barcos o los puertos, sino la distancia, esto es, la pura exploración de la profundidad. A menudo se ha dicho que los cuadros de Lorrain representan un mundo idealizado. Y es cierto, pero ese mundo sólo es un marco, un encuadre; su verdadero ideal está en el espacio mismo.

Es por ello por lo que esta pintura, a pesar de su carácter diurno, encierra un misterio que está estrechamente relacionado con la distancia. Antes que el maestro francés, otros ya lo habían insinuado, con frecuencia en el fondo de los cuadros, detrás de los personajes. El enigma de *La Gioconda*, por ejemplo, no está sólo en su rostro, sino también en el paisaje, ese escenario brumoso y lejano en que los contornos se disuelven como en un sueño. Para Ernst Bloch fue de hecho Leonardo quien descubrió el valor onírico del paisaje[2]. Lorrain prosigue esta misma tradición, pero invirtiendo la relación jerárquica que en el maestro florentino vinculaba paisaje y figuras: si el paisaje de Leonardo, a pesar de su importancia creciente, termina por subordinarse a sus personajes, en el pintor francés son éstos los que decoran el espacio, al tiempo que lo concretan, dándole una verosimilitud histórica y literaria; o sea, contribuyen, al igual que los árboles o los palacios clásicos, a posibilitar la representación del espacio, que es en sí mismo invisible. Forzoso es conceder a los detractores del pintor que los personajes son cabalmente la parte más endeble de sus lienzos, pero este defecto no menoscaba su valor; sencillamente indica la displicencia de Lorrain ante lo que consideraba accesorio. Muchas veces ni siquiera era él quien se ocupaba de pintar las figuras, como sucede en el *Embarque de Santa Paula*, cuyos personajes parecen deberse a la mano de Guillermo Courtois, según refiere Eugenio D´Ors[3]. Por eso, no es de extrañar que el espectador

[2] Ernst Bloch, *Le Principe Espérance, II*. Traducción de Françoise Wuilmart, Mayenne, Gallimard, 1982, p. 424

[3] *Apud* Eugenio D´Ors, *Tres horas en el museo del Prado*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 20. Eugenio d´Ors es, por cierto, uno de los críticos españoles que mejor han sabido entender al maestro

sólo repare en Santa Paula, la supuesta protagonista de la escena, cuando, después de haber lanzado la mirada hacia el centro del cuadro, regresa al primer término para observar sus detalles. Y es que paradójicamente, en Lorrain el fondo es en realidad el primer plano, el núcleo de cada imagen. Los árboles, los templos, los barcos y los personajes, al igual que la vista del espectador, son magnetizados por ese punto de fuga mágicamente iluminado por el sol del amanecer. En este caso no nos engaña la primera impresión: su horizonte es el tema y en él reside el verdadero secreto del cuadro.

Y ese secreto de Lorrain, antes lo avanzaba, se relaciona estrechamente con la cuestión de la luz o, mejor aún, con la atmósfera. La luz esfuma los contornos y se despliega hacia el fondo del cuadro en una sutilísima gradación tonal. La sensación de profundidad ya no es geométrica como en los florentinos, sino atmosférica. Por supuesto, el artista francés no fue el único en servirse de ella, pero sí lo hizo de una manera muy personal. Mientras muchos de sus coetáneos utilizaban la perspectiva aérea, por muy importante que fuera para ellos, como un medio; Lorrain la convertía en el fin mismo de su pintura. Así, un Ruysdael a menudo hace de un árbol, de un arroyo o de una humilde casa campesina el motivo central de un cuadro; Lorrain, en cambio, emplea cada uno de sus elementos escénicos como puros instrumentos, como escalas de la mirada en su imparable camino hacia el horizonte. Cuando Rubens pinta la copa de un árbol, se recrea sensualmente en la exuberancia de las ramas, en la espesura de sus hojas, y sus colores tienen tanta fuerza, tanta carnalidad como un cuerpo humano. En el *Embarque de Santa Paula*, por el contrario, vemos que los árboles están representados de una forma bien distinta. Nada hay aquí del vigor de Rubens; las ramas son más leves, más vagas y algunas, las menos espesas, casi transparentan la luz, como si el resplandor dorado las hubiera espiritualizado. Cierto es que la técnica de Lorrain se basa en una minuciosa observación de la naturaleza, pero ninguno de los objetos que ésta brinda a nuestros ojos, ya sean animados o inanimados, llega nunca en Lorrain a erigirse en protagonista de la imagen; siempre están en función de otra cosa, de esa lejanía aérea, tibiamente iluminada, que inunda y hasta traspasa los cuerpos repre-

---

francés. Pese a su brevedad, resultan todavía reveladoras sus observaciones, que testimonian la importancia concedida al pintor por la más valiosa crítica pictórica de nuestro país.

sentados[4]. Sí, la profundidad es la verdadera protagonista, pero no una profundidad puramente geométrica, con los contornos bien definidos, sino una distancia vaga, entrevista, casi soñada.

Nótese asimismo que la poética de otros muchos paisajistas barrocos, como es el caso del propio Ruysdael, es la de los cielos grises, los otoños y los inviernos, y, por encima de todo, las nubes. Resulta fascinante observar la diversidad de matices con que aquí se nos descubren los cielos nórdicos. Del blanco del algodón a la negrura que presagia la tempestad, la obra de Ruysdael es una fascinante indagación, un tanto elegíaca, de los valores plásticos y expresivos de las nubes. Incluso allí donde el pintor, más que un cuerpo tangible, se propone explorar la lontananza, ésta queda interrumpida por un velo ingrávido pero denso, tan denso que casi siempre oculta la luz del sol. En *Los secaderos de Haarlem*, verdadera obra maestra, el cielo, inmenso, majestuoso, ocupa más de la mitad del cuadro. Lo importante, como decíamos a propósito de Lorrain, no parece ser ya un objeto particular, sino la ilusión de la lejanía. Ahora bien, se trata, como decíamos, de una lejanía atenuada, velada por cúmulos de nubes que se ciernen sobre la llanura. Espacio amplio, sin duda, mas no ilimitado, puesto que tanto vertical como horizontalmente está cercado por las nubes. Lorrain, por el contrario, cantará siempre el paisaje mediterráneo. La poesía, el misterio del horizonte del *Embarque de Santa Paula* no nace de las brumas, sino de la claridad más diáfana. Las nubes de sus cielos, son nubes deshilachadas, espectrales, que flotan frágiles en el azul del cielo, sin oponer resistencia alguna a la luz dorada. Al contrario que las de Ruysdael, las de Lorrain, no ocultan la lejanía. La traslucen o, más aún, la transparentan.

A muchos espectadores les parecen misteriosas las luces tenues de La Tour, envueltas por las tinieblas, por un negro denso, espeso, pero ya son menos los que estarían dispuestos a ver misterio en pleno día, bajo la luz del sol, en algo tan explícito como un paisaje. Y, sin embargo, una observación

[4] En este sentido, Sandrart, un pintor que trató personalmente a Lorrain, atestigua que éste no sólo acostumbraba a dibujar al aire libre, sino que incluso pintaba del natural, lo cual era de todo punto infrecuente entre los paisajistas de su tiempo. Especialmente los efectos de lejanía se inspiran, al parecer, en esta práctica. De hecho, como señala el ya citado K. Clark, una mirada atenta de los mismos nos indica que no pueden deberse únicamente a la memoria. A este respecto véase, K. Clark, Op. cit., p. 124.

más reflexiva nos mostrará una afinidad paradójica entre estos dos extremos. Naturalmente no hablo de las evidentes coincidencias geográficas y cronológicas que emparentan a los dos maestros, sino de su visión del arte. Lo que Lorrain busca aquí en una gran distancia iluminada, en un horizonte sin fin, lo persigue La Tour en la negrura de sus sombras. A diferencia de otros pintores de la época, que quiebran la oscuridad con un foco de luz lateral venido del exterior de la imagen, el La Tour de los grandes nocturnos sitúa el punto de luz, notablemente más tenue y casi siempre artificial, en primer plano, de forma que quede cercado por las tinieblas. El efecto que ello produce en el espectador es totalmente distinto: la interrogación no concierne ahora al origen de la luz, ni siquiera a su contraste con las sombras, sino al interior, a la entraña de la propia oscuridad. Es ésta la que desborda los confines del espacio representado. La luz es aquí una excepción. La realidad más profunda, la verdaderamente substancial anida dentro de las sombras, lo mismo que para un místico la verdad no se encuentra en las palabras, sino en el silencio. Ante la presencia de la oscuridad, las figuras y los objetos, las luces y las penumbras, a pesar de su engañoso protagonismo, tienden a esquematizarse e incluso a instrumentalizarse hasta cierto punto para guiar nuestros ojos hacia aquello que, en rigor, no pueden ver. La expresividad de los rostros, sus actitudes, el contenido histórico, bíblico o literario de la escena son anécdotas con las cuales el pintor intensifica la potencia óptica y expresiva de lo invisible. Es decir, esa especie de trascendencia, esa infinitud que Lorrain escenifica en forma de lejanía y de luz, la encuentra La Tour en la oscuridad. Ambas son medios de fundar la representación en algo que, no pudiendo mostrarse, desborda sus límites y permanece envuelto en el misterio. La lejanía, expresada en forma de claridad, de aire, se nos presenta, pues, como una especie de interrogante planteado a la mirada. Fue, de hecho, esta dimensión mística o enigmática de la lejanía la que capturó la imaginación de los admiradores románticos de Lorrain. Inspirándose en su ejemplo, el propio Goethe ensayaría un "Paisaje ideal" la sensación de misterio a plena luz del día.

II. LORRAIN, PINTOR DEL ESPACIO

No debemos pensar, sin embargo, que la originalidad de Lorrain hace de él un artista intempestivo en el contexto de su tiempo; bien al contrario, si algo

lo distingue es la pureza y la clarividencia con que da expresión a lo que constituye el centro mismo de la estética y la cosmovisión barrocas. De hecho, ya hablemos de casos llamémoslos extremos, casi obsesivos, como Lorrain y, quizás en menor medida, el último La Tour; de artistas superdotados y polifacéticos como Rembrandt, Velázquez o Rubens; de interiores, de claroscuros o de paisajes, aquello a lo que en última instancia aspira el arte de la época es a una nueva forma de entender, de sentir y de representar el problema del espacio. Conviene, pues, que, aunque sea brevemente, nos detengamos en él.

Como es bien sabido, fue ya el Renacimiento el que, al codificar las leyes de la llamada perspectiva matemática, postuló, aunque fuera de modo instrumental, un espacio ilimitado. Si las paralelas se unen en el infinito, éste adquiere carta de naturaleza en la representación pictórica. El descubrimiento, como Panofsky puso de relieve[5], no era meramente formal, sino que reflejaba una nueva imagen del mundo. Al fin habían estallado los límites del cosmos medieval para dejar paso a un universo de inmensidades y lontananzas. Era la época de Copérnico, de Nicolás de Cusa, de Colón, de las primeras empresas transoceánicas. Después de muchos siglos de una relativa inhibición óptica y geográfica, cundía el "pathos" de la distancia. Aquellos hombres soñaban con los grandes horizontes, con el mar, con las interminables llanuras. Tenían sed de infinitud y de distancia.

Pese a todo, la finalidad inicial con que la idea del infinito se aplica a la pintura no es ni mucho menos desequilibrar el espacio representado en beneficio de un horizonte ilimitado, sino sencillamente ordenar los cuerpos, sometiéndolos a un principio único. En una evidente superación del aristotelismo medieval, los objetos dejan de ser substancias independientes para encajarse en la unidad del espacio, pero siempre a condición de que éste constituya un modo de equilibrar los cuerpos, y no de sustituir su protagonismo por el del espacio mismo. De ahí que Eugenio Trías haya visto en el arte renacentista "una transacción entre el presupuesto formal constructivo, fundado en la idea de infinitud y la representación, gobernada por el ideal limitativo-formal tradicional"[6]. Con el paso del tiempo, sin embargo, según nos aproximamos al

[5] Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*. Traducción dirigida por Guy Ballangé, París, Les Éditions de Minuit, 1997, pp. 157 y ss.

[6] Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992, p. 165.

siglo XVII, se irían evidenciando las fuerzas centrífugas que virtualmente estaban ya contenidas en el propio código de la perspectiva matemática. Y no me refiero únicamente al hecho de que las nuevas técnicas[7] traicionen los preceptos estéticos del Renacimiento, sino a algo tal vez más sutil, pero al mismo tiempo más decisivo: el estatuto privilegiado que el espacio comienza a adquirir en relación con los objetos. Lejos de limitarse a disponer los cuerpos en las tres dimensiones, el pintor aspira ahora a representar también el aire mismo, esa especie de fluido invisible que convierte el vacío, el espacio puramente abstracto, en materia. Se observa así en la pintura barroca una tendencia, general en buena medida, a materializar el espacio que, en muchas ocasiones, va acompañada por otra tendencia complementaria, la de espiritualizar los objetos. Desposeídos éstos en los casos más extremos de la reciedumbre casi escultórica que habían tenido durante el primer Renacimiento, se fragmentan ahora en manchas de color, con lo cual las substancias pasan a ser visualizadas y comprendidas como pura apariencia óptica. Del dominio de la pura extensión, de la medida tridimensional accedemos a la dialéctica de las luces y las sombras, de lo claro y lo difuso, de la nitidez y la vaguedad. Al poblarse de brumas, de nubes, de lluvia o de vapores densos, el vacío se convierte en aire; el espacio matemático, en espacio vivo.

Sin embargo, para la mayor parte de los pintores barrocos el espacio no lo es todo. Incluso aquellos que, como Vermeer o Velázquez, han llegado a provocar la admiración de los propios arquitectos[8] por su extraordinaria capacidad para pintar el aire, siguen hechizados por el mundo de los cuerpos, en cualquiera de sus múltiples manifestaciones. Vermeer no "utiliza" a sus personajes como pretexto para representar otra cosa, sino que más bien parece que es el espacio en donde se ubican el que se supedita a ellos. Para comprenderlos con la mirada es preciso situarlos en un lugar, pero éste no les roba su realidad psicológica ni material. De ahí la finura con que el artista sabe indagar en la expresión de sus rostros. Otros, como Rubens, tanto o más que por la psicología, están fascinados por la presencia corporal de sus personajes, mientras que algunos se decantan por el mundo natural –Ruysdael– o por las natu-

[7] Nos referimos a recursos tales como la perspectiva ilusoria, los puntos de fuga múltiples o el punto de fuga exterior al cuadro, que no es posible desarrollar aquí.

[8] Véase Ricardo Bofill, *La ciudad del arquitecto*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, p. 82.

ralezas muertas. El caso extremo, opuesto en este sentido a Lorrain, lo constituirían los grandes autorretratos de Rembrandt: en rigor, no existe ya en ellos espacio exterior; el rostro del retratado y, en especial, sus ojos lo han eclipsado por completo. Algunos de los cuadros pintados en la década de 1650 tienden incluso a atenuar la importancia de las ropas y demás atavíos que el artista se complaciera en pintar otras veces. Indumentaria oscura, tocado negro y luz focalizada contribuyen a despojar el rostro y la mirada de cualquier género de circunstancia u ornamentación. Al contrario de lo que sucedía con La Tour, la invariable oscuridad del fondo no es un fin en sí misma, sino un medio para realzar el protagonismo de la cara. En vez de representar una escena, se representa sólo un sujeto y, en particular, su puro acto de mirar, el cual adquiere una profundidad expresiva que parece interpelar directamente al espectador. No es el espacio físico el que concierne en este caso al pintor, sino el espacio interior del alma, tan insondable a su modo como el propio horizonte. Si Lorrain escruta incansablemente la siempre interminable lejanía, Rembrandt explorará una y otra vez la otra infinitud, la de su propio yo, replegada en el fondo mismo de la mirada. Son, como decíamos, puntos de vista opuestos que, sin embargo, se complementan y conectan el universo de las formas plásticas con una época, la barroca, de la historia de la cultura y un estadio concreto de un proceso todavía más general: la revelación de la conciencia. En un caso, ésta trata de conocerse a través del mundo "aparentemente" objetivo del espacio (Lorrain), mientras que en el otro se busca en la subjetividad de la psique (Rembrandt). Polos que se tocan, como ya hemos dicho, pero que en el Barroco nunca llegarán a concertarse. Bien al contrario, la vitalidad dramática que anima las obras más excelsas de este período extrae toda su fuerza de la dialéctica entre el objeto y el sujeto, que la metafísica "oficial" de la época –pensemos en Descartes– no había podido resolver.

En cualquier caso, Lorrain dedica todos sus esfuerzos a la visualización del espacio físico. Y en este aspecto convergen en él una obsesión particular y el espirítu de los tiempos. Su fidelidad a un ideal, rayana en obsesión, sólo es comparable a la que muchos años más tarde tendría Turner, su discípulo a título póstumo. Pero en Turner el problema de la luz y el color pronto terminaría por subsumir el del espacio. En sus lienzos los contornos estallan y las formas se disuelven en torbellinos de colores de modo que la lejanía tiende a transformarse en un dinamismo de extraordinaria intensidad plástica y expresiva,

pero notablemente plano. Ni que decir tiene que esto nunca ocurre en Lorrain; si a Turner le ciega la luz que irradia el horizonte, Lorrain mantiene la mirada clavada en él, como si abrigara la esperanza de vislumbrar qué se oculta en sus confines. La luz sirve, pues, aquí para revelar el espacio, nunca para liquidarlo.

Y revelar el espacio, se ha dicho ya, es en el Barroco mucho más que crear la ilusión de profundidad geométrica. De lo que ahora se trata es de pintar un ente vivo y palpitante, que existe en el tiempo y se derrama en todas las cosas. Más allá de la pura representación de la "res extensa", lo que por encima de todo busca el pintor es sugerir la esencia espiritual del mundo físico. El espacio, en efecto, lo es todo, pero éste no se limita a la pura extensión, es materia animada. Recordemos, por sus conexiones reconocibles con esta poética panteísta, a Giordano Bruno, que defendía que todos los seres participan del "alma del universo"[9]. Habría para él una unión íntima e indisoluble entre el mundo sensible y el inteligible, cuya expresión no sería otra que la categoría estética de la belleza. La naturaleza no es sólo extensión, sino también espíritu y éste anima todos los objetos y las criaturas. El alma del universo penetra el mundo natural. No se puede percibir con los sentidos, pero éstos permiten intuirlo con el auxilio del alma. Spinoza desarrollaría el panteísmo evidente de tales planteamientos fusionándolo con una estricta racionalización matemática del espacio. E incluso el propio Newton mantendría en su cosmología científica elementos que entroncan con esta misma tendencia panteísta que impregna el arte y el pensamiento barrocos: sólo desde este punto de vista cabe entender su concepción del espacio absoluto como "sensorium" divino; en efecto, para el físico el espacio, totalmente real a pesar de su notable grado de abstracción, constituye de algún modo una parte substancial del cuerpo mismo de Dios.

Es esta amalgama de mística panteísta y geometría cartesiana lo que resplandece en los óleos de Lorrain y concretamente en este embarque. Heredero en este aspecto del legado metafísico de la filosofía de la naturaleza tardorrenacentista, Lorrain, no se limita a pintar los objetos visibles y ubicarlos en un espacio rigurosamente unificado y racionalizado según las leyes de la perspectiva; trata también de pintar el alma de la propia naturaleza. Lo anímico, por contraste con Rembrandt, no surge aquí de la representación explícita de

[9] Cf. Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento en la filosofía y en la ciencia modernas* (vol. I). Traducción de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 406.

una persona individual, sino que se nos manifiesta como una especie de universal que subyace al mundo objetivo. El espacio contiene al alma y ésta alienta a su vez al espacio. Es así como debemos interpretar la estética de la luz de Lorrain, que en el *Embarque de Santa Paula* alcanza una de sus mejores realizaciones. Entroncando en esto con una antiquísima tradición platónica, el valor de la luz no es puramente óptico, también es místico. En ella se pone de manifiesto o, mejor dicho, se adivina, se entrevé la esencia espiritual en la que arraiga el mundo sensible. De ahí esa aura de misterio, de poética vaguedad con que en nuestro cuadro brilla el sol del amanecer. La luz, cierto, nos descubre ópticamente la escena que aquí se evoca, pero sobre todo vivifica el mundo natural. Vano sería buscar la expresividad de esta escena en los rostros o las actitudes de los personajes, como lo sería buscarla en los árboles o los palacios, porque el alma de esta imagen está justamente en aquello que las envuelve a todas, en esa "alma del universo" invocada por el panteísmo y que sólo la magia de la luz puede insinuar.

III. La representación del infinito

Sin embargo, insinuar, no lo olvidemos, no es lo mismo que mostrar. Lo que la claridad de la aurora ofrece al espectador, pese a todo, se le escapa a nuestra vista. El *Embarque de Santa Paula* se nos presenta en este sentido como una aspiración imposible a un infinito que nuestra mirada no puede alcanzar. La luz nos descubre el umbral del horizonte, pero sus confines, que son también el origen de la propia luz, se esconden más allá del mundo visible. La divina infinitud del alma del universo es sólo una intuición interior que los ojos se esfuerzan en vano por ver. Por eso, a pesar del rigor cartesiano de su ejecución, hay una especie de tensión entre fuerzas que no por sutil es menos intensa. Es verdad que la composición nos parece perfectamente equilibrada, armoniosa; cada cuerpo ocupa su lugar y los volúmenes están tan compensados que a primera vista la escena entera nos puede causar la sensación de estabilidad o incluso de estatismo, un estatismo que, como después veremos, resulta extraño tratándose del preámbulo de una partida inminente. Y no obstante, todo ese equilibrio, tan minucioso, tan artesanalmente premeditado, está aquí en función de una auténtica desmesura: la distribución de los cuerpos es, en este caso, un segundo marco que guía al espectador por el camino

de un horizonte sin fin. Lo que en primera instancia nos podría haber parecido proporcionado y armonioso se ve desbordado por una fuerza centrípeta que dispara la imagen hacia un adentro desconocido. Decíamos anteriormente que la noción de punto de fuga fue formulada con objeto de ordenar los volúmenes del cuadro y de esta forma conferirles una unidad. O sea, que en principio las leyes de la perspectiva matemática equilibran, no descompensan. Ahora bien, el punto de fuga, esa intersección de líneas en un infinito hipotético, entraña al mismo tiempo el riesgo de romper las fronteras mismas de la imagen representada, en la medida en que introduce dentro de la representación la experiencia de lo ilimitado. Es evidente que ese riesgo, ese desequilibrio virtual fue evitado con elegancia por los florentinos, pero Lorrain, con ayuda de un tratamiento magistral de la luz, lo convirtió en el protagonista de cada imagen. Si para aquéllos la perspectiva era un instrumento al servicio de los cuerpos representados, en Lorrain son éstos los que están al servicio de la perspectiva. Sin renunciar a los cánones, el pintor francés los lleva a ese punto en que alcanzan una nueva dimensión. Más arriba decía que la composición del *Embarque de Santa Paula* da la sensación de estabilidad; y es cierto, pero esa estabilidad no hace sino realzar el empuje, el dinamismo de la imagen hacia una luz remota.

Los estetas, desde el siglo XVIII, suelen contraponer las etiquetas de lo bello y lo sublime. La primera se referiría a aquello que se somete a la disciplina de las proporciones, de los límites y, en resumen, a lo que podríamos calificar de armonioso; mientras que la segunda designa lo ilimitado, lo infinito, aquello que no puede ser abarcado ni por la mente ni por los sentidos: "lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ilimitación"[10]. Por esta razón, "lo sublime", –dice Kant–, "ha de ser siempre grande, lo bello puede también ser pequeño. (…) Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad"[11]. En la estética de Lorrain, en realidad, tienen cabida

[10] Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, trad. de M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 183.

[11] Immanuel Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Traducción de L. Jiménez Moreno, Madrid, Alianza, 1997, p. 34.

ambas categorías. De ahí que ante el *Embarque de Santa Paula* no sepamos a ciencia cierta qué es aquello que más nos subyuga: ¿la armonía o la desmesura?, ¿la infinitud del horizonte o su limitación artificial dentro del marco?, es decir ¿lo bello o lo sublime? Las preguntas son ociosas, puesto que, en realidad, lo que el artista buscó fue probablemente dejarlas en suspenso, pero al menos nos aclaran en alguna medida esa sensación de ambigüedad que éste nos produce. Hay quienes piensan que la ambigüedad es el patrimonio de determinados géneros, como por ejemplo el retrato; todos entendemos perfectamente cuándo la expresión de un rostro es incierta; pero la ambigüedad también puede estar en un paisaje, como sucede en nuestro embarque. Igual que en el rostro de *La Gioconda* contrastan la expresión de los ojos y la de los labios, en el lienzo de Lorrain hay una especie de oscilación, de extraño balanceo entre el escenario y el horizonte, como si el carácter apacible del primer plano fuera desmentido por esa luz que nos interroga en la distancia.

Todo lo cual nos plantea una vez más la cuestión paradójica de la complementariedad entre dos géneros aparentemente opuestos, el del paisaje y el del retrato, que en el Barroco alcanzan uno de sus momentos de plenitud. En cierto sentido son los géneros extremos de la pintura, por cuanto exploran los dos límites de la tradición figurativa de Occidente. Pensemos que si la poética del paisaje se funda en una lejanía inscrita dentro de la imagen, el retrato apunta de algún modo al exterior. Hay en los grandes retratos, especialmente en los barrocos, un impulso característico de los ojos representados hacia el espectador. A veces, naturalmente, éste se combina e, incluso, queda disimulado por la profundidad inmanente de la mirada del retratado, pero no parece exagerado decir que lo más específico del género es precisamente su fuerza centrífuga, que, en los casos más felices llega a producir la ilusión de haber traspuesto los límites entre el arte y la realidad. El espectador, en ejemplos insuperables como los de un Velázquez o un Rembrandt, tiene, en efecto, la sensación fugaz de ser asaltado por la mirada del retratado, como si el mundo real, el "afuera" del cuadro, fuera invadido por la ficción plástica. Como decía páginas atrás, no importa ya tanto el fondo del cuadro como el rostro y, ante todo, los ojos. En el paisaje, en cambio, se invierten los términos: en lugar de saltar al exterior, la imagen pintada se abisma en su propia interioridad. La infinitud no consiste ya en exceder la frontera del marco, sino en precipitarse hacia al horizonte ilimitado de su propio fondo. Si en el retrato el misterio está

en los ojos representados, en el paisaje lo está en el horizonte. Frente al impulso centrífugo del retrato, la fuerza centrípeta del paisaje. En el primer caso, la pintura excede su límite exterior, mientras que en el segundo, es el límite interior el que queda enteramente desbordado, como ocurre en esta marina.

Desde esta perspectiva, se puede afirmar entonces que en el arte de Lorrain la belleza apolínea de la composición encubre y a la vez revela un contenido sublime. La simetría, las proporciones terminan de este modo por poner de relieve aquello que las desborda. Los cuerpos son instrumentos de la pura espacialidad, la proximidad es sacrificada en aras de la lejanía. De esta forma lo vio también Spengler, quien afirmaba categórico que "un paisaje de Claudio Lorena es solamente espacio. Todos los detalles sirven a aclarar el espacio"[12]. Añadamos además que el filósofo alemán viene a insinuar que esta visualización de la infinitud espacial constituye el fin mismo de la historia de la pintura occidental. Es más, a su entender, lo que más profundamente define a una civilización es su forma de concebir y, ante todo, de sentir el espacio; y la nuestra, se cifraría en "la aspiración hacia la profundidad espacial de la tercera dimensión"[13]. Desde esta óptica el arte de Lorrain representaría ese deseo de infinitud y de distancia que llevó al hombre occidental a explorar los mares, a colonizar otros mundos y que hoy lo impulsa hacia a las estrellas.

IV. LOS VIAJEROS QUE NUNCA QUISIERON PARTIR

Y, pese a todo, contemplando el *Embarque de Santa Paula* algo nos dice que el anhelo de Lorrain no es el mismo que el de los viajeros y conquistadores. Sus lejanías son distintas, pues si éstos quieren explorarlas, descubrir lo que ocultan a nuestra mirada, el pintor prefiere mantener el secreto, renunciando en cierta manera a cumplir su deseo para dejarlo como tal, eternamente insatisfecho o, ¿por qué no?, para insinuar, que su cumplimiento queda fuera del cuadro. Pues ¿acaso estamos realmente ante un embarque? Cierto, aparentemente los personajes se aprestan a partir y, un poco más allá, detrás de ellos, les aguardan las carabelas. Son signos de un viaje inminente. Pero si miramos atentamente, si reparamos en los gestos de las figuras e incluso en

[12] Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente* (vol. I). Traducción de M. García Morente, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, p. 239.

[13] Ibidem, p. 229.

las embarcaciones, advertiremos que, en cierto modo, sus movimientos parecen fingidos. La escena, que debiera ser dinámica, como corresponde a una partida, es en realidad rígida, hierática. Pero, ¿buscó el pintor ese dinamismo? Yo al menos me permito dudarlo. Probablemente nunca quiso que sus barcos zarparan. Yo diría que estamos ante un artificio voluntario. Si los embarques son una aspiración, una voluntad de salvar una distancia, los de Lorrain son artificiosos, porque no van a ninguna parte; son pretextos para suspender la mirada en la distancia. En realidad es indiferente que pinte partidas o llegadas, pues sólo se diferencian por su título. Si contemplamos otra marina magnífica del mismo autor como *Desembarco de Cleopatra en Tarso*, inmediatamente sentimos que estamos ante una versión, ante una copia exquisitamente manipulada de la misma escena; cabría esperar que en un desembarco lo que importa es el lugar de destino, pero no, no es así para Lorrain; en su caso, una vez más, importa lo que nuestros ojos no pueden llegar a ver, que en este caso es el origen, irremediablemente perdido en un más allá inalcanzable. Contaban los antiguos navegantes que el momento más intenso de un viaje es ése en que allá lejos, entre las nieblas del horizonte, comienzan a adivinarse los perfiles de las nuevas tierras. El momento en que la mirada descifra al fin el inquietante enigma de la lejanía. Ni que decir tiene que Lorrain jamás pintó ese instante. Para él la lejanía siempre fue un secreto, una pregunta sin respuesta. En uno de los pasajes más apasionados de *La decadencia de Occidente* el ya citado Spengler afirma que "en la lontananza el espacio se convierte en tiempo", puesto que "cuando vivimos el horizonte como si fuera el futuro, sentimos inmediatamente que el tiempo es idéntico a la tercera dimensión" [14]. Son palabras que muy probablemente compartiría un navegante, pero no nuestro pintor, porque para él, el horizonte no está en el futuro, sino en la pura experiencia de una lejanía. Y esa experiencia no está en el futuro, sino en la inmediatez del presente. A esto se debe que en el *Embarque de Santa Paula* el espectador sienta de una forma muy aguda el momento de la escena, que aquí es el amanecer. La temporalidad no se vive en tanto que porvenir. Se siente como tránsito. La luz, como decíamos anteriormente, vivifica el espacio físico entrelazándolo con la propia duración, con el pálpito del tiempo. El lugar y el instante se confunden en una realidad única.

[14] Ibidem, p. 313.

V. DE LA LEJANÍA A LA NOSTALGIA

Hay, por tanto, una especie de fatalidad en la visión que Lorrain nos da de la lejanía. Una fatalidad que indefectiblemente trasciende la anécdota particular de cada lienzo. Sabemos que la Santa Paula histórica en la que se inspira el pintor alcanzó realmente la Tierra Santa, destino de su viaje. Pero este hecho concreto en absoluto interesa a Lorrain. El horizonte hacia el que guía nuestra miradas no es el de ningún lugar concreto sino el espacio infinito y, éste, por definición, se identifica con la pura lejanía. Es de esta manera como se explica ese melancólico aire de destierro que envuelve la escena que contemplamos. El pintor, es cierto, parece expresar con su cuadro el gozo que experimenta contemplando la infinitud, pero también la privación, ese sentimiento de exilio que aquélla le produce. Y en este aspecto, paradójicamente, Lorrain, el maestro de las lontananzas y las inmensidades, nos recuerda a Vermeer, el más grande pintor de interiores. Es verdad que también él podía ser un excelente paisajista, como demostró en su *Vista de Delft*, pero aquí quería referirme a esos cuadros de interiores a los que consagró la última etapa de su carrera. Por supuesto, no planteo una afinidad técnica u objetiva entre los dos pintores, sino más bien un parentesco expresivo. Como sucede con otros pintores holandeses de su misma época, en los cuadros de Vermeer aparecen mapas, planisferios, signos del exterior, de la lejanía, de esos viajes transatlánticos en que destacaron los marineros y comerciantes holandeses. Pero en Vermeer tales signos no son simples huellas de una circunstancia histórica, sino algo más: en sus interiores se respira un sentimiento de nostalgia. A veces lo sugiere una luz blanquecina que se filtra a través de una ventana lateral, pero tal vez el ejemplo más bello, el más conmovedor, sea el de esa muchacha que, también ante una ventana[15], bañada por un resplandor entre lechoso y amarillento, lee con semblante triste una carta. ¿Quién la habrá enviado? –nos preguntamos–. Sin duda, alguien muy lejano. Puestos a soñar, es posible imaginar que, después de leer la carta, la muchacha se asomará al exterior y clavará su mirada triste en el horizonte.

En efecto, Vermeer sugiere desde dentro, entre cuatro paredes, el encanto de la lejanía; Lorrain la muestra, pero ésta, de manera casi inconsciente,

[15] Se trata, claro está, de *Mujer leyendo una carta junto a una ventana abierta*.

nos provoca en ambos casos una melancolía vaga, incierta. Decía Schopenhauer que la contemplación artística nos infunde un estado de serena felicidad, al librarnos del miedo y del deseo[16], un punto de vista que es, en parte, deudor de los planteamientos kantianos y que muy a menudo se ha relacionado con la experiencia burguesa del arte. Satisfacción y desinterés son quizás las palabras que mejor la reflejan. Sin embargo, al aplicarlas sin otros matices a los cuadros de Lorrain soslayaríamos la verdadera naturaleza de su arte. Sí, sus cuadros son serenos, pero en el fondo, y nunca mejor dicho, en su forma de expresar lo lejano, revelan e inspiran una suerte de deseo íntimo, silencioso pero profundo. Tal vez nuestra mirada, que está más habituada a reconocer los gestos muy explícitos y a veces extremados, no siempre sepa interpretar el sentido último de obras mucho más contenidas. Cualquier espectador, por poco familiarizado que esté con la historia de la pintura, sabría entender e incluso sentir el estado de ánimo que los paisajes de un Van Gogh o un Munch expresan, puesto que tanto por sus formas como por sus colores, antes que un objeto, están representando a un sujeto. Lorrain, en este sentido, como corresponde a un artista de formación clásica, siempre fue menos vehemente y, por ende, mucho más reservado a la hora de comparecer como sujeto en sus paisajes. Acierta a este respecto Eugenio D´Ors cuando lo sitúa a medio camino entre "la razón pintada"[17] de Poussin y las ensoñaciones de Watteau. Mientras en el primero prevalece la línea y las formas, el segundo las diluye en una atmósfera irreal, más soñada que vista. A la objetividad geométrica de Poussin se opondría la subjetividad onírica de Watteau. Frente a estos dos extremos, Lorrain encarna al mismo tiempo la pugna y la reconciliación de los contrarios: se combinan en él "las formas que vuelan" y "las formas que pesan"[18], las atmósferas y los cuerpos, el alma y las formas. Fiel a sus inclinaciones panteístas, Lorrain se expresa a sí mismo sin perturbar lo más mínimo su compromiso figurativo con la representación de la naturaleza. Pero esto no significa renunciar a la expresión, sino, por el contrario hacerla más honda, más concentrada, más secreta. La subjetividad del pintor, su forma de sentir jamás se impone al paisaje, sino que se filtra, se

[16] Cf. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (Vol. I). Traducción inglesa de E. F. J. Payne, Nueva York, Dover, 1969, pp. 202 y ss.

[17] Eugenio d´Ors, *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 104.

[18] Ibidem, p. 107.

insinúa levemente entre sus líneas y sus colores, como queriendo fundir su yo con la propia naturaleza.

