

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 Paris X - NANTERRE
Bât. F - 3ème 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 9137-96 M)

A l'ordre de Monsieur 'Agent comptable de l'Université de Paris X,

200, Avenue de la République 92201 NANTERRE CEDEX

SOMMAIRE

Paul-Henri GIRAUD ESPRIT PROPHETIQUE CONTRE ESPRIT MODERNISTE	P. 1
Isabelle LAUREAU LA MUSIQUE RELIGIEUSE ESPAGNOLE AU SIECLE D'OR	P. 11
Valentín GARCIA YEBRA EL MADRIGALETE DE DON QUIJOTE	P. 21
Léo MARZO EL MODERNISME LITERARI	P. 35
María Isabel OIJOAN I PICAS LA GENERATION POETIQUE CATALANE DES ANNEES 70: brève tentative d'approche	P. 53
M.T. COUDERT ALPHONSE ROYER ET LE THEATRE ESPAGNOL	P. 63
J-A. MONGE-AMADOR DON SEGUNDO SOMBRA O EL ESTIGMA DEL MESTIZO LATINOAMERICANO	P. 77
COMPTES-RENDUS ET OUVRAGES REÇUS	P. 97

ESPRIT PROPHETIQUE CONTRE ESPRIT MODERNISTE

DOMINGO DE SOTO ET JUAN DE ROBLES
LE DEBAT SUR LES PAUVRES,
SALAMANQUE, 1545

Les années vingt du XVI^e siècle voient naître, dans le nord de l'Europe, un mouvement de réforme des institutions de bienfaisance. Après Nuremberg (1522) et Strasbourg (1523), c'est au tour d'Ypres (septembre - décembre 1525) - une autre ville impériale - de mettre de l'ordre dans l'assistance. Son "règlement" devait passer à la postérité.

Devant les dimensions nouvelles du paupérisme urbain, on décrète la sécularisation des bonnes oeuvres, désormais contrôlées par les bourgeois de la ville. Un examen rigoureux des mendiants doit opérer un double partage : entre les étrangers et les naturels du lieu; entre les vrais pauvres et les exploiters de la charité. Les étrangers doivent être renvoyés chez eux, et les escrocs forcés à travailler. Seuls les pauvres légitimes recevront des secours, à domicile, ou dans les "hôpitaux". Toute mendicité est formellement interdite.

Ces expériences trouvent à la fois leur théorisation et leur apologie dans un petit ouvrage que l'humaniste espagnol Juan Luis

Vives (1492 - 1540) publie à Bruges en mars 1526¹. *Le De subventionne pauperum* reprend et précise les mesures adoptées; il met en valeur leur utilité sociale (salubrité publique) et leur rationalité économique : la mise au travail des pauvres - dans les ateliers, mais aussi dans les hospices - fournira une main-d'oeuvre à bon marché aux nombreuses industries textiles de la région. Les pauvres retrouveront une utilité et une dignité sociales. La ville en tirera "incomparable lucre et gain impondérable"².

Vives représente donc "l'intelligence du capitalisme naissant" (M. Bataillon, cité par J. Vilar, p. 49). Mais cette perception neuve des mécanismes économiques s'agrémente d'une bonne dose d'utopie : "les illusions dont il se berce consistent à espérer que l'abcès de l'oisiveté mendicante se résorbera par le travail forcé, à postuler un équilibre facile entre la main-d'oeuvre utilisable et les besoins de la libre entreprise" (M. Bataillon, p. 148). Si cet équilibre était rompu, le rêve caressé par Vives - celui de la "grande mutation du marginal en prolétaire" (J. Vilar, p. 46) - pourrait prendre une tournure moins idyllique.

Parrainé par un grand humaniste, approuvé - non sans quelques réserves - par la Sorbonne (1531)³, étendu par Charles Quint à l'ensemble des Pays-Bas (1531), le règlement d'Ypres fit le tour de l'Europe. Une loi castillane de 1540 s'en inspire. Son appli-

¹ Sur Vives et les expériences qui l'ont précédé, voir M. BATAILLON, "J. L. Vives, réformateur de la bienfaisance", *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XIV, 1952, pp. 141-158.

² J. L. Vives, cité par J. VILAR, "Le picarisme espagnol : de l'interférence des marginalités à leur sublimation esthétique", in B. VINCENT (éd.), *Les Marginaux et les exclus de l'histoire*, Paris, Union Générale d'Édition, 1979, coll. "10/18", p. 49.

³ Voir J. -P. GUTTON, *La Société et les pauvres en Europe (XVI^e - XVIII^e siècles)*, Paris, P.U.F., 1974, p. 107, et B. GEREMEK, *La Potence et la pitié; l'Europe et les pauvres du Moyen Age à nos jours*, Paris, Gallimard, 1987, p. 186.

cation suscite, en 1545, un remarquable débat théologique, moral et politique, entre le dominicain Domingo de Soto (1495 - 1560) - futur "théologien impérial" au Concile de Trente - et le bénédictin Juan de Robles (1492 - 1572).

Tentatives d'implantation de la réforme de l'assistance en Castille

Depuis plusieurs années, l'inquiétude sociale que suscitait la multiplication des mendiants, et peut-être aussi de pressants besoins de main-d'oeuvre, poussaient les Cortès à réclamer l'application des lois du royaume contre le vagabondage⁴. Mais ce n'est qu'en 1540 qu'est promulguée une "Instruction" qui ordonne et précise l'application de la loi dans tout le royaume de Castille. Pour avoir droit à l'aumône, le pauvre doit désormais vivre dans sa ville d'origine, s'être fait remettre par les autorités municipales ou ecclésiastiques une autorisation écrite de mendier, qui ne lui sera pas accordée sans confession préalable. Cependant, l'Instruction préconise la centralisation des secours dans un hôpital unique, afin que les pauvres n'aient plus à aller mendier dans la rue⁵.

⁴ Pas moins de six requêtes en l'espace de vingt ans : 1518, 1523, 1525, 1528, 1534, 1537 (voir A. REDONDO, "Pauperismo y mendicidad en Toledo en época del «Lazarillo»", in *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, 1979, p. 704, n. 8). La loi de Briviesca (1387) prévoyait pour les vagabonds en bonne santé un mois de travail forcé non rémunéré, ou bien soixante coups de fouet et le bannissement (voir *ibid.*, p. 703).

⁵ Voir Fray DOMINGO DE SOTO, O. P., *Deliberación en la causa de los pobres* (y réplica de Fray JUAN DE ROBLES, O.S.B.), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1965, pp. 18-19. Nos citations des deux auteurs renvoient à cette édition. Le titre de l'ouvrage de J. de Robles est : *De la orden que en algunos pueblos de España se ha puesto en la limosna, para remedio de los verdaderos pobres.*

Enfin, “les besoins des pauvres ne se réduisent pas à la seule nourriture” (“*las necesidades de los pobres no es sólo comer*”, p. 110), et si l’instruction professionnelle des enfants pauvres, prévue par le règlement, est une “très sainte” oeuvre de “miséricorde spirituelle” (pp. 97-98), le dominicain doute qu’elle soit vraiment appliquée.

Domingo de Soto conteste donc à la fois la sincérité des pieuses intentions de la réforme, son fondement en droit, et son adaptation à la réalité castillane. Il ne défend pas pour autant le *statu quo*, mais préconise une réactivation puissante de la charité traditionnelle (p. 141). Aussi J. de Robles a-t-il beau jeu de lui reprocher de ne pas savoir s’adapter aux temps modernes⁸.

Le “bon gouvernement” selon Juan de Robles

Pour le bénédictin, les mendiants sont surtout des paresseux ou des escrocs. Il est vrai qu’il part d’une définition “minimale” du pauvre légitime : [*aquéllos tengamos por pobres que*] “*no tienen otra cosa que se les pueda confiscar sino el alma*” (Tertullien, cité p. 203). Le “mendiant valide” doit au contraire se considérer comme riche (de sa santé), et travailler en conséquence : “*Provecho se hace al pobre en quitarle el pán porque con quitársele enmiende su pereza*” (Justinien, cité p. 204). L’aumône faite au mauvais pauvre ne saurait d’ailleurs être que de maigre “profit” (métaphysique) pour le riche qui veut faire son salut. Quitte à investir dans la charité, autant choisir le meilleur placement (voir pp. 189-190).

⁸ Et pourtant : les temps peuvent changer et les mentalités demeurer les mêmes. L’exemple de Saint Jean de Dieu (1485-1550), et plus tard l’oeuvre de Murillo témoignent des profondes racines que la charité traditionnelle conservait en Espagne. L’idéologie contre-réformiste devait accentuer cette tendance, qui témoigne du *réalisme* de Soto.

Contrairement à la “passion de miséricorde” (p. 200) que J. de Robles attribue à ses adversaires, la réforme de la bienfaisance sert à la fois le bien des pauvres et le bien commun. La miséricorde passionnelle aboutit à une monstrueuse cruauté : on veut qu’il y ait toujours des pauvres pour pouvoir toujours leur faire l’aumône, et ainsi gagner en mérite devant Dieu (p. 267). La “miséricorde bien avisée” “*discreta misericordia*”, p. 190) consiste au contraire à redonner au pauvre une sécurité, une dignité, et même une moralité que la mendicité mettait gravement en péril. Car si l’oisiveté est la mère de tous les vices, le travail semble bien être le père de toutes les vertus... Il est en tout cas la source véritable de la richesse d’un pays (p. 304). Au nom du “bien commun”, les pauvres doivent donc abdiquer ce qui peut apparaître comme leur “bien particulier” (la liberté de mendier), afin que la justice, l’ordre et la prospérité règnent dans le pays.

Les inconnues de la réforme

Malgré le ton polémique du débat, on peut dégager certains principes communs à Domingo de Soto et J. De Robles. Tous deux insistent sur l’obligation religieuse de l’aumône, sur sa valeur salvatrice, et même - bien qu’à des degrés différents - sur le rôle éminent de l’Eglise dans l’organisation de la charité. Même s’il le juge difficilement praticable avec équité, Soto admet le principe de l’examen des mendiants, et la nécessaire réintégration des vagabonds au marché du travail. Robles laisse aux pauvres et aux pèlerins la liberté de se déplacer dans le royaume (pp. 183-184) - seule divergence du bénédictin avec le texte de l’Instruction. Mais au moment de traduire ces principes en une véritable politique sociale, l’opposition est totale. J. de Robles a sans doute une conscience beaucoup plus claire des im-

pératifs économiques. Mais ni son modernisme, sans doute trop optimiste, ni son paternalisme bien souvent grinçant, ne parviennent à réfuter toutes les objections de Domingo de Soto, qui s'avèreront, en d'autres circonstances, tristement prophétiques.

Les projets de réinsertion du bénédictin sont d'autant moins crédibles qu'il ne cesse de réduire les pauvres à un groupe social - "état" ou "métier" (p.299) - comme les autres, doté des mêmes capacités que tout le monde à participer aux relations économiques et sociales, et n'ayant par conséquent aucun droit particulier à la bienveillance ou à la clémence. Aussi, la grande instabilité économique des pauvres n'est-elle imputée qu'à la paresse et au goût du vice (p. 279) qui, à cause de leur nuisance particulièrement forte, doivent être corrigés avec une spéciale sévérité (p. 299). - On sait que ce type de discours, fondé sur une mystique de l'ordre moral et du travail redempteur, connaîtra une large fortune dans l'Europe du "grand renfermement" - utopie laborieuse, répression préventive, et "cache-misère" de la société de l'âge classique⁹.

Robles ne va pas jusque-là. Il se défend de vouloir enfermer les pauvres et prétend simplement "bannir" les vagabonds : "*la orden destierra a los malos y remedia a los buenos*" (p. 298). Mais ce bannissement ne nous dit rien de bon quant aux possibilités réelles d'emploi dans la Castille de l'époque. Le besoin de main-d'oeuvre dans quelques villes manufacturières (Ségovie, Avila, Cuenca, Tolède) ou dans de grandes métropoles commerciales comme Séville et Burgos¹⁰, n'était peut-être pas de taille à absorber les vagues de paysans affamés qui, venues du nord de la Péninsule, déferlaient ré-

⁹ Voir M. FOUCAULT, "Le grand renfermement", in *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972; coll. "Tel", pp. 56-91.

¹⁰ Voir B. BENASSAR, *La España del siglo de oro*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 206.

gulièrement sur la Castille. Oter le pain au pauvre sans lui donner de travail, le bannir pour qu'il aille en chercher ailleurs, le fouetter s'il mendie, et le forcer à une besogne non rémunérée, était-ce encore de la charité ?

