

C R I S O L

Publication du Centre de Recherches ibériques et ibéro-américaines  
de l'Université de Paris X - Nanterre  
(Directeurs : Bernard SESE ET Charles MINGUET)  
200, Avenue de la République  
92001 NANTERRE CEDEX

-0-0-

Directeur de la Publication :

Bernard SESE

Comité de rédaction :

Christian ANDRES

Bernard DARBORD

Lauriane FALLAY D'ESTE

Jacqueline FERRERAS

Brigitte JOURNEAU

Jacques MAURICE

Charles MINGUET

Arcadio PARDO

Jeanine POTELET

Gisèle PROST

Secrétaire de rédaction :

Gisèle PROST

-0-0-

Administration :

Université de Paris X - NANTERRE  
Bat. F - 3<sup>e</sup> étage - Bureau B. 346  
Tél : 40 92 92 34

**Service 10/FFUSION**

Prix : 50 francs

Paiement libellé en francs français par : - mandat  
- chèque bancaire  
- chèque postal (CCP PARIS 9137-96M)

à l'ordre de Monsieur l'Agent comptable de l'Université de PARIS X  
200, Avenue de la République 92001 NANTERRE CEDEX

## SOMMAIRE

|   |       |
|---|-------|
| Bernard DARBORD<br>La tradition de l'EXEMPLUM en Espagne  | P. 1  |
| Marie Anne ZANGERLIN<br>Une lecture du LIBRO DE BUEN AMOR: La lecture<br>d'une partition muette. La musique dans le LI-<br>BRO DE BUEN AMOR | P. 12 |
| María Angeles SANCHEZ-LEBRET<br>Le livre, la plume et le savoir: ces compagnons<br>chers à Don Sem Tob Ibn Ishaq Arduziel                   | P. 34 |
| Corrine MAURY et Malika BENAMARA<br>El Príncipe constante de Calderón de la Barca   | P. 48 |
| Juana SANCHEZ-GEY VARGAS<br>El pensamiento humanista de José Cadalso  | P. 62 |
| Robert PAGEARD<br>Bécquer et les défenseurs de la foi catholique  | P. 66 |
| Léo MARZO<br>Catalunya : El modernisme  | P. 77 |
| Edith-Flore NDONG<br>L'Eglise catholique en Guinée Equatoriale  | P.102 |
| Joaquín CALVO SOTELO<br>Del vario y divertido mundo del refranero es-<br>pañol y de algunos refranes en particular                          | P.104 |
| COMPTES RENDUS ET OUVRAGES RECUS  | P.107 |



## La tradition de l'*Exemplum* en Espagne.

Le theme de cet expose est la presentation d'un genre, sa delimitation, sa definition. Par commodite et par souci d'unite, les exemples sont tires du *Libro de los gatos*.

La tradition de l'*Exemplum* est commune au monde entier. Le genre a connu une faveur notable en Espagne, ce qui justifie l'interet que lui accorda Alphonse X le Savant dans sa jeunesse.

Nous proposons un bref panorama de l'*Exemplum* en partant de la definition du genre que Jacques Le Goff vient de proposer.

Un recit bref, donne comme veridique et destine a etre insere dans un discours (en general un sermon) pour convaincre un auditoire par une lecon salutaire.<sup>1</sup>

Il faut d'abord souligner le premier substantif de la definition: l'*exemplum* est un recit, une *narratio*. Il n'est pas seulement une illustration. La relation synonymique exemple/recit/narration apparait dans le titre des oeuvres: *Libro de los Ejemplos / Alphabetum Narrationum* etc. Cette seconde signification du mot (l'exemple n'est pas seulement une illustration, il est aussi un recit, une narration) date de la fin du XIIeme siecle ou du debut du XIIIeme. C'est a ce moment qu'apparaissent les *Libri Exemplorum*. Observez au contraire que le vocable est absent, un siecle plus tot, de la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso (celui-ci n'y parle que de fables et de similitudes)<sup>2</sup>

Propterea ergo libellum compegi partim ex proverbiiis  
philosophorum et castigationibus Arabicis et fabulis et versibus,  
partim ex animalium et volucrum similitudinibus.

---

<sup>1</sup>Claude Bremond, Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, *L'Exemplum*, Turnhout Brepols, 1982.

<sup>2</sup>Pedro Alfonso, *Disciplina Clericalis*, edicion y traduccion del texto latino por Angel Gonzalez Palencia, Madrid-Granada CSIC, 1948, p.2.

Aux XIIIème et XIVème siècles, l'*exemplum* est devenu l'irremplacable outil des prédicateurs, dominicains et franciscains, notamment.

On distingue souvent l'*exemplum* de la *similitudo*. On considère souvent que l'*exemplum* décrit le trait particulier d'un individu, d'une entité précise et spécifique. Au contraire, la *similitudo* se réfère essentiellement à une propriété générale de l'espèce. De ce point de vue, le conte "De las propiedades de las moscas", tiré du *Libro de los gatos*<sup>3</sup> serait une *similitudo*. La distinction est typologiquement intéressante, mais il faut noter que d'autres auteurs insistent sur un autre élément, à la suite d'Isidore de Seville et plus tard, des auteurs de manuels du XIVème siècle:

Inter exemplum et similitudinem hoc interest quod exemplum historia est, similitudo re adprobatur.

De sorte que l'*exemplum* est un récit fait de mots, alors que dans la *similitudo*, on se réfère à l'événement, à la réalité.

D'autres mots apparaissent: *Parabola*, *Fabula*, *Miracula*. Parfois (mais pas forcément) la *Fabula* est une *narratio ficta* alors que l'*exemplum* serait une *narratio authentica*.

Fabula est ficta rei narratio, quae nec vera est veri similis, sed ponitur in argumentis, quia licet numquam factus est, tamen si fuisset, ita utique fuisset" (Martianus Capella, V, 279, 1).

Les *exempla* constituent un corpus relativement limité de contes liés aux bestiaires, au folklore, à l'histoire. De vastes domaines leur sont étrangers: les textes bibliques, la plupart du temps, du fait de leur caractère sacré, qui empêchait que le prédicateur orientât librement la

---

<sup>3</sup> Anónimo *Libro de los gatos* ed Bernard Darbord Paris Klincksieck 1954 p.68

signification du récit. L'abbé J-Th Welter<sup>4</sup> pourtant reconnaît l'exemple biblique (qu'il tient pour une catégorie spéciale). Le lecteur du *Libro de buen amor*; semblablement, peut constater que l'archiprêtre n'hésite pas à recourir à la Bible pour appuyer son propos (ainsi les strophes 258-259).

Dans son prologue au *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, Etienne de Bourbon distingue les *Auctoritates* (tirées de la Bible, de la Patristique, des hagiographies), les *Raciones* (deductives) et les *Exempla* (inductifs). Il ne s'écarte pas des conceptions d'Aristote qui discernait, dans l'art de convaincre, l'argument (de type logique = *raciones*) et l'illustration (*exempla, enthymema et paradeigma*).

Au long du texte, l'exemplum expose deux propositions: le conte et sa leçon. La juxtaposition des deux éléments atteste de la relation sémantique qui les réunit.

Le récit et sa leçon sont souvent réunis par une relation de similarité (de type métaphorique). C'est ce que Claude Bremond nomme un procédé transductif (op. cit. n.1 p.60), que l'on trouve par exemple dans le conte n°5 du *Libro de los gatos*. Le gypaète brise les os les plus solides en les faisant choir du plus haut qu'il peut, afin d'en manger plus tard la savoureuse moelle. De façon similaire, le diable élève l'homme ambitieux à une haute dignité, dont il le fait choir par le péché, en le précipitant en enfer: les comportements du diable et de l'oiseau, de l'homme ambitieux et de l'os sont identiques. Ils permettent de rapprocher les entités en question. On peut rapporter le texte:

Es un ave que laman quebranta huessos, e llaman lla ansi porque los quebranta; e despues que los ha quebrantados como la cana que falla dentro; e quando fallan algun hueso mui fuerte que

---

<sup>4</sup> J-Th Welter. *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*. Paris et Toulouse. E-H. Guitard. 1927 réimpression Slatkine. 1973

non lo puede quebrantar. subelo mui alto. e despues dexalo caer en alguna pena en guisa que se quebranta todo.

Bien ansi contece que face el diablo quando alguno non puede quebrantar por pecado: estonce subelo en alguna dignidad alta. e desque se alli vee face algunos pecados: estonce lo dexa el diablo caer en manera que todo se quebranta.

Otrossi algunos grandes seniores o algunos otros ombres que estan en grand estado. que quica si non estuviesen en tan grand onrra. non caerian en tantos pecados commo caen nin farian tanto mal commo facen; e despues por sus pecados caen en el infierno do son todos quebrantados. E quanto el estado mayor es tanto estan ellos en mayor peligro. salvo algunos a quien Dios quiere dar gracia que fagan el bien que pueden e que se guarden de pecado. Ca quanto de mas alto cae la piedra tanto se fiere, porque ansi llos malos obispos o los malos seniores mas a fondon caen del infierno que non los pobres.

La seconde relation semantique reunissant le conte et sa lecon est de caractere metonymique (relation inductive, selon Bremond): on narre quelque fait de la société humaine, le cas d'un homme bon ou bien d'un pecheur, qui illustre ainsi une verite profitable a tous: **ab uno disce omnes**, disait-on. L'heretique blasphemateur du *Libro de los gatos* (n°6) est un bon exemple du precede: le cas d'un homme offert a l'attention de tous les hommes. Dans ce type de conte, plus que dans l'autre, l'auteur doit affirmer l'authenticite de la narration, en la situant (epoque et lieu), en recourant aussi a une formule introductive montrant que l'histoire n'est pas inventee: *se escribe que... se oye que...* On rappellera ici le trait souligne par Jacques Le Goff: ces contes sont donnes comme veridiques: Le Goff n'a pas dit que ces histoires etaient veridiques ou authentiques. Il a seulement releve que le predicateur les presentait comme telles. Il est a cet egard evident que la veracite d'un conte mettant des hommes en scene est plus acceptable que celle des autres contes. Voici le conte de l'heretique blasphemateur:

### Exiemplo del ereje con la mosca.

Cuenta que en tierra de Tollossa un ereje, el qual predico en plaza delante todo el pueblo, e dixo que Dios verdadero non ficiera todo el mundo, nin las bestias, nin llas aves, nin los cuerpos que en el eran. E la rrecon por que el llo decia era esta que non podria ser Dios tan noble, e tan verdadero, que ficiese tan lixosa animalia commo la mosca. Estonce vino una mosca con grand rroydo para lo ferir en el rostro, e el defendiose con la mano della, e ella pasose del otro cabo, e asentosele en el rostro. El tirola otra vez e quando la tirava de un cabo pasavasele del otro. Tanto porfiava en esta manera que la ovo ella de morder en tal manera que cayo el en tierra amortecido. Ansi la mosca provo muy bien que Dios la ficiera.

Designee et decrite de facon variee, la distinction du conte metaphorique et du conte metonymique est naturellement tres repandue. On peut en particulier observer que cest ce que Felix Lecoy souligne<sup>5</sup>, lorsqu'il separe, dans le *Libro de buen amor*, les "Fables" d'une part, des contes moraux ("ou "exempla") d'autre part.

En observant la recapitulation de Lecoy, on verra que les *fables* traitent des animaux (type 1) et que les *contes moraux* narrent les faits des hommes (type 2). Cette longue enumeration permettra de mesurer ce que le *Libro de buen amor* doit a la tradition du conte medeval:

#### Type 1:

- Le partage du Lion (82-88)
- La Montagne qui accouche (98-102)
- Le Chien et le Voleur (174-178)
- Les Grenouilles qui demandent un Roi (199-206)
- Le Chien et l'Ombre (226-229)
- Le Cheval orgueilleux et l'Ane (237-245)
- Le Loup et la Grue (252-256)
- L'Aigle et le Chasseur (270-275)
- La Corneille et le Paon (285-290)

---

<sup>5</sup> Felix Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz*. Paris, Droz 1935  
reimpression Farnborough Gregg International 1974

Le Lion medecin et le Cheval (298-303)  
Le Lion vieilli (311-316)  
Le Loup et le Renard en proces devant le Singe (321-371)  
Le Rat et la Grenouille (407-414)  
L'Hirondelle et les oiseaux (746-754)  
*De lupo pedente* (766-779)  
*Cor cervi* (893-903)  
Le Jardinier et la Couleuvre (1348-1355)  
Le Chien vieilli et son Maitre (1357-1366)  
Le Rat de ville et le Rat des champs (1370-1385)  
Le Coq et la Perle (1387-1391)  
L'Ane et le Petit Chien (1401-1408)  
Le Renard qui mangeait les Poules (1412-1421)  
Le Lion et le Rat (1425-1434)  
Le Corbeau et le Renard (1437-1443)  
Les Lievres et les Grenouilles (1445-1450).

A part un chasseur et un maitre, tous les personnages sont des animaux. Les 'contes moraux' sont, d'apres Lecoy, les suivants:

Type 2:

L'Ermite buveur et homicide (529-543)  
Du Voleur qui vendit son âme au Diable (1454-1479)  
Des deux Paresseux qui voulaient se marier (457-467)  
Du Valet aux trois femmes (189-196)  
Don Pitas Payas, peintre de Bretagne (474-487)  
L'Horoscope du roi Alcaraz (129-139)  
De la dispute qui s'eleva entre les Grecs et les Romains (46-63)  
Virgile l'enchanteur (261-269).

Un trait propre de l'*Exemplum* medieval est qu'il s'applique a toute l'humanite. Pour le moins, les predicateurs ne cessent d'y insister (Le Goff, p.30). Ce principe n'est pas intangible. Si Juan Manuel souligne cette finalite dans son prologue au *Conde Lucanor*, en realite, les contes de Patronio s'appliquent a dessiner l'image d'un riche aristocrate de l'Espagne du XIVeme siecle. En tout cas, l'etude du degre de generalite compare du conte et de sa lecon est un element typologique de tres grande importance: un conte peut etre tres general (les proprietes des mouches) ou au

contraire réduit à un personnage précis. Semblablement il peut s'appliquer à l'humanité en général ou à un individu particulier.

Les collections d'exemples obéissent à trois types de classification:

- 1/disposition sans ordre alphabétique ou thématique. C'est le cas du *Conde Lucanor*, dont l'architecture est d'un autre ordre (du conte à la sentence).
- 2/Disposition alphabétique, selon le modèle du *Liber exemplum ad usum praedicandum*, composé en 1250. C'est le cas du *Libro de los exemplos por ABC* ou de l'*Especulo de los legos*.
- 3/Disposition thématique, comme dans le cas du *Ci nous dit* français<sup>6</sup> (XIV<sup>e</sup> siècle): les vérités à croire (Création, Avenement, Passion...), la morale (gloutonnerie, coïtise...), la conversion (fruit de prédication...).

Il est maintenant important de proposer une brève chronologie du genre en ces siècles d'or de l'*Exemplum* (XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles): très ancien est le *Beaupre* (1200?) que le groupe de recherches sur l'*Exemplum* de Paris (EHESS) est actuellement en train d'éditer. Plus tard apparaissent le *Dialogus Miraculorum* et les *Libri octo Miraculorum* du cistercien Césaire de Heisterbach (vers 1220, 1225), les œuvres de Jacques de Vitry (*Sermones ad status*, *Sermones communes*, 1228-1240). La première disposition alphabétique apparaît dans la collection d'un franciscain anonyme anglais (1275). C'est le *Liber exemplorum ad usum praedicandum*. Cette disposition est améliorée par Arnold de Liège: un conte admet plusieurs lectures et renvoie à d'autres chapitres: *Hoc etiam valet ad*.

L'œuvre d'un franciscain anglais de Deventer (1481) offre la présentation la plus achevée: l'ordre principal est l'ordre logique mais à la

---

<sup>6</sup> *Ci nous dit* *Recueil d'exemples moraux* publiés par Gérard Blanguez. Paris, Société des Anciens Textes Français 1979

fin, les exemples sont classes par ordre alphabétique. Ainsi était facilitée l'utilisation du recueil par les prédicateurs.

Qu'en est-il des **collections espagnoles**? L'Espagne occupe une position originale dans cette traduction: elle est la terre natale de Pedro Alfonso (Petrus Alphonsus), né vers 1062 et auteur de la **Disciplina Clericalis**. L'Espagne est aussi la terre où ont convergé de la façon la plus féconde les traditions orientales et les courants européens.

Juif, Pedro Alfonso se convertit en 1106. Astronome, médecin du roi Henri Ier d'Angleterre, il composa la *Disciplina Clericalis*, première collection occidentale de contes. Tous ces contes furent traduits de l'arabe. Ces contes, écrits en latin, furent par la suite versés en espagnol: dans son édition bilingue, Angel Gonzalez Palencia recourut à des fragments du *Libro de los Exemplos por ABC*, de l'*Especulo de los legos*, de l'*Isopet*.

Dans son prologue, Pierre Alphonse affirme qu'une histoire peut, sans dommages, être recueillie d'un autre et être adressée à la postérité:

Por ello compuse yo este pequeño libro tomándolo en parte de los proverbios de los filósofos y de sus correcciones, en parte de proverbios y ejemplos de los árabes, de fábulas y versos, y finalmente de semejanzas de animales y de aves.

Cette *Discipline du Clerge* a fondé en Espagne une très riche tradition. L'objet de la présente étude n'est pas d'en évoquer les plus célèbres aspects: *Calila e Dimna*, *Libro de los Engaños*, *Castigos e documentos por bien vivir*, *El conde Lucanor*, *Libro de Buen Amor*, *Arcipreste de Talavera*. Nous nous contenterons de situer quelques livres moins prestigieux qui cependant ne laissent pas de nous plaire: *Barlaam et Josaphat*, *Libro de los enxemplos por ABC*, *Especulo de los legos*, *Libro de los gatos*.

*Barlaam y Josaphat*<sup>7</sup>. Le livre est une adaptation chrétienne de la vie de Bouddha. La vie de Josaphat et celle de son maître Barlaam sont également évoquées dans la *Legende Doree* de Jacques de Voragine (deuxième partie du XIIIème siècle), après qu'un texte grec ait été traduit en latin en 1048. Trois manuscrits content la légende en espagnol. L'un d'eux est inspiré par Vincent de Beauvais (*Speculum Historiale*). Il servit à Juan Manuel pour composer son *Libro de los estados*.

Le *Libro de los enxemplos por ABC* de Clemente Sanchez de Vercial, expose les exemples par ordre alphabétique, selon le modèle d'Arnold de Liège, prédicateur dominicain du début du XIVème siècle (*Alphabetum Narrationum*) ou de la *Scala Celi* de Jean Gobi, autre dominicain. Le premier mot du titre détermine l'ordre alphabétique des exemples. Cette épaisse collection de 550 exemples, très riche par la variété de ses sources, dut être composée entre 1400 et 1421<sup>8</sup>.

La plus grosse collection d'exemples appartient à l'*Especulo de los legos*<sup>9</sup> (1583). L'œuvre est anonyme (XVème siècle). Elle est la traduction d'un *Speculum laicorum*, écrit à la fin du siècle précédent, par un franciscain anglais: de l'abstinence à l'usure, tous les thèmes sont disposés par ordre alphabétique, ce qui n'est pas le cas des exemples du *Libro de los gatos* que nous étudions maintenant.

Le *Libro de los gatos* est une compilation de 66 exemples (distribués en 58 chapitres) et disposés sans ordre particulier.

L'ouvrage nous est parvenu sous la forme d'un manuscrit unique de la Bibliothèque Nationale de Madrid (ms 1182) qui comporte également une version partielle du *Libro de los Enxemplos* de Clemente Sanchez de

---

<sup>7</sup> *Barlaam e Josaphat* ed. crítica por J.E. Keller y R.W. Linker. Madrid, Castalia, 1984

<sup>8</sup> *Libro de los Enxemplos por ABC* por Clemente Sanchez de Vercial, ed. por J.E. Keller, Madrid CSIC 1961

<sup>9</sup> *El Especulo de los Legos* ed. Jose Maria Mohedano Hernandez Madrid CSIC 1951



escapados non pagan nada " ou bien "Ca los ombres en el tiempo del peligro creen, e despues descreen".

Parfois, bien sur, a un exemple unique correspond une leçon unique (exemple 4, p. 60: "Del cacador con las perdices").

C'était là une introduction, un peu théorique, nous l'avouons: qu'on y voie avant tout une invitation à la lecture!

Bernard Darbord, Université de Paris X.



UNE LECTURE DU LIBRO DE BUEN AMOR : LA LECTURE D'UNE  
PARTITION MUETTE—La musique dans le Libro de buen amor.

Etudier le thème de la musique dans le Libro de buen amor, c'est tout à la fois saisir le texte dans son entier, dans ce qu'il a d'essentiellement musical, mais c'est aussi analyser minutieusement son contenu, répertorier ce qui fait allusion au monde de la musique: genres, structures, instruments, symbolisme instrumental et interprètes (en l'occurrence trovadores et jugladores). La lecture du Libro de buen amor fait en effet apparaître une indéniable omniprésence de la musique tant au niveau du contenu qu'à celui de la structure même de l'œuvre.

Ce texte appartient à une époque charnière de la transmission culturelle. Né dans les prémices du XIV<sup>e</sup> siècle, il semble se façonner, voire même proliférer—suivant ainsi les conseils de son auteur—jusque vers 1389, date qui apparaît à la fin du manuscrit de Gayoso, mais qui indique vraisemblablement une datation de copiste et non celle de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita que les historiens s'accordent, à l'heure actuelle, à faire vivre entre les années 1295 et 1352. Pour cette raison, il faut tenir compte du fait que cette œuvre appartient à la tradition de la transmission orale des textes, c'est à dire qu'il s'agit là d'une œuvre "entendue", "écoutée", pour laquelle le "récepteur" de l'époque devait être un "auditeur"; ce qui implique d'emblée de nombreuses caractéristiques musicales en tant que phénomène sonore. N'oublions pas, non plus, qu'il s'agit d'une œuvre "mixte", c'est à dire composée, d'une

part, de poésie et, d'autre part, de plusieurs pièces à proprement parler musicales (cf. cantos, cantares, cánticas, cantigas).

En ce qui concerne le thème de la musique nous pouvons d'ores et déjà distinguer trois niveaux d'étude différents. Le premier concerne la musique de l'ouvrage, c'est à dire sa poétique. Le deuxième traite du rapport entre le Libro de buen amor et la musique, à savoir, les différentes allusions au monde musical contenues dans l'oeuvre. Et enfin, le troisième s'intéresse plus particulièrement aux références musicales du Libro de buen amor donc à la musique de l'époque et au témoignage musical historique que représente le Libro de buen amor.

Cette étude s'appuie sur différentes sources d'investigation : le texte\* lui même d'une part, et d'autre part, divers articles extraits d'études relatives au Libro de buen amor et à la musique espagnole du XIV<sup>e</sup> siècle :

- De Manuel CRIADO DE VAL, in: El Arcipreste de Hita ( Actas del primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita -Barcelona, Seresa, 1973.): un article de Jaime FERRÁN intitulé: La música en el libro de buen amor (P.391 à 397); et un article de Ramón PERALES DE LA CAL, intitulé: Organografía medieval en la obra del Arcipreste (P.398 à 406).

- De Daniel DEVOTO, in La musique-Édition Larousse dirigée par Norbert DUFOURCQ-, un article intitulé: La

\* Pour cette étude nous utilisons l'édition de G.B. GYBON-MONYPENNY, Madrid, septembre 1990-Clasicos Castalia.

musique en Espagne du X<sup>o</sup> à la fin du XVI<sup>o</sup> siècle.

- De Adolfo SALAZAR, La música de España, (tomo 1<sup>o</sup>)-  
Edition Espasa Calpe.

- De BRAGARD-FERD et HEN, Les instruments de musique  
dans l'art et l'histoire.-Edition A.DE VISSCHER.

\* \* \*

\* \*

L'érudition musicale de Juan RUIZ ne fait aucun doute; elle se manifeste tout au long de l'oeuvre et son intérêt pour la musique apparaît dès l'introduction. A propos de ses motivations et parlant de Dieu, il écrit:

"Que siempre lo loemos en prosa e en canto"(11-c)  
et plus loin:

"Que pueda de cantares un librete rrimar

de que "los que lo oyeron puedan solaz tener."(12-cd)

Ce dernier vers ainsi que celui où il déclare:"Escuchad el rromanze..."(14-b)nous font prendre conscience de l'importance du caractère auditif de l'oeuvre pour son auteur. Ce dernier semble en effet insister tout particulièrement sur le fait que son oeuvre soit entendue et non lue.

Dans la strophe 1629, vers a et b:

"Qual quier omne que la oya, si bien trobar sopiere  
puede más y añadir e enmendar, si quisiere.",

nuos découvrons un autre aspect primordial du mode créatif de cette oeuvre. Il s'agit en effet d'une structure ouverte où l'improvisation semble être le moteur décisif de sa prolifération textuelle, laissant parfois, sur le texte l'empreinte de ce caractère improvisé. Cela

pourrait expliquer l'absence de certains cantares annoncés et promis au lecteur-auditeur et qui aurait donc été improvisés à l'époque par le "récitant".

Ajoutons que, selon Jaime FERRÁN, il existe également un niveau musical de la compréhension du texte; ce qu'il nomme "le contrepoint mental du lecteur", essentiellement dû à la dualité structurelle de l'oeuvre (son aspect moral, religieux et sérieux d'une part et, d'autre part, son caractère ironique, parodique et ludique). A ce propos nous pouvons, dès à présent, signaler l'importance du mot punto (ou puntares). Peut-être pourrions-nous rappeler, brièvement, que le mot "point" désigne, à l'origine, en musique, la note que l'on place au-dessus d'un texte; et, que le mot "contrepoint" nous vient de la naissance de la polyphonie lorsque l'on plaçait "un point contre un point", c'est à dire une note au-dessus ou en-dessous d'une autre note. Comme pour illustrer cette définition, voici ce que nous dit Juan RUIZ à propos des coplas :

"dicha buena o mala, por punto la juzgat  
las coplas con los puntos load o denostat." (69-cd)

"De todos instrumentos yo, libro, só pariente:

bien o mal, qual puntares, tal te dira ciertamente.

Qual tu dezir quisieres, y faz punto, y ten te;

si me puntar sopieres, siempre me avras en miente." (70)

N'est-ce pas là l'expression d'une véritable métaphore musicale de l'usage que le lecteur doit faire de son livre ?

\* \* \*

\* \*

La musique du LIBRO DE BUEN AMOR

Nous pouvons légitimement parler de la musique du Libro de buen amor, étant donné qu'il s'agit de poésie, c'est à dire d'un phénomène phonique exprimé au moyen d'un rythme syntaxique, d'une structure strophique, ainsi que par l'égalité de tous les vers due au nombre défini de leurs syllabes, par son rythme d'accentuation et les cadences musicales des rimes; mais également par la division en hémistiches de certains vers avec la présence, parfois, d'une rime interne. C'est pour ces différentes raisons qu'Ezra POUND estime que la poésie de Juan RUIZ appartient au genre de la mélodie.

Voici donc, dans un premier temps, ce que nous pourrions dire à propos des fonctions musicales du texte liées aux différentes techniques poétiques. En premier lieu, nous ne pouvons manquer de remarquer que le vers prédominant est l'alexandrin avec une division en hémistiches variables ainsi que l'usage du principe de la rime interne (cf. El ditado a Santa María del Vado P.329). Ce sont là des techniques qui donnent au texte beaucoup d'expressivité musicale et qui font dire à Oreste MACRÍ dans son: Ensayo de métrica sintagmática, qu'il s'agit là de "la fonction expressive du signifiant métrique en tant que porteur du signifié."\* Bien entendu, ceci peut également s'appliquer à d'autres techniques poétiques tel que l'allitération. Voici un exemple d'allitération que l'on

\* "La función expresiva del significante métrico como portador del significado."

trouve au vers d de la strophe 1240:

"Cantando", Andeluya!"anda toda la villa."

On peut également citer, à titre d'exemple, les plaintes de l'Archiprêtre consécutives à la mort de Trotaconventos dans lesquelles ce principe se trouve exploité à profusion. (Strophes 1520 et suivantes P.424). Dans ce passage l'apostrophe à la mort génère une accumulation de nasales assez pesantes :

"Ay Muerte, muerta seas, muerta e mal andante!  
Mataste a mi vieja, Matasses a mi antes!  
Enemiga del mundo, que non as semejante,  
de tu memoria amarga non es que non se espante." (1520)

A l'inverse, quand il s'agit du Seigneur des sifflantes plus claires se succèdent donnant en même temps l'impression qu'il s'agit du murmure d'une prière :

"El señor que fizo, tú a éste mataste:  
Jesu Cristo, Dios e omne, tú aquéste penaste;  
al que tiene el çielo e la tierra, a éste  
tú le posiste miedo, e tú lo demudeste." (1556)

Mais notons qu'il y a également ici beaucoup de dentales relativement agressives.

Autre exemple phonique possédant un rôle expressif, celui de la répétition dont on trouve notamment un exemple dans les "plaintes de l'amant" (P.268 à 270, st. 783 à 791); avec la répétition (à 10 reprises) d'un "Ay!" anaphorique, celle du mot coraçón (4 fois) et celle du mot ojos. Ce sont toutes ces répétitions qui donnent à ce passage son caractère particulier de complainte. Notons, en passant, que ces deux derniers exemples s'apparentent remarquablement au style incantatoire en musique. (Ce qui illustre bien le caractère mélodique de ce texte.)

Il est une technique grammatico-littéraire bien

espagnole, grandement utilisée dans le Libro de buen amor et qui nous paraît tout particulièrement musicale. Il s'agit de l'usage de diminutifs en tant que rime; ce qui, entre parenthèses, ne peut pas manquer de nous rappeler la poésie andalouse du cante jondo; surtout lorsqu'il s'agit de diminutifs d'adverbes ou de formes verbales. En voici quelques exemples:

P.273 st.810: "...poquillo  
...amarillo  
...amenudillo  
...quedillo."

P.286 st.870(uniquement avec des substantifs):

"...fablilla  
...soguilla  
...çestilla  
...manzilla."