VI. EPÍLOGO

Así pues, a pesar de las apariencias, hay en la imagen que contemplamos una especie de desasosiego, de ansiedad, de deseo, igual que en el conjunto de la obra del pintor francés. Muchos artistas y escritores han soñado con habitar sus cuadros, vislumbrando en ellos la promesa de un mundo ideal. De ese modo lo sintió también otro famoso admirador del pintor, Féodor Dostoievski, en su novela *Los demonios*, uno de cuyos personajes sueña con un cuadro de Lorrain; en medio de terribles sufrimientos, aquella imagen es para él un rayo de esperanza; y, curiosamente, ese pasaje constituye prácticamente el único paréntesis de felicidad en toda la novela. Pero no nos confundamos, el verdadero ideal al que canta Lorrain no se identifica con sus escenarios bucólicos ni los amaneceres y crepúsculos dorados. El verdadero paraíso que su pintura nos anuncia no está dentro del mundo representado, sino más allá, perdida en el horizonte. Sí, la lejanía de Claude es una extraña especie de utopía, pero, como todas las utopías, difiere para siempre su cumplimiento. El suyo es, en verdad, un arte idealizante, pero nunca muestra el rostro de su ideal. Se escenifica aquí con una belleza y una poesía irrepetibles el eterno conflicto entre lo finito y lo infinito, lo humano y lo divino y, en definitiva, la realidad y el deseo. Un conflicto que, en lugar de manifestarse de manera agónica y tempestuosa, encuentra su expresión natural en la melancolía y la aceptación. Consciente de la imposibilidad de alcanzar el absoluto que persigue, Lorrain se consagra a la tarea de pintar su aspiración. El horizonte no es en él un destino, sino un puro anhelo. Quizás por eso sus viajeros, fascinados por la pura imagen de la distancia, nunca quisieron partir.

Español como segunda lengua: difusión, aprendizaje y formación

Susana Pastor Cesteros
Universidad de Alicante

Introducción

Hablar hoy en día de español como segunda lengua equivale a adentrarse en un espacio en el que confluyen muy diversos aspectos: la progresiva configuración del español como una lengua de comunicación internacional, la preocupación por su difusión, el interés por su aprendizaje por parte de los no nativos, la metodología de su enseñanza por parte de los docentes o su dimensión económica como componente central de las denominadas industrias de la lengua, por citar sólo algunos de ellos.

Para los que seguimos desde hace casi dos décadas la evolución de este ámbito de estudio (en el aula, primero, con la reflexión didáctica, después, también a través de la gestión universitaria o, finalmente, mediante la formación de futuros profesores), observar de qué modo ha ido creciendo el interés por el español como lengua extranjera es sin duda motivo de satisfacción. Ahora bien, queda aún mucho por hacer, y la enseñanza de la lengua (con la formación y los medios necesarios) en los centros de primaria y secundaria, tras el aumento de la presencia de alumnado extranjero en nuestras aulas, es sólo un ejemplo. El objetivo de este artículo, por tanto, es exponer algunas de las coordenadas que explican el auge actual del español como lengua extranjera (E/LE, en adelante) y de su estudio por parte de aprendices no nativos, así como las consecuencias que de ello se derivan de cara a la formación de futuros profesores.

No obstante, cuando nos referimos al aprendizaje o a la enseñanza del E/LE no podemos disociar esta realidad de la que envuelve al resto de los idiomas en iguales circunstancias. Es por ello por lo que nos movemos en el ámbito de la enseñanza de las segundas lenguas, en general, dentro del cual, a partir de unas características compartidas por todas ellas, se desmarcan las peculiaridades de cada una en particular. Por eso, a menudo, determinadas

estrategias son útiles para la enseñanza de cualquier lengua y por eso, también, se han aprovechado para la didáctica de la mayoría los estudios que se han llevado a cabo para la lengua inglesa, indudablemente pionera en este terreno.

Antes de entrar en otras consideraciones, interesa matizar dos cuestiones: en primer lugar, la inclusión de este ámbito de estudio dentro de la lingüística aplicada; y en segundo lugar, la utilización indistinta de los términos 'español lengua extranjera' o 'español segunda lengua' aun cuando, en un sentido estricto, corresponden a contextos de adquisición diferentes.

Indiscutiblemente, uno de los temas de mayor tradición en la lingüística aplicada lo constituye el aprendizaje y la enseñanza de lenguas, tanto maternas como extranjeras (Pastor, 2004, 2005). Aunque se trata de una cuestión que ha preocupado a lo largo de toda la historia, no cabe duda de que, entre finales de los años 40 y principios de los 50, el interés por estas cuestiones en algunas universidades de EE.UU. se vincula muy abiertamente con la aparición de la lingüística aplicada como disciplina, a pesar de que ya desde entonces hay otros dominios como la traducción, la confección de diccionarios o la lingüística informática. Quizá por ello, incluso en la actualidad, se asocia muy directamente la lingüística aplicada con la enseñanza de segundas lenguas. No obstante, junto a los ámbitos ya citados, cabe también mencionar la terapia del lenguaje o logopedia, la terminología, la lengua en los medios de comunicación, publicidad y marketing, la lingüística forense o la normalización y planificación lingüísticas. En todos los casos, son el carácter práctico y la interdisciplinariedad las características definitorias. Por tanto, si de E/LE hablamos, hemos de entender que nos movemos en una dimensión de la lingüística aplicada como es la enseñanza de segundas lenguas, circunscrita en este caso a la lengua española, para cuyo ejercicio profesional se requerirán conocimientos lingüísticos, psicológicos y pedagógicos. En efecto, el profesor de español lengua extranjera debe tener una formación tanto lingüística, fundamental, como didáctica, no menos importante. Pero sobre la cuestión de la formación volveremos más adelante.

En cuanto a la utilización indistinta de los términos segunda lengua o lengua extranjera (seguida también en este artículo), hay que especificar que el primero, estrictamente, hace referencia a la adquisición de la lengua en un contexto en el que aquella está presente de modo natural (por ejemplo, cuan-

do se estudia español en España o en algún otro país hispanohablante), mientras que hablamos de lengua extranjera si sólo está presente en el aula donde se aprende (como cuando se estudia español en Francia, por ejemplo), lo cual tiene evidentes implicaciones en la organización de la docencia.

Auge actual del aprendizaje de E/LE

Como comentaba al inicio, desde hace ya algunos años, estamos viviendo un auge considerable del estudio del español como lengua extranjera, con todo lo que ello lleva aparejado: aumento de las publicaciones especializadas, proyectos de investigación, congresos, cursos, másters, etc.; de todo ello tratamos más adelante.

Reflexionemos primero, sin embargo, a partir de los siguientes datos: se considera que alrededor del 60% de la población mundial es multilingüe en la actualidad. Desde una perspectiva tanto contemporánea como histórica, el bilingüismo o el multilingüismo constituyen sin duda más la norma que la excepción en toda comunidad. Por lo tanto, no parece exagerado afirmar que a lo largo de la historia, pero sobre todo hoy en día, con los medios y posibilidades de que disponemos, el aprendizaje de una LE haya sido una preocupación práctica importante. Todos sabemos que hoy en día es el inglés la lengua extranjera más estudiada en el mundo, pero las modas en la preferencia del estudio de una u otra lengua han variado con el tiempo (basta pensar en épocas pasadas en las que eran lenguas de uso internacional el latín o el francés). En la actualidad, además de la ya comentada 'omnipresencia' del inglés, la creciente importancia del español viene dada por el número de sus hablantes nativos, por un lado, y por el progresivo aumento de aquéllos que lo estudian como LE, por otro (que se deriva de lo anterior, entre otros motivos).

Son cerca de 400 millones de personas las que tienen el español como lengua materna (aunque hay que recordar que estas estimaciones suelen contar como hablantes de español tanto a los indígenas sudamericanos, como a los españoles que pertenecen a comunidades en las que se hablan también otras lenguas y en ambos casos puede suceder que su lengua materna no sea precisamente el español, aunque lo conozcan o incluso sean bilingües). Hecha esta matización, podemos decir que el español se constituye en la tercera lengua del mundo (y hay más de 5.000…) en número de hablantes, después del

chino mandarín y del inglés, y también en número de países donde es lengua oficial (veintitrés). Tampoco hay que olvidar que en EE.UU. hay una comunidad hispana cada vez más pujante, que con 26 millones de hispanos representa el 11% de la población[1]. Esto por lo que respecta a los hablantes nativos, pero las cifras de cuantos estudian español como lengua extranjera en el mundo no son menos significativas: hay cerca de 40 millones de estudiantes de español actualmente y, una vez incorporada nuestra lengua a la enseñanza secundaria del Brasil, la cifra aumenta en alrededor de 6 millones más.

Pues bien, aunque las estimaciones de los demolingüistas consideran que el español dejará de crecer en número de hablantes, lo cierto es que su enseñanza en todo el mundo puede seguir aumentando, como de hecho lo está haciendo. Y lo que a nosotros, como filólogos y futuros docentes nos interesa, es que mejore, en primer lugar, la dimensión didáctica, y, de modo indirecto, la imagen que, a través de la enseñanza, se ofrece de los hispanohablantes, de su lengua y su cultura, en muy diversos países.

Confirma este aumento de la demanda el hecho de que, en Europa[2], haya cada vez más ofertas de lectorados, tanto para universidades como para institutos de enseñanza secundaria, que a menudo se canalizan a través del Ministerio de Asuntos Exteriores, que es el que oferta las plazas desde España. En EE.UU., por su parte, las posibilidades son enormes: semanalmente se reciben ofertas de empleo de diversas universidades que reclaman profesores de español, normalmente licenciados en filología hispánica con conocimientos de inglés. En Brasil, como ya hemos dicho, la inclusión como materia obligatoria del español en secundaria abre la expectativa de una progresiva provisión de plazas (los propios brasileños, de hecho, se están preparando para cubrirlas, lo cual ha hecho proliferar las gramáticas y manuales de español específicos para lusoparlantes, acordes con la cada vez mayor valoración en que se tiene el componente contrastivo entre la lengua materna y la lengua

[1] Sobre todas estas cuestiones de demolingüística y otras muchas relativas a la difusión del español, resulta muy interesante la consulta de los anuarios que bajo el título *El español en el mundo*, viene publicando el Instituto Cervantes desde 1998 (a los que se puede acceder desde internet, en http://www.cvc.cervantes.es/obref/anuario/). Ésta y otras páginas electrónicas citadas en el texto se recogen al final, junto a las referencias bibliográficas.

[2] Sobre la enseñanza del español en Europa puede consultarse Luján (2002) y, específicamente sobre su demanda en Francia y Alemania, Lamo de Espinosa y Noya (2002).

meta). Fuera de los ámbitos citados, son muchos los países donde se enseña el español, en universidades, instituciones privadas, así como en los centros del Instituto Cervantes[3]. Y pienso especialmente en un mercado en expansión, como es el oriental: Japón y China se han incorporado con mucha fuerza y constituyen, sin duda, una dimensión crucial del futuro de la enseñanza del E/LE.

Por lo que respecta a la enseñanza del español en España, hay que considerar (además, por supuesto, de los innumerables centros privados que también contribuyen con su labor a la difusión de la lengua), el importante papel desempeñado por las Escuelas Oficiales de Idiomas y la oferta creciente de Cursos de Español que imparten las distintas universidades[4]. Pensemos que, en todos los casos, la enseñanza del idioma se ha convertido en un motor de las *industrias de la lengua* (teniendo en cuenta todo el negocio que genera cuanto rodea a la lengua: editoriales, programas informáticos, portales de internet, cursos de idiomas, viajes de estudios, etc). Ello ha generado, por ejemplo, que se hable del *Español como Recurso Económico*, intentando coordinar las actuaciones de cuantas empresas y organismos 'trabajan' con el español (Davó, 2002).

Todos los aspectos mencionados han tenido también su reflejo, como no podía ser de otro modo, en el campo de la investigación. Recientes publicaciones, como la enciclopedia dirigida por Sánchez Lobato y Santos Gargallo (2004), en la que participan los principales especialistas, ponen de evidencia

[3] Como es sabido, el Instituto Cervantes, que acaba de recibir el Premio Príncipe de Asturias 2005de Comunicación y Humanidades, junto con otros prestigiosos institutos de idiomas europeos, se creó en 1991 y su objetivo es efectivamente difundir la lengua y cultura españolas en el mundo. Aunque son muchos y variados sus proyectos, podemos destacar, pensando en la didáctica del español, algunos de ellos: la labor docente propiamente dicha, tanto de modo presencial en sus cuarenta y tres centros, como virtual, con el AVE (Aula Virtual de Español); la formación inicial y continuada de profesores; la gestión de los diplomas oficiales de español (DELE); la reflexión teórica y metodológica, a través de su *Plan Curricular*, primero, y de otros proyectos posteriores como el de la *Biblioteca del Profesor*; y, finalmente, su apuesta por las nuevas tecnologías, mediante el *Centro Virtual Cervantes*, que se ha consolidado ya como punto de referencia en la red para todos los profesionales de E/LE.

[4] Puede servir de ejemplo la emblemática Universidad de Salamanca, que viene organizando cursos de español desde 1929 y cuyo número de alumnos extranjeros aumenta cada año. Al cobijo del prestigio de la universidad, existen multitud de centros privados que atraen a más aprendices; y no sólo estudiantes, sino también profesores de español no nativos que buscan en su estancia en España una actualización de su conocimiento del idioma.

cómo están siendo objeto de estudio todos los temas relacionados con la enseñanza del español, desde su dimensión epistemológica, pasando por las consideraciones psicolingüísticas (la adquisición de la lengua) y metodológicas (la evolución de los enfoques), sin olvidar cada uno de los contenidos y destrezas, así como la enseñanza para fines específicos (profesionales y académicos) o las aplicaciones de las nuevas tecnologías al aprendizaje de la lengua.

Las publicaciones especializadas en E/LE, por tanto, han proliferado en los últimos quince años de una manera asombrosa. Y me estoy refiriendo tanto a obras de investigación como a materiales didácticos (gramáticas, diccionarios, libros de ejercicios, manuales, vídeos y cintas, discos compactos y programas informáticos). Algunas de las publicaciones periódicas, por su parte, han contribuido y contribuyen sin duda enormemente al interés tanto por la docencia como por la investigación. Entre las revistas en formato papel, cabe mencionar *Cuadernos Cervantes*, *Carabela* o *Frecuencia-L*; y, entre las digitales, *Mosaico, Materiales, Glosas Didácticas* y, muy especialmente, *REDELE* (*Red electrónica de didáctica de español como lengua extranjera*).

No hay que olvidar, por otro lado, que las directrices que guían el aprendizaje del español siguen, lógicamente, el conocido documento del Consejo de Europa (2001) que está generando una fructífera reflexión sobre lo que significa enseñar y aprender idiomas. Me refiero, claro, al *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, que está sirviendo de orientación y modelo sobre los objetivos, contenidos y modos de evaluación de los programas de segundas lenguas; así, se han establecido seis niveles de competencia (A1, A2, B1, B2, C1 y C2), que son los que se siguen en la elaboración de materiales y en el diseño de cursos y exámenes de proficiencia, para conseguir una cierta homogeneidad en los distintos países y una necesaria coherencia pedagógica. Cualquier línea de investigación que se abra para la enseñanza del español como lengua extranjera o cualquier aplicación práctica de la misma tiene ya obligatoriamente como punto de partida la reflexión que se ofrece en el documento citado (Fernández, 2003).

De manera que, frente a la tradicional abundancia de trabajos sobre la adquisición del inglés, fundamentales muchos de ellos, en los últimos años se viene observando un aumento de los realizados sobre el español, lo cual indica que nuestra lengua se va incorporando por derecho propio, especialmente a partir de la década de los 90, a este ámbito de los estudios aplicados.

LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO DE E/LE

En una situación como la que describimos, en la que continúa creciendo el número de hablantes de español y, consecuentemente, la necesidad y el deseo de aprenderlo por parte de quienes no lo tienen como lengua materna, es lógico que aumente la demanda de una profesionalización de este tipo de docencia y que ello genere a su vez una discusión sobre cómo debe prepararse y qué posibilidades de formación tiene el futuro profesor de E/LE. Si a ello añadimos que, en el ámbito universitario, estamos inmersos en un proceso de convergencia europea que debe concluir en el 2010, se entenderá fácilmente que nos movemos en un terreno extremadamente cambiante[5]. En cualquier caso, en los últimos 10 ó 15 años, la universidad española ha ido incorporando en su licenciatura de Filología el E/LE como materia de estudio. En segundo ciclo, han comenzado a ofertarse a estos alumnos algunas asignaturas, normalmente optativas, que incluyen consideraciones teóricas y metodológicas sobre la enseñanza de segundas lenguas y E/LE. Así sucede, por ejemplo, en las universidades de Barcelona, Valencia, Castilla La Mancha, Autónoma de Madrid, Santiago de Compostela, Granada o Alicante, entre otras. En tercer ciclo, los cursos de doctorado dedicados a la didáctica de las segundas lenguas o del E/LE, organizados por departamentos de Filología o en colaboración con otras áreas de conocimiento afines, como Lingüística Aplicada o Didáctica, ofrecen también una posibilidad de acercamiento al tema. Por último, está la opción de los cursos de postgrado o másters especializados en E/LE. El papel que han desempeñado y continúan desempeñando este tipo de estudios es encomiable, en la medida en que durante mucho tiempo no ha habido otro tipo de enseñanza reglada con la que se obtuviese un título acreditativo similar y, lo que es más importante, unos conocimientos orientados a la práctica docente. Cada vez son más las universidades que ofrecen másters

[5] Podemos encontrar un exhaustivo recorrido por el pasado y el presente de la oferta formativa del profesor de E/LE, así como algunos apuntes de cara al futuro en Martinell (coord.) (2004). En esta obra colectiva se tratan las opciones de formación en el ámbito universitario y en entidades privadas de larga trayectoria; se recoge el papel desempeñado en este sentido por las editoriales especializadas, así como las dificultades con las que se encuentra el actual profesor de lenguas para extranjeros en el actual sistema educativo; se describen los programas académicos de EE.UU. en España; y, finalmente, se abordan dos aspectos de creciente importancia: la formación para la enseñanza del español con fines específicos y la formación continuada.

de este tipo, pero sin duda las pioneras fueron la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid, la Universidad de Barcelona, la de Salamanca o la de Alcalá de Henares. En la mayoría de ellas, se combina el estudio teórico con las prácticas en clases con estudiantes extranjeros y se exige la realización de una memoria de máster que puede constituir un primer paso en la investigación en esta área.

En cuanto a los cursos de especialización, prácticamente no hay universidad que no ofrezca alguno. Se trata de cursos de duración y contenidos muy variados, bien de iniciación a la metodología de E/LE o de perfeccionamiento en cualquiera de sus múltiples aspectos (evaluación, práctica de una determinada destreza, nuevas tecnologías, elaboración de materiales didácticos, etc.). Muchos de ellos se realizan en colaboración con el Instituto Cervantes, el cual, por su parte, a partir del curso 2004/05, ha comenzado a ofrecer su propio programa, a través de un recién inaugurado Centro de Formación de Profesores con sede en Alcalá.

Esta evidente preocupación por la formación de los futuros profesores de E/LE, que no es sino el reflejo de la demanda existente, ha hecho que haya toda una reflexión sobre cuáles deben ser realmente los contenidos de dicha formación. De modo sintético, pueden agruparse en tres bloques:

> *Contenidos lingüísticos*: Aunque hablemos de 'español' como si de una única realidad se tratara, lo cierto es que existen múltiples variedades, entre las cuales la peninsular es tan sólo una de ellas, y no precisamente la más utilizada. Por eso habrá que conocer el estándar y sus variedades diatópicas, así como los aspectos de la lengua española que ofrecen áreas de especial dificultad para los estudiantes extranjeros y que requieren un estudio de los mismos desde la perspectiva de una gramática didáctica o pedagógica, y no estrictamente filológica (Alonso *et al.*, 2005; Gutiérrez Araus, 2005).
>
> *Contenidos psicolingüísticos*: Son los que tienen que ver con el proceso de adquisición, el análisis de errores, el estudio de la interlengua, las estrategias y estilos de aprendizaje o las diferencias individuales que explican distintos resultados entre aprendices (su edad, aptitud, personalidad, estilo cognitivo, motivación y actitud, etc.) (Baralo, 1999; Muñoz, 2000).
>
> *Contenidos pedagógicos*: Relativos, por un lado, a cuestiones metodológicas como la didáctica de la gramática, el léxico, la fonética o el componente cultural, así como a los enfoques para la integración de las destrezas. Y relacionados, por otro lado, con orientaciones prácticas sobre organización, dinamización y gestión de la comunicación en el aula, análisis y creación de materiales didácticos, evaluación, programación o investigación en acción (Camps, 2001; Lasagabaster y Sierra, 2004).

Todos estos aspectos son fundamentales, pero no lo es menos la actitud del profesor de E/LE (como de todo profesor de idiomas), que debe mostrar sensibilidad:

> Hacia cada uno de los alumnos: motivando, haciendo un seguimiento, controlando su evolución, pero sobre todo, transmitiendo una actitud positiva y de confianza.
>
> Hacia el grupo: para favorecer un ambiente de cooperación, estimular las relaciones internas y repartir las intervenciones.
>
> Y hacia las identidades, convicciones y estilos de vida diferentes (porque puede tratarse, especialmente en contexto de inmersión, de alumnos de muy diversas culturas y nacionalidades). En definitiva, se requiere una competencia intercultural, para ser capaz de hacer un estudio pragmático de los posibles malentendidos culturales (Oliveras, 2000) y para aprovechar positivamente la interculturalidad en el aula (Martinell *et al*., 2000).

El aumento de la oferta formativa del profesorado de E/LE a la que me estoy refiriendo lleva aparejada, como no podía ser de otro modo, una serie de foros de encuentro para todos los profesionales que se dedican a la enseñanza del español. En el terreno de las asociaciones, habría que citar, además de AEPE[6] (Asociación Europea de Profesores de Español), actualmente inserta en la Federación Internacional de Asociaciones de Profesores de Español (FIAPE), a AESLA (Asociación Española de Lingüística Aplicada), fundada en 1982, y una de cuyas áreas de trabajo es el español como LE. Desde la perspectiva estrictamente peninsular, y fundada también en los ochenta, concretamente en 1987, cabe destacar ASELE (Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera), con sede en España, aunque con delegados en numerosos países[7].

Por otro lado, entre las muchas jornadas, seminarios y encuentros que se celebran con motivo del estudio del E/LE, me gustaría destacar Expolingua, una feria de los idiomas que tiene su paralelo en otros países (Francia o Alemania, por ejemplo) y que, desde 1987, mantiene una cita anual en Madrid. En ella, junto con módulos que se dedican cada año a lenguas o dis-

[6] Las páginas electrónicas de todas las asociaciones citadas se recogen en el apartado bibliográfico.

[7] Esta asociación cuenta con cerca de 1.000 socios de 44 países distintos y celebra anualmente un congreso: el próximo, que será el decimosexto, tendrá lugar en septiembre de 2005 en la Universidad de Oviedo. Las Actas en que se recogen las conferencias y comunicaciones de cada encuentro constituyen una fuente importante de información. ASELE publica además un boletín con dos números anuales y también edita monografías sobre la especialidad.

ciplinas lingüísticas diferentes, existe uno que no varía y que es el bloque de *Didáctica del Español como Lengua Extranjera*, coordinado por Lourdes Miquel y Neus Sans, dedicadas desde los ochenta a la enseñanza y difusión del español, autoras de numerosos materiales y excelentes formadoras de profesores. El encuentro se ha convertido ya desde hace años en un fructífero lugar de debate y de intercambio entre los profesionales, donde se discuten innovaciones para el aula y propuestas didácticas, y se presentan las últimas novedades bibliográficas[8].

LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL A INMIGRANTES EN ESPAÑA: UNA NUEVA REALIDAD

Junto a la cuestión de la formación de profesores, otro de los temas candentes en la enseñanza de E/LE es el que abordamos a continuación. De todos es sabido que los cambios que se están operando en nuestra sociedad, con la creciente llegada de inmigrantes, y dejando a un lado todas sus importantes implicaciones políticas o económicas, han hecho variar la situación sociolingüística, por un lado, y han creado la necesidad de aprender la lengua del país de acogida, por otro. Desde un punto de vista sociolingüístico, efectivamente, en España se ha multiplicado el contacto de lenguas, con el consiguiente bilingüismo o multilingüismo no sólo de los individuos, sino de toda la sociedad; la necesaria integración de importantes colectivos de inmigrantes genera a su vez el reto de su aprendizaje de la lengua, así como el de una escolarización no excluyente y que favorezca la multiculturalidad, para lo cual es imprescindible el dominio lingüístico y comunicativo. Tal es el reto al que se enfrenta actualmente la enseñanza de español a inmigrantes.

Es cierto que cuando aludo a inmigrantes (o desplazados, que también es un término que se plantea como alternativa) me estoy refiriendo a un colectivo muy amplio, y por tanto, con características muy dispares, en función de sus objetivos de aprendizaje, su procedencia y lengua materna, su formación previa y el conocimiento de otras lenguas que posean, su situación económica y laboral, etc. Pero también lo es que, precisamente por tal diversidad, no podemos caracterizar al grupo con un solo perfil y enfocar la metodología de

[8] Las conferencias impartidas en Expolingua se recogen en varios volúmenes (Miquel y Sans (eds.) 1993, 1995, 1996, 1999, 2002 y 2005), que constituyen una muy valiosa fuente de información sobre el tema.

enseñanza de la lengua de manera absolutamente distinta a como lo haríamos tratándose de hablantes no nativos que pretenden aprender una segunda lengua. Como es lógico, tanto la actuación del profesor como la elaboración de materiales y programas o las técnicas de enseñanza, entre otros aspectos, deben abordarse de un modo específico, a partir del conocimiento de la realidad psicolingüística, sociolingüística y pedagógica a la que nos enfrentemos. Y para ello será crucial que hagamos un correcto análisis de necesidades que nos dará las pautas para programar adecuadamente en cada caso. Pero, en definitiva, el problema que subyace a la consideración de que la enseñanza a inmigrantes y refugiados ha de ser 'diferente' es que sobre la imagen de qué sea un inmigrante existen aún muchos estereotipos. Creo que sería apropiado plantear la cuestión y programar la enseñanza desde la adaptación a la realidad concreta que asumamos (repito: muy variable) y no intentar aplicar un modelo especial previsto *a priori* para una situación que quizás no coincida con la que se nos plantea realmente.

Desde esta última perspectiva, la que tiene que ver estrictamente con la enseñanza de la segunda lengua, tanto a los inmigrantes adultos como a sus hijos en edad escolar, debe vertebrarse la reflexión sobre la especificidad de este tipo de aprendizaje y su metodología de enseñanza. De nuevo, la prueba del creciente interés que suscitan estas cuestiones la encontramos en la proliferación de publicaciones, proyectos, cursos y debates en torno a las mismas en los últimos años. Algunas de las primeras iniciativas en este sentido, en nuestro país, fueron las "Jornadas sobre la enseñanza del español para inmigrantes y refugiados", realizadas en 1995, la lectura de cuyas actas evidencia la preocupación por el tema desde hace ya casi una década (Álvarez Angulo, 1995). Pensemos que el estudio de las implicaciones sociolingüísticas y educativas de la inmigración posee ya una larga tradición, además de en EE.UU, también en otros países europeos, especialmente en Francia; así, existe bibliografía reciente sobre la situación de las lenguas de los inmigrados en Europa y su implantación y convivencia con las ya existentes en los países de acogida, con las consiguientes situaciones de bilingüismo, adquisición bilingüe en edad escolar, problemas de cambio de código y préstamos, o de mantenimiento y pérdida de la lengua (Extra y Gorter 2001). Sólo más recientemente, España se ha incorporado a esta corriente de análisis y reflexión. Así pues, desde nuestra realidad, cabe destacar, por un lado, las aproximaciones al fenómeno

tanto desde una perspectiva lingüística como sociolingüística (Moreno Cabrera *et al*. 2002). Y, por otro, desde la lingüística aplicada al aprendizaje de lenguas, los trabajos que abordan los aspectos más directamente didácticos y curriculares (Villalba y Hernández 2001, 2003).

Entre las iniciativas recientes especialmente destacables, por su utilidad y originalidad, hay que citar sin duda el debate sobre *Inmigración y enfoque intercultural en la enseñanza de segundas lenguas en Europa* que viene planteando el Centro Virtual Cervantes desde 2001. Se trata de un foro de discusión en internet, en el que según informan sus moderadores, los profesores Pilar García, Mª Teresa Hernández y Félix Villalba, hay alrededor de 1000 mensajes (y 2000 consultas mensuales), lo cual puede dar idea de su dinamismo y de cómo se ha convertido en un instrumento sugerente, interactivo y permanentemente actualizado para el intercambio de información sobre todo lo relativo a enseñanza de lenguas e inmigración. Los aspectos tratados son muy diversos y se agrupan en los siguientes apartados: interculturalidad, proceso de adquisición y aprendizaje de segundas lenguas, diseño curricular, metodología, materiales, enseñanza a niños, jóvenes y adultos, y alfabetización.

En España, en particular, la enseñanza del español a inmigrantes constituye desde hace bastantes años una realidad, de cuyas necesidades y consecuencias, no obstante, se está tomando conciencia con un cierto retraso. Las características del proceso inmigratorio que se vive en nuestro contexto están generando un tipo de enseñanza para inmigrantes en ocasiones caótico y sin una correcta proyección. De ahí que hasta no hace mucho la responsabilidad de la enseñanza de la lengua a este colectivo dependiera más del voluntariado y de determinadas organizaciones no gubernamentales que de la planificación educativa ministerial, que sólo ahora, ante la perspectiva que se dibuja en el futuro, está comenzando a reaccionar, a través de las Aulas de Enlace y de Educación Compensatoria. Paralelamente, frente a tal situación, se puede apreciar en la actualidad una tendencia hacia una más cuidada organización de los cursos de lengua para inmigrantes, buscando el apoyo y asesoramiento de los profesionales expertos en este ámbito. Porque, en definitiva, el profesorado que vaya a trabajar con este colectivo requiere una formación exhaustiva en todo lo referente, por un lado, a la lingüística aplicada al aprendizaje del español y, por otro, a las implicaciones sociolingüísticas, educativas y culturales del fenómeno de la inmigración.

CONCLUSIONES

Son muchas y muy heterogéneas las cuestiones que he intentado abarcar a lo largo de estas líneas, todas ellas relacionadas con la situación actual de la enseñanza del español como segunda lengua. En primer lugar, las circunstancias que explican su auge progresivo y las consecuencias que de ello se derivan desde el punto de vista de la didáctica, la investigación y la producción bibliográfica; en segundo lugar, las posibilidades de formación de los futuros docentes en esta especialidad; y en tercero y último, la nueva situación que plantea el aprendizaje de la lengua por parte del colectivo de adultos inmigrantes, y de niños y jóvenes extranjeros en edad escolar.

Para concluir, tan sólo apuntaré algunos de los aspectos sobre los que considero que habrá de perfilarse el futuro de la enseñanza del español. Algunos tienen que ver con la necesaria profesionalización de los docentes y la exigencia de una formación específica universitaria (para evitar el intrusismo que aún hoy padecemos); otros, más optimistas, pasan por el papel, sin duda motivador y facilitador del proceso de aprendizaje, que están destinadas a desempeñar las nuevas tecnologías (Cruz, 2002), especialmente en un momento en que cada vez se trabaja más por la autonomía del aprendiz, es decir, por desarrollar su capacidad de aprender, de modo que pueda aplicar tales estrategias no sólo durante el período de instrucción, sino a lo largo de toda su vida. En definitiva, espero haber mostrado, aunque sólo sea de modo sucinto, las coordenadas básicas de un ámbito en expansión como es el español para extranjeros en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Rosario *et al.* (2005), *Gramática básica del estudiante de español*, Barcelona: Difusión.

ÁLVAREZ ANGULO, Teodoro (ed.) (1995), *Actas de las Jornadas sobre la enseñanza del español a inmigrantes y refugiados, Didáctica (Lengua y Literatura)*, 7, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 183-490.

BARALO, Marta (1999), *La adquisición del español como lengua extranjera*, Madrid: Arco.

CAMPS, Anna (coord.) (2001), *El aula como espacio de investigación y reflexión: investigaciones en didáctica de la lengua,* Barcelona: Graó.

CONSEJO DE EUROPA (2001), *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Madrid: MECD/Anaya, 2002 (traducción y adaptación del original al español por el Instituto Cervantes, disponible también en htpp://cvc.cervantes/es/obref/marco/).

CRUZ PIÑOL, Mar (2002), *Enseñar español en la era de internet*, Barcelona: Octaedro.

DAVÓ, José Mª (2002), "El español como recurso económico en Francia (una aproximación desde el marketing)": http://cvc.cervantes.es/obref/anuario/anuario_02/davo/

EXTRA, Guus & Durk GORTER (eds.) (2001), *The other languages of Europe: demographic, sociolinguistic and educational perspectives,* Clevedon: Multilingual Matters.

FERNÁNDEZ, Sonsoles (2003), *Propuesta curricular y marco común europeo de referencia para el desarrollo por tareas*, Madrid: Edinumen.

GUTIÉRREZ ARAUS, Mª Luz (2005), *Problemas fundamentales de la gramática del español como L/2*, Madrid: Arco.

LAMO DE ESPINOSA, Emilio y Javier NOYA (2002), "El mercado de las lenguas: la demanda del español como lengua extranjera en Francia y Alemania": http://www.cvc.cervantes.es/obref/anuario/anuario_02/lamo/

LASAGABASTER, David y J. Mª SIERRA (2004), *La observación como instrumento para la mejora de la enseñanza-aprendizaje de lenguas*, Barcelona: ICE Universitat Barcelona-Horsori.

LUJÁN CASTRO, José (2002), "La enseñanza del español como lengua extranjera en Europa: Datos generales y propuestas para su mejora": http://www.cvc.cervantes.es/obref/anuario/anuario_02/lujan/

MARTINELL, Emma (coord.) (2004), *La oferta formativa del profesorado de E/LE*, Madrid: Edinumen.

MARTINELL, Emma, Mar FORMENT y Mar CRUZ (coord.) (2000), *Cultura e intercultura en la enseñanza del español como lengua extranjera*: http://www.ub.es/filhis/culturele/index.html

MIQUEL, Lourdes y Neus SANS (eds.) (1993), *Didáctica del español como lengua extranjera E/LE*, Madrid: Fundación Actilibre, Col. Expolingua, vol. 1 (1995, vol. 2; 1996, vol. 3; 1999, vol. 4; 2002, vol. 5; 2005, vol. 6).

MORENO CABRERA, Juan Carlos, Elisabet SERRAT, Josep Mª SERRA i Jordi FARRÉS (2002), *Llengua i immigració: diversitat lingüística i aprenentatge de llengües,* Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Benestar Social.

MUÑOZ, Carmen (ed.) (2000), *Segundas lenguas*, Barcelona: Ariel.

OLIVERAS, Àngels (2000), *Hacia la competencia intercultural en el aprendizaje de una lengua extranjera*, Madrid: Edinumen.

PASTOR CESTEROS, Susana (2004), *Aprendizaje de segundas lenguas. Lingüística aplicada a la enseñanza de idiomas*, Alicante: Universidad de Alicante.

PASTOR CESTEROS, Susana (2005), "La enseñanza de segundas lenguas", en A. LÓPEZ y B. GALLARDO (eds.), *Conocimiento y lenguaje*, Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 361-399.

SÁNCHEZ LOBATO, Jesús e Isabel SANTOS GARGALLO (eds.) (2004), *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*, Madrid: SGEL.

VILLALBA MARTÍNEZ, Félix y Mª Teresa HERNÁNDEZ (2001), *Diseño Curricular para la Enseñanza del Español como L2 en Contextos Escolares*, Murcia: Consejería de Educación y Universidades de Murcia.

VILLALBA MARTÍNEZ, Félix y Mª Teresa HERNÁNDEZ (2003), *Recursos para la enseñanza oral del español a inmigrantes no alfabetizados. Primer y segundo ciclo de ESO*, Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

Páginas electrónicas

Centro Virtual Cervantes: www.cvc.cervantes.es. De especial interés:

El español en el mundo: http://www.cvc.cervantes.es/obref/anuario/

El español en los EE.UU.: http://www.cvc.cervantes.es/obref/espanol_eeuu/

Biblioteca del profesor de español: http://www.cvc.cervantes.es/obref/biblioteca_ele/

Congresos de la lengua: http://www.cvc.cervantes.es/obref/congresos/

Aula de lengua: http://www.cvc.cervantes.es/aula/

"Inmigración y enfoque intercultural en la enseñanza de segundas lenguas en Europa": http://cvc.cervantes.es/obref/inmigracion/debate/ (Debate moderado por Pilar García, Maite Hernández y Félix Villalba)

FIAPE (Federación Internacional de Asociaciones de Profesores de Español): http://www.fiape.org/index2.html

AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español): http://www.aepe.us/

ASELE (Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera): www.activanet.es/asociacion/asele

AESLA (Asociación Española de Lingüística Aplicada): http://www.aesla.uji.es/

Congreso Expolingua, bloque anual coordinado por Lourdes Miquel y Neus Sans, dedicado a la Didáctica del Español como Lengua Extranjera: www.expolingua.es

Revistas digitales:

Materiales (Revista de la Consejería de Educación de la Embajada de España en EE.UU. en formato PDF): http://www.spainembedu.org/materiales/home.html

Mosaico (Revista de difusión cultural para la promoción y apoyo de la enseñanza del español editada por la Consejería de Educación de la Embajada de España en Bélgica, Países Bajos y Dinamarca): http://users.skynet.be/ipac696/belgica.htm#Mosaico

Cuadernos Cervantes: www.cuadernoscervantes.com

Glosas didácticas: Monográfico 2003: "Panorama actual de la enseñanza del español en el mundo" http://sedll.org/doc-es/publicaciones/glosas/nm10/primera.html

REDELE (Red electrónica de didáctica de español como lengua extranjera): http://www.sgci.mec.es/redele/index.shtml

"Arte de hablar" y enseñanza de la lengua materna

María Dolores Abascal
Universidad de Alicante

En las últimas décadas hemos asistido a un redescubrimiento del discurso oral. Tras un largo periodo de alejamiento académico de ese objeto, diversas disciplinas se ocupan ahora de él con perspectivas y métodos diversos[1]; y si el volumen de estudios teóricos (sobre la oralidad, el discurso oral, o "lo hablado") resulta muy relevante, cabe decir lo mismo de la atención prestada a la vertiente práctica, una de cuyas concreciones más significativas es la que se refiere a la enseñanza del uso oral de la lengua materna.