La conjoncture du marché de l'emploi - dont une étude approfondie permettrait peut-être de trancher le débat - pouvait donc facilement transformer un projet de justice sociale en un instrument d'oppression et d'exploitation. A la différence du reste de l'Europe, ce projet fut bien peu appliqué en Espagne¹¹. L'ouvrage de Domingo de Soto, théologien de premier plan et futur confesseur de Charles Quint, y fut sans doute pour quelque chose. Mais dans la protestation du dominicain, on peut aussi voir l'"intuition de ce qu'allait devenir la société industrielle, avec son hypocrisie, sa dureté, son indifférence à l'égard des misères; [un] esprit prophétique; [...] une pensée anticipatrice"¹².

Paul-Henri GIRAUD.

¹¹ Sur la postérité du débat dans la législation, l'histoire des idées et des pratiques sociales espagnoles, voir M. Cavillac, op. cit.

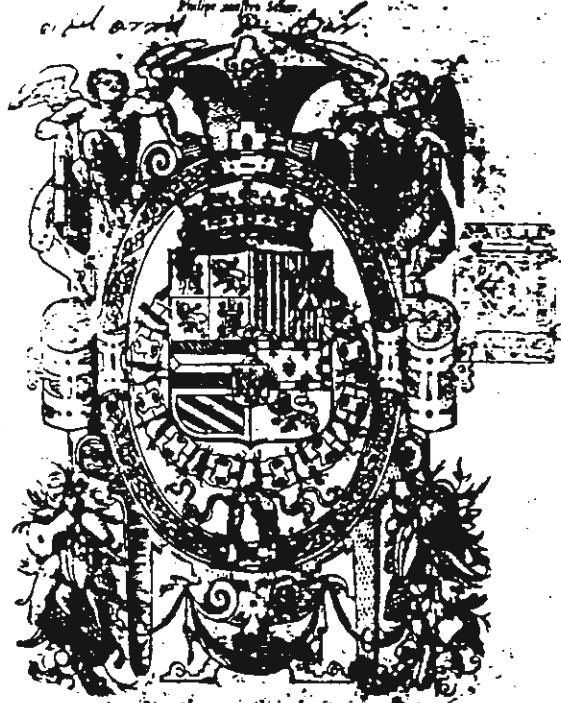
¹² J. PEREZ, "A propos de l'exclusion des mendiants : bienfaisance et esprit bourgeois au XVI^e siècle", in A. REDONDO (éd.), *Les Problèmes de l'exclusion en Espagne, XVI^e siècle - XVII^e siècle; idéologie et discours*, Paris, Sorbonne, 1983, p. 165.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE ESPAGNOLE AU SIECLE D'OR

OBRAS DE MUSICA
PARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de
la camara y capilla del Rey Don Phi-
lippe nuestro Señor.

DE OBRAS Y PVESTAS ENCIFRADO POR HERNANDEZ

DIRIGIDAS ALAS C. R. M. DEL REY DON



Imprenta Real en casa de Francisco de Robles Año de M. D. LXXVIIII

L'Espagne a, de tout temps, été la terre d'élection d'un tempérament ardent qui résulte de la fusion de contraires : exubérance et austérité, paganisme latent que nourrissent d'ancestrales superstitions, et piété exacerbée qu'exaltent les valeurs du renoncement. La musique religieuse espagnole se ressent de ces moyens d'expression disparates qui sont nés de l'union du monde chrétien occidental avec un univers marqué du sceau d'une double hérédité contradictoire juive et mauresque.

1. LES ORIGINES DE LA MUSIQUE LITURGIQUE CHRETIENNE

Issue de la liturgie d'influence alexandrine et byzantine qui prévalait à la veille de l'invasion arabe, puis de la liturgie wisigothique dite mozarabe (les mozarabes étaient les chrétiens demeurés en terre occupée) jusqu'à la fin du XI^e siècle, la liturgie hispanique du XII^e siècle introduit le chant roman qui marque à la fois un retour aux sources grégoriennes et une étape décisive pour le développement de l'art polyphonique ; l'influence française est alors prépondérante au travers de l'Ecole de Narbonne, qui transmet en Catalogne et au-delà les acquis musicaux des monastères de Saint-MARTIAL de Limoges et de Saint-PIERRE de Moissac dans lesquels les moines pratiquaient déjà le contrepoint, les déchants et la polyphonie.

La technique organale, officiellement enseignée à Salamanque en 1254, commence à mûrir lentement. Au siècle suivant, grâce aux fructueuses relations qu'entretiennent les rois d'Aragon avec les cours étrangères et en particulier avec les papes d'Avignon, s'amplifie la diffusion de l'Ars Nova. C'est à nouveau en Catalogne que le répertoire de la Chapelle pontificale s'enracine et s'enrichit de compositions du même style, comme en témoigne la messe anonyme dite "de Barcelone" de la fin du XIV^e siècle, qui évoque les oeuvres contemporaines de Guillaume de MACHAUT.

2. FOI, PRATIQUE ET SENSIBILITE RELIGIEUSES - MYSTICISME MUSICAL ESPAGNOL

Il n'est pas besoin de rappeler que le Moyen-Age est croyant et pratiquant, et que les mises en question commencent

à la Renaissance. Cette renaissance des études consacrées aux langues et aux arts antiques provoque en Europe un certain retour au paganisme dans les moeurs et dans la foi. Les nouvelles approches qui en découlent provoquent les différents courants de la Réforme, variables selon les pays et les provinces. L'Espagne cependant échappe longtemps à cette effervescence. Sa géographie la met à l'abri, son histoire aussi. Les Celtibères sont restés fièrement eux-mêmes sous les dominations carthaginoise, romaine, wisigothique puis mauresque. Lentement, les Maures ont été refoulés et cantonnés dans le Sud. Sous la double monarchie de Castille et d'Aragon, l'Espagne retrouve au grand jour son identité ; elle y aspirait depuis longtemps. Mise à part l'architecture, importante il est vrai, elle fait disparaître le souvenir de l'Islam.

A n'évoquer que ces quelques faits, on comprend aisément que la foi et la pratique chrétiennes flamboient à l'aube du XVIIe siècle espagnol. Une religion - foi et moeurs - vécue ardemment dans un milieu rendu homogène par une lutte en commun pour se préserver, donne à ce milieu, familial et social, un élan vital très fort. Tout naturellement, la sensibilité religieuse, l'effusion dans la prière, découlent de cet élan commun : elles en sont le prolongement immédiat, en particulier chez les musiciens, chargés de participer à la liturgie par les oeuvres chantées ou par le jeu de l'orgue et qui ajoutent à leur sensibilité religieuse commune leur sensibilité musicale personnelle.

C'est à propos d'eux qu'il est possible de parler de mysticisme musical. On peut en effet juxtaposer ces deux mots à condition de les définir clairement. Leur signification ne dépasse pas la constatation d'une adhésion parfaite de la sensibilité musicale des compositeurs et interprètes à leur sensibilité religieuse. Nous pensons ici plus particulièrement à Antonio de CABEZON et à Tomás Luis de VICTORIA, ainsi que, hors d'Espagne, au J.S. BACH de certains chorals.

Il sera réservé à des êtres d'élite, s'élevant sur les assises de cette foi et de cette sensibilité religieuse, de franchir les limites de la connaissance par l'esprit et par le coeur et de contempler la Beauté face à face, tels JEAN de la Croix et

apaise, VICTORIA saisit. L'un chante la gloire d'un Dieu consolateur, l'autre celle d'un Dieu souffrant.

L'Ecole andalouse est, elle aussi, représentative d'une conception purement ibérique de l'art sacré. Ses principaux représentants sont Cristóbal de MORALES et Francisco GUERRERO.

Les nombreuses messes et pièces liturgiques de MORALES, transcrites par H. ANGLES, sont empreintes d'une gravité très espagnole bien que parfois sensible à l'influence flamande, et le tragique pénitent andalou s'y exprime (comme dans la Messe "Mille regrets") avec une âpreté passionnée.

L'oeuvre exclusivement religieuse de GUERRERO, et comprenant des messes, des motets et des psaumes, traduit une ferveur tourmentée, elle aussi très andalouse.

La musicologie moderne espagnole doit beaucoup à Felipe PEDRELL qui, au début du XXe siècle, a édité les oeuvres de la plupart des grands polyphonistes et organistes espagnols du Siècle d'Or. Ses écrits sur les organistes espagnols et surtout son "Hispaniae Schola musica sacra", inachevée, analysent les courants stylistiques espagnols du XVe au XVIIIe siècle, évoquent l'activité de ces couvents, collégiales et sanctuaires où tradition et création s'enrichissaient mutuellement, ainsi que les échanges extérieurs que l'Espagne maintenait notamment avec les Flandres, la France, l'Allemagne et l'Italie.

Le XVIIe siècle ne connaîtra plus une telle floraison de compositeurs de génie, mais comportera néanmoins d'excellents polyphonistes, souvent maîtres de chapelle attachés aux maisons princières, aux cathédrales et aux abbayes.

4. LE MILIEU MUSICAL ET LES CHAPELLES ROYALES

Tandis que l'on constate dans presque toute l'Europe du XVI^e siècle la grande vogue de la musique profane, l'encyclopédiste italien CERONE rapporte qu'en Espagne "les princes et les seigneurs l'abhorrent, la rejettent et l'excluent de leurs maisons, comme chose vile et honteuse, de sorte que la musique ne semble être inventée que pour les ecclésiastiques et les religieux"(1).

Nous avons déjà insisté sur l'élément fondamental que représente la sensibilité religieuse du peuple espagnol, ainsi que sur cette sorte de "gothisme" qui s'oppose à la jeune Renaissance européenne. D'autre part, le Concile de Trente vient ratifier le pacte moral qui lie le roi d'Espagne au pape, de sorte que la musique espagnole est la seule, en Europe, qui ne s'émancipe pas du joug imposé par Rome. L'orthodoxie veut une musique d'abord religieuse, et impose dans les universités l'enseignement musical qui lui convient. Pour répondre à cette exaltation de la religion et à la sensibilité mystique que nous avons évoquées plus haut, la musique religieuse a su atteindre son apogée expressif en profitant à la fois de sa situation prépondérante et de la supériorité de ses moyens d'action.

Les souverains qui ont régné au Siècle d'Or, eux-mêmes musiciens de mérite, ont eu à coeur de doter leur royaume des plus belles "Chapelles" d'Europe.

Dès ISABELLE la Catholique, la Chapelle de la reine groupe plus de quarante chanteurs.

L'invasion flamande, suscitée par CHARLES QUINT, n'interrompt pas la tradition musicale espagnole mais au contraire l'enrichit de tout l'acquis des provinces du Nord et agit comme un stimulant pour les maîtres espagnols. Formé et entouré, jusqu'à son départ pour l'Espagne, par des maîtres flamands, CHARLES QUINT

(1) Cité par COLLET (H) : Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle. Paris - Ed. d'Aujourd'hui, 1913.

gardera une empreinte durable de cette formation ; aussi dote-t-il ses célèbres Chapelles de Madrid, Vienne et Bruxelles, de chanteurs essentiellement flamands. Se référant à la Chapelle de Madrid, Marino CAVALLI rapporte que "les chanteurs sont au nombre de quarante et forment la Chapelle la plus complète et la meilleure de la chrétienté"(1). Toutefois, lors de son abdication, CHARLES QUINT se séparera de sa chapelle flamande qu'il confiera à son fils PHILIPPE II, et se plongera dans la vie dévote au milieu de musiciens espagnols ; la musique religieuse espagnole le captive et l'enchanté. La nouvelle Chapelle sera constituée de moines, l'un d'entre eux étant organiste, et le souverain retiré en surveillera de près les nombreux exercices. Lui-même chanteur, il devient un critique exercé et vigilant, qui ne tolère ni fausses notes ni dissonances. Le choix, pour la Chapelle de Yuste, de moines Hiéronymites adonnés à l'ascétisme et au mysticisme, ne sera pas sans influence sur l'attitude du souverain dans les dernières années de sa vie. Cette disposition au mysticisme, héréditaire dans la famille royale, affectera PHILIPPE II qui, à son tour, soutiendra activement le développement de la musique sacrée et dont l'un des premiers actes sera de recueillir la riche Chapelle de son père.

La sévérité dans l'application de l'orthodoxie prévaut sous PHILIPPE II qui continue à apparaître comme le gardien de la tradition musicale religieuse à base de chants et d'orgue. Les archives des chapitres de la cathédrale de Sigüenza indiquent comment, en présence du roi et de l'infant, "six chanteurs entonnaient le "Te Deum laudamus" et comment, à ces chants, répondaient ces orgues énormes qui retentissaient dans le temple"(2).

Il est intéressant de noter au passage que, selon la princesse BIBESCO dans "La nymphe Europe" (tome I)(3), le "Te Deum", chant de triomphe attribué par l'église chrétienne à Saint AMBROISE, serait, pour sa partie musicale, le "paeon" grec chanté le soir de la victoire navale de Salamine (486 avant J.-C.) ; la tradition ardemment défendue par PHILIPPE II remonterait alors très loin dans l'Histoire !

(1) Cité par COLLET (H) : op. cit.