P.367 st.1241(formes mixtes):

"...prietas  
...menoretas  
...chançonetas  
...completas."

Mais la musique se trouve également dans certains principes de versification dont voici trois exemples.

- Le principe du pie quebrado(alternance d'un vers long et d'un vers plus court), qui apparaît comme une véritable "cassure" du rythme musical et que l'on rencontre par exemple dans les Gozos de Santa María(P.115 st.33 à 43).

- Celui des "strophes enchaînées" qui procèdent vraisemblablement de la tradition orale des troubadours et qui apparaît comme le "liant" d'une mémoire qui est en train de créer dans l'instant même de son dit. (Ex. la seconde Cántica de loores de Santa María, P.457 st.1673 à 1677; et la seconde Cántica de Serrana P.316 st.988 à 991; de même que le principe de estrofa capfinida: le

premier mot de chaque strophe étant le même que le dernier de la strophe précédente.)

- Autre phénomène musical de versification: l'emploi de refrains(estribillo)qui sont dus soit à la répétition de certaines phrases à l'intérieur de l'ambitus d'un regroupement strophique,comme,par exemple,dans les strophes 675 à 677 P.246,la phrase:"Id e venit a la fabla"(675-ac,677-c)qui se transforme en:"a la fabla"(676-b),"en la fabla"(676-c)et en"por la fabla"(677-a);soit alors en tant que refrain à part entière appartenant à la structure même de certains poèmes. C'est ce que nous trouvons notamment dans les quatre zejeles et les quatre villancicos\*employés dans le Libro de buen amor et dont voici les listes respectives :

Les zejeles:-Gozos de Santa María(P.113 st.20 à 32).  
-De lo que conteció al Arcipreste con Ferrand García su menssajero.(P.133 st.115 à 120).  
-Les deux cantares:"De como los escolares demandan por Dios"(P.452 st.1650 à 1655 et st.1656 à 1660).

Les villancicos:-La seconde"Cántica de Serrana"(P.315 st.987 à 992).  
-La quatrième"Cántica de Serrana"(P.325 st.1022 à 1042).  
-Cantiga a Santa María del Vado(P.330 st.1046 à 1048).  
-Pasión de Nuestro Señor Jesú Cristo.(P.333 st.1059 à 1066).

Tout ceci nous conduit à parler maintenant de la composition musicale de certains passages. Nous prendrons, pour illustrer ce principe,deux exemples dont le premier est celui des Serranillas.(P.305 à 328 st.950 à

\* Nous effectuons cette différenciation en tenant compte des classifications de Antonio QUILIS dans sa Métrica española Ed.Ariel,Coll.Letras e ideas,Barcelona 3<sup>e</sup>ed.1986

1042). Ici se trouve employé de façon systématique, le principe d'alternance qui est un des principes fondamentaux de la structure musicale: alternance entre épisodes narratifs et cánticas(chansons), celles-ci apparaissant comme de véritables "improvisations sur un thème donné", en l'occurrence l'anecdote contée auparavant dans l'épisode narratif. (A l'exception de la quatrième Serrana). Le second exemple se trouve dans la prédication sur les sept sacrements (P.436 à 440 st. 1585 à 1605) dont voici la structure:

|                        |   |  |
|------------------------|---|--|
| St. 1585: Introduction | → | cf. prélude.   |
| 1586-87: "cobdiçia"    | } | 10 diptyques (structure binaire) dont les 8 premiers traitent chacun d'un péché illustrant ainsi un sacrement. |
| 1588-89: "sobervia"    |   |  |
| 1590-91: "avaricia"    |   |  |
| 1592-93: "luxuria"     |   |  |
| 1594-95: "ira"         |   |  |
| 1596-97: "gula"        |   |  |
| 1598-99: "enbidia"     |   |  |
| 1600-01: "acidia"      |   |  |
| 1602-03: Conclusion    | → | cf. postlude.  |
| 1604-05: Généralités   | → | cf. coda.  |

Si nous passons à un niveau d'étude du texte plus général, nous allons rencontrer une autre source de musicalité dans la composition du Libro de buen amor.

Il s'agit de la volonté évidente et omniprésente d'exploiter le principe de contraste dualistique:

- Contraste métrique.
- Contraste anecdotique: entre narration et exiemplos (sortes d'illustrations morales).
- Contraste de genre: style narratif/dialogues.
  - Chants profanes/chants religieux (Gozos de Santa María, Pasiones).
  - Poésie/prose (ex. l'introduction).
  - Double sens de certains textes parodiques avec l'emploi d'un symbolisme érotique. (Ex. Les heures

canoniques P.184 à 190 st.374 à 387, avec ce mélange de textes latins et castillans que l'on trouve également dans l'"Ave María de Santa María" P.453 à 455 st.1661 à 1667).

Tous ces éléments du texte nous apparaissent comme les notes d'une partition musicale attendant qu'un interprète la fasse vivre et sortir de son mutisme par ce qu'elle a d'essentiellement lié au monde sonore et à toutes ses implications affectives et émotionnelles.

\* \* \*

\* \*

#### Le LIBRO DE BUEN AMOR et la musique .

Parler des rapports qui existent entre le Libro de buen amor et la musique c'est relever de façon exhaustive les allusions et les références au monde musical qui apparaissent dans le texte avec une telle insistance qu'ils semblent littéralement phagocyter celui-ci. Il s'agit donc de relever tous les mots qui ont un rapport avec la musique et les classer selon différentes rubriques. Deux classifications nous semblent alors possibles: l'une tenant compte du genre des référents, c'est à dire davantage sur ce à quoi ces termes renvoient et qui peuvent être alors englobés dans la définition d'un "mot-rubrique". L'autre classification prendrait en compte la fonction de ces référents, plus exactement elle chercherait à dégager le rôle joué par ceux-ci au niveau de la compréhension du texte.

Dans notre première classification, nous distingue-

rons quatre "mots-rubrique": "chant", "instrument", "trobar-juglar" et enfin "structure musicale".

- La première rubrique comprend les mots: canto, cantar, cantares, cánticas (dans les titres), cantiga et tous leurs dérivés: copla, chançoneta, chantre, cantadores etc. Et nous placerons également dans cette rubrique les mots: boz, punto, puntar. Ces mots replacés dans leur contexte nous permettent de discerner quelles sont les différentes fonctions du "mot-rubrique". - En premier lieu l'action même de chanter ou encore la présentation de certains textes en tant que chants; à savoir l'apparition du mot dans la formulation de certains titres. Il s'agit là du niveau premier du sens que peut revêtir le "mot-rubrique". - Vient ensuite la notion de consolation, d'aide et de pouvoir curatif de la musique (plus particulièrement du chant); tout aussi bien que de son pouvoir de séduction dans la quête amoureuse et auquel se rattache également le mot arte, comme par exemple, dans les conseils de Venus à l'Arcipreste.

- La seconde rubrique regroupe toutes les références aux instruments de musique ainsi que les verbes: tañer, tocar et templar. Ce "mot-rubrique" peut également posséder un niveau premier qui serait alors description ou simple citation de divers instruments. En outre, elle possède un niveau symbolique avec la valeur métaphorico-érotique de certains instruments.

- La troisième rubrique a un caractère plus général et quasi littéraire; elle serait alors composée des mots: trobar, trobador, juglar (ou joglar) et ditado. Ces

mots nous semblent particulièrement importants dans la mesure où ils sont, en réalité, l'image du statut de cette oeuvre à l'époque de sa composition: statut mixte étant donné que trobar implique création (versifiée ou musicale) et juglar, interprétation (de vers ou de musique)

- La dernière rubrique regroupe toutes les allusions à diverses structures musicales ainsi qu'à certaines danses, considérées alors dans leur apport musical.

La deuxième classification, quant à elle, tiendrait compte non des mots en eux-mêmes (en tant que signifiés ou signifiants) mais de leur fonction par rapport à la signification du texte.

- Ici, la première rubrique s'attacherait à la description ou à l'action, c'est à dire à une fonction informative relativement neutre.

- Puis, une seconde rubrique traiterait du pouvoir de la musique: pouvoir curatif, amoureux et social (comme par exemple, la description des instruments-personnages qui vont au devant de don Amor pour le recevoir (P. 364 à 366 st. 1227 à 1234)).

- Pour finir, dans une troisième rubrique, nous aborderions le thème du symbolisme de la musique et plus particulièrement du symbolisme érotique de certains instruments.

Voici donc les listes exhaustives de tous les vers comportant un ou plusieurs mots liés à la musique et répertoriés selon la première classification.

#### CHANT :

- 11.c -que siempre lo (Dios) loemos en prosa e en canto.  
12.c -que pueda de cantares un librete rrimar.  
d (-que los que lo oyeren puedan solaz tomar.)

- 80.a -Enbié le esta cantiga que es de yuso puesta.  
91.d -que cantase con tristeza.  
92.c -Cantava la dueña,creo que con dolor.  
104.a -Fiz luego estas cantigas de verdadera salva.  
170.a -Por amor desta dueña fiz trobas e cantares.  
375.b -"Dominé labia mea",en alta boz a cantar.  
376.b -Con maitinada"Cantante"en las friuras laçias.  
515.b -Si sabes o avienes en fermoso cantar,  
649.b -el dolor creçe e non mengua oyendo dulçes cantares.  
770.d -pues que Dios vos aduxo,quered la oy cantar.  
771.c -Vós cantad en boz alta:rresponderán los cantores.  
772.a -Creó se los el neçio,començó de aullar  
b -los cabrones e las cabras en alta boz balar.  
773.d -Dixo:"Dio me el diablo cantar missa en forno.  
841.d -Ella sanar me puede,e non las cantaderas.  
899.b -Tomó se a la fiesta bailando el cantador.  
915.a -luego en el comienço fiz aquestos cantares.  
918.b -dio le aquestas cantigas,la çinta le çinió  
947.b -fiz cantares caçurros de quanto mal me dixo.  
958.d -fiz de lo que y passó las coplas de yuso puestas.  
986.a -Desta burla passada fiz un cantar atal.  
996.a -De quanto que passó fize un cantar serrano.  
1021.b-fize bien tres cantigas,más non pud bien pintalla.  
c-las dos son chançonetas,la otra de trotella.\*  
1045.d-ofresco con cantigas,e con grand omildat.  
1225.c-todos van rreçibir cantando al Amor.  
1226.c-dan cantos plazenteros e de dulçes sabores.  
1231.c-bozes dulzes,sabrosas,claras e bien puntadas.  
1236.d-"Venite exultemus"cantan en alto grito.  
1237.d-"Te amorem laudemus"le cantan e non ál.  
1238.c-allí van agostines e dizen sus cantores...  
1239.c-todos mandan que digan,que canten y que llamen.  
1240.d-Cantando".Andeluya!"anda toda la villa.  
1241.c-todas salen cantando,diziendo chançonetas.  
1245.d-de los grandes rroidos es todo el val sonante.  
1266.d-muchos dexan la çena por fermoso cantar.  
1299.b-en sola una copla puso todo el tratado.  
1315.b-vi llenos de alegrías,de bodas e cantares.  
1438.c-más que todas las aves cantas muy dulce mente;  
d-si un cantar dixieres,diré yo por él veinte.  
1439.c-Si agora cantasses,todo el pesar que triayo  
(d-me tirares en punto.)  
1440.b-plazié a todo el mundo más que con otro cantar.  
1441.a-Començó a cantar,la su boz a erçer.  
1508.d-ella fizo bueno seso,yo fiz mucho cantar.  
"En cuales instrumentos non conviene los cantares de arávigo.(P.422)  
1513.a-Después fiz muchas cantigas de danças e troteras.  
d-el cantar que non sabes,oy lo a cantaderas.  
1514.a-Cantares fiz algunos de los que dizen los çiegos.  
1515.b-a cantares algunos son más apropiados.  
1624.b-dixo"Dad me un cantar,e veredes que rrecabdo.  
1625.a-dil aquestos cantares al que dé Dios mal fado.  
1626.c-fiz le quatro cantares e coç tanto faré  
(d-punto a mi librete,mas non lo cerraré).  
1636.d-los tus gozos que canto  
(e-fue segund fallamos).  
642.f-que la estoria canta  
1705.a-Fabló en pos aqueste el chantre Sancho Muñoz.  
1727.e-tú rrescribe esta cançión  
f-e oye esta nuestra oraçión.

\* Chanson destinée à déclencher l'animation des gens.

Titre des différentes pièces lyriques:

- Cántica de Serrana-st.959 à 971
- Cántica de Serrana-st.987 à 992
- Cántica de Serrana-st.997 à 1005
- Cántica de Serrana-st.1022 à 1042.
- De como los scolares demandan por Dios(deux pièces)  
st.1650 à 1655 et st.1656 à 1660.
- Del Ave María de Santa María-st.1661 à 1667.
- Cántica de loores de Santa María-st.1668 à 1672
- Cántica de loores de Santa María-st.1673 à 1677
- Cántica de loores de Santa María-st.1678 à 1683
- Cántica de loores de Santa María-st.1684...(perdu).
- Une chanson destinée à la ventura-st.1685 à 1689.
- Cántica de los clérigos de Talavera-st.1690 à 1709.
- Chanson d'aveugles(deux)-st.1710 à 1719  
-st.1720 à 1728.
  
- Gozos de Santa María-st.20 à 32
- Gozos de Santa María-st.33 à 43
- Gozos de Santa María-st.1635 à 1641
- Gozos de Santa María-st.1642 à 1649.
- Del ditado quel Arcipreste offrecio a Santa María  
del Vado-st.1046 à 1048.
- De la pasión de Nuestro Señor Jesú Christo  
st.1049 à 1058
- De la pasión de Nuestro Señor Jesú Christo  
st.1059 à 1066.

INSTRUMENT :

- 874.d - Mas quebrantarías las puertas:menea las, como
- 894.c -Su atanbor taniendo, bien alto a rrebuznar <sup>çençerro!</sup>
- 895.c -Su atanbor taniendo, fue se, más y non estudo.
- 898.b -Veustra atanbor sonante, los sonetes que faz.
- 899.c -escota juglar neçio el son del atanbor.
- 1000.f-e tañer el caramillo.
- 1003.c-e da me un bel pandero.
- 1019.d-a todo son de çitola andarían sin ser mostradas.
- 1096.c-Tañia amenudo con él el añafil.
- 1210.c-fue por toda la tierra grand rroído sonado.
- 1212.c-a él salen triperas taniendo sus panderos.
- 1213.b-Taniendo su çanpoña, e los albogues espera;  
c-su moço el caramillo, fecho de caña vera;  
d-taniendo el rradán la çitola trotera.
- 1222.c-Taniendo las campanas en diziendo la gloria.
- 1225 à 1234(voir texte page suivante):"De como clérigos e legos e flayres e monjas e dueñas e joglares salieron a rreçibir a don Amor."(Nomenclature importante d'instruments de musique.)
- 1263.b-pero que en mi casa fincaron los instrumentos.
- 1489.b-sabe los instrumentos e todas juglarías.
- 1513 à 1517(voir texte page suivante):"En quales instrumentos non conviene los cantares de arávido.

De como clérigos e legos e flayres e monjas e duenas e joglares salieron a rreçibir a don Amor.

- 1225 Dia era muy santo de la Pascua Mayor:  
el sol salía muy claro e de noble color;  
los omnes e las aves e toda noble flor,  
todos van rreçibir cantando al Amor.
- 1226 Resçiben lo las aves, gayos e rruy señores,  
calandrias, papagayos mayores e menores;  
dan cantos plazenteros e de dulçes sabores;  
más alegría fazen los son más mejores.
- 1227 Resçiben lo los árboles con rramos e con flores  
de diversas maneras, de diversas collores;  
rresçiben lo los omnes e dueñas con amores;  
con muchos instrumentos salen los atanbores.
- 1228 Allí sale gritando la guitarra morisca,  
de las bozes aguda e de los puntos arisca;  
el corpudo laúd, que tiene punto a la trisca;  
la guitarra latina con ésos se aprisca.
- 1229 El rrabé gritador con la su alta nota,  
cab' él orabín taniendo la su rrota;  
el salterio con ellos, más alto que la mota;  
la viuela de péndola con aquéstos y sota.
- 1230 Medio canón e harpa, con el rrabé morisco;  
entrellos alegría, el galipe françisco;  
la flauta diz con ellos, más alta que un rrisco;  
con ella el tanborete; sin él non vale un prisco.
- 1231 La viuela de arco faz dulçes devailadas:  
adormiendo a vezes, muy alto a las vegadas;  
bozes dulzes, saborosas, claras e bien puntadas;  
a las gentes alegre, todas las tiene pagadas.
- 1232 Dulçe canón entero sal con el panderete:  
con sonajas de azófar fazen dulçe sonete;  
los órganos y dizen chançones e motete;  
la hadadura alvardana entre ellos se entremete.
- 1233 Dulçema e axabeba, el finchado albogón;  
çinfonia e baldosa en esta fiesta son;  
el françés odreçillo con estos se conpón;  
la neçiacha vandurria allí faze su son.
- 1234 Tronpas e anafiles salen con atanbales;  
non fueron, tiempo ha, plazenterías tales,  
tan grandes alegrías, nin atán comunales;  
de juglares van llenas cuestas e eriales.

En, quales instrumentos non conviene los cantares de arávigo

- 1513 Después fiz muchas cantigas de dança e trotera,  
para judías e moras e para entenderas;  
para en instrumentos de comunales maneras;  
el cantar que non sabes, oy lo a cantaderas.
- 1514 Cantares fiz algunos que dizen los çiegos,  
e para escolares que andan nocherniegos,  
e para muchos otros por puertas andariegos,  
caçurros e de bulrras; non cabrían en diez pliegos.

- 1515 Para los instrumentos<sup>-27-</sup> estar bien acordados,  
a cantares algunos son más apropiados;  
de los que he provado, aquí son señalados  
en cuáles instrumentos vienen más assonados.
- 1516 Arávido non quiere la viuela de arco;  
cinfonía, guitarra non son de aqueste marco;  
citola, odrecillo, non aman çaguil hallaco;  
más aman la taverna, e sotar con vellaco.
- 1517 Albogues e bandurria, caramillo e çanpoña,  
non se pagan de arávido quanto dellos Boloña,  
como quier que por fuerça dizen lo con vergoña;  
quien ge lo dezir feziere pechar deve caloña.

SYMBOLISME : Métaphore érotique ou rôle de la musique  
en amour.

- Parodie des heures canoniques:

- 374.b -Cum his qui oderunt paçem, fasta que el salterio  
/ afines ;  
c -diçes Ecce quan bonum con sonajas e baçines.  
375.c -Primo dierum onium los estormentos tocar.  
383.d -Justus es, Domine. Tañe a nona la campana.  
384.b -todos los instrumentos tocas con la chica manga.

- Conseils de don Amor:

- 470.d -Siempre bullen los pies, e mal para el pandero.  
515.a -Si sabedes estromentos bien tañer o templar,  
(b -si sabes o avienes en feroso cantar,)  
(c -a las vegadas poco, en oneste lugar)  
d -do la muger te oya, non dexes de provar.  
516.c -desque lo oye la dueña, mucho en ello coída.

- Conseils de Venus: (cf. arte)

- 591.c -las artes muchas vegadas ayudan, oras falleçen;  
d -por las artes viven muchos, por las artes peresçen.  
(Plaintes de l'Archiprêtre: ambivalence des arts).

- Trotaconventos:

- 705.d -muchos panderos vendemos que non suenan las  
/ sonajas.  
729.d -Yo lo piensso en mi pandero muchas veçes que  
/ lo toco.  
- A propos des moines:

- 1251.d -Tienen muy grand galleta e chica la campana.  
(c'est à dire qu'ils ne prient pas beaucoup).

"TROBAR" ET LES DERIVES DE "JUGLAR":

- 92.d -podría ser dello trobador.  
103.d -desto fize troba de tristeza tan maña.  
170.a -Por amor desta dueña fiz trobadas e cantares.  
472.d -nunca quiere olvido, trovador lo compuso.  
575.b -pero que mi coraçón de trobar non se quita.  
649.a -Si la conortan, non lo sanan al doliente joglars.

- 894.a -Estava y el burro, fezieron dél joglar.  
896.d -la gulhara juglara dixo quel llamaría.  
899.d -escota juglar neçio el son del atanbor.  
1044.d -a onrra de la Virgen ofreçí le este ditado.  
1095.c -delante sus juglares commo omne onrrado.  
Dans le titre: "De como clérigos e legos e flayres e monjas e dueñas e joglares salierieron a rre-  
cebir a don Amor". (P.363)  
1234.d -de juglares van llenas cuestas e eriales.  
1315.d -andan de boda en boda clérigos e juglares.  
1440.d -alegrava las gentes más que otro juglar.  
1489.b -sabe los instrumentos e todas juglarías.  
1575.b -la tristeza me fizo ser rrudo trobador.  
1629.a -Qual quier omne que lo oya, si bien trobar  
/sopiere,  
(b-puede más y añadir e enmendar, si quisiere.)

FORMES OU TECHNIQUES MUSICALES :

- 472.c -non se pagan de disanto\*, en poridat nin a escuso.  
898.b -vuestra atanbor sonante, los sonetes que faz.  
1044.d -a onrra de la Virgen ofreçí le este ditado.  
1218.d -fázel fazer be quadrado en boz doble e quinta.  
1231.a -la viuela de arco haz dulçes devailadas. (cf. vayladas=ballades.)  
1232.b -con sonajas de azófar fazen dulce sonete.  
c -los órganos y dizen chançones e motete.  
1516 —> Thème de la musique arabe.  
1517 —> Thème de la musique européenne (cf. celle de /Bologne.)

DANSE :

- 899.b -tomó se a la fiesta bailando el cantador.  
1001.a -Sé fazer el altibaxo.\*\*  
1230.b -entrellos alegrança, el galipe francisco.  
(cf. galop, galipette?)  
1287.a -Andan tres rricos onbres allí en una dança.  
1300.a -El tablero, la tabla, la dança, la carrera...  
1513.a -Después fiz muchas cantigas de dança e trotera.

\* \* \*

\* \*

\* Disanto: musique écrite pour des instruments à cordes, (discante=guitare"triple"); mais déchant en français= voix vocalisant au-dessus de la "teneur" d'un "organum".

\*\* Altibaxo: Peut-être s'agit-il d'un type de danse durant laquelle le danseur saute énormément.

La musique à l'époque du LIBRO DE BUEN AMOR:

En ce qui concerne l'histoire de la musique, le Libro de buen amor se situe à l'époque de ce que l'on nomme habituellement l'Ars Nova, c'est à dire les derniers soubresauts du Moyen Age musical. L'Ars Nova est un traité musical de Philippe de VITRY(1291-1361), -donc un contemporain de Juan RUIZ-. Ce traité fut écrit entre 1316 et 1320;il récapitulait toutes les connaissances antérieures qui, de ce fait, appartenaient à une époque que l'on a appelée plus tard, en comparaison à l'époque de l'Ars Nova:l'Ars Antiqua.

L'Espagne, à cette époque, se trouve sous une triple influence quant à la musique:une influence française avec l'Ars Nova et sa musique quasi intellectuelle(on dit d'elle, entre autre, qu'il s'agit de "l'harmonie des nombres"), l'influence arabe, surtout en ce qui concerne les instruments et, bien sûr, la présence de la culture judaïque. Ces trois aspects apparaissent très clairement dans le Libro de buen amor.

Cependant l'idée la plus marquante qui se dégage de cette lecture, à propos de la musique, concerne l'organologie. En effet, pour tous les musicologues d'aujourd'hui, le Libro de buen amor est le document littéraire le plus riche quant à l'énumération des instruments(une trentaine)-Sans en être toutefois l'unique témoignage\*. Mais, en plus, chez Juan RUIZ, commel'écrit

\* cf. à ce propos le Libro de Apolonio, datant du XIII<sup>e</sup> siècle et relatant les aventures du prince syrien Apolonis de Tyr; et le Poème d'Alexandre, attribué au prêtre d'Astorga, Juan Lorenzo de SEGURA, au XIII<sup>e</sup> siècle, qui semble l'avoir adapté au castillan d'après les textes de QUINTE CURCIE.

F. LECOY dans ses Recherches: "Chaque instrument est suivi d'une notation ou d'un trait qui le caractérisent dans sa forme et dans ses effets. Le regard aigu de notre poète, peut-être aussi son oreille de musicien ont su transformer un morne inventaire en un tableau plein de vie et de pittoresque." En outre, Juan RUIZ sait faire la distinction, ceci étant très révélateur de ses connaissances musicales, entre la musique arabe (st. 1516) et la musique européenne (st. 1517). (Voir plus haut le texte dont sont extraites ces deux strophes.) Voici le relevé des instruments que l'on y rencontre avec, en abrégé, leur appartenance aux différentes familles d'instruments. (V=vents, Cp=cordes pincées, Cf=cordes frottées, P=percussion.)

1516: viuela de arco=viole Cf.

çinfonia (zanpoña, zanfona)=sorte de vielle à roue Cf.

guitarra=guitare Cp.

citola=cithare Cp. (cf. cistre ou cistro)

odrecillo=musette V.

1517: albugues=flûte double (cf. chalumeau) V. / Au pluriel désigne parfois des petites cymbales pour la danse.

bandurria=mandore à 12 cordes (6 en boyeau, 6 filées) Cp. (doigts ou plectre), descendante du rebab.

caramillo=flageolet (aigu) cf. chalumeau (sorte de pipeau rustique) V.

campoña=(voir çinfonia) Cf.

Passons maintenant à cet autre texte qui, du point de vue organologique, est une véritable petite anthologie. Il s'agit de la réception de don Amor par les instruments qui deviennent, à ce moment, de réels protagonistes. (Voir plus haut la reproduction de ce texte).

Voici donc la liste des instruments qu'il contient:

1227: atanbores (atabores)=tambours P.

1228: guitarra morisca=guitare Cp. proche de la fídula par sa forme et possédant des touches pour l'accord,

laúd (alaút ou tanbur)=luth Cp.

guitarra latina=guitare Cp.

- 1229: rrabé(rebab arabe)=rebec Cf.  
salterio=psalterion Cp.  
viuela de péndola(de peñola)=vielle à plectre Cp.
- 1230: medio canón(medio cano)=cf. psalterion arabe trapézoïdal ou rectangulaire Cp.  
arpa=harpe Cp.  
rrabé morisco=rebec Cf.  
flauta=flûte V.  
tanborete=tambour P.
- 1231: viuela de arco=vielle Cf.
- 1232: caño entero=cf. psalterion arabe semitrapézoïdal Cp.  
(≠chez Gybbon-monypenny=canón entero).  
panderete(pandero)=tambour de basque P.  
sonajas de azofar=crotales en laiton P.  
órganos=orgues V.(unique instrument à clavier chez Juan RUIZ).
- 1233: dulcema(dulcemelo)=cymbalum ou timpanon, ou bien cf. gaita qui dans ce cas est une vielle à roue, ou encore, instrument à vent composé de deux tuyaux.  
axabeba=flûte mauresque(cf. flûte traversière V.  
albogón=sorte de grande flûte V.  
cinfonía=sorte de vielle à roue Cf.  
aldosa=psalterion Cp.  
francés odrecillo=musette V.  
vandurria=mandore à 12 cordes Cp.
- 1234: trompas=trompes, cors, cornets à bouquin V.  
añafiles(cf. añafín)=longues trompettes droites des maures V.  
atanbales=timbales P.

Cet inventaire d'instruments de musique nous révèle dans un même temps plusieurs traits particuliers de l'authentique savoir musical de l'Archiprêtre. Tout d'abord nous pouvons en déduire qu'il connaissait très bien les règles de l'accompagnement et ce que nous appelons aujourd'hui l'instrumentation. Ceci est particulièrement sensible, par exemple, lorsqu'il nous parle des chants arabes et de la musique de Bologne(c'est à dire la musique européenne)st.1516-1517. A ce propos nous pouvons également souligner que chaque strophe de la réception de don Amor par les instruments-protagonistes, réunit plusieurs instruments de façon non hasardeuse mais, bien au contraire, avec une certaine recherche au

niveau du timbre de chacun d'entre eux et de l'ensemble qu'ils forment alors(cf.par exemple la strophe 1230).

Autre trait du caractère de l'Archiprêtre révélé à travers"sa"musique,celui de sa sensibilité;tout comme la finesse et la justesse de son jugement sur chaque instrument. En effet il accompagne chaque citation d'instrument,d'un adjectif ou d'un verbe qui le définissent alors et le personnalisent avec beaucoup de subtilité(cf.strophe 1228).

De plus nous pouvons remarquer,et ceci tout au long de l'oeuvre,la préférence de Juan RUIZ pour les instruments à vent et la percussion ainsi que pour les cordes pincées. Selon Jaime FERRÁN,on reconnaît là le personnalisme hispanique de la musique de cette époque face au développement, en Europe,des instruments à archet. Ce particularisme se manifeste alors dans l'utilisation directe du souffle ou de la main de l'homme et non pas celle d'un intermédiaire matériel.

\* \* \*

\* \*

Pour conclure nous pourrions dire de Juan RUIZ ce que dit Trotaconventos à propos de l'Archiprêtre:

"Sabe los instrumentos e todas juglarías."(1489.d)

La situation historique de Juan RUIZ le place en un lieu équidistant entre la poésie"entendue"et la poésie "écrite",c'est à dire"visualisée". Avec le Libro de buen amor nous sommes en présence d'une double symbiose: une symbiose culturelle(arabe et européenne)et une symbiose de deux techniques de transmission littéraire. Nous irions jusqu'à dire que cette double symbiose

constitue le trait fondamental de la "forme" de cette oeuvre, alors que son "fond" réside dans l'illustration du bon et du mauvais amour. Ajoutons que dans la conclusion de son article, Jaime FERRÁN souligne que le caractère oral de l'oeuvre de Juan RUIZ nous introduit dans le monde poétique contemporain.

Le regard que nous avons porté ici sur cette oeuvre, nous conduit à penser qu'une lecture "musicale" du Libro de buen amor s'impose à celui qui voudrait tirer de ce livre le maximum de profit et de plaisir. Il décélèra alors, outre son contenu et la polémique qu'il entretient, sa dimension sonore: la subtilité de son rythme, la mélodie de sa poésie et la couleur de ses timbres et de ses registres. Qu'on lise à voix haute cette oeuvre, qu'on la fasse "sonner" comme disaient les instrumentistes de l'époque et l'on entendra s'élever son chant chatoyant.