El objetivo de enseñar a hablar, arrinconado durante bastante tiempo en la educación general, especialmente en la Educación Secundaria, ha recuperado alguna centralidad en los currículos renovados en los últimos años, en materiales pedagógicos y en la formación permanente del profesorado[2], un movimiento que responde a motivos varios, desde la constatación de que las tecnologías del habla han puesto en circulación un volumen de oralidad pública sin parangón con la de otros tiempos (que, además, compite con la escuela), hasta las evidentes muestras de las limitaciones del alumnado (y de la población adulta, incluso de la formada) en el uso oral de la lengua y el reconocimiento de que los sistemas educativos han ido relegando, hasta un punto quizá no sostenible para una nación que se quiera culta, la enseñanza del hablar. Es significativo al respecto el hecho de que el uso oral de la lengua en contextos formales se esté enseñando hoy después de la educación más básica y reglada, en másters, incluso, y otros cursos de especialización, por haberse advertido que las deficiencias en este terreno constituyen un serio impedimento para el buen ejercicio profesional.

La enseñanza de la oralidad en la Educación Primaria y Secundaria,

---

[1] He revisado la aportación de diversas disciplinas a la elaboración de un saber sobre la oralidad en Abascal, M. D., 2004.

[2] Véanse, por ejemplo, en el contexto de la enseñanza francesa, las propuestas de M. F. Chanfrault-Duchet (2002).

aceptada, en general, como necesaria por quienes se plantean estas cuestiones, se enfrenta, sin embargo, con la dificultad de tener que recuperar una tradición interrumpida o construir "de nueva planta" unos contenidos y métodos válidos para hoy. Recuperar la tradición supone una vuelta a la enseñanza del arte retórico, el mismo que ocupó un lugar absolutamente privilegiado en la educación antigua y se mantuvo, aun en otras condiciones y con diversas adaptaciones, al menos hasta el siglo XIX. Construir "de nueva planta" puede parecer necesario porque han cambiado demasiadas cosas, tanto en lo que se refiere al discurso oral como en el mundo de la educación, y puede resultar tentador (sobre todo para quienes desconocen la tradición retórica), porque la Lingüística y otras disciplinas cercanas ofrecen hoy acercamientos al discurso oral de corte más moderno (con metodologías de investigación propias de la ciencia actual, que, evidentemente, no se le pueden reclamar a la vieja Retórica), que, además, ya se están trasladando a la educación secundaria; pero el problema es que no hay una teoría dominante relativa al conjunto de aspectos implicados en la oralidad, sino teorías, análisis y descripciones parciales, que están dispersas en disciplinas diversas y no constituyen en ningún caso una explicación orientada a la enseñanza; en esas condiciones, la traslación de los hallazgos de las disciplinas a la educación general no resulta fácil y, más aún, puede no ser conveniente si, como ha ocurrido en otros casos, se confunden los objetivos de la educación general (en este caso el de enseñar a hablar) con los de la investigación sobre el discurso. Todo ello parece aconsejar una síntesis entre tradición y modernidad.

En este contexto cabe recordar que la antigua *téchne* retórica y los criterios establecidos para su enseñanza han mostrado una gran capacidad de adaptación a nuevas formas de la comunicación oral y a contextos educativos diversos, aunque esas adaptaciones no se hayan realizado tanto en el seno de la disciplina retórica (más preocupada en su desarrollo posterior por otros aspectos del discurso) como en sus aledaños (en ámbitos menos disciplinares y más prácticos) [3], y apoyar la idea de que ese saber teórico y práctico, que estableció siempre las normas del hablar formal en la vieja Europa, puede amparar las propuestas de recuperación de una educación oral si se adapta a

[3] En Abascal, M. D. (2005) he revisado los elementos que constituyen el arte de hablar establecido por la Retórica y la pervivencia y adaptación de esa doctrina en la educación.

la realidad de los hablantes de nuestro tiempo, cumpliendo el principio de adecuación que siempre ha postulado el arte de hablar. Con estos propósitos (recordar la potencialidad de la Retórica para dar respuesta a nuevas situaciones y apoyar su recuperación en la enseñanza) revisaré muy sucintamente dos grupos de obras que ilustran la continuidad y evolución del arte de hablar: las que constituyen el arte de la predicación, desarrollado sobre todo a finales de la Edad Media (siglo XIII) y en los siglos XVI y XVII, y las que se ocupan del arte de la lectura (en voz alta) publicadas desde finales del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX.

DE LA RETÓRICA ANTIGUA AL ARTE DE LA PREDICACIÓN

El punto de partida en el establecimiento del arte de hablar es bien conocido: a ello dedicaron su entusiasmo e inteligencia, en primer lugar y más que nunca, los antiguos griegos y romanos, llegando a configurar en la Retórica un cuerpo sistemático de conocimientos que explica cómo son los buenos discursos persuasivos y cómo conviene proceder, punto por punto, para lograr producirlos, además de especificar las características del buen orador y el modo en que éste debe formarse para llegar a serlo.

Ese arte de hablar antiguo tuvo, desde sus primeros pasos, una alta valoración social (aun siendo también objeto de vivas polémicas intelectuales) y alcanzó un gran protagonismo en la educación de los ciudadanos. Cabe recordar al respecto que las escuelas de Retórica son instituciones muy significadas en la Grecia clásica, que éstas se multiplican posteriormente y a ellas acuden romanos sobresalientes a recibir el saber de los griegos, y que muy pronto Roma adopta la misma posición respecto a la conveniencia de aprender a hablar: el arte retórico resulta imprescindible para quien desee intervenir en la vida pública. Ello incrementó el número de escuelas y maestros de retórica, y llevó a la concreción de un sistema educativo configurado en torno al objetivo de formar al orador (el establecido en el siglo I por Quintiliano), todo un proceso formativo, minucioso y largo, al servicio del buen hablar. Es cierto que esto fue posible porque el hablar público no se presentaba disociado de la adquisición de otros conocimientos (como ocurre en la actualidad), pero, de cualquier forma, lo que hizo el proyecto educativo de Quintiliano es poner en el centro de la educación la capacidad de construir discursos bellos y persua-

sivos y esto fue posible porque resultaba inconcebible la idea de que una persona formada no aspirara a destacar en el hablar, pese al esfuerzo que ello entraña.

Ese interés por el arte de hablar, extendido pronto por todo el Imperio Romano (se ha constatado la existencia de escuelas retóricas desde el siglo I en las ciudades importantes), perduró en la historia de Europa pese a todos los avatares de ésta; y el arte de la predicación es la primera gran adaptación de ese arte a un mundo distinto y a nuevas necesidades de comunicación oral.

El factor que lleva a esa adaptación es la aparición de un nuevo tipo de discurso persuasivo, la predicación (inexistente en el mundo antiguo, donde la expresión de lo religioso se movía entre lo poético y el ritual mágico, y con una presencia muy limitada en el mundo judío si se compara con la dimensión que había de alcanzar con la difusión del cristianismo y el fortalecimiento de su Iglesia). A propósito del nuevo discurso, pronto se manifiesta la necesidad de que los predicadores utilicen procedimientos adecuados para alcanzar su objetivos y, en el contexto de la polémica más general de la relación entre lo pagano y lo cristiano, se debate acerca de la conveniencia de que la difusión de la palabra divina se realice con los métodos propugnados por la Retórica, tantas veces valorados como mentirosos o manipuladores. La cuestión es resuelta entonces por San Agustín, quien, como otros Padres de la Iglesia, cuenta con una sólida formación retórica. Aunque San Agustín había rechazado la Retórica tras su conversión, considera más tarde que el predicador no puede confiar en que la buena nueva alcance a sus destinatarios únicamente por su fuerza y verdad, sino que, además de tener esa confianza, debe hacer bien su trabajo; y esto último es lo que le lleva a aconsejar el conocimiento y la utilización de los procedimientos retóricos que han probado su utilidad. Después de esa intervención el camino queda expedito y, aunque de tanto en tanto aparecerán discrepancias sobre lo que es lícito y apropiado en el discurso religioso y lo que no lo es, la Iglesia, la única institución cultural del mundo medieval, adopta el arte de hablar antiguo, lo adapta a la circunstancia que le ocupa y forma a sus representantes en ese arte[4].

Durante siglos esa actitud no lleva aparejada la aparición de obras espe-

[4] A. Alberte (1999) ha revisado el planteamiento de San Agustín y ha resaltado la influencia de sus ideas en siglos posteriores.

cíficas relativas al arte de hablar (los religiosos siguen aprendiendo retórica en los tratados clásicos o en síntesis de éstos y en anotaciones realizadas por miembros de las órdenes religiosas que toman en cuenta las particulares condiciones del sermón), pero en el siglo XIII se publican numerosas "artes de la predicación" que asientan una doctrina que suma al conocimiento retórico heredado algunas nuevas observaciones. Y otro momento álgido en cuanto a la producción de tratados eclesiásticos son los siglos XVI y XVII, en los que la Iglesia, con la expansión de la Reforma y algunas decisiones del Concilio de Trento, expande e institucionaliza la predicación. En ese tiempo el sermón pasa a ser, por una parte, pieza literaria (lo que lo aleja del arte de hablar), pero, al mismo tiempo, adquiere en su vertiente oral un gran protagonismo en la vida social, porque las gentes acuden al reclamo de los predicadores, muchos de ellos famosos, y éstos se esmeran por conmover a su público. Además, las condiciones han cambiado: se predica en núcleos urbanos importantes ante oyentes muy diversos (desde el pueblo llano al rey) y también en el medio rural e incluso en misiones, ante gentes de lenguas y culturas alejadas a quienes se pretende convertir. Éstos y otros factores pragmáticos diversifican las prácticas orales dedicadas a la trasmisión y al refuerzo de la fe (oraciones, enseñanza elemental de la doctrina, ejercicios espirituales, sermones…) y amplían el número de personas responsables de ellas, personas que deben ser formadas para realizar su trabajo con eficacia. A este fin se dirigen las numerosas artes de la predicación escritas en ese tiempo por predicadores prestigiosos que reflexionan sobre su propio ejercicio, todas ellas basadas en el saber retórico antiguo, pero con especificaciones significativas que acrecientan ese saber y, sobre todo, lo adaptan a las condiciones mencionadas.

Preocupa en estas obras, en primer lugar, la diversidad de los auditorios y lo que conviene a cada uno (en ello profundizan los predicadores más que los clásicos), y entre las sugerencias diseminadas en diversos autores destacan ideas como la necesidad de hablar de modo que parezca que se hace con cada uno de los oyentes (repetida, entre otros, por Juan Bonifacio), de acomodarse al gusto de cada lugar (que es diferente incluso entre Sevilla y Granada, dice Bartolomé de Carranza), o la de que enojarse contra el pecado y el pecador es bueno cuando se predica a gente sencilla, mientras ante el poderoso o el de buen entendimiento es más acertado mostrar lástima y condolerse con el pecador (Francisco de Borja y Terrones del Caño), o (también en Francisco de

Borja) que a los oyentes rudos hay que decirles las cosas de diversas maneras, hasta que por su ademán se advierte que lo han entendido, o la repetida a menudo en las preceptivas de la Compañía de Jesús respecto a que la duración del sermón no debe ser nunca superior a una hora porque más allá de esto no se mantiene la atención[5].

En segundo lugar, destaca en las retóricas eclesiásticas la atención prestada a la operación retórica de la *actio* o *pronuntiatio*, la más específica de la oralidad, precisamente cuando la Retórica académica desatendía ya esta operación y se dedicaba preferentemente a la *elocutio* de los textos literarios. Ese interés por la *actio* lleva incluso a elaborar obras referidas exclusivamente (o casi exclusivamente) a ese aspecto, como, en el ámbito francés, la de Nicolas Caussin, las *Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronuntiatione* (1620) del jesuita Louis de Cressolles o la escrita por el predicador protestante Michel Le Fracheur y el secretario de la Academia Valentin Conrat, *Traité de l'action de l'orateur* (1644)[6].

En relación con la *actio*, las obras mencionadas y otras tratan muy especialmente el uso de la voz, un aspecto que había sido ya muy considerado en la Retórica antigua, y particularmente especificado en la obra de Quintiliano, pero sobre el que ahora se introducirán nuevas precisiones. Así, la variación tonal se aborda en la *Retórica Eclesiática* (1576) del dominico español Luis de Granada, el tratado sobre la predicación que alcanzó mayor prestigio e influencia[7], donde queda planteada una teoría de los tonos que fue desarrollada posteriormente, entre otros lugares, en la *Rhêtorica Christiana* del jesuita Juan Bautista Escardó (1647). Se refiere éste a la necesidad de usar un tipo de voz en cada parte del discurso y, después de partir de una distinción de tres tonos básicos (el grave, que sirve para narrar y enseñar; el agudo, para ponderar y amplificar; y el sobreagudo, para mover y reprehender), analiza doce

[5] Véase Terrones del Caño, F. (1960), pp. CXLVII, 151 y 160-161; y Herrero Salgado, F. (2001), p. 230.

[6] De la última existe una traducción al español de 1784, editada en Madrid por Antonio de Sancha, en la que el traductor, Miguel de la Iguera y Alfaro, señala el interés de la obra pese a haber aparecido posteriormente otras similares.

[7] Publicada por primera vez en Lisboa, tuvo en vida del autor (hasta 1588) siete ediciones: una segunda en Lisboa, tres en Colonia, una en Venecia y dos en Milán. En el siglo XVII se edita en París dos veces; en el XVIII dos en España y tres en Italia (Herrero Salgado, F. (1998)).

tonos distintos relacionándolos con determinados tipos de sentencias y de figuras retóricas[8].

Se atiende también a otros recursos que tiene a su disposición el predicador para hablar, además de a los oídos, a la vista, el sentido que se destaca con fuerza en el Barroco. Esto incluye consideraciones sobre la gestualidad y el movimiento del cuerpo en las que se sigue de cerca a los antiguos (aun introduciendo novedades, como el gesto repetido de extender las manos sobre el púlpito antes de iniciar el discurso), y una particular atención a la escenografía y al conjunto de objetos que "actúan" en la comunicación, inusual hasta ese momento. Cabe destacar en este capítulo tanto el uso de dibujos o pinturas que contribuyen a mostrar lo que se explica de palabra (un procedimiento didáctico muy útil en las misiones para llegar a los que no conocen la lengua del predicador, que, por otra parte, ha confirmado su valor posteriormente en otras condiciones y en otros tipos de discurso), como el uso de objetos para impresionar y mover los ánimos, tales como la aparición (a menudo sorpresiva y atemorizante) de calaveras o crucifijos, los juegos de luz y sombras, o el uso de flagelos u otros instrumentos de penitencia.

Hay, además, entre los siglos renacentista y barroco acomodaciones de gustos que muestran cómo el arte de hablar, establecido sobre todo en ese tiempo para el discurso religioso, se contamina con los ideales estilísticos de la escritura, en particular con el estilo conceptista que triunfa en la literatura. Al hilo de esa presión o reaccionando contra ella en nombre de una mayor pureza de la oratoria sagrada, algunas retóricas eclesiásticas apoyan el uso de un lenguaje difícil acompañado de una *actio* con aires de representación teatral, para impactar a los fieles (el estilo de alguno de los predicadores célebres del siglo XVII, ejemplificado en Paravicino), mientras otras se decantan por una expresión más equilibrada (a veces austera), que sería más acorde con el objeto de la predicación, unas opciones que caracterizarán de distinto modo, y diferenciarán hasta oponer en muchos casos, a las iglesias surgidas a partir de la Reforma. Todos vociferan (como señala Lutero) la doctrina, pero los diferentes estilos, a veces defendidos explícitamente y a menudo adoptados como identidad frente al otro, acabarán creando tradiciones oratorias diferenciadas que se prolongan más allá de los momentos aquí referidos.

[8] Herrero Salgado, F. (2001), pp. 362-366.

Por otra parte, al considerar el modo en que evoluciona el arte de hablar y su enseñanza hay que hacer una mención especial a la aportación de la Compañía de Jesús, ya que, si en el periodo señalado ésta destaca en la reflexión sobre el arte de predicar, su interés por la oralidad no se limita a esto. Los textos fundadores y reguladores del funcionamiento de la institución y de sus colegios muestran a las claras la importancia atribuida a la palabra oral y el esmero con que la cultivan y la enseñan[9]. Así, cabe señalar que un criterio para seleccionar a los candidatos que piden la entrada en la orden es la gracia en el hablar, y que, además de postular la necesidad de ejercitarse en esa habilidad (primero en el colegio, luego fuera de éste), los documentos de la orden incluyen un método que contempla el conocimiento de los preceptos, la necesidad de oír a buenos predicadores, actividades concretas de aprendizaje (como las disputas, argumentaciones, declamaciones y debates), reglas de actuación del profesorado y la designación de un corrector que avisa al aprendiz de lo que debe enmendar (tonos, gestos, etc.). Además, el desarrollo de la competencia oral no se dirige sólo a la predicación sino también al aprendizaje de otros géneros, muy particularmente la conversación, a cuyo dominio le atribuyen un enorme valor en cuanto que con ella se alcanza el favor de los poderosos y se logra el acercamiento a los humildes. Finalmente, el papel pedagógico atribuido al teatro en la Compañía (las representaciones en sus colegios son una actividad muy frecuente y en ellas se educa la voz y el gesto) muestra también la confianza en los efectos de la palabra hablada y el convencimiento de que conviene su dominio, tanto a los religiosos como a los laicos educados en la institución.

Los elementos expuestos muestran, además, que la formación de los predicadores, en una larga etapa histórica en la que una parte importante de los hombres cultos son predicadores, se atiene al estudio y la práctica de un arte de hablar compartido por las naciones europeas. Basta observar las similitudes en los planteamientos de las artes de la predicación editadas en diferentes países y observar que las obras importantes cuentan con ediciones en diversas ciudades europeas (con traducción o sin ella; todavía el latín es lengua común de cultura); y el mismo alcance cabe reconocer al sistema educativo de los jesuitas, un segundo importante modelo en la historia europea de la

[9] Véase Gil, E. (1992).

educación (que, por otra parte, no es una construcción original, sino una eficaz síntesis de elementos rastreables en diversos lugares). Por encima de diferencias y especificaciones regionales y de las atribuibles a los diferentes momentos, cabe decir, por tanto, que el aprendizaje práctico del discurso hablado ocupa un lugar central en la educación entre la Antigüedad y el siglo XVIII; que la Retórica antigua siempre está en la base de cualquier explicación del funcionamiento del discurso oral; y que la adaptación a distintos géneros y contextos se hace en obras de carácter práctico y buscando la eficacia.

LA EDUCACIÓN MODERNA: DEL ARTE DE HABLAR AL ARTE DE LA LECTURA EN VOZ ALTA

En la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX se editan numerosas obras de carácter práctico con títulos referidos al "arte de la lectura y/o la declamación"; una muestra significativa de éstas son las de Legouvé, famoso "lector en voz alta" que en su momento tuvo gran influencia en el sistema educativo francés, además de ser el más traducido y citado en el contexto europeo, la del italiano Franceschi, profesional del mundo del teatro, y la más general del español Blanco y Sánchez, que fue libro de texto para los maestros[10]. Estas obras pueden considerarse como la última adaptación sistemática de las ideas retóricas a la enseñanza del uso oral de la lengua materna y fueron el referente para el aprendizaje del oral formal en la enseñanza general y en la formación de maestros, además de usarse, de modo más específico, en la formación de los actores.

Esta adaptación del antiguo arte de hablar está condicionada por dos fenómenos que afectan de manera importante al discurso oral y a su enseñanza. En primer lugar, el hecho de que éste se haya convertido en gran medida en discurso leído, algo impensable (una posibilidad vergonzosa) cuando fue construido el arte retórico a lo que se ha llegado por motivos diversos, entre los que destaca la confianza moderna en la exactitud y la seguridad de la escritura. El arte de la lectura (en voz alta) es, pues, un arte de hablar (porque se refiere a la pronunciación del discurso oral) que atiende a los requerimientos del discurso leído. El segundo fenómeno que determina esta adaptación es

[10] Legouvé, E. (1878 y 1912), Franceschi, E. (1877) y Blanco y Sánchez, R. (1899).

la extensión de la educación, el hecho de que llegado este tiempo se ha pasado de una educación de minorías, que podía ser minuciosa, personalizada y dilatada en el tiempo, a una que, al menos en niveles básicos, va alcanzando a la mayoría de la población y se realiza con recursos y tiempos más limitados. Ya no cabe hablar de los ayos de las familias acomodadas romanas que desde la niñez debían enseñar la buena pronunciación, ni siquiera del procedimiento jesuítico consistente en asignar un corrector que avise al alumno de sus fallos; en las nuevas condiciones sólo cabe fijar normas generales que atiendan a lo más problemático y funcionen como referente de la educación, y que los maestros se ejerciten hasta donde sea posible para servir de modelo.

Las artes de la lectura estuvieron precedidas por obras de mayor alcance reflexivo o teórico que constatan que los buenos viejos tiempos del discurso persuasivo grecolatino no han sido superados y no parecen repetibles; que los discursos orales han perdido fuerza y relevancia porque en pocas ocasiones dependen de ellos las grandes decisiones; que, en consecuencia, la figura del orador está menos prestigiada y pocos están dispuestos a seguir un proceso arduo de formación para alcanzar la fama en este campo; que se lee, en lugar de hablar, porque es más fácil y seguro para quien tiene una formación deficiente; y que, muy frecuentemente, se lee mal en público porque no se educa convenientemente en la lectura, lo que aleja a los destinatarios de los discursos. Muy interesantes en este sentido resultan dos libros, bien distintos, publicados en Edimburgo, *A Course of Lectures on Elocution* (1762), de Thomas Sheridan, una muestra notable del elocucionismo inglés (derivación de la retórica centrada en la pronunciación del discurso) y las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* (1817) de Hugo Blair, una de las retóricas más reconocidas de su tiempo que, traducida y adaptada, funcionó como libro de texto en la universidad española; en ambos queda planteada la necesidad de una adaptación del arte de hablar a las nuevas circunstancias, y el de Sheridan va más allá, constituyendo ya un tratado minucioso sobre las cuestiones que hay que tomar en consideración en la enseñanza de la lectura en voz alta.

Entre los problemas más comentados en las artes de la lectura y en las que las anticipan se encuentra el de la insuficiencia del código escrito a la hora de ofrecer indicaciones para la buena pronunciación del texto. Se señala al respecto que la escritura cuenta con pocos signos de puntuación en relación con todas las variaciones en el uso de la voz que acompañan la buena pronuncia-

ción de un discurso (no es posible, por ejemplo, señalar qué palabras de una frase deben emitirse con particular énfasis), y que el uso de éstos, además de ser poco sistemático, atiende a la vez, en ocasiones contradictoriamente, a la gramática y a la pronunciación. Las observaciones de este tipo, que han incidido en reformas posteriores del sistema de puntuación, llevan a concluir que la buena lectura de un texto ajeno tiene que ir precedida de una buena preparación, que pasa incluso por un análisis profundo del texto si lo que se prepara es una lectura literaria; y aunque las dificultades son distintas cuando se lee un texto propio, porque entonces no hay que averiguar cuestiones como la de dónde está el énfasis, los autores que nos ocupan muestran otros problemas que, en una u otra circunstancia, acaban conformando una sonoridad inadecuada y, en consecuencia, un mal discurso incapaz de lograr ningún tipo de reconocimiento o adhesión.

Para combatir ese estado de cosas, se aborda la cuestión del modelo que debe seguir la lectura en voz alta: si debe adoptar la sonoridad de la declamación oratoria o acercarse más al hablar más natural de la conversación. La respuesta supone el establecimiento de un modelo de discurso leído que resulta intermedio entre esos polos, pero quizá lo más interesante de la reflexión sobre este asunto es que evidencia que los cambios contextuales han afectado profundamente al discurso oral y que, en consecuencia, resultan necesarias algunas adaptaciones del arte de hablar. En relación con esto se encuentra la distinción entre la lectura de textos literarios y la de textos "prácticos" o no literarios. En la primera se consienten "excesos" que acercan la lectura a la declamación teatral (en lo que se refiere al uso de la voz, mucho menos al gesto, que queda limitado por la dependencia del papel), pero en la segunda ya no se ve conveniente, en modo alguno, que el modelo sea la declamación teatral ni tampoco la declamación oratoria del pasado. Es cierto que todavía no hay un rompimiento claro con aquellos modelos, pero, después de pormenorizar todas las exigencias de una buena pronunciación siguiendo de cerca de los clásicos, Legouvé llega a proponer cierto eclecticismo (sin caer nunca en la vulgaridad) entre la norma clásica, que implicaba una articulación perfecta de todos los sonidos, gran variedad de tonos bien escogidos, etc., y el hablar de la conversación, que (incluso en el caso de la conversación formal) siempre supuso un relajamiento de aquélla.

Un asunto muy repetido, y relacionado con lo anterior, es la crítica que

se hace a quienes leen en voz alta (y en ocasiones también a quienes hablan sin apoyarse en el texto escrito): el uso de una entonación y una gesticulación artificiosa, alejada de los tonos y gestos naturales. Muchos autores al tratar esta cuestión recogen la idea (ya explicitada en la Antigüedad) de que la oralidad cuenta con un *plus* frente a la escritura, por aunarse en ella lo verbal con lo no verbal, gestos, miradas, movimientos, variaciones de la voz… que trasmiten los sentimientos con mayor fuerza que la palabra; se considera así la oralidad más expresiva que la escritura porque dispone de esos procedimientos, que serían más ricos que la palabra para la trasmisión de los afectos; pero se observa que muchos eligen para la lectura pública tonos y gestos que no son naturales y que, en lugar de trasladar sus sentimientos, producen sensación de falta de sinceridad. En opinión de los autores mencionados ese modo de actuar es el resultado de una enseñanza errónea y viciada que debe enmendarse, y quienes hablan en público (o leen) deben olvidar los tonillos que empezaron a utilizar cuando aprendieron a leer en la escuela y fijarse en la expresividad de los no ilustrados, la gente sencilla que, careciendo de formación, es capaz de trasmitir todos los matices de sus sentimientos e incluso de emocionar a sus oyentes con gestos y tonos que "les salen de dentro". Esta crítica de la enseñanza lleva también a decir que no es posible enseñar los tonos y los gestos, porque éstos son muy personales, específicos de cada individuo. Sería ridículo, dicen, imitar los signos expresivos de alguien que es muy distinto de uno mismo, y ni siquiera es fácil establecer unos modelos porque la expresividad no es similar en el viejo y en el joven, en los de unos u otros lugares, en las personas con mayor o menor autoridad, etc. Se recomienda por tanto, no proceder por imitación de un modelo sino, más bien, observar en uno mismo (o que alguien ayude a observar) lo que convendría enmendar por no resultar apropiado.

Todas esas reflexiones ponen de manifiesto que en el tiempo de las "artes de la lectura" se está produciendo una evolución del gusto que lleva a cuestionar, y pronto llevará a rechazar abiertamente, el discurso "retórico" (abundante y sonoro), porque se percibe como grandilocuente, anómalo y mentiroso, una evolución que afecta a la *pronuntiatio* del discurso oral, pero también a la *elocutio*, porque en relación con ésta se observa también una decantación progresiva hacia un estilo más sencillo.

Muchos otros elementos, que resultaría prolijo detallar, muestran el aná-

lisis minucioso que realizan los autores de las artes de la lectura de la realidad del discurso oral de su tiempo y del estado de la enseñanza de la oralidad; y cabe resaltar, además, que es normal encontrar en ellos una vocación de intervención pública para la corrección de las deficiencias observadas, que se concreta en algunos casos en una influencia significativa en la definición de la educación lingüística de su tiempo. Todo ello supone: que hasta las primeras décadas del siglo XX el arte de hablar retórico, pese a haber perdido centralidad en la educación (si se compara con su situación el mundo antiguo) sigue siendo un referente destacado en la formación general de los ciudadanos; que ese arte se ha acomodado a las nuevas condiciones discursivas y sociales; y que otra vez el desarrollo práctico del arte retórico tiene un alcance supranacional que afecta de manera bastante general a los usos del lenguaje que se promueven desde los distintos sistemas escolares europeos.

ACTUALIDAD DEL ARTE DE HABLAR

La observación del modo en que ha evolucionado el arte de hablar y su enseñanza en relación con nuevas necesidades de comunicación y nuevas contextos educativos lleva a interesarse, como se señalaba al principio, por la posibilidad de servirse de ese saber para sentar las bases de la educación en la oralidad de nuestro tiempo, un interés que, desde luego, no excluye la conveniencia de servirse, además, del conjunto de investigaciones actuales sobre la oralidad y su enseñanza que puedan ser útiles para el mismo fin.

Para valorar la utilidad de situar el aprendizaje del discurso oral en el marco retórico parece necesario considerar, en primer lugar, cuáles son los cambios más significativos de la oralidad de nuestro tiempo, sobre todo los introducidos por la extensión de las tecnologías del habla: nuevas situaciones de producción y recepción del discurso (teléfono, radio, videoconferencias, grabaciones…); nueva relación entre oralidad y escritura (*chats*); el hecho de que buena parte del discurso público se produzca en los medios de comunicación, en condiciones que difieren sustancialmente de las que caracterizaban el discurso de otros tiempos (audiencias diseminadas, muy masivas, en lugar de auditorios congregados en el espacio público que contribuían a forjar el discurso); nuevos tipos de discurso (publicidad); fuerte influencia del discurso de los medios en otros tipos de discurso, etc. Y, en otro orden de cosas, hay

que considerar los cambios producidos en la educación: ahora es para todos; incluye una gran cantidad de materias y conocimientos que el sistema escolar está obligado a trasmitir; la educación lingüística no se considera central (aunque se le conceda importancia como "materia instrumental") y no ha resuelto el reto del difícil equilibrio entre enseñanza explícita de un saber sobre la lengua y enseñanza del uso de la lengua; y aun considerándose el uso oral tan fundamental como el escrito (así consta en los currículos), parece obligado dedicar más atención a la lectura y la escritura, sobre todo ante la amenaza de retroceso del dominio de éstas en las nuevas generaciones. En estas condiciones, no fáciles para la enseñanza de la oralidad, es donde conviene situar las aportaciones de la educación retórica a esta empresa.

Entre esas aportaciones, mantiene su validez la concepción retórica del discurso, que entiende éste como un proceso en el que están implicados muy diversos componentes (el hablante y sus destinatarios, con sus cualidades físicas e intelectuales, su saber hacer, sus conocimientos, sus pasiones…; el contexto, espacial, temporal, el mundo social, los discursos anteriores, etc.), y esta concepción está siendo actualizada en algunas investigaciones modernas sobre el discurso, de modo que existen ya modelos que intentan integrar todos los componentes[11]. Lo mismo ocurre con el reconocimiento de las operaciones retóricas que intervienen en la configuración del discurso, ratificadas en lo sustancial por las investigaciones modernas sobre el proceso de elaboración del texto escrito y los modelos cognitivos propuestos como resultado de éstas (aunque, por tratarse de investigaciones sobre la escritura, no se refieran a la *actio* y a la *memoria*). Y más aún cabe decir del principio de adecuación, el *aptum* retórico que rige la elaboración del discurso, puesto que éste, reformulado en las teorías pragmáticas, ha recuperado la centralidad que tuvo en el pasado. Es de notar, sin embargo, que el auge de la noción de adecuación ha ido en detrimento del principio de corrección, algo explicable en el ámbito de la lingüística moderna, por el desplazamiento de ésta de lo normativo a lo descriptivo, pero insostenible en la educación lingüística.

La reformulación de las ideas mencionadas en la investigación lingüística actual suponen en lo sustancial una permanencia del marco retórico. Pero hay que señalar que lo más específico de la oralidad, la *actio* retórica, no ha

[11] Véase T.A. van Dijk (2000)

tenido el mismo tratamiento en el ámbito académico, y, que una vez más (como ocurrió en el arte de la predicación y en el arte de la lectura) se desarrolla y actualiza en ámbitos de carácter más práctico. Así, el tratamiento de esta cuestión se observa en libros de estilo de los medios de comunicación orales, en algún manual orientado a la formación de profesionales de los medios o de actores y, sobre todo, en materiales dispersos, inéditos muchas veces y de autorías inciertas, utilizados en cursos que atienden, fuera de la educación reglada, la formación en la oralidad no atendida en el sistema escolar. El problema de la marginalidad académica de la "doctrina" sobre la *actio* es que ésta no se filtra a los currículos y a los materiales didácticos, con lo que raramente se interviene en este aspecto.

Más allá de la actualidad de la concepción retórica del discurso oral, siguen sirviendo muchas de las indicaciones de Quintiliano (y de otros) sobre su aprendizaje: la consideración de éste como un proceso que requiere mucho tiempo, reflexión y ejercitación; la complementariedad que se otorga al aprendizaje de la oralidad y la escritura; la necesidad de ofrecer modelos (en primer lugar el del profesor) y proceder por imitación (no de lo superficial, sino del modo en que un buen orador ha sabido adecuar todos los componentes de su discurso a la situación), la atención a la voz, la pronunciación y el gesto como lugares en los que reside una parte importante de la capacidad de persuasión, etc. Muchas de esas propuestas también están adaptándose a las características de nuestra enseñanza, y siguen mostrando vías de intervención que quizás ayudarán a combatir una equivocación que ha hecho bastante daño: la consideración de que era saludable, democrático e igualitario cambiar el "oral formal," cultivado y enseñado en los centros educativos (y visto luego como antiguo y encorsetado) por un hablar más "natural" y espontáneo. No hay atajo posible: ha cambiado el gusto y muchas otras cosas, pero el hablar espontáneo, saludable en la intimidad, no es válido para cualquier otra empresa, y el dominio del discurso oral sigue siendo resultado de un esfuerzo que la educación debe facilitar actualizando esa enseñanza. A ello puede contribuir el tradicional "arte de hablar".

Bibliografía

ABASCAL, M.D., *La teoría de la oralidad*, Anejo XLIX de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2004.

ABASCAL, M.D., *Retórica clásica y oralidad*, Anejo LIII de *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2005.

ALBERTE, A., "La presencia de San Agustín en las artes predicatorias medievales", *Analecta Malacitana*, XXII, 2 (1999), pp. 499-513.

BLAIR, H. *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. de J.L. Munárriz, Madrid, 1817, 4 vols.

BLANCO Y SÁNCHEZ, R., *Arte de la lectura (Teoría)*, Madrid, 1899.

Chanfrault-Duchet, Marie-Françoise (2002); http://eduscol.education.fr

FRANCESCHI, E., *L'Arte della Parola nel discorso, nella dramática en el canto*, Milán, 1877.

HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada de los siglos XVI y XVII. II. Predicadores dominicos y franciscanos*, Madrid, FUE, 1998

GIL, E. (ed.), *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La "Ratio Studiorum"*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 1992.

HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. III. La predicación en la Compañía de Jesús*, Madrid, FUE, 2001.

LEGOUVÉ, E., *El arte de la lectura* (trad. de la novena edición francesa de J. Anchorena, con prólogo de F. De Asís Pacheco), Madrid, 1878.

LEGOUVÉ, E., *El arte de la lectura* (trad. de la cuadragésima séptima edición por M. Sales Ferré; nueva edición corregida y aumentada), Madrid, 1912.

SHERIDAN, T. (1762) *A Course of Lectures on Elocution*, Benjamin Blom, Inc., Nueva York, 1968.

TERRONES DEL CAÑO, F., *Instrucción de predicadores*, pról. y notas del P. Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

VAN DIJK, T.A., "El estudio del discurso", en T.A. van Dijk, *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción interdisciplinaria*, I, Madrid, Gedisa, 2000.