(2) JAMBOU (L) : "Organiers et organistes à la cathédrale de Sigüenza au XVIIe siècle, dans Mélanges de la Casa de Velazquez, Tome XIII, Paris, Boccard, 1977

(3) BIBESCO (Princesse) : La nymphe Europe, Tome I, Paris, Plon 1960.

Par un scrupule inattendu, PHILIPPE II, qui fit tant pour l'art musical, voulut des funérailles "sans musique, sans bruit et sans pompe"(1).

Son fils PHILIPPE III se déclare à nouveau l'ami des musiciens et soutient leurs efforts. Lui-même compositeur, ses plus grandes joies sont les fêtes religieuses comme celles de la canonisation de Saint ISIDORE le Laboureur, la même année qui voit canoniser Saint IGNACE et Saint FRANÇOIS-XAVIER. Il continuera à accorder à l'ordre des Hiéronymites la protection spéciale que son père et son grand-père lui avaient consentie. La Chapelle la plus considérable est la Chapelle Royale de Madrid et le restera sous PHILIPPE IV. Le règlement, le protocole minutieux et les progrès de cette solide institution peuvent être suivis grâce aux archives conservées à la Bibliothèque de l'"Ayuntamiento" de Madrid. Les dépenses qu'entraînait le service de cette Chapelle étaient considérables. D'une façon générale, le budget de la musique religieuse, à la cour d'Espagne, devait sans doute dépasser de très loin celui que les autres maisons royales européennes lui assignaient.

5. LE ROLE DE L'ORGUE

A parcourir le recueil des "Organistas clásicos" de PEDRELL, on reconstitue aisément le rôle de l'orgue en tant qu'instrument soliste des "Chapelles" et sanctuaires du XVIIe siècle.

Mais une première observation s'impose : la plupart du temps l'organiste improvise, en Espagne comme ailleurs, soit qu'il alterne avec la foule ou la "Chapelle", soit même qu'il joue seul. Ainsi s'explique la minceur des cahiers parvenus jusqu'à nous. Ils contiennent des pièces sans doute écrites à titre de modèles pour des élèves, ou à titre d'hommages à des admirateurs voire à des mécènes.

Si l'on compare l'immense prestige de Antonio de CABEZON au petit nombre de pièces qui nous restent de lui, même en faisant la part des destructions, force est d'admettre qu'il a surtout improvisé. L'orgue est d'ailleurs l'instrument par excellence de l'improvisation.

(1) FORNERON : Histoire de PHILIPPE II, Paris, 1881, 1882.

Les pièces dont nous disposons pour tout le Siècle d'Or peuvent être réparties en trois catégories :

. les "repons" ou versets ou "versillos" ou antiennes, courtes pièces alternant avec le chant.

. puis les "tientos", pièces plus importantes ; leurs analogues s'appellent "Ricercari" et "Toccatas" en Italie, Fantaisies et Préludes en Allemagne, Dialogues sur les mixtures ou les Grands Jeux en France.

. enfin des pièces de circonstance écrites à l'occasion de cérémonies solennelles telles que des "Te Deum" ou des mariages princiers.

Dans la deuxième catégorie, on doit faire entrer certaines pièces portant des noms de danses. Ces pièces ne sont pas musique à danser ; la plupart sont écrites pour l'orgue d'église et leur titre n'est qu'une indication de "tempo" pour l'exécutant. Les pavaues, chaconnes et passacailles fleurissent en grand nombre aux XVIe et XVIIe siècle : ce sont des rythmes graves et lents, nullement choquants dans les sanctuaires, hors office bien entendu.

Pour ce qui est du moment de leur utilisation dans l'office religieux, les pièces d'orgue d'église se décomposent en deux catégories :

. les unes constituent le dialogue entre l'orgue et les chœurs, ou encore l'accompagnement des chœurs ou de la foule, pendant l'office.

. les autres, soit précèdent l'office (Entrées, Préludes, Tientos), soit le coupent en son milieu après le Credo (Offertoire), soit le concluent après l'"Ite Missa est" (Sorties).

Cet usage s'est d'ailleurs maintenu jusqu'à nos jours.

Isabelle LAUREAU

EL MADRIGALETE DE DON QUIJOTE.

Hacia el fin del capítulo 68 de la segunda parte del Quijote, después de la cerdosa aventura en que más de seiscientos puercos atropellan y ponen en confusión y por el suelo "a la albarda, a las armas, al rucio, a Rocinante, a Sancho y a don Quijote", propone a su señor el escudero:

"...tornémonos a acomodar y durmamos lo poco que queda de la noche"

"Duerme tú, Sancho -respondió don Quijote-, que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día, daré rienda a mis pensamientos y los desfogaré en un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria".

Sancho, en efecto, "tomando en el suelo cuanto quiso, se acurrucó y durmió a sueño suelto, sin que fianzas, ni deudas, ni dolor alguno se lo estorbase".

Mientras tanto, don Quijote, "arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mismos suspiros cantó de esta suerte:

Amor, cuando yo pienso
en el mal que me das terrible y fuerte,
voy corriendo a la muerte,
pensando así acabar mi mal inmenso.

Mas en llegando al paso
que es puerto en este mar de mi tormento,
tanta alegría siento,
que la vida se esfuerza y no le paso.

Así el vivir me mata,
que la muerte me torna a dar la vida.
!Oh condición no oída,
la que conmigo muerte y vida trata!

Cada verso déstos acompañaba con muchos suspiros y no pocas lágrimas, bien como aquel cuyo corazón gemía traspasado con el dolor del senti-

miento y con la ausencia de Dulcinea".

Don Miguel de Unamuno, en su Vida de don Quijote y Sancho (Madrid, 1905, págs. 386-7), comenta así este pasaje:

"Por pena de su pecado tuvo aquella afrenta el Caballero, mas no le acongojó tanto que no le dejase componer aquel madrigalete en que decía, entre otras cosas, lo de:

Así el vivir me mata
que la muerte me torna a dar la vida.
¡Oh condición no oída
La que conmigo muerte y vida trata!

¡Maravillosa sentencia en que se declara lo más íntimo del espíritu quijotesco! Y ved cómo cuando Don Quijote llegó a expresar lo más recóndito, lo más profundo, lo más entrañable de su locura de gloria, lo hizo en verso, y después de vencido y después de pisoteado por piara de cerdos. El verso es, sin duda, el lenguaje natural de lo profundo del espíritu; en verso compendiaron San Juan de la Cruz y Santa Teresa lo más íntimo de sus sentires. Y así Don Quijote fue en verso como llegó a descubrir los abismos de su locura, que el vivir le mataba y la muerte tornaría a darle la vida, que su anhelo era anhelo de vida inacabable y eterna, de vida en la muerte, de perdurable vida.

Así el vivir me mata
que la muerte me torna a dar la vida!

Sí, Don Quijote mío, la muerte tornó a darte vida y vida imperecedera".

Hay en el madrigalete tres cosas que no vio Unamuno. La primera es que don Quijote no lo compuso "después de pisoteado por piara de cerdos", sino poco antes de la cerdosa aventura. Inmediatamente después de ésta es cuando le dice a Sancho haberlo compuesto, "sin que tú lo sepas, anoche". Don Quijote se refiere con este "anoche" al tiempo que pasó volando después del primer sueño, mientras Sancho seguía durmiendo. Lo que hizo don Quijote después de la inmundicia no fue componer el madrigalete, sino cantarlo.

Tampoco vio don Miguel que la vida nuevamente dada por la muerte, a que se refiere el madrigalete, no es la vida eterna, sino la de aquí abajo, que no llega a perderse, porque la restaura, le da nueva fuerza, la alegría de ver ⁴³próxima la muerte, liberadora de los males de este mundo.

Finalmente, y esto es lo más grave, el madrigalete cantado por don Quijote no es obra original suya, sino traducción de un madrigal de Pietro Bembo, incluido, según Rodríguez Marín¹, en Gli Asolani (folio 20 vuelto de la edición de 1515), exactamente un siglo antes de la aparición de la segunda parte del Quijote². He aquí el texto de Bembo:

Quand'io penso al martire,
Amor, che tu mi dà gravoso e forte,
Corro per gir a morte,
Così sperando i miei danni finire.

Ma poi ch'io giungo al passo
Ch'è porto in questo mar d'ogni tormento,
Tanto piacer ne sento,
Che l'alma si rinforza, ond'io nol passo.

Così il viver m'ancide,
Così la morte mi ritorna in vita.
O miseria infinita,
Che l'uno apporta e l'altra non recide!

Rodríguez Marín hace notar que el hecho de ser el madrigalete de don Quijote traducción de este madrigal de Bembo era ya conocido diez años antes de escribir Unamuno su ardiente comentario. Lo había dado a cono-

¹ El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición crítica, con el comento refundido y mejorado, y más de mil notas nuevas dispuestas por Francisco Rodríguez Marín, de las Reales Academias Española y de la Historia, Director de la Biblioteca Nacional. Tomo X, Madrid, 1949; XXXVIII, "El madrigalete de don Quijote", pág. 115.

² Otras fuentes dan como fecha de primera publicación de Gli Asolani el año 1505.

cer en 1895 el hispanista napolitano Eugenio Mele con un artículo publicado en la Rassegna Pugliese (anno XII, fasc. 71). Y el artículo de Mele había sido comentado por Clarín en el número de El Imparcial correspondiente al 14 de marzo de 1896. Además, observa el eruditísimo investigador, el madrigalete de don Quijote no era la primera traducción española del madrigal de Bembo. En 1551 había aparecido en Salamanca una traducción anónima, titulada Los Asolanos de M. Pedro Bembo. Nuevamente traducidos de lengua Toscana en romance Castellano, en la que figurará esta versión del madrigal en quintillas:

Quando yo pienso al tormento
Que me das, Amor, tan fuerte,
Pensando del mal que siento
Escapar, corro contento
Derecho para la muerte.

Pero ya que llego al passo
Que es puerto de aquesta mar
Penosa, tal gozo amasso
Dentro en mí, que no le passo,
Ellalma torna alhentar. (Sic)

Ansi me mata el viuir,
Ansi me abiu la muerte.
!O miseria! !O mal tan fuerte,
Que el viuir puede induzir
Sin que por muerte se acorte! (Sic)

Años más tarde, probablemente entre 1570 y 1575, según Rodríguez Marín, tradujo Barahona de Soto "la misma piececita poética; pero en menos palabras que había gastado Bembo". La traducción de Barahona es la siguiente:

Cuando las penas miro
De tu martirio fuerte,
Amor, gimo y suspiro,
Como último remedio, por la muerte.

Procuro, por perderte,
Perder contigo la enojosa vida,
Y, viéndola por ti más que perdida,

Del gran placer que sienta
Vuelvo a vivir, y crece mi tormento.

La traducción anónima convertía en quince los doce versos del original. La de Barahona de Soto los reduce a nueve. La anónima tiende a la amplificación. La de Barahona de Soto, a la reducción.

La traducción anónima contiene italianismos: "pienso al tormento", "dentro en mí". El verso 10 puede ser deformación, por erratas, de "Y el alma torna a alentar"; si no, podría ser también indicio de extranjería en el traductor, lo mismo que, en el verso 15, "acorte" en rima con "muerte" y "fuerte". Tampoco "tal gozo amasso", en el verso sexto, parece expresión muy castiza. Las adiciones motivadas por la rima o por la medida del verso son principalmente: "contento", en el cuarto; "derecho", en el quinto; "dentro en mí", en el noveno; "O mal", en el decimotercero.

La traducción de Barahona de Soto es de vuelo poético más firme. Pero se aleja de los conceptos del original hasta acercarse al punto en que la traducción pasa a ser imitación, lo que los alemanes llaman Nachdichtung, que es "poetizar según...", poetizar a la manera del autor original. Altera sustancialmente el contenido de la segunda estrofa bembiana, al omitir la idea de que la muerte es puerto que sirve de refugio contra el mar tempestuoso de la vida. Sustituye esta idea con los dos versos "Procuro por perderte / Perder contigo la enojosa vida", que vienen a reiterar lo dicho en los dos inmediatamente anteriores: "... gimo y suspiro, / Como último remedio, por la muerte". Y no traduce los cuatro últimos del original.

El madrigalete de don Quijote busca mayor fidelidad a la forma y al contenido del madrigal italiano. Se atiene al número de versos (doce) y a su medida (heptasílabos los impares, endecasílabos los pares), y conserva en cada estrofa el orden de las rimas (aBbA). En los dos primeros versos pudiera verse incluso demasiada adherencia al original, en el uso innecesario del pronombre personal "yo" y en el sintagma "dar mal". La presencia de "yo" podía haberse evitado sustituyendo

"cuando" por "siempre que": "Amor, siempre que pienso". En el verso cuarto, el adjetivo final "inmenso" no tiene equivalente en el original, y sólo está por mor de la rima. En el sexto, "mar de mi tormento" debilita la idea bembiana: mar d'ogni tormento, "mar de todo tormento". Y, en los dos siguientes, se truecan los conceptos de "placer" y "alma" por los afines, pero no idénticos, "alegría" y "vida".