\* \* \*  
\* \*  
\*

LE LIVRE, LA PLUME ET LE SAVOIR:  
CES COMPAGNONS CHERS A DON SEM TOB IBN ISHAQ  
ARDUTIEL.

Au Moyen Age se développe une conscience littéraire propre qui prenait ses sources dans l'antiquité et formulait une nouvelle théorie de l'art littéraire. Le poète médiéval, créateur d'une poésie nouvelle, en langue vernaculaire par opposition à la littérature classique en langue latine, ne se sépare pas complètement de celle-ci. Si la nouvelle conception littéraire tenait compte de la rencontre du monde antique et du monde moderne, dont les origines se trouvent dans la poésie provençale, c'était dans une attitude critique de cette rencontre, et ceci sans rompre complètement avec les normes et les sources anciennes. La poésie du XIV<sup>ème</sup> siècle castillan se trouve au carrefour où convergent traditions diverses et cultures différentes, leurs auteurs étant souvent eux-mêmes le fruit d'une rencontre socio-historique. L'auteur présenté ici et son oeuvre se situent bien dans cette perspective.

C'est au XIV<sup>ème</sup> siècle, à Carrión de los Condes, ville de la province de Palencia, que l'un des membres de l'*aljama*, le rabbin Don Sem Tob Ibn Ishaq Arduziel, écrivit un recueil de sentences et proverbes en langue castillane qu'il dédia au roi de Castille, Pedro I, protecteur de la communauté juive, dans une période de guerre entre le roi et son demi-frère, le futur Enrique II de Trastámara.

Avant de considérer le texte de Sem Tob, rappelons brièvement l'histoire de son *aljama*. Dès la fin du XIII<sup>ème</sup> siècle et pendant la première moitié du XIV<sup>ème</sup>, Carrión de los Condes était une ville prospère, jouissait d'une situation privilégiée dans les conditions d'autodétermination et d'immunité, et son commerce et ses activités se trouvaient en pleine croissance. Carrión était une des principales étapes de la province sur le Chemin de Saint Jacques de Compostelle. Les membres de sa communauté juive étaient principalement des commerçants qui fournissaient en vivres et vêtements les pèlerins, se déplaçant parfois dans la région, protégés par l'immunité royale sur la vie et les biens des commerçants et pèlerins.

L'arrivée des premiers Israélites dans les terres de Palencia eut lieu pendant le règne de Fernando I, vers 1050, au moment des grands repeuplements entrepris pour "relancer" la région. La progression de la guerre contre l'armée musulmane avait laissé des étendues dépeuplées et désolées, habitées principalement par des guerriers ou des paysans. Les monarques chrétiens, afin d'attirer de nouvelles populations, octroyaient des conditions avantageuses comme l'égalité juridique à tous sans distinction aucune, ainsi que des avantages fiscaux. A la même époque, dans les territoires sous occupation musulmane, les Juifs avaient constitué une société prospère, grâce à leur ascension sociale et à l'influence du Talmud, ainsi qu'à l'influence de la haute civilisation arabe dans laquelle ils vivaient. Dans cette société on distinguait déjà un groupe élitiste tant sur le

plan intellectuel qu'économique et une masse importante de commerçants et cultivateurs. Les premiers exerçaient un véritable mécénat à l'égard d'une pléiade de poètes, grammairiens, philosophes et scientifiques dont l'importance allait se trouver à l'origine de l'Age d'Or de la littérature hébraïque postbiblique. La tolérance et la bonne entente entre Musulmans et Juifs étaient réelles jusqu'à l'arrivée des Almoravides et Almohades dont le fanatisme religieux fut à l'origine des persécutions.

La simultanéité des deux circonstances, le repeuplement des terres du Nord et l'intolérance croissante dans le Sud, constitue le facteur déterminant de l'arrivée des Juifs, en nombre important, dans les terres de Castille. Leur intégration fut d'autant plus facile qu'ils maîtrisaient des domaines professionnels nécessaires dans la région et que leur connaissance de la langue arabe leur donna accès rapidement à des postes diplomatiques ou d'interprètes.

Sem Tob Ibn Ishaq Arduziel, que les chrétiens appelaient Don Santo de Carrión - les chrétiens donnaient le titre de *Don* aux Juifs qu'ils respectaient plus particulièrement - était porteur d'un héritage culturel riche des siècles de cohabitation de ses aïeux avec une autre culture, la culture arabe, en même temps qu'il se trouvait intégré dans la langue et la culture chrétienne, dans cette nouvelle poésie dont nous avons parlé au début de cet article. Du fait de sa richesse linguistique, Sem Tob de Carrión (les dénominations données à l'auteur sont diverses), auteur en langue hébraïque

principalement, était aussi traducteur de l'arabe à l'hébreu et écrivain en castillan dans l'oeuvre des *Proverbios Morales*.

*Proverbios Morales* est un recueil de sentences et proverbes organisés en quatrains heptasyllabes, dont le nombre total est de 725. Nous devons le titre du recueil au Marqués de Santillana qui, au XV<sup>ème</sup> siècle, dans sa "*Carta-Proemio al Condestable de Portugal*", écrit:

"concurrió .... un judío que se llamó rabí Santo, e escribió muy buenas cosas, e entre ellas "*Proverbios Morales*" de asaz, en verdad, comendables sentencias. Púsele en cuento de tan nobles gentes, por gran trovador....."

Ainsi, le titre donné par son auteur, "*Sermón comunalmente rimado de glosas y moralmente sacado de filosofía*", devint celui que nous connaissons actuellement.

Ce livre de proverbes, de forte influence biblique, montre l'instabilité de tout ce qui est humain, la difficulté à prendre une attitude unique et définitive dans la vie. Sem Tob pratique le doute comme démarche, analyse constamment des valeurs contraires, le tout impliqué dans un monde en perpétuel changement. Il défend ainsi l'existence de toute chose par son contraire:

95    *Segun que es el lugar*  
      *E la cosa qual es,*

*Se faz priesa vagar,  
E faz llaman enves.*

Mais, sans chercher à analyser ici tout le système d'opposition des valeurs, nous dirons que l'activité même d'écrire; le livre, la plume et, en somme, le savoir et sa transmission, se trouvent présents. C'est à ce point concret et à son intégration dans une tradition littéraire de son temps que nous nous attarderons.

Le concept du "savoir" est un thème longuement traité dans les textes médiévaux mais il faut chercher ses origines dans la littérature orientale. Au X<sup>ème</sup> siècle, l'auteur arabe Mas'udi écrivait:

*"Los sabios han dicho con razón que un libro es el amigo mejor y más seguro...; reúne lo que está lejos a lo próximo, el pasado al presente....; es un muerto que te habla en nombre de los muertos y te traduce el lenguaje de los vivos... Te ahorra búsquedas penosas y la humillación de tener que recurrir a quienes son menos que tú ... Basta que lo mires para que te procures goces prolongados"*

Le livre est l'instrument du savoir, qui se présente au Moyen Age en tant qu'un système achevé, complet. Le problème de la recherche ne se pose donc pas aux sages mais plutôt celui de la transmission. La transmission du savoir devait se faire à ceux qui en étaient dignes, pour qu'il demeure dans l'avenir.

Acquérir le savoir n'était pas l'obligation de tous ou tout au moins elle ne l'était pas de la même façon, les représentants du pouvoir étaient les plus fortement concernés.

Pour Sem Tob, les qualités intellectuelles pèsent bien plus que les autres. Il faut certainement tenir compte qu'il s'agit là de son activité principale:

486 *Onça de mejoría  
De lo espiritual  
Conprar non se podría  
Con quanto el mundo val.*

Dans les strophes suivantes, Sem Tob reprend les idées exprimées par Mas'udí quelques siècles auparavant:

324 *Syn que este presente,  
Conoçras de lygero  
A omre en su presente  
E en su mensagero.*

325 *Por su carta sera  
Conoçido en çierto;  
Por ella pareçra  
El su entendymiento.*

L'absence n'est pas un obstacle pour connaître quelqu'un. Ses écrits sont un reflet de sa personnalité.

326 *En mundo tal cabdal  
Non a como el saber;  
Nin eredat nin al,  
Nin ningun otro aver.*

327 *El saber es la gloria  
De Dios e la su graçia:  
Non a tan noble joya,  
Nin tan buena ganancia;*

Les valeurs intellectuelles sont les plus importantes pour Sem Tob, nous l'avons déjà vu en 486; ces valeurs sont d'autant plus importantes que Dieu se trouve à l'origine même du savoir.

328 *Nin mejor compañero  
Como el libro, nin tal,  
E tomar entençion  
Con el, mas que paz val.*

Le livre est la meilleure des compagnies. Nous retrouvons presque mot à mot les paroles de Mas'udi.

329 *Quanto mas fuere tomando  
Con el libro porfía,  
Tanto yra ganando  
Buen saber toda via.*

On s'enrichit de "bon savoir" avec le livre.

330 *Los sabios que queria  
Veer, los fallara  
En el, e toda via  
Con ellos fablara;*

C'est à travers le livre que l'on rencontre les sages.

331 *Los sabios muy granados  
Que omre deseava,  
Filosofos onrrados  
Que veer cobdiçiaba;*

332 *Lo que de aquellos sabyos  
El cobdiçia auia,  
Era los sus petafios  
E su sabyduria:*

333 *Ally lo fallara  
En el libro sygnado,  
E rrespuesta abra  
Dellos por su dyctado.*

Tous les sages que l'on souhaiterait rencontrer et le savoir recherché, on les trouve dans le livre. Il pourrait s'agir d'un livre précis: La Thora.

334 *Aprende nueba cosa  
De muy buen saber, çierto,  
E mucha buena glosa  
Que fyzieron al testo.*

335 *Queria, sy non, leer  
Sus letras e sus versos,  
Se que non por veer  
Sus carrnes e sus guesos.*

Cette dernière strophe est présentée d'une façon plus claire à la lecture dans l'édition de Agustín GARCIA CALVO:

*¿qué'ra si non leer  
sus letras e sus versos?  
Si, que non por veer  
sus carnes e sus huessos.*

Lire les sages est alors une façon de "les voir".

336 *La su sabienda, pura,  
Escybta la dexaron,  
Syn ninguna boltura  
Corporal la sumaron,*

Le rôle des sages dans la transmission du savoir, en dehors de tout mélange avec des valeurs matérielles, dans la plus fidèle tradition médiéviste.

337 *Syn buelta terrenal  
De ningun alemento:  
Saber çestial,  
Claro entendimiento.*

Et ce savoir est le savoir du ciel ( comme en 327: *el saber es la gloria de Dios e la su graçia*).

338 *Por esto solo quier  
Tod omre de cordura  
A los sabios veer,  
Non por la su fygura.*

Ce qui explique que l'homme sage cherche la compagnie des sages.

339 *Por ende tal amigo  
Non a como el libro  
-Pora los sabios digo,  
Que con torpes non me libro-*

il n'y a pas d'ami comme le livre mais il est réservé aux sages, car il ne s'adresse pas aux ignorants.

A propos de l'activité du sage et de sa préférence pour les valeurs intellectuelles, les strophes 251-255 des *Proverbios* le montrent d'une façon claire:

*Al sabio preguntava  
Su deçiplo vn día,  
Por qué non trabajaba  
De alguna merchandía,*

*E yr a bolleçer  
De lugar en lugar  
Pora enriqueçer  
E algo allegar.*

*E rrespondió le el sabio,  
Que por algo cobrar,  
Non tomaría agravio  
De vn punto lazarar.*

*Diz: 'Por qué buscaría  
Cosa de que jamás  
Nunca me fartaría  
Fallandola?' E más*

*'Acucia nin cordura',  
Diz: 'non ganan aver:  
Ganase por ventura,  
Non por sy nin saber.*

Dans *Proverbios Morales*, Sem Tob, l'écrivain-poète-traducteur, fait l'éloge de la plume. Nous analysons les strophes 685 à 704. (Le "buen servydor" est la plume):

- 685 *Todo omne de verdat  
E bueno es debdor  
De contar la bondat  
De su buen servydor,*
- 686 *Quan serviese por preçio  
O por buen gualardon,  
Mayor mente servuçio  
Que lo syerbe en don.*
- 687 *Por ende vn seruiçial  
De que mucho me presçio,  
Quiero -tanto es leal-  
Contar el su bolliçio:*

Ces strophes présentent le devoir qu'a l'écrivain de faire l'éloge de son fidèle serviteur qui travaille sans rien demander.

- 688 *Que debdor so forçado  
Del gran bien conoçer,  
Que me a adelantado  
Syn gelo mereçer.*
- 689 *Non podrie enmentar  
Nin saber en vn año  
Su serbiçio contar  
Qual es e quan estraño:*
- 690 *Syerbe boca callando,  
Syn fazer grandes nuevas,  
Serbiçio muy granado  
E syn ningunas biervas.*
- 691 *Cosa marabillosa  
E milagro muy fuerte:  
Syn yo le dezyr cosa,  
Faze el mi talante.*

Ici commence le travail complice de la plume et de l'écrivain.

- 692 *Con el seer yo mudo,  
Non me podria noçir,  
Que faz quanto yo cuydo,  
Syn gelo yo dezyr.*
- 693 *Non dezyr e fazer  
Es serviçio loado  
Con que tome plazer  
Todo señor granado.*
- 694 *Que quanto omre creçe  
En dezyr, tanto mengua  
De fazer, que falleçe  
La mano de la lengua.*
- 695 *Callando e pensando  
Syenpre en mi serbiçio,  
Non gelo yo nomrando,  
Faze quanto cobdiçio.*

Ces strophes ne sont qu'une amplificatio de la 691.

- 696 *De su cosa, mal aya,  
Del que ninguna naçe;  
Non quier capa ni saya,  
Nin çapatos que calçe.*
- 697 *Tal qual salio del vientre  
De su madre, tal anda  
En my serviçio syenpre,  
E cosa non demanda.*
- 698 *E ningun galardon  
Non quier por su trabajo:  
Mas quier serbyr en don  
E syn ningun destajo.*

Retour au travail gratuit et sans la moindre exigence.

- 699 *Nin quier ningun manjar  
Comer, sy non la boca  
Vn poquillo mojar  
En gota de agua poca.*
- 700 *E luego que lo gusta,  
Semejal que tyen carga,  
Esparze lo, e gota  
Jamás dello non traga.*

Tout ce que la plume prend comme nourriture est à nouveau restitué sous forme d'écriture sur le papier.

701 *Non a ojos e vee  
Quanto en coraçon tiengo;  
Syn orejas lo oe,  
E tal lo faze luego.*

702 *Callo yo e el calla,  
E amos non fablamos,  
E callando el falla  
Lo que amos buscamos.*

Il nous semble que cette strophe dit d'une façon très belle la complicité qui existe entre l'écrivain qui réfléchit et sa plume qui écrit.

703 *Non quier ningun enbargo  
De omre rreçebyr,  
De su afan es largo  
Pora buenos serbir.*

704 *Si me pesa o me plaze,  
Si fea o hermosa,  
Atal mesmo la faze,  
Qual yo quiero, la cosa.*

Dans un autre des textes de Sem Tob de Carrión, *El debate del cálamo y las tijeras*, texte qui suit la tradition des *maqamas* arabes, Sem Tob décrit la dispute entre la plume (le calame ou roseau taillé) et les ciseaux pour décider lequel des deux doit être utilisé pour écrire. Dans cette belle histoire, qui se termine par la victoire du calame, Sem Tob fait l'éloge de la plume et de l'écriture qui sont devenus les seuls compagnons de sa solitude dans une froide journée d'hiver. En voici un extrait:

*Y todo el pueblo en los bagajes se había escondido; nadie salía ni entraba. Y de los pueblos ninguno estaba conmigo, ni aun los que obedecen mis órdenes; ni amigo ni compañia había para charlar conmigo y para hablar, porque el frío ha cerrado contra ellos y todos están congelados en sus cobijos. Miro, y no hay nadie, me desconcierto, y nadie insiste. Dije: me sostenga mi*

diestra; y mi brazo, a mí me salve. Aun sin la mosca, le separación de amados y compañeros el aceite de mi nardo corrompe. En un lugar donde no hay hombres esfuérzate en ser hombre. Y aquel que tenga pluma y tinta más que todos los compañeros le baste. Sobre el pulgar de su mano derecha estará el centelleo de la lanza, una segunda lengua, un dedo supletorio que tiene el derecho de primogenitura; tendrá el apoyo enfrente y la vara de Dios en su mano. Ella es una de las cañas que con los labios besa, responde las palabras apropiadas. Su nombre ¿por qué ha de ser suprimido del árbol de la Ciencia del bien y del mal?. Todo cuanto en él hay le concierne, el bien y el mal como Dios conoce; con elogio alzaré mi voz y recitaré mi proverbio:

Escritor, ¿está en tu diestra la espada de fuego  
O el centelleo de la espada y las lanzas?  
¿El árbol de la ciencia del bien y del mal o  
La vara con la que haces los milagros?

Sem Tob Ibn Izhaq Arduziel, le rabbin de Carrión de los Condes, exprimait ainsi son admiration de l'écrit et du livre, et faisait l'éloge de sa plume, fidèle compagne de ses moments de solitude. Que ce petit aperçu donne envie de le rencontrer - de le lire - était notre seule prétention...

### Bibliographie

DIAZ ESTEBAN (Fernando), "El debate del cálamo y las tijeras de Sem Tob Arduziel, don Santo de Carrión" in *Revista de la Universidad de Madrid*, XVIII, 1969, p. 61-102.

GARCIA CALVO (Agustín), Don Sem Tob, *Glosas de Sabiduría o Proverbios Morales y otras Rimas*, Madrid, Alianza editorial, 1974.

LOPEZ ESTRADA (Francisco), *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Ed. Gredos, 1952 (5<sup>ème</sup> édition 1983).

SHEPARD (Sanford), *Proverbios Morales*, Madrid, Clásicos Castalia n° 149, 1985.

Glossaire.

*al*: otra cosa.  
*alimento*: elemento.  
*amos*: ambos.

*biervas*: palabras.  
*bolliçio*: actividad.  
*boltura*: mezcla.

*cabdal*: caudal.  
*cuydar*: pensar.  
*cuydo*: (*cuydar*).

*debdar*: deudor.  
*destajo*: premio.  
*don*: gratuitamente.

*enmentar*: expresar.  
*entençion*: intención.

*fartaria*, hartaría

*gelo*: se lo.  
*gosta*: prueba.  
*granado*: grande.  
*gualardon*: recompensa.

*lazzrar*, trabajar

*noçir*: perjudicar.  
*nomrando*: nombrando, diciendo.

*oe*: oye.  
*petafios*: epitafios, epigramas.  
*pora*: para.  
*priesa*: prisa.

*so*: soy  
*sygnado*: escrito.

*testo*: texto.  
*tyen*: tiene.

*vagar*: hacer con calma.  
*val*, vale

**EL PRINCIPE CONSTANTE**

de Pedro Calderón de La Barca

Es un drama de tipo trágico, el del mártir cristiano. En efecto, en este drama se trata de defender una ciudad cristiana, Ceuta ; se trata de defenderla contra los musulmanes, los cuales quieren apoderarse de ella. El héroe, don Fernando, príncipe de Portugal, no quiere que esta ciudad llegue entre las manos de los moros y por eso va a ser su cautivo. Ellos aceptan dejarle libre si él acepta que Ceuta les sea entregada ; don Fernando prefiere sacrificar su vida. El trozo que vamos a estudiar se encuentra en la tercera jornada, son los versos 2206 a 2259. En este trozo, el héroe se encuentra prisionero por no haber querido entregar Ceuta. El tema esencial, y único podemos decir, es el de la fe cristiana. A través del héroe y de su sufrimiento se expresa la fe cristiana. Todo, en este trozo, gira alrededor de don Fernando y de su fe. Es el cuadro de un cristiano viviendo su fe, el retrato físico y moral de un cristiano sacrificando su vida por su fe. Todo el lado religioso del drama parece concentrado aquí, y el título del drama, seguramente.

Podemos tratar de hacer un estudio temático del trozo a través del retrato físico y moral que nos proporciona este trozo. En una primera parte veremos la visión exterior de don Fernando y en una segunda parte, la visión interior.

En lo que concierne la visión exterior podemos tratar de ver a don Fernando tal como es físicamente y luego tratar de verlo en sus relaciones con los demás.

### I. La pasividad física.

A lo largo del texto, las anotaciones escénicas nos indican que hay una animación. Los verbos de estas anotaciones expresan la acción : son puestos en voz activa y muestran cierta agitación : "vanse - vase - sientan". Sin embargo, don Fernando parece ausente de estos movimientos. Nada nos indica que participa de manera activa ; pero, aunque no haga nada, a pesar de todo, participa en la agitación y eso en la medida en que él es el punto alrededor del cual se sitúan todos los movimientos. Cuando alguien sale, por ejemplo, es respecto a don Fernando, porque esta persona se encontraba con él y al salir, lo deja. Don Fernando es el centro de las agitaciones. Así, provoca, por su pasividad, toda una atmósfera de acción ; por encontrarse ligado a estos movimientos, es activo.

### 2. Su pasividad es también inmovilismo.

Don Fernando no se mueve solo ; "le sientan" en una estera, y él dice "Ponedme en aquesta parte". Hasta él pide una ayuda, para cambiar de lugar. También, la palabra "Poner" tiene una conotación de inmovilismo, porque estar puesto muestra una ausencia de desplazamientos, el hecho de encontrarse puesto indica un inmovilismo total, una posición que se guarda. Cuando sabemos que don Fernando ha sido puesto en una estera, nada viene a indicarnos, después, que hay un cambio que se produce ; la posición de don Fernando durante todo el trozo.

### 3. Podemos preguntarnos cuáles pueden ser las razones de tal estado físico.

Don Fernando se encontraba en un calabozo, acaba de salir de él, "cuando acaban de sacarme de un calabozo". Así, sale de un calabozo, no es nutrido y tampoco le es dado agua. La razón esencial debe ser la debilidad. Lo que también puede indicarnos que don Fernando es muy débil, es el hecho de que no trabaja, mientras que los otros comitivos trabajan ; dice el cautivo primero : ... "mas ya veis que nos espera el trabajo". Le falta comida, agua y le faltaba luz cuando estaba en un calabozo. Esta falta de luz es lo que debe explicar su deseo de luz, cuando pide don Fernando que le pongan en un sitio preciso para gozar mejor la luz. También, podemos notar que aunque sea muy débil físicamente, psíquicamente no es el caso ; en efecto, don Fernando dice : "Ponedme en aquesta parte", luego escoge un sitio preciso, sabe exactamente lo que quiere, es lúcido. Dice también : "un Sol para calentarme", debe tener frío, lo que puede parecer extraño para tal clima y con el sol presente, debe estar enfermo.

4. Hay que ver que hay un edicto que va contra don Fernando y es lo que, fundamentalmente, favorece el estado de debilidad del príncipe. El edicto que se ejerce contra don Fernando es implacable, va contra su persona física. Es destinado a acabar con él, lo priva de lo esencial para sobrevivir : agua, comida. Al comentar la situación de don Fernando, don Juan emplea toda una serie de palabras que muestran la restricción, la privación y es el estado de privación en el que se encuentra don Fernando ; emplea palabras restrictivas y negativas que traducen su

despojo físico. Podemos leer : "nos falta no te den, ni agua ni a mí me venden nada. Así don Juan nos da a ver el estado muy miserable de don Fernando, nos informa sobre él.

5. Podemos, en efecto, decir que los demás, cada vez, por su comentario, su observación, su pregunta, dan una visión física de don Fernando, porque él mismo no informa al lector sobre este punto. Es como si para él su cuerpo no existiera, parece no verlo. "¡ Qué pesar ! Qué ansia tan fiera ! " dicen los cautivos segundo y tercero. Los cautivos expresan un sentimiento al ver a don Fernando, un sentimiento súbito, de dolor. El lector puede así imaginar el sufrimiento físico que puede padecer don Fernando. Los demás tienen así el papel de informar al lector también, por la presencia de los demás en el trozo podemos tratar de ver la relación que puede existir entre don Fernando y ellos.

Don Fernando es un cautivo algo particular, tiene luego una relación algo particular con los demás.

1. Con los otros cautivos, aunque ellos le muestran ciertos sentimientos - compasión, solidaridad - la relación parece neutra. Los cautivos no son nombrados y cuando se dirigen a don Fernando, no lo nombran tampoco. Sin embargo, don Fernando muestra hacia ellos cierto aspecto paternal, dice : "Hijos". En lo que dice el cautivo uno podemos ver cierta oposición, en los dos primeros versos se ve un tono cariñoso, el cual

desaparece con la palabra de oposición más. También, podemos ver la presencia de lo divino, con la palabra "cielo" que es una metonimia que evoca lo divino.

2. Sabemos que Brito, un sirviente de don Fernando, se ha quedado de pleno grado al lado de su maestro. Brito es nombrado y cuando se dirige a don Fernando, lo nombra : "señor". Entre ellos sigue existiendo la relación de los tiempos de libertad, y eso a pesar de la humildad de don Fernando. Brito le muestra respeto. Don Fernando le dice : "amigo", se ha establecido entre ellos una relación de amistad. También, la pregunta que le hace Brito a don Fernando puede provocar la risa ; quiere saber si está bien mientras que es evidente que no, pero Brito es calificado de loco por don Juan en el verso 514 ; sin embargo Brito es el gracioso y a pesar de la comicidad, esta pregunta muestra también la solidaridad de Brito, don Juan es nombrado.

3. Este último, se ha quedado también para no dejar a don Fernando. Es un amigo fiel. Don Juan es el personaje más importante del trozo después de don Fernando. Es el primer nombrado y el último que deja a su maestro. Siempre parece al lado de don Fernando, que no lo deja nunca. Cuando la idea de un abandono aparece, con el verso "Yo también te he de dejar", muy pronto desaparece tal idea con : "Presto volveré", y cuando lo deja, en fin, va a volver por haberlo dicho. Porque el futuro de este verso tiene algo cierto, una vuelta. Al emplear el futuro, don Juan sostiene una esperanza en don Fernando, dice : "iré", es la certidumbre. Y lo que va a

hacer es ir contra el edito, así va contra el rey de Fez y así don Juan, al lado de don Fernando, participa en la guerra santa ; no lo abandona, hasta ensu combate. Más, don Juan dice : "iré a procurarle, si bien imposibles solicito". Busca lo imposible y sin embargo emplea el futuro. Podemos preguntarnos cuál puede ser la razón de tal seguridad. Le había dicho don Fernando a don Juan : " ¿ Qué haré yo sin tu favor ? " Podemos pensar que para el príncipe constante el favor de Dios basta, ¿ pero quizá don Juan sería en cierto modo una ayuda divina ? Por eso sería por qué don Fernando habla así. También porque sólo un poder trascendental puede lograr lo imposible y don Juan dice que va a hacer lo imposible. La relación entre los dos sería también de tipo divino.

4. Entre don Fernando y el rey de Fez, en este trozo, la relación es también evidente, se percibe a través del edito. Por haber sido mandado por el rey de Fez el edito refleja a este rey. Cuando se dice : "el edito que manda", podemos pensar : el rey que manda. Es un edito cruel y concierne también a don Juan : "ni a mi me venden nada" y eso porque don Juan ayuda a don Fernando. Pero, también, a través de Juan, el edito se ejerce sólo al príncipe. Así, don Fernando, cautivo del rey de Fez, tiene un estatuto particular ; no es un prisionero como los demás, por el motivo de su cautividad, y luego también su relación sólo puede ser particular. Lo que les acerca es Ceuta, cada uno la quiere y es el punto de partida de la situación de don Fernando.

Ahora, para el estudio de la visión interior de don Fernando podemos ver que hay un oración personal e íntima que se expresa, primero, con el sentido del deber y del goce, y con una meditación bíblica acerca de Job. Hay luego una función simbólica y metafórica del sol, o sea la imagen de la fe que alumbra su vida. Hay una relación recíproca y por fin hay el valor del sufrimiento para don Fernando.

## II - La visión interior de don Fernando

Es todo lo que concierne su estado de ánimo, su carácter, sus sentimientos profundos, en una palabra, todo lo que sale de su corazón, de sus entrañas, y tal visión se presenta como una oración.

Una oración personal e íntima.

Mediante 23 versos, del verso 2209 hasta el verso 2229 don Fernando va a expresar por medio de palabras, de alabanzas el agradecimiento por el beneficio recibido : el sol, don natural benéfico para la vida, considerado como gracia divina.

Acostado en una estera, don Fernando se dirige a Dios para darle gracias y glorificarle. Por la oración, don Fernando procura comunicar con Dios, y para recibir el don divino, hay como una preparación espiritual o sea una buena disposición con intención firme y categórica de celebrar a Dios. Notamos los primeros versos que ya anuncian su estado de ánimo, podemos decir, bajo la inspiración divina :

D. Fer. Ponedme en aquesta parte,  
para que goce mejor  
La luz que el cielo reparte.

Ya vemos con el imperativo inicial del verbo "Ponedme" su voluntad, su intención, para elevar su alma a Dios por la oración. Sabe así lo que va a hacer. Lo que se llama : ponerse en condición o posición de rezar. Manifiesta claramente su elección y su preferencia de un lugar bien preciso. Y el deseo de la oración ya es una oración y de viva voz loa a su señor :

¡ Oh inmenso, oh dulce señor,  
qué de gracias debo darte !

Sus alabanzas anuncian acciones de gracias o sea una oración de reconocimiento, y hasta de adoración, mostrando su amor, y su entusiasmo. Son alabanzas espontáneas y sinceras, exalta el nombre y la grandeza de Dios.

Se dirige personalmente a Dios tuteándole, en una larga frase exclamativa con repetición de la interjección "oh" seguida de dos adjetivos : "inmenso" y "dulce" que se refieren al índole de Dios.

"inmenso" marca, la grandeza divina, la generosidad y cierta dimensión infinita, Dios está visto como infinito, se trata de su poder y de su gran misericordia y compasión, rico en gracia y en fidelidad.