NOTAS, DOCUMENTOS, COMENTARIOS

Anotaçoes para uma lição de ética (ou de estética humana)*

Javier Pérez Bazo
Universidad de Toulouse - Le Mirail

Para (Marie) Josée Guerreiro

Hay traiciones que asesinan alevosamente a la luz breve del atardecer, por la espalda. Pero eso es otra historia que recordar no quiere el poeta. Acudía frecuentemente al despacho del nieto del *entalhador* Manuel Pires, el segundo hijo de Abilio Guerreiro y María de Lurdes Pinto, y allí (primer piso, al fondo del pasillo, muy cerca de donde se enseñaba la lengua que era familiarmente la suya, la que le traía recuerdos fragmentados de Faro) charlaban hasta que se diluían aquellas tardes de alta primavera. El sobrino preferido de Ilda María Pinto, el francés del Vale de Carvalho, comenzaba la conversación sin ocultar el ademán nervioso, algo esquivo, como si esperara siempre a alguien aun sabiendo que nada ni nadie llegaría, hasta que, juzgados el interlocutor y la ocasión propicios, se acalmaba su mirada, y sus palabras, pulcramente medidas y silabeadas, dejaban adivinar la amplia hechura de la complacencia. Durante el primer encuentro apostaron fuerte porque andaba en juego la amistad: o la cordial, de corte clásico, o la de mayor envite. Apenas intuida una comunidad de comunes intereses, se fue instalando entre ellos, hora tras hora, el recíproco afecto cómplice, ese que anuncia el temblor del párpado, casi imperceptible.

---

* Con este ensayo poético, escrito entre La Garonette y Les Amandiers en 2003 y recientemente publicado a modo de prólogo en el volumen de Homenaje a Henri Guerreiro, *La hagiografía entre historia literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro,* edición de Marc Vitse (Madrid, Iberoamericana, Biblioteca Áurea Hispánica, 34, 2005), la revista *Hispanogalia* inaugura su sección "Hispanismo" haciendo suyo el recuerdo siempre vivo de quien fuera uno de los hispanistas franceses más preclaros, paradigma de la dignidad y del hombre simplemente bueno; látigo para las gesticulaciones mediocres, la holgazanería y las ruindades tan de nuestros días. Se dice que el poeta y el catedrático sabio en asuntos siglodoristas se ofendían llamándose amigos desde que descubrieron la fraternidad en sus pensamientos y miradas cómplices.

Sentado en el brocal de la memoria, el poeta mira hacia dentro y entre la turbiedad alcanza a reconocer los lugares y algunas imágenes de entonces. Apenas ha cambiado el recinto, pero sí, y mucho, el aire, y la gente que a él acude. Quince años después el *campus* universitario de Le Mirail sigue despoblado y la mayoría de árboles que fue plantando Robert Jammes[1], sabio en don Luis de Góngora y en lecciones de horticultura, carece de sombra; de los muros cuelga ahora la mudez y ya no hay adoquines bajo la playa; el laberinto de pasillos conduce siempre al mismo punto de desencuentro; en el mercado de las reuniones se truecan camisas por jergones; ha germinado por fin, orgullosa, la pereza; se imparten clases magistrales de hipocresía; están en saldo títulos de la *filière* para especialistas de la ignorancia… Todo lo que el amigo del poeta aborrecía. Al departamento de español aún se accede por la misma gran puerta acristalada, verde, sucia, patética. Recuerda el poeta que la cruzó y que de inmediato tuvo la sensación de adentrarse en una cripta de ideas, en un espacio donde hoy flotan los escombros. Escaleras arriba le esperaba el primer diálogo con Henri Guerreiro. Allí estaba, rodeado en tan reducida estancia de austeridad conventual, frente al teléfono eternamente mudo y ante varias pilas de papeles sobre la mesa de formica rancia como la del armario que, desquiciada su puerta y cojo, mostraba el dilatado afán por no desprenderse de nada. Al poeta le agradó el saludo cálido de su mano recia, generosa, *como a de um lavrador sofrido do Algarve*; luego vería que también eran firmes los trazos de su escritura, redonda, decididamente inclinada hacia la izquierda: surcos profundos que se hundían en el papel, que dejaban meandros, nervios indelebles, sobre el envés de la hojas. De igual modo fueron siempre sus convicciones.

En su rostro se habían detenido esa agudeza curiosa de los sabios y las facciones curtidas por el aire de los hombres de tierra adentro. Vedlo junto al poeta, enjuto, *un petit maigre* de figura broncínea, barbiespeso aun desde el alborecer, el cabello ensortijado. Observadlo cómo acompañan a su argumento las manos nudosas, sarmientos que agita nerviosamente, como si quisieran atrapar entre las rendijas del aire todos los matices de la conversación. Fácil-

[1] De la gran contribución del hispanista francés Robert Jammes a los estudios del Siglo de Oro merecen destacarse sus ediciones criticas de la obra de Góngora –por ejemplo, *Soledades* (Madrid, Castalia, 1994)– y el importante trabajo *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, Université, 1967.

mente se advertirá el nido de la mirada limpia tras los cristales de sus gafas, pero también una inquietud velada ante la certidumbre de la fragilidad de la existencia, un soplo lacerado, de trágico presagio. De vez en cuando una tosecilla nerviosa e impertinente da reposo acentuado a sus palabras. *Excuse-moi, cette salope d'allergie au pollen*… El poeta pronto comprobó que con quien dialogaba pertenecía a esa estirpe humana que prefiere los ecos espontáneos a los eruditos; hasta oídos suyos había llegado el rumor de las cualidades docentes de Monsieur Guerreiro: ciencia y elocuencia, equidad y rectitud, el matiz irónico necesario para la persuasión, una voz bien timbrada y, sobre todo, el placer de concederse mediante la autenticidad de la palabra. "O grande perigo é pregar e não praticar, crer e não viver de acordo com o que se acredita", le oyó decir en cierta ocasión que se refirió al taumaturgo Hernando de Bullones y Taveira de Azevedo[2]. No tendría cincuenta años (tiempo más tarde supo que había nacido en el cuarenta y uno, el ocho de julio exactamente, en la maternidad tolosana de La Grave), pero aquel día fue incapaz de imaginar su origen portugués, ni siquiera cuando acabaron disintiendo sobre lo *barroco* y la pertinencia de su significado. Ante las varias conjeturas acerca de la procedencia del término, el poeta adujo la posibilidad de cuestionar el hecho de que el préstamo lusitano, identificado a la excrecencia de la *pérola dos mares da India*, precediera al vocablo que acuñó Pedro Hispano en el Tratado IV de *Summule Logicales* para dar nombre a un modo de presunción lógica establecido por la teoría silogística aristotélica[3], aun teniendo ambos una común connotación peyorativa; y se escudó seguidamente tras el fundamento del *eon* d'orsiano[4]. Henri

[2] Hernando de Bullones, "grano de oro finísimo, entre los hombres ángel", "arca de los Testamentos", "doctor evangélico", "docto varón", "el milagroso", nació en Lisboa en 1195. El santoral y la tradición hagiográfica le reconocen bajo el nombre de Antonio de Padua, pues fue en esta ciudad italiana donde el santo franciscano murió el 13 de junio de 1231 –en las clarisas pobres de Arcella– y había ejercido su principal labor de predicador, después de haber evangelizado contra los herejes albigenses, en Francia, y los cátaros del sur de Italia. Protector para encontrar objetos y un buen cónyuge, es patrón de las mujeres estériles, de viajeros, de pobres y de albañiles.

[3] Parece ser que la invención del término *barroco*, atribuída a Hispano, se debió a fines nemotécnicos; durante mucho tiempo se creyó erróneamente que bajo el nombre de este autor, presumiblemente un dominico navarro, se ocultaba la identidad del Papa Juan XXI. Véase Peter of Spain (Petrus Hispanus Portugalensis), *Tractatus, called afterwards Summule Logicales*, introducción de L. M. de Rijk, Assen, Van Gorcum, 1972.

[4] Cf. Eugenio d'Ors, *Lo barroco* (1935), Madrid, Tecnos, 1993.

Guerreiro se decantó por la conveniencia del marbete *Siglo de Oro* aduciendo, entre otras razones, el riesgo de las sistematizaciones abusivas, la vaguedad conceptual que el término *baroque* encerraba, además del hecho de que ningún escritor de aquella época áurea emplease ni el término, ni otro sinónimo de éste, para designarse o caracterizarse de tal manera… Los dos salieron del despacho con el entrecejo fruncido y la sonrisa en los labios, según consta en la memoria del poeta. Sólo semanas después éste se atrevió a preguntar por qué un lusitano-francés impartía clases de español en la universidad francesa. Tras un dilatado silencio su curiosidad fue recompensada, si bien no como él hubiera deseado.

En la infancia y adolescencia arrancan los capítulos de las biografías y la ingenuidad del hombre. A Henri le disgustaba rebuscar entre el anecdotario de andanzas juveniles. "Se recordo quem fui, me vejo outro", escribió Pessoa; "tenho mais almas que uma, há mais eus do que eu mesmo", apostilló Ricardo Reis. Apenas conocemos sus inquietudes literarias primeras; apenas nada de quien, él ya mozo, sembró su cosecha más caudalosa, M. Fabreguette, el fervoroso y erudito profesor de español del Lycée Pierre de Fermat de Toulouse, donde comenzó a formarse. Tenemos la certeza, en cambio, de que en aquel tiempo, encaramado al vértigo de los dieciocho años, descubrió los entresijos y el desasosiego del amor, después de haberse quedado su mirada prendida de súbito del talle de una jovencita y su timidez deshecha en las palabras durante el viaje en un autobús metropolitano: Josée. A partir de entonces Josefina se hizo iluminación, esposa, conciencia, sonrisa única, madre de Emmanuelle y Elsa. Cierto día, por conducto de la confidencia amiga, descubrió el poeta que el alumno eminente obtuvo las licenciaturas en portugués y literatura española antes de preparar las oposiciones a cátedra en español. Si alguien ciertamente le auguró el fracaso, no logró con ello sino alimentar el pundonor del joven y provocar en él un gesto a medio camino de la ironía y la altiveza cuando supo que era el séptimo de la promocion de 1969. Ejerció su primera docencia en la Escuela Normal *de Jeunes Filles* de la ciudad que le había visto crecer y desde 1972 en la Facultad.

Sin aviso previo, una tarde de abril el poeta se acercó hasta el despacho del amigo. Andaba éste poniendo fin a sus tareas de corrección y le dijo que esperara unos segundos mientras completaba la última nota marginal; transcurrieron los del tiempo suficiente para que en el visitante resurgiera la curio-

sidad por conocer las razones de aquella elección de Henri. La palabra, de disculpa y gratitud a la vez, acabó por desprenderse de los labios del profesor y entonces él preguntó, sin rodeos, acerca de lo que le intrigaba sobremanera. En verdad no sabría responderte, ¿quizás porque de España me atrajo su apasionante historia, el valor republicano, la defensa de Madrid?; sin duda, debido a la creciente fascinación por los autores clásicos (¡qué grande es Gracián!, ¿no crees?); *por acaso estava longe do conformismo português que tanto detestou*. Se sucedieron otros encuentros, también algunas cenas familiares, generalmente con la excusa de reflexionar juntos sobre una determinada obra del programa de literatura o sobre un verso opaco cuya exégesis convendría a los alumnos. De manera que fueron confiándose afinidades. Ambos compartían la misma predilección por la apertura y el final de *Reivindicación del conde don Julián* y por aquel pasaje donde se describía al revestido de peto, careta, guante y manopla, presto a manejar el sable[5], o por aquel otro que refiere cómo la culebra hambrienta devoraba eternamente el sexo del violador de la Cava; por la ingeniosidad satírica de Goytisolo contra la España del Ubicuo Tonelete, de Corín Tellado, carpetos y todas esas leches; incluso por aquella especie de préstamos que los críticos de pelo engomado –según decía– reconocen como intertextualidades[6].

Pero era Miguel, el cabrero de Orihuela, quien lograba enmudecer a Henri y que reverberaran singularmente sus ojos. Aún hoy el poeta se pregunta por qué su amigo decidió comentar por escrito dos textos especialmente entrañables de *Cancionero y romancero de ausencias*[7]. Probablemente porque en el primero, compuesto en medio de historias tristes rebosantes en el corazón, advertía crecer el dramático contraste entre la alegría, única en sí misma, por el nacimiento del hijo, y la tristeza, llegada la brusca muerte tras un "premoni-

[5] *Vid*. Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 20-26.

[6] Henri Guerreiro es autor, en colaboración con André Gallego, del estudio "Pour une chronogenèse de *Señas de identidad*. Temps escamoté, temps anéanti, temps dominé", en *"Tiempo de silencio" de Luis Martín Santos, "Señas de identidad" de Juan Goytisolo: deux romans de la rupture*, Toulouse, Publications de L'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, pp. 123-141.

[7] Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias*, edición de José Carlos Rovira, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral, 1991. Los dos poemas a los que aquí se aluden son el romance heroico que comienza "Fue una alegría de una sola vez" y el que, también sin título, se abre con el verso "Mi casa contigo era".

torio toque de agonía –está releyéndole ahora el poeta–, como si se doblara a finado: la alegría que igual a un metereoro, desapareció repentinamente, dejando un rastro deslumbrante en la memoria, como para que se sintiera más punzantemente aún su desaparición inesperada". En el segundo, sucedido irremediablemente todo, se desmorona la bóveda, la casa va siendo un hoyo, las paredes se ahondan, el ataúd…; al ser no se le nombra, pero "esta ausencia –escribió Henri– confiere mayor fuerza a la relación, pues se sabrá siempre quién fue". Y luego hubo otros poemas a flor de piel: la canción del esposo soldado (¡también se llamaba ella Josefina!), la casida del sediento, la orilla de tu vientre, el hijo de la luz y la sombra, las nanas, la elegía… Hoy el poeta recuerda que un atardecer se comprometieron y redactaron en el sueño un libro en torno a la poesía de Miguel Hernández, cuyo título ha olvidado y que les robó el destino.

Toda la labor crítica era realizada por Henri Guerreiro con grata soltura y sufrimiento sin queja, con ánimo ejemplar y elegancia, vocacionalmente. En ello fue perdiendo salud y ganando miopía, como la de quien se ha ejercitado en el manejo de legajos manuscritos e incunables. Sabemos que desde hace años observaba con mirada atenta a Mateo Alemán, hundiendo raíces en el *Guzmán de Alfarache* y en el *San Antonio de Padua*[8]. Estuvo demasiada vida transterrado en su biblioteca. Seguro de sus vacilaciones y certidumbres quiso desvivirse entre páginas hagiográficas y picarescas, y la prosa se le fue ensanchando humanísima con emoción de combatiente y pulquérrima vena. Vaya el curioso a indagar bajo el aliento de los siete volúmenes de sus *Études sur l'œuvre de Mateo Alemán*[9] y hallará el paradigma no sólo del atrevido gesto áureo mediante voluntad paciente de recreación, sino además el corolario y mayor logro debido a su labor investigadora. Eran tiempos en los que, agaza-

[8] A propósito de la relevancia de *San Antonio de Padua* dentro de la producción del escritor hispalense, ha advertido Henri Guerreiro: "Claro que no se nos oculta que esta obra dista mucho del refinado estilo del *Guzmán de Alfarache*, y que tampoco podemos emparejarla, en cuanto a las ideas, que con el alcance histórico, socioeconómico, ideológico, universal en suma, de la obra maestra de la picaresca española. Pero su tono menor y relativa minusvalía artística en nada justifican que se haya postergado tanto, como para sumirla en tan estéril olvido". (Henri Guerreiro, *Études sur l'œuvre de Mateo Alemán* (1992), tomo I, Lille, Atelier de reproduction des Thèses, 1993, p. 6).

[9] Op. cit.

pada, ya acechaba la traición. Brutalmente cínica le miraba de soslayo. Pero antes de aquello transcurrieron ocasiones indelebles, aún delicia para la memoria.

He regalado demasiado a mi ideología, sin ocuparme de mí ni de los míos. Se confesó al poeta durante un largo y lento paseo por el camino de los almendros, a las afueras de Beauzelle. En aquellos días le habríamos visto revolverse vehementemente contra las úlceras de la injusticia, exasperado en el corazón de la ciudad y en el centro de las reuniones sindicales. Estaba enumerando demasiadas espaldas curvadas, demasiados obreros excedentes, cómo se malvendía la solidaridad; y supo que había llegado la hora de aborrecer a los cobardes. Los cuatro costados de Vietnam ardían, incendiaban las largas alamedas de Santiago, florecían rosas rojas de las rejas de Carabanchel, ellos aplicaban el garrote vil al español que hablaba, ellos se ejercitaban en el tiro al vasco en los valles espléndidos de Guernica. Y él gritando en medio de la calle. E imprimiendo octavillas para la *cellule* Angela Davis. El poeta sabe que Henri cruzó decidido el umbral del Partido una vez leídos los filósofos y negociadas con Marx y Engels las brasas del pensamiento. Ciertamente, Henri miraba al pueblo y se reconoció en él hasta concluir que la dignidad no tiene precio (cuestion de ética) y que el hombre ha de cubrir su carácter muy de mañana con el raro hábito de decir siempre lo que piensa y aun con el más raro de pensar libremente (cuestion estética): "siempre fiel –le vimos anotar–, pero con borrascas cuando me lo exigía, en mi fuero interno, el sentido de la moral y de la justicia que me era propio. ¡A lo hecho pecho! ¡Más vale pensar que abdicar!".

Dicho esto, no piense el lector, sin embargo, que el poeta olvida momentos de solaz y broma. Ahora escucha lastimoso al amigo porque éste supone que se agita al otro extremo del pasillo universitario la juventud, como grumo de contorno hermoso imaginado, y acepta con agrado dictar su opinión lazarilla a propósito de aquellos cuerpos de exultante e irreverente beldad; y con mayor queja luego dice que sólo queda transparente en sus ojos la ilusión. Ahora, como cada mañana de sábado, Henri recorre en bicicleta quince kilómetros hasta llegar al número siete de la calle Bialar, morada del poeta, con los capítulos de la Tesis recientemente redactados, y como cada mañana de sábado, discuten, ordenan, corrigen, pulen…, se carcajean. Ahora le escucha reconstruir con ternura cordial la letanía milagrera del santo Antonio por boca

del panegirista hispalense. Ahora, como botón de muestra del oficio del santo varón lusitano, expone en breve apunte el caso, sonado e igualmente provechoso, del frailecito novicio Pedro, a quien en la localidad francesa de Lemonjes el diablo no deja ni a sol ni a sombra, apremiándole para que cuelgue los hábitos, hasta que Antonio le insufla el Espíritu Santo; y el del acaecido, como de milagro, en Tolosa de Francia[10] a principios del siglo XVI: el de una persona letrada que a su regreso de la ciudad francesa y a cuatro leguas de ella, pierde de sus alforjas un libro y ciertos cuadernos, y siente en el alma su extravío, restándole sólo, tras sagaz cavilación, encomendarse a remedios provechosos o, dicho a lo divino, al bálsamo de Fierabrás, que fue su ocurrencia de acudir, al decir del hagiógrafo sevillano, hasta el "santo que tan particular excelencia tiene acerca de cosas perdidas". Ahora cuenta al poeta las vicisitudes de la malcasada Sarra, portuguesa a quien dos peregrinos noctámbulos –que, como el discreto lector habrá colegido, no son sino los bienaventurados Francisco de Asís y Antonio de Padua–, salvan en el último momento de la soga suicida, o lo que es igual, cuando su vida consiguientemente pendía de un hilo, y después visitan al consorte adulterino, el cual, amenazado de muerte y sabiendo que a quien madruga, Dios le ayuda, en cuanto puede regresa a su hogar arrepentido. Ahora sonríe encomiando la reliquia desconocida que probaba la veracidad del enésimo milagro antoniano: una lengua de ternera que se le ofrece con motivo de su nombramiento de catedrático. Ahora, refugiado de la Gran Guerra, distingue el trigo de la cebada, prefiere saltar libre entre los surcos y la enseñanza del albuelo *canteiro* a la de la escuela. Ahora se dispone a comprar un terreno en el Vale de Carvalho para construir la Casa da Chapada, al lado de la era del campesino Manuel Pires, el mismo que le transmitió cuando niño el gusto por la tierra, no lejos de São Brás de Alportel, ni de Faro, ni de la higuera favorita de la abuela, e incluso está decidido a instalar en ella todas las comodidades, aunque él siga acercándose cuando la necesidad apremia a

[10] El profesor Guerreiro aporta la fuente del mismo: "Su fecha: 1520. Dato interesantísimo, reseñado por Luis de Rebolledo en su *Primera parte de la Chronica general de N. Seraphico P.S. Francisco y su apostólica Orden*, cuyo capítulo "Quinquagésimo octavo […] dice los milagros de San Antonio de Padua, que recogió el General fray Christóval de Forlivio" (fol. 326 r.)". Idem, p. 73.

[11] Se trata de una expresión singular de Henri Guerreiro, manuscrita al margen de un poema de Fernando Pessoa. Adviértase cómo Henri, tan proclive al juego de palabras, inventa el neologismo *salonard* mediante la fusión de los vocablos franceses *salop* y *conard*.

la *alfaborreira* en cuyo tronco orinaba el *canteiro*. Ahora hace levantar no lejos de su Tolosa la casa donde viven los suyos, arrimando cemento y ladrillos hasta el andamio, tallando piedras.

Bilan de ce désastre salonard![11]; Hasta que se hizo carne el despropósito; *Très chers amis Odette et Marc*; Hasta la victoria siempre; De momento prefiero la espada; Producía daño su dolor, mi dolor sin instrumento; Tal vez no mate por no ser herida tan honda; Llaga torva colgando de unos huesos; En medio de la tormenta siguen firmes los *ferros* de mi mente; Y entro en los hospitales, y entro en los algodones; Sólo creo en el azar: ¡vaya incredulidad más rara!; Séptima planta, primera habitación a la izquierda; Falda del monte abajo; Espalda quebrada, transplante de médula; Me encuentro en medio del vado; ¿Qué quiere el viento de encono?; *Pas si vite! l'on n'a pas dit, ni Josée ni moi, notre dernier mot, ni Emma ni Elsa*; Te pondrás bien; En esta barca trágica; Ya verás; De Carón; Reliquias de mi cuerpo que pierdo a cada herida; Impulsada por vendavales contrarios, encontrados, subterráneamente enloquecidos, ciegos en la misma médula de los huesos; Doy a los cirujanos; Cual Sísifo moderno cargado con la roca de mis dolores; Huracanes quisieron con rencor separarlos y las hachas tajantes y los rígidos rayos; ¿Pero por qué habláis todos así, empecinados en esa *connerie* de que pronto estaré sano?; Aventados se vieron; *Javié*…, fue más valiente Larra que yo lo soy; Pero siempre abrazados; *Vivre toujours, tant que je peux!*; Podrás, Henri; Este puñal que no cesa; Un manotazo duro, un golpe helado; ¡Cuántos fracasos y dudas!; No hay extensión más grande que mi herida; ¡Cuántas vanas esperanzas! ¡Henri, Inri, qué ironía!; Temprano levantó la muerte el vuelo; *Aux galères*; Espera, te requiero, que tenemos aún que hablar de muchas cosas, hermano del alma, compañero; *Ce désastre salonard!*

Aquel día 10 faltaban apenas unas jornadas para que amaneciese la primavera de 2002. Dos años después el poeta ha vuelto a la casa de Henri y ha conseguido detener el tiempo: la misma hora, que marca el reloj de pulsera sobre la estantería, y cuando aguarda la reflexión precisa sobre el escritorio. Todo sigue igual que hace un rato: los desgastados lápices, las dos lupas, un *Guzmán* maltrecho, una carta sin remite, el orden apilado, el color crema de los siete tomos de sus *Etudes*, varias fichas, la biblioteca desbocada, una fotografía de perfil (mira, dice Josefina, este rizo travieso bajo el lóbulo, su miopía…). Dialogaron largamente como antaño, mientras la vida acababa de desbordar

las riberas de la plenitud y de todas las gracias, y luego Henri salió a despedirle como acostumbraba, pero era él quien se alejaba con la dignidad a cuestas camino de la fresca y alargada sombra de los cipreses.

El poeta recordó a Hugo Fóscolo en la despedida: "la muerte está vencida con la memoria de los vivos". Fue entonces cuando un afecto muy próximo le recitó desde muy adentro: cuando para seguir nos falta aliento, roto el mágico encanto de las cosas, si en soledad alzabas la cabeza, sonreír le veías tras sus libros. Ya entre ellos y tú falta su sombra, falta su sombra noble ya en la vida.

Humanismo y 'Bibliotheca Europa'

Pedro Aullón de Haro
Universidad de Alicante

1

A instancias de INTERMEDIÆ, nuevo organismo creado por el Ayuntamiento de Madrid, va a iniciar su elaboración el Proyecto "Humanismo: Teoría cultural de Europa", una extensa investigación a cargo de casi un centenar de profesores de diversas universidades, sobre todo europeas pero también americanas e incluso asiáticas, destinada a construir esa determinación en sentido universal tanto histórica como teórica y culturalmente. Esta investigación, a resolver mediante publicación en forma tradicional de libro así como en formato digital, a comienzos de 2008, tendrá como cometido no sólo el de ofrecer su propio valor por sí sino además el de otorgar fundamento y horizonte intelectual a una "Bibliotheca Europa" digital de nueva creación que se quiere postular como marca de responsabilidad y alta calidad en el ámbito de las producciones culturales cibernéticas.

El Proyecto se propone reconstruir el paradigma integrador de la serie más relevante de realizaciones de lo que cabe definir en lo fundamental como Humanismo, desde sus orígenes greco-latinos, románicos y europeos hasta la actualidad, más el aspecto de su proyección, y también creación, universal, especialmente asiática y americana, a fin de demostrar su preponderante carácter vertebral en orden al sentido profundo e históricamente constante de una tradición que identifica la común y difundida europea. El concepto consiste en subrayar los elementos de coherencia, profundizar sobre todo en los aspectos importantes, tanto antiguos como modernos, y en especial los defectuosa, nula o insuficientemente tratados hasta ahora, lo cual permitirá obtener una imagen más constructiva y muy mejorada de la evolución humanística, siendo necesario este reconocimiento, pues, para concluir acerca de la razón teórica y práctica de la entidad cultural europea y su tendencia a la unidad, ésta formalmente operante como fenómeno histórico y político sobrevenido

de interés actual y, en general, de perspectiva futura. El proyecto se propone hacer ver que la idea humanística en amplio y preciso sentido de elevación ética e intelectual del ser humano, con las extensas derivaciones culturales y sociopolíticas que esto presupone, constituye el aspecto fundamental de la tradición europea y, por otra parte, el gran principio de validez permanente y compartido a la hora de poder explicar y justificar con eficiencia la común tendencia cultural de esa tradición, además de la raigambre de su proyección universalista.

Existe una amplísima bibliografía, sobremanera acerca de cuestiones y hechos particulares relativos al Humanismo histórico, bibliografía entre la cual es notable, todo sea dicho, la de producción española, pero en la que se echa en falta igualmente un verdadero trazado capaz de hacer ver el proceso paradigmático de los grandes núcleos y fenomenologías del conjunto humanístico y, en consecuencia, el aspecto de unidad y la clara idea de que la unidad no es lo contrario de la pluralidad sino el principio gracias al cual ésta se configura como un todo. Al margen de las importantes obras ya clásicas sobre humanismo italiano y europeo (Kristeller, Cassirer, Garin, Grassi), en lo que se refiere a los estudios propiamente generales sobre humanismo histórico, con posterioridad al conocido trabajo de Bullock, y al margen de varios de erudición bibliográfica, se han publicado otros, a nuestro juicio insuficientes, como los de A. Goodman, M.-D. Legrand, o D. Tony, que pueden servir de muestreo. La bibliografía española ha sido importante en especial durante la década de los ochenta (particularmente el año 1987: Batllori, González R. Arnáiz, Rubio Carracedo, Sabiote Navarro), y ha vuelto a tomar fuerza (particularmente en 2002). Por su parte, un muestreo acerca del concepto de Europa puede probablemente pivotarse, en lo que se refiere a las últimas décadas, sobre H.-G. Gadamer en primer término, y seguidamente E. Morin, Rufin, G. Reale y algún caso peculiar como, entre otros, el de Moreno Báez, Baruzzi o recientemente el más difundido de Sloterdijk.

A fin de afrontar la materia en su conjunto será imprescindible no sólo subrayar y perfilar la clave humanística sustentada por cada época sino discernir los elementos principales hasta ahora mal examinados o inadvertidos así como, decisivamente, las formas de transición que dan sentido y valor paradigmático a la evolución del conjunto y a partir de ahí el concepto de Europa. Es decir, habrá que concretar el fundamento greco-latino y discrimi-

nar su transición cristiana, decisiva sobre todo mediante la figura de San Jerónimo, entre otras cosas padre de la traductología y de la convivencia de las lenguas; hallar los núcleos de la expresión artística del Humanismo histórico y sus ideales que culminan en esa sólida unificación europea ya muy madura que representa la cultura del Barroco sobre todo mediante las artes plásticas; explicar la conexión evolutiva de la "dignidad del hombre", centrada por el Renacimiento, con el "ideal del hombre y de la humanidad" elaborado por la Ilustración y especialmente por el Idealismo, fundador de la verdadera autonomía moral y por tanto de la libertad moderna y democrática que conduce a las resoluciones del constitucionalismo y los derechos humanos así como la doctrina del laicismo. No se trata, pues, de efectuar una síntesis de problemas ya conocidos, aunque en ocasiones será necesario hacer su balance, sino principalmente de integrar esos segmentos y revelar aspectos aún no desarrollados de los mismos y sus relaciones.

Los pensadores europeos del siglo XX se han planteado la cuestión del Humanismo, desde Unamuno, Heidegger, Ortega y Sartre; desde Scheler, Cassirer, Maritain o Lévinas, Fromm, Zambrano y Gadamer hasta contribuciones recientes. Es preciso realizar sobre ello y de primera mano la evaluación de conjunto que aún está por hacer. Por lo demás, durante estos últimos años, como quedó indicado, se ha visto enriquecida notablemente la bibliografía sobre el Humanismo, pero no desde el punto de vista abarcador mediante el cual aquí nos lo proponemos. En fin, el Humanismo ha sido especializado desde multitud de concepciones como: Humanismo cívico, ético, crítico, liberal, ateo, jurídico, científico, médico, empresarial, y otras. La especialización particularizadora, sobre todo de los estudios históricos, por otra parte imprescindible, y la ausencia de grupos de investigación amplios e interdisciplinares ha dado lugar a un estado presente de cosas sobre el que creemos urgente intervenir.

Existe la tendencia frecuente, bien a plantear difusamente la idea de una tradición humanística, bien a parcializar su entidad mediante algún concepto restrictivo. Ha quedado dicho que creemos urgente intervenir sobre el estado actual de los estudios dedicados a la idea del fundamento y la coherencia cultural de Europa sobre la base del Humanismo. Esto, si se hace observación de lo más general, es así no sólo en virtud de las razones conceptuales inherentes y por sí mismas importantes para una adecuada mejora y desenvolvimiento

de la materia sino también de la realidad del horizonte cultural y político europeo de nuestro tiempo. De aquí también la importancia de construir un medio potente y específico de difusión digital mediante una "Bibliotheca Europa", atento a las diferentes lenguas europeas, incluidas las clásicas, aunque, ciertamente, con predominio de la española. Este medio no suprime la edición en papel de los resultados de las investigaciones y ciertos escritos de difusión plurilingüe, sino que la potencia pues a su vez la aloja. Por lo demás, esta referida pluralidad y riqueza de lenguas pone de manifiesto a un tiempo que nuestro objeto lo es de civilización y no de lenguas por sí, y que requiere de un medio de difusión tan fuerte como la diversidad y la amplia dimensión geográfica de las mismas.

Como es evidente, sólo la constitución de un equipo de investigación muy pluralizado e interdisciplinar puede hacer posible la consecución de unos criterios de resultado global como los que enunciamos sobre la materia. Hasta ahora, se puede decir, esto ha sido una carencia. En nuestra experiencia podemos contabilizar a este respecto dos antecedentes de resultado a nuestro juicio muy positivo que, por analogía, permite prever la adecuada consecución de los propósitos actuales. Muchos de los investigadores que el presente proyecto convoca, incluso ya directamente involucrados en proyectos inmediatamente anteriores, en particular el titulado "Barroco", han puesto de manifiesto el gran horizonte de una realización teórica de este tipo. Asimismo, es de notar la experiencia previa en la puesta en marcha del sistema de producción de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por parte del investigador especializado, profesor Javier Fresnillo, coordinador en esta materia.

Las actividades de investigación se realizarán siguiendo los ámbitos científicos y geográficos que define la situación del conjunto de los Investigadores, y en relación a los medios bibliográficos europeos disponibles, desde la investigación epistemológica, filológica, filosófica y artística hasta incluso la de conclusión sociopolítica. Se ha de tener en cuenta, por otra parte, que esta investigación es básica pero subsiguientemente se constituye en realización aplicada. (El caso especial, importantísimo y hasta ahora no estudiado de la unificación, en particular jeronimiana, de las artes plásticas se atendrá sobre todo a la semejante distribución de ámbitos geográficos, si bien tomando como centros particulares los museos, y las bibliotecas, del norte de Italia desde Ferrara, el Museo del Prado en Madrid y el Louvre en París).

Esto exige, a partir de un núcleo de investigadores de la universidad principal, comúnmente con dedicación mayor, otro amplio grupo de investigadores muy diversos, a veces de muy diferentes países, en situación de afrontar los distintos segmentos principales que nos proponemos dilucidar y reconstruir. Gran parte de estos investigadores, de manera directa o indirecta, han estado vinculados a nuestros proyectos anteriores o mantienen, como en el caso de la Universidad de Ferrara, una relación privilegiada con nuestra Universidad de Alicante.

La "Bibliotheca Europa" se desarrollará en la institución y en todas aquellas universidades u organismos en que los investigadores del Proyecto estén dispuestos a colaborar mediante sus contribuciones con los de la Universidad de Alicante. Esta "Bibliotheca" digital se quiere emblemática y destinada a ofrecer, mediante un modelo riguroso, el conjunto de materiales textuales, y asimismo iconográficos, relativos a la teoría humanística y en general a la inserción de ésta como teoría cultural e incluso política europea y su transcendencia general. Asimismo, cabe entender que complementará, con un amplio horizonte, *Réseaubid* y el catálogo ECLAS, de la Unión Europea, y se cuidará de representar equilibradamente la totalidad de lenguas existentes en la Unión, aunque preferentemente se representará la española. Ofrecerá los textos clásicos en lengua original y dominantemente en disposición bilingüe, guiada por el sentido filológico y la calidad gráfica y plástica. Será desarrollada, coordinada y mantenida por los investigadores de la universidad principal, a instancias de INTERMEDIÆ, que promoverá que sea juntamente con la Universidad de Alicante como se elabore, apoye y difunda el Proyecto. Los investigadores de las diversas universidades u organismos partícipes, y estas mismas entidades, quedan invitados en la medida de sus posibilidades e intereses a contribuir no sólo mediante la edición de textos sino a participar y promocionar el proyecto en sus respectivos centros y áreas de competencia.

2

La reflexión acerca de la unidad cultural europea, de su posibilidad, de su haber histórico así como de las condiciones requeribles para la consideración de ese concepto, hace ver en primer término una dualidad pasado/futuro, siempre vislumbrada desde un momento actual, presente, aquel desde el

cual se ejercen las determinaciones. Lo relevante aquí, a mi modo de ver, son tres cosas: primero, que la discriminación del pasado es pieza fundamental para la proyección o comprensión del futuro; segundo, que el momento actual ha de ser especificado en tanto que concepción y conjunto de pretensiones respecto de la interpretación pasado/ futuro; y tercero, que el propósito de considerar el futuro, su creación, ha de ser evidentemente coherente con la *relación* establecible entre dichos elementos pasado/futuro. Todo ello exige una meditada adecuación a la realidad, del pasado y de nuestro tiempo, y, si bien se mira, configura una interpretación, un intento de comprensión, de saber y de voluntad que de inmediato voy a denominar como «epistemología hermenéutica» y se propone que actúe de guía o de referente para pensar el futuro y, en consecuencia, para fundarlo en alguna medida. La discriminación histórica con vistas a la especificación de un común pasado cultural europeo comprobado por su eficiencia positiva en el devenir es operación, en principio, relativa y aparentemente sencilla. Es decir, en un primer momento pareciera que la delimitación de un paradigma de cultura europea, un modelo ejemplar, fuera algo de percepción inmediata. Sin duda el asunto se complica al ejercer el intento de proyectar una voluntad de futuro acorde asimismo a la realidad de los intereses de nuestro presente actual manteniéndose fiel no propiamente al pasado sino a la *evolución* de éste. Aquí se presupone, quiérase o no, una idea de «tradición». Quizás debiera tratarse, antes de otra cosa, de efectuar una hipotiposis, una visión de las grandes entidades culturales y su abarcamiento histórico. Entendiendo por entidades culturales desde luego las actividades de producción humana que toman al hombre como centro o referencia y posibilidad muy deseable de elevación en orden a la gama de los valores occidentales en los cuales habitamos y desde los cuales actuamos. Ciertamente se ha de proceder con una apreciable dosis de voluntarismo, pero sin olvidar aquello que en epistemología se denomina «ciencia real», es decir lo que existe, y, en hermenéutica, «conexión real», es decir una concreción actualizable en la realidad del mundo exterior a las propias disciplinas o los métodos. La cuestión será idear un *desideratum* correcto y adecuado en el sentido de que se halle justificado en su propio pasado, la evolución de éste, y, convincentemente, invite a promover con fundamento e ilusión moral su futuro. Este modo de promover se diría que posee un aspecto final político, y debe responder a una noción de «ideal», pero no de mera utopía.