Es en la estrofa final donde se producen las mayores alteraciones Bembo establece un paralelismo total de las actuaciones contrarias del vivir y de la muerte:

Così il viver m'ancide,
Così la morte mi ritorna in vita.

(Así el vivir me mata,
Así la muerte me retorna a vida.)³

El madrigalete convierte el actuar de la muerte en una consecuencia de la actuación del vivir: "que la muerte me torna a dar la vida" no es una oración independiente y yuxtapuesta como, en el original, Così la morte mi ritorna in vita. "que la muerte me torna a dar la vida" es una oración consecutiva; su "que" está en correlación con el "Así" del verso anterior, equivalente a "De tal modo". Prosificados, estos dos versos del madrigalete vendrían a decir: "De tal modo me mata el vivir, que la muerte me da nuevamente la vida"; mientras que los de Bembo dicen: "De tal modo el vivir me mata, De tal modo la muerte me devuelve a la vida". No es alteración muy grave, pues en forma consecutiva expresa el original una idea semejante en el verso octavo: (Tanto piacer ne sento,) che l'alma si rinforza: (Tan grande placer siento,) que el alma se recobra".

Donde menos se parece el madrigalete al madrigal es en los dos versos últimos: "¡Oh miseria infinita,/ que el uno (el vivir) aporta o proporciona, y la otra (la muerte) no corta de un tajo", dice el original. La

³ La construcción "retornar a uno a cierto lugar" sería correcta. Según el DRAE, retornar es, en primer lugar, transitivo.

"miseria infinita" es el "martirio", el dolor "gravoso y fuerte", que el amor produce. En el madrigalete no se ve bien cuál es esa "condición inaudita" que trata con el yo del poema sobre la muerte y la vida. La muerte y la vida, en el original, no son objeto, sino sujeto, de los dos verbos del último verso.

Unamuno terminaba su vibrante apóstrofe a don Quijote, "Sí, Don Quijote mío, la muerte tornó a darte vida y vida imperecedera", con estas palabras: "El vivir nos mata. Ya lo dijo tu hermana Teresa de Jesús cuando cantó:

Sácame de aquesta muerte,
Mi Dios, y dame la vida;
No me tengas impedida
En este lazo tan fuerte;
Mira que muero por verte
Y vivir sin ti no puedo,
Que muero porque no muero".

No son situaciones parecidas la que se describe en el madrigal de Bembo y la expresada aquí por Teresa. Los versos de la santa oponen, de un lado, la vida actual, la de aquí abajo, que en ellos es "muerte" ("Sácame de aquesta muerte"), atadura del alma, pues le impide el vuelo hasta Dios, y del otro, la verdadera vida, la vida eterna, que sólo puede alcanzarse saliendo de "aquesta muerte", abandonando la miserable vida de este mundo. El alma -tal es el sentir de Teresa- no puede vivir sin ver a Dios; se muere por verlo, y como no puede verlo antes de morir, se muere por morir, se muere porque no muere. El movimiento teresiano es de una sola dirección: anhelo, ansia de salir de esta vida para llegar a Dios en la eterna.

El madrigal de Bembo no expresa ninguna actitud religiosa. Se refiere sólo al amor humano. Es tan grande el tormento causado por éste, que el amante, para librarse de su daño, corre a buscar la muerte. Y al verla cerca, tanto placer le causa la idea de quedar libre, que su alma se fortalece y torna a desear la vida, la misma vida que antes aborrecía. El movimiento aquí se da en dos tiempos y en dos direcciones opuestas:

primero, desde la vida atormentada por el amor, hacia la muerte buscada como liberación; luego, desde la muerte ya evistada, hacia la vida. Pero no hacia la vida eterna, sino hacia la de aquí abajo. Este doble movimiento se manifiesta con toda claridad en los dos primeros versos de la última estrofa, que resumen el contenido de la primera y la segunda:

Così il viver m'ancide,
Così la morte mi ritorna in vita.

El vivir me mata, me empuja hacia la muerte. Pero la muerte me hace volver a la vida.

Por lo demás, esta idea estaba muy difundida por España ya en la primera mitad del siglo XVI, de suerte que puede dudarse que fuera originada en Bembo. Eugenio Mele, descubridor de la relación entre el madrigal ^{bembiano} y el madrigalete de don Quijote, consideró posible que el italiano se hubiera inspirado en versos españoles antiguos. Clarín, en el artículo citado, dice que "según la ilustre escritora portuguesa Carolina M. de Vasconcelos, Pedro Bembo conoció la poesía de los cancioneros". Y para Rodríguez Marín (l. c., p. 118), "es indudable que la famosa copla del comendador Escrivá, anterior a la publicación de Los Asolanos, como que salió a la luz en la primera edición de nuestro Cancionero general (1511)⁴, contiene ese mismo pensamiento, expresado más sobria, más poética y más airoosamente:

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta conmigo,
Porque el gozo de contigo
No me torne a dar la vida."

Esta copla aparece en el capítulo 38 de la Segunda Parte del Quijote según la versión popularizada por el Romancero general (1614), un año antes de publicarse dicha Segunda Parte:

Ven, muerte, tan escondida
que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me torne a dar la vida.

Pero volvamos al madrigalete. Es, indudablemente, traducción del madrigal de Bembo, y no tan "feliz y fiel" como pretenden

4 Véase más arriba, n. 2.

Mele y Clarín. Después de analizar sus desviaciones, así como las de la anónima y la de Barahona de Soto, no parece difícil conseguir otra menos imperfecta que cualquiera de ellas. Un amigo mío, que no quiere ver su nombre en competencia con el del Caballero andante, me autoriza a publicar, como de autor desconocido, esta suya:

Amor, cuando examino
el daño que me causas, grave y fuerte,
corro a buscar la muerte,
pensando así que mi dolor termino.

Mas cuando llego al paso
que es puerto en este mar todo tormento,
tan grande placer sientto,
que mi alma se recobra, y no lo paso.

Así el vivir me mata,
y la muerte me torna a dar la vida.
!Oh miseria infinida,
que el uno trae y la otra no arrebatá!

Pero más que la calidad de la traducción de don Quijote nos turba la idea de que el Caballero andante, en quien no podríamos sospechar sombra de mentira ni la menor voluntad de engaño, haya podido mentir a Sancho, al decirle que el tal madrigaleta lo había compuesto él "anoche", es decir, aquella misma noche, antes de la cerdosa aventura.

Muchas veces, a lo largo de su asombrosa historia, hemos oído a don Quijote cosas increíbles; nunca, antes de ahora, una mentira. Las cosas increíbles que decía eran increíbles para los demás, pero él mismo las creía, estaba convencido de su verdad. ¿Por qué, entonces, ha de mentir ahora? ¿Será esta mentira una nueva muestra de su desprecio por la traducción de lenguas fáciles?

La composición del madrigaleta se cuenta en el capítulo 68 de la Segunda Parte. Seis capítulos antes, en el 62, don Quijote, dirigiéndose al traductor de Le bagatele, ha afirmado despectivamente: "el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel". Y ha agravado juicio tan negativo añadiendo este sarcasmo: "Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del tra-

ducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen". Si tan ruin concepto tenía de las traducciones del italiano, ¿cómo iba a rebajarse confesando haber traducido un madrigal precisamente de esta lengua? Pero mucho más se rebajaría a sus propios ojos traduciéndolo e intentando luego hacerlo pasar por no traducido, cual si fuera hijo de su propia minerva. Sancho, a buen seguro, no iba a descubrir la mentira. Pero don Quijote debía pensar que llegaría a saberse con el tiempo, pues los hechos, aun los de letras, de un Caballero tan famoso no podían, a la larga, permanecer ocultos. ¿No habí dicho él mismo, en el capítulo 37 de la Primera Parte, que cualquier hecho notable de un caballero andante, aunque él lo calle, "el tiempo, descubridor de todas las cosas, lo dirá cuando menos lo pensemos"? ¿O es que no le importaba el aprecio de la posteridad? Todo lo contrario. En muchas ocasiones había manifestado que la fama, la buena fama, era uno de los fines más buscados en sus empresas, uno de los más poderosos motivos de su conducta.

Ya en el capítulo primero de la Primera Parte se nos hace saber que, si don Quijote se determina a ir por todo el mundo en busca de ocasiones y peligros, lo hace para cobrar "eterno nombre y fama". Y en el 47 de la misma parte afirma él de sí mismo: "Caballero andante soy [...] que [...] ha de poner su nombre en el templo de la inmortalidad para que sirva de ejemplo y dechado en los venideros siglos".

La importancia que don Quijote concedía a la buena fama se manifiesta en varias ocasiones también en la Segunda Parte de su historia. Leemos, por ejemplo, en el capítulo tercero: "Una de las cosas -dijo a esta sazón don Quijote- que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre, porque siendo al contrario ninguna muerte se le igualará".

Y cinco capítulos más adelante, en el octavo: "Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera". Y poco después

en el mismo capítulo, explica a su escudero que las grandes hazañas "son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen".

No es, pues, creíble que don Quijote, aborrecedor de la mentira hasta el punto de afirmar en el capítulo tercero de la Segunda Parte que "los historiadores que de mentiras se valen habían de ser quemados como los que hacen moneda falsa"; no es creíble que, por una especie de vanidad infantil, sin buscar ni esperar el menor provecho, mintiera para hacer pasar por suyo el madrigal de Bembo.

¿Qué explicación puede, entonces, darse a sus palabras: "un madrigalete que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria"?

Componer, en tiempos de don Quijote y en contexto referido a la poesía, era, como puede verse en el Diccionario de Autoridades (tomo II, pág. 455 b), "hacer versos, por el artificio y compostura que tienen de syllabas y consonantes", lo cual se autoriza allí con el testimonio de Gonzalo de Illescas, História Pontifical, lib. 6, cap. 16: "Comenzó a darse a la Rhetórica y Poesía, con tanta felicidad, que en pocos días componía ya versos mui elegantes en Latin y en Toscano"; al que se añade el de Fr. Diego de Yepes, Vida de Santa Teresa, lib. 2, cap. 41: "Dentro del arca en unas planchas doradas se pusieron unos versos, que compúso el P. M. Fr. Diego de Yangués de la Orden de Santo Domingo"; y el del propio Cervantes, Quijote, cap. 4 de la Segunda Parte: "Dicho esto, rogó al bachiller que si era Poeta le hiciesse merced de componerle unos versos".

"Componer en la memoria un madrigalete" era, pues, hacer sin escribirlos (porque era de noche, y acaso también por no tener a mano recado para ello) sus versos, guardándolos en la memoria. El que así componía los versos era, claro está, su autor. Parece, por consiguiente, que don Quijote quiere hacerse pasar por autor del madrigalete.

Esto, en circunstancias normales, sería, indudablemente, mentir. Pero ¿se hallaba don Quijote en circunstancias normales? ¿No acababa de ser

atropellado por una piara de más de seiscientos cerdos? ¿Y no se alejaba más de la verdad al convertir a una moza del Toboso en la sin par Dulcinea, los molinos en gigantes, y en ejércitos unos rebaños de ovejas, que al considerar obra suya un madrigal que sólo había traducido?

que don Quijote haya traducido el madrigal de Bembo no puede extrañar a nadie. ¿No ha dicho en el capítulo 62, hablando con el traductor de Le bagatele, que también él sabe algún tanto de toscano y se precia de cantar algunas estancias del Ariosto? Y el reproducirlo por la noche en la memoria puede hacer creer a don Quijote que el madrigalete es suyo, que él lo ha compuesto, que es su autor, aunque sólo sea su traductor.

Tan de don Quijote es el madrigalete como del caballero que la imprime por su cuenta la versión castellana de Le bagatele. El caballero de la imprenta de Barcelona, hablando de su traducción, la considera obra propia, pues refiriéndose a lo que piensa ganar publicándola dice: "Yo no imprimo mis libros por alcanzar fama". Y también el narrador de la escena, es decir, el propio Cervantes, le llama constantemente "autor", y no simple traductor.

Pero si alguien, abandonando el plano de la autoría fingida, pasa al de la escritura real, y piensa hallarse ante un plagio cervantino, debe tener en cuenta que el autor del Quijote tenía facundia poética para componer en pocas horas dos docenas o más de madrigales tan buenos como éste en el cual incluso plagia menos de lo que plagió en la dedicatoria de la Primera Parte al duque de Béjar. Vicente Gos, en el volumen III de su amplísima edición del Quijote (Madrid, 1987, pág. 17), pone en cursiva lo que en tal dedicatoria es copia literal de la que Fernando de Herrera había escrito veinticinco años antes para el Marqués de Ayamonte en sus Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones (Sevilla, 1580). Y resulta que, de un total de doce líneas y media, Cervantes copia poco más de cinco. Pero copia no sólo las ideas sino también las palabras.