Con tonalidad lírica, reconoce el beneficio recibido, pero suscita también su admiración por Dios en tal actitud de exaltación provocada por los rayos del sol. Su lirismo se expresa por la forma

exclamativa, la puntuación y la invocación a Dios.

No blasfema contra Dios, no son palabras que ofienden a Dios sino que alaba con amor y pasión, exaltando la ternura y el afecto del señor.

Se trata también de una actitud de veneración, considera con respeto y acatamiento, con gratitud.

Para él todo lo que proviene de Dios no puede ser malo. Hay una satisfacción interior y una aceptación de su suerte, de su decadencia física.

#### El sentido del deber y del goce

La visión interior nos revela también la actitud de un cristiano para con Dios y el sentido del deber cristiano. Así pues, el verbo "debo" en los versos :

*qué de gracias debo darte*

alude al sentido moral del deber, pero como un llamamiento al deber cristiano sin verdadera oblicación, por lo contrario loar a Dios es una fuente de alegría, una bendición. Revela pues su amor, su fidelidad y su fe que está relacionada con la idea de deber pero también de goce. Al principio del trozo, el príncipe constante nos invita a seguirle en el lugar que ha escogido para exponerse a la luz del día. Dice :

*Ponedme en aquesta parte,  
para que goce mejor  
la luz que el cielo reparte.*

Notamos el verbo gozar con sentido muy fuerte de alegría, de goce coincide con su demanda.

Por otra parte, el empleo del presente nos remite a un contexto animado, vivo y nos presenta a don Fernando como un hombre bien consciente, lúcido donde su fe no es sinónimo de pasividad o de letargo, sino de acción, entusiasmo y ardor, todo lo que caracteriza el celo cristiano.

Lo mismo que el plural de la palabra "gracias" en el verso 2210 representa un conjunto de acciones de gracias verbales, de alabanzas, como si su vida perteneciera a Dios. Pues, el principio director de su vida será : todo para la gloria de Dios alabándolo y glorificándolo.

Actuando de tal manera, don Fernando comunica su alegría interior, porque, aunque sus alabanzas se presentan como en un monólogo, no está solo el príncipe, hay los demás cautivos, Brito y don Juan no experimenta ninguna molestia y timidez, tiene facilidad para loar a su señor. Da muestras de un buen moral, es tierno, paciente. Al elevar la voz, al rezar con tono lírico, da un verdadero espectáculo de alegría, su deber cristiano consiste aún en compartir el amor de Dios con los demás.

#### Meditación bíblica acerca de job

En su oración, hay diferentes partes y cabe respetar el camino seguido por don Fernando y la concatenación de su pensamiento.

En una evocación breve y concisa, sin muchos detalles, don Fernando se encamina a lo esencial en los cuatro versos siguientes :

*Cuando como yo se vía  
Job, el día maldecía,*

*mas era por el pecado  
en que había sido engendrado;*

Para hacer una comparación con un personaje bíblico : job, que encontramos en los libros poéticos de la Biblia. Podemos decir a título de informes que el libro de JOB plantea el problema del mal y del pecado. Es un tema ilustrado por los sufrimientos de job, que rico y poderoso pierde a sus niños y bienes, cae en una miseria extrema.

Intenta job conciliar la justicia de Dios y el mal arbitrario del mundo.

De una parte, job sugiere la idea de antiguo (lo subraya el imperfecto de todos los verbos (vía ; maldecía ; era ; había sido...) como hombre bíblico, es un anacronismo, pues job remite a un pasado remoto mientras don Fernando remite a un pasado remoto mientras don Fernando remite a un presente.

Pero lo más interesante es cuando don Fernando dice :

*cuando como yo se vía job,...*

La comparación se apoya en él, su implicación es señalada por el pronombre "yo" ; se toma a sí mismo como punto de referencia.

Así, los dos personajes se estructuran de acuerdo con un esquema de paralelismo que hace pensar en una técnica muy precisa, y a veces rigurosamente calculada. Se plasma en un paralelismo dialéctico entre antagonista y protagonista y hay un perfecto equilibrio en el contraste de dos figuras opuestas.

Por cierto, Calderón usa de un encabalgamiento en torno al nombre de Job para poner

de relieve el personaje bíblico, pero la figura dominante es más bien la de don Fernando por su actitud positiva.

Otro punto que debe ser aclarado concierne las actitudes de conducta ojusta de los ambos personajes : mediante una comparación hiperbólica expuesta en versos breves y con términos ojustos :

Hay una oposición entre bendecir y maldecir, entre la gracia y el pecado, un fuerte contraste entre los motivos espirituales que está intensificado por el valor adversativo de "mas" y "pero" (en los versos 2213 "*mas era por el pecado*" y los versos 2215 "*pero yo bendigo el día*") lo cual marca dicha oposición entre dos actitudes diferentes : uno maldice y otro bendice.

Pero hay una situación paralela a la de job en cuanto a los sufrimientos físicos :

*Cuando como yo se vía...*

Don Fernando se ve diferente en lo que concierne la aceptación de su suerte.

Estas dos actitudes diferentes nos llevan a una reflexión más profunda acerca de job y por lo mismo enfocan el problema del pecado y de la gracia.

El pecado es la causa de la maldición. Job, en su dolor terrible maldecía el día de su nacimiento porque había sido atacado por satán de una úlcera maligna. En la Biblia, encontramos en el versículo uno de job, página tres sus lamentos, decía :

"Después de esto abrió job su boca para maldecir su día, y dijo : perezca el día en que nací..."

Mientras don Fernando quiere ver sólo la bondad de Dios, puesto que todo constituye una gracia para un creyente. Así el día es una bendición divina.

Recordemos los versos siguientes :

*Pero yo bendigo el día  
por la gracia que nos da  
Dios en él ;*

para profundizar la actitud de job, podemos ir al grano considerando otro aspecto que es el de la redención. Don Fernando nos dice que Job maldecía el día a causa del pecado "en que había sido engendrado ;" El verbo engendrar alude a su nacimiento. En tiempos de job, Dios no había enviado todavía a su hijo, Jesucristo, considerado como el Redentor para rescatar y salvar al linaje humano por su muerte. El sacrificio del cristo tenía un valor redentor y salvador.

La gracia de Dios se manifiesta en Jesucristo para la salvación de todos los hombres, es el don que Dios hace de EL mismo en Jesucristo al hombre pecador. Es de notar en el versículo 20 y 21 de Romanos 5 en la Biblia :

*"Se introdujo la Ley para que abundase el pecado ; pero donde abundó el pecado sobreabundó la gracia, para que, como reinó el pecado por la muerte, así también reine la gracia por la justicia para la vida eterna por Jesucristo, nuestro señor".*

El don gratuito de Dios y su iniciativa para salvar al

hombre, produce en éste la justificación : liberación del pecado, acceso a la vida de fe, de caridad y de esperanza.

En cuanto a job, podemos decir que éste había nacido en el pecado, es decir antes de la llegada de cristo. Justificado, pues, por su fe, don Fernando tiene paz con Dios por medición de Jesucristo, por quien en virtud de la fe ha obtenido también el acceso a esta gracia en que se mantiene y se gloria, en la esperanza y la gloria de Dios (Romanos 5 : 1 - 2).

Entonces si job es el prototipo del hombre paciente e íntegro don Fernando, él representa el del hombre constante, fiel a su Dios y paciente en las tribulaciones.

En una palabra, estas dos actitudes diferentes se completan para hacer resaltar la fe heroica del Príncipe constante, no quiere lamentarse como job, ni quejarse y aún menos ofender a Dios, pues como cristiano no se pide cuenta a Dios, se inclina ante su voluntad con toda humildad. No se ve sentimiento de rebelión en don Fernando.

Por otra parte, la palabra "gracia" viene del término griego "charis", palabra que significa don o favor. La gracia divina, es un favor que Dios hace a don Fernando, y esta gracia lo sobrepasa todo, por eso éste considera el día como un don divino, es decir que viene de Dios, y un don colectivo con el pronombre "nos", se dirige también a todos los demás hombres. La repetición del verbo darte ; nos da ; me daís subraya la idea de don. Así Dios le ha colmado de

favores, se da cuenta de ello y le agradece. Encontramos un cuadro luminoso con riqueza del léxico : el día, la luz, el sol, cada hermoso arrebol, tal cuadro simboliza la vida, y la vida como don divino, no hay que maldecirla, será un pecado según la visión cristiana de don Fernando.

Ahora, prosigamos con los cinco versos (a partir del verso 2217 hasta 2221) :

*pues claro está  
que cada hermoso arrebol,  
y cada rayo del sol,  
lengua de fuego será  
con que le alabo y bendigo.*

Es imposible leer aquí a Calderón sin percibir que el asunto de la fe religiosa es capital en estos versos.

Don Fernando, con tono categórico, afirmativo y seguro, se empeña en celebrar los rayos del sol. Decica un verdadero himno a la naturaleza, expresando como en un acto de fe su confianza y su amor por Dios. Vemos que no deja ninguna abertura, ninguna puerta para la duda. Loar la creación es la evidencia misma, es loar a Dios. A través de la naturaleza reconoce a su criador. Tal actitud firme de alabanza nos conduce a definir la palabra : fe con su doble sentido etimológico de confianza y de compromiso en el significado de obligación, de deber. No es como un testigo pasivo, no se limita a rezar ; toma partido. Al considerar cada uno de los beneficios de Dios, su fe se fortalece. Toda su postura se cifra en alabar y bendecir. Dice : "con que le alabo y bendigo", son verbos idénticos, pues constantemente manifiesta su reconocimiento.

Mediante una anáfora "cada" ; "cada..." (en los versos)

*"cada hermoso arrebol,  
y cada rayo dele sol,"* o sea la repetición del adjetivo indefinido "cada", don Fernando insiste en el valor de cada elemento natural, considera uno tras uno. Sabe apreciar y notar. Cada día tiene su importancia, no hay azar. Resulta evidente el carácter repetitivo como una plegaria que va a prolongarse, o sea una promesa que hace a Dios. Promete glorificar al señor ; esto pone de relieve su firmeza, su fidelidad y su constancia.

Así pues su fe consiste en cumplir exactamente lo que ha prometido, en quedarse fiel a su palabra con corteza. El futuro "será" (en el verso 2220) muestra toda su resolución y su deber cristiano. Tiene iniciativa, voluntad y dominio, para él nada es excesivo. El futuro hace referencia al porvenir, pues su promesa parece eterna, ineluctable, y resuelta. Así se consagra a un destino particular que lo presenta como un testigo fiel a Dios.

En los versos 2217 hasta 2221 cabe distinguir una aliteración en "r" que adquiere cierta tonalidad grave y determinada :

*pues claro está  
que cada hermoso arrebol,  
y cada rayo del sol,  
lengua de fuego será*

Alude también a lo sagrado de las cosas divinas, es prueba de convicción. Por último el futuro "será" se relaciona con su confianza absoluta, su fe en el porvenir con Dios y por consiguiente su adhesión profunda y espiritual marcado por el adverbio "claro" en el

verso 2217 pues claro está..., pone su voluntad al servicio de Dios.

En resumen, don Fernando presenta sus convicciones religiosas con calma, certidumbre y siempre en un espíritu de oración, suspensamientos parecen puros y sus aspiraciones santas, espiritualmente está en armonía con Dios, revelando de tal manera que Todo pensamiento impuro puede mancillar su alma, oscurecer su visión espiritual e impedirle contemplar a Dios.

Aparece su fe tan intensa, tan absoluta que, quiere siempre exaltar la gloria, la generosidad de Dios. Hay muy poca puntuación en los cinco versos ya citados, lo cual confiere a don Fernando un tono firme, viril y ponderado con un espíritu bien equilibrado.

La función simbólica y metafórica del sol :

o sea la imagen de la fe que alumbra su vida.

para don Fernando, el sol es un beneficio para calentar su cuerpo, por eso concluye diciendo en el verso 2227 a 2228 :

*... me dais un sol para calentarme*

El sol es aquí fuente de calor, de día, luz y de vida. Su cuerpo necesita rayos del sol por su acción calorífica, luminosa y vital. Por ejemplo, sin luz una planta se pone amarilla, marchita y perece.

Además, si consideramos esta metáfora en el verso siguiente :

que cada hermoso arrebol,  
y cada rayo del sol,

lengua de fuego será...

tenemos otra referencia bíblica con los términos "lengua de fuego" que se refieren a la Biblia al Espíritu santo. Así el "rayo del sol" y el "arrebol" simbolizan la autoridad y el poder divino. Cuando llegamos en los Hechos de los Apóstoles, Hechos, Hechos 2 y el versículo 3, San Pedro dice :

*"Aparecieron, como dividas, lenguas de fuego, que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todas llenos del Espíritu santo".*

Notamos las mismas palabras "lengua de fuego". De hecho, diríamos que los rayos del sol figuran las influencias celestes o espirituales.

Para decirlo así el sol tiene doble función : física y espiritual, vivifica al cuerpo de don Fernando así como a su alma.

Lo mismo que las palabras "hermoso arrebol" contienen un sentido concreto, alude a la salida del sol, al color rojo de las nubes. Pero puede simbolizar, si se quiere, una luz extraordinaria que Dios derrama en el alma.

Según el aspecto teológico, se trata de la iluminación del Espíritu santo. El adjetivo "hermoso" sirve para caracterizar lo brillante, lo bonito y lo luminoso. Introduce un sentimiento poético, como si el Príncipe constante recibiera fuerzas espirituales en comunión con Dios para soportar y vencer.

La metáfora, aquí, no es un mero recurso ornamental, sino que tiene su razón de ser, es tal vez establecer una relación entre la creación y el Criador.

Sin embargo, cabe analizar de nuevo los mismos términos "lengua de fuego" que, en despecho de su significación metafórica, simbólica y bíblica, se destaca otro aspecto más concreto que es el de la lengua como órgano de la boca, vinculada a la idea de fuego, sinónimo de calor, ardor ; podemos añadir que don Fernando habla con fuego, es decir con entusiasmo y pasión (se trata del don de la palabra). Lo que nos hace pensar que la acción benéfica del sol aumenta su hablar, su elocuencia. Nunca el Príncipe muestra una señal de debilidad, de lentitud, o de indolencia o sea de resignación.

Se empeña en una verdadera actividad cerebral y espiritual su dolor no es un freno para alabar a Dios, y no sale de su boca más que alabanzas.

Físicamente sufrido pero mentalmente es muy activo, lleno de energía y de vivacidad.

Su modo de expresarse traduce su estado de ánimo ; si observamos la escritura de todo el trozo vemos que hay diferentes etapas en su oración así como distinto tono al principio, se trata de un tono exaltado con las alabanzas (*verso 2209 a 2210*) después un tono grave, serio, e insistente y también convincente (*desde el verso 2211 hasta 2221*). hay aquí la meditación, la afirmación y finalmente encontramos el mismo tono exaltado, luego firme, sincero e inocente y a veces suave, tranquilo. Por cierto hay progresión a lo largo del trozo, concentración, agudeza y lucidez.

La escritura sigue siendo el reflejo de su alma. Sabemos que el arte retórico consiste en convencer, placer, mover y enseñar. Con la metáfora, las repeticiones lexicales, el vocabulario religioso, don Fernando no deja indiferente, solicita al lector, se dirige la sensibilidad de cada uno.

#### Una relación recíproca

Se trata de una relación más íntima y más profunda con Dios. Implica una especie de simbiosis que tiende a una comunicación espiritual con Dios por la elevación hacia El de unos sentimientos de amor, cariño y de éxtasis : otra vez encontramos una interjección, interpela a Dios, le habla directamente, sin rodeos : el verso 2224 à 2225

*¡ Qué de piedades aquí,*

*oh señor, usáis conmigo !*

se establece entonces una relación de reciprocidad entre don Fernando y Dios. Recordemos los versos :

el verso 226 à 2229

*cuando acaban de sacarme  
de un calabozo, me dais  
un sol para calentarme :  
liberal, señor, estáis.*

El artículo indefinido "un" y la mayúscula de la palabra "sol" dan un valor personal y único al don que Dios le atribuya a don Fernando, es como un privilegio.

Se ve como un ser de excepción, es sólo para él el sol. Con la repetición del verbo "dar" :

date en el verso 2210 : *qué de gracias debo date*

nos da en el verso 2216 : *por la gracia que nos da*

me dais en el verso 2227 :  
...me dais un sol...

existe una correspondencia entre el dar y el recibir y viceversa.

Al principio del trozo, la gracia es colectiva pero aquí se dirige para él únicamente. Hay como un intercambio de generosidad y de amor : una relación doble y simultánea. Hay generosidad en las alabanzas del Príncipe, en su corazón. Así, el amor divino se traduce por su Justicia y su misericordia.

Notamos que la repetición de la interjección "oh" desde el inicio hasta el final del fragmento refleja el yo interior e íntimo de don Fernando, así como la asonancia de la vocal "o" resuenan en el texto como un eco en el aire o sea como un movimiento crescendo esbozando la oración que se eleva y sube al cielo. Ya se desprende una impresión de fluidez, ligereza con mucho lirismo, sinceridad. Son alabanzas muy patéticas.

Su fuerza moral y espiritual reside en su relación y su comunicación continua, directa y permanente con el señor. Su confianza total aumenta su fe en Dios. Podemos decir que don Fernando, al consagrarse a Dios, su alma, su cuerpo y su espíritu, recibe constantemente fuerzas físicas y mentales, los recursos del cielo son inagotables.

Su fe es el vínculo que le une a Dios, en vez de desalentarse se queda ferviente, se regocija en esperanza, paciente en la aflicción y persevera en su oración.

La presencia divina en su vida se traduce por su bondad y su amor para con los demás.

Tres veces don Fernando emplea la palabra señor (desde el verso 2209 hasta 2229) al final del verso, después al inicio, y en seguida en el medio del verso :

verso 2209 : Oh inmenso, oh dulce señor,...

verso 2225 : Oh señor, usáis conmigo...

verso 2229 : liberal, señor, estáis.

Una repetición que nos revela la omnipresencia de Dios o sea su ubicuidad, atributo divino : está presente por todas partes en un mismo momento.

En cambio, la palabra "señor" repetida tres veces puede adoptar un significado simbólico con el número tres, en la doctrina cristiana, se trata de la trinidad : Dios único en tres personas : el Padre, hijo y el Espíritu santo.

El sol simboliza la presencia divina. Al mantener una estrecha comunión con Dios, el carácter de don Fernando va a reflejar el carácter divino de Jesucristo gracias al Espíritu que regenera sus facultades mentales.

Cultivando esta experiencia personal con Dios, se opera como una transformación interior debida a los rayos de sol o sea a la acción espiritual del Espíritu santo. Así don Fernando puede llegar a la perfección del carácter cristiano. Lo que supone relaciones de confianza, con Dios no se puede fingir o mentir.

La experiencia de la presencia divina en el Príncipe constante es absolutamente vital, de tal manera, posee las armas espirituales del cristiano para resistir con la verdad, la justicia y el celo cristiano.

El valor (o el sentido) del sufrimiento para don Fernando.

Con los cinco últimos versos :

*i Oh si pudiera  
mi voz mover a piedad  
a alguno, porque siquiera  
un instante más viviera  
padeciendo !*

El príncipe constante da pruebas de abnegación, constancia, compasión, humanidad y de sensibilidad. Invoca a Dios, el valor hipotético de "...si pudiera..." puede resultar una última oración que dirige a Dios indirectamente o sea formula un deseo. Solicita la compasión de la gente pero también la ayuda divina. La insistencia en el diftongo "ie" en "podiera ; piedad; siquiera ; viviera" representa cierta esperanza. Es uno de los rasgos barrocos donde el dolor es vencido por la esperanza, la paciencia y la humildad frente a la humillación de la que es víctima.

Don Fernando se encuentra en una situación degradante, sin pan ni agua, se siente abandonado, pero acepta esta vida de humillación, en las tribulaciones y los malos tratamientos, guarda confianza, no se irrita y no se rebela. Renuncia a todo orgullo.

Su lema es vivir un poco más para sufrir, es prueba de su

resistencia moral y espiritual.

Está dispuesto para sufrir por Ceuta, en realidad niega a abandonar Ceuta a los musulmanes. Su actitud es un acto de sacrificio, no hay aquí señal de egoísmo sino su ánimo para aguantar el dolor y las privaciones.

Los dos verbos vivir y padecer en los últimos versos simbolizan la antítesis caracterizadora de su vida como sufrimiento, quiere vivir para defender la causa cristiana, para luchar y resistir contra los infieles.

La última quintilla se acaba por el solo verbo "padeciendo" en gerundivo para mayor acentuación del aspecto durativo y el carácter esencial de su vida : una paciencia y una constancia a toda prueba. Y por consiguiente, la humildad del corazón consolida la victoria : una victoria total del espíritu. Hay mucho patetismo en el sacrificio de don Fernando, pero una vez más es para la gloria de Dios que obra así.

Y si este versículo bíblico de job (job 5 : 7) puede aplicarse a su vida del príncipe constante :

*"L'homme naît pour souffrir  
comme l'étincelle pour voler"*

resulta que su sacrificio tiene un valor redentor y sirve de testimonio además he aquí una ocasión para manifestar el amor infinito y las obras de Dios y al mismo tiempo su fe intensa en Dios e inquebrantable en la adversidad.

A modo de conclusión, vemos que la visión exterior y la interior se completan, concediendo a esta última más importancia y nos ofrece una visión en profundidad, pero nunca ofrecida esta última como mera evocación sino como portadora de rasgos generalizadores ; en este sentido, una y otra son inseparables ya que las dos visiones conforman un tipo determinado del héroe barroco o sea del perfecto caballero cristiano, desprovisto de todo orgullo y de toda vanidad.

Aunque sufra martirio, la decadencia física y la crueldad del rey de Fez, la vida del príncipe constante se presenta de manera tan grandiosa que pueda impresionar todavía. Despojado de todos bienes materiales, adquiere méritos espirituales y se vuelve para los demás un cristiano ejemplar por su ánimo y su fe extrema, más fuerte y su esperanza más radiante, su bondad, su constancia, su humildad, su santidad, generosidad, fuerza moral y espiritual y deja una ejemplaridad moral de santo que se mantiene fiel en su fe.

De hecho, su fe se vuelve total, inmensa, señal de una fe viva, la verdadera fe cristiana, sin media medida que acarrea un aumento de vigor, de plena confianza en el amor de Dios, con un optimismo tenaz, atrevido, comunicando al alma un poder conquistador y triunfante y también una victoria sobre su sufrimiento y su condición humillante.

Su fe en Dios es la fuerza motriz que lo anima, que lo lleva a una perfecta comunión, es hombre de respeto y su fe respetuosa

está basada en el reconocimiento y el culto de Dios como Criador y soberano de todas cosas. Abandonándose sin reserva a Dios, se vuelve un testigo y confiesa las bondades del señor y aspira a reflejar el carácter y la vida de la Pasión del Cristo que ha sufrido hasta la muerte para salvar a los hombres. En un halo de heroísmo y de nobleza, por su paciencia casi estoica que don Fernando escoge proseguir su lucha sin tregua hasta la muerte en vez de devolver Ceuta a los musulmanes.

Hombre de fe, cristiano perfecto ¿ podemos preguntarnos si por su actitud personal y heroica, el Príncipe Constante no trata de enseñar el camino de la verdad o sea de la salvación, o por lo menos afirmar su deseo evangelizador ?

*MAURY Corrine*

*BENAMARA Malika*

## EL PENSAMIENTO HUMANISTA DE JOSÉ CADALSO

Juana Sánchez-Gey Venegas

Vamos a referirnos en estas páginas a un literato, a un pensador nacido en Cádiz, José Cadalso, que representa, dentro del movimiento cultural de su época, un pensamiento genuinamente español. Nos proponemos, pues, explicar el concepto de humanismo de José Cadalso, clave filosófica con la que resolverá el tema de la libertad en el hombre.

Cadalso (1741-1782) pertenece a una generación ilustrada en la que las preocupaciones filosóficas, políticas y literarias dan lugar a un sincretismo fecundo unas veces y estéril otras. Es una característica de la filosofía española que ésta aparezca en clave literaria. Nuestro pensamiento, enormemente vitalista y antropológico, se ha visto arropado muy frecuentemente por el lenguaje sugerente, indirecto y simbólico de la literatura: en esta literatura ha latido una concepción del mundo y del hombre expuesta no como mera descripción sino queriendo abarcar dramática o líricamente este hondo interrogante. La cultura española, pues, posee un denso y cualificado pensamiento filosófico aunque su expresión es predominantemente literaria. Prueba próxima son las sobresalientes personalidades de Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, quienes, destacados como filósofos, no lo son menos como escritores literarios.

Esta concepción, avalada por prestigiosos hispanistas como Abellan (1) o Alain Guy (2) nos permite superar aquella falsa opinión de que en el campo de la filosofía habíamos vivido siempre de prestado. Y, por otra parte, satisfacernos con la riqueza que ofrece el estudio de una literatura y filosofía españolas en mutua complementariedad y respeto.

Bajo este enfoque analizaremos la personalidad de Cadalso.

El desarrollo de las actitudes críticas fue un rasgo peculiar del movimiento ilustrado. En una de sus obras, considerada por la crítica como la más importante, Cadalso se lamenta de nuestro atraso secular y del ambiente general español poco propicio para ensanchar su mirada hacia otros horizontes y más presto a condenar que a conocer lo nuevo. Fue un sentimiento común entre los ilustrados, la transformación del país mediante un cambio cultural. Eran conscientes que, desde la Contrarreforma, España siguió un camino diferente al resto de Europa y que el impulso ascendente solo se daría estrechándose a la cultura europea. Pero, por otra parte, estaba el ideal patriótico que les impedía olvidar la tradición hispánica. Había que abrirse a Europa pero sin perder la identidad propia. Es el principio de la coherencia interna-lo esencial del pensamiento griego y medieval-que renace, pero vuelto hacia la práctica como lo vemos en Rousseau, puesto que

Rousseau edifica su doctrina a partir de la naturaleza y la aplica a la persona y a la sociedad.

Las *Cartas Marruecas*, obra que nos servirá de referencia en nuestra exposición, comienza con este propósito:

"Estas cartas tratan del carácter nacional, cual lo es en el día, y cual lo ha sido" (3).

El "problema de España" es el tema que preocupa hondamente a nuestro autor. Su declaración al comienzo de la obra le hace heredero de un problema nacido en aquella época y que ha hecho que se escriban miles de páginas desde entonces hasta casi nuestros días. El conflicto era el siguiente: el rechazo del siglo XVII y de los aspectos más conservadores del siglo XVI para seguir las influencias europeas o la aceptación del escolasticismo. Este conflicto entre dos tradiciones divide el alma de los ilustrados con caracteres verdaderamente trágicos, porque ambas alternativas tenían sus graves inconvenientes. La primera podía abocar en la pérdida de la identidad nacional y, consecuentemente, caer en la servidumbre que significa adherirse a unas ideas ajenas no injertadas en la propia idiosincrasia. La segunda alternativa suponía un peligro menor, la de la regresión histórico-cultural a que todo estancamiento en ideas del pasado conduce.

¿Como aborda Cadalso este problema que ya vemos es genéricamente tratado por el pensamiento español?

Su instrumento es verdaderamente filosófico, por eso nos dice en la *Carta IV*:

"No nos dejemos alucinar de la apariencia y vamos a lo sustancial" (4).

Parte el pensador gaditano de la reflexión de que la superficie de las cosas se ve desfigurada y hemos de determinar la verdadera realidad como opuesta a esta constitución aparente. Mediante este análisis epistemológico Cadalso va tratando diversos temas con los que, bajo la concepción de una filosofía política, quiere arribar a un ideal de perfección político-social basado en un nuevo concepto del hombre.

El método consiste en el análisis de las costumbres sociales y los hábitos mentales del pueblo español.

Así, en su *Carta XXXI*, expone la incoherencia de este pueblo que dice vivir en libertad al tiempo que se encadena con multitud de prejuicios en su trato con los demás; o en la *Carta LXIII* en la que critica el significado que muchos dan al término "político", hombres que "con el mismo tono dicen la verdad y la mentira" y, en definitiva, no se dan cuenta de que carecen de entendimiento.

Mediante este método, Cadalso busca conjugar el ideal político-social con el ideal de un hombre nuevo. La llegada de un mundo mejor resultará de una concordia ética del hombre consigo mismo. De aquí que, imbuido del

deseo del necesario progreso que Europa proponía y hacia el que sus instituciones se encaminaban. Nuestro ilustre gaditano propone una mirada atenta allende los Pirineos, sin olvidar la tradición nacional.

Como han señalado Pedro Salinas (8) y José Antonio Maravall (9) desde el punto de vista político, su aportación presagia la teoría histórica romántica. Cadalso busca la peculiaridad nacional porque:

"No tener carácter propio es el peor carácter que se puede tener" (10).

La crítica a la inercia española, más amiga de "pesos muertos" que del verdadero progreso, se hace agria en la *Carta XLIV* donde da rienda suelta a su ira contra aquellos que vivían aferrados a la herencia del siglo XVII:

"Porque el patriotismo mal entendido en lugar de ser una virtud, viene a ser un defecto ridículo y muchas veces perjudicial a la misma patria" (11).

Su mirada está puesta en un espíritu abierto al estudio de las ciencias positivas lo cual, unido a la práctica de la verdadera libertad de la civilización humana, dará a España el progreso deseado.

"Trabajemos nosotros -dice- en las ciencias positivas, para que no nos llamen bárbaros los extranjeros..." (12).

Su enfoque epistemológico de hallar lo verdaderamente sustancial (el progreso, la libertad) frente a lo apariencial sitúa a Cadalso en la entraña misma de la tensión dialéctica de su época, en la que no sólo se puede ver si domina o no un aspecto reaccionario en su amor por lo tradicional, como dice Hughes, o una contradicción porque también afirma el progreso, como dijo Sebold, sino más bien el intento más claro y explícito de recorrer las sendas del progreso con el mínimo dolor. ¿Acaso no es ésta la voz que sabe oír los dictámenes de la naturaleza humana para adecuarse a un recto entendimiento con lo mejor de la voluntad?