La primera y más contundente observación cultural sobre la historia europea, tenga ésta los límites de detalle geográfico, político, étnico y económico que fueren, consiste en la evidencia de la multiplicidad de lenguas. Al margen de los grados de parentesco entre estas lenguas y de la operativa base común, directa o indirecta, latina, lo cierto es que Europa hace patente que la unidad cultural no se funda en la unidad de lengua sino en la de civilización. Las realizaciones o construcciones verbales o artísticas muy conscientes y elaboradas adscribibles a las formas europeas de civilización renacentista o vanguardista, por ejemplo, demuestran la manifestación de una misma entidad viva y compartida expresada en muy diferentes lenguas. Esto deviene, pues, primera condición a partir de la cual orientar la búsqueda de un paradigma de unidad cultural para el viejo continente, pues la realidad verbal constituye una pre-condición de toda cultura elaborada. Continuando sin entrar en matices menores, se podrá afirmar sin dificultad que evidentemente la civilización europea, occidental por mejor decir atendiendo a su extensión sobre todo americana, se delimita por oposición a unidades similares, es decir a civilizaciones como la árabe o la asiática, tengan éstas la diversidad de lenguas que tuvieren. No será necesario, pues, entretener argumentos acerca de que la unidad no es el contrario de la pluralidad sino el modo en que una pluralidad se muestra como un todo. Efectuada esta primera discriminación imprescindible, referente a la lengua, las grandes entidades subsiguientes a considerar desde un punto de vista de cultura altamente elaborada han de ser por necesidad as consecuciones mayores de la actividad cultural en tanto que configuraciones de estructura entitativa propia, de penetración con sentido totalizante y de tendencia a la estabilidad, las cuales en cierto modo podrían entenderse como «instituciones culturales», es decir la religión, la literatura y el pensamiento, el arte, la ciencia y la organización política. Éstas, sin embargo, señalan configuraciones generales comunes entre civilizaciones y, puesto que no se pretende aquí ejercer el análisis comparatista sobre ninguno de esos elementos o instituciones en la efectiva concreción de las civilizaciones, sino determinar la posible, esperable y preeminente singularidad individual en una civilización concreta, occidental, por más que esto presuponga un inevitable comparatismo implícito, habremos de atenernos a la sola realidad de los conceptos interiores de esas «instituciones culturales» y la proyección de los mismos. Naturalmente, se tratará de determinar entidades con contenidos de

envergadura capaz de recubrir, aun en diferente medida, el conjunto de las «instituciones».En ningún caso sería aceptable, en relación a éstas, una considerable desproporción ni un verdadero desequilibrio distributivo de influencias. Ésta es una segunda condición. Expondré brevemente ahora varios casos, con probabilidad los más distintivos, y que pienso sintetizan a la perfección y por separado a las cuatro instituciones seleccionadas y sus categorizaciones prototípicas, las cuales sin embargo, aun en su fundamento a todas luces decisivo para Europa y Occidente, se comprobará que no pueden definir por sí mismas el paradigma cultural buscado. En primer lugar el caso de la religión en su concreción cristiana, que si bien aparece por completo imprescindible de un modo u otro a todo posible paradigma cultural europeo, es sin embargo insuficiente como para ocupar la identidad única del mismo. Esto, sobre todo y evidentemente, no por razones de existencia de otras formaciones religiosas ni de guerras o cismas sino en virtud del devenir emergente de una concepción laica que, por lo demás, no sólo no excluye a la religión cristiana sino que en realidad justamente es fruto de ésta y en esta misma arraiga su fundamento evolutivo y, en todo caso, la configuración mental y moral que modernamente la suscita. Un caso como el del «canon literario», el cual constituye sin duda un magnífico ejemplo de posibilidad en el tratamiento de la unidad cultural europea, con todo lo que significa la literatura, sus obras, de representación o alusión al conjunto de las instituciones culturales, no sólo no representaría de hecho, respecto de éstas, una cierta regularidad conceptual interior o comparable sino que en realidad viene a establecer no más que un fortísimo organismo de unidad literaria dentro de la pluralidad de lenguas en el marco de la institución individual por sí, lo cual lo invalida para nuestro propósito. Y entiéndase que esta invalidación, para nuestra epistemología, presupone el reconocimiento de una extraordinaria fuerza de significación institucional, que pienso que debiera ser ratificada de manera definitiva con la designación académica de «Literatura Europea», con esta denominación en singular. Por su parte, grandes tendencias del pensamiento como el aristotelismo y el platonismo, la primera tendente con preferencia a la tradición científica y la segunda a la tradición contemplativa, más representan una dialéctica subyacente que una activa o factible consecución contemporánea. El caso de la tecnología en tanto que característico y extremado resultado aplicativo occidental de la ciencia, aúna tal unilateralidad junto a su contundencia que es

por principio inviable como posibilidad de representación paradigmática. No tan extremados pero de resolución similar vienen a ser los ejemplos sociopolíticos del constitucionalismo y el estado de derecho, que por lo demás exceden los límites de Europa. Las instituciones culturales mayores, esas configuraciones de estructura entitativa y funcional propia y de aspiración transcendente, se desenvuelven como promoción al tiempo que regidas por la gama de valores dominante, es decir por un proceso histórico de valores europeos y occidentales fundamentales hoy reconocidos en los derechos humanos, la democracia constitucional y la solidaridad de los hombres y los pueblos. Diferente asunto es la eficiencia y convicción con que estos valores sean extendidos desde Occidente hacia el resto del mundo, esto es el cumplimiento último del sentido de universalidad que los esencializa. Esos valores desempeñan un papel metaideológico pero intensamente vivo por cuanto penetran la vida común, dan marco de referencia a la vida política e impregnan el conjunto de ideologías y formas de pensamiento vigentes y en expansión. El hecho es que esos valores, resultado de un pasado y, asimismo, definición del presente actual, orientan, pues, la comprensión dialéctica del pasado y la relación posible de éste con el futuro, y en tal sentido acompasan la dirección de las instituciones culturales. Por tanto, ejecutan un nexo, en amplio sentido, y revelan una relación positiva y unificante de cara a los individuos, los ciudadanos. Ahora bien, la pregunta es si alguno de dichos valores, a diferencia de las que hemos denominado instituciones culturales, cabría ser seleccionado como paradigma para una construcción teórica de la unidad cultural de Europa; si los conceptos de derechos humanos, democracia o solidaridad, e incluso justicia, paz o libertad son utilizables a tal propósito. Y lo que sucede, en contraste con la unilateralidad de las instituciones individualmente tomadas y sus concreciones operativas, consiste en que los valores, que son intercambio metaideológico constante, en tanto que entidades se difuminan en la generalidad, carecen de perfil permanente observable e históricamente referible al conjunto formal de las instituciones y, en fin, están desprovistos de identidad funcional inmediata y delimitable más allá de la esfera sociopolítica. Si los objetos dados, instituciones y valores, no parecen mostrar cualidad por completo suficiente a fin de definir un paradigma satisfactorio o difícilmente contestable para la unidad cultural de Europa, es obvio que el único factor que nos queda por considerar es el del individuo, el sujeto humano, el cual es agente

tanto de las instituciones como de los valores al tiempo que es objeto de éstos y de sí mismo. Las instituciones, en juego con los valores, promueven una determinada concepción del sujeto humano, convirtiéndolo objeto de sí, en una suerte de ideal. De ello se sigue la existencia de este ideal humano como único y gran lugar de encuentro en la concepción europea del individuo humano, la cual es promovida por éste y a fin de intervenir en el mismo, es decir sobre sí. Esto es sin duda un centro y un encumbramiento. Por consiguiente ahí se localiza la tercera posibilidad de especificación del paradigma. Existe, como es sabido, una gran tradición europea comprobadamente susceptible de determinación a partir de la antigüedad clásica y hasta nuestro tiempo que, *grosso modo* y naturalmente sujeta a una diversidad de avatares y transformaciones, es allegable a un concepto de *humanitas*, «humanidad», «hombre», de «estudios humanísticos», de «humanismo» que sin duda está en el centro y ha comprometido de manera constante el eje y la dimensión cultural del continente. Incluso aunque pudiera decirse que históricamente visto en general más consistiría todo ello en una serie de elementos o segmentos desprovistos de articulación estricta, lo cierto es que aun desde sus variantes de época y circunstancia intelectual y sociopolítica se trata de lineamientos que incansablemente remiten a un concepto progresivo común que de algún modo define la convergente evolución de las aspiraciones distintivamente europeas de las instituciones y los valores culturales y, por lo demás, con contrastada eficiencia. Y ese concepto común remite en cualquier caso a una visión referida al ser humano y, en última instancia, a aquello que tradicionalmente se ha considerado dentro de la esfera del llamado humanismo. Con Platón puede decirse que el objeto de la filosofía deja de ser la naturaleza para ser el hombre. No es una casualidad ni la excelencia escultórica del ser humano ni la ideación de lo que se ha llamado una *paideia* del periodo clásico. El clasicismo griego representa no sólo la matriz de todo clasicismo occidental, en fortísima dependencia esencial, sino el fundamento y la materia de la interpretación sucesiva de aquello que alcanzará a configurar las «humanidades» en Roma, los *studia humanitatis* y su integración cristiana, el «humanismo» de la época renacentista, la ilustrada «emancipación del hombre », el «ideal de humanidad» del idealismo alemán y hasta la pragmática derivación política de la universalidad ética pretendida mediante la doctrina de los «derechos humanos». Aunque erróneamente, incluso la práctica marxista se quiso acree-

dora del concepto de «humanismo», con la cual entra en crisis, como no podía ser de otro modo. Es evidente, pues, que la gama de conceptos o ideaciones en torno a lo «humano» supera en valor, representación y posibilidades efectivas de realización a diversas categorizaciones posibles, como la de Razón, que por otra parte y al menos en cierta medida puede quedar subsumida en la anterior. Esto a pesar de que sin duda algunos pensarían que la Razón mejor define una identidad europea frente a la de otras civilizaciones; pero esta categoría, en último término, no deja de ser o una facultad o bien una concreta filosofía. A partir de esa serie de segmentos en torno a las ideas sobre lo humano, ya se trate, por un lado, de un extremo sustancialmente filológico y, por otro lado, de un extremo sustancialmente sociopolítico, cabe decir que subsiste una materia común y de una misma fuente retroalimentada, una concepción análoga y sus pertinentes derivaciones y evoluciones. Así pues, superando todo límite propio de la restricción de estudios de época, será procedente la utilización de un concepto y término de *humanístico* en sentido comprehensivo y general, definitorio de un paradigma vivo y permanente. Los segmentos del paradigma humanístico describen una continuidad con creces doblemente milenaria en la cual la cadena de evoluciones ofrece momentos de ascensión que requieren ser examinados e interpretados desde la perspectiva iluminadora del conjunto histórico. Así sucede, especialísimamente a mi modo de ver, con la idea humanística renacentista de la «dignidad del hombre », su reformulación suprafilológica en orden a la elevación humana, del espíritu, de lo que de eterno y más valorable hay en el ser humano, y su reenunciación idealista elaborada mediante el concepto de *ideal*, «ideal de humanidad» paralelamente al ideal estético que sobre la escultura griega forjó Winckelmann, comprendió Hegel, se expandió por toda Europa y, entre uno y otro, Friedrich Schiller, más allá del «ideal helénico» creado por una generación de espíritus infinitos y nostálgicos, vislumbró y lanzó antropológicamente por encima de la historia como educación estética del hombre: el lugar del encuentro y armonización de los impulsos humanos, su simultaneidad, que da ocasión a la libertad mediante el juego, es decir la belleza, el momento libre de la vida estética. Es un neoplatonismo, el reconocimiento de la revolución estética como única constructiva y la superación de toda violencia. A esta tendencia del «ideal» pienso que no es ajena la moderna constitución alemana, a partir de Lessing, de una «filología del espíritu» que se prolonga hasta Nietzsche y

Rohde. Éste es en conjunto el levantamiento del gran paradigma humanístico moderno, que aún el siglo XIX alemán alimentaría mediante la reinterpretación y acuñación, dentro de la escuela schilleriana, justo del concepto propiamente dicho de «Humanismo» histórico sin duda con una propensión de valor contemporáneo. Pero este valor habrá de ser al fin –y hoy lo podemos comprender mejor que nunca– la utopía de la paz, la belleza libre y la supremacía moral, en divergencia con lo que intentara enarbolar el marxismo. Si aquello que se encumbra hasta la obra teórica de Schiller revela, a mi juicio, el gran momento extraordinario del paradigma humanístico moderno, su segmento idealista, la indagación en época antigua nos va a permitir observar un segmento prodigioso y secularmente perpetuado mediante la figura de San Jerónimo. La reconstrucción del paradigma humanístico con la pretensión de interpretar el sentido de la transición y permanencia del saber clásico mediante su incorporación al Cristianismo y, asimismo, la retransmisión reelaborada de esta línea tradicional a manos de los maestros del humanismo italiano, muestra por medio de la obra y la figura de San Jerónimo el vislumbramiento de una formación paradigmática inmensa y penetrante, de una fuerza francamente heteroforme más que de una idea, y en esto se diferenciará con facilidad de la imagen paradigmática de San Agustín, el otro gigante de su tiempo, el amigo epistolar, más limitadamente reflexivo, y de Plotino, que antecede a ambos, helenístico profunda y limitadamente contemplativo y ajeno al mundo cristiano que se abre a los nuevos tiempos. Lo que podríamos llamar tradición jeronimiana configura una cadena de intervenciones que se inicia con una doble mirada retrospectiva que de inmediato se arroja al futuro. Es la comprensión histórica y viva de la cultura letrada grecolatina, pagana por así decir, y la cultura de los primeros Padres de la Iglesia, especialmente del inmarcesible Orígenes. Jerónimo no sólo estatuye la necesidad del mantenimiento de una y otra sino lo que me propongo explicitar como primera y proyectada superación de una dicotomía filológica cristiana/profana establecida casi desde los comienzos hermenéuticos, una suerte de síntesis humanística; superación que conduce asimismo a la historia eclesiástica y la constitución biográfica para los inicios de la historiografía literaria en tradición latina; la formación del hombre de letras culto y fuertemente polémico, máximo creador en la cultura latina de los géneros de la controversia y la epistolografía; la versión ecuménica de la *Vulgata*, pese a las dificultades protestantes, y la idea-

ción de un principio traductológico fundacional que convierte a Jerónimo en padre de la materia, continuador de Cicerón y anticipador de la prominente cuestión práctica post-latina de la multiplicidad lingüística europea; la reasunción de su figura cristiana filológica por Erasmo, desplegando su supervivencia para la nueva conciencia religiosa; la reintegración de esa misma línea de su saber clásico y cristiano por los humanistas italianos desde Petrarca…; su constante permanencia operativa, una refundación incansable que la tradición anti-escolástica reconocerá siempre y alcanza a Juan Andrés y la creación de la primera historia universal de las ciencias y las letras a finales del siglo XVIII. Aún, desde finales del siglo XX y durante estos primeros años del nuevo siglo ha tenido lugar una significativa revitalización de los estudios y ediciones jeronimianos y se habla de escuchar de nuevo su voz. Ahora bien, la poderosa fuerza humanística de Jerónimo no acaba ahí, como es sabido; desde la Edad Media, pero especialmente en el siglo XVI y eminentemente en la época del Barroco, Jerónimo se desdobla como una gigantesca figura artística unificadora de Europa poniendo a todos los grandes maestros y a todo el continente a contemplar la interpretación plástica, sobre todo pictórica, ejecutada por ellos. La excepcionalidad se multiplica y el mito cultural, formulado con la dignidad sublime de una representación del hombre de letras entregado al máximo ideal de la soledad buscada del desierto, accede al modelo elevadísimo de la más pura dedicación humanística, al gran libro y la confianza en el rigor y la voz divina a través de la radical honestidad, el estudio, el sacrificio y el silencio. ¿Qué cosa más lejana de los riesgos mundanos y pecuniarios de que advertían los humanistas del Renacimiento, sin duda siguiendo a Platón y de hecho temerosos de la corrupción moral tanto como de la superficialidad filológica, pues una era causa de la otra? Desde Durero a Rembrandt, a Alonso Cano, a Ribera, El Greco, Zurbarán, Caravaggio, Tiziano, Poussin y tantísimos otros han recreado con intensidad inusitada el ideal artístico en representación del humanismo cristiano y del *humanismo perenne*, quiero denominar, que unifica culturalmente a Europa.

Eres / eras: propositions pour la lecture d'une convergence sémiologique

Renaud Cazalbou
Université de Toulouse - Le Mirail

Ne parlons plus de hasard *ou de* fortune, *ou parlons-en seulement comme d'un nom dont nous couvrons notre ignorance.* (Bossuet)

Que la langue obéisse à une logique de saine économie et qu'elle se montre capable de réutiliser ici ce qu'elle a repoussé là, qu'elle refuse le gaspillage et qu'elle ait inventé le recyclage avant même que le mot existe n'est une nouveauté pour personne. Que par de secrets mécanismes, elle ait adopté certaines lois de nature comme celle qu'énonça Lavoisier, n'est pas non plus une grande découverte. On expliquera, donc, que l'apparition, en espagnol, de la forme *eres* est due à ce souci de rentabilité. La naissance des futurs périphrastiques rendait désuet le futur héréditaire hérité du latin; il y avait donc des formes inemployées où la langue, semble-t-il, aurait puisé afin de remplacer une deuxième personne de l'indicatif présent devenue, en raison de l'évolution phonétique, identique à la troisième. Il n'y a là cependant pas de réelle explication: la logique du fonctionnement ne saurait rendre raison des cheminement parfois tortueux, parfois mystérieux mais toujours subtils que la langue emprunte.

L'espagnol est allé emprunter une forme de futur pour former sa deuxième personne, c'est entendu, parce que le futur ne se forme plus de la même façon, on en convient; cela a d'autant plus de sens que cette solution est inédite dans les langues romanes, la belle affaire! Décrire ce fonctionnement est sans doute d'un grand intérêt, mais il ne peut rendre compte des implications que cette simple solution, ce *bricolage* de la langue laisse entrevoir pour l'ensemble du système. La première est la convergence sémiologique qui s'établit entre cette deuxième personne de l'indicatif présent et l'ensemble du paradigme de l'imparfait. De ce point de départ, simple constatation de similitude de formes héritées du latin, découlent un certain nombre de conclusions relatives

notamment à leur *sémantèse* ainsi qu'à l'ensemble de l'architecture de ce verbe *ser* qui est une création on ne peut plus hétérogène dans le tableau verbal espagnol.

À propos de cette convergence sémiologique, M. Molho signale que

> Cette structure s'explique dans le cadre de l'affrontement allocutif qui, s'exerçant dans le champ de l'existence signifiée par ser, retient nécessairement la première personne dans l'espace de présent (la première personne est celle qui est) et rejette, de ce fait, l'allocutaire dans un immédiat au-delà, c'est à dire dans l'espace de futur: er-e-s<(eris). C'est dans cette chronologie de raison qui se signifie par l'introduction dans le présent d'une personne deuxième futurisée, incapable de signifier le futur temporel, puisque ce dernier ressortit au thème *s< sous désinence appropriée: s-e-r-á-s.
>
> Le même thème rhotacisé er- se retrouve à l'imparfait. Sa configuration futurisante s'explique par la nécessité de conserver à la notion d'"être" désormais versée au passé qui l'emporte et menace de l'abolir, une charge suffisante d'actualité. Celle-ci s'obtient en futurisant la notion d'"être" qui, de ce chef, résiste à l'attraction destructrice du passé[1].

Précisément, ainsi que le signale M. Molho, lui même, ce thème rhotacisé n'est plus à même de déclarer le futur temporel qui s'exprime autrement en espagnol. Posée en ces termes, la question revient à s'interroger sur ce qui reste de futurisant dans cette racine. Si *er-* n'est plus convoqué pour dire le futur, le thème rhotacisé peut donc intervenir dans la morphologie d'un temps essentiellement ressenti comme passé: *l'imparfait.* Cependant, le fait même que l'on utilise un formant futurisant pour construire une forme destinée à dire du passé ne laisse pas de soulever des interrogations. Dès lors, et afin d'en cerner tenants et aboutissants, sans doute faut-il revenir à l'origine même des langues anciennes afin de suivre l'évolution de ces formes qui n'ont cessé, sous une apparence d'identité, de modifier leur compétences. *Eram*, en effet, n'a peut-être pas plus de rapport avec *era* que *eris* n'en a avec *eres*. Pour décevante qu'elle soit *a priori* cette solution doit cependant être envisagée.

Historiquement la forme *eram* comme les formes de plus-que-parfait en -*eram* (*amaveram/legeram*) sont des formes rhotacisées issues de *ES-AM* en ce qui concerne le verbe *esse* et de la terminaison **IS-AM* pour les plus que parfaits, c'est-à-dire un suffixe de parfait auquel vient s'adosser un élément dési-

[1] Maurice Molho, "Deux morphogénies: fr. *tre*, esp. s*er*", *Cahiers de linguistique hispanique médiévale N° 17,* Paris, Kincksieck, 1992, pp. 5-31.

nenciel caractéristique de l'imparfait. Mis à part cette désinence d'imparfait, étymologiquement, il n'y a a donc que peu de rapport entre *-eram* marque de plus-que-parfait et le verbe *être*. Cependant, on peut se demander si la convergence sémiologique ne valait pas, dans l'esprit des locuteurs latins, identité et s'ils ne voyaient pas dans *amaveram* un temps formé à partir de *eram.* La question, on en conviendra, mérite, au moins, d'être posée. Ce qui est évident, en revanche, c'est que la conjugaison latine a largement joué de ces parallélismes de formes afin d'homogénéiser des paradigmes qui réclamaient un effort constant de simplification d'un héritage extrêmement divers voire disparate.

La structuration en deux aspects *infectum / perfectum* et la disparition de temps et modes (ainsi que les transferts de catégories) tels que l'*aoriste* ou l'*optatif* tels qu'ils sont connus en grec est la marque la plus évidente de cette simplification.

La protohistoire de l'imparfait latin et de ses relations avec des formes futures a déjà fait l'objet d'études fort savantes, en particulier de la part de A. Ernout et E. Benveniste, et laisse apparaître des convergences historiques entre imparfait, futur et subjonctif.

> Si l'on écarte lat.eram qui doit être une forme analogique destinée à compléter le paradigme du présent et appelée par la proposition -bo: bam / ero: x, l'imparfait italique se réduit à l'unique forme lat. bam, o. fufans. […] Or, l'irlandais possède, outre -ba subjonctif, un -ba imparfait. Ce -ba subjonctif a été expliqué comme un emploi modal du -ba imparfait. On pourrait, semble-t-il, renverser les termes et voir dans l'imparfait ba un développement préhistorique du subjonctif (optatif)-ba, ce qui mettrait le développement irlandais en exact parallèle avec celui de l'italique[2].

L'affinité ainsi définie entre l'imparfait (temps) et un mode du *non réel* (optatif ou subjonctif) trouve des résonances dans l'emploi dit hypothétique de l'imparfait (*un pas de plus et je tombais*) mais aussi en espagnol (*yo era la princesa* souvent relevé comme emploi dit *euphémistique*[3]).

Il convient de s'arrêter un instant sur ces points: de l'évolution antérieure, les langues italiques ont fait émerger ce que la tradition philologique, à la suite d'A. Ernout, a considéré comme un morphème de temps.

---

[2] Emile Benveniste, "Prétérits et optatifs en Indo-Européen", *Bulletin de la Société Linguistique de Paris* T. 47, fasc1, N° 134, 1951, pp. 12-20.

[3] Voir à ce sujet Michel Benaben, *Manuel de linguistique espagnole*, Paris, Ophrys, 1994, p. 208.

> Par rapport à l'indo-européen, le latin présente une innovation remarquable, dans la mesure où à l'expression du prétérit il affecte un morphème spécifique. Ce morphème est de forme -ā- dans l'imparfait du verbe "être" et de ses composés (*eram<*es-am*) , ainsi qu'au plus-que-parfait de toutes les flexions (*fueram, amaveram, legeram, etc.)* où la finale -*eram* procède de *is-am*. Un autre morphème, *-ba->*bha*, sert à constituer l'imparfait actif et le passif de tous les verbes autres que "être" (*ama ba m, ama ba r; dele ba , lege-bam, etc.)* la forme osque *fufans>bhu-bha-nt* "erant", seul exemple d'imparfait présenté hors du latin par les langues italiques, atteste de même ce morphème, et fournit la preuve de son origine italique[4].

On pourra objecter que ces préoccupations sont fort éloignées de la question posée car le système morphologique de l'espagnol n'est pas plus tributaire de l'indo-européen que nous ne le sommes des hommes de *Cro-Magnon*. Vue sous cet angle, la remarque pourrait être justifiée, cependant à y regarder de près, on s'apercevra que la convergence entre le futur et l'imparfait est une constante dans l'histoire et même la préhistoire de nos langues. De fait, c'est parce que les sytèmes ont évolué et parce que cette convergence entre l'imparfait et le futur n'est plus immédiatement perceptible que *eres* peut exister en espagnol aux côtés de *eras*. La variation morphologique qui a conduit à construire la deuxième personne du présent à partir d'une forme de futur est, certes, le résultat d'une désaffection de *eris* comme futur, néanmoins, on aurait mauvaise grâce à ne pas reconnaître que cette démarche s'inscrit dans un mouvement plus général de réfection des futurs dans les langues romanes. En revanche, que l'on ait justement choisi cet ancien futur pour déclarer l'existence de l'allocutaire établit des corrélations entre futur et présent (*eris /eres*) mais aussi entre présent et imparfait (*eres/eras*). On reconnaîtra donc, en bonne logique, que c'est cette cette deuxième personne atypique qui fait le pont entre le futur et l'imparfait.

Benvéniste relève aussi l'existence de ce morphème /a/ à valeur de prétérit et souligne la similitude de désinence entre *-bam* imparfait et la forme *dicam* subjonctive. Cependant, une autre forme laisse apparaître ce type de désinence: *dicam* peut, certes, être un subjonctif mais c'est aussi un futur *dicam, dices*. Si l'on se fonde sur le seul signifiant, on voit donc, en latin, s'établir une corrélation subjonctif /futur indicatif / imparfait indicatif et ce dans l'architecture globale des temps. Ce qui revient à dire que la convergence rele-

[4] Pierre Monteil, *Éléments de phonétique et de morphologie du latin,* Paris, Nathan, 1973, p. 326.

vée pour le verbe *ser* n'est qu'un reflet particulièrement évident d'un phénomène beaucoup plus vaste et surtout plus ancien. Si l'on ne peut véritablement saisir la raison profonde de la formation de ces temps/mode à l'aide d'un morphème apte à dire un *prétérit*, on peut néanmoins voir s'établir un réseau de corrélations de type sémantique: les relations entre le subjonctif et le futur sont évidentes; on n'en citera qu'un exemple, lequel ramenera (mais l'avions-nous quittée?) à la question qui nous occupe. Le futur *ero, eris* est un "ancien subjonctif à voyelle thématique brève[5]" sous la forme **es-o* (on rappellera qu'en grec ancien le futur se forme par ajout d'un infixe sigmatique). Quant à l'imparfait, si l'on se réfère à ses anciennes valeurs telles qu'il les avait en grec ancien, on remarque que si son ancrage dans le passé est indubitable, la réalité du procès déclaré est souvent sujette à caution (on signalera qu'un des effets de sens relevé par les grammaires est "l'idée qu'il suggère une tentative faite dans le passé souvent sans résultat[6]"). Quoi qu'il en soit, on peut émettre ce qui est déjà plus qu'une hypothèse, à savoir une architecture à date fort ancienne autour des concepts de *réalité* et *non réalité*. Le point de contact entre *imparfait, futur, subjonctif* serait dès lors *ce qui n'est plus réel*, *ce qui n'est pas encore réel*, *ce qui n'est pas réel*. Quant au mode originel *l'optatif*, force est de constater qu'il s'inscrit dans cette logique; les grammaires grecques relèvent qu'il "a d'abord exprimé la possibilité, puis il a servi surtout à exprimer le désir et le souhait[7]". Au total, de la non-réalité exprimée sous divers angles. Cette répartition, *mutatis mutandis,* rappelle un certain nombre de conclusions de Gilles Luquet à propos du *mode inactuel*[8].

L'architecture du latin, elle, est radicalement différente. On sait que la disparition de l'aoriste et la bipartition du système verbal en *infectum* et *perfectum* a entraîné une révolution conceptuelle à l'intérieur du sytème verbal:

> Le cadre géométral du latin, en ce qui concerne l'architectonique du temps, consiste, dans le mode indicatif, dernier en date dans la chronogénèse, en deux horizons

[5] Alfred Ernout, *Morphologie historique du latin*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 177 (1ère ed. 1914)

[6] J. Allard et E. Feuillâtre, *Grammaire grecque*, Paris, Hachette, 1972, p. 174.

[7] Ibidem, p. 173.

[8] Voir en particulier le chapitre VIII "De la non temporalité de l'imparfait et du conditionnel en espagnol et en français. Essai de redéfinition des modes verbaux dans ces deux langues ", *Regard sur le signifiant*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000.

> parallèles: l'horizon de conscience actuelle et l'horizon de mémoire, coupés l'un de l'autre en leur milieu par un point séparatif qui est le présent pour l'horizon supérieur, celui de conscience actuelle, et le parfait pour l'horizon de mémoire[9].

Dès lors on a une répartition qui est extrêmement claire et qui s'opère de la façon suivante:

> Le parfait latin, réédition du présent dans la subsidence verticale de lui-même, opère dans l'étendue du temps la même action séparative extérieure que le présent proprement dit, de sorte qu'il en résulte un passé de parfait, *amaveram*, et un futur de parfait, *amavero*, qui sont des formes temporelles simples.
>
> Au total, le latin —dans le mode indicatif où se dessine la représentation achevée du temps— le latin compte six formes, à savoir: deux présents exerçant extérieurement une action séparative, l'un au niveau de la conscience actuelle (le présent proprement dit) l'autre au niveau de la mémoire (le parfait), et quatre formes représentatives du résultat de cette double action séparative demeurée extérieure, à savoir: l'imparfait et le futur, le plus-que-parfait et le futur antérieur[10] .

Cette nouvelle architectonique qui voit la disparition de l'aoriste (lequel ne peut plus avoir sa place dans le système) laisse donc apparaître une structure stratifiée, symétrique de part et d'autre de l'axe de séparation *infectum /perfectum* mais aussi, pour deux conjugaisons au moins, symétriques de part et d'autre du présent puisque, comme le signale A. Ernout, "On peut supposer que l'existence du futur *ero* du verbe *sum* en face de l'imparfait *eram* a favorisé la création de *amabo, monebo* en face de *amabam, monebam*[11]."

Mais cette régularité est parfois mise à mal: dans ce que la tradition nomme le subjonctif, à côté des formes premières de l'imparfait *essem, esses*, on trouve *forem, fores, foret* qui se construisent sur une racine seconde *fore* qui est un infinitif futur; originellement, il s'agit d'un ancien thème indépendant de subjonctif qui donnera à la fois des formes du subjonctif et du futur conformément au reste de l'évolution. Il n'en reste pas moins que ce thème archaïque est issu de la racine *bheu* dont M. Molho avait déjà dit qu'elle signifiait "pousser, croître" (*cf.* grec *phuô*, croître, pousser, *phuton*, plante) et qui donnera

---

[9] Gustave Guillaume, *Leçons de linguistique, années 1943-1944-série A*, Lille/Québec, Presses universitaires de Lille/Presses de l'Université Laval, 1990, p. 339.

[10] Ibid. p. 319.

[11] A. Ernout, op. cit., p. 219.

les formes qu'il qualifie d'aoriste (*fui, fuisti*…) mais aussi le participe futur *futurus*. Il faut cependant convenir que

> Le propre du verbe *f*, tant en français qu'en espagnol, est d'inscrire le verbe décadent dans le devenir aoristique, qui est comme une remontée de la décadence à contre-courant d'elle-même, et ce *ad infinitum*. D'où le nom de "pasado indefinido" que BELLO proposait de donner à l'aoriste espagnol, au vu de l'aoriste *fui* et de sa valeur dans une phrase telle que: *Dios dijo: que la luz sea, y la luz FUE*[12].

C'est précisément cette affirmation de M. Molho qui peut nous mettre sur la voie de l'explication. En effet, l'opposition en grec entre imparfait et aoriste est, schématiquement, l'opposition entre un passé subjectif et un passé objectif, un passé qui dure et un passé sans notion de durée, une tentative opposée à une effectivité. Du point de vue morphologique, on voit en grec se former une trinité semblable à celle que l'on a déjà évoquée pour le latin (et pour les formes de deuxième personne du verbe espagnol *ser*):

L'aoriste ἐλυσα comporte un augment comme l'imparfait ἐλυον et un infixe *sigma* comme le futur λύσω, soit, si l'on lit le signifiant, comme un présent λύω amplifié d'un infixe et d'un augment; la forme étant couverte par une voyelle désinencielle devenue par la suite une marque de prétérit (voir *supra*). L'aoriste apparaît donc, du point de vue morphologique, comme un mélange de passé et de futur, de remontée à contre-courant dans la décadence comme avait pu le noter Molho.

Sans aller plus loin dans l'analyse et dans l'historique de ces formes, il convient de tenir pour conclusion partielle qu'historiquement, il existe un lien sans cesse renouvelé entre l'imparfait et le futur, lien qui perdure de nos jours avec ce que Guillaume appelait *imparfait prospectif* ou même la possibilité que se sont donné les langues romanes de former un deuxième futur à l'aide de désinences d'imparfait. Dès lors la convergence sémiologique entre *eres* et *eras* s'explique historiquement par la similitude des formes d'imparfait et de futur. Ladite similitude se retrouve, d'ailleurs, dans la conjugaison du français ancien puisqu'à côté de la forme première d'imparfait ("forme héréditaire" selon Moignet) *ere, eres, ere (ert)*, on trouve un futur *er, ers, ert*. Mais doit-on s'arrêter là et conclure dans le fond à l'accident, s'en remettre au hasard et au for-

[12] M. Molho, op. cit., p. 30.

tuit pour expliquer que l'espagnol, trouvant une forme délaissée l'a utilisée pour remédier à une possible ambiguïté? Que n'a-t-il inventé cette forme, comme il l'a fait avec la deuxième de pluriel (*estis*>**sotis*>*sodes*)? Pourquoi n'a-t-il pas contourné la difficulté comme cela a pu se faire dans les variations dialectales *sos* ou *yes* (aragonais, léonais)?

Dans un mince article de deux pages intitulé "La forma *eres*[13]", Bernard Pottier oppose un *Yo* assertif à un *Tú* dubitatif ("sé de mí, imagino de tí") en illustrant son propos par un exemple tiré du japonais où les verbes de sentiment, à la deuxième personne, s'expriment au futur[14]. Il y aurait donc une constante universelle selon laquelle la personne de l'allocutaire serait potentiellement affectée d'un signe de *non-réalité*. Cependant, là encore tout repose sur cette affirmation que *eres* est porteur de futurité. Or, comme l'avait montré Molho la futurité du verbe *être* ne peut se déclarer que par la racine "*S* adossée à un *∂* timbre *e* et suivi d'un -r- qui est celui de tous les futurs du français et de l'espagnol[15]." Il se trouve que le verbe *être* est le seul qui ait emprunté une forme de futur, ce qui est déjà une curiosité puisque, comme verbe fondamental, il est supposé se trouver dans une antériorité notionnelle. Cette antériorité est, bien évidemment, commune à tous les temps du verbe. Si l'on se penche sur le signifiant du verbe, on constatera qu'en raison de l'histoire de ces formes, l'imparfait du verbe *ser* est similaire aux formes dites d'*imparfait du subjonctif*, les formes en *-ra*.