En el madrigalete, que sólo son doce versos, mucho más cortos que las líneas de la dedicatoria, (copia las ideas, que las palabras de la (únicamente))

traducción son todas suyas. Y, en cuanto a las ideas, tampoco las copia por completo, pues a veces, según hemos visto, se aparta algún tanto de las de Bembo.

De modo que, si el riguroso censor insiste en hablar de plagio, se le puede argüir que no está en lo cierto, pues se trataría, a lo sumo, de un semiplagio.

VALENTÍN GARCÍA YEBRA
de la Real Academia Española de la Lengua

L'architecture, nous l'avons vu, est d'une importance capitale pour comprendre la surprenante Catalogne de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Du plan Sardà aux grands immeubles de la fin du siècle Barcelone est une ville européenne qui sert de cadre à cette explosion moderniste de portée mondiale.

Les autres arts sont moins originaux et l'épicentre n'est nullement catalan, la peinture et la sculpture sont en quelque sorte dépendants de Paris; les artistes avant de produire leurs oeuvres importantes ont fait de longs séjours dans la capitale française, Llimona a suivi les sentiers de Rodin, Rusiñol et Ramon Casas imbus d'impressionnisme français ont complété leur formation reçue à Llotja (les Beaux-Arts barcelonais) en étudiant Bonnard, Vallotton, Puvis de Chavanne, Toulouse-Lautrec... La littérature a subi aussi l'inspiration française et le naturalisme catalan, bien représenté par Narcis Oller (dont l'une des oeuvres, "La Papallona" fut traduite en français avec une préface d'Emile Zola en 1885), en est un exemple notoire.

Le modernisme, bien qu'il soit obligé de s'exprimer dans une langue minoritaire qui, à l'époque ne jouissait d'aucune co-officialité, possède un rayonnement extraordinaire grâce à deux personnages hors du commun, Joan Maragall et Santiago Rusiñol. Tous les Catalans, même les moins scolarisés, connaissent ces deux auteurs car ils sont toujours dans la rue, l'un par ses poèmes, ses "Cants", sa respectabilité de senyor de Barcelone, l'autre par sa popularité bohème. D'"avi" à "net", la tradition orale, aujourd'hui soutenue par la télévision catalane, remémore les anecdotes d'en Rusiñol, comme la vente de vrais "duros a quatre pessetes" que personne ne voulut acheter si grande était la méfiance des villageois, et tant d'autres agissements et plaisanteries bon enfant de son cru. L'homme à la pipe et au chapeau à larges bords et ses compagnons n'arrêtaient pas de taquiner la population lorsqu'ils descendaient de leur populaire "tartane" (carricole). (41) Valenti a raison de signaler que " si Barcelone occupe légitimement une place dans l'histoire moderne de la culture, elle le doit à ses architectes, ses peintres et ses sculpteurs plus qu'à ses écrivains", mais il ajoute: "quoiqu'il soit difficile et parfois artificiel de faire une délimitation de leurs influences respectives" (42). A la rigueur la littérature peut se traduire mais la traduction, sur-

(41) Quelques anecdotes, vraies ou fausses mais recueillies par la tradition populaire ont été rapportées par PLA Josep dans son: Rusiñol i el seu temps (Tres artistes :Manolo, Rusiñol, Mir Op. cit.pp.331 et sui.)

(42) VALENTI FIOL Eduard. El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos. Ed. Ariel. Barcelona 1973 p.19.

tout celle de la littérature de source orale, enlève forcément au moins une partie de cette spécifique et irremplaçable saveur de terroir qui a fait le bonheur des peuples.

Le Modernisme littéraire trouve sa meilleure illustration dans la vie de bohème de Santiago Rusiñol. Pourquoi dans ces années quatre vingts Rusiñol et ses amis voyagent-ils en "tartana"? Tout simplement pour s'amuser, mais cet amusement s'inscrit dans un désir de connaissance de la Catalogne. Et quelle était la situation politique et littéraire de leur cher pays ? Nous sommes en pleine Restauration, le roi d'Espagne est Alfonso XII. (Il meurt en 1885; le prince des Asturies étant un enfant, l'Etat vivra sous la régence de María Cristina de Habsburgo Lorena). L'homme fort de cette monarchie libérale est D. Antonio Cánovas del Castillo. L'époque est agitée, luttes des classes avec des grèves, violences, attentats, bouillonnement idéologique... (43)

Toute libéralisation du régime étatique espagnol entraîne obligatoirement l'émergence du nationalisme catalan. Il devient franc, clair et pacifique; dans les époques troubles, c'est plus compliqué; il prend la couleur et les armes du carlisme (catalanisme de droite) ou du fédéralisme (catalanisme de gauche) mais, on l'oublie, il y a aussi un catalanisme opportuniste et polymorphe: rares sont les Catalans qui, à un moment ou à un autre, ne se sentent catalans. Profitant de la conjoncture libérale une nouvelle pensée patriotique se manifeste à Barcelone, ni traditionaliste ni réactionnaire mais simplement catalane. Ce sont des jeunes, des très jeunes: Jaume Massó i Torrents lorsqu'il lance un journal "L'Avens" n'a que dix sept ans, ses camarades de rédaction ne sont guère plus âgés. Le noyau des rédacteurs de l'"Avens" se trouve surtout aux Beaux-Arts, à Llotja. Ils sont des admirateurs d'un catalaniste, Valentí Almirall, qui avait lutté au sein du Parti Fédéral de Pi y Margall. Les Catalans ont souvent une pensée compliquée et apparemment contradictoire; Valentí Almirall, le maître à penser de la jeunesse de l'"Avens" est d'abord catalaniste et se méfie du fédéralisme théorique de Pi, mais il reste internationaliste. Le pragmatisme des jeunes de l'"Avens" les conduit à ouvrir leur journal à tous ceux qui veulent écrire en catalan. (Rappelons qu'à cette époque la scolarisation avait lieu surtout en castillan)

Rapidement les élites catalanes collaborèrent à l'"Avens": Ramon Casas, Meinfrén, Rusiñol et autres jeunes; la génération plus âgée, Almirall, F.Soler, A.Guimerà, Yxart, Verdaguer, Oller... y enverra un peu plus tard des travaux

(43) Voir notamment SOLDEVILA Ferran . Historia de Catalunya. El regnat d'Alfonso XII i la minoritat d'Alfons XIII. Op. cit. pp. 1385 et suiv.

en vers et en prose. La ligne politique de ce journal éclectique est cependant progressiste, et très ouverte sur l'étranger, notamment la France; on y traduit des pages de V.Hugo, de E.Zola, de Coppée... "L'Avens" concurrence par son catalanisme moderniste l'autre grand journal catalan "La Renaixensa" qui en tant que revue parut en 1871 (44) plus tard il devint quotidien. "La Renaixensa" est un journal plus conservateur, plus "floralista", c'est une renaissance catalane tournée vers le passé. Aldavert, son directeur, et principal animateur, met souvent l'accent sur une Catalogne d'un autre temps et soutient ce folklore catalan qui provoque une sorte de révolusion intellectuelle dans une jeunesse qui voudrait introduire chez elle le progressisme européen.

Bien sûr leurs analyses sont partagées par les écrivains espagnols Galdós, Pardo Bazán, "Clarín" mais ils sont de langue castillane, leur problème est différent; ils n'ont pas sucé le même lait, le problème de langue officielle et dominante et de langue maternelle dominée se pose de plus en plus aux heures graves où l'Etat espagnol ne semble pas apte à réorganiser démocratiquement les derniers fleurons de son empire. Dans les années quatre vingts, il ne reste rien des idées généreuses de 1868 et de 1873; la jeunesse pensante de la Catalogne tourne le dos à l'Espagne traditionnelle militaire et intégriste, à la rhétorique, à la mièvrerie, à Campoamor et à Núñez de Arce; ils sentent leur différence et ils en font déjà un droit. (45).

L'"Avens" est donc l'organe de presse catalane qui ouvre dans les années 80 la porte à l'Europe en s'exprimant en langue catalane. Le chemin parcouru depuis l'"Oda a la Pàtria" d'Aribau est immense, il ne s'agit plus de reconquérir le passé comme le font encore les poètes des "Jocs Florals" mais de

(44) On peut consulter ces journaux à Barcelone aux Archives situées en face de la Cathédrale, l'Arxiu històric de la Ciutat de Barcelona, installés dans la Casa de l'Ardiaca. Des extraits et des comptes rendus se trouvent dans l'Historia de la Premsa Catalana. Vol. I Op. cit. pp.123 et suiv. et pp. 199 et suiv.

"L'Avens" devint à partir de 1891 "L'Avenç", toujours à la pointe de l'esprit avant-gardiste même en orthographe.

(45) Valenti Fiol dans sa thèse, prenant à témoin les critiques barcelonais Sardà, Ixart Perés, démontre que les lettres et la pensée catalanes sont tournées vers l'extérieur de la Péninsule. Au début de l'"Avens" on sent une volonté d'être moderne, de faire une littérature catalane moderne. Valenti a raison de rappeler les mots d'Almirall qui inspirent la ligne politique de la revue. "Todos hemos de ver el enemigo común en el sistema hasta hoy directivo de la organización nacional y contra el no hemos de considerar aliados y amigos, todos los que son sus victimas en lugar de hacer del catalanismo un arma de reacción contra todo idea moderna y expansiva, así en el terreno político como en el social y religioso." VALENTI i FIOLE Eduard. El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos Op. cit. p. 145 et P.157 et suiv.

préparer l'avenir. Et pour ce faire , il convient de voir et de connaître, les courants étrangers porteurs d'avenir, ^{et de s'en imprégner.} Ils vont s'acharner à traduire en catalan les auteurs allemands, anglais et français. Les romantiques semblent avoir leur préférence mais aussi les Parnassiens et les Symbolistes . Du point de vue social ce sont en général des fils de bonne famille, certains en rupture de ban. Le cas le plus connu comme ayant eu un impact sur les lettres catalanes est celui de Santiago Rusiñol.

L'importance de Rusiñol lorsqu'on étudie le modernisme littéraire catalan tient à la globalité de son idéologie -s'il y a une idéologie moderniste- qui comprend d'abord un mode de vie ,certains diront une vie de bohème, car c'est bien dans ce cadre que s'est forgé l'artiste, l'écrivain et le philosophe.

Juan Alcover, un poète de Majorque, contemporain de Rusiñol, s'est exprimé en ces termes:

"Rusiñol partout où il passe déverse à flots vitalité et animation, c'est une fontaine d'eau vive. L'air de notre île lui réussit et fait fructifier son génie.

Il est venu pour la première fois à Majorque il y a dix où douze ans. C'est un artiste né, il suffit de le voir, il le sera toujours, jeune ou vieux, malade ou bien portant, gai ou triste, à Paris, à Rome, à Sitges, à Pollença, seul ou en famille, peignant ou écrivant, conversant, plaisantant, contemplant un coucher de soleil ou blaguant avec son hôtesse ou laissant une missive à la cuisine sans jamais abandonner la muse de l'art...

Il a ébranlé et assaisonné la croûte froide et endurcie du terroir littéraire, il a réveillé le goût de la musique populaire, il a spiritualisé et ennobli la peinture... Il a insufflé à un art mièvre et silencieux lutte, chaleur et mouvement, il a distribué la semence de la nouvelle floraison qui pointe déjà.

...Sa résidence de Sitges était la Mecque du modernisme et Rusiñol son prophète. " (46)

(46) ALCOVER JOAN Obres completes Editorial Selecte. Barcelone 1951 pp. 212-214
Ces mots de Joan Alcover pour ses amis de Sóller montrent autant le personnage que la forte impression qu'il laissa à Majorque. Joan Alcover qui était poète bilingue et homme politique avait appartenu au parti libéral d'Antonio Maura. Un autre Alcover né aussi à la "Ciutat de Mallorca" est mossèn Antoni Maria ALCOVER, auteur avec Francesc de Paula MOLL d'un volumineux dictionnaire: Català. Valencià. Balear en plusieurs volumes, outil de travail indispensable à tous les catalanistes. Une deuxième édition a été publiée en 10 vol. par l'Editorial...

Rusiñol avant d'être le "Pape du modernisme" comme l'ont appelé ses amis et ses détracteurs avait joué un rôle dans sa Barcelone natale. Après la mort de son grand-père,

il se lia d'amitié avec un sculpteur Enric Clarasó (47).

Les deux jeunes artistes (Rusiñol n'avait que vingt ans) louèrent un atelier au 38 de la rue de Muntaner dans cette Barcelone dont nous parle Ixart dans un article sur l'Exposition Universelle de 1888 :

"Pendant que nos vieilles capitales de province tournent le dos au monde en regardant la mer, Barcelone se tourne du côté des Pyrénées et fixe les yeux sur l'Europe.