Concluimos que el humanismo de Cadalso se demuestra por las siguientes características de su obra:

- . Pone en el hombre, como individuo, el fundamento del ideal político-social.
- . Propone soluciones en las que siempre quedan a salvo la dignidad de la naturaleza humana y la comprensión de su condición limitada.
- . Tiene en cuenta los condicionamientos históricos que, por formar parte de la configuración de un pueblo, obligan a una aplicación peculiar de las nuevas ideas.

BIBLIOGRAFIA.

- (1) Abellán. J.L. Historia Crítica del pensamiento español. Espasa Calpe, 1979.
- (2) Guy, A. Historie de la Philosophie Espagnole. Univ. Toulouse-Le Mirail, 1985.
- (3) Cadalso, Cartas Marruecas, ed. de Reyes Cano.
- (4) " , op. cit, Carta IV.
- (5) " , ibidem, Carta LIX.
- (6) N. Glendinning. Vida y obra de Cadalso. Gredos, 1962.
- (7) Cadalso. op. cit, Carta LXI.
- (8) P. Salinas. Poesía, Clásicos Castellanos, 1973.
- (9) J. A. Maravall. Mélanges á la mémoire de J. Sabraith, tomo II. Paris, 1966.
- (10) Cadalso, op. cit, Carta XX.
- (11) " , ibidem Carta XXI.
- (12) " , ibidem. Carta LXXVIII

## Bécquer et les défenseurs de la foi catholique

---

En pur artiste, Bécquer bannit toute autocensure quand il entra dans le rêve, quand il laisse ses sentiments s'exprimer dans la fiction,, quand il explore son passé ou ses états d'âme actuels. Cette neutralisation de la littérature, en particulier cette séparation de la littérature et des convictions religieuses personnelles, fit l'objet de critiques dans les milieux catholiques les plus stricts. Bien que la jeune Rafael Alvaraz Sanchez Surga (1848-1872), disciple du krausiste Federico de Castro, fût lui-même d'esprit libéral, il se fit l'écho de ces réserves et, justifiant Bécquer, il explique par l'enthousiasme créateur le renvoi en coulisse de tout jugement moral de la part de l'auteur. Voici comment s'exprime Alvaraz Sanchez Surga dans le compte rendu qu'il fit en 1871 des Obras de Bécquer pour la Revista de filosofía, literatura y ciencias de Sevilla (pp.250-252 des Obras de R.A.S.S., Séville, 1873) :

"Todas (las composiciones en prosa) son leyendas, puesto que las mismas cartas escritas para que viesen la luz pública en El Contemporáneo y que llevan por epígrafe Desde mi celda tienen un mercadísimo carácter legendario ; todas ellas están tomadas del pueblo o calcadas en sentimientos populares, y en todas ellas predomina la fantasía y el sentimiento religioso, aunque saliéndose alguna vez de la ortodoxia católica. Se penetra Bécquer, sin dificultad alguna, del alto sentido que el fantástico encierra, con admirable intuición artística exhibe sin comentarios, y se identifica completamente con el asunto, cualesquiera que sean las ideas, sentimientos y convicciones que pudieran dar origen a la ficción ..."

("Toutes /les compositions en prose/ sont des légendes, car même les lettres écrites pour être publiées dans El Contemporáneo et qui portent pour épigraphe De ma cellule ont un caractère légendaire très marqué ; toutes proviennent du peuple ou sont calquées sur ses sentiments, et dans toutes l'on voit prédominer l'imagination et le sentiment religieux, encore qu'elles

sortent quelquefois de l'orthodoxie catholique. Bécquer se pénètre sans aucune difficulté du sentiment élevé que le fantastique renferme ; avec une intuition artistique admirable, il montre sans faire de commentaires et il s'identifie complètement avec le sujet, quels que soient les idées, les sentiments et les convictions qui ont pu faire naître la fiction ...").

Nous nous trouvons ici en présence d'un épisode de la querelle sur les rapports entre la morale et les arts qui agite à l'époque les milieux littéraires, spécialement les milieux académiques.

La deuxième édition des Obras sortit chez Fernando Fe à la fin de 1877 ou au début de 1878. En décembre 1878, le journal madrilène El Siglo futuro publia une série d'articles sur le monastère de Veruela dus à la plume de Manuel Pérez Villamil qui les signa. C'est dans cette série que l'on trouve l'attaque la plus caractérisée des milieux catholiques intégristes contre les écrits de Bécquer : cette censure figure dans l'article "Recuerdos de Veruela. Las cartas de Bécquer" ("Souvenirs de Veruela. Les lettres de Bécquer") du 9 décembre.

El Siglo futuro, fondé en 1875 par Ramon Nocedal (fils de Candido Nocedal, chef de ceux que l'on avait appelés les "néo-catholiques"), était l'organe de ce que l'on nommait déjà "el integrismo" ; il était proche des milieux carlistes.

Aux yeux de Pérez Villamil, Bécquer reçut une mauvaise éducation religieuse et, n'ayant pu résister aux séductions sociales et matérielles, se mit au service du libéralisme bien qu'il fût très attaché aux valeurs traditionnelles et au passé de l'Espagne ; ce fut, sur le plan religieux, un génie tourmenté en proie au remords.

Certaines expressions sont dures encore que Pérez Villamil s'efforce la plus souvent de maintenir l'équilibre entre la critique et le respect.

Donnant en exemple la rima VIII ("Cuando miro el azul horizonte"), il écrit : "Aun en sus versos, tan llanos de impiedades y de blasfemias horrosas, hay palpitaciones de fe que

hacen pensar con dolor en la suerte amarguísima que persigue a los genios verdaderamente poéticos que caen en las simas de la impiedad que los devora".

("Même dans ses vers, si remplis d'impiétés et de blasphèmes horribles, il y a des battements de foi qui font penser avec douleur au sort très amer qui poursuit les génies vraiment poétiques quand ils tombent dans les abîmes de l'impété qui les dévore").

Le paragraphe suivant nous présente un Bécquer "atormentado por la duda, angustiado por sus luchas interiores aun mas que por sus miserias corporales, encadenado a la mesa de un periódico liberal" ("torturé par le doute, angoissé par ses luttes intérieures plus encore que par ses misères corporelles, enchaîné à la table d'un journal libéral").

Ce journal, c'est El Contemporáneo pour lequel ont été écrites les Letras de ma cellule. Selon l'auteur, El Contemporáneo représentait "el espíritu moderno con todas sus conquistas revolucionarias" ("l'esprit moderne avec toutes ses conquêtes révolutionnaires").

Bécquer était doué, selon le commentateur, d'une vie intérieure profonde mais il s'est laissé prendre par le courant des idées révolutionnaires : "Estos ayes (de dolor) y estos gritos (de desesperación) forman hoy el desconcierto de la literatura contemporánea, desconcierto horrible en que se ahogan las bellas armonías de la literatura católica. La cual hubiera tenido en Bécquer un adalid brillante y valeroso si la revolución, como he dicho, no hubiera malogrado su talento y gastado su vida".

(Ces plaintes et ces cris de désespoir forment aujourd'hui le tintamarre de la littérature contemporaine, vacarme horrible dans lequel sont étouffées les belles harmonies de la littérature catholique. Laquelle eût eu en Bécquer un champion brillant et valeureux si la révolution, comme je l'ai dit, n'avait pas perverti son talent et gâché sa vie").

Dans le paragraphe final, l'auteur se demande même si Bécquer ne fut pas un "franc-maçon impio".

Ces accusations de Pérez Villamil étonnant au vu de l'information dont nous disposons aujourd'hui. Gustavo Adolfo fut toujours très attaché à la tradition et au catholicisme. Jusqu'à la fin de 1869, son comportement fut nettement conservateur. Les preuves abondent. Ses parents étaient des catholiques respectueux. Son père a, par exemple, illustré avec ferveur l'article d'Antonio María Segovia, "El viático", de La España Artística y Monumental. Son frère Valeriano et lui-même haïssaient les mouvements révolutionnaires et ils firent par le dessin une vive satire, restée confidentielle, de la révolution de 1854. En 1853, Gustavo Adolfo publia dans la revue traditionaliste El Trono y la Noblesa un émouvant "romance" religieux, La plegaría y la corona (La prière et la couronne). L'un de ses plus beaux poèmes, A todos los santos, fut écrit en 1868 pour le Devocionario para la infancia (Livre de dévotion pour l'enfance). Quant à El Contemporáneo, ce n'est qu'en février 1865 qu'il passa du côté des hommes politiques libéraux groupés autour de O'Donnell. De 1860 jusqu'à ce moment, El Contemporáneo avait été un journal d'opposition soutenant les forces conservatrices non extrémistes dirigées par Narvaez et Gonzalez Bravo : or, les Cartas desde mi calda furent publiées dans ce quotidien au printemps de 1864. Enfin, les nombreux articles et illustrations que les frères Bécquer avaient consacré dans El Museo Universal (1865-69) et dans La Ilustración de Madrid (1870) aux fêtes religieuses et aux traditions nationales (sites, héros, coutumes) avaient fourni autant de preuves éclatantes de leur attachement à la foi ancestrale. Surtout, Pérez Villamil ignore la merveilleuse entreprise, inséparable de la défense du catholicisme, que fut Historia de los templos de España (1857-59) : comment avait-il pu oublier les beaux fragments sur Santa Leocadia et sur San Juan de los Reyes (Toledo) inclus dans les Obras ?

Tout n'est cependant pas faux et sans intérêt dans l'article de Manuel Pérez Villamil. En particulier, il est vrai que González Bravo et ses amis "moderados" étaient attachés à la modernisation de la vie économique espagnole et que, jusqu'à leur arrivée au pouvoir à l'automne 1864, ils tièrent un langage de progrès qui, s'il avait été ultérieurement confirmé par les actes, eût probablement évité la révolution de 1868. Les Cartas desde mi celda tiennent expressément compte de ces aspirations à un alignement sur les sociétés occidentales techniquement plus avancées et politiquement plus libérales. Pérez Villamil a très bien vu le balancement qui existe dans plusieurs des Cartas entre la défense du passé, dont les beaux vestiges étaient menacés, et l'acceptation du mouvement économique avec ses conséquences sociales. Il a aussi communiqué avec Bécquer dans l'amour des vieux monuments et des traditions généreuses ; il exagère quand il ne voit dans les Cartas que de l'"arqueología sentimental" (car il ne tient pas compte des connaissances que Bécquer avait acquises en dirigeant Historia de los templos de España) mais l'expression reste heureuse ; Bécquer est l'un des fondateurs de la poésie touristique en Espagne. Pérez Villamil a senti avec justesse que le mouvement et le rythme sont d'importants éléments du charme des descriptions becquériennes : "A pesar de esto, en las cartas de Veruela hay páginas bellísimas que encantan ... sobre todo por las descripciones llenas de animación y vida en las cuales fué Bécquer maestro consumado" ("Malgré tout ceci, il y a dans les lettres de Veruela de très belles pages qui enchantent ... surtout par les descriptions pleines d'animation et de vie dont Bécquer fut un maître consommé").

Pérez Villamil commet sans doute une erreur quand il voit dans la rima VIII la traduction d'un drame intérieur. Ce poème ne paraît être au contraire l'un des plus sereins du recueil composé par Bécquer. Il est vrai, en revanche, que s'y exprime une poésie de saveur panthéiste à laquelle la pénétration en Espagne de la philosophie allemande - celle de Hegel, de Schelling et de Krause en particulier - n'était pas étrangère encore

qu'elle dût au moins autant à Pascal, via Chateaubriand, et à la poésie mélancolique anglaise. Bécquer fut sensible au nouveau mysticisme qui s'élaborait autour de lui bien qu'il s'en tint pour l'essentiel à la foi de son enfance sévillane où le culte marial, magnifiquement illustré par Murillo, occupait une place importante.

Nombela ne put manquer de connaître les réactions des milieux catholiques intégristes à l'égard des œuvres de Bécquer. Dans Impresiones y recuerdos (1909-1911), il défend son compagnon de jeunesse. Son trop bref propos laisse subsister l'idée d'un déchirement suggérée par Pérez Villamil : "En toda su labor palpita la fe. (Bécquer) no duda, y si duda no quiere dudar : quiere crear y cree" (p.789, édition Tebas, 1976 - "La foi palpite dans toute son œuvre. Il ne doute pas, et s'il doute il ne veut pas douter : il veut croire et il croit").

/ d'un ensemble

L'habile et jusqu'à ce jour unique traducteur français de légendes et de rimas, Achille Fouquier, appartenait au milieu français le plus conservateur ; c'était un royaliste et un catholique ardent. Sa sympathie à l'égard de la personnalité de Bécquer ne l'empêche pas de noter avec indulgence à propos des vers finsaux de la rima LXXIII ("Cerraron sus ojos") : "Gustave Bécquer, en écrivant ces vers, a oublié un instant qu'il était catholique, et qu'un catholique peut toujours rester, par la prière, en rapport avec l'âme des êtres chéris dont il se trouve séparé sur la terre" (Légendes espagnoles, librairie de Firmin Didot et Cie, Paris, 1885 - chapitre "Poésies détachées", p.238). Ces vers sont : " No sé ! pero hay algo que explicar no puedo, / que al par nos infunde / repugnancia y duelo / al dejar tan tristes, / tan solos los muertos !". Fouquier les traduit comme suit : "Je ne sais ; mais il est une impression / que je ne puis m'expliquer / et qui me cause la même répugnance / et la même douleur, / c'est de laisser les morts / si tristes et si seuls".

Parmi les correspondants de Fouquier en Espagne figurait

José Gestoso Pérez (1852-1917) qui fut, sa vie durant, l'un des admirateurs sévillans de Bécquer les plus actifs. Dans une lettre publiée avec l'assentiment de Fouquier le 27 décembre 1886 dans le numéro spécial que La Ilustracion Artística (Barcelone) consacra à Bécquer à l'occasion du cinquantenaire de sa naissance, Gestoso exposa, sans citer aucun nom, les obstacles politiques et surtout religieux qu'il avait rencontrés quand il avait suggéré, à Séville, divers actes d'hommage de la part des institutions culturelles. D'abord accepté en 1880 par la Bibliothèque Colombine gérée par le chapitre de la cathédrale, un portrait posthume de Bécquer que Gestoso avait fait peindre par l'artiste Sanchez Barbudo fut relégué dans une dépendance puis restitué au donateur en 1885. L'idée d'un retour des cendres du poète à Séville et de l'installation d'un monument funéraire au bord du Guadalquivir fut repoussée. Gestoso dit clairement : "... callada y encubiertamente se crean oposiciones a la realización de estos proyectos, niégase un asilo a sus huesos alegando fútiles pretextos, y llega la pasión hasta el extremo de lanzar gravísimas acusaciones en el concepto religioso para atraer la odiosidad de algunos a los sacrificios desinteresados de tantos hombres" ("en silence et en sous main, on crée des oppositions à la réalisation de ces projets, on refuse un asile à ses ossements en alléguant des prétextes futiles, et la passion en arrive au point que de très graves accusations sont lancées sur le plan religieux pour provoquer l'animosité de certains à l'égard des sacrifices désintéressés de tant d'hommes"). On sait par un article de Santiago Montoto publié le 15 janvier 1916 dans La Ilustración Española y Americana qu'un projet de monument avait été dessiné par le sculpteur Susillo, que celui-ci mourut peu après et que le directeur de l'Instruction publique, Aureliano Fernández Guerra, refusa finalement de faire financer le transfert des cendres de Madrid à Séville ; un hommage des artistes sévillans fut cependant organisé et une plaque fut posée sur la maison natale de Bécquer. Rafael Montesinos a effectué une enquête de laquelle il résulte que

ce furent précisément les derniers vers de la rima LXXIII, ceux qu'annotaient Achille Fouquier à la même époque, qui motivèrent la résistance de quelques personnalités sévillanes, spécialement celle de Francisco Santos de Castro (Bécquer. Biografía e imagen, pp.86-87). Le même chercheur indique que le portrait peint par Sanchez Barbudo, d'ailleurs assez lugubre, a retrouvé sa place dans la Bibliothèque Colombine.

Le père Francisco Blanco García répondit à la fois à la critique de Pérez Villamil et aux trop étroites lectures de la rima LXXIII dans son monumental ouvrage La literatura española en el siglo XIX (1891).

Blanco García est le premier historien à bien situer la poésie de Bécquer dans le courant de l'expression simple et insinuante en partie issue de la traduction de divers poèmes de Heine (L'intermezzo lyrique et Le Ratour) et spécialement des adaptations effectuées en 1857 par Eulogio Florentino Sanz. Ses jugements, notamment en matière religieuse, sur les oeuvres de Heine sont défavorables mais cette critique ne s'étend nullement aux écrits de Bécquer : "Tomó (Bécquer) de Heine la nitidez y el fondo de su poesía, dejando la cortaza amarga del escepticismo y la irreligión" (tome II, p.86 - Bécquer prit de Heine la précision et le fond de sa poésie, laissant de côté l'écorce amère du scepticisme et l'irreligion). Après avoir mentionné ce qu'il nomme, parlant de la poésie de Heine, des "notas malamente llamadas humorísticas" ("des notes fâcheusement appelées humoristiques"), il formule cet avis absolu sur les rapports de Bécquer avec le libéralisme ambiant : "(De estas notas) libertó Bécquer su instinto de sobrenatural aunque enfriado por el espíritu del siglo, de modo que apenas se percibe en el fondo de sus afiligranadas rimas la hez envenenadora de la blasfemia ; y aunque había padecido mucho merced a las ingratitudes humanas, y acaso también a lo exquisito de su sensibilidad, nunca le hicieron dudar de la Providencia los rigores del infortunio" (page 86 - "(De ces notes) Bécquer fut libéré

par son sens du surnaturel encore que celui-ci fût refroidi par l'esprit du siècle, si bien que l'on perçoit à peine dans le fond de ses rimes filigranées la lie empoisonneuse du blasphème, et, bien qu'il eût beaucoup souffert des ingratitude humaines, et peut-être aussi par l'effet de son exquise sensibilité, les rigueurs de l'infortune ne le firent jamais douter de la Providence").

Blanco García caractérise avec justesse et une fraternelle compréhension l'esprit de la rima LXXIII. Il écrit :

" Dios mío, qué solos  
se quedan los muertos ! "

"La sencillez de esta admiración, que acaso nos pareciese mal a no ser tan sincera, es un dato más para comprender lo que he llamado excepcional naturaleza de Bécquer. Había nacido tan exclusivamente artista, que no tuvo tiempo para ser otra cosa, consagrando en el fondo de su corazón un como culto perenne al genio que le inspiraba" (page 84 - La simplicité de cet étonnement, qui pourrait nous paraître fautif s'il n'était si sincère, est un élément supplémentaire pour comprendre ce que j'ai appelé la nature exceptionnelle de Bécquer. Il était né si exclusivement artiste qu'il n'eut pas le temps d'être autre chose, consacrant dans le fond de son coeur comme un culte permanent au génie qui l'inspirait").

L'historien est en revanche peu tendre pour le prologue que Rodríguez Correa avait écrit pour les Obras en pleine période de remous politiques et dans lequel il s'était montré fortement critique à l'égard du passé religieux de l'Espagne. Blanco García dénonce la "cómoda filosofía progresista" de l'ami de Bécquer qui vivait encore (Correa est mort en 1894). Il est certain que le prologue joua un rôle dans la méfiance manifestée à l'égard des Obras par les critiques catholiques. On devine qu'il fit exclure les Obras de la bibliothèque de bon nombre d'établissements d'enseignement catholiques <sup>pour une longue durée</sup> car il figura dans l'édition Fernando Fe jusqu'aux années 1920.

Petit à petit, la modeste querelle religieuse qui s'était produite autour de l'oeuvre de Bécquer prise en elle-même s'apaisa. Quand Menéndez y Pelayo, érudit proche des traditionalistes, composa son anthologie des Cien mejores poesías de la lengua castellana, il retint deux rimas, dont la si discutée et si émouvante rima LXXIII. En 1913, la chapelle de l'université littéraire de Séville accueillit les restes de Gustavo Adolfo et de Valeriano Bécquer à l'issue de cérémonies de grande ampleur. C'est dans les mains de l'Anze du Souvenir sculpté sur le monument que sont placées les Rimas. José Gestoso repose dans le même panthéon.

Au fil des ans, les intellectuels des milieux conservateurs comprirent que Bécquer avait pu introduire plus de finesse et de sincérité dans la création poétique espagnole tout en restant proche de la tradition, y compris des aspects religieux de celle-ci. C'est ainsi que, le 4 février 1936, peu avant la célébration du centenaire de la naissance de Bécquer (17 février) qui coïncidait avec des élections législatives se déroulant dans un climat très conflictuel, César Gonzalez Ruano écrivit dans un article du journal monarchiste A.B.C. : "Popular, y naturalmente aristocrático al tiempo, Bécquer responde con su corazón, con su generosidad, con su confianza y su melancolía, al más típico estilo liberal que hoy no quiere o no sabe comprenderse. Lo liberal y jerárquico ha perdido terreno e influencia en España, porque, en fin de cuentas, es una doctrina que desde lo político a las artes responde a acentos netamente espirituales mientras que el extremo comunista, y aún en cierto modo el extremo fascista, obedece a los imperativos rígidos de lo económico, del materialismo sobre las puras razones del concierto espiritual : afán de grandeza y comprensión de miserias" (\*). Cet article, intitulé "Bécquer y las elecciones", se terminait par cette prière :

"Dios quierá que podamos celebrar el centenario a Bécquer.

No dejes, Señor mío, Jesucristo, de tu mano ni a los que, ciegos, se vuelven ahora contra tí"

("Dieu veut que nous puissions célébrer le centenaire de Bécquer. Ne prive pas de ta protection, Seigneur, Jésus Christ, même ceux qui, aveugles, se tournent aujourd'hui contre toi").

Cet article peut être critiqué pour son aspect annexionniste et pragmatique mais il est néanmoins typique de l'évolution finale des défenseurs de la foi catholique à l'égard de Bécquer.

Robert Pageard.

(\*) Traduction : "Populaire, et naturellement aristocratique en même temps, Bécquer répond par son cœur, par sa générosité, par sa confiance et sa mélancolie, au plus typique style libéral qu'aujourd'hui l'on ne veut ou ne sait comprendre. Le libéral et le hiérarchique ont perdu de leur influence en Espagne parce que, en fin de compte, c'est une doctrine qui, depuis le politique jusqu'aux arts, répond à des accents nettement spirituels tandis que l'extrémisme communiste, et même dans une certaine mesure l'extrémisme fasciste, obéit aux impératifs rigides de l'économique, du matérialisme, primant sur les motifs purs de l'action spirituelle : souci de grandeur et compréhension des misères".

( Extrait d'un ouvrage en préparation sur " La vie posthume de Bécquer ." )



CATALUNYA: El modernisme

PREMIERE PARTIE

Le modernisme est un phénomène artistique et culturel qui s'est manifesté un peu partout en Europe et en Amérique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et au début du XX<sup>ème</sup>. Ce n'est pas une école ni un mouvement, c'est la rupture individuelle avec un passé classique ou traditionnel qui atteint par sa spontanéité et sa violence le paroxysme d'une explosion; il se manifeste d'une manière particulièrement vigoureuse et superbe en Catalogne, notamment à Barcelone.

Borja de Riquer souligne la difficulté de préciser dans le temps l'apparition et la durée du phénomène d'autant plus qu'il n'a jamais pris un caractère globalisant capable d'influencer l'ensemble de la société.

"Nous pouvons dire, écrit-il, que d'une manière générale il se situe entre les années quatre vingt dix et la setmana tràgica de 1909 " ( 1 )

Il n'est pas difficile de déceler déjà du modernisme avant 1890; Mackmurdo n'avait-il pas déjà fait paraître en 1885 un dessin pour son livre Wren city churches avec les sinuosités et les fleurs caractéristiques du modernisme, et Antoni Gaudí en cette même année 1885 n'avait-il pas pris en charge la direction des travaux de la Sagrada Familia?

Le modern style et le style nouveau avec leur tendance à produire, surtout au début, des objets menus, beaux et souvent inutiles ont privilégiés les arts décoratifs. Ainsi nous avons une éblouissante bibelophilie, un matériel domestique important. A la profusion européenne d'articles produits par des individualités qu'on classe dans la mouvance nationale de l'art nouveau en France, du jugendstil en Allemagne, du Sezessionstil en Autriche, de Liberty en Italie...les modernistes catalans vont répondre par le gigantisme.

Il n'y a pas que la présence gaudienne de la Sagrada Familia mais aussi celle de Domenech i Montaner dans le "Castell dels tres dragons" et celle de Puig i Cadafalch dans la "Casa de les Punxes"... Chaque pays a ses architectes et ses bijoutiers en rupture avec la tradition officielle et classique; les différentes appellations qui se sont imposées traduisent bien la rupture du corset formel. Mais les modernistes

( 1 ) BORJA de RIQUER La Societat catalana dans l'ouvrage collectif:

catalans iront bien au-delà d'une rupture d'école et de tradition car ils clament par leur art la renaissance de leur peuple; c'est la réponse artistique au cri d'Aribau.

Au cri des Architectes s'ajoutera celui des littérateurs, des sculpteurs, des poètes....Aribau avait dit:

IX, doncs, per expressar l'afecte més sagrat  
que pugui d'home en cor gravar la mà del cel,  
oh llengua a nos sentits més dolça que la mel,  
que en toques les virtuts de ma innocent edat . ( 2 )

Et Gaudí, comme Domènec, comme Puig i Cadafalch et tant d'autres ont poussé leur cri avec leur langue universelle d'architectes, faisant chorus à la clameur de leur peuple. Le modernisme en Catalogne est peut-être d'abord l'aboutissement d'un processus de récupération nationale qui va justement encore être frustrée au moment des événements de la "Setmana tràgica"; la puissante bourgeoisie catalane n'a pas réussi sur la plan national et social à s'imposer à l'Espagne qui ne s'était pas encore remise de sa défaite de 1898 . "L'adeu Espanya" ( 3 ) de Joan Maragall comportait pour la bourgeoisie trop de risques et seul le poète comprit la signification et la portée de la "Setmana tràgica" et mourut, peut-être de chagrin, quelque temps après . ( 4 ) .

-----  
El temps del modernisme. Ed. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona 1985 p. 17

La Setmana Tràgica. Sous ce nom sont connus les événements anti-espagnols de juillet 1909. Le gouvernement de l'état espagnol pour faire face aux mécontentements qui se manifestaient un peu partout et surtout pour préserver les intérêts des capitalistes dans le Rif (Maroc Espagnol) fit appel à un corps expéditionnaire de 40000 réservistes pour aller combattre en Afrique.

Beaucoup de Catalans mariés et pères de famille furent appelés et embarqués au port de Barcelone, les mouvements ouvriers et catalanistes réagirent violemment et s'opposèrent au départ des soldats. Le peuple devint le maître de la rue mais manquant d'une direction politique responsable fut vite manipulé, certains éléments "incontrôlés" se livrèrent à des excès, anti-cléricaux surtout; ce qui servit de prétexte à la répression espagnole pour imposer son ordre traditionnel. La bourgeoisie n'ayant pas voulu assumer ses responsabilités, le peuple et ses intellectuels servirent de bouc émissaire.

La victime la plus connue fut Ferrer i Guardia.

( 2 ) Va donc exprimer l'affection la plus sacrée / que la main du ciel  
puisse graver dans le cœur de l'homme, / ô langue plus douce à mes sens que  
le miel, / qui me rends les vertus de mon âge d'innocence. Ces vers

parurent dans le journal barcelonais "El Vapor" le 24 Août 1933, la traduction est de Jean Amade parue dans "Renaissance catalane au XIX<sup>ème</sup> siècle"

ed. Privat. Toulouse pp. 417 et suivantes.

LES SOUBAISEMENTS ECONOMIQUES ET LES EVENEMENTS HISTORIQUES  
QUI ONT PREPARE L'ECLOSION DU MODERNISME CATALAN

C'est un lieu commun que de parler d'un mécénat catalan qui aurait aidé les artistes, architectes et autres, à se produire en tant que tels. En réalité la cause catalane était ressentie à des degrés différents par toutes les couches de la société et comme d'autre part la haute bourgeoisie aimait le luxe et cherchait à se distinguer pour pouvoir être comparée à ses émules de Paris et de Londres, elle faisait appel aux architectes pour qu'ils lui construisent des demeures dignes de son rang. Les titres de noblesse que la cour de Madrid distribuait avec prodigalité aux magnats de Barcelone devaient être honorés par toute sorte de magnificences; l'habitat n'en était pas le moindre. Presque deux siècles de travail acharné avaient été nécessaires pour que les grandes familles parties de rien - bien que personne ne soit jamais parti de rien - puissent se permettre le luxe de vivre comme leurs homologues de vieille souche, quelles que soient leur origine et leur nationalité. Le nouveau comte, duc ou marquis résidant dans la première cité industrielle d'Espagne, se sentait, et d'une certaine façon il l'était, le mécène d'un de ces artistes, notamment des architectes, qui faisaient "l'eixample", une des plus belles réalisations urbanistiques de l'Europe. Mais laissons parler l'histoire sans, autant que possible, tomber dans la matérialité des chiffres.

Pour les affaires catalanes il faut toujours se reporter à 1714; encore aujourd'hui on célèbre "la Diada" le 11 Septembre, la fête nationale, une défaite honorable, les armées bourbonniennes de Philippe V et de Berwick ne purent entrer à Barcelone qu'après un siège de plusieurs mois et la destruction de plus des trois quarts de la ville. En guise de représailles et d'accord avec les idées de son temps, Felipe V, le nouveau roi, par le

-----  
( 3 ) "L'adeu Espanya" est tiré de la dernière strophe de l'"Oda a Espanya" cf. MARAGALL Joan. Cants dans Obres completes édition du centenaire de sa naissance. Biblioteca Perenne Barcelona 1960. (tirage limité à cause des interdictions de la dictature franquiste).