De même, en espagnol, il n'existe qu'un seul type de formes paroxytoniques terminées par la voyelle [e]: celles que l'on nomme *futur du subjonctif* ou forme en *-re*. Il est pour le moins surprenant de retrouver, sous une nouvelle forme, ce parallélisme passé/futur (*imparfait / futur*) qui, on s'en souvient, est sous-jacent tout au long de l'histoire depuis les racines indo-européennes. Mais la simple constatation d'une similitude d'apparence ne suffit pas, encore faut-il la justifier. La forme en *-ra* est chargée de déclarer, pour dire la chose schématiquement, une double antériorité sans valeur résultative, c'est à dire

[13] B. Pottier, "La forma *eres*", *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad, 1977, p. 207-208.

[14] "En japonés, cuando se trata de sentimientos o impresiones muy personales, sólo se puede emplear la primera persona, porquees imposible atribuir a otro tal clase de cualificación.", ibid., p. 208.

[15] M. Molho, op. cit., p. 22.

"une *effection* et on déclarait qu'en un lieu du passé antérieur à un repère appartenant lui-même au passé, logeait l'entier accomplissement d'une opération[16]."

Si l'on reprend les équations de Jean-Claude Chevalier, l'imparfait de l'indicatif se traduit de la façon suivante: (Tev = Tact) < (Tobs<Tloc)[17]. Si l'on admet qu'il est généralement dévolu à l'imparfait de déclarer un événement passé, (que cette fonction ne soit pas unique, on en convient bien volontiers), le verbe *ser,* en tant que verbe premier, y compris parmi les verbes fondamentaux , et aussi en tant que catégorie à lui seul (que l'on se souvienne de l'influence de *eram/ero* sur *-bam/-bo* voir *supra*), lorsqu'il est employé à l'imparfait, pourra donc être considéré comme étant affecté d'une double antériorité à la fois temporelle et notionnelle, extrinsèque et intrinsèque. On serait donc face à une pseudo-forme en *-ra*. Pour étayer cette hypothèse, on remarquera que le français, qui n'a pas de forme en *-ra* ou son équivalent, —on devrait dire plutôt, qui n'en a plus depuis le XII^{ème} siècle, date avant laquelle on connaissait une forme en *-re*, temps du passé de l'indicatif issu de des plus-que-parfaits latins et ce uniquement pour les verbes *avoir, estre, pooir, savoir, voloir, faire, rover*, lequel temps avait le plus souvent valeur de prétérit mais aussi, parfois, d'irréel du passé— a éliminé son imparfait héréditaire[18] au profit des formes en *es-t* dans lesquelles M. Molho voyait "un refus du non-être, refus marqué par l'intervention du radical déterminé[19]".

Du côté de *eres*, on observera la même antériorité intrinsèque inhérente à la nature même du verbe. Mais s'il n'est plus demandé aux formes anciennes de dire le futur, en revanche, dans l'acte de parole, l'allocutaire est toujours le futur du locuteur qui le détermine. En effet, la notion de futurité est détermi-

[16] Gilles Luquet, "Une autre façon de concevoir l'histoire de la forme en *-RA*: un seul signe de langue, plusieurs modes d'emploi au fil des siècles", in op. cit., chap. IX, p. 109.

[17] Ces paramètres temporels sont au nombre de quatre qui sont: *le locuteur* qui use du langage, *l'observateur*, image que le locuteur se donne de lui-même dans la sasie de l'événement, *l'événement*, le phénomène que le verbe rapporte et enfin *l'acteur*, l'être engagé dans l'événement rapporté par le verbe. Voir à ce sujet, "Le verbe une fois de plus", *Linguistique hispanique (Actualités de la recherche), Actes du IVème colloque de linguistique hispanique*, Limoges, PULIM, 1992, pp. 329-342.

[18] 1ère personne *ere, iere*, 2ème, *eres, ieres*, 3ème *ere, ert, iere, iert*… voir G. Moignet, *Grammaire del'ancien français*, Paris, Kincksieck, 2002, p. 66.

[19] M. Molho, op. cit., p. 10.

née par la relation locuteur /allocutaire, ce dernier étant dans la postériorité du premier. Au total donc une postériorité dans une antériorité, ce qui est le schème de fonctionnement du *subjonctif futur* (forme en *-re*). Hypothèse hardie, certes, mais elle pourrait expliquer la subsistance de cette forme future ou issue de futur héréditaire alors que d'autres langues l'ont éliminée au profit du futur périphrastique synthétisé; il se trouve, en outre, que l'espagnol s'est doté d'un subjonctif futur. La coïncidence est, pour le moins, troublante. Autre coïncidence; par un jeu de structures en miroir *eres* se trouve être le double inversé de *seré*. Sans doute ne faut-il pas accorder trop de sens à ces phénomènes mais force est de constater qu'à une deuxième personne de *pseudo-futur* correspond une première personne de futur réel, comme si la langue avait voulu opposer le futur chronologique, temporel mais purement accidentel de *seré* au futur notionnel, métaphorique mais essentiel de *eres.* Au demeurant, cette structure en miroir avait déjà été soulignée par Molho pour des formes du verbe français *être* (sə < > ə̃s) Dès lors, la convergence sémiologique de ces deux formes est à chercher dans la nature même du verbe, dans cette antériorité du verbe de l'*être* comme la marque de cette spécificité radicale.

Cette conclusion, si on l'accepte, entraîne deux remarques finales. La première est une objection formulable de la façon suivante: si l'on admet la théorie élaborée à partir de *eres*, comment expliquer que les zones *voseantes* d'Amérique n'aient pas accepté cette forme ou une forme similaire? On peut toujours expliquer que *eres* ne correspond pas au canon de la forme *voseante* (oxytonique et correspondant à une deuxième personne de pluriel amputée de son /i/ morphème de pluriel), mais il existe aussi le cas de *has*. On peut se demander si la forme *sos,* au signifiant absolument circulaire, ne fonctionne pas sur une logique similaire à celle de *eres* mais sur un autre plan. La circularité de *sos* le prive de toute temporalité *endogène* car ce signifiant ne se perçoit pas dans le temps. Sa temporalité propre, il va devoir l'emprunter ailleurs, dans le seul repère fixe que l'on connaisse, le *yo.* Ainsi, la deuxième personne, en ce cas, en tant que personne *voseante*, ne se peut concevoir que comme un pluriel ou plutôt un *pseudo-pluriel*. En effet, l'explication du *voseo* donnée par J. Schmidely semble présenter une faille: si l'on admet que le présent est le temps où l'allocutaire est aussi acteur et donc acquiert une *compacité* (*cantás, comés, vivís*), il faut remarquer que cette réalité est aussi vraie— et à plus forte raison— pour la première personne (lequel serait tout à la fois locuteur et

acteur). Or, la seule personne affectée d'une sémiologie particulière est la deuxième. En revanche, si la première personne est indépendante, la seconde est présupposée par la première. En d'autres termes, dire *tú* c'est avoir dit *yo* auparavant. Dès lors, *tú* ne peut être conçu qu'*avec* et *après yo*. D'où la formation d'un *pseudo-pluriel* identique dans la logique au *pseudo-futur eres*.

Enfin, il conviendrait, en guise de dernière remarque, de revenir sur la notion de futurité. On ne peut nier que la convergence entre *eres* et *eras* repose sur l'identité de ce qui peut être considéré comme une racine *ER-* commune au *pseudo-futur* et à l'imparfait. Doit-on se contenter d'un argument purement historique?; et donc faire de *eres* et *eras* un simple accident de l'histoire? Si l'on se réfère à ce que Guillaume disait de l'organisation des temps de l'indicatif, on constate qu'en latin, il existe deux présents l'un d'*infectum*, l'autre de *perfectum*. Le cadre géométral de l'espagnol est tout autre.

Il existe, certes, toujours les deux horizons parallèles mais ils se répartissent en cinq temps, trois de l'actuel et deux de l'inactuel; les deux horizons différant par le fait que celui de l'actuel connaît un présent séparateur alors que celui de l'inactuel l'ignore; en effet, les temps de l'actuel connaissent une sémilogie spécifique de la première personne alors que ceux de l'inactuel ne la connaissent pas. Soit en schéma

Prétérit (passé)	Présent	Futur
Imparfait passé ← présent	Conditionnel passé/présent → futur	

À l'étage inférieur (*inactualité*), on le voit, deux temps l'un prenant sa racine dans l'en-deçà du présent, l'autre dans l'en-deçà du futur, en accord avec leurs sémiologies respectives. Au total donc, un temps qui est descendant (l'imparfait), l'autre ascendant (le conditionnel) par rapport à un repère du présent qui dans cet horizon est, certes, problématique mais doit être considéré d'une façon ou d'une autre. Ces temps de l'inactuel sont ceux qui, selon Jean-Claude Chevalier s'expriment comme (Tobs≠Tloc), entraînant par là la moindre définition de l'être locuteur soulignée plus haut. Il en résulte que pour le verbe *ser*, on obtient

ER = *descendant* (de l'au-delà vers l'en-deçà).
SER = *ascendant* (de l'en-deçà vers l'au-delà).

Il se peut qu'il y ait là une explication de la disparition des futurs héréditaires (du moins pour l'espagnol, puisqu'ils ont existé en français pendant un temps). Si l'on admet que ER- est une racine qui est chargée de déclarer une certaine vision de décadence de la forme (orientation de l'au-delà vers l'en-deçà), une forme de futur issue de *ero* (futur de *sum/esse)* ne pourrait être que descendante (du futur vers le présent), ce qui ne saurait être conforme à la représentation que l'on a du futur thétique qui est ascendant; le futur descendant étant dévolu en espagnol à la forme en *-re*. Or, la seule forme qui, à l'intérieur du présent de l'indicatif, soit discriminée est *eres* parce qu'elle obéit à une direction descendante (vers le *yo* du locuteur puisqu'un allocutaire présuppose un locuteur) qui, de ce point de vue encore, se révèle le reflet inversé de *seré*. Mais doit-on s'étonner que la langue fonctionne par *jeux de mots?*

Trente Essais de Littérature Général et Comparée, ou la corne d'Amalthée,

de Daniel-Henri Pageaux,
Paris, L'Harmattan, 2003.

Daniel-Henri Pageaux, professeur à la Sorbonne Nouvelle, auquel on rend hommage actuellement en raison de la cessation de ses activités professorales, est l'auteur d'abondants ouvrages d'études littéraires comparatistes, ainsi que codirecteur de la *Revue de Littérature Comparée*, publication qui a servi quasiment tout au long du XX siècle de référence européenne pour les études de littérature comparée; romaniste, hispaniste, africaniste… On ne peut manquer de saisir cette occasion pour rendre compte du travail de ce critique comparatiste qui garde toujours les bonnes habitudes parisiennes et en oublie les mauvaises. Pageaux, qui a réalisé sous forme de communications annuelles divers bilans de la production hispano-portugaise sous le titre de *Ibérica,* -mais on ne lui a pas prêté en Espagne l'attention qu'il méritait-, est aussi précurseur des études d'imagologie et auteur également de différents ouvrages: essais (*Les ailes des motes. Critique Littéraire et Poétique de la Création,* 1994; *La Lyre d'Amphion. Pour une poétique sans frontières,* 2001; *Sous le Signe de Vertumne. Expérience poétique et création littéraire,* 2003), linguistique, recherches littéraires académiques (il a publié des œuvres du Père Feijoo, du philippin José Rizal et de Miguel Torga, et écrit *Quinze études autour de «El Siglo de las Luces»* 1983; *Ernesto Sábato ou la littérature comme absolu,* 1989; *Naissance du Roman,* 1995; *Histoire de la littérature espagnole,* 2002); Il est notamment auteur de recherche purement comparatiste (*Images de Portugal dans les lettres françaises, 1700-1775,* 1971; *Imagens do Portugal na cultura francesa,* 1984; *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura,* en collaboration avec A.M. Machado, 1982, mis à jour en 2001; *De Commynes á Mme. d'Aulnoy . Deux siècles de relations hispano-françaises,* 1987; *La Littérature Générale et Comparée,* 1994; *Perspectives Comparatistes,* 1999). De même, Il est auteur des romans (avec le pseudonyme Michelle Hendrell, *Le Sablier retourné,* 1989; *Le Système décimal*, 1992).

Le professeur Pageaux dans ces *Trente Essais de Littérature Générale et Compa-*

rée, veut mettre en avant et faire bilan de ses écrits théoriques et comparatistes d'après ce qu'il considère un espace spécifique et nettement comparatiste. Dans ce but, il organise 5 chapitres thématiques: «cultures en dialogue» concernant les relations franco-espagnoles et portugaises; «Figures de la médiation» où il rassemble une série d'auteurs particuliers de différents horizons (Eça de Queirós, Paul Hazard, Miguel Batllori, José Regio, Max-Pol Fouché, Roger Caillois, Aimé Césaire); «le roman entre le poétique et l'imaginaire» (El Quijote, *Cumandá*, José Rizal, Rilke-Joyce-Cendrars, Xavier Orville, Tierno Monenembro, Raphael Confiant); «Types, figures, mythes» (Corneille, Cristobal Colón, Miguel Torga, Sartre); et «apertures théoriques» sur la notion de «l'imaginaire», en tant qu'élément pour une théorie sur la littérature comparée, multiculturalisme et inter-culturalité, la littérature des origines, où il essaie d'éclaircir ce concept par rapport à plusieurs auteurs de cultures diverses, notamment de culture hispano-américaine; perspectives comparatistes de la francophonie; les préfixes comparatistes (inter, supra, trans, extra, multi, post), où il préconise la possibilité d'une autre lecture, des lectures croisées, du comparatisme comme pont entre deux berges, en conformité avec le concept de «médiation» omniprésent chez Pageaux.

Pageaux est un comparatiste connaisseur non seulement d'un prodigieux univers de genres et littératures très diverses, ce qui serait tout simplement condition préalable pour une bonne pratique de la discipline, mais aussi il se démarque pour son caractère critique direct et transparent. Par conséquent, nous nous trouvons face à un comparatiste qui ne prétend nullement se parer de séductions érudites, peut-être utiles pour captiver un certain public (des étudiants nord-américains, par exemple; ou personnes facilement influençables) dans un but inavoué, soit pour cacher la nudité ou carence théorique, soit d'obtenir des louanges gratifiantes… Le fait est que l'on soit plus ou moins en accord avec ses recherches- le professeur Pageaux propose, certainement, des concepts efficaces et cela est, probablement, la raison par laquelle, il ne prétend pas se montrer différent à lui-même… Et il ne s'agit pas, bien évidemment, d'un problème de difficulté ou de complexité théorique – cela est une autre question - mais d'une préférence pour le travail bien fait, aux antipodes du snobisme et du clinquant. Nous ne sommes pas face à un attrape-nigaud. Dans le cas de ce professeur, tout ce qui brille, et c'est une évidence, est or et nous sommes, contrairement à d'autres comparatistes de sa génération, face à un exercice actif et efficace de ce que purement et simplement on peut appeler de l'honnêteté intellectuelle.

J. CARALT
(Traducción al francés de ELSA ESTAIRE)

À la recherche du temps perdu,

de Marcel Proust,
Madrid, Ed. Valdemar, 2005,
traducción de Mauro Armiño

La aparición de una nueva obra siempre es noticia, en unos u otros ámbitos. La aparición de una nueva traducción sólo trasciende en ocasiones a un ámbito amplio, pues en general las traducciones son noticia para un público especializado, y en escasas ocasiones para el gran público, coincidiendo en general con acontecimientos u obras particulares.

Traemos aquí esta reseña por cuanto deseamos saludar la aparición de una nueva traducción al español de la obra "*À la recherche du temps perdu*" de Marcel Proust, realizada por Mauro Armiño.

Mauro Armiño es un hombre relacionado con las letras en varias de sus vertientes: las cultiva o ha cultivado como periodista o conferenciante, así como con una trayectoria de traductor que le ha valido ser distinguido ya en más de una ocasión con el Premio Nacional de Traducción, o en su faceta de hombre dedicado a la literatura, no sólo francesa, como en este caso, sino inglesa de la época moderna.

Traducir a Marcel Proust, siempre es una tentación por la categoría de su obra y porque el autor tiene ya un lugar entre los grandes de la literatura francesa. En el caso que nos ocupa, el tema tiene su mérito añadido por la envergadura de la tarea, y porque supone lanzarse a un ruedo controvertido. Proust tiene sus grandes defensores, y sus detractores, aunque pocos lo expresan externamente, no sólo por la categoría *a priori* del personaje, sino porque en estas causas no se emplea mucho tiempo.

Pero cuando menos, tenemos la garantía de que la obra no pasará, felizmente, inadvertida. Además tiene un mérito añadido en este caso, por cuanto su aparición ya ha avivado algunos rescoldos de polémica: que si la nueva traducción cuestiona trabajos anteriores, que si era o no necesario hacer una traducción nueva… En fin, que las comparaciones serán inevitables.

En cualquier caso, el ejercicio de la traducción se ha profesionalizado en estos tiempos lo suficiente como para poder contar con personas de amplia formación de base que garanticen un respeto al texto: no obstante, una traducción, y mucho más si se trata de una obra literaria, es asimismo un ejercicio de interpretación de palabras, mensajes, ideas y sentimientos tan complejo que nunca existirá una garantía total, salvo en el caso de que el autor escribiera directamente las dos versiones.

Y desde este punto de vista, toda nueva aportación debería ser recibida con alegría por cuanto supone al menos la posibilidad de establecer contrastes y

tomar decisiones personales con más y mejores argumentos. Por otro lado, con el correr del tiempo, algunas obras, y más aún si son extensas, sufren modificaciones incluso en sus textos por aportaciones documentales que las enriquecen o estudios que descubren tal o cual fallo en el texto original, o nuevos datos que ayudan a situarlas en su contexto.

Tales parecen ser, entre otras de tipo documental que incluye en un amplio conjunto de notas, las aportaciones de Mauro Armiño: por un lado la de proporcionarnos un texto traducido con un criterio único, por otro la de proporcionarnos algunas novedades incorporadas a la misma, y sobre todas ellas la de proporcionarnos un nuevo texto que nos permita una vez más disfrutar de la lectura de unas obras que, cuestiones de gusto personal aparte, siempre tienen un público, probablemente porque sólo sobreviven al transcurso del tiempo aquellas cosas que conservan alguna vigencia.

JOSÉ ANTONIO R. LASA

Les aventures de la lecture. Cinq essais sur le Don Quichotte,

de Daniel-Henri Pageaux,
Paris, L'Harmattan, 2005

Connaître l'oeuvre de M. Pageaux c'est accéder à l'oeuvre prestigieuse d'un hispaniste incontournable, un de ces auteurs qui a consacré une grande partie de sa vie à la tâche noble d'ouvrir de nouvelles frontières, à l'ocurrence vers tout ce qui a à voir avec la culture hispanique dans ses multiples manifestations. Mais également, il a travaillé dans la prospection d'autres cultures.

C'est un homme privilégié, pour lequel l'accès à la connaissance comporte une clairvoyance exceptionnelle: c'est le privilège de ceux qui ont le pouvoir d'observer les différentes manifestations humaines depuis un observatoire supérieur qui leur permet d'exprimer des points de vue, en général très nuancés, avec une perspective d'ensemble construite à partir d'une vie vouée à l'étude.

La trajectoire professionnelle du professeur Pageaux est caractérisée par une longue vie consacrée à l'étude de la littérature avec une orientation vers la littérature comparée, résultat d'un trésor de connaissances acquises, et qui ont été développées aussi bien dans son oeuvre d'auteur, au moyen d'un nombre significatif de publications, que dans son travail comme professeur, lié à l'Université de la Sorbonne.

Son oeuvre

Concernant sa bibliographie, pourrait-on dire que Daniel-Henri Pageaux est un homme qui nous a laissé des écrits dont nous pouvons pleinement profiter: dans bien de cas il s'agit de textes élaborés après de longues heures dédiées à un travail professionnel très vaste dans le domaine des littératures latines, portugaise ou hispanique ("*Images du Portugal dans les lettres françaises* (1700-1755)"), dans d'autres il s'agit d'authentiques études de synthèse ou d'essais à visée globale sur quelques cultures en particulier ("*Histoire de la littérature espagnole*"), dans d'autres encore il s'agit d'études sur des auteurs concrets ("*Ernesto Sabato ou la littérature comme absolu*"), et parfois aussi de regards vers de cultures plus éloignées ("*Images et mythes d'Haïti*), ou encore d'autres travaux critiques et de réflexion théorique d'ensemble ("*La littérature générale et comparée*"). C'est l'oeuvre d'un auteur avec une longue et large trajectoire, qui garde toute sa fraîcheur intellectuelle comme le montrent les différentes thèses qu'il a dirigées.

Opportunité de la publication

Le prétexte de cet article est la publication d'un nouveau travail intitulé «*Les aventures de la lecture. Cinq essais sur le Don Quichotte*" apparu à Paris en 2005 et

édité chez l'Harmattan. Il vient se joindre à un riche éventail de travaux publiés pour commémorer le centenaire, tentation irrésistible pour quelqu'un voué dans sa profession et spectateur attentif aux événements importants. C'est un point de vue dont on peut tenir compte pour valoriser dans l'ensemble, les travaux publiés sur l'œuvre de Cervantes. Celle-ci petit à petit est en procès de se consolider comme chef d'œuvre de la littérature universelle. Ce même point de vue nous offre le regard d'un auteur suffisamment autorisé pour donner un avis qualifié à ce sujet.

Cinq essais réunis dans un livre où apparaissent des personnages qui ont déjà dépassé la catégorie d'individus pour entrer dans une dimension de personnages universels, comme c'est le cas de Don Quichotte et Dulcinea (des idéaux) et Sancho (le pragmatique), et d'une oeuvre d'auteur considérée comme l'origine du roman moderne, œuvre qui de son côté transcende le cadre étroit des lieux où cela se passe et qui, mélange de réalité et fantaisie, est une référence universelle.

Quelles sont les nouveautés qu'apporte ce travail à l'ample bibliographie se référant à Don Quichotte?

En introduction il nous parle d'un Cervantes daté, bien sûr, mais proche, au moins pour le plaisir de le lire, tant aujourd´hui comme auparavant. Le premier essai «L'invention du roman» constitue un parcours à travers divers auteurs qui ont étudié le Dom Quichotte tout en le considérant comme une œuvre moderne dans le sens de «sorte de réservoir de structures qui se développeront plus tard sous différentes formes». Dans le second essai «La parole et l'aventure» nous décrit comment la parole devient l'aventure, dans un exercice dialectique entre le mode discursif et le mode narratif, qui pousse le héros à surmonter les difficultés de l'aventure (les aventures, parfois uniquement des apparences), privilège du chevalier, au moyen de sa conception au préalable. Le troisième, «Des livres au livre», nous propose une lecture dirigée et conçue depuis l'acte littéraire de création, d'après laquelle le lecteur peut hésiter, et même se tromper, entre le réel et ses hypothèses de lecture, parmi lesquelles notamment un modèle mythique. Le quatrième essai, «Randonnées Manchegues» aborde le problème de l'espace, littéraire (?), géographique (?), dans lequel il n'y guère de références précises, mais plutôt des précisions génériques à visée poétique ou conventionnelle plutôt que réaliste, un lieu de passage. Le dernier, intitulé «Hommage à Dulcinea», nom propre et commun à la fois, devient réelle par une décision encore une fois antérieure, par un besoin (poétique?): dame, suzeraine, vierge même… dont la présence n'est que dans l'esprit du chevalier et, bien sûr, dans son discours.

Bienvenue donc à ce nouveau travail qui contribuera sans doute à l'élargissement de ce chef d'oeuvre de la littérature hispanique.

Bibliographie éditée par l'auteur

Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755), Paris, 1971, Fondation ulbenkian, 242 pp; (en collab. avec A.M. Machado), *Da Literatura comparada à Teoria da literatura*, Lisboa, 1989, ed. 70, 213 pp.; (en collab. avec A.M. Machado), *Literatura portuguesa, literatura comparada e Teoria da literatura*, Lisboa, 1982, ed. 70, 140 pp.; *Imagens do Portugal na cultura francesa*, Lisboa, 1984, Biblioteca Breve, 148 pp.; *Images et mythes d'Haïti* (Carpentier, Césaire, Dadié), Paris, 1984, éd. L'Harmattan, coll. Récifs, 237 pp. (en collab).; *José Rizal, Révolution aux Philippines*, Paris, 1984, Gallimard, coll. Connaissance de l'Orient, Préface et trad. révisée.; *Padre Feijoo, Théâtre critique* (textes réunis, présentés et annotés), Paris, 1971, Ed. du Delta, coll. Helgé, XXXVI-278 pp.; *Ernesto Sabato ou la littérature comme absolu*, 1989, Ed. Caribéennes, coll. Voix d'Amérique, 124 pp.; *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, 2002, Ellipses, 156 pp.; *La littérature générale et comparée*, Paris, 1994, A. Colin, coll. Cursus, 192 pp.; *Perspectives comparatistes* (éd. J. Bessière et D.-H. P.), Paris, 1999, Champion; *Da Literatura comparada à Teoria da Literatura* (en collab. avec A.-M. Machado), Lisboa, 2001, ed. Presença, coll. Fundamentos, 161 pp.; *Les Ailes des mots: critique littéraire et poétique de la création*, Paris, 1994, l'Harmattan, 175 pp.; *Naissance du roman*, Paris, 1995, Klincksieck, Etudes, 164 pp.; *Le Bûcher d'Hercule, Histoire, critique et théorie littéraires*, Paris, 1996, H. Champion, 579 pp.; *Les nuits carnutes*. Entretiens avec Ph. Goudey, Sobhi Habchi et Jean-M. Le Gal, Paris, 1999, Maisonneuve, coll. Itinéraires poétiques/itinéraires critiques, 198pp.; *Miguel Torga, La création du monde*, 1999, Garnier-Flammarion, I-XXV, 581-585 (préface et notes); *La Lyre d'Amphion, Pour une poétique sans frontières*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, 317 pp.; *Sous le signe de Vertumne*, Paris, 2003, éd. Jean Maisonneuve, 240 p.; *Quinze études autour de El Siglo de las Luces*, Paris, 1983, éd. L'Harmattan.

Thèses dirigées:

De 1977 à 2003, 130 thèses dirigées et soutenues (domaines de recherches: littérature française et francophones, ibérique et ibéro-américaine).

JOSÉ ANTONIO R. LASA

La Biblioteca Virtual Saavedra Fajardo

La Biblioteca Virtual del Pensamiento Político Hispánico "Saavedra Fajardo", dirigida por el profesor José Luis Villacañas, es un proyecto de investigación de la Universidad de Murcia, Universidad de Salamanca, Universidad de Alicante, Universidad Politecnica de Valencia y Estudi General de Valencia, financiado por el Gobierno Español, el Fondo FEDER de la Unión Europea y la Fundación Séneca - Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia. Programa de Apoyo a la Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. PCTRM 2003-2006. En la actualidad tenemos solicitada la renovación del proyecto para el estudio de la época de la monarquía hispánica. Como es natural el equipo de investigación también se ha reforzado. La biblioteca desea ofrecer un conjunto de recursos digitales en red que integra además un trabajo académico de análisis, búsquedas y de ayuda a la investigación, mediante tesaurus y asistencia bibliográfica.

Se ofrece la Biblioteca Saavedra Fajardo como un conjunto de recursos digitales. Aunque su finalidad fundamental es la propuesta de un corpus de fuentes y de estudios sobre pensamiento político hispánico, ofrece recursos que pueden ser útiles desde otras perspectivas temáticas. En realidad, qué sea una fuente de pensamiento político no resulta fácil de definir, sobre todo en épocas que conocieron sociedades menos funcionalmente organizadas que la nuestra. Se ha de reconocer que en el pasado muchos tipos de textos funcionaron como elementos centrales para organizar y legitimar las representaciones de mando y obediencia entre los hombres. Una fuente de pensamiento político significa una cosa muy distinta en el siglo XIII que en el siglo XX. Los textos medievales en los que se vierten las representaciones y conceptos capaces de legitimar la dominación política, también permiten configurar imaginarios de otras esferas de acción social, como la religión, la familia, la vida universitaria o la vida comercial. Desde luego, muchas veces son textos valiosos para el estudio de la historia de la literatura, la ciencia, el derecho, la economía o la iglesia. Desde esta perspectiva, esta biblioteca se concibe como un fragmento de una biblioteca de cultura hispánica, elaborada desde sistemas de búsqueda relacionados con el pensamiento político y auxiliada por soportes de estudios y de bibliografía centrados en este tema. Investigadores de otras disciplinas de la historia intelectual hispánica pueden encontrar aquí materiales útiles, que quizás esperen ser sistematizados con los tesaurus pertinentes a sus materias.

Barroco,
Madrid, Verbum (col. Verbum Mayor),
2004, 1275 pp.

Sumario

Prefacio 15
PEDRO AULLÓN DE HARO 21
La ideación barroca
JAVIER PÉREZ BAZO 59
El Barroco y la cuestión terminológica
EUGENIO D'ORS 95
Barroco. Arrabales de lo barroco. Revisión del Barroco
ALICIA RELINQUE 113
Sobre lo barroco en China
ALFONSO FALERO 139
El Barroco visto desde la historia intelectual japonesa
PATRICIA CAÑIZARES 171
La estética barroca en la literatura grecolatina
LUIS F. BERNABÉ 197
Un manierismo para la poesía árabe medieval
JUAN VICTORIO 217
Lo barroco en las letras medievales
SIMONETTA SCANDELLARI 229
Barroquismos en tiempos del Barroco histórico
VIRGINIA TOVAR 251
Arquitectura barroca occidental
JAVIER MOSCOSO 263
Prácticas científicas en el Barroco histórico: el caso de la historia praeternatural
SEVERO SARDUY 279
La cosmología barroca: Kepler
JAVIER PORTÚS 299
La imagen barroca
MARÍA DOLORES ABASCAL 349
Oralidad y retórica en el Barroco
GENARA PULIDO 377
El lenguaje barroco
JAVIER ARIAS NAVARRO 447
Acercamiento a la métrica barroca desde la doctrina española y la práctica inglesa
JAVIER GARCÍA GIBERT 483
Los fundamentos epistemológicos del Conceptismo
JESÚS G. MAESTRO 521
Arte barroco y personaje literario
ANTONIO RIVERA 567
Espíritu y poder en el barroco español
ANTONIO CARREIRA 597
El manuscrito como transmisor de humanidades en la España del Barroco
JUAN MANUEL VILLANUEVA 619
Una reflexión para el teatro barroco en España
LORETO BUSQUETS 637
Los dramas de Calderón: *Hercules ad bivium*
MANFRED TIETZ 669
El Barroco alemán y la literatura española
JOSÉ LUIS VILLACAÑAS 697
Gracián en el paisaje filosófico alemán
NICOLÁS VALDÉS 719
Barroco literario italiano
CRISTOPHE GONZALEZ 747
El Barroco en Portugal
MONIKA SCHMITZ-EMANS 777
La literatura alemana del Barroco
ANDRÉE MANSAU 847
¿Un barroco francés frente a la *Préciosité* y el Clasicismo?
ANTONIO BALLESTEROS y RICARDO MIGUEL ALFONSO 859
Inglaterra y el Barroco

SANTIAGO NAVARRO 895
Las actitudes antibarrocas
VICENTE CARRERES 935
Música y lenguaje en la estética barroca
RAFFAELE MELLACE 969
La escuela de las lágrimas.
La sensibilidad barroca y la música
JAIME CARALT 989
Dilthey y Adorno sobre Bach
VITTORIA BORSÒ 1003
Del barroco colonial al neobarroco
GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA 1061
El arte barroco hispanoamericano:
estado de la cuestión
JOSÉ LEZAMA LIMA 1077
La curiosidad barroca
ALEJO CARPENTIER 1097
Lo barroco y lo real maravilloso
HAROLDO DE CAMPOS 1109
Barroco literario brasileño
JOÃO ADOLFO HANSEN y
ALCIR PÉCORA 1117
Literatura del siglo XVII en Bahía
OSCAR CORNAGO 1161
El Barroco de la segunda mitad del
siglo XX en España
ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA 1199
El Barroco cinematográfico
MIGUEL ROMERO ESTEO 1241
De lo barroco y lo metabarroco

Índice onomástico 1257

Don Quijote. Literatura de hoy / Literatura d'aujourd'hui,

París, Instituto Cervantes de París y Consejería de educación de la Embajada de España en Francia, 2005, 294 pp.

ÍNDICE

Presentación
Présentation.
JAVIER PÉREZ BAZO - JOSÉ JIMÉNEZ 4

Seminario Don Quijote, literatura de hoy
Séminaire Don Quijote, littérature d'aujourd'hui
Presentación
Présentation.
JOSÉ JIMÉNEZ..... 8

Las aventuras de Don Quijote en Francia en el siglo XIX
Les aventures de Don Quichotte en France au XXe siècle.
JEAN CANAVAGGIO 12

La realidad del sueño en Don Quijote y en Sancho Panza
La réalité du rêve chez Don Quichotte et chez Sancho Panza.
HELIOS JAIME 76

La herencia del *Quijote*
L'héritage du *Quichotte*.
JOSÉ MANUEL MARTÍN MORÁN..... 120

El *Quijote*, un clásico siempre actual
Don Quichotte, un classique toujours actuel.
AUGUSTÍN REDONDO 150

Travesías quijotescas de la conciencia moderna
Traversées quichottesques de la conscience moderne.
EUGENIO TRÍAS 184

Dos escritores, lectores del *Quijote*
Deux écrivains, lecteurs du *Quichotte*
Presentación
Présentation.
STÉPHANE MICHAUD 228

Dos o tres cosas que sé del *Quijote*
Deux ou trois choses que je sais du *Quichotte*
FLORENCE DELAY 231

Los cuatro siglos del *Quijote*
Les quatre siècles du *Quichotte*
MARIO VARGAS LLOSA 253

Índice de autores citados
Index : auteurs cités 287

Índice de conceptos, obras y personajes citados
Index: concepts, oeuvres et personnages cités 293

De la escuela a la universidad: el estudio del español en Francia,

Estaire, Elsa y Secundino, Petra,
París, Consejería de educación de la Embajada de España en Francia, 2005, 60 pp.

SUMARIO

I. LA EDUCACIÓN ESPAÑOLA EN EL EXTERIOR:
Su especificidad en Francia.
La representación del MEC en Francia. La Consejería de Educación.
Representación institucional. Relaciones bilaterales.
Personal docente.
Asesoría técnica. Centros de recursos.
Consejo asesor de expertos (*Comité de sages*). Distinciones honoríficas.
La acción educativa española. Programas educativos.
Una política educativa de consolidación y reformas.
Centros de titularidad del Estado.
Secciones internacionales españolas.
Enseñanza no reglada: clases complementarias de Lengua y Cultura españolas.
Programas de educación especial.
Un patrimonio común: la Lengua y la Cultura españolas y su difusión en Francia.
Conjunción de esfuerzos.
El Instituto Cervantes.
Auxiliares de conversación en aulas francesas.

II. EL SISTEMA EDUCATIVO FRANCÉS
Francia ante la educación del siglo XXI.
Organización política y administrativa.
Administración educativa
Etapas del sistema educativo.
Población escolar.
Centros docentes y financiación.

III. EL ESPAÑOL, LENGUA EXTRANJERA
La enseñanza de lenguas extranjeras.
Enseñanza primaria.
Enseñanza secundaria.
El español, lengua extranjera en la enseñanza reglada no universitaria.
El español en la enseñanza primaria.
Elegir español en la enseñanza secundaria.
Enseñanza bilingüe: Secciones europeas (Sections Européennes) .
Conclusiones.

IV. ANEXOS
Relación de cuadros informativos y tablas estadísticas.
Acuerdo-Marco entre el Gobierno del Reino de España y del Gobierno de la República Francesa sobre programas educativos, lingüísticos y culturales en los centros escolares de los dos Estados, suscrito en Madrid el 16 de mayo de 2005.
La enseñanza de Lenguas extranjeras en el proyecto de Ley Orgánica de Educación (LOE).
Bibliografía / Fuentes consultadas.

Resumenes para repertorios bibliográficos

Título. La influencia del constitucionalismo francés en la constitución de Cádiz
Autor. Serra, Francisco
Lugar. Universidad Complutense de Madrid
Título de la revista. *Hispanogalia*
Resumen.
Análisis crítico del inicio del constitucionalismo español a partir de la Constitución de Cádiz de 1812 y sus peculiaridades en relación a su relevancia y a la influencia ejercida en ella por la Constitución francesa de 1791 y la paradójica limitación de esta influencia.
Abstract.
Critical analysis of the first steps in Spanish Constitutional tradition from the 1812 Cadiz Constitution and its peculiarities concerning its relevance and its influence on the 1971 French Constitution, paradoxically a limited influence.