Presque tous les progrès matériels que celle-ci nous apporte entrent en Espagne par là. La France en particulier exerce une influence directe sur notre ville et les Barcelonais sont peut-être plus en contact avec elle qu'avec le reste de la Péninsule. " (48)

L'enthousiasme d'Ixart était certainement partagé par beaucoup de Catalans du Principat; les jeunes artistes de la capitale rêvaient sans doute de donner aussi un coup de pouce à la cité qui grandissait devant leurs yeux. L'atelier de Rusiñol et de Clarasó devint vite un cercle d'amis gagnés aux idéaux de liberté, Catalans et européens. Un jour ils eurent l'idée de mettre un nom à leur atelier devenu un centre d'illustres inconnus pleins d'avenir car parmi les assistants assidus on trouve les artistes peintres Ramon Cases, Eliseu Meifrèn, Josep Lluís Pellicer qui était aussi écrivain et syndicaliste, Ramon Casellas, écrivain et critique d'art, Pompeu Gener et autres.

Après de nombreuses discussions ils décidèrent d'appeler l'atelier qui était déjà moderniste avant la lettre le Cau Ferrat (49).

(46 suite) ..Moll. Palma de Mallorca 1968. En suivant moi-même mes itinéraires de Sanjaigo Rusiñol dans l'île de Majorque, j'ai interrogé de vieilles personnes qui avaient connu le peintre-écrivain; toutes ont confirmé son impact dans l'île.

(47) Certaines de ses oeuvres, notamment son Eve, sont exposées au Musée d'Art Moderne de Barcelone.

(48) YXART Josep. El año pasado. Ed. Librería española de López. Barcelone 1889. p. 164. L'écrivain Josep Yxart est avant tout un critique littéraire ; il écrivit en espagnol et en catalan dans des journaux de Barcelone et de Madrid. Entre 1886 et 1890 il publia cinq volumes avec le titre "El año pasado" où il réunissait une bonne partie des articles sur l'actualité artistique et littéraire catalanes de l'année précédente.

La "penya" (cercle d'amis) du "Cau Ferrat" de Barcelone recevait des personnes importantes des arts et des lettres qui donnèrent un certain relief au Cau primitif : les compositeurs Isaac Albeniz, Amadeu Vivès, Enric Morera, des écrivains Pin i Soler, Narcis Oller, des étrangers déjà célèbres comme l'actrice Eleonore Duse. Des jeunes aussi comme Puig i Cadafalch et Juan Maragall firent leur apparition dans l'atelier de Rusiñol et Clarasó (50).

Quoique jouissant d'une totale autonomie par rapport à l'"Avens", un lien idéologique les unissait à la publication catalaniste.

Le "Cau" de Barcelone est donc à l'origine du "Cau" de Sitges.

Ramon Planas nous dira que celui-ci fut le résultat d'un heureux hasard. (51) ; le modernisme d'action qui est celui de Santiago Rusiñol se nourrit de l'improvisation, Rusiñol et Meinren se dirigeaient- en "tartana" naturellement- vers Vilanova i la Geltru lorsqu'ils furent reconnus par des villageois. Ils allaient, paraît-il, au Musée Balaguer. Un an après l'artiste-écrivain s'écria en langage rusiñolien, au cours d'un banquet en l'honneur de ses amis de la ville :

"... Mes amis, un jour je vis une terre où le ciel était plus bleu, la mer également plus bleue, les maisons blanches et sans neige, tout était vert et fleuri. Je m'y suis arrêté. Je voulus voir de près ce qui me semblait si beau de loin, je voulus suivre cette plage où l'écume de la mer va et vient dans un bercement éternel, entendre cette mer qui parle avec la voix des vagues; elle dit des choses qui viennent des profondeurs et pénètrent profondément chez qui veut les entendre.....Je voudrais seulement que vous puissiez entendre avec quel enthousiasme au pays du brouillard, du froid et de la neige, je parlerai de ce pays du soleil.

.....En France on peut avoir beaucoup de millions, mais ils n'en auront jamais assez pour acheter une terre comme celle-ci où le vin

(49) Cf. PLA Josep Tres artistes: Manolo, Rusiñol, Mir Op. cit. pp. 351-353
Pla n'aime pas ce mot de "Cau" au sens propre tanière ou trou; il s'empresse de préciser qu'il ne s'agissait pas d'un centre clandestin bien sûr; cependant l'atmosphère non-conformiste devait pousser le groupe à garder une certaine discrétion. Le Cau renfermait outre un certain nombre de pièces de mobilier, divans, statues etc beaucoup d'objets en fer: clefs, vieux lampadaires, serrures, enseignes.:: dont Rusiñol était un amateur éclairé. D'où le nom de "Cau Ferrat".

(50) Ibid. p. 353

(51) PLANAS Ramon El Modernisme a Sitges Ed. Selecta Barcelone 1969
ch. IV La découverte de Sitges pp. 57 et suiv.

est malvoisie, les rivages sont d'or, le ciel lumière, où les femmes sont ardentes, tout nage dans une atmosphère de vie et d'amitié. "

Ramon Planas commente justement: c'est une déclaration d'amour à laquelle Sitges a pleinement répondu (52)

Les Fêtes Modernistes.

La pensée du modernisme littéraire chez Rusiñol se dégage des discours prononcés à Sitges, d'abord hors du "Cau" puis au "Cau". C'est un véritable petit palais de la mer sis sur le promontoire qui sépare les deux plages suburbaines (53) derrière l'église blanche de facture bien catalane qui domine la ville, la plage et la longue procession de palmiers de la promenade à côté de la mer.

La première fête moderniste fut une simple exposition de tableaux qui se tenait à l'"Ajuntament" (la mairie). Les principaux exposants étaient Ramon Casas, Rusiñol, Meinren et les artistes peintres locaux Antoni Almirall et autres. (54)

La deuxième fête, plus essentiellement littéraire, coïncide avec l'inauguration du "Cau", la fête eut lieu au théâtre du "Prado suburense": musique de Morera qui dirige l'orchestre, et de César Frank, puis représentation de l'Intruse de Maeterlinck que Pompeu Fabra avait traduite en catalan.

Casellas et Rusiñol jouèrent des rôles dans cette pièce (55) La présentation que fit le maître du "Cau" est une véritable affirmation du modernisme:

" Cet art peu sincère écrit avec des soupirs de rhétorique et des larmes formelles, ces discours enflés dont les mots tombent comme des cascades oratoires, ces monologues hurlés, l'art moderne est en train de les éliminer; il les range au grenier. Le jeune premier, le père noble et le traître meurent comme meurent les conventions, les pièces mièvres, les drames d'intrigues et d'imbroglios. Les cris des acteurs s'éteignent et tout tombe en poussière au-dessous de la scène. Si tout cela tombe, c'est grâce à des hommes comme Maeterlinck....

...Maeterlinck est un de ces saints réformateurs que l'humaine vulgarité tient pour fous; ce sont les fous qui poussent les idées à se frayer un chemin au milieu des gens qui végètent sur cette terre, qui luttent contre l'indifférence des uns et la mauvaise volonté des autres.

(52) Ibid. pp. 60-61.

(53) Subur semble avoir été l'ancien nom romain de Sitges.

(54) PLANAS Ramon El modernisme a Sitges p. 62.

(55) Ibid p. 75.

...Maeterlinck croit aux pressentiments, mais d'une façon poétique.
L'Intruse n'est que la mort qui approche et qu'un aveugle sent venir."

Il termine son discours sur une profession de foi :

"... Telle est l'esthétique de cet art, splendide et brumeux, prosaïque et grand, mystique et sensuel, raffiné et barbare, à la fois médiéval et moderne. Cet art, nous vous le présentons. Nous avons cette audace mais aussi cette excuse : nous l'aimons.

Nous l'aimons, nous aimons Sitges, à ses enfants nous offrons cette fleur virginale de cimetière. " (56)

Ces amis du hasard qui dans le radieux village de Sitges ouvrent la voie à ce qui sera plus tard l'^{..A}écriture automatique et le surréalisme n'ont pas choisi l'Intruse de Maeterlinck par hasard. D'abord l'hommage à la langue catalane était implicite dans la traduction; Pompeu Fabra, qui déjà menait campagne pour normaliser la langue catalane malmenée tant par la pression du castillan que par la négligence des Catalans, trouvait chez les modernistes du "Cau" l'occasion de faire avancer un idéal commun. En écrivant un catalan épuré le linguiste barcelonais, qui faisait déjà partie de l'"Avenç", élargissait son champ d'action, et c'était important; la langue populaire jouissait aussi du droit de cité depuis que le dramaturge Frédéric Soler, "Pitarra", et d'autres lui avaient accordé quelques titres de noblesse et une énorme popularité.

Le peuple grâce auquel la nationalité catalane existe était bien sûr absent des fêtes de Sitges; cependant rien ne prouve, comme l'ont affirmé certains critiques, qu'il n'était pas apte à recevoir le message symboliste de l'auteur flamand de langue française; Les peuples ibériques ont été à la bonne école pendant des siècles (mystères, "autos sacramentales", "roques" ces représentations allégoriques du Corpus (Fête-Dieu) dans les pays catalans...)

On peut douter que tous les "éclairés", rationalistes ou non, aient ressenti le frisson recherché à la fête moderniste. Maragall fit un article dans le "Diario de Barcelone" que la bourgeoisie appelait "el Brusi"; c'est un article fort objectif et non dépourvu d'ironie au départ: (57)

(56) RUSIÑOL Santiago. Obres completes. Ed. Selecta. Barcelona 2° ed. 1956
Discurs llegit a Sitges a l'ocasió de l'estrena de "L'intrusa" pp. 732-3

(57) Le "Diario de Barcelona" est le plus ancien journal barcelonais. Il fut fondé en 1792. En 1810 il était rédigé en catalan et en français; castillanisé par la suite il fut acheté en 1814 par Antonio Brusi. A la fin du siècle Mañé y Flaquer en était le directeur; sous sa direction, cet organe de la bourgeoisie maintint ses positions d'un catalanisme politique provincialiste. Rubió i Ors et Joan Cortadar y introduisirent l'esprit de la "Renaixença" et le journal fit campagne pour les "Jocs Florals" qui furent restaurés en 1859.

"Dès samedi commencèrent à se rendre à Sitges (venant presque tous de Barcelone) un grand nombre d'amateurs du "frisson nouveau", du dernier mot de la pensée nouvelle, de la dernière mode de l'esthétique contemporaine. Ils ont mis vraiment un certain raffinement en allant chercher l'émotion désirée, car il leur fallait traverser la mélancolique "marina" du Prat et de Castelldefels et les rocheuses Costes de Garraf; il leur aurait été plus facile de la trouver dans n'importe quel coin de la Rambla ou du "Paseo de Gracia ." (58)

Mais à la fin de l'article le moderniste de "La paraula viva", Joan Maragall reprend son sérieux et montre son enthousiasme: (59)

" Le genre dramatique de Maeterlinck n'admet ni compromis ni cotes mal taillées, il exige toute la dévotion d'un philosophe-artiste capable de rendre la vigueur d'une langue lorsqu'on la transvase dans une autre. Cela a été réussi par Pompeu Fabra, encore un jeune à qui le public rassemblé à Sitges doit les prémices du frisson maeterlinckien en Espagne". (60)

L'inauguration du "Cau" de Sitges donna l'occasion à Rusiñol de s'exprimer sur sa propre maison: "Le Cau est un refuge pour abriter ceux qui ont froid au coeur...un hôtel des pèlerins de la sainte poésie ". L'élitisme de sa conception moderniste y apparaît, mais dans une Espagne qui vit encore sous l'intégrisme religieux de la religion officielle, les paroles rusiñoliennes font passer un courant libertaire que l'appareil étatique ne peut ou ne veut pas réprimer; Non seulement les rouages administratifs sont lourds mais aussi la guerre de Cuba qui menace préoccupe les milieux gouvernementaux. Les "fous" de Sitges appartenant presque tous à la bonne société, malgré leur catalanisme invétéré, ne présentent aucun danger. Les autorités ferment les yeux lorsque les tableaux du Greco, saint Pierre et sainte Madeleine, traversent en procession civique Sitges. Portés en triomphe par une petite foule de modernistes peu croyants ou agnostiques les Greco feront leur entrée au "Cau" au milieu d'une population locale stupéfaite. (61)

La Troisième fête moderniste est encore un témoignage des idées de Santiago Rusiñol, pontifex maximus du modernisme littéraire catalan :

(58) "Diario de Barcelona" du 12 IX 1893. Cet article figure dans les Obres Completes de Joan Maragall. Op. cit. Vol II p. 80

(59) Cf. MARAGALL Obres Completes. Vol. I. Elogi de la paraula pp. 663 et suiv.

(60) Diario de Barcelona du 12 IX 1893. Op. cit. p.81.

(61) Les Greco furent achetés à Paris par Rusiñol qui depuis la bohème.....

" C'est la troisième fois que le "Cau Ferrat se réunit près de la mer, la troisième fois que, fuyant le bruit de la ville, nous venons rêver au bord de cette belle plage, nous bercer au rythme des vagues, prendre un bain de poésie, malades que nous sommes du mal de prose qui aujourd'hui court sur notre terre.