( 4 ) Cf. notamment BENET Josep. Maragall davant la Setmana tràgica Ed. Edicions 62. Barcelona 1964.

décret de "Nueva Planta" voulut faire des Catalans des Espagnols castillanisés. Pour cela il fit élever au nord-est de la ville une énorme forteresse vaubanesque et reconstruire le château-fort de la montagne de Montjuïc qui domine le port et la ville, et bien sûr pour rendre homogène l'Espagne impériale qui avait submergé les cultures indiennes du Nouveau Monde, les vainqueurs interdirent les écoles et les universités catalanes. Les élites quittèrent le pays et on peut suivre leur exode en Autriche, en Angleterre, à Gênes, à Rome. ( 5 ) Le peuple resta sur place et se plia aux nouveaux canons qui venaient de Madrid et de Tolède.

Après l'année zéro la Catalogne se mit au travail, d'abord l'agriculture, " los catalanes de las piedras sacan panes", dit le proverbe castillan, asséchement de marécages, irrigation (canaux, moulins, norias), reboisement, exploitation de la forêt pyrénéenne; le défrichage des terres s'accroît et la triologie méditerranéenne-blé, vigne et olivier s'étend considérablement dans les terres dites de "secà"; dans les autres l'arrivée de l'eau permet aux paysans bien des cultures, notamment celle du riz dans les plaines fluviales et une exploitation plus ou moins intensive dans une judicieuse rotation des cultures. L'engrais naturel d'origine animale rend les jardins des plaines du littoral particulièrement luxuriants. Si l'économie de subsistance n'a pas beaucoup évolué depuis le Moyen-Age, l'amorce d'une importante économie de marché se fait jour; la vente des excédents fournit même aux paysans pauvres de quoi acheter les produits et les bons tissus provenant des premières fabriques qui commencent à s'installer le long des fleuves. Bien sûr, ils sont astreints au paiement des charges et des impôts. La "Sentència arbitral" de Guadalupe de Ferran II (1486) contre les mauvais usages (les abus que se permettaient les seigneurs) n'a supprimé que les injustices les plus criantes.

L'organisation sociale médiévale restera immuable et les paysans payeront dîmes, prémices, cens, redevances.... Cependant l'ensemble de la paysannerie prospère, les crises cycliques conjoncturelles sont en général dominées.

Les vignes recouvrent de plus en plus les pentes des montagnes grâce à la

( 5 ) Voir notamment : DURAN CANYAMERES Els exiliats de la Guerra de de Successió ed. Rafael Dalman. Barcelona 1964

SOLDEVILA Ferran. Història de Catalunya editorial Alpha Barcelona 1963 pp. 112 et suiv.

ALBERTI Santiago L'Onze de Setembre Ed. Albertí. Barcelona 1977

pratique du bail emphytéotique dit de "rabassa morta". Le roi Carlos III et ses ministres "ilustrados" tendirent à l'intégration de la Catalogne à l'Espagne par une série de mesures ; la plus importante pour l'économie fut le droit de liberté de commerce du port de Barcelone avec l'Amérique (1765) :

Ce fut un coup de fouet pour l'agriculture (surtout le vin et les spiritueux) et pour l'industrie textile. La population catalane passe de l'ordre de 400000 habitants en 1718 à 900000 en 1787. ( 6 )

Sur une assise économique issue d'une accumulation capitaliste d'origine agricole ou villageoise (commerçants ou artisans) s'organise dès le XVIII<sup>e</sup> siècle un processus d'accumulation conduisant à l'industrialisation catalane moderne. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle l'industrie textile(coton) était en

plein développement ; en 1792 presque 2500000 mètres de tissu étaient expédiés en Amérique, les 21,4 % de sa production. ( 7 ) Il y eut stagnation

et même recul dans les années conflictives; mais pour certains<sup>des</sup> industriels les plus forts, on note des progrès qualitatifs par 1/ concentration technique d'entreprises: ex. Gónima, Rull, Bosch, Gassó, réunion de filature, tissu et impression dans des ateliers où travaillent des centaines d'ouvriers 2/ adoption de la filature mécanique, 3/ utilisation de l'eau comme force motrice, l'industrie s'installe de plus en plus dans les vallées pyrénéennes

( 8 ) Très tôt la concentration capitaliste a pris la voie endogamique. Exemple: Gónima Erasme, fils d'un tisserand. A l'âge de 11 ans il travaille comme apprenti chez un fabricant d'indiennes; une fois qu'il a le métier en mains il épouse la fille de Joan Coll, un autre fabricant du textile; en 1783 il possède sa propre usine au Raval de Barcelone (hors les murs) et emploie 1500 ouvriers. Il s'accommode de l'occupation napoléonienne, arrondit ses capitaux et sa maison de campagne de style traditionnel catalan sera appelée pour son opulence "el Versailles de don Erasme". Il va de soi qu'à mesure que le XIX<sup>e</sup> siècle avance, à l'intérieur de la bourgeoisie catalane, un groupe restreint de banquiers et d'industriels se détache. Vicens i Vives a pu

---

( 6 ) Ce rappel de l'économie catalane a été puisé dans: VILAR Pierre Catalunya dins l'Espanya moderna notamment le volume III Les transformacions agraries del siglo XVIII catala traduction d'Eulalia Duran Barcelona 1966

( 7 ) Chiffres donnés par NADAL Jordi dans El fracaso de la Revolucion industrial in España, 1814-1913 Ed. Ariel Barcelona 1977°

( 8 ) VILAR Pierre La Catalunya industrial, reflexions sobre una arrencada y sobre un destí dans le n° 3 de Recerques Ariel Barcelona 1974

écrire: "Certains ont pu se placer par leur propre effort au sommet de la hiérarchie. Mais dans la plupart des cas nous nous trouvons devant un phénomène de concentration sociale qui répond à la pratique d'une endogamie de classe ou bien un processus de concentration capitaliste. C'est ainsi qu'on voit apparaître dans la Barcelone du XIX<sup>e</sup> siècle une vingtaine ou une trentaine de familles qui ont dans leurs mains le pouvoir économique et politique." ( 9 ) Dans les affaires économiques aussi bien à Madrid qu'à Barcelone ce sont toujours les mêmes noms qui reviennent: De Remisa, les Girona, les Güell, les Arnús, les López, les Muntadas, les Ferrer etc.

En dehors de la concentration capitaliste intérieure d'autres entrées de capital ont lieu; des Catalans du genre Guëll et Xifré ont gagné beaucoup d'argent en Amérique, la traite, le sucre, le tabac...

Cuba, le dernier fleuron de la Couronne espagnole, était économiquement dominé par les Catalans. Ils diversifient leurs portefeuilles et n'oublient pas leur mère patrie, on s'intéresse à tout et on investit. La marine marchande à voile joue aussi son rôle, des brigantins de 200 tonnes mais aussi des frégates et des corvettes d'un tonnage important font des allées et venues entre l'Amérique et Barcelone. Les bateaux chargent surtout vins et textiles et rentrent chargés de matières premières. ( 10 )

La première grande récupération économique de la Catalogne se situe vers 1830, date de la fondation de la "botiga de vetes i fils", la "Puntual" du roman de Santiago Rusiñol, "El Senyor Estève". Cette date correspond à une réalité. C'est un moment d'euphorie, la monarchie de l'ancien régime a du plomb dans l'aile. En effet le roi Ferdinand VII meurt en 1833 et sa fille Isabelle II sera reine d'Espagne. Pendant sa minorité, la reine mère Maria-Cristina de Bourbon est soutenue par les libéraux. Mais cela ne va pas sans contrecoups: la première guerre carliste ( 1833-1840 ) et le premier grand conflit social qui a abouti à l'incendie de l'usine de Bonaplata i Cie. Cet industriel catalan qui comme tant d'autres avait fait son stage en Angleterre utilisa la machine à vapeur comme force motrice, aussi bien pour sa fonderie que pour son usine textile

En 1835, devant la menace de licenciement de main d'œuvre et d'une trop grande stabilisation des salaires, au moment où la vie augmentait de

( 9 ) VICENS I VIVES Industrials i politics Op. cit. p. 128

( 10 ) Ibid pp. 89 et suivantes.

même que la rentabilité des capitaux, la situation devint insupportable. Les ouvriers mirent le feu à l'usine et le premier affrontement aigu de lutte de classe eut lieu avec son cortège de victimes. L'Espagne on plutôt la Catalogne entraîna vraiment dans l'ère industrielle européenne. ( 11 )

Barcelone, en tant que capitale, joue le principal rôle dans la résurrection catalane des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. La nation comme on l'a souvent dit est une communauté stable, historiquement constituée, née sur la base d'une communauté de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique qui se traduit dans une communauté de culture. ( 11 bis )

La nation catalane après sa défaite de 1714 n'a pas disparu, elle est restée peut-être ébahie, sous-jacente, attendant qu'une force sociale nouvelle la sorte de sa prostration et la relève, l'essentiel a été sauvegardé: le peuple a conservé sa langue et la conscience de groupe différencié, les brigades et la répression ne feront que fortifier un sentiment de frustration.

A l'époque qui nous concerne, nous voyons comment la bourgeoisie prend progressivement en charge la nationalité maintenue au premier chef par le peuple et sa culture spécifique. ( 12 ) La bourgeoisie catalane dont la partie la plus représentative, celle qui dispose des grands moyens économiques et financiers, s'installe dans sa Barcelone; ce n'est pas un hasard si on l'a dénommée "la Pubilla", la fille aînée, l'héritière.

Barcelone en raison même de sa situation, de son passé historique, non seulement est la capitale du Principat mais aussi et surtout a été la capitale de la Couronne d'Aragon jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle lors de l'introduction en Catalogne de la dynastie castillane des Trastamaras.

-----  
( 11 ) voir notamment: TUÑON DE LARA La España del siglo XIX Club del Libro español Paris 1961 pp. 58 et suivantes.

MARIMON Josep <sup>IK</sup> Les classes socials a Catalunya <sup>JAV</sup>  
editions catalanes de Paris. Paris 1971 pp. 80 et suiv.

( 11 bis ) HAUPT Georges, LOWY Michael, WEILL Claudie Les marxistes et la question nationale notamment: Lutte de classe et nation p.293 et suivantes.

( 12 ) VILAR Pierre. Catalunya dins l'Espanya moderna. Op. cit. Vol. 1  
Les etapes metodològiques : de la investigació geogràfica a la investigació de les estructures nacionals. pp. 16 et suiv.

Presque toutes les villes industrielles de Catalogne voient leur nombre d'habitants s'accroître régulièrement à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et Barcelone plus que toute autre: elle a passé de 80000 habitants à plus de 100000 vingt ans plus tard (malgré les guerres) ( 13 ) mais ce serait une erreur de centrer la démographie citadine catalane seulement sur Barcelone.

L'industrie s'est développée surtout dans les villes qui avaient une forte tradition artisanale. Avant que le coton ne prenne l'envolée que l'on sait

l'industrie de la soie, de la peausserie, de la passementerie... est florissante à Manresa; nous avons vu que le textile en général remonte les fleuves pour utiliser la force motrice. Barcelone, bien sûr, multiplie ses usines textiles, chimiques, métallurgiques... mais aussi et déjà les services; les Rusiñol ont le "vapor" à Manlleu mais déjà les bureaux au carrer de la Princesa à Barcelona. L'effort de renaissance nationale, surtout économique, est l'oeuvre de la Catalogne toute entière, comme le dit Ferrer dans son opuscule: "Barcelone est le noeud le plus important d'un réseau complexe, un point de référence obligatoire mais ce n'est pas le moteur mais le creuset des initiatives issues d'une Catalogne plus ample". ( 14 )

Il ne faut pas s'étonner si Igualada, Terrassa, Sabadell, Manresa et autres voient ~~augmenter~~ le nombre de leurs habitants. La situation évolue dans un sens plus favorable démographiquement à Barcelone et dans sa grande banlieue à partir de 1850. En 1857 Barcelone et ses quartiers périphériques atteignent 216000 habitants et en 1887, un an avant l'Exposition Universelle qu'a organisée le maire Rius i Taulet presque 400000. Barcelone commence à recevoir en plus des Catalans provenant des contrées rurales une main d'oeuvre ibérique. ( 15 ) Ce mouvement s'accélérera vers la fin du siècle où des spéculations politiques s'ajoutent aux simples considérations économiques.

Vicens i Vives considère que la bourgeoisie catalane atteint son premier cycle de plénitude entre 1838 et 1868 ( 16 ). C'est dans la décennie des années soixante que l'Estevet du roman de Rusiñol devint, après la mort du senyor Ramon son père, el senyor Esteve. ( 17 )

( 13 ) VICENS i VIVES Industrial i Politics Op. cit. P. 26

( 14 ) FERRER i ALOS Els orogens de la industrialització a la Catalunya central p. 6 Col. Episodis de l'Historia n° 262 ed. Dalmau Barcelone 1986

( 15 ) VICENS i VIVES Industrial i Politics Op. cit. pp. 25-27

( 16 ) Ibid. P. 126

( 17 ) SANTIAGO RUSIÑOL L' Auca del Senyor Esteve L'Esteve ch. II Biblioteca Selecta .Barcelone. 1966.

LI' ARCHITECTURE MODERNISTE CATALANE

Tout a conduit Barcelone à être la première métropole de l'Etat Espagnol, la concentration et l'accumulation capitalistes réalisées au cours de ce XIX<sup>e</sup> siècle placent la bourgeoisie catalane dans une position dominante à l'intérieur de l'Espagne; seul le pays basque a été capable, à quelques années de distance, de suivre l'exemple catalan, et pourtant il était mieux placé, surtout pour l'installation d'une industrie lourde car, contrairement au pays catalan, il a sur place les mines de fer et il peut même utiliser le charbon des Asturies. Et pourtant les Catalans, malgré ces handicaps, ont su organiser leur industrie métallurgique; citons: "La Maquinista Terrestre y Marítima", elle s'est constituée par un actionariat qui comprenait les capitalistes industriels Esparó, Tous, Ascacibar, Serra, Güell i Ferrer....

Elle réussit à fabriquer les premières locomotives espagnoles (1882-84), auparavant d'autres compagnies avec le soutien de Girona avaient déjà fabriqué dès 1860 des chaudières pour la navigation et l'industrie. Mais à mesure que le XIX<sup>e</sup> siècle avance, à côté de la grande industrie s'organise une industrie de sous-traitance avec de petits ateliers éparpillés dans toute la banlieue barcelonaise. ( 18 )

L'expansion industrielle barcelonaise n'aurait pas été possible sans être accompagnée d'une urbanisation adéquate. Le modernisme catalan apparaît dans des conditions similaires à celles des autres pays européens, quoique plus exubérant en matière architecturale; il ne se serait jamais produit sans les différents stades du développement des villes. Dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle Barcelone étouffe à l'intérieur de ses remparts.

L "Auca del senyor Esteve" nous donne une vision réaliste et drôle de la situation urbanistique barcelonaise dans les années quarante, au moment du baptême de l'Estevet. " Devant la caserne, les chevaux passèrent au trot ; les deux chevaux étaient courageux, à l'intérieur de la voiture personne ne parlait...mais en arrivant au Rec, ce fut le premier arrêt. Toute la rue de la Princesa, celle des Asaonadors jusqu'au Born, tout était encombré de charrettes, ce n'était que cris, agitation et brouhaha. D'un magasin plein de toiles d'araignée sortaient des balles de coton ... plus loin on rangeait des dragues, au fond d'une cave une grosse bouteille s'était renversée et faisait une rigole fumante... Ici on poussait des tonneaux, là on déchargeait des

-----

( 18 ) VICENS i VIVES Industrials i politics op. cit. p.62 et suiv.

solives, faisant trembler la rue.... Après un arrêt d'une demi-heure, quand tout le monde eut déchargé, on put avancer jusqu'à la rue de Montcada, là un deuxième arrêt, mais cette fois-ci ce fut encore pire....."

Le parrain, le Senyor Esteve, laissa échapper une sentence: "Le commerce d'abord, le baptême ensuite, dit-il, l'enfant peut attendre, la marchandise qu'on ne livre pas à temps perd de sa valeur." ( 19 )

Afin de dégager la rue de la Princesa et suivant une conception linéaire qui était celle de l'époque, on démolit les maisons des rues les plus étroites et tortueuses du quartier de Ribera et on unit la rue de la Princesa à la rue Jaume I qui mène encore aujourd'hui à la Plaça de Sant Jaume où se trouvent la Generalitat et l'Ajuntament (la mairie) ( 20 )

La grande réforme urbanistique de Barcelone eut lieu à partir des années 60. La mairie de Barcelone avait créé dès 1859 la "Comissió d'Eixample" dont la mission était d'agrandir Barcelone, de rendre la capitale catalane apte à accueillir maisons d'habitation, ateliers, services et commerces qui étouffaient dans la vieille enceinte et de faciliter la circulation des biens et des marchandises provenant de l'extérieur de la ville, notamment de l'importante banlieue qui s'étendait en arc de cercle autour de la métropole: Badalone, Granollers, Montcada, Mollet, Sabadell, Tarrasa, Martorell, Casteldefells. L'Eixample s'étendit tout au long de la plaine barcelonaise, il est seulement limité au nord-ouest par la Serra de Collserola dont la montagne la plus élevée est le Tibidabo (512 m) qui domine tout Barcelone et au sud-est par la vieille ville. L'Eixample comprend des pâtés de maisons d'une longueur de 100 m séparés par de larges avenues qui se coupent à angle droit.

Bien sûr en bordure de l'Eixample, on trouve de vieux quartiers, anciens villages absorbés par la cité : Sants, Sarrià, El Guinardo, El Camp de l'Arpa, el Poble Nou.... ils vont s'incruster dans la grande cité, leurs fins tentacules s'infiltrèrent encore dans cette Barcelone moderne conçue au XIX<sup>e</sup> siècle par le sociologue progressiste Cerdà. C'est un de ces heureux contrastes qui témoignent de ce goût à la fois moderniste et traditionnel fort répandu à Barcelone. La partie la plus importante de l'Eixample se situe dans les districts IV et VI. ( 21 )

C'est surtout dans l'Eixample que l'art moderniste a traduit en pierre

( 19 ) RUSIÑOL Santiago El Senyor Esteve Op. cit. p.32 et 33

( 20 ) DURAN i SANPERE Barcelona i la seva historia Op. cit. p.159

( 21 ) CIRICI Alexandre Barcelona pam a pam ed. Teide Barcelone 1972 pp. 107 et suiv. et 318 et suiv.

le puissant dynamisme catalan. Aucune des autres manifestations artistiques de la mouvance de 1900 ou littéraires, n'a atteint l'universalité de l'architecture, peut-être parce que cet art n'a besoin ni de traducteurs ni de critiques ni d'apologistes. Le cri de la Sagrada Familia eût été suffisant pour faire reconnaître de par le monde la nationalité catalane au XIX<sup>e</sup> siècle s'il n'y avait pas eu tant d'égoïsme et tant d'oreilles bouchées.

Il a fallu à l'architecture, manifestation la plus convaincante du modernisme, plus d'un siècle et demi d'efforts ; nous avons essayé de montrer la progressive résurrection de la Catalogne à partir de l'année zéro qu'est 1714. Tout un peuple s'est mis au travail, les classes sociales chacune à sa mesure, selon ses pulsions profondes : l'aristocratie plus usée et plus cosmopolite accepta la défaite et la castillanisation imposée par la force (sauf la minorité, celle qui s'était compromise dans l'administration catalane et dans la lutte armée contre Philippe V.) la bourgeoisie moyenne et haute aussi bien des villes que des campagnes suivit le mouvement, seul le peuple paysan et l'artisanat, la "menestralia", gardèrent les valeurs catalanes, au premier chef la langue. La littérature populaire, et notamment le théâtre, témoigne de la résistance nationale dans tous les pays de langue catalane. ( 22 )

On peut faire démarrer le temps du modernisme en 1878 avec les travaux d'Antoni Gaudí pour la "Societat Cooperativa i obrera mataronina". On trouve déjà des structures courbes et dynamiques, des arcs d'influence orientale et l'utilisation du fer et de la couleur provenant de matériaux naturels, notamment la brique nue. Deux ans auparavant, Gaudí avait travaillé pour l'architecte Del Villac à Montserrat; la niche qui abrite "la Moreneta", la patronne de Catalunya, est du jeune Gaudí; la Coopérative ouvrière de Mataró, société fondée en 1864 à l'époque où les "Caixes de Resistencia" affrontaient la bourgeoisie la plus obtuse ( 23 ) avaient fait appel à Gaudí; en plus de la bibliothèque et de la salle d'actes on avait prévu la construction d'une salle de machines ( la Coopérative produisait du textile et était pour les travailleurs une coopérative de consommation). On a parfois installé l'art moderniste dans une tour d'ivoire; nous aurons l'occasion de redire qu'il a été souvent consacré à Dieu et à la Société. L'hermétique Gaudí en est l'exemple le plus patent, puis il y a eu Horta : la Maison du Peuple à Bruxelles (1895 ) commandée par le Parti Ouvrier de Belgique. On est allé

( 22 ) MARZO Léo La Catalogne à l'époque de Pi y Margall thèse de doctorat soutenue en Sorbonne en 1981. Voir notamment dans les volumes II et III les chapitres sur le théâtre et la littérature populaire.

( 23 ) La " Caixa de Resistencia" syndicat et fonds syndical pour soutenir les grèves.

jusqu'à émettre l'hypothèse que les devises qui devaient figurer dans la salle d'actes de la Coopérative de Mataro: "Vive la noblesse de coeur... Camarade! sois solidaire, pratique la bonté..." seraient de Gaudí. ( 24 )

La Barcelone de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est, pour des raisons sociologiques évidentes, une cité en pleine turbulence, les origines en sont lointaines, mais toujours d'actualité; nous pouvons déceler deux composantes, la première la frustration nationale, elle vient de loin, souvent réactualisée par le désir du centre de faire une Espagne unitaire à sa façon, la deuxième (les luttes sociales, la bourgeoisie crée ou secrète un prolétariat, l'appât du gain pousse les masses paysannes, catalanes d'abord, espagnoles ensuite à abandonner la terre (impôts, servitudes, irrégularité des récoltes, accroissement de la natalité...)) L'industriel obsédé par la production qui lui procure l'argent devient de plus en plus l'exploiteur d'une caste ignorante d'origine paysanne qu'il traite et maltraite à sa guise, journées de 12 et 14 heures, femmes et enfants mineurs sont enrôlés dans les circuits de la production. C'est à partir de la Première République que les ouvriers luttent pour la journée de 10 H ( 25 ) Le peuple paysan attiré par le mirage de la ville est la proie de la maladie. D'autre part Barcelone a été à cause de son port une ville ouverte aux fléaux épidémiques qui l'ont décimée jusqu'à une époque assez récente.

Gaudí, le catalan, vit dès sa jeunesse dans une Barcelone en expansion mais aussi pleine de "bullangues" et de conflits sociaux, d'attentats et de bombes. La lutte des classes redouble de violence. Les "gremis", qui contrôlaient l'emploi, s'attribuant un rôle modérateur au sein de la "menestralia" (l'artisanat et la petite industrie), avaient abandonné sous la pression de la nouvelle classe montante le côté social et se consacraient de plus en plus au seul aspect religieux. Le patronat libéral supportait mal les entraves à sa liberté et le patronat conservateur, étant inséré plus ou moins directement dès le Moyen-Age dans ces corporations de métiers, n'était guère

-----  
( 23 ) suite voir VICENS i VIVES Industrials i politics Op. cit. El desenvolupament del societarisme obrer i l'Ateneu de la Cl'sse Obrera. pp. 159-161.

( 24 ) CASANELLES E. Nueva visión de Gaudí Ed. La Poligrafa Barcelona 1965 pp. 26-28

( 25 ) VICENS i VIVES Industrials i Politics Op. cit. Fluctuaciones dels conflictes socials: vagues obreres i misèria p.183 et suivantes.

tenté de les faire évoluer vers le syndicalisme moderne. Vicens i Vives considère que les "gremis" dégringolent à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. ( 26 ) Le choc des classes est de plus en plus inévitable.

De bonnes âmes ne voient de l'ice-berg que la partie qui émerge. Des idéalistes veulent faire quelque chose, Gaudí est appelé à construire le "Temple expiatori de la Sagrada Familia". C'est une affaire banale qui se produit par hasard; l'architecte Juan Martorell renonce à la construction du temple et la confie à son jeune collègue Gaudí qui est agréé par l'"associatió des Devots de Sant Josep", fondée par Bocabella, le propriétaire de la librairie catholique de la veuve Pla de Barcelone qui voulait que "le Seigneur ait pitié du pays", pour cela il menait campagne pour rechristianiser sa chère cité.

Il faut d'abord que les Chrétiens expient leurs péchés. Il y a une constante d'expiation catalane; déjà au Moyen-Age après la défaite de Muret<sup>(1213)</sup> (Haute Garonne) la Catalogne se repent d'avoir soutenu l'hérésie albigeoise: l'évêque Torras i Bages après avoir passé en revue les ma<sup>l</sup>heurs catalans formule cette phrase lapidaire qu'on pouvait lire à Montserrat: "Catalunya sera cristiana o no serà", ( 27 ) Bocabella ne devait pas être très loin de la pensée de l'évêque et de plus il fallait une grande expiation pour sauver son pays. Gaudí interpréta en pierre la pensée catholique de son temps, le sentiment catalaniste y est indiscutablement inscrit.

La "Sagrada Familia" qui déjà à l'époque de Gaudí devint par sa majesté l'emblème de Barcelone est l'œuvre de tout un peuple, l'argent des riches mais aussi l'argent des classes populaires, la souscription reste toujours ouverte, car les travaux se poursuivent. Ce monument qui a plus d'un siècle n'est toujours pas achevé. L'architecte est revenu au temps des cathédrales quand elles étaient blanches, comme disait Le Corbusier, élève de Gaudí. Il puise dans le passé pour mieux envisager l'avenir. C'est un trait caractéristique de l'art moderniste, et dès le départ.

( 26 ) VICENS i VIVES Industrials i politics Els menestrals i la fi dels gremis pp. 117-120

( 27 ) Cette phrase qu'on trouve un peu partout dans les sphères du catalanisme catholique synthétise bien la pensée de Josep Torras i Bages, auteur de " La Tradició Catalana " ouvrage fondamental pour l'étude de la pensée catholique catalane. Voir l'édition du cinquanteenaire de sa mort avec une préface de Bonet i Balta.

En même temps que la "Sagrada Familia", Gaudí construisit le palais Güell au carrer Nou de la Rambla, dans la vieille Barcelone. Cette demeure d'Eusebi Güell i Bacigalupi, terminée en 1889, les travaux n'avaient duré que quatre ans. On a beaucoup parlé de ce bourgeois membre d'une de ces 30 ou 40 familles qui prirent en mains, à leur façon, le destin catalan au XIX<sup>e</sup> siècle. Eusebi Güell était le mécène et l'ami de Gaudí, fils de l'industriel Güell i Ferrer et époux d'Isabel López qui appartenait à une des familles les plus puissantes d'Espagne. Eusebi Güell i Bacigalupi avait été un catalaniste notoire : président du "Centre Catala" de Valentí Almirall (celui-ci avait été ancien dirigeant du parti fédéral de Pi y Margall; en 1887 Eusebi Güell quitta le "Centre Catala" avec les éléments les plus conservateurs pour fonder la "Lliga de Catalunya". Homme d'affaires et culturellement polyvalent, il présida les "Jocs Florals" de 1900. ( 28 )

Le "Palau Güell" aujourd'hui musée du théâtre est contemporain de la crypte de la "Sagrada Familia". L'architecte ne disposait que de quelques m<sup>2</sup> pour construire la maison d'un des hommes les plus sollicités de Barcelone. Gaudí soumit à Güell plus de 20 projets; l'industriel choisit les formes paraboliques et il donna carte blanche à son ami. ( 29 )

Le jeune Gaudí qui s'était servi du fer (lampadaires de la Plaça Real, grille de la Ciutadella) imprime son cachet original à une façade dont les portes sont en fer forgé et qu'on peut présenter comme un modèle d'art moderniste. À la hauteur du "principal (le premier étage) on voit un balcon-tribune qui s'étend sur toute la longueur de l'édifice; plus haut des étages sans surcharge décorative sur la terrasse mais placés de façon qu'on puisse

---

(28) voir: GUAL VILLALBI. Biografia de Eusebio Güell y Bacigalupi

Ed. Ed. Vélez, Barcelona 1953

PI y SUNER, Gaudí y la familia Güell. Ed. Amigos de Gaudí  
Barcelona 1958

VICENS i VIVES dans Industrials i politics Op. cit. Montserrat Llorens: Joan Güell i Ferrer pp. 322 et suiv., Valenti Almirall pp. 409 et suiv. Francesc Pi i Margall pp. 389 et suiv.

Les "Jocs Florals". Bien qu'en 1900 ce concours de poésie catalane fût en franche décadence à cause de son inadéquation à la société moderne, ces jeux poétiques avaient représenté au moment de leur restauration en 1852, une grande victoire du catalanisme car ils renouent avec l'institution de la "Gaia Ciencia" créée en 1393 par Joan I. Les modernistes reprochaient aux floralistes l'usage d'un langage vieillot. Cependant les crises politiques ont aidé les "Jocs Florals". Ils se sont renouvelés et sont même devenus une arme de lutte pour la défense du pays. Ils ont dû s'exiler en 1939.

( 29 ) CASANELLES. Nueva visión de Gaudí op. cit' p. 41.

les apercevoir de la rue, des cheminées gaudiennes, champignons humanisés qui annoncent déjà un surréalisme plastique . (Picasso dont le père était professeur à Llotge, l'école des Beaux-Arts de Barcelone, s'était formé chez les modernistes catalans). L'intérieur, plafonds, arcs et colonnes d'ascendance gothique et mudéjar va créer une atmosphère d'Alhambra de Grenade. L'ami Güell méritait bien cela. Et comme toujours, ici entre les deux portails en fer forgé, sa signature, pour Gaudí grandiose et anonyme: "les quatre barres" (le blason de la Catalogne).