Título. España 1808-1812: un recorrido constitucional
Autor. Scandellari, Simonetta
Lugar. Universidad de Ferrara
Título de la revista. *Hispanogalia*
Resumen.
Estudio histórico crítico del proceso político constitucional a partir de las Juntas, los proyectos napoleónicos sobre España, la cuestión de la convocatoria de Cortes generales y extraordinarias así como los proyectos constitucionales a partir del siglo XVIII.
Abstract.
Critical historical study of the constitutional political process from the "Juntas" (assemblies), the Napoleon projects about Spain, the question of the summoning of General Courts and that applicable to Extraordinary Courts, as well as the Constitutional projects from the 17th century.

Título. Relaciones musicales entre Francia y España hasta el Renacimiento
Autor. Lobet Lleó, Enrique
Lugar. Asociación Valenciana para los Estudios Histórico-musicales, Valencia
Título de la revista. *Hispanogalia*
Resumen.
Estudio de las relaciones musicales hispano-francesas durante la Edad Media, desde la implantación del canto gregoriano, la influencia trovadoresca en España, el origen de la

polifonía y el camino de Santiago, las monarquías cortesanas y el nuevo Ars, así como el avance de la autarquía española hacia una implicación europea.

Abstract.

Study of the French-Spanish musical relationships in the Middle Ages, from the setting of Gregorian chant, to the troubadour influence in Spain, the origin of polyphony and St James' Way, courtesan monarchy and the new art, as well as the advance of the autarchic Spain towards a European implication.

Título. Les aventures de don Quichotte en France au XXe

Autor. Canavaggio, Jean

Lugar. Universidad París X, Nanterre

Título de la revista. *Hispanogalia*

Resumen.

Repaso de la evolución de la figura de Don Quijote a lo largo de estos 400 años, desde unos comienzos cómico-burlescos hacia un simbolismo mucho más trascendente que incorpora profundos estudios de personaje y obra, y refuerza el camino hacia la universalización, tanto por las sucesivas traducciones, interpretaciones, y ediciones, como por su incorporación, ya en el siglo XX a las más diversas formas de expresión artística.

Abstract.

Review of the evolution of Don Quixote throughout the last 400 years, from a comical-burlesque start towards a more transcendent symbolism, which incorporates deep studies of the character and the work, reinforcing its trend towards universalization by its many translations, interpretations and editions, as well as its incorporation, in the 20th century, to the most varied forms of artistic expression.

Título. La joven literatura española ante la "petite chapelle" francesa: Larbaud, Marichalar e *Intentions*

Autor. Ródenas de Moya, Domingo

Lugar. Universidad Pompeu Fabra de Barcelona

Título de la revista. *Hispanogalia*

Resumen.

A comienzos de los años veinte se desarrolló en Francia una campaña de promoción de la literatura española moderna en la que participaron numerosos intelectuales franceses. Uno de los más eminentes, Valery Larbaud, auspició la preparación de un número monográfico de la revista parisina *Intentions* y aconsejó a su director que pidiera asesoramiento a Antonio Marichalar, quien acabaría convirtiéndose en el auténtico hacedor del número, aparecido en la primavera de 1924. Se trata de la primera antología de la generación del Arte Nuevo, llamada "del 27", una antología que no se limitó a la poesía, sino que abarca la narrativa, el aforismo y el ensayo.

Abstract.

In the early years of the 1920's there was a promotional campaign of modern Spanish literature in France in which various French intellectuals took part. One of the most eminent among them, Valery Larbaud, fostered the creation of a monographic issue of the Parisian journal Intentions *and recommended its editor to ask Antonio Marichalar for advice, who would finally become the real maker of that issue, which was released on the spring of 1924. It is the first anthology of the New Art generation, called the "generation of the '27", an anthology which was not restricted to poetry, but encompassed narrative, aphorisms and essay.*

Título. Claude Lorrain en el Museo del Prado o los viajeros que nunca quisieron partir
Autor. Carreres, Vicente
Lugar. I.E.S. Blasco Ibáñez, Cullera (Valencia)
Título de la revista. *Hispanogalia*

Resumen.

Reflexión acerca del fenómeno relevante de la entidad temática como secreto artístico y atracción de la mirada del contemplador hacia el interior del cuadro, estudiado en el caso sobresaliente del *Embarque de Santa Paula Romana en Ostia*, de Claudio de Lorena (Claude Lorrain).

Abstract.

Reflection about the relevant phenomenon of the thematic entity as artistic secret and the attraction of the sight of the watcher towards the inside of the painting, studying the relevant case of Claude Lorrain's Embarque de Santa Paula Romana en Ostia *(The Embarkment of the Saint Paula Romana in Ostia).*

Título. Español como segunda lengua: difusión, aprendizaje y formación
Autor. Pastor Cesteros, Susana
Lugar. Universidad de Alicante
Título de la revista. *Hispanogalia*

Resumen.

Este artículo analiza varias de las coordenadas más importantes relativas al auge actual de la enseñanza del español como lengua extranjera y, por tanto, de su estudio por parte de aprendices no nativos, así como las consecuencias que de ello se derivan de cara a la formación de futuros profesores de español.

Abstract.

This article analyses many of the most important trends relating to present-day increase of the learning of Spanish as a foreign language and, therefore, its study by non-native learners, as well as the consequences derived from these facts in what concerns the formation of future teachers of Spanish.

Título. "Arte de hablar" y enseñanza de la lengua materna
Autor. Abascal, María Dolores
Lugar. Universidad de Alicante
Título de la revista. *Hispanogalia*
Resumen.

El redescubrimiento de la antigua retórica, en particular de sus tradiciones de predicación religiosa y de lectura en voz alta, demuestra el gran valor y capacidad de esta extraordinaria disciplina a fin de integrarse relevantemente junto a las investigaciones actuales, más parcialistas, en la enseñanza del uso oral de la lengua materna.

Abstract.

The re-discovery of ancient rhetoric, particularly its tradition of religious preaching and reading out aloud, shows the great value and capacity of this extraordinary discipline to integrate in a relevant way in present-day research (mostly partial) in the teaching of the oral use of mother tongue.

Título. Anotaçoes para uma liçao de ética (ou de estética humana)
Autor. Pérez Bazo, Javier
Lugar. Universidad de Toulouse
Título de la revista. *Hispanogalia*
Resumen.

En la última generación brillante del hispanismo francés destacó por su trayectoria intelectual y humana Henri Guerreiro, catedrático de Literatura del Siglo de Oro en la Universidad de Toulouse-Le Mirail. En este breve ensayo de sesgo poético se subrayan a modo de semblanza íntimamente afectiva los aspectos más sobresalientes de su labor profesoral, sus importantes aportaciones a los estudios siglodoristas y la inquebrantable ética que convirtió en signo indeleble de su vida y en paradigma universitario. Desde el entrañable recuerdo se rinde este homenaje a quien fue gran especialista de la obra de Mateo Alemán y de otras producciones emblemáticas de la literatura áurea española.

Abstract.

In the last brilliant generation of French Spanish studies we single out the intellectual and human career of professor Henri Guerreiro, chair of Spanish Literature of the Golden Century at the Toulouse-Le Mirail university. In this brief essay with a poetic twist, the most outstanding aspects of his professorial work are stressed in an intimately affective outline, as well as his important contributions to the studies of the Golden Century and his unswerving ethical sense which he made into an indelible sign for his life and in a university paradigm. From emotive memories tribute is paid to this great specialist in the work of Mateo Alemán and other works of an emblematic character of the Spanish literature of the Golden Period.

Título. Humanismo y 'Bibliotheca Europa'
Autor. Aullón de Haro, Pedro
Lugar. Universidad de Alicante
Título de la revista. *Hispanogalia*
Resumen.

Este escrito tiene dos partes. Una primera describe sucintamente el contenido del Proyecto de investigación Humanismo y la "Biblioteca Europa" que a él se adscribe. La segunda es una argumentación acerca de la idea de Humanismo en tanto que concepto más relevante a fin de obtener una caracterización de conjunto de la cultura europea.

Abstract.

This piece of writing has two parts. The first one succinctly describes the content of the research project Humanism and the Europe Library which is ascribed to it. The second part is an argumentation regarding the idea of humanism insofar as the most relevant concept so that it is possible to attain a global characterization of European culture.

Título. *Eres / eras*: propositions pour la lectura d´une convergente sémiologique
Autor. Cazalbou, Renaud
Lugar. Universidad de Toulouse
Título de la revista. *Hispanogalia*
Resumen.

Reflexión sobre el proceso "extraño" de formación de la segunda persona del presente "eres" a partir del futuro latino, hipótesis cuya lógica intenta sustentar remontando el análisis al origen indoeuropeo del fenómeno como explicación lingüística del hecho, y contraste entre otras posibles explicaciones del fenómeno.

Abstract.

Reflection about the "strange" process of formation of the second person of the present "eres" from the Latin future form, a hypothesis whose logic the author intends to justify by going so far back in his analysis as the Indo-European origin of this phenomenon as a linguistic explanation of the fact, at the same time contrasting with other possible explanations of the case.

Título. L´ivresse et la clarté du chant (Sur la poésie de Claudio Rodríguez)
Autor. Breysse-Chanet, Laurence
Lugar. Universidad Paris IV - Sorbona
Título de la revista. *Hispanogalia*
Resumen.

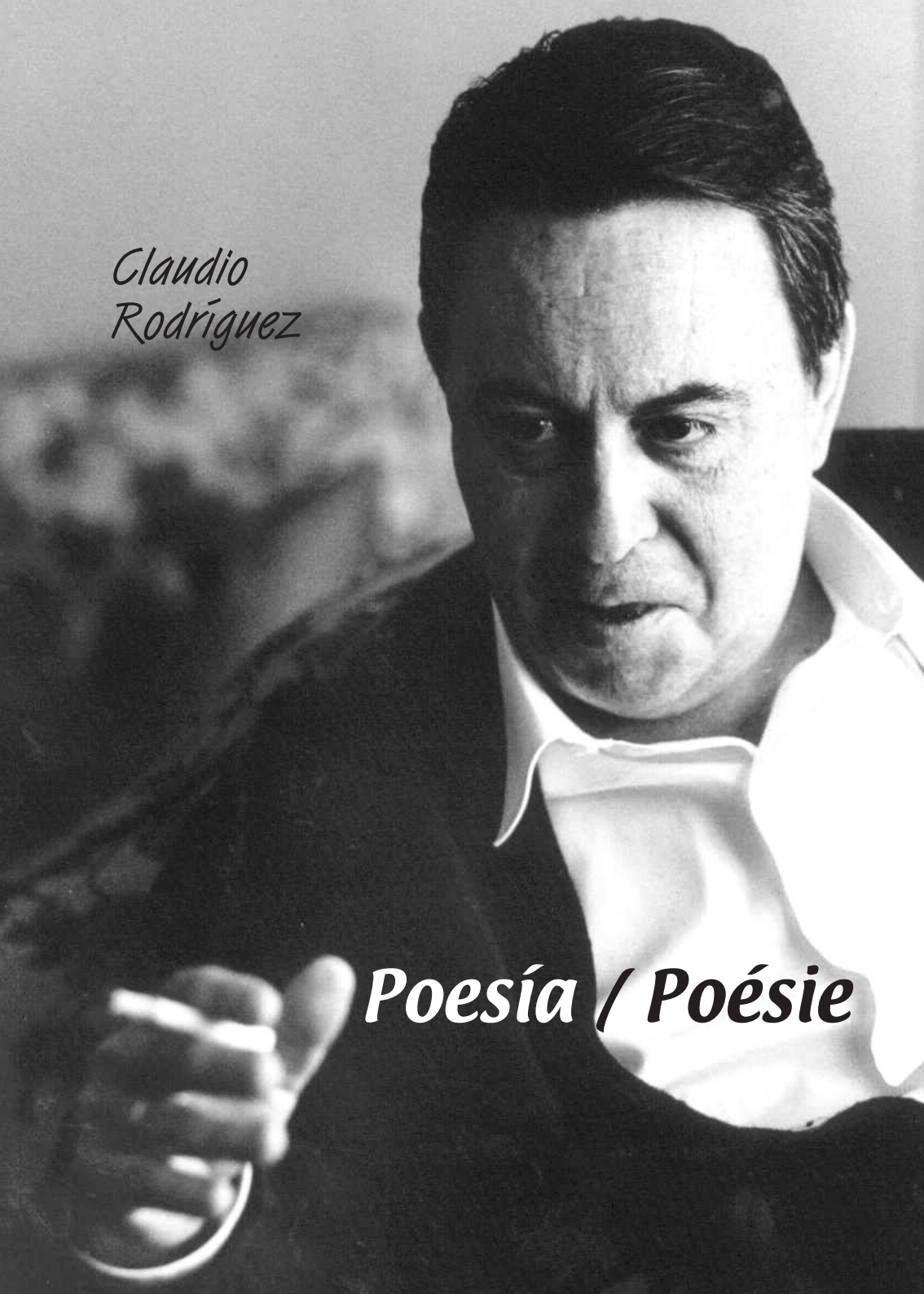
Introducción a la edición bilingüe de una selección poética de Claudio Rodríguez, desaparecido en 1999. A juicio de la autora, este poeta formaría parte, junto a otros poetas de los años 50, un grupo de creadores a la búsqueda de una identidad del ser, al margen de las

tendencias predominantes de la posguerra.

Abstract.

Introduction to the bilingual edition of a poetic selection of Claudio Rodríguez's work († 1999). According to the author, this poet would be part (together with other poets of the 1950's) of a group of creators in search of an identity of the being, far from the predominant trends of the after-war period.

TRADUCTOLOGÍA Y TRADUCTOGRAFÍA



Claudio
Rodríguez

Poesía / Poésie

L'ivresse et la clarté du chant
(Sur la poésie de Claudio Rodríguez)

LAURENCE BREYSSE-CHANET
Universié Paris IV - Sorbonne

La nuit tombe. Et qu'importe.
Tout est pareil, tout est nouveau.
C. R.

Prolonger par quelques traductions l'émerveillement que m'a causé la découverte de *Don de l'ébriété* [*Don de la ebriedad*] de Claudio Rodríguez, et faire connaître en France ce poète *inouï*: tel fut mon propos lorsqu'en 1992, j'ai publié une première version de quatre fragments de ce recueil dans la revue de poésie *Polyphonies*[1]. Six ans après la mort de Claudio Rodríguez, Javier Pérez Bazo m'ouvre maintenant ces pages, dans lesquelles je voudrais que résonne ma ferveur renouvelée pour l'œuvre d'un des plus grands poètes espagnols de la seconde moitié du XXème siècle – et ma reconnaissance envers celui qui m'offre ici l'hospitalité.

Le 23 juillet 1999, au lendemain de la mort de Claudio, les principaux poètes espagnols se donnaient rendez-vous dans la presse pour lui rendre unanimement hommage. «Vie et œuvre accomplies» pour Francisco Brines, «Une inspiration durable» selon Pere Gimferrer, tandis qu'Antonio Colinas célébrait «La terre universalisée», et que Carlos Bousoño rappelait «L'émerveillement précoce» de celui qui commença à écrire le bouleversant *Don de l'ébriété* à dix-sept ans. «Totalité respirée», un titre de circonstance lui aussi, bien sûr, proposé par Jaime Siles – mais qui reflète bien l'inépuisable leçon de vie que nous offre le chant de Claudio Rodríguez, le «poète de la clar-

[1] Je fais allusion à mes traductions de *Don de l'ébriété* publiées dans *Polyphonies*, n° 14, «Le jardin», hiver-printemps 1992, p. 52-59. J'en propose ici une nouvelle version. Je signale l'existence de traductions de Claudio Rodríguez par Lionel Destrumau dans *Prétexte* (n° 2, janv.-fév. 1995).

té»[2]. C'est à cette étonnante présence que je voudrais rendre sensible le lecteur, en lui faisant connaître quelques traits de la vie de Claudio, sa situation parmi les poètes de son époque, ses principales œuvres. J'espère éclairer de la sorte mes choix pour cette petite anthologie. J'ajoute enfin quelques orientations bibliographiques, afin de conduire à l'œuvre même, qu'il faut lire car elle est tout simplement source d'une *autre* vie: «émanation de la vie» et «révélation»[3].

Claudio Rodríguez naît à Zamora, dans la province de Castilla-León, le 30 janvier 1934. Il côtoie très tôt la mort, puisqu'à trois ans, il assiste avec son père à une fusillade contre les murs du cimetière de la ville. Outre les souvenirs violents qui marquent un enfant, des deuils ponctuent à leur tour son destin: il perd son père à treize ans – et c'est le début de ce qu'il appelait, comme le rapporte Fernando Yubero[4], sa «manie marcheuse», qui le poussait à se perdre pendant des jours à travers champs, au rythme d'un cheminement que l'on *entend* dans sa poésie –. Plus tard, le deuil de ses deux sœurs, de sa mère et de son frère marqueront sa vie et son œuvre (le dernier texte que j'ai retenu est inspiré par la mort d'une de ses sœurs). Comme le poète José Ángel Valente, les circonstances historiques le mènent à l'exil volontaire, en Angleterre, où il est lecteur de 1958 à 1960 à Nottingham, puis à Cambridge, avant de revenir avec Clara, sa femme, s'établir en Espagne, à Madrid, en 1964. Son intérêt pour la poésie européenne s'exprime dans ses traductions de la poésie de T. S. Eliot, en 1966.

Son premier recueil, *Don de l'ébriété*, commencé à dix-sept ans, paraît en 1953, lorsqu'il a dix-neuf ans. On pense bien sûr à la stupéfiante précocité de

---

[2] Pour ces hommages, on pourra consulter en particulier *La Razón* du 23/VII/1999, p. 29-32, pages auxquelles je me réfère ici. Je pense encore au supplément de *La Razón* du 25/VII/1999, p. 3-5 et 12, ou à *El País* du 23/VII/1999, p. 30-32.

[3] Je me réfère à un article-hommage d'Antonio Gamoneda (l'un des plus grands poètes espagnols lui aussi, que les lecteurs français peuvent découvrir en particulier grâce aux récentes traductions de Jacques Ancet publiées en bilingue, aux Editions José Corti, en 2004, *Blues castillan* et *Description du mensonge*, à la suite de *Pierres gravées*, publié chez Lettres Vives en 1996), «Las lágrimas de Claudio», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, n°27-28, 2000, p. 145-148 [«Les larmes de Claudio»].

[4] Cf. la très belle étude intitulée *La poesía de Claudio Rodríguez (La construcción del sentido imaginario)*, III Premio Internacional "Gerardo Diego" de Investigación Literaria 2003, Valence, Pre-Textos, 2003, p. 47 et 299.

Rimbaud, ou à celle de Guillermo Carnero, qui publiera *Dessin de la mort* [*Dibujo de la muerte*] en 1967, à vingt ans. José Angel Valente, qui a alors vingt-quatre ans, vient de publier son premier recueil, *En guise d'espérance* [*A modo de esperanza*]. La seule espérance, dans ces années où le franquisme impose sa loi, c'est l'expression, voilée à cause de la censure, de l'angoisse collective et personnelle: «un cheminement aveugle, une parole nue, avec le moins d'images possible», comme le note Jacques Ancet, traducteur de l'œuvre de Valente en français[5]. Il importe de réunir les noms de Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Francisco Brines, Antonio Gamoneda (dont le nom ne s'impose que plus tard, en raison de son isolement volontaire dans le León), car ils redonnent son essor à la poésie espagnole, en la situant clairement en marge de la poésie étroitement sociale et du pathétisme existentiel ou religieux de ces années d'après-guerre. Si la génération de 50 existe, c'est une génération de l'écart, dont la parole se veut acte de connaissance et de découverte, dans une quête du fondement de l'être.

Or dès son premier livre, qui reçoit le Prix Adonais, Claudio Rodríguez réalise un absolu: il s'écarte de l'écart, et s'impose par l'évidence de son chant incantatoire. Chez aucun autre poète on ne retrouve une pareille écriture de l'émotion, de la participation enchantée au monde, au-delà des déchirures noires du destin. *Pélerin*, homme du cheminement mais aussi homme étrange, d'ailleurs, même si la terre du León est bien pour lui une terre charnellement natale, en résonance avec le corps du marcheur, comme il l'annonce en célébrant la seule voix qui lui restera peut-être un jour, «la seule intimité bien apaisée / qui déposerait sur mes yeux une foi de cep»: un écho rimbaldien, et Rimbaud était de fait son unique lecture d'alors, affirme Claudio, qui cite en épigraphe, après Jean de la Croix, cinq mots de la *Comédie de la Soif* de Rimbaud, «…ou le pays des Vignes?»–. En effet, le regard porté sur le monde relève du mode contemplatif de l'extase, de l'ébriété intense et passagère, source d'illumination des choses et de la parole, sous le signe de la lumière. Claudio Rodríguez s'est expliqué sur le sens de la clarté, clef de voûte de son premier ouvrage, mais des autres aussi: «Ce n'est pas seulement la lumière, c'est aussi

[5] José Ángel Valente, *L'innocent*, suivi de *Trente-sept fragments*, trad. et préd. de Jacques Ancet, Paris, François Maspero, 1978.

quelque chose de spirituel (une fulguration intérieure, un resplendissement).»[6]

En 1971, dans son prologue à *Poesía 1953-1966*, Carlos Bousoño, qui a lu le manuscrit de *Don de l'ébriété* un an avant sa publication, souligne l'originalité de la diction de Claudio Rodríguez, sa perfection, empreinte d'un «réalisme métaphorique». Or il est vrai que dès le premier vers du premier fragment (qu'il m'a paru indispensable de faire connaître au lecteur), tout semble donné, en une offrande mystérieuse, inquiétante presque car il faut maintenant en découvrir la portée, et c'est là tout le sens de l'œuvre: ce don renvoie à l'illumination du monde et à celle de la conscience, selon un double sens symbolique, qui implique toujours une double lecture, par-delà l'accès si direct, simple en apparence, à chaque poème. De plus en plus *incréés*, les êtres se déprennent de leur existence antérieure, prennent corps dans la voix, au fil des hendécasyllabes, fluides et réguliers, emplis de l'ivresse de l'être arraché à lui-même. C'est cette offrande à l'air, où confluent l'être, le cosmos et la parole de poésie, que chante le fragment IX qui clôt le premier des trois chants, sous le signe de la dépossession la plus totale, quand le corps et le poème voudraient *être* hostie, pure offrande au monde. Sur le total de dix-neuf fragments, j'ai aussi retenu les deux derniers, point d'orgue qui achève le troisième chant, ou plutôt mouvement de retour qui l'offre à l'infini, comme le mouvement de la noria, puisque qu'après le jour reviennent l'ombre et la mort, d'ailleurs présentes dès les premiers vers du recueil:

> Vais-je vivre? L'ébriété finit-elle
> si vite? Ah… et maintenant comme
> je vois les arbres, qu'il reste peu de jours…

La brûlure est double, celle de l'intensité de l'éblouissement, et celle de la conscience de son éphémérité. Claudio Rodríguez a volontiers reconnu le ton «irrationnel» de ces poèmes, qui ne disparaîtra jamais de son univers. La ponctuation interrogative ou exclamative traduit le vacillement de l'être enga-

[6] Propos repris dans Juan Carlos Suñén, «Notas para un mapa semántico de Claudio Rodríguez», *RHM*, XLVI, juin 1992, New York, p. 258-260. C'est moi qui traduis, comme pour toutes les autres mentions en français dans cette présentation, sauf précision contraire.

gé physiquement dans cette expérience d'illumination, où la voix connaît l'extase mais se brise aussi avant de renaître.

A ce cantique complexe au-delà de son immédiateté, unanimement célébré par la critique espagnole de l'époque, succède un deuxième recueil en 1958, *Conjurations* [*Conjuros*]. Le titre dit assez le pouvoir conféré à la parole poétique et sa tâche. Au fil des poèmes et des livres, le moi errant, toujours en mouvement, dépris, dépossédé – proche par là du sujet mystique qui, comme le rappelle Bernard Sesé[7], est toujours un transgresseur –, hésite à entrer dans la ville. Le recueil suivant, *Alliance et condamnation* [*Alianza y condena*], de 1965 (Claudio Rodríguez a toujours insisté sur la lenteur de son écriture) reçoit le Premio de la Crítica. Le locuteur chemine dans la difficile épaisseur du monde, prisonnier des tensions de l'histoire et de la douleur de la finitude. On pense à quelques titres évocateurs, «Nuit sur la quartier», «Nuit sur la niege», «Sans lois» ou «Ce qui n'est pas rêve», tous placés sous le signe de «l'heure de douleur». La lumière n'est plus offerte cosmiquement mais incessamment cherchée parmi le doute et le naufrage, dans la dépossession – «Car nous ne possédons pas» est le titre, essentiel, du troisième poème du premier des quatre livres –, jusqu'à la conquête de l'*hospitalité*, dans l'ode finale. Une «Ode à l'hospitalité» qu'à vrai dire seule rend possible, tel un diptyque, l'«Ode à l'enfance» qui la précède. Celle-ci établit que l'origine est la «seule vraie vie de l'homme», affirmation définitive au terme d'une suite de poèmes au mouvement incertain d'avancées et de reculs. Seules cette pureté et cette innocence, moins retrouvées que fondées par le poème, rendent possible la seconde ode.

La conjuration du mal a donc lieu sur fond de quête morale, qui confère à l'imagination une véritable gravité, celle du poids de la révélation de la personne, corps et âme, «sans recoins, / toujours vers l'aube», car pour Claudio Rodríguez «l'art est toujours moral». Après le «purgatoire» d'*Alliance et condamnation*, selon la juste expression de Fernando Yubero[8], la tension créatrice entre l'élan ascensionnel et l'engagement moral se poursuit avec *Le vol de la célébration* [*El vuelo de la celebración*] de 1976. Force hospitalière, la parole con-

[7] Bernard Sesé, «Poétique de l'expérience mystique: le sujet mystique», in «Rencontres à l'Orangerie», 15-16 mai 1992, *Cantique Spirituel*, p. 63-77.

[8] FernandoYubero, *La poesía de Claudio Rodríguez (La construcción del sentido imaginario)*, op. cit., p. 171.

temple à nouveau le monde, comme dans *Don de l'ébriété*. Mais si elle célèbre en toute présence une épiphanie, c'est maintenant avec beaucoup plus de gravité. J'ai voulu que mon choix de textes reflète tout d'abord la réinvention de l'ancrage heureux dans le cycle de la nature et dans la célébration des choses. Tel me semble être le sens de l'apostrophe au «Prunier sauvage», arbre et poème, qui répond par la dimension du don, tout comme le papier en sa danse réelle et métaphorique. Chez les hommes, la menace de la tromperie demeure toujours latente, avant la transfiguration par la vision poétique; ainsi, celle de la rilkéenne «Musique silencieuse». Face à l'être aimé, le chant véritable ne s'élève que dans la rencontre matérielle avec sa voix charnellement perçue, logée dans son corps, «entre le poumon et le larynx», d'où jaillit le pur timbre, au-delà du mensonge des mots: «Je n'en veux que le son», déclare le sujet poétique de «Voix sans perte». Quant à l'«Elégie de Simancas», quatrième et dernière partie du recueil, elle contribue au redéploiement du chant, après les pesanteurs imposées par la prise en charge de toutes les forces et les tensions du monde. Le poème est ancré dans l'évocation précise de l'histoire, puisque c'est une «*Elegía desde Simancas*» – *depuis* Simancas. J'ai opté pour le traduction de l'adverbe *desde* par *de*, préposition qui m'a paru pouvoir donner vie au lieu même, qui s'affirme ainsi à sa façon, dans une autre tradition, comme sujet de parole. En effet, en ce lieu historiquement central, situé près de Valladolid, sont concentrées les archives les plus fondamentales de l'Espagne. Le sous-titre désigne l'histoire comme *Histoire*, majuscule qu'exprime le poème tout entier, par son inscription de l'histoire dans le chant. S'il ne saurait offrir de résolution, le poème est construit comme une voûte intégratrice où trouvent place les souffrances des hommes.

En 1983, l'année de la publication de la somme *Depuis mes poèmes* [*Desde mis poemas*], Claudio Rodríguez obtient le Premio Nacional de Poesía. Il reçoit en 1986 le Premio de las Letras de Castilla y León, et le 17 décembre 1987, est élu comme successeur de Gerardo Diego à la Real Academia Española. Extrêmement populaire, comme le prouvent les nombreuses éditions d'anthologies de son œuvre à destination scolaire, il demeure étranger à ces succès, continuant à se tenir en marge des milieux littéraires, indépendant vis-à-vis des différents clivages poétiques propres à son époque. En 1991, *Presque une légende* [*Casi una leyenda*], le dernier recueil de Claudio Rodríguez, est considéré par vingt-quatre critiques interrogés par *El Mundo* comme le meilleur livre

publié dans l'année. Qu'entendre par ce titre? L'adverbe peut renvoyer à l'incessant cheminement qu'est l'œuvre, mouvement *vers* sans cesse reconduit, infini de par ce fait[9]. La légende achevée serait l'autre vie, quand la vie même n'est plus. Car si cette vie possédait sa légende totale, elle perdrait son épaisseur, que la parole poétique de Claudio Rodríguez ne cesse de solliciter: on pense ici au titre du poème liminaire de la première partie, «Révélation de l'ombre». C'est pourquoi de la «clarté nocturne»[10] de *Presque une légende*, je retiens ici le dernier poème, «Secrète», écrit lors de la mort d'une des sœurs de Claudio, mais qui pourrait aussi s'appliquer au moi lointain de dix-sept ans, «Toi qui ne savais pas…», porté par la seule clarté de son élan, de son ivresse. Depuis son impatiente ferveur, où elle courait peut-être le risque de se perdre en perdant le monde, la voix s'est lentement changée, amplifiée plutôt, elle habite plus profondément le corps fini, se pose sur son souffle, et jusqu'au dernier *secret*, elle l'accompagne vers son horizon: «révélation».

Le discours de réception à la Real Academia Española de Claudio Rodríguez avait pour titre «La poésie comme participation: vers Miguel Hernández» [«Poesía como participación: hacia Miguel Hernández»][11]. Car la poésie naît «d'une participation que le poète établit entre les choses et l'expérience qu'il en a dans le langage». Antérieure à toute scission, cette participation est inséparable de la contemplation et de l'expression, les deux sources du chant, qui en ses diverses évolutions n'en demeure pas moins profondément unitaire, tout comme l'être est toujours et en même temps «le Connu et l'Inconnu»[12]. Dans son élan et dans ses brisures, la voix de Claudio Rodríguez est celle d'un pélerin pour qui la parole de poésie est fondamentalement *palabra*, parole écri-

[9] Je partage ici l'analyse de Luis M. García Jambrina et de Luis Ramos de la Torre, dans *Guía de lectura de Claudio Rodríguez. Hacia sus poemas*, Madrid, Ed. de la Torre, 1988, p. 129.

[10] Je cite Fernando Yubero, *La poesía de Claudio Rodríguez (La construcción del sentido imaginario)*, op. cit., p. 195-238.

[11] «Poesía como participación: hacia Miguel Hernández», Madrid, Ayuntamiento de Zamora, 1992.

[12] Ces propos de Claudio Rodríguez sont rapporté avec émotion par Antonio Gamoneda dans l'article déjà cité: «Claudio me dit: "Tu as raison. Le connu est, toujours et en même temps, l'inconnu, et cela se retrouve dans mon écriture." C'est la seule fois de notre vie que nous avons parlé de poésie. Que l'être soit en même temps le Connu et l'Inconnu, c'est ce que la littérature ne peut communiquer. La littérature est représentation; la poésie est révélation.» Est-il un meilleur hommage à la poésie et à Claudio Rodríguez?

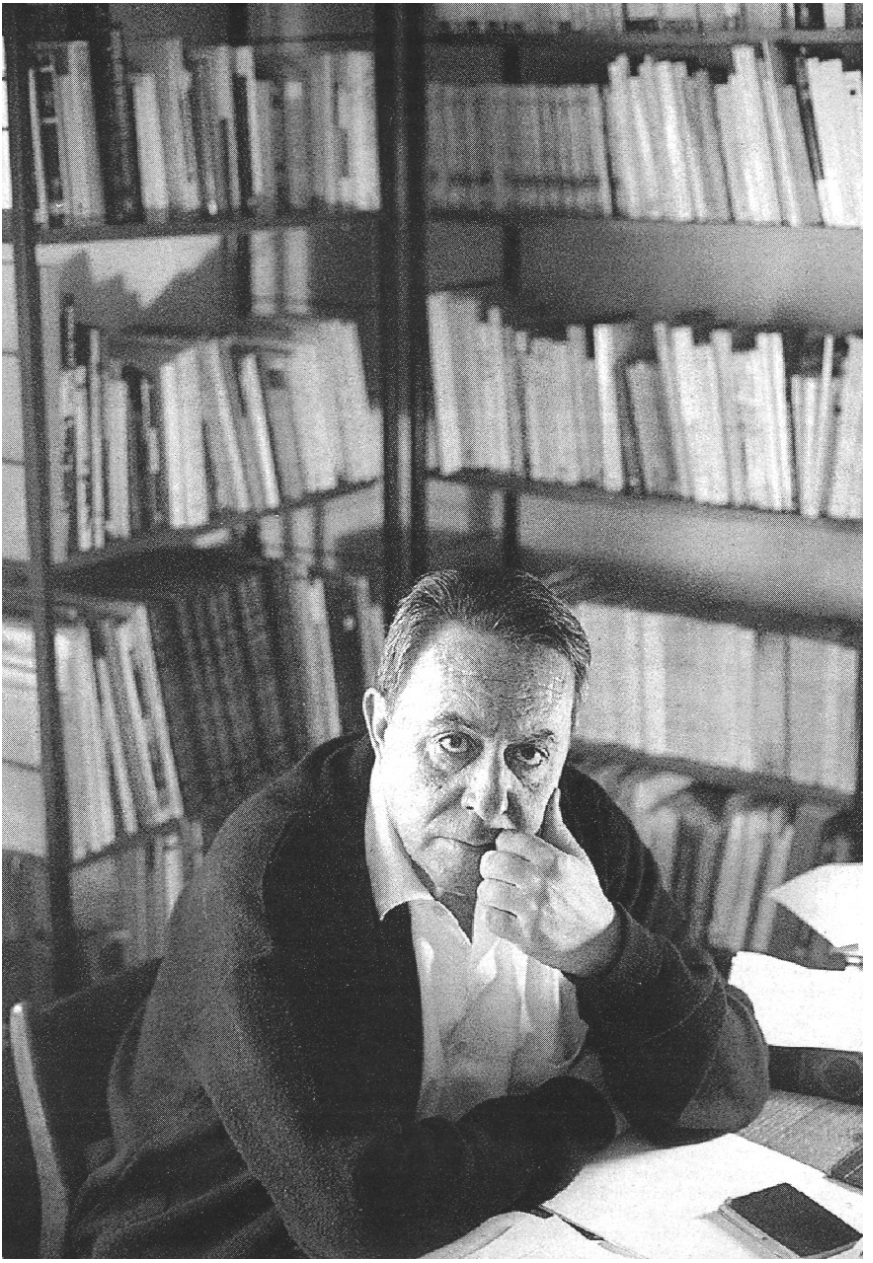
te et orale aussi bien, prise de possession de l'espace du monde comme de la page, proche en cela d'Antonio Machado. Leur retour est le même à la tradition de la poésie primitive, inséparable de la notion de cheminement, déplacement dans l'espace commun, mais aussi nomadisme intérieur, selon les agitations de l'être, voué à un pélerinage au cours duquel la voix aborde des rivages inconnus[13]. Chez Antonio Machado, l'image du «blanc chemin» des *Champs de Castille* [*Campos de Castilla*] va bien souvent de pair avec un «amer cheminement». Poète qui chemine lui aussi, Claudio Rodríguez a choisi pour son écriture la couleur des chemins machadiens: c'est dès le troisième livre de *Don de l'ébriété* qu'apparaît la «blanche écriture» du poème. Mais plus encore qu'une écriture, c'est une voix infiniment souple et mouvante, dansante, qui porte Claudio, et qui permet à l'homme dépossédé de toujours faire retour à l'être. Sa poésie demeure une poésie de l'aube, parce qu'elle a traversé toute la nuit du moi et du monde. Poésie fidèle aux harmonies mystérieuses de Fray Luis de León, et dont le souffle conserve une dimension religieuse – moins en sa dimension sacrée que dans un retour à l'étymologie *religare*, relier –, où l'on retrouve l'idée chère de participation, antérieure à toute scission[14]:

> Car le chant n'est que
> parole d'hospitalité: celle qui sauve
> bien qu'elle laisse la blessure.[15]

[13] Sur cette dimension du pélerinage, inséparable de la tradition orale, qui traduit une «irréquiétude envers l'univers, envers soi, envers Dieu même», cf. Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la Voix*, «De la littérature médiévale», Paris, Seuil, 1987, p. 103 *sq.* Il est intéressant de noter ici que Claudio Rodríguez avait rédigé sous la direction de Rafael de Balbín Lucas un mémoire de licence intitulé *El elemento mágico en las canciones de corro infantiles castellanas* [*L'élément magique dans les rondes enfantines castillanes*].