...Nous venons parce que nous avons besoin de nous nettoyer de toute cette farce égoïste, de tout cet apparent bon sens, de tout ce sérieux forcé ou de ce rire stupide que nous ont imposés d'un côté l'industriel enrichi, de l'autre la démocratie, sur cette terre qui, par peur d'être folle, devient de plus en plus inerte.

.....Ils (les matérialistes) se satisfont du monde qu'ils voient et n'ont le désir ni de le changer ni de l'améliorer ; ils croient au présent parce qu'ils y vivent et en vivent et l'avenir les épouvante. Ils ne veulent pas que le passé, ce passé de poètes et d'artistes, aiguillonne le présent et stimule la foi en l'avenir; ils ne sont pas comme le grand Grecó, les grands Leonard, Giotto, Botticelli et d'autres saints qui baisaient la tombe de leurs ancêtres et regardaient au loin; ce sont des hommes secs, peureux et pauvres d'idées, presque sans rêves: des montres qui n'avancent ni ne retardent, incapables de sentir la tristesse du couchant ni la rouge gaîté de l'aurore qui pointe et se lève majestueuse.

Elle viendra , cette aurore....

Flexibles comme l'eau amoureuse, vous pourrez fendre les coeurs de roche, vaillants comme les forgerons du Moyen-Age vous ferez plier la volonté de la matière. Travaillons à coups de marteaux et de baisers. Ici, tous ensemble, entre nous, sans oreilles étrangères à l'art et à la poésie, nous pourrons nous défouler, dire tout haut ce que souvent nous n'osons pas dire au milieu du grand troupeau, nous voulons être poètes, nous méprisons et plaignons ceux qui ne sentent pas la poésie; nous aimons mieux un Léonard de Vinci ou un Dante qu'une province ou une ville: nous préférons être symbolistes et déséquilibrés, fous et décadents plutôt qu'abattus et dociles; le bon sens nous étouffe, notre terre déborde de prudence; il vaut mieux passer pour Don Quichotte là où il y a tant de Sancho Panzá qui végètent, il vaut mieux lire des livres chimé-

(61) suite-dorée au "Moulin de la Galette" à Montmartre faisait des séjours périodiques dans la capitale de la France. Les tableaux avaient été découverts par le peintre basque Zuluaga; à cette époque, fin de 1893 début 1894 les deux peintres habitaient dans l'Ile Saint Louis. Cf. PLA J. Tres artistes Manolo, Rusiñol, Mir S.Rusiñol i el seu temps Op. cit. p.383 et suiv.

riques là où personne n'en lit d'aucune sorte" (62)

Ce discours lu à la troisième fête moderniste est le plus important des discours de Rusiñol; malgré son ton déclamatoire, ce n'est pas une improvisation, tout est pesé dans ce flot de paroles éloquentes. C'est le véritable manifeste des modernistes; il en ressort l'amour passionné de la liberté et de l'art. Leur vraie religion est l'art, leur temple le Cau Ferrat, seuls les initiés, ceux qui ressentent la poésie et l'art sont dignes d'y pénétrer, la bourgeoisie et le capitalisme sont condamnés au même titre que la classe ouvrière, tout nage dans l'idéalisme le plus éthéré. Nous sommes bons et notre tour d'ivoire est parfaite, c'est un "Cau d'illusions et d'espoir", ne cesset-il de répéter. Le règne de l'égoïsme doit être anéanti, il ne nous dit pas comment. Un certain panthéisme flotte dans ses paroles et l'amour de la Nature est hautement proclamé; mais rien sur la métaphysique spiritualiste ou simplement spirite; aucune allusion à des forces cosmiques capables d'insuffler à l'humanité l'amour de tous. Il n'y a pas de Messie mais un prophète doué d'un don de voyance et de jouissance. Le Pape du modernisme, comme on l'a appelé, manque d'universalité, manque de charité et il n'est solidaire que de ceux qui ont été touchés par la grâce: les vrais poètes et les vrais artistes.

Si nous nous plaçons dans le contexte de l'époque, son discours est subversif, non-conformiste; dans la mesure où il s'en prend à la société industrielle qu'il n'hésite pas à mettre en cause; le modernisme rusiñolien prépare la "révolution surréaliste" dont les masses sont exclues. Rusiñol cependant a eu un impact dans la société catalane, même sur les couches populaires, il représente un aspect important de l'esprit catalan, l'amour de sa terre et le désir de perfection. Le fait même qu'il soit devenu si populaire, malgré l'opposition de l'"establishment" politique et religieux, donne à Santiago Rusiñol un relief tout particulier. Il a semé partout un grain de fantaisie et les clowneries de certains artistes catalans modernes de génie trouvent un précédent chez le peintre-écrivain barcelonais.

La quatrième fête moderniste n'apporte rien de neuf dans le domaine des idées, elle fut célébrée le 14 II 1897 au "Prado Suburense" et le clou de la fête fut un opéra; les paroles étaient de Massó i Torrents et la musique d'Enric Morera. Une fois de plus les yeux de la Catalogne se tournèrent vers Sitges. Des centaines de personnes restèrent dans la rue sans pouvoir

(62) RUSIÑOL Santiago. Obres completes Op. cit. p. 734 et 735

pénétrer dans le théâtre où l'on représentait le drame lyrique catalan, la Fada (la Fée). La pièce déçut un certain nombre des assistants et la critique fut très mitigée (63), Comme souvenir de cette manifestation il nous reste un des meilleurs dessins-affiches d'Alexandre de Riquer, avec toutes les lignes ondulantes du modernisme (64).

Malgré le caractère élitiste des modernistes du "Cau Ferrat", Sitges fut la rayonnante capitale catalane d'un monde nouveau. Le "Cau" et Rusiñol attirèrent sur la "Costa Daurada" de véritables foules; à l'occasion des fêtes ou des réceptions privées l'avant-garde intellectuelle espagnole et étrangère se rendit à Sitges: Doña Emilia Pardo Bazán, Pérez Galdós, Angel Ganivet', Vincent d'Indy, Gillet, Argenot, Granados, Chausson, Manuel de Falla, Satie, ...et bien sûr toute la Barcelone intellectuelle moderniste et/ou progressiste.

La population n'était pas maintenue à l'écart et l'"Orfeó Català" éleva ses accents dans le ciel de Sitges, avec un répertoire d'oeuvres catalanes et européennes; on se remémore aussi la "danse serpentine" exécutée par une nuit de pleine lune et de mer calme sur un ponton près du Cau. Cette création de Loïe Fuller était très en vogue à Barcelone; la danseuse avec ses jeux de rubans flottants semblait s'être échappée d'un tableau moderniste; les spectateurs de Sitges faisant cercle autour d'elle avec leurs barques furent si profondément impressionnés que la fête reste gravée dans la mémoire des suburiens qui la racontent encore. (65).

Le dernier grand moment de la Sitges de Rusiñol à la fin du siècle fut l'inauguration du monument au Greco qui eut lieu le 29 Août 1898: Rusiñol y prit la parole:

"...Au moment où tant de faux héros tombent en poussière, il nous faut rehausser le prestige des vrais héros pour éviter que le bour-

(63) Curet confirm^h que "La Fada" ne connut qu'une seule représentation, celle de Sitges. CURET Francesc. Historia del Teatre Català. Ed. Aedos Barcelona 1967. pp.430-431. La revue de presse que nous présente Ramon Planes rend bien compte de la polémique artistique et sociale autour d'une pièce pour laquelle s'était déplacé l'Orchestre du Liceu de Barcelone sous la baguette du mestre Morera. PLANES Ramon El Modernisme a Sitges Op. cit. pp. 109 et suiv.

(64) Alexandre de Riquer Anglade est un des meilleurs dessinateurs modernistes catalans. Il se fit remarquer par ses ex-libris, certains ont été présentés à l'exposition du Casón del Buen Retiro en 1969, voir les reproductions dans le catalogue édité par le Ministerio de Educación y Ciencia.

(65) Cf. PLANES Ramon. El modernisme a Sitges pp. 97 et suiv. Des visites au Cau et des entretiens avec Ramon Planes m'ont renseigné sur le souvenir laissé par Rusiñol à Sitges.

bier ne les salisse; c'est un devoir de montrer à ceux de l'extérieur que si l'on honore les toréadors il y a aussi des gens qui honorent les artistes.... si l'on honore le veau d'or on trouve de l'or pour honorer l'idée pure."

Planes nous renseigne sur le rassemblement autour de la statue de Josep Reynés et l'écho populaire d'un acte qui montrait la maturité culturelle du peuple de Sitges qui érigea le monument par souscription publique. (66)

Aujourd'hui on pourrait dire que l'Espagne, malgré elle, réussissait la décolonisation bien avant les autres états d'Europe. La ville de Sitges et son "Cau" discrètement mais fermement montraient que leur monde était un autre monde. (67)

La cinquième et dernière fête moderniste eut lieu en 1899. Elle n'eut ni l'importance ni la portée des précédentes; cependant elle fit connaître le dramaturge Ignasi Iglésias: cet auteur que Fabregas situe à la frontière du modernisme et du naturalisme est d'extraction ouvrière; influencé par Ibsen son théâtre est lié à la problématique sociale. (68) On joua à Sitges "Lladres" (voleurs) et "La reina del cor". Dans cette même fête on représenta "L'Alegria que passa" de Rusiñol et Morera. Cette pièce avait déjà été jouée par Adria Gual en 1891 avant la création de son "Teatre Intim" (69).

Autres Modernistes

Bien que Santiago Rusiñol soit le principal représentant du moderne littéraire, bien d'autres écrivains méritent l'épithète de modernistes par leur catalanisme tourné vers l'avenir, par leur originalité et leur liberté de pensée, dans certains cas par leur extravagance. Nous l'avons dit maintes fois dans notre travail, le modernisme n'est ni une école ni un mouvement; si en Catalogne on l'a souvent appelé mouvement, c'est dû à la situation particulière de la nationalité catalane qui à cette époque ne jouissait pas d'un statut d'autonomie. Même en Catalogne le dénominateur commun qu'est l'usage de la langue ne suffit pas à enfermer cette explosion artistique et cultu-

(66) PLA Tres artistes: Manolo, Rusiñol, Mir. Santiago Rusiñol i el seu temps pp. 120 et suiv. et 129 et suiv.

(67) Sans dissenter ici sur la valeur et la signification de 1898, date de la perte par l'Espagne des colonies transocéaniques, Cuba et Philippines, rappelons qu'une génération d'écrivains a été marquée par les événements qui se sont produits cette année là. DIAZ PLAJA Guillermo a pu écrire un livre où il étudie les deux positions: Modernismo frente a Noventa y ocho Ed. Espasa Calpe. Madrid 1951. Le modernisme catalan n'y est pas étudié d'une manière spécifique.

(68) Cf. FABREGAS Xavier Historia del teatre català Ed. Millà Barc. 1978 p.187 à 195

(69) Gual, metteur en scène et dramaturge suivant en quelque sorte la.....

relle dans le carcan d'une école ou d'un mouvement. Chaque individu trace plus librement que dans le passé sa propre ligne de vie; on est moderniste à l'intérieur de sa propre sphère. Malgré l'individualisme commun les uns sont plus solidaires que d'autres. Le modernisme littéraire est comme le modernisme architectural, la diversité est de règle. Rusiñol et Maragall ont deux écritures complètement différentes, Maria Aurelia Capmany, écrivain féministe actuel, signale le modernisme de Victor Català, une George Sand catalane, qui pour échapper à la marginalisation que subissaient les femmes prit un nom d'homme, elle troqua son nom de Caterina Albert contre celui de Victor Català. Les éléments modernistes dans son chef d'oeuvre "Solitut" sont nombreux et importants, il en va de même dans certaines de ses narrations. (70)

Joan Maragall se situe dans la mouvance moderniste barcelonaise. Contrairement à Rusiñol il n'a pas de cercle, son "Cau" est chez lui, son pessimisme est vite surmonté par sa raison métaphysique, ce poète moderniste est l'un des plus grands poètes de Catalogne, le plus grand disent certains, il est le théoricien de la "paraula viva". Pour Maragall la parole est sacrée, l'homme ne devrait parler qu'en état de grâce. Paraphrasant Emerson, il dit: " Dieu crée dans la parole inspirée du poète". Le poète est un médiateur, en état de grâce il est relié par le macrocosme à Dieu. Maragall est élitiste mais la "paraula viva" n'est pas l'apanage d'une classe ou d'une caste, le poète qui habite dans chacun de nous peut devenir à un moment donné le médium de l'univers.