Les souffrances de la classe défavorisée de cette ville que Engels appela la cité des bombes, tellement la lutte des classes était violente et la population terrorisée, eurent au moins une compensation pour les yeux des hommes; Gaudí et les modernistes truffèrent la ville de grandes et de petites merveilles. Rien que de Gaudí les "cases" Vicens, Bell Esguard, Batlló, Milà, Calvet, el Col·legi Teresià, la chapelle de la maison de Bocabella, le parc Güell avec le long banc serpentin tout en faïences dont on essaie toujours de déchiffrer le sens ésotérique; l'église du quartier des "cases" barates" (H.L.M.) de la colonia Güell à Santa Coloma (banlieue de Barcelone) dont seule la crypte a été réalisée, cette crypte, incomparable chef d'oeuvre d'art et de technique. A partir de 1910 Gaudí se consacre surtout à la "Sagrada Família", l'oeuvre qui lui tenait le plus à coeur. Les maisons, les réfections et autres travaux furent confiés à de proches collaborateurs tels que Jujui et Sugrañes.

La Barcelone des temps du modernisme est une véritable pépinière d'architectes. L'argent accumulé pendant un siècle et demi s'investit en pierre <sup>afin de</sup> pour poursuivre sa fonction reproductrice en créant de nouveaux établissements pour loger les fils de la ville en expansion; la Catalogne n'y suffit pas, mais l'Espagne lui prête main forte même lorsqu'elle s'obstine à l'ignorer.

Deux noms déjà très connus de l'architecture moderniste font partie du répertoire obligé des bâtisseurs de l'époque: Lluís Domenech i Montaner et Josep Puig i Cadafalch. ( 30 )

Ces deux architectes catalans sont des spécialistes de l'histoire de l'art. ( 31 ) Leurs connaissances sur l'architecture universelle ont fait autorité. Ils ont construit des édifices qui restent comme ceux de Gaudí les

-----  
( 30 ) OUDIN Bernard dans une excellente préface à son Dictionnaire se plaint de l'ignorance que l'on a des architectes et il cite comme exemple le Versailles de Louis XIV. En ce qui concerne les architectes de Barcelone il semble ignorer les oeuvres et les hommes. C'est dommage. Dictionnaire des architectes. Ed. Seghers. Paris 1970

( 31 ) DOMENECH I MONTANER - PUIG I CADAFALCH Historia General del Arte  
3 vol. Ed. Montaner i Simon. Barcelone ~~1886~~ - 1901

les témoins d'une étape artistique dont la principale vertu était une rageuse affirmation individuelle. Et pourtant ces seigneurs de la science du beau n'ont jamais rechigné à se dévouer aux œuvres de caractère social et à construire des bâtiments à usage collectif.

Le premier ouvrage important de Lluís Domenech est l'immeuble de l'"editorial Montaner i Simon". Le père de Domenech était éditeur et à ce titre était un homme de lettres ouvert à l'Europe, ce qui ne pouvait qu'influencer son fils.

Barcelone ne possédant pas encore dans les années soixante dix d'école officielle d'architecture, il étudia à Madrid. Dès sa jeunesse, il s'intéressa à la problématique architecturale; comme tant de Catalans il réfléchissait sur le monde et sa patrie catalane. "L'architecture, disait-il, étant donné les conditions actuelles de la société moderne, ne peut conserver un caractère vraiment national.... L'expansion continuelle des connaissances à travers les frontières, la puissante force d'assimilation de l'instruction moderne, la similitude d'organisation des peuples annuleront tous les efforts pour créer une architecture nationale... Si on pouvait créer une nouvelle architecture dans une nation, correspondant aux besoins du jour, bientôt elle s'étendrait à tous les pays civilisés qui professent des idées analogues et ont des moyens semblables. Ce serait une architecture moderne mais non une architecture nationale" ( 32 ) Formulation d'époque mais avec un retentissement fort actuel. Le même genre d'habitations sert à loger des ouvriers et de petits cadres en France, en Amérique, en Espagne et au Japon; les puissants de notre monde même lorsqu'ils habitent dans les universels buildings ont des maisons de campagne fort différenciées, l'art de luxe ne cherche pas l'anonymat mais il se cache. Le jeune Lluís Domenech avait pressenti la monotonie de l'architecture au service de la rentabilité.

Le modernisme, et Domenech i Montaner au premier chef, met en branle un nombre considérable d'artisans. Dans "l'Editorial Montaner i Simon" la façade rappelle l'art mudéjar avec des ornements en brique nue; la structure est en fer et l'utilisation du verre correspond à une double fonction, isolante et ornementale. L'ensemble est à la fois fonctionnel et artistique.

Le modernisme architectural de Domenech i Montaner est catalan et européen; il connaissait les travaux de William Morris, John Ruskin et des artistes

( 32 ) DOMENECH i MONTANER-

En busca d'una arquitectura nacional " La Renaixensa" any VIII T.I  
Barcelona 1878

anglais qui se retrouveront plus tard dans Arts and Crafts; d'autre part il reste fidèle à la tradition artisanale moyenâgeuse avec des enrichissements mauresques inspirés de Valence et des Iles Baléares. Domenech i Montaner dans le bâtiment de l'Editorial marque déjà de son sceau son art spécifique à l'intérieur du modernisme\* ( 33 )

En 1887 c'est le début d'une des grandes oeuvres de Domenech i Montaner, le Café Restaurant de l'Exposició (aujourd'hui Musée de Zoologie) au Parc de la Ciutadella. L'exposition internationale de Barcelone de 1888 placée sous l'égide du maire Rius i Taulet devait relancer l'économie catalane après la "Febre d'Or", le grand boom barcelonais qui avait duré jusqu'en 1886. Les architectes de l'époque, les modernistes et les autres, profitèrent de l'occasion pour parachever l'Exemple et effacer définitivement l'humiliation qui suivit la défaite de 1714.

Le Café-Restaurant que les Catalans ont appelé "El Castell dels tres dragons" a été qualifié par Oriol Bohigas d'"objet architectural parfait" ( 34 ) pour la rigueur de son plan. Il y a certainement un rapport entre la vieille bastille et le château des trois dragons, les trois dragons seraient les trois tours d'angle qui veilleraient sur le corps de l'édifice et sur le donjon situé au quatrième angle. Ce château sans ennemis ne servant qu'à rassasier l'appétit des visiteurs de l'Exposition illustre la farce de Pitarra, surnom du dramaturge barcelonais Frédéric Soler, où il parodiait le Moyen-Age, un peu trop en vogue selon l'auteur dans la Barcelone du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est un château fort élégant où s'harmonisent les éléments du gothique local avec la brique mozarabe et la couronne de blasons en céramique avec la corniche crénelée. Après l'Exposition, Domenech i Montaner en fit un atelier d'expérimentation et de traitement de matériaux: forge pour le fer, fonderie de bronze, sculpture décorative, céramique.... tout le nécessaire pour améliorer les procédés de fabrication propres à satisfaire les exigences de cet art moderniste en pleine expansion dans la Barcelone de 1900.

L'ouvrage le plus important de l'architecte-politique Domenech i Montaner est le "Palau de la Música Catalana" construit presque en lisière de la vieille Barcelone. La capitale catalane possède deux salles d'une acousti-

---

( 33 ) ORIOL BOHIGAS Reseña y catálogo de la arquitectura modernista  
Editorial Lumen. Barcelone 1973

( 34 ) Ibid. p. 168.

que exceptionnelle: el Liceu, classique, fonctionnel, qui fut en son temps (1847) l'une des plus grandes salles d'opéra d'Europe, cinq étages, capable de contenir 3500 spectateurs, et le Palau; cet original monument de l'apogée du modernisme qui fut terminé en 1908.

Domenech i Montaner utilise la structure en fer. Le "Palau", avec sa grande salle qui aboutit au plateau en hémicycle, son ornementation, peut-être lourde et surchargée, si l'on pense à ces deux chevaux qui pourraient inquiéter les spectateurs assis en-dessous, atteint par une heureuse disposition ornementale la plus rassurante légèreté. Il suffit que les chœurs interprètent Beethoven ou Clavé pour que les spectateurs s'installent dans un nirvana européen et catalan. L'acoustique a été obtenue par l'emploi des cloisons de verre des larges baies latérales. Le "Palau de la Música Catalana" est un des sièges du catalanisme musical et littéraire de Barcelone, ouvert à toutes les expressions culturelles; cette chapelle catalane est peut-être encore plus universelle que Montserrat; les forces obscures de la dictature qui causèrent tant de dégâts aux monuments de la Renaixença et du modernisme (démolitions, mutilations, déprédations) ne s'acharnèrent pas trop sur ce temple du cosmopolitisme intellectuel barcelonais. Aujourd'hui il jouit de toute sa splendeur et accomplit la mission qui est à l'origine de sa création.

On peut dire que Domenech i Montaner fut aussi un théoricien de la nation, comme nous le prouvent certains travaux et discours. Avant le célèbre "Adeu Espanya" de Joan Maragall il s'était écrit en 1895, lorsqu'il présidait les "Jocs Florals", s'adressant aux Espagnols: "En poursuivant l'unification impossible et en imposant votre implacable caractère et vos défauts à toutes sortes de races, vous avez tout perdu. Avec l'extinction du génie de nos anciennes nationalités, soyez sûrs que vous préparez la destruction totale et définitive de l'Espagne." ( 35 )

Comme pour Antoni Gaudí, l'essentiel de Lluís Domenech i Montaner

( 35 ) cf. Archives de la ville de Barcelone.  
et pour ce qui précède: ORIOL BOHIGAS. Op.cit. pp. 169-172  
voir aussi: RAFOLS J.F. Lo decorativo en la obra de Domenech i Montaner dans Cuadernos de Arquitectura II 1956. SOSTRES MALUQUER,  
Lluís Domenech y Montaner a través d'un edificio cincuentenario  
Revista Nacional de Arquitectura X 1958  
GARRUT Josep Maria El Palau, definición arquitectónica del modernismo  
"La Vanguardia " 5 XII 1971  
DOMENECH i MONTANER Conservació de la personalitat de Catalunya  
(Discurs presidencial à l'Ateneu) L'Avenç Barcelona 1912.

se trouve à Barcelone, la ville de prédilection. Mais ils ont aussi vécu et construit ailleurs: Gaudí qui imprimait à la pierre les pulsions de la vie végétale et Domenech qui, plus que quiconque, savait rendre les vibrations de la couleur méditerranéenne, ont séjourné à Majorque ; Gaudí a dirigé des travaux à la Cathédrale. Il a entendu certainement, avant la messe de minuit, la Sibylle chanter en modulations mozarabes des versets de l'Apocalypse, et Domenech, plus profane, construisit encore un restaurant, le Grand Hôtel qui est devenu plus tard une vulgaire caisse d'épargne. Mais à Barcelone, où l'argent des riches circulait plus qu'ailleurs, les grandes familles commandaient à leurs architectes de belles façades, les unes étranges comme des orchidées, d'autres délicates comme des grappes de cytises et de glycines.

Des dizaines d'artistes s'occupaient d'architecture et d'urbanisme et Gaudí, à l'appel de son compatriote, Monseigneur Joan Grau, évêque d'Astorga (Léon), qui était comme lui de Reus, reconstruisit le palais de l'Evêché, prenant à son compte les réserves que lui imposaient le consistoire local et les fonctionnaires de Madrid qui avaient leur mot à dire sur les ouvrages ecclésiastiques ou publics. ( 36 ) Les deux architectes étaient dans l'ensemble assez casaniers ; tous les deux travaillèrent au cours des mêmes années à Comillas (Santander) pour le Marquis, mais leurs grandes œuvres s'élevèrent à Barcelone.

L'explosion moderniste, qui en matière architecturale dure au moins trente ans, a créé le plus beau visage de la capitale catalane; si vers 1900 le modernisme littéraire a cédé la place au "noucentisme", qui, lui, était un vrai mouvement, structuré, normalisé, tendant à faire de la Catalogne une nation comme les autres, même si elle ne l'était pas, car la nationalité catalane n'était nullement reconnue à la capitale de l'Etat Espagnol.

Ce serait contraire à l'esprit du modernisme que de donner un numéro d'ordre hiérarchique à chacun des architectes; si nous plaçons Puig i Cadafalch en troisième lieu c'est parcequ'il était plus jeune que Gaudí et Lluís Montaner. Tout en gardant sa puissante personnalité Josep Puig est celui qui a le plus voyagé en Europe et étudié des architectes: Otto Wagner, J.M. Olbrich liés à la Sezession de Vienne, Mackintosh, le directeur et bâtisseur de la "Glasgow School of Art", Horta et Van de Velde flamands belges qui ont

---

( 36 ) A la mort de l'évêque, Gaudí fut dessaisi des travaux, il en résulta quelques malheurs. Cf. COLLINS. Dp. cit. pp. 16-17 et notes 41-42-43.

fait des séjours importants à Paris où l'Art Nouveau est particulièrement combattu par les architectes classiques et traditionnels, Art Nouveau dont Hector Guimard est un illustre représentant (Castel Beranger et des entrées de métro, ...)

L'Europe n'a pas fait oublier à Puig i Cadafalch sa chère Catalogne. Ses oeuvres seront plus diverses encore et plus nombreuses que celles de Domenech i Montaner; politiquement il sera encore plus important que Lluís Domenech: Député aux Cortès pour Barcelone, Président de la Mancomunitat de Catalunya (37), cofondateur en 1901 de la Lliga Regionalista, groupement qui jouera un rôle important dans les affaires de la Catalogne... Bref, Josep Puig i Cadafalch est une personnalité importante dans tous les domaines artistiques, politiques et culturels. Il s'est intéressé même à l'archéologie et fit le nécessaire pour que les ruines grecques d'Empuries soient agréablement présentées sur place. La promotion intellectuelle de son pays est pour lui fondamentale. Il va de soi que ses oeuvres à Barcelone et ailleurs ont un cachet catalan et européen, on y décèle une actualisation du passé gothique, plâtré, mudéjar et le respect des constructions populaires... Dans tel ou tel édifice il accentue tel ou tel aspect selon le goût du propriétaire ou le sien propre. Il est donc plus divers que Gaudí et Domenech. Parmi ses premières maisons citons la "Casa Martí" (1896) à Barcelone où s'installa au rez-de-chaussée la brasserie-cabaret de Pere Romeu appelée "Els Quatre Gats". On peut remarquer sur la façade en brique nue et en pierre l'influence du gothique avec une surcharge presque baroque au balcon. "Els Quatre Gats" fut le centre principal des modernistes de Barcelone notamment des peintres, Rusiñol, Casas, Utrillo; et d'autres.

Entre la poire et le fromage les rédacteurs et illustrateurs de la revue appelée aussi "Els Quatre Gats" discutaient de leur monde et de celui des autres avec un rire et une violence anticonformistes bien plus virulents que ceux des architectes.

Des oeuvres du jeune Picasso, de Nonell, Zuloaga, Regoyos, Mir... furent exposées dans les salles; Granados, Albeniz, Malats, Satie, Grieg-boom, le poète Ruben Dario participèrent aux fêtes profanes des clients

---

( 37 ) La "Mancomunitat de Catalunya" fut constituée en fonction de la loi du 29 VIII 1882 et du décret du 18 XII 1913 qui prévoyait l'union des "Diputaciones" (conseils généraux). Le premier président fut Enric Prat de la Riba. Ce fut le premier pas vers l'Estatut de Catalunya de la deuxième République ( 1931-1939 )

de ce cabaret qui voulait être la version catalane du "Chat Noir" parisien.

( 38 ) Autour de 1900 lorsque Puig i Cadafalch construisait ses bâtiments les plus représentatifs, toujours avec la personnalité qui caractérise chacune de ses oeuvres, il entreprit les travaux pour sa propre maison de campagne. Sentait-il déjà le besoin de fuir sa bruyante Barcelone, ou simplement de s'installer dans un endroit tranquille où mettre en ordre sa pensée qu' accaparaient tant d'activités artistiques et patriotiques? L'endroit choisi fut Argentona; cette ville d'eaux pures et souvent gazeuses était devenue à l'époque de Puig un des centres de villégiature de la bourgeoisie barcelonaise, l'architecte y avait restauré l'église d'un gothique décadent, construit des maisons (Casa Coll, casa Goti). Il en profita pour s'y faire un petit paradis avec ses trois petites maisons villageoises. De la même époque date la maison Amatller du Passeig de Gràcia, comme sa voisine la maison Batlló de Gaudí, "la casa dels ossos". La casa Amatller, pleine de grâce puigienne, avec sa façade d'ascendance flamande et catalane, contraste avec la beauté étrange de sa voisine. Importantes sont les maisons barcelonaises, "casa Terrades", dite "casa de les Punxes", avec ses airs médiévaux et "renaissantistes", la casa "Macayà" où s'affirme le Puig i Cadafalch cosmopolite. Il ne néglige pas non plus les commandes plus ou moins nourricières ( les gares par exemple) ou les commandes du genre industriel où il met plus du sien : la "Fàbrica Casarramona", le "Hall Codorniu" sont d' excellentes illustrations du génie de l'architecte. ( 39 )

Si Barcelone reste la capitale du modernisme européen, les pays catalans plus que les autres ont reçu des éclats de la brillante cité. Des architectes du "Principat" ont su orner les capitales de l'ancienne Couronne d'Aragon de fleurons d'art nouveau: Citons Roca i Simó, Rubió i Bellver à Mallorca, A Valencia, nous trouvons le Marché Central en face de la Llotja gothique (bourse de commerce) de Soler i March, des maisons de Sagnier i Villavechia, dont la plupart des ouvrages ornent sa Barcelone natale, Ribes i Marcó l'architecte valencien constructeur de la Gare monumentale de sa cité, Cortina i Pérez Manuel, qui suivit la tradition populaire arabisante de son pays valencien à travers ses maisons et ses écrits, Mora i Berenguer

( 38 ) ORIOL BOHIGAS Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista Op. cit. p. 227 et TORRENT Joan i TASSIS Rafael Historia de la Prensa catalana Vol. I pp. 124-131 Ed. Brughera. Barcelone 1966.

( 39 ) ORIOL BOHIGAS. Reseña y catálogo de la Arquitectura modernista Op. cit. pp. 227 et suivantes.

dont l'oeuvre moderniste est aussi à Valence. Et les Catalans : Jujol i Gíbert, le principal collaborateur de Gaudí, auquel il est resté fidèle surtout dans le Camp de Tarragone. Domenech i Estepà Josep, Ruiz i Casamitjana, Mas i Morell, Vilaseca i Casanovas, auteur de l'Arc de Triomphe de l'Exposition Internationale de 1888, Valerí i Pupurull Salvador, Masó i Valentí qui se consacra à sa ville natale Gironne. Moncunill i Parellada Joan, Monguió i Segura dont les principaux monuments se trouvent à Teruel, Falqués i Urpi, Gallissà i Soqué, Berenguer i Mestres, Martorell i Puig et bien d'autres qui donnèrent à Barcelone et au modernisme catalan le meilleur de leur personne.

La bourgeoisie, ou au moins une partie de celle-ci, pour des raisons patriotiques ou autres, s'accommoda de l'architecture puissante et raffinée que lui proposaient ses architectes. Le fonctionnalisme sans âme et le genre entrepôt ne lui convenaient pas, c'était bien pour parquer ses machines et/ou ses hommes, mais quand il s'agissait d'elle, de ses propres maisons d'habitation, de son espace, de sa chère ville, il en allait tout autrement, rien n'était assez grand ni assez beau; elle voulait des palais, des immeubles distinctifs, des salons et des chambres du genre bonbonnière ou du genre fantasque, qu'il fallait meubler avec des lits, des tables, des chaises, des miroirs et des commodes dont le design était de Joan Busquets, de Gaspar Homar, d'Antoni Gaudí et toujours dans les coins, sur les guéridons, les petites tables ou les étagères, ces petits riens, ces objets en bois précieux ou en ivoire avec des émaux de Masriera; après tout la production catalana de coffrets en marqueterie, de jarres et de bibelots était comparable aux autres belles créations d'Europe et d'Amérique signées Tiffany, Eugène Rousseau, Morgan, Gallé, Lalique.....

Le mobilier surtout rappelait en confort ou en inconfort le frisson que le visiteur expérimentait à l'entrée, heureusement que les tapis de Perse et les soieries du Japon rassuraient et on pouvait appeler la domesticité pour le thé ou le chocolat, celle-ci s'empressait de mettre la belle nappe en dentelle fine pour y déposer le service de porcelaine de Chine, de Delft, de Sèvres ou de Limoges mais certains patriotes obstinés de la bourgeoisie qui ne pouvaient tout avoir se contentaient de la porcelaine d'Alconà.

Ce que nous appelons l'explosion moderniste dans les pays catalans voit décroître son importance après la "Setmana Trágica"; ( 4 ) La bourgeoisie ayant paniqué devant le mouvement ouvrier, modère son catalanisme, l'architecture comme le reste cède la place à un possibilisme ambigu.

Dans le "noucentisme", le mouvement structuré qui se développa après la première décennie du siècle, l'imagination céda la place à la rationalité formelle qui en architecture mène tout droit à la lourdeur totalitaire et à la standardisation des immeubles de rentabilité.

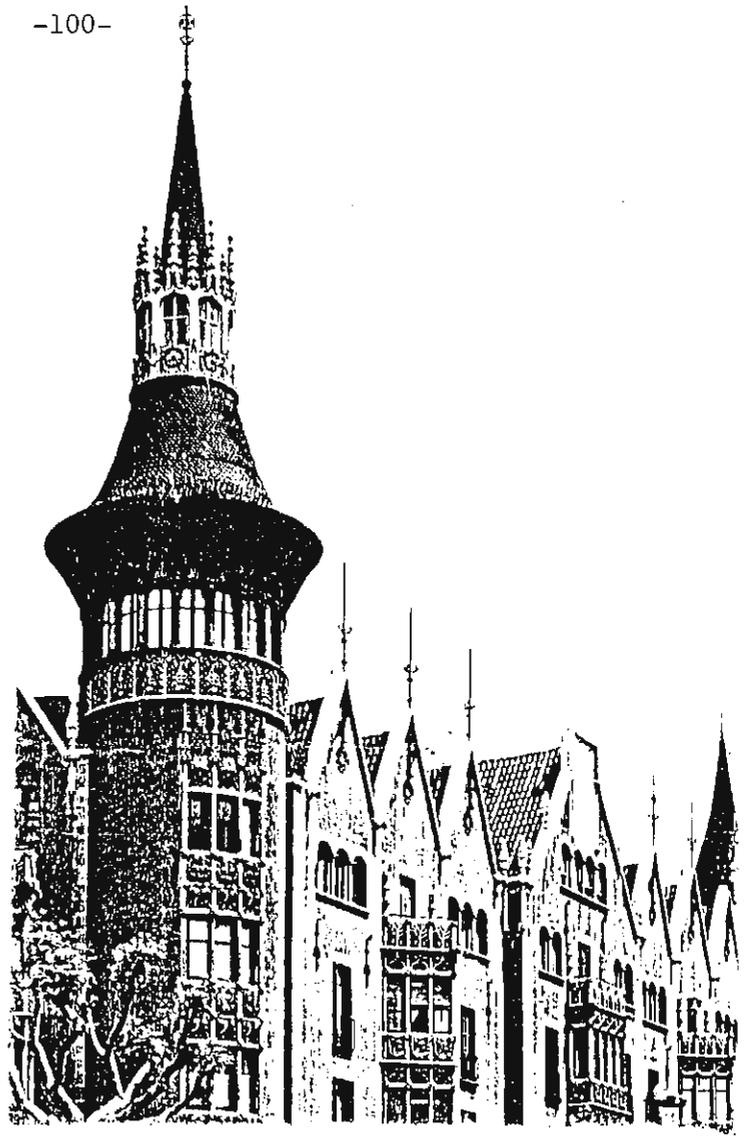
Malgré les déprédations, les mutilations et les réformes de mauvais goût Barcelone renferme les meilleures oeuvres de l'architecture moderniste; aujourd'hui, la nouvelle Catalunya s'occupe de la conservation des oeuvres des grands architectes qui placèrent Barcelone au moins à la hauteur des autres capitales de l'Europe.

Leo MARZO,

Université PARIS X.



GAUDI: Couloir du Collège  
de Sainte Thérèse



PUIG i CADAPALCH: Casa de les Punxes

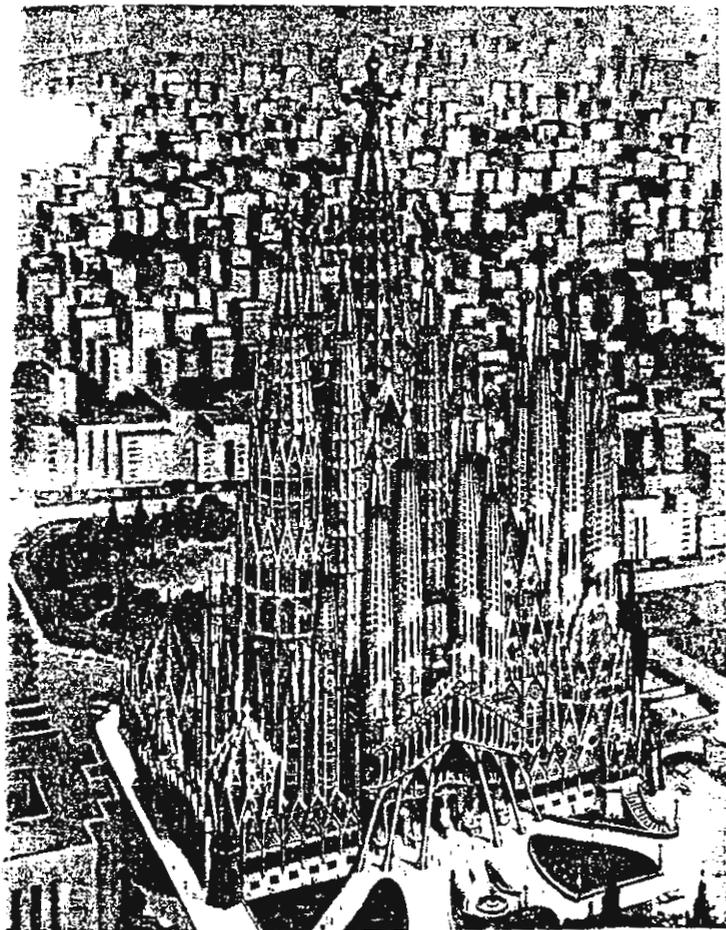


DOMENECH i MONTANER

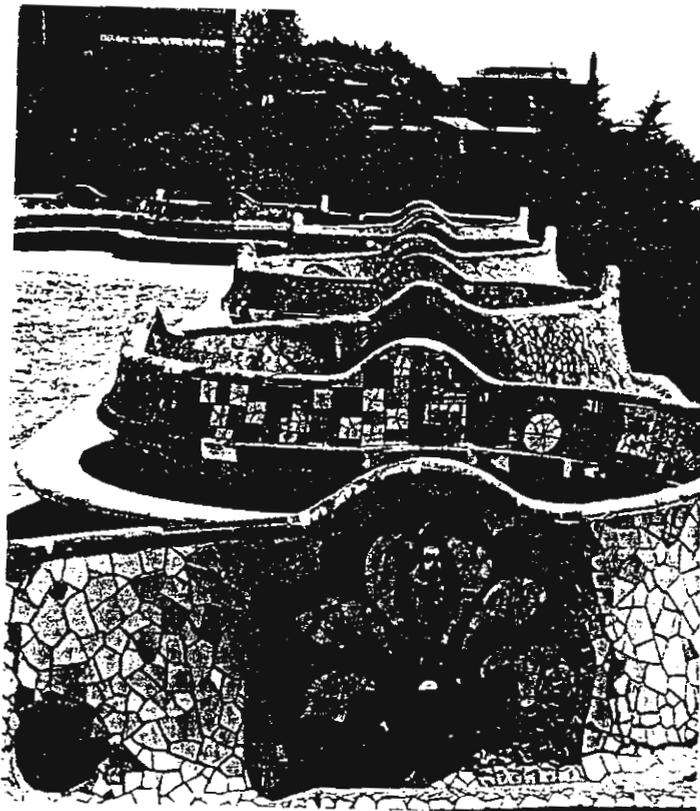
Hôpital de la Santa Creu  
i de Sant Pau



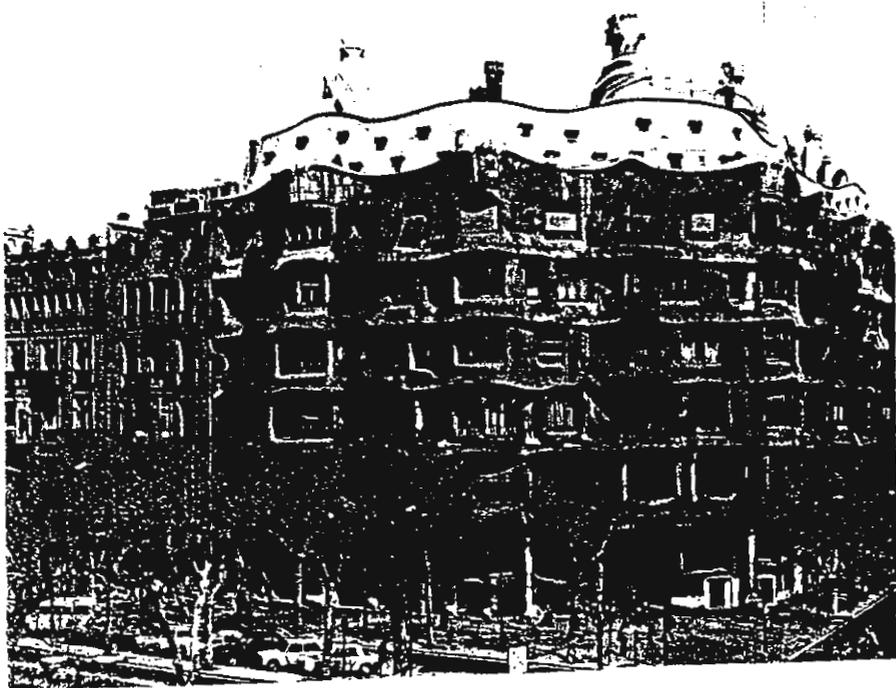
Vue partielle de l'"Eixample" de Barcelone



Temple Expiatoire de la Sagrada Familia



Terrasse dans le Parc Guell



Casa Mila



Casa Batllo



## L' Eglise Catholique en Guinée - Equatoriale (1830 - 1979)

La Guinée - Equatoriale est le seul pays hispanophone d' Afrique sud-saharienne. Ce pays est situé en Afrique Centrale; ses pays limitrophes sont le Gabon, le Cameroun, Le Nigéria et la République de Sao - Tomé ET Princip. Les contacts de l' Eglise Catholique avec la Guinée- Equatoriale sont anciens. C'est en 1534 que le Pape Paul III avait confié à l' évêché de Sao - Tomé la juridiction de Fernando Poo. Jusqu' en 1868 , le pays connut une phase jésuite, suivie d' une autre confiée aux aumôniers de la Marine espagnole. En 1883, les missionnaires du Fils du Coeur Immaculé de Marie furent chargés de la conversion des masses. En 1904, la Préfecture Apostolique de Fernando poo est élevée au rang de Vicariat Apostolique.