[14] «Les vrais poètes d'aujourd'hui ont la même expérience que […] les Prophètes d'Israël, qui, sous l'impulsion de Yahvé, exprimaient en vers sacrés leurs révélations ou pressentiments […] et leur lyrisme, s'il est fidèle à sa mission, leur ouvre l'Infini» (Alain GUY, *Histoire de la philosophie espagnole*, Toulouse, Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, p. 97).

[15] Claudio Rodríguez, «Oda a la hospitalidad», III, *Alianza y condena*, *Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 194.



Claudio Rodríguez, en el estudio de su casa madrileña, calle Lagasca.

Don de la ebriedad

LIBRO PRIMERO

I

Siempre la claridad viene del cielo;
es un don: no se halla entre las cosas
sino muy por encima, y las ocupa
haciendo de ello vida y labor propias.
Así amanece el día; así la noche
cierra el gran aposento de sus sombras.
Y esto es un don. ¿Quién hace menos creados
cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda
los contiene en su amor? ¡Si ya nos llega
y es pronto aún, ya llega a la redonda
a la manera de los vuelos tuyos
y se cierne, y se aleja y, aún remota,
nada hay tan claro como sus impulsos!
Oh, claridad sedienta de una forma,
de una materia para deslumbrarla
quemándose a sí misma al cumplir su obra.
Como yo, como todo lo que espera.
Si tú la luz te la has llevado toda,
¿cómo voy a esperar nada del alba?
Y, sin embargo –esto es un don–, mi boca
espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
ebria persecución, claridad sola
mortal como el abrazo de las hoces,
pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

Don de l'ébriété

LIVRE PREMIER

I

La clarté toujours vient du ciel;
c'est un don: non pas dans les choses
mais très au-dessus , elle les occupe,
et c'est sa tâche et c'est sa vie.
Ainsi point le jour; ainsi la nuit
clôt la vaste chambre de ses ombres.
Et c'est un don. Qui rend les êtres
toujours plus incréés? Quelle haute voûte
les contient en son amour? La voilà qui s'approche,
il est encore tôt, elle nous entoure
comme toi en tes vols,
elle plane, s'éloigne et, encore lointaine,
rien n'est plus clair que son élan!
Ô clarté assoiffée d'une forme,
d'une matière pour l'éblouir,
en se brûlant elle-même dans son œuvre.
Comme moi, comme tout ce qui attend.
Si la lumière, tu l'as toute emportée,
que vais-je encore attendre de l'aube?
Et, cependant – c'est un don –, ma bouche
attend, mon âme attend, et tu m'attends,
ivre poursuite et ma seule clarté,
mortelle comme l'étreinte de la faux,
mais étreinte jusqu'au terme sans pitié.

IX

Como si nunca hubiera sido mía,
dad al aire mi voz y que en el aire
sea de todos y la sepan todos
igual que una mañana o una tarde.
Ni a la rama tan sólo abril acude
ni el agua espera sólo el estiaje.
¿Quién podría decir que es suyo el viento,
suya la luz, el canto de las aves
en el que esplende la estación, más cuando
llega la noche y en los chopos arde
tan peligrosamente retenida?
¡Que todo acabe aquí, que todo acabe
de una vez para siempre! La flor vive
tan bella porque vive poco tiempo
y, sin embargo, cómo se da, unánime,
dejando de ser flor y convirtiéndose
en ímpetu de entrega. Invierno, aunque
no esté detrás la primavera, saca
fuera de mí lo mío y hazme parte,
inútil polen que se pierde en tierra
pero ha sido de todos y de nadie.
Sobre el abierto páramo, el relente
es pinar en el pino, aire en el aire,
relente sólo para mi sequía.
Sobre la voz que va excavando un cauce
qué sacrilegio este del cuerpo, este
de no poder ser hostia para darse.

IX

Comme si jamais elle n'avait été mienne,
offrez à l'air ma voix, pour que dans l'air
elle soit à tous et que tous la connaissent
comme un matin ou comme un soir.
Avril ne vient pas pour la seule branche,
et l'eau n'attend pas le seul étiage.
Qui pourrait dire que le vent est à lui,
à lui la lumière, le chant des oiseaux
où resplendit la saison, surtout quand
vient la nuit qui brûle dans les peupliers,
si dangereusement contenue?
Que tout finisse ici, que tout finisse
maintenant et pour toujours! La fleur vit
si belle car elle vit peu de temps
et, cependant, comme elle s'offre, unanime,
cessant d'être fleur pour devenir
un pur élan d'offrande. Hiver, même si
le printemps nous oublie, arrache-moi
à moi-même et répands-moi,
pollen inutile, perdu sur la terre,
qui fut à tous et à personne.
Sur le désert ouvert, le serein
est une pinède dans le pin, de l'air dans l'air,
serein pour ma seule sécheresse.
Sur la voix qui avance en creusant son lit,
quel sacrilège celui du corps, celui
de ne pouvoir être hostie pour s'offrir.

LIBRO TERCERO

VII

¡Qué diferencia de emoción existe
entre el surco derecho y el izquierdo,
entre esa rama baja y esa alta!
La belleza anterior a toda forma
nos va haciendo a su misma semejanza.
Y es que es así: niveles de algún día
para caer sin vértigo de magias,
en todo: en lo sembrado por el aire
y en la tierra, que no pudo ser rampa
de castidad. Y así tiene que vernos.
La luz nace entre piedras y las gasta.
Junta de danzas invisibles, muere
también amontonándose en sus alas.
Pero es distinto ya, es distinto, es
tan distinto que puede hacerse nada.
Si breve es el ocaso que alguien hubo
de iluminar, ahora yo de cada
cenit voy mendigando una ladera
como el relente un sol de lo que mana.
Miro a voces en ti, mira ese río
en la sombra del árbol reflejada
igual, lo mismo, entre la diferencia
de emoción, del sentir, que hace la escala
doblemente vital. Leche de brisas
para dar de beber a la eficacia
de los caminos blancos, que se pierden
por querer ir donde se va sin nada.
Ah, destempladme. ¿Quién me necesita?
¿Quién tiembla sólo de pensar que el alba
o algún pájaro vuelan hacia un lado
más suyo? Rama baja y rama alta.
La belleza anterior a toda forma
nos va haciendo a su misma semejanza.

LIVRE TROISIÈME

VII

Quelle différence d'émotion
entre le sillon droit, le sillon gauche,
la branche basse , la branche haute!
La beauté antérieure à la forme
nous figure à sa propre semblance.
Et c'est ainsi: un beau jour, des hauteurs,
pour que sans vertige de magie,
tout soit recouvert: les semailles de l'air
et celles de la terre, condamnées
à l'impureté. Ainsi doit-elle nous voir.
La lumière naît parmi les pierres et les use.
Chœur de danses invisibles, elle meurt aussi
en montant sur leurs ailes.
Mais tout change déjà, tout change, tout
est si différent que ce peut être le néant.
S'il est bref le couchant que quelqu'un
éclaira, de chaque zénith maintenant
je mendie un versant,
comme le serein mendie à son ciel un soleil.
Mon regard à grands cris se perd en toi, regarde ce fleuve
dans l'ombre de l'arbre qui se reflète
exactement sur la différence
d'émotion, de perception, qui rend l'échelle
doublement vitale. Un lait de brises
pour donner à boire à l'efficacité
des blancs chemins, qui se perdent
pour vouloir aller où l'on va sans rien.
Ah, désaccordez-moi. Qui a besoin de moi?
Qui tremble de penser que l'aube
ou qu'un oiseau volent vers une demeure plus
proche? Branche basse et branche haute.
La beauté antérieure à la forme
nous figure à sa propre semblance.

VIII

Cómo veo los árboles ahora.
No con hojas caedizas, no con ramas
sujetas a la voz del crecimiento.
Y hasta a la brisa que los quema a ráfagas
no la siento como algo de la tierra
ni del cielo tampoco, sino falta
de ese dolor de vida con destino.
Y a los campos, al mar, a las montañas,
muy por encima de su clara forma
los veo. ¿Qué me han hecho en la mirada?
¿Es que voy a morir? Decidme, ¿cómo
veis a los hombres, a sus obras, almas
inmortales? Sí, ebrio estoy, sin duda.
La mañana no es tal, es una amplia
llanura sin combate, casi eterna,
casi desconocida porque en cada
lugar donde antes era sombra el tiempo,
ahora la luz espera ser creada.
No sólo el aire deja más su aliento:
no posee ni cántico ni nada;
se lo dan, y él empieza a rodearle
con fugaz esplendor de ritmo de ala
e intenta hacer un hueco suficiente
para no seguir fuera. No, no sólo
seguir fuera quizá, sino a distancia.
Pues bien: el aire de hoy tiene su cántico.
¿Si lo oyeseis! Y el sol, el fuego, el agua,
cómo dan posesión a estos mis ojos.
¿Es que voy a vivir? ¿Tan pronto acaba
la ebriedad? Ay, y cómo veo ahora
los árboles, qué pocos días faltan…

(de *Don de la ebriedad*, 1953)

VIII

Comme je vois les arbres maintenant.
Sans feuilles caduques, ni branches
soumises à la voix de la croissance.
Même la brise, qui les brûle par rafales,
ne me semble ni de la terre
ni du ciel, mais exempte
de la douleur d'une vie promise au destin.
Et les champs, la mer, les montagnes,
c'est par-dessus leur forme claire
que je les vois. Qu'a-t-on fait à mon regard?
Vais-je mourir? Dites-moi, comment
voyez-vous les hommes et leurs œuvres, âmes
immortelles? Oui, je suis ivre, sans doute.
Le matin n'est plus, c'est une vaste
plaine sans combat, presque éternelle,
presque inconnue car dans chaque
lieu où le temps était une ombre,
la lumière maintenant attend d'être créée.
Non seulement l'air dépose plus de souffle:
il n'a ni cantique ni rien;
il reçoit tout et commence à s'étendre
dans sa splendeur fugace de rythme d'aile,
il cherche à creuser juste assez
pour gagner le dedans. Mais aussi
pour effacer toute distance.
C'est fait: l'air d'aujourd'hui a son cantique.
Si vous l'entendiez! Le soleil, le feu et l'eau
offrent leur pouvoir à mes yeux.
Vais-je vivre? L'ébriété finit-elle
si vite? Ah… et maintenant comme
je vois les arbres, qu'il reste peu de jours…

(de *Don de l'ébriété*, 1953)

El vuelo de la celebración

CIRUELO SILVESTRE

Y delicadamente
me estás robando hasta el recién cultivo
de la mirada, pura
canción, árbol mío,
tú nunca prisionero o traicionero.
Hojas color de cresta
de gallo,
ramas con el reposo estremecido
de un abril prematuro,
con la savia armoniosa que besa y que fecunda,
y pide, y me comprende
en cada nervio de la hoja, en cada
rico secuestro,
en cada fugitiva reverberación.

Cuando llegue el otoño, con rescate y silencio,
tú no marchitarás.
Aquí, en la plaza,
junto a tu sombra nunca demacrada,
respiro sin esquinas,
siempre hacia el alba
porque tú, tan sencillo,
me das secreto y cuánta compañía:
en una hoja el resplandor del cielo.

Le vol de la célébration

PRUNIER SAUVAGE

Et délicatement
tu me dérobes jusqu'aux dernières semailles
du regard, pure
chanson, mon arbre,
toi, jamais traître ni prisonnier.
Feuilles couleur crête
de coq,
branches au repos frissonnant
d'un avril prématuré,
dont la sève harmonieuse embrasse, féconde,
demande et me comprend
sur chaque nerf de la feuille, sur chaque
délice du rapt,
sur chaque réverbération fugitive.

Quand viendra l'automne, portant le rachat, le silence,
tu ne flétriras pas.
Ici, sur la place,
près de ton ombre jamais émaciée,
je respire sans murs,
toujours vers l'aube
car toi, si simple,
tu m'offres un secret, une compagnie:
sur une feuille, la splendeur du ciel.

BALLET DEL PAPEL

A Francisco Brines

…Y va el papel volando
con vuelo bajo a veces, otras con aleteo
sagaz, a media ala,
con la celeridad tan musical,
de rapiña,
de halcón, ahora aquí, por esta calle,
cuando la tarde cae y se avecina
el viento del oeste,
aún muy sereno, y con él el enjambre
y la cadencia de la miel, tan fiel,
la entraña de la danza:
las suaves cabriolas de una hoja de periódico,
las piruetas de un papel de estraza,
las siluetas de las servilletas de papel de seda,
y el cartón con pies bobos.
Todos los envoltorios
con cuerpo ágil, tan libre y tan usado,
bailando todavía este momento,
con la soltura de su soledad,
antes de arrodillarse en el asfalto.

Va anocheciendo. El viento huele a lluvia
y su compás se altera. Y vivo la armonía,
ya fugitiva,
del pulso del papel bajo las nubes
grosella oscuro,
casi emprendiendo el vuelo,
tan sediento y meciéndose,
siempre abiertas las alas
sin destino, sin nido,
junto al ladrillo al lado, muy cercano

BALLET DU PAPIER

A Francisco Brines

… Et le papier vole
d'un vol bas parfois, d'autres fois c'est un battement
sagace, à mi-aile,
à la vivacité musicale,
rapace,
du faucon, maintenant ici, dans cette rue,
quand tombe le soir et que s'approche
le vent d'ouest,
encore très serein, apportant l'essaim
et la cadence du miel, si fidèle,
les entrailles de la danse:
les douces cabrioles d'une feuille de journal,
les pirouettes d'un papier de strass,
les silhouettes des serviettes en papier de soie,
et le carton aux pieds patauds.
Tous les emballages
au corps agile, libre et usé,
dansent encore ce moment,
dans l'aisance de leur solitude,
avant de s'agenouiller sur l'asphalte.

La nuit tombe. Le vent sent la pluie
et son rythme s'altère. Et je vis l'harmonie,
déjà fugitive,
du pouls du papier sous les nuages
groseille foncée,
prenant presque son vol,
se balançant, assoiffé,
les ailes toujours ouvertes,
sans destin et sans nid,
près de la brique proche, près

de mi niñez perdida y ahora recién ganada
tan delicadamente, gracias a este rocío
de estos papeles, que se van de puntillas,
ligeros y descalzos,
con sonrisa y con mancha.
Adiós, y buena suerte. Buena suerte.

de mon enfance perdue et juste reconquise
si délicatement, par la rosée
de ces papiers, qui s'en vont muets,
légers et déchaussés,
souriants et tachés.
Adieu, et bonne chance. Bonne chance.

MÚSICA CALLADA

Madera de temblor, sonando en cada veta
fresca, de ocre dorado,
en cada nudo vivo, cerca al tabaco mate,
con su prudencia rumorosa, dando
un toque de aire puro. Y estoy dentro
de esa música, de ese
viento de esa alta marea
que es recuerdo y festejo,
y conmiseración. Rumor de pasos,
con sigilio sorprendente ahora
en las estrías de este suelo, nunca
ciego, de castaño.
Y oigo de mil maneras
y con mil voces lo que no se escucha.
Lo que el hombre no oye. Y toco el quicio
muy secreto del aire, y va creciendo
la armonía, junto con el dolor.
Y oigo la piedra, su erosión, su cántico
interior, sin golondrinas
deseñosas, sin nidos,
porque el nido está dentro, en el granito,
y ahí calienta, y alumbra, hoy en junio,
la cal viva.

Perdona mi ligera
traición de hace dos meses, pero te quiero, ven,
ven tú, ven tú,
y oye conmigo cómo crece el fruto,
porque sin ti no sé,
porque sin ti no amo. Tú ven, ven, oye conmigo,
oye la silenciosa
reproducción del polen, el embrión
audaz de la semilla, su germinación,

MUSIQUE SILENCIEUSE

Bois qui trembles et résonnes dans chaque veine
fraîche, ocre doré,
dans chaque nœud vivant, près du tabac opaque,
à la bruissante prudence, glissant
un souffle d'air pur. Et je suis
dans cette musique, dans ce
vent, dans cette marée haute
qui est souvenir, fête
et commisération. Bruit de pas,
curieusement secret maintenant
sur les stries du sol, jamais
aveugle, du châtaignier.
Et j'entends de mille façons,
avec mille voix, ce qu'on n'écoute pas.
Ce que l'homme n'entend pas. Et je touche le gong
caché de l'air, et l'harmonie
monte, unie à la douleur.
Et j'entends la pierre, son érosion, son cantique
intérieur, sans hirondelles
dédaigneuses, sans nids,
parce que le nid est au-dedans, dans le granite,
où il réchauffe et embrase, en juin aujourd'hui,
la chaux vive.

Pardonne ma légère
trahison voilà deux mois, mais je t'aime, viens,
viens, oui, viens,
et entends avec moi comme pousse le fruit,
car sans toi j'ignore,
car sans toi je n'aime. Viens, viens écouter avec moi,
entends la silencieuse
reproduction du pollen, l'embryon
audacieux de la graine, sa germination,

la flor crecida entre aventura hermosa,
abriéndose hacia el fruto. Pero el fruto
es soledad, vacila, se protege;
con su aceite interior teje su canto
delicado, y de su halo
hace piel o hace cáscara.
Hace distancia que es sonido. ¡Cómo
suenan la almendra, la manzana, el trigo!

El sonido callado. Oigo las calles
generosas e injustas de mi pueblo
como en mi infancia,
en esta fiesta de tus labios, de
tu carne que es susurro y es cadencia
desde las uñas de los pies, sonando a marejada,
hasta el pelo algo gris, como el rumor del agua
quieta o el de los chopos al atardecer.

No sólo estamos asombrados, mudos, casi ciegos
frente a tanto misterio, sino sordos.
Qué vena tan querida,
tan generosa y cruel con su latido.

¿Qué más? ¿Qué más? ¿Es que oiremos tan sólo,
después de tanto amor y de tanto fracaso
la música de la sombra y el sonido del sueño?

la fleur éclose dans sa belle aventure,
qui l'ouvre vers le fruit. Mais le fruit
est solitude, il doute et se protège;
puisant son huile intérieure il tisse son chant
délicat, et de son halo,
se fait une peau ou une écorce.
Une distance, qui est un son. Comme
résonnent l'amande, la pomme, le blé!

Le son silencieux. J'entends les rues
généreuses et injustes de mon village,
comme dans mon enfance,
dans la fête de tes lèvres, de
ta chair qui est murmure et cadence,
des ongles de tes pieds, où résonne la houle,
à tes cheveux un peu gris, comme le bruit de l'eau
dormante ou celui des peupliers le soir.

Etonnés, muets, presque aveugles
face à un si grand mystère, nous sommes sourds aussi.
Quelle veine tant aimée,
si généreuse et si cruelle dans son battement.

Quoi d'autre? Quoi d'autre? N'allons-nous entendre,
après tant d'amour et tant d'échec,
que la musique de l'ombre et le son du rêve?

VOZ SIN PÉRDIDA

I

Este viento de marzo
da libertad y bienaventuranza.
Como tu voz, que es casi luz, almendra
abierta de misterio y de lujuria,
con sus tonos astutos, tierna y seca, latiendo
tan desnuda que limpia la alegría,
con su esmalte y sus ángulos,
sus superficies bien pulimentadas,
no con arrugas, pero
penetrando en mí siempre,
unas veces sumisa y precavida,
trémula de inocencia otras, y en secreto,
bien sé si turbio o si transparente.
Su oscuridad, su vuelo
a ras de tierra, como el del vencejo
o a medio aire, como el de la alondra,
su ronquera nocturna, y ese viento de marzo
entre tu voz, y la ciudad, y el tráfico…

Su terreno rocoso, casi de serranía,
el timbre embravecido y firme, conmovido, escondido
en ese cielo de tu boca, en ese
velo del paladar, tan oloroso como
el laurel, cerca del mar Cantábrico, desde donde
te oigo y amo.

VOIX SANS PERTE

I

Ce vent de mars
offre liberté et bonne fortune.
Comme ta voix, presque lumière, amande
habitée de mystère et de luxure,
aux inflexions rusées, tendre et sèche, battement
si nu qu'il fait briller la joie,
avec son émail et ses angles,
ses surfaces bien lisses,
sans nulle ride, mais
qui me pénètre toujours,
parfois soumise et avisée,
tremblante aussi d'innocence, et en secret,
secret trouble ou transparent, je le sais;
Son obscurité, son vol
à ras de terre, comme celui du martinet,
ou s'élevant, comme celui de l'alouette,
son enrouement nocturne, et ce vent de mars
entre ta voix, la ville et le tumulte…

Son terrain rocailleux, presque montagneux,
ce timbre ferme et furieux, ému, dissimulé
dans le ciel de ta bouche, dans le
voile de ton palais, aussi odorant que
le laurier, près de la mer cantabrique, d'où
je t'entends et d'où je t'aime.

II

He oído y he creído en muchas voces
aunque no en las palabras.
He creído en los labios
mas no en el beso.

En tu voz, más poblada que tu cuerpo,
en el camino hacia
la cadera de tu entonación,
hacia lo que me acoge y me calienta,
hacia tu aliento, tu aire, tu amor puro
entre el pulmón y la laringe: siempre
con la luz dentro, aunque ahora oiga mentiras,
con el amanecer de la palabra
en el cielo mohoso y estrellado de la boca.

Que mientan ellas, las palabras tuyas.
Yo quiero su sonido: ahí, en él, tengo
la verdad de tu vida, como el viento,
ya sereno, de marzo. Óyelo. Habla.

II

J'ai entendu et j'ai cru en bien des voix
mais non en leurs paroles.
J'ai cru en bien des lèvres
mais non en leur baiser.

En ta voix, plus boisée que ton corps,
en des chemins vers
la hanche de ton intonation,
vers ce qui m'accueille et me réchauffe,
vers ton souffle, ton air, ton amour pur
entre le poumon et le larynx: toujours
habité de lumière, malgré les mensonges que j'entends,
habité par l'aube de la parole
dans le ciel constellé et moisi de ta bouche.

Pour tes paroles, le mensonge.
Je n'en veux que le son: là, en lui, je détiens
la vérité de ta vie, semblable au vent,
pacifié, de mars. Ecoute-le, il parle.

ELEGÍA DESDE SIMANCAS

(Hacia la Historia)

I

Ya bien mediado abril, cuando la luz no acaba
nunca,
y menos aún de noche,
noche tan de alba que nos resucita,
y nos camina
desde esta piedra bien pulimentada,
respiramos la historia, aquí, en Simancas.
Y se va iluminando
la curva de los muebles,
las fibras del papel ardiendo en la peña madre,
el ábside de los pergaminos,
la bóveda de las letras. Y los nonbres cantando
con dolor, con mentira, con perjurio,
con sus resabios de codicia y de
pestilencia y amor. Y se va alzando
el cristal, donde un nuevo recocido
limpia sus poros y moldea a fondo
su transparencia, junto a las encinas
en alabanza con su sombra abierta.

La corteza del pan, que ahora está en manos
de la mañana,
y la miga que suena
a campana nos aclaran, serenan,
aún ocultando la mirada ocre
de la envidia,
el hombro de la soberbia, los labios secos de la injusticia,
la cal de sosa, el polvo del deseo,
con un silencio que estremece y dura
entre las vértebras de la historia, en la hoja
caduca y traspasada en cada vena

ÉLÉGIE DE SIMANCAS

(Vers l'Histoire)

I

A la fin avril, quand la lumière ne finit
jamais,
moins encore la nuit,
nuit d'aube si intense qu'elle nous ressuscite,
et nous chemine
depuis cette pierre bien polie,
nous respirons ici l'histoire, à Simancas.
Et s'illumine peu à peu
la courbe des meubles,
les fibres du papier qui brûle dans la roche mère,
l'abside des parchemins,
la voûte des lettres. Et les noms qui chantent,
douleur, mensonge, parjure,
relents de convoitise, de pestilence
et d'amour. Et le cristal
s'élève, où la cuisson nouvelle
nettoie ses pores et remodèle
sa transparence, près de l'yeuse
en liesse qui déploie son ombre.

La croûte du pain, dans les mains
du matin,
et la mie au son de cloche
nous éclairent et nous apaisent,
dissimulant encore le regard ocre
de l'envie,
l'épaule de l'orgueil, les lèvres sèches de l'injustice,
la chaux de soude, la poussière du désir,
dans un silence qui fait peur et qui dure,
dans les vertèbres de l'histoire, sur la feuille
caduque et transpercée en chaque veine

por la luz que acompaña
y ciega, y purifica el tiempo
sobre estos campos, en su ciencia íntima,
bajo este cielo que es sabiduría.

II

Nunca de retirada, y menos aún de noche,
alta de sienes,
tan sencilla, amasada
en la cornisa de la media luz,
entre las rejas del conocimiento,
en la palpitación del alma,
llega la amanecida.
Y el resplandor se abre
dando vuelo a la sombra.

Como lince de caza en la ladera,
al acecho, mirando casi con su hocico,
como el milano real o la corneja
cenicienta, en el tiempo
de invernada, así vienen ahora
la rapacidad, el beso,
la imagen de los siglos,
la de mi misma vida.
Hay nidos
de palomas y halcones
ahí, en las torres, mientras canta el gallo
en el altar, y pica
la camisa ofrecida y humilde y en volandas
en la orilla derecha del Pisuerga.
¿No ha sucedido nada o todo ha sucedido?
Aire que nos acunas
y que nunca nos dejas
marchitar porque arropas
de mil maneras,

par la lumière qui accompagne,
aveugle et purifie le temps
sur cette terre, dans sa science intime,
sous un ciel qui est sagesse.

II

Jamais en retraite, moins encore la nuit,
les tempes hautes,
si simple, moulée
sur la corniche de la demi-lumière,
entre les grilles de la connaissance,
dans la palpitation de l'âme,
arrive l'aube.
Et la splendeur paraît,
qui fait s'envoler l'ombre.

Comme le lynx chasseur sur le versant,
à l'affût, son museau pour regard,
comme le milan royal ou la corneille
cendrée, pendant
l'hiver, affluent maintenant
la rapacité, le baiser,
l'image des siècles,
celle de ma vie.
Il y a là des nids
de colombes, et des faucons
sur les tours, tandis que le coq chante
sur l'autel, et qu'il pique
la chemise offerte, humble et suspendue
sur la rive droite de la Pisuerga.
Que s'est-il passé, rien ou tout?
Air qui nous berces
et jamais ne nous laisses
nous flétrir car tu nous entoures
de mille façons,

tan seguro y audaz, desde los coros
del pulmón,
hasta la comisura de los labios,
ven tú. Eres todo.

III

La historia no es siquiera
un suspiro,
ni una lágrima pura o carcomida
o engañosa: quizá una carcajada.
Pero aquí está el sudor
y el llanto, aquí, al abrigo
de la luna y el cuero repujado,
en la seda, el esparto,
en la humildad del sebo,
en la armonía de la harina,
en la saliva en flor, lamida y escupida
y pidiendo
pulpa de dátil o un amor cobarde
en las ciudades esperando el tráfico.
Estoy entre las calles
vivas de las palabras: muchas se ven escritas,
finas como el coral,
en manuscritos; otras
batiendo alas en tantas paredes,
dichas a pleno labio,
mientras tú estás enfrente, cielo mío,
y no me das reposo. Calla, calla.
Aquí ya no hay historia ni siquiera leyenda;
sólo tiempo hecho canto
y luz que abre los brazos recién crucificada
bajo este cielo siempre en mediodía.

(de *El vuelo de la celebración*, 1976)

si sûr, si audacieux, des chœurs
du poumon
à la commissure des lèvres,
viens. Tu es tout.

III

L'histoire n'est pas même
un soupir,
ni une larme pure, trompeuse
ou rongée: peut-être un éclat de rire.
Mais là règnent la sueur
et les pleurs, à l'abri
de la laine et du cuir repoussé,
dans la soie et le sparte,
dans l'humilité du suif,
dans l'harmonie de la farine,
dans la salive en fleur, léchée et crachée,
qui réclame de la pulpe de datte, ou un amour lâche
dans les villes, qui voudrait traverser.
J'avance dans les rues
vivantes des mots: beaucoup sont écrits,
fins comme le corail,
couleur rouge foncé,
sur des manuscrits; d'autres
battent des ailes sur tant de murs,
prononcés à pleines lèvres,
tandis que tu es face à moi, mon ciel,
et ne me laisses de repos. Fais silence.
Il n'y a là plus d'histoire, pas même de légende;
rien que le temps devenu chant
et la lumière qui ouvre ses bras, nouvellement crucifiée,
sous ce ciel toujours à midi.

(de *Le vol de la célébration*, 1976)

Casi una leyenda

SECRETA

Tú no sabías que la muerte es bella
y que se hizo en su cuerpo. No sabías
que la familia, calles generosas,
eran mentira.

Pero no aquella lluvia de la infancia,
y no el sabor de la desilusión,
la sábana sin sombra y la caricia
desconocida.

Que la luz nunca olvida y no perdona,
más peligrosa en tu claridad
tan inocente que lo dice todo:
revelación.

Y ya no puedo ni vivir tu vida,
y ya no puedo ni vivir mi vida
con las manos abiertas esta tarde
maldita y clara.

Ahora se salva lo que se ha perdido
con sacrificio del amor, incesto
del cielo, y con dolor, remordimiento,
gracia serena.

¿Y si la primavera es verdadera?
Ya no sé qué decir. Me voy alegre.
Tú no sabías que la muerte es bella,
triste doncella.

(de *Casi una leyenda*, 1991)

Presque une légende

SECRÈTE

Tu ne savais pas que la mort est belle,
logée dans ton corps. Tu ne savais pas
que la famille, rues généreuses,
sont un mensonge.

Mais non pas la pluie de l'enfance,
non pas le goût du désarroi,
le drap sans ombre et la caresse
inconnue.

Que la lumière sans nul pardon n'oublie jamais,
plus dangereuse que ta clarté
si innocente qu'elle dit tout:
révélation.

Je ne peux plus vivre ta vie,
je ne peux plus vivre ma vie,
les mains ouvertes en ce soir-ci
clair et maudit.

Je sauve ici tout ce que j'ai perdu
au prix de l'amour, inceste
du ciel, de la douleur, remords,
grâce sereine.

Et si le printemps était vrai?
Je ne sais que dire et m'en vais heureux.
Tu ne savais pas que la mort est belle,
triste jouvencelle.

(de *Presque une légende*, 1991)

ÍNDICE / SOMMAIRE

Don de la ebriedad / Don de l'ébriété

Libro I /Livre I
I. "Siempre la claridad viene del cielo" / "La clarté toujours vient du ciel".
IX. "Como si nunca hubiera sido mía" / "Comme si jamais elle n'avait été mienne".
Libro III / Livre III
VII. "Qué diferencia de emoción existe" / "Quel différence d'émotion".
VIII. "Cómo veo los árboles ahora" / "Comme je vois les arbres maintenant".

El vuelo de la celebración /Le vol de la célébration

Ciruelo silvestre / Prunier sauvage
Ballet del papel / Ballet du papier
Música callada / Musique silencieuse
Voz sin pérdida / Voix sans perte
Elegía desde Simancas / Élégie de Simancas

Casi una leyenda / Presque une légende

Secreta /Secrète

Bibliographie de Claudio Rodríguez:

Don de la ebriedad, Madrid, Adonais, 1953.
Conjuros, Santander, Cantalapiedra, 1958.
Alianza y condena, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
El vuelo de la celebración, Madrid, Visor, 1976.
Desde mis poemas, Madrid, Cátedra, 1983.
Casi una leyenda, Barcelone, Tusquets, coll. "*Nuevos textos sagrados*", 1991.
Poesía completa (1953-1991), Barcelone, Tusquets, 2001.
Alto jornal, anthologie de Vicente Gallego, Séville, Renacimiento, 2005.
Aventura, éd. fac-similé de Luis García Jambrina [d'après le manuscrit des onze poèmes qui devaient composer le dernier livre de Claudio Rodríguez], Salamanque, Tropismo, 2005.

Claudio Rodríguez lisant ses poèmes:

Antología personal, éd. de l'auteur, Madrid, Visor, 2000 (avec un disque compact).
La voz de Claudio Rodríguez. Poesía en la Residencia, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003 (avec un disque compact).

Orientation bibliographique autour de et sur l'œuvre de Claudio Rodríguez:

Dossier "Poetas del 50. Una revisión", *El Urogallo*, juin 1990, p. 26-73.
BOUSOÑO, CARLOS, "Situación y características de la poesía de Francisco Brines", dans Francisco Brines, *Poesía 1960-1971 Ensayo de una despedida*, Barcelone, Plaza y Janés, 1974, p. 11-94 [prologue très éclairant sur la poésie espagnole de l'après-guerre et des années suivantes].
CAÑAS, DIONISIO, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid, Hiperión, 1984.
GARCÍA BERRIO, ANTONIO, *Forma interior: La creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Aire Nuestro, 1998.
GARCÍA JAMBRINA, LUIS M., *De la ebriedad a la leyenda (Trayectoria poética de Claudio Rodríguez)*, Salamanque, Université de Salamanque, 1999.
YUBERO, FERNANDO, *La poesía de Claudio Rodríguez (La construcción del sentido imaginario)*, III Premio Internacional "Gerardo Diego" de Investigación Literaria 2003, Valence, Pre-Textos, 2003.



PARIS
Cité Internationale Universitaire

Le Colegio de España, intégré à la Cité Internationale Universitaire de Paris a pour rôle spécifique la promotion de l´enseignement supérieur, de la science, de la culture et de l´art espagnols, ainsi que des relations d´échange qui y sont liées, et aussi celui de fournir un logement, ainsi que la participation aux services que peut offrir la Cité Internationale Universitaire de Paris aux étudiants, aux scientifiques, aux chercheurs, aux professeurs ou aux artistes espagnols devant se déplacer à Paris en raison de leur profession ou de leur activité, en fonction des places disponibles et dans le respect de la réglementation et du régime de fonctionnement du Colegio. Il offre également aux résidents une Bibliothèque, un service de restauration et plusieurs salles dont une salle informatique, une salle de musique et un studio de composition musicale. Un service d´internet wi-fi a été mis en place en 2005.

Le Colegio développe une politique culturelle dynamique et organise un programme très complet d´activités: conférences, tables rondes, séminaires, concerts, récitals, projections, expositions, donnant ainsi la possibilité aux résidents de se produire dans leurs spécialités.

Le Colegio de España en collaboration le Ministère espagnol de la Culture reçoit chaque année 6 boursiers en Arts Plastiques et Photographie. Il organise tous les ans en collaboration avec le «Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música» un Prix de Composition Musicale et avec l´Association des Amis du Colegio de España un Prix d´Interprétation Musicale. Avec la Chambre Officielle de Commerce d´Espagne en France il publie tous les ans un concours d´Arts Plastiques et de Photographie pour l´acquisition d´une œuvre créée par un des artistes de notre Institution.

Le Colegio de España a une capacité d´hébergement pour 137 résidents, soit en chambre individuelle, soit en chambre double, soit en appartement.

HISTORIQUE:

Le Colegio de España est intégré à la Cité Internationale Universitaire de Paris, complexe de résidences d´étudiants regroupés dans un vaste parc. La CIUP a été créée dans un but précis: en faire une petite société universitaire de nations au sein de laquelle grâce aux

échanges d´idées et d´ activités et à la connaissance mutuelle, la jeunesse des différents pays du monde se comprendrait et n´aurait plus à s´affronter.

Ce projet se met en place dans les années 20 à l´issue de la 1ère guerre mondiale. La Cité va très tôt avoir parmi ses résidences celle qui représentera l´Espagne.

C´est pendant ces mêmes années que se crée en Espagne un Comité d´Amitié hispano-français précisément dans le but de convaincre les Autorités Espagnoles du bien fondé du projet.

Le 15 juillet 1927, la création du Colegio de España est décidée par Royal Décret Loi. Les travaux commencent en 1929, le Roi Alfonso XIII avait au préalable, personnellement choisi le terrain.

Les travaux vont prendre un nouvel essor à l´époque Républicaine – c´est à ce moment historique que le Gouvernement espagnol donne un nouvel élan au secteur éducation – et tout particulièrement à partir du moment où le projet est confié à Alberto Jiménez Fraud, que le Gouvernement avait nommé Directeur de plusieurs résidences d´étudiants, parmi lesquelles, la bien connue «Residencia de Estudiantes» de Madrid.

Le Colegio de España est officiellement inauguré le 10.04.1935.

A la suite des événements politiques en France de mai 68, le Colegio de España cessa toute activité jusqu´en 1985 où le Gouvernement Espagnol décide d´investir dans la reconstruction du Colegio. Le 16 octobre 1987, les Rois d´Espagne Juan Carlos et Sofía et le Président de la République François Mitterrand accompagnés des Ministres d´Education des deux pays, inaugurent la deuxième étape du Colegio de España de la Cité Internationale Universitaire de Paris.