Les missionnaires auront pour objectifs la conversion des infidèles à l' Eglise Catholique par l'apprentissage du catéchisme. Ils s' occuperont également de promouvoir la santé, avec la construction de dispensaires et d'hopitaux. L'enseignement et l'éducation des jeunes sera aussi une des tâches à laquelle vont s'atteler les missionnaires; ils vont ouvrir de nombreuses écoles. En 1967, le Vatican élève au rang de Diocèse les deux Vicariats de Guinée - Equatoriale, et en 1971, le pays devient Délégation Apostolique; le 28 Décembre c'est le couronnement, il prend le titre de Nonciature Apostolique.

L' oeuvre des missionnaires espagnols va porter ses fruits; le nombre des chrétiens va évoluer considérablement; 50% de la population indigène appartenait à la religion catholique en douze années d' évangélisation; il y avait de plus en plus d' écoles et de jeunes qui y allaient; un effort louable a également fait en matière sanitaire.

Mais cet effort sera également freiné dès 1968, date à laquelle le pays accèdera à l' indépendance par son premier Président: Macias Nguéma Biyogo. En effet dès 1969, l'évêque espagnol Gomez Marijuan est déclaré persona non grata, et l'évêque équato- guinéen Nze Abui s'exile.

En 1974, il impose son portrait- je veux parler , vous l'aurez compris du Président Macias-, dans tous les sanctuaires sous l' affirmation

" Dieu créa la Guinée - Equatoriale grâce à Macias". A la fin de la même année, il est fait interdiction de toute réunion, procession et cérémonie religieuse sur tout le territoire.

En Mars 1975, les écoles privées catholiques sont fermées, les évêchés deviennent des dépôts d'armes et propriété de l'Etat. En Mars 1978, le Président interdit de façon absolue le culte catholique et déclare la Guinée - Equatoriale " Etat athée" . De plus les arrestations de prêtres prennent de l'ampleur.

Le Président- dictateur Macias Nguéma est renversé en Août 1979. La liberté religieuse a été rétablie depuis, et la visite du Pape Jean- Paul II en Guinée- Equatoriale en Février 1982, a confirmé la restauration de la liberté religieuse.

Edith- Flore NDONG

## DEL VARIO Y DIVERTIDO MUNDO DEL REFRANERO ESPAÑOL Y DE ALGUNOS REFRANES EN PARTICULAR

par Joaquín Calvo Sotelo  
Miembro de la Real Academia española

Conférence donnée à la Biblioteca española, le 14-11-1990

Durée: une heure

Joaquín Calvo Sotelo a derrière lui une oeuvre importante, notamment dramatique. Il a été lauréat du Premio Nacional de Literatura, du Premio nacional de Teatro. Il a récemment animé une série d'émissions télévisées sur les dictons espagnols, qui lui ont valu une abondante correspondance.

Galicien de naissance, il est membre correspondant de la Real Academia de Galicia. Voici le résumé de sa conférence.

Le *refranero* est, avec le *romancero* l'une des principales sources de la littérature populaire espagnole.

Le *refrán* est comme un "stalactite du langage", nourri et enrichi par le parler populaire, et comme sédimenté par le temps.

Il est difficile d'en localiser l'origine, sauf dans des cas rarissimes. Et pourtant le *refrán* est le fruit de personnes concrètes, particulièrement ingénieuses. Jamais un dicton n'est né d'une collectivité. Le peuple lui-même ne crée rien en matière d'art. Le dicton ne peut naître que d'une personne, celle-ci n'étant pas nécessairement une personne cultivée, d'ailleurs. C'est en ce sens seulement que l'on peut parler d'un "art populaire", et aussi parce que le dicton est véhiculé par le peuple.

Curieusement, le dicton ne connaît pas de frontières et, quand il ne se formule pas de la même manière d'une région à l'autre ou d'un pays à l'autre, on peut malgré tout en trouver souvent des équivalents ailleurs.

Il y a dans le dicton trois éléments: l'expérience, le génie, auxquels s'ajoutent souvent la rime.

Le *refranero* espagnol est particulièrement riche. Un ouvrage de Martínez, publié sous l'égide de la Real Academia española, en recense environ 64 000...

A noter que c'est la terre qui produit les dictons, pas l'usine. Le *refranero* est un produit rural, et non citadin. Il y est question de calendrier, de météorologie, de la vie animale, de la chasse, et de sentiments propres aux paysans ("la cazurra sabiduría aldeana").

Le tronc commun du *refranero* est le dicton, *el dicho*. On le définit comme "una palabra que expresa colectivamente un concepto cabal". Le *dicho* se limite à l'information sur une réalité observable.

Mais ce tronc commun prend des formes plus précises.

Le *proverbio* ajoute un concept moral: "tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se brise".

L'*adagio* enveloppe l'idée dans une membrane poétique: "corazón alegre hace fuego de la nieve".

L'*apoteigma* est attribué à une personne qui, de par sa qualité, lui donne du relief: "Il n'y a plus de Pyrénées" est une phrase qui aurait pu être banale, si elle avait été prononcée par n'importe qui. Dite par Louis XIV, elle prend toute son importance...

La *sentencia* a une note plus doctrinale et apologétique ( en ce sens la proximité sémantique avec la *sentence* juridique n'est pas fortuite).

L'*aforismo* a, lui aussi, un caractère doctrinal. Il résume un point de science ou de morale (Robert).

D'une manière générale *el refranero*, qui englobe tous ces sous-genres, a une coloration morale, ne serait-ce que par son appel au bon sens populaire.

Ainsi il fustige l'avidité (*la codicia*), qu'il faut distinguer de l'avarice, en recourant toujours à des allusions à la vie à la campagne: *saco, labrador, liebre, halda...*

*Codicia mala rompe el halda*

*No es pobre el que tiene poco, sino el que codicia mucho*

*Lléname mi alforja, aunque sea de paja*

*No vayas a Roma a buscar lo que tienes en tu casa*

Les dictons peuvent porter aussi sur la vie sentimentale: *Andáis a reinas y moriréis vírgenes...*

Ils sont ambivalents, concernant la timidité, l'audace, la prudence. Sur ces sujets le *refranero* est comme un vaste supermarché où l'on trouve les articles les plus variés:

*Hombre encogido, siempre desvalido*

*Quién a poco se atreve en agua se lo lleve*

*Quién de su tierra no sale poco vale* (toujours l'horizon du village...).

En faveur de la patience on trouve de nombreux dictons. "El refranero es un puro elogio de la paciencia":

*La paciencia es un tesoro porque del plomo hace oro*

*Quién con lo puesto se conforma su dicha forma*

*Ni se muere el padre, ni cenamos!*

*Males tengas y bien avengas*

*Lo que nos puedes poseer, los hombros encoger*

*Quién no tiene marido, consigo mismo se acuesta*

*¿Que se quema la casa? ¡Calentamos con la brasa!*

Quand ils considèrent les professions, les proverbes et les dictons sont, à de rares exceptions près, négatifs, exprimant la défiance paysanne à l'égard des spécialistes.

Une profession est très souvent citée: celle de médecin. Le plus souvent pour la décrier:

*Dios cura, y cobra el médico*

*Más mató la receta que la escopeta*

Cette méfiance a été bien exprimée par Quevedo qui écrivit cette réplique: "¡Murió de su médico!".

Mais il est d'autres dictons, beaucoup plus favorables aux médecins, surtout aux médecins de chevet, dont on a d'ailleurs aujourd'hui la nostalgie:

*La muerte se desespera cuando llega el médico de cabecera*

*Si el doctor no entra en tu casa, entrará el cura y la caja.*

De quel type de société le *refranero* témoigne-t-il? Il semble être de tous les temps et de tous les pays. Il a une forte connotation religieuse, bien qu'il soit fait, à cet égard, d'un mélange de scepticisme et de confiance, comme on peut le voir par ce dicton: *A Dios rogando, y con el mazo dando.*

Il exprime, encore une fois, le réalisme rural, par ses comparaisons, les sentiments qu'il exprime, sa malignité paysanne: "Los escritores hacen frases. La gente del pueblo hace refranes"

Le plus souvent il se fait l'écho du sens commun:

*Cuando la limosna es grande, hasta el santo desconfía.*

*No pidas lo que negaste, no niegues lo que pediste.*

*No hay dolor que la mujer no sepa hacer menor.*

Pour ces raisons, assistons-nous à un déclin des *refranes*? Autrefois le peuple chantait et dansait, parce qu'il était content d'être le peuple. Ceci correspond à une époque, qui va, en gros du XVe au XVIIIe siècle. A quoi nous serviraient-ils aujourd'hui?, pouvons-nous nous demander. Pourtant la phrase d'Azaña est excessive, qui prétendait que l'usage excessif du dicton stérilise l'imagination. Mais il est vrai que c'est seulement dans les zones rurales, où l'on vit au rythme de la nature et des saisons, que l'on comprend le proverbe. C'est sans doute pourquoi, les campagnes étant de plus en plus désertées, le livre des proverbes nous apparaît un peu comme ces musées historiques, avec leur odeur un peu triste...

Et pourtant le *refranero* ne cessera jamais tout à fait de nous prodiguer ses conseils et ses avertissements...

François Gondrand



COMPTES RENDUS

ET

OUVRAGES REÇUS.



La parémiologie génésique dans le bassin  
du cours d'eau Alagón (Cáceres)

[compte rendu d'article]

Il est sans doute inutile de trop insister en ces lignes préliminaires sur l'importance et l'intensité socio-historique des proverbes, leur fonction dans la culture et mentalité populaires, ce qui a fait dire au Professeur Jaime Oliver : "el refrán es la quintaesencia de la sabiduría popular" (1). Par contre, souligner la richesse parémiologique de l'Estrémadoure en général, et rendre compte en particulier d'une enquête réalisée dans le bassin de la rivière Alagón ne me paraissent pas acte superfétatoire. En outre, si l'article de José María Domínguez Moreno paru dans la revue Saber popular m'a particulièrement intéressé (2), il faut dire que bien d'autres contributions au folklore d'Estrémadoure sont également de qualité, et sans doute y reviendrai-je dans un prochain numéro de Crisol, ne pouvant tout embrasser à la fois, ici et maintenant.

Et tout d'abord quelques mots sur la revue elle-même, Saber popular, qui n'est peut-être pas encore excessivement connue des collègues, chercheurs, étudiants, et des amateurs du Folklore hispanique au sens large. Créée en 1987, cette Revista Extremeña de Folklore (sous-titre) a son siège administratif à Fregenal de la Sierra, patrie d'Arias Montano (1527-1588), au sud-ouest de l'Estrémadoure. Ses objectifs sont très clairs, et je préfère donner la parole à ses propres responsables : "Saber popular quiere aglutinar y ser cauce de divulgación de los trabajos que con la seriedad y el rigor requeridos aborden cualesquiera de las expresiones de la Cultura Tradicional que se dan tanto en Extremadura como fuera de ella. Aparte de los artículos con carácter

descriptivo, interesan a la revista los analíticos y de carácter teórico y metodológico. Se trata, en todo caso, de conocer y dar a conocer elementos y rasgos, complejos culturales, aspectos y modelos, que nos ayuden a interpretar las claves que rigen los estilos de vida que se desarrollan de igual manera en el mundo rural que en el urbano" (3).

C'est une revue qui présente bien, agréable au regard, de format 27cm×20cm, d'une centaine de pages à chaque livraison. Sur papier glacé, son texte est rédigé sur trois colonnes, mais dans une typographie très lisible. Le recours aux photographies, gravures, n'est ni avare ni pléthorique, et en tout cas il faut s'en féliciter, car tout le monde ne connaît pas obligatoirement le chozo pastoral du Valle del Jerte, par exemple (4). Bref, c'est une revue locale qui donne dans la qualité, et qui témoigne d'une réelle et sympathique prise de conscience culturelle, en quête d'un passé local et régional à inventorier et de traditions encore existantes, certes, mais de plus en plus menacées par l'uniformisation croissante des valeurs, l'évolution des mentalités et l'industrialisation des temps modernes.

Mais revenons maintenant aux travaux de José María Domínguez Moreno. Dès les premières lignes, il remarque lui-même que jusqu'ici la parémiologie d'Estrémadoure - pourtant fort riche - a été très peu étudiée. Et surtout il nous prévient que ne pouvant faire à lui tout seul un travail exhaustif au niveau de toute la région, il lui a fallu se limiter à une contrée précise (le bassin de la rivière Alagón) et à un thème concret (les prémices du cycle vital : la grossesse, la naissance, l'allaitement). Cette démarche m'a paru fort sage, responsable, et en cinq pages cet article n'en recense

pas moins de 192 proverbes, échantillon déjà éloquent en soi si l'on considère qu'il ne s'agit là que des premiers moments de la vie familiale. Le cadre géographique est strictement délimité, soit une bonne partie de l'aire nord-occidentale de la province de Cáceres, et l'enquête parémiologique a porté sur quarante-et-une localités que j'énumère en note (5).

### I. La propitiation

Si la stérilité est communément imputée au sexe féminin dans cette aire rurale (et parions qu'ailleurs aussi), la sagesse populaire met parfois les points sur les i : Siempre está la campana en el badajo, pero no siempre repica (proverbe de Riobobos). Par ailleurs, les anonymes créateurs de proverbes ont tiré des conclusions de caractère génésique à partir de leur observation des traits physiques humains : Hombre narizudo, hombre pocas veces cornudo, dit-on à Alcántara, où l'on assure que le nez est proportionnel au membre viril; Hombre de cojón prieto, no tiene aprieto (Torrejuncillo). Pour le sexe féminin, il y a un proverbe que Correas consigne : La mujer y el melón se huelen por el pezón (Ahigal, Carcaboso, Palomero); Al huevo se le conoce por la yema, y a la mujer por defuera (Ceclavín, Santibáñez el Bajo). Pour les naturels de Zarza de Granadilla, certaines anomalies organiques sont indices de stérilité : A la moza flata (vientre hundido) no hay San Ramón que la empreñe.

A Montehermoso, la fertilité de la femme est pronostiquée à partir de la plus ou moins grande viscosité de la salive, ce pourquoi l'on crache sur le revers de la main : Nunca el agua espesa hizo mal barro. La même méthode était employée par les femmes de Torrejuncillo pour s'assurer de leur période d'ovulation : Con

saliva gargaja, si quieres muchacha vaite a la cama. Mais d'autres proverbes tournent en dérision ce genre de conjectures, comme celui-ci, d'Alcántara : La que quea, sabe que está.

Dans la vallée de l'Alagón, nous précise José María Domínguez Moreno, il y a de nombreux proverbes sur les moyens propices à une grossesse. Certains préconisent la relation sexuelle sans autre considération : A la vela y a la doncella, abrirles de piernas (Zarza la Mayor); La tierra y la hembra, quien no la ara no la siembra (Calzadilla, Pozuelo). Les conseils pour mettre enceinte sa femme varient sensiblement d'un lieu à un autre : Para la mujer empreñar no debes a otro buscar disent les hommes de Santa Cruz de Paniagua, tandis qu'à Portaje, c'est un tout autre son de cloche : Si en tu casa no te dan leche, busca al vecino que te la eche. Quant aux vieilles de Moraleja, leurs conseils aux jeunes épousées sont on ne peut plus moraux : si quieres bien empreñar, guárdate de segundar, tandis que celles de Coria leur précisent métaphoriquement: si quieres carga, lleva el arao al dengue.

Bien d'autres aspects et de nombreux proverbes sont encore allégués pour ce qui est de la propitiation : certains aliments auraient des vertus fertilisantes (la chair de la perdrix, un mélange de vin et d'huile, le romarin, la bourrache, la calébasse); un saint est souvent invoqué, San Ramón, bien qu'à Zarza de Granadilla, un proverbe soit sarcastique : San Ramón estará, pero no es el que aprieta, et à Abadía on n'en est pas moins explicite : Encomiéndate a Dios, pero el que empuja soy yo. Domínguez Moreno rapporte aussi les proverbes qui mettent en garde contre les "risques" de certaines fêtes, comme à Cerezo ou Palomero : La que retoza en carnaval, en noviembre llorará, ou encore à Ahigal et Coria : La que sanjuanea, marcea.

Pour être complet, il faut encore évoquer les emplâtres abortifs, certaines pratiques recensées par la parémiologie de l'Alagón. Les plats salés sont réputés stérilisants : Señor cura, poca sal, que es niña (Oliva de Plasencia, Valdeobispo), la cebolla albarrana (la scille maritime) ne serait pas inefficace, et, bien évidemment, quand le cas est fort avancé et périlleux, la ruda (la rue) se doit d'intervenir : Si la mujer supiera lo que es ruda, no se quedaría sin ella ninguna (Holguera, Torrejoncillo).

## II. La grossesse

La parémiologie du bassin de l'Alagón, là encore, n'est pas avare de précisions. Il y a des proverbes qui font état du changement physique, comme celui-ci : Botón colorado y duro, embarazo seguro (Galisteo, Oliva de Plasencia). Il est très intéressant de constater que certains proverbes ne voient pas dans la grossesse un état pathologique, mais bien un stade naturel, voire une situation humaine tout à fait louable et enviable : Bendito sea el mal que a los nueve meses se ha de quitar (Mohedas de Granadilla, Palomero). Dans cette société rurale, la femme enceinte est valorisée : Mujer galana y preñada, bien se alaba (Cerezo); Oveja cornuda y mujer barriguda, no las cambies por ninguna (Casilla de Coria, Portaje).

Bien des considérations gravitent autour de cet état, que je ne vais pas rapporter intégralement. Je me contenterai d'évoquer deux ou trois proverbes collectés par Domínguez Moreno, et que j'ai retenus pour leur saveur pittoresque et leur esprit. Il existe des croyances quant à la sélection du sexe de l'enfant, certaines positions au moment du coït ou des jours fastes étant supposés la favoriser. Pourtant - le proverbe n'est donc pas uniforme, ne traduit pas seulement l'opinion ou la croyance majoritaire - deux

adages d'Ahigal exposent une opinion incrédule et goguenarde. En voici un : Si la hembra se pone debajo, o le nacen hembras o le nacen machos.

Les quartiers de lune, on s'en doute, sont particulièrement observés, et ils permettent de situer l'enfant qui va naître par rapport à une naissance antérieure : Si en luna creciente, hijo diferente, y si en luna menguante, hijo semejante (Calzadilla, Torrejoncillo).

Enfin, les pronostics ont beau se multiplier, tout est remis à sa place avec ce sage proverbe ironique très populaire dans la plaine de l'Alagón : Lo dijo Salomón, que si no nace hembra, nace varón.

### III. L'accouchement

C'est une phase délicate, et l'on comprend aisément qu'elle ait pu susciter bien des craintes, bien des angoisses chez les parturientes, d'autant plus que les conditions d'hygiène et les moyens d'intervention n'étaient pas ce qu'ils sont de nos jours. On trouvera donc cette note fataliste à Oliva de Plasencia : Si lo trae el hado, muero de parto.

Mais les proverbes sont pragmatiques et utilitaires : des conseils diététiques ne manqueront pas : Tres cosas traen buen parir : carnero, gallina y perdiz (Galisteo, Morcillo, Portaje, Pozuelo). La perdrix est hautement recommandée, bien qu'il ne faille pas en abuser.

La vie de l'enfant est en danger, non seulement pour des raisons physiques, médicales, mais encore pour d'autres causes plus obscures liées à l'entourage, à certains objets. Ainsi vaut-il mieux pour la mère ne pas avoir d'objets noués ou fixés sur elle avec des

épingles, et de même dans l'assistance féminine : ¿Parturienta y con moño? Será en otra casa (Alcántara, Riobobos).

Le jour de la naissance est augural. Deux dates plus particulièrement auraient une forte incidence sur le futur de l'individu : le dimanche et le mardi. Le dimanche a bonne réputation, ce qui dans un contexte de civilisation chrétienne ne nous étonnera guère : Al que nace en domingo, la semana entera es disanto (Alcántara, Ceclavín). Tandis que naître un mardi est néfaste : En martes, ni te cases, ni te embarques, ni te nazca la criatura, ni al muerto des sepultura (Casilla de Coria, Moraleja). A ce propos, je formulerai personnellement deux remarques. Il est vrai que le mardi est très redouté, et Correas commente ainsi la chose : "Opinión del vulgo kontra el martes; i naze de ser tenido Marte en la xentilidad por Dios de las batallas, i este planeta domina en este día, i por eso le tienen por aziago los inorantes, tomándolo de la xentilidad, ke no hazía kasamientos en martes por su Dios de disensiones i batallas" (6). Mais j'ai trouvé une autre "explication", plus insolite et plus récente, chez Fernando Lesten qui s'appuie sur des citations de Mariana et Jerónimo Zurita. Le mardi serait néfaste à cause de la cuisante défaite des valenciens et aragonais à la bataille de Luchon en 1276.

#### IV. L'allaitement

Il est rendu responsable de la dégradation physique de la femme : El parir enguapa, el criar enlacia (Casar de Palomero, Riomalo de Abajo); Por la teta el cuerpo se seca (Villa del Campo). Cependant, Domínguez Moreno a relevé aussi la contre-partie dans ce bassin : La mujer que cría es más madre que la que solamente pare (Calzadilla, Coria). Cette "contradiction" pourrait paraître étonnante, si l'on

veut s'en tenir à une vérité monolithique. Pour moi, que la dualité, l'antagonisme dans l'appréciation des événements humains soit reflétée aussi dans la parémiologie me semble plutôt signe de finesse que de faiblesse. Domínguez Moreno propose cette interprétation avec prudence : "Tal vez para evitar una posible aversión, el refranero de esta cuenca tiende a poner de manifiesto el significado de la lactancia materna" (7). C'est possible. En tout cas, l'allaitement constitue une phase loin d'être négligeable, puisque l'on dit à Coria et à Riolobos: Lo que en la teta se mama, en la mortaja se derrama. Et, une fois de plus, les proverbes vont recommander certains aliments aux mères qui allaitent ou aux nourrices : si quieres leche en abundancia, come uvas blancas (Ceclavín), ou encore : sopa de ajo y peces de ríos, poca leche y a relentío (Carcaboso).

Le travail de Domínguez Moreno s'arrête pratiquement là, mais envisage de poursuivre la tâche si bien commencée. Personnellement, j'estime utile et importante cette démarche de folkloriste, l'enquête sur le terrain. Le recensement de ces nombreux proverbes est déjà une preuve suffisante de la richesse parémiologique de cette région d'Estrémadure, un pas qui devrait être suivi de beaucoup d'autres. Et ce n'est pas Ramón Lloréns Barber qui me démentira, lui qui a écrit dans son Refranero de los frutos del campo : "Muchos folkloristas locales y regionales, con sus horas de búsqueda e investigación, han aumentado el acervo cultural y literario del refranero. Todavía dormían - y aún quedan muchos en el sueño de la tradición popular - refranes sólo conocidos entre la gente del lugar que los utiliza" (8).

Christian ANDRES

UNIVERSITE PARIS X

NOTES

(1) Cité dans son "Estudio preliminar" par Ramón Lloréns Barber, Refranero de los frutos del campo, Taurus Ediciones, Temas de España, Madrid, 1986, p. 11.

(2) Le "pequeño trabajo" de José María Domínguez Moreno - selon ses propres termes - a été publié dans le troisième numéro de Saber popular (mars 1989), sous le titre "La gestación y el nacimiento en el refranero de la cuenca del río Alagón (Cáceres)", p. 83-87.

(3) Il s'agit d'un extrait de l'Introduction du numéro 1 de Saber popular, signée par deux membres du Conseil de Rédaction, Javier Marcos Arévalo et Francisco Tejada Vizúete (Badajoz, juin 1987). Je dois préciser que cette revue joint la parole à l'acte, et accueille volontiers les contributions étrangères, puisque ma collaboration a été la bienvenue (voir mon article : "Milagros y utilización dramática en la comedia de Lope de Vega", Saber popular, n°5, Enero-Abril 1990, p. 25-28).

(4) Voir la photographie p. 8 du numéro 5 de Saber popular (enero-abril 1990). Elle est accompagnée de la citation suivante : "los "chozos" pastoriles extremeños de planta circular representan una de las formas más primitivas de vivienda ("chozo" típico de las sierras del Valle del Jerte)."

(5) En voici la liste selon l'ordre alphabétique : Abadía, Aceituna, Ahigal, Alcántara, Aldehuela del Jerte, Cachorrilla, Calzadilla, Carcaboso, Casar de Polomero, Casilla de Coria, Ceclavín, Cerezo, Coria, Estorninos, Galisteo, Guijo de Galisteo, Guijo de Granadilla, Holguera, La Pesga, Marchagaz, Mata de Alcántara, Mohedas de Granadilla, Montehermoso, Moraleja, Morcillo, Oliva de Plasencia, Palomero, Pescueza, Piedras Albas, Portaje, Pozuelo, Riolobos, Riomalo de Abajo, Santa Cruz de Paniagua, Santibáñez el Bajo, Torrejoncillo, Valdeobispo, Vegas de Coria, Villa del Campo, Zarza de Granadilla, Zarza la Mayor.

(6) Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627), Texte établi, annoté et présenté par Louis Combet, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1967, p. 135b.

(7) In "La gestación y el nacimiento...", Saber popular, n°3, mars 1989, p. 87b.

(8) Refranero de los frutos del campo, op. cit. (voir notre note 1), p. 9.

CANENTE REVISTA LITERARIA, Nº 8, Málaga, 1987.

Contiene este número -de excelente presentación editorial- cuatro secciones: **ARTICULOS, NOTAS, EN CUANTO ME DICTO VERSOS** (los clásicos), **CREACION Y ENTREVISTA** -subdividida esta última en **NARRATIVA** y **POESIA**.

El conjunto ofrece colaboraciones sumamente variadas con artículos dedicados a Buero Vallejo (por Adelardo Méndez Moya), al Diálogo en el Renacimiento español (por José María Martínez Torrejón), a las Fuentes del Rey Burgués de Rubén Darío (por Ricardo Llopesa), al Ultraismo asimilado (por Claude Le Bigot) y al libro de versos de José Gaitán **CHAROL Y SEDA** (por Alberto Torés García).

La Sección **NOTAS** recoge -como indica el título- breves reseñas de libros: **SEMAFOROS, SEMAFOROS**, de Jaime Siles, **ECOS DE MI MUNDO**, de Isabel Hernández Prieto y **EX VERBIS**, de Francisco Peralta.

**CUANTO ME DICTO VERSOS** publica un sainete inédito de Gaspar Zavala y Zamora, **EL SOLDADO EXORCISTA** y **DOS CARTAS INEDITAS** de Jaime Gil Biedma.

**CREACION Y ENTREVISTA** es una Sección de colaboración en la que aparecen poemas visuales o en formas tradicionales.

Revista, en conjunto, de calidad que merece todo aplauso.

OUVRAGES REÇUS.

- ALBURQUEQUE Teresa : ANJUNA . PROFILE OF A VILLAGE IN GOA .- New Delhi, 1988.  
SANTA CRUZ. PROFIE OF A VILLAGE IN GOA. Goa Fernandes  
Publications, 1989.
- ARQUIVOS DON CENTRO CULTURAL PORTUGUES, Vol XXIV. Fundação Calouste Gul-  
benkian. Lisboa-Paris, 1988.
- ID. Vol XXV, Lisboa-Paris, 1988.
- BOLETIN CULTURAL, nº 99. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid  
1990.
- BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE AMERIQUE LATINE. Groupement de recherches 26 du  
Centre National de la Recherche Scientifique. Nos 1-  
324, 1990.
- BULLETIN DE L'INSTITUT FRANCAIS D'ETUDES ANDINES. Tome 19, nº 2. Lima, 1990.
- CANENTE REVISTA LITERARIA. nº 2. Málaga, 1897.  
nº 8. Málaga, 1987.
- CASTILLA. ESTUDIOS DE LITERATURA? nº 14. Universidad de Valladolid, 1989.
- COREA E IBEROAMERICA. Comisión Nacional Coreana para la Unesco. Mayo, 1990.
- CUADERNOS TEATRO CLÁSICO. CLASICOS DESPUES DE LOS CLASICOS, nº 5. Madrid,  
1990.
- ESTUDOS UNIVERSITARIOS DE LINGUISTICA, FILOGIA E LITERATURA. HOMAGEM AO  
PROF. DR. SILVIO ELIA. Ed. da Sociedade Brasileira de  
Língua e Literatura. Rio de Janeiro, 1990.
- FIGARI GOLD Eduardo y RINCON Xavier : LIMA EN CRISIS. Universidad del Pací-  
fico. Institut français d'études andines. Lima, 1990.
- HUELLAS. REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE. Barranquilla, agosto, 1990.
- INFORMACION CULTURAL nº 80. Ministerio de Cultura. Madrid, 1990.
- INDIGENISMO. Boletín del seminario español de estudios indigenistas, 9. Ma-  
drid, Marzo de 1990.
- INSTITUTO DE CULTURA E LINGUA PORTUGUESA. Guia Editorial ICALP. Referencia  
Documentação, 3. Lisboa, 1989.
- HERNANDEZ Isabel . ECOS DE MI MUNDO. Ed. Oyuebuey. Valencia, 1990.
- KAIROS 2, L'INDIVIDU. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse, 1991.
- LE XIX SIECLE AU PORTUGAL, HISTOIRE-SOCIETE, CULTURE-ART. Actes du Collo-  
que Paris 6-7-8 Novembre 1987. Fundação Calouste Gul-  
benkian. Paris 1988.