Il gagne sa vie au "Diario de Barcelona" mais collabore régulièrement à "La Veu de Catalunya", "L'Avenç", "Catalonia". Il refuse la politique politicienne et de parti. Il se définit comme catalaniste européen; germaniste de formation, il connaît et traduit Goethe, Nietzsche, Novalis...et s'intéresse à Hugo, Emerson, Carlyle, Ruskin; Maragall assimile la culture de son temps et la fait sienne. Il devient prophète et parle fort au nom de son peuple:

" Ecoute, Espagne-lavoix d'un fils / qui te parle en langue-non castillane;/ je parle la langue-que m'a donnée / la terre âpre:/ dans cette langue peu t'ont parlé;/ dans l'autre, trop. // On t'a parlé

(69 suite) ...la "ligne politique" du théâtre catalan incorpora à la culture catalane par des traductions les grands auteurs étrangers classiques ou modernes: Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen...

PLANAS Ramon. El Modernisme à Sitges. Op. cit. pp. 135 et 136 pp.181-183

(70) CATALA Victor. Obres completes Ed. Selecte.Barcelone 2^eed. 1972
L'oeuvre est préfacée et analysée par le critique littéraire Manuel de Montoliu.

Voir aussi l'article de Maria Aurelia Capmany dans El Temps del Modernisme del C.I.C. de Terrassa. Op.cit. pp. 210-228.

trop des Sagontins / et de ceux qui meurent pour la patrie: /de tes gloires-et de tes souvenirs / souvenirs et gloires-rien que des morts: tu as vécu triste... "

(début de l'Ode à l'Espagne)

"... Une voix / seule,seule au milieu des champs / à l'intérieur des terres, grande est la Castille./ Et elle est triste, car elle est la seule / qui ne peut voir les terres lointaines./ Parlez-lui de la mer, mes frères."(Fin de l'Hymne ibérique.)

Dans "l' Ode à Barcelone", le poète dialogue avec sa ville:

"-Où vas-tu, Barcelone, esprit catalan,/ tu as vaincu la "carçona" (la chaîne côtière) et sauté la clôture....

-... C'est l'amour qui me pousse,/ et je m'en vais en plein délire, les bras ouverts.

-...Tu es lâche, cruelle, grossière,/ Barcelone, tu souris / parce que tu as un beau ciel,/ vaniteuse, emportée, rusée/ tu es une parvenue qui crées par orgueil.

-.... Tu es vaine, coquine, traîtresse,/ grossière,/ tu nous fais baisser la tête,/ Barcelone, avec tes péchés, tu es à nous ! Tu es à nous ! Notre Barcelone! la grande ensorceleuse !"(71)

Dans tous ces vers l'amour pour sa Barcelone et sa Catalogne éclate, parfois cette "paraula viva" jaillit comme un geyser. L'actualité se matérialise vite en matière littéraire..Sa position de bourgeois ne l'empêche pas de prendre conscience, à la manière moderniste, réaliste et romantique à la fois, de la situation de sa chère ville. Dans des lettres à son ami Roura on trouve la Barcelone réelle en marche :

" Aujourd'hui tout est fermé, pas une voiture, pas une charrette, pas un tramway. C'est la fête des ouvriers qu'a imposée l'Internationale. Aujourd'hui dans les rues on ne voit que des travailleurs, beaucoup de travailleurs en grève..." (lettre à Antoni Roure datée du 1 er Mai 1890.)

Dans d'autres lettres il n'applaudit pas, il décrit et poétise en prose les bagarres qui ont lieu sur la "Rambla" entre les ouvriers et les forces de l'ordre. Dans une lettre plus confidentielle, il avoue à son ami Roura:

" Il me semble que je serai avocat toute ma vie. Mon Dieu ! Moi qui voulais être poète comme Byron ou Heine...avoir une tête "ombrageuse" et un front "rêveur" (en français dans le texte),parcourir le monde et ne vivre que pour la beauté et l'art! Ah ! Barcelone, Barcelone ! Ville bourgeoise, humide, aliénante, ah bourgeoisie, ah cloisons et couvertures, genre mou et peu consistant, ah ville moyenne en tout, en position, en richesse,

Barcelone, tu m'as bien foutu !" (lettre à Roura datée du 16 Mai 1890)
(71 bis)

Maragall est d'un modernisme rentré, il se situe par certains côtés à l'opposé de Rusiñol. Sa "vivència" est intérieure, il ressent tout ce qui est en dehors de lui, les sensations passent par son creuset personnel, tout rempli de fraternité universelle, et grâce à la magie de la "paraula viva" il compose les vers les plus émouvants de la langue catalane, comme le poème " La Sardana". (72) A la fin de sa vie assez brève, (il meurt à 51 ans) il écrira "El Cant espiritual" (1910) (73) Ce poème reflète le christianisme moderniste de Maragall qui peut-être est moins étranger au modernisme catholique européen que l'on a bien voulu le dire, mais cela n'est pas de notre ressort.

Le modernisme, nous l'avons souvent dit, manque d'homogénéité. Certains auteurs se sont imposés et on les prouve dans toutes les anthologies: Raimon Casellas ("Els sots feréstecs"), Marià Vayreda ("La Punyalada").

Les Illes, il s'agit bien entendu des Iles Baléares, sont représentées par deux modernistes importants, Costa i Llobera de Pollença et Joan Alcover de Palma, celui-ci, comme nous l'avons vu, admirateur de Rusiñol, il avait fait en 1904 une conférence à l'Ateneu barcelonais sur l'"Humanització de l'art" où il exposa ses théories artistiques; Appel-les Mestres, auteur polyvalent (poésie, théâtre, musique, peinture..), les anthologies présentent des poèmes comme "Boires altes" "La Dona d'aigua"...

Ruyra est considéré par certains critiques comme un des meilleurs prosateurs catalans, son roman "Marines i boscatges" paru en 1903 fut encore retravaillé, attitude peu moderniste, et parut dans une version plus ample en 1920 sous le titre "Pinya de Rosa". Le théâtre moderniste est surtout représenté par Adria Gual, Ignasi Iglesias, Pous i Pages. Certains critiques, notamment Xavier Fàbregas, considèrent que le modernisme littéraire pointe avec " El Liri d'Aigua" (1886) de Frederic Soler, "Pitarra" qui pressent les temps nouveaux, met en scène déjà un peintre moderniste et se termine avec "La Vida i la mort de Jordi Fragonal" (1912). Entre ces deux dates, tous les auteurs ont plus ou moins été touchés par le modernisme.

(71 bis) Ibid. pp. 1095 et 1098. Les lettres à Roura pp. 1088-1142 sont particulièrement importantes pour suivre la vie de Maragall.

(72) Ibid. pp. 167 et 168. " La sardana és la dansa més bella / de totes les danses que es fan i es desfan"....

(73) Ibid. pp. 177 et 178.

Même chez Angel Guimera les éléments modernistes ne font pas défaut en particulier dans des pièces importantes et universellement connues comme "La festa del blat" et "Terra Baixa" toutes les deux de 1896. La frontière entre le romantico-réalisme et le modernisme est parfois bien subtile. La critique est plus unanime pour classer à l'intérieur du modernisme : Guerau de Liost pseudonyme de Jaume Bofill, "La Muntanya d'Amatista" date de 1908, "L'idili dels nyanyos" (1903). Josep Carner qui deviendra un peu plus tard "noucentista", (qui est un véritable mouvement littéraire, à la tête duquel se trouve Eugeni d'Ors). On pourrait encore citer Enric de Fuentes, Pujols, Puig i Ferrater, Pompeu Gener, Prudenci Bertrana, Jaume Brossa.

Très "vitalistes" un peu à la manière du galicien Valle-Inclan il faut signaler Pompeu Gener et Diego Ruiz. (74)

Beaucoup de ces auteurs ont envoyé des articles aux revues modernistes, ~~portant~~ aussi bien sur l'art que sur les lettres, comme "Els quatre gats" que dirige Pere Romeu, gérant du café-restaurant du même nom dont nous avons déjà parlé. Romeu présentant la revue qui en catalan s'adresse aux catalans et aux non-catalans qui aiment son pays avertit que "les compositions seront insérées toujours avec l'orthographe de celui qui les écrira, les travaux seront sérieux ou drôles à condition que la plaisanterie soit de bon goût, j'ai déjà dit que mes chats sont bien élevés et ne remuent pas les tas d'ordures". L'éditorial se termine en demandant au public de lui réserver un bon accueil en hommage à la terre catalane et il est signé "L'Hostaler". (75)

La revue dura peu de temps, un peu plus de trois mois, et fut remplacée par "Pel i ploma" (les poils du pinceau et la plume pour écrire).

Les rédacteurs et les collaborateurs étaient pratiquement les mêmes; le caractère de "Pel i Ploma" est peut-être encore plus européen: on y trouve parfois le trilinguisme catalan, castillan, français. Les reproductions d'oeuvres d'art, et notamment des tableaux de Ramon Cases, étaient d'excellente qualité. La revue s'éteignit définitivement en 1903. Ses apports au modernisme en ont fait la revue indispensable à toute personne intéressée par ces études. (76). On trouve aussi des articles modernistes éparpillés dans les nombreux journaux et revues de l'époque (quelques dizaines de titres)

Ils rivalisent d'enthousiasme, sans exclure une certaine naïveté, pour les idéaux catalans et européens.

(74) Cf. MARCO Joaquim: El Modernisme literari Op. cit. pp.44-65.

FABREGAS Xavier dans "El temps del Modernisme" du C I C de Terrassa...

La Catalogne d'aujourd'hui revit par une critique positive les idéaux de la fin du XIXe siècle. M. Fontbona conservateur à la Biblioteca de Catalunya et un des meilleurs spécialistes de l'art catalan a souvent utilisé l'expression de "explosion moderniste" pour signifier ce qui s'est passé dans son pays peu avant l'aube du XXe siècle, la langue catalane n'est plus, même pour les étrangers, un patois qu'on peut rabaisser et marginaliser mais une langue de culture et d'enseignement, la littérature s'inscrit dans les mouvements européens et l'art, surtout celui dont le souffle s'exprime en pierre ouvre mille chantiers, le plus important est celui de la Sagrada Família; il y a plus d'un siècle que ses tours s'élèvent et continuent à s'élever grâce à l'effort des générations passées et présentes. Cette sardane gigantesque qui domine la grande métropole méditerranéenne symbolise plus que jamais la présence catalane dans notre frêle Europe en construction.

Léo MARZO,
UNIVERSITE PARIS X, NANTERRE.

-
- (74 suite).....Op. cit. p.229 et suiv. FUSTER Joan Literatura catalana contemporànea Ed. Curial. Barcelona. pp. 33-39. et 53 et suiv.
Le volume contient une importante bibliographie de Ramon Pla i Arxé.
- (75) Les "Quatre Gats" du 10 II 1899. Institut Municipal d'Historia.
Cal Ardiaca. Barcelona. Les "Quatre gats", le dernier numéro porte la date du 25 V 1899.
- (76) " Pel i Ploma" On peut consulter cette revue aussi à l'Institut Municipal d'Historia à la maison de l'Ardiaca à Barcelona.

LA GENERATION POETIQUE CATALANE DES ANNEES 70: brève tentative
d'approche

Voici une rapide introduction à cette petite anthologie de poètes de la nouvelle génération qui renouvela le panorama poétique catalan des années 70. Ils n'y figureront pas tous étant donné les limites matérielles dont nous disposons mais ce petit échantillon nous permettra de présenter quelques jeunes poètes qui, dans la décade précédente, cultivèrent une poésie largement ouverte au futur. Beaucoup d'entre eux ont évolué ensuite dans leur trajectoire littéraire, mais ce que nous prétendons faire ici c'est privilégier ces heures-là dans une sorte de coupe synchrone qui nous permette de saisir le kaléidoscope poétique qu'on vivait à l'époque, qui est encore presque la nôtre.

Avant de présenter quatre poèmes de quatre auteurs différents, je voudrais souligner quelles étaient les aspirations poétiques du moment, à travers deux poèmes-manifestes qui inaugurent la décennie 70, objet de notre article: "Literatura" de Gabriel FERRATER et "Sistemes" de Pere GIMFERRER.

Dans "Literatura" il est question de la trajectoire du poète-calmar qui fait de son encre une arabesque formelle, mêlée à une certaine dose de subjectivité. Derrière la métaphore, on trouve la tentative formaliste d'une époque qui, en suivant les spasmes et en naviguant selon le courant du temps, croyait en une littérature où l'on pourrait parler de l'ineffable. Gabriel FERRATER fait une critique sans pitié, ou presque, de la poésie néo-symboliste de notre après-guerre, qui n'était plus appropriée à un poète de la fin des années 60.

"Sistemes"

La poesia és
un sistema de miralls
giratoris, lliscant amb harmonia,
desplaçant llums i ombres a l'emprovador: per què
el vidre esmerilat? Com parlant - de conversa amb
amb les tovalles i música suau - jo et diria, estimada,
que aquest reflex, o l'altre, és el poema possible
sobre la duquessa morta a Ekaterinenbourg,
i quan es mou el sol vermell a les finestres, jo recordo
els seus ulls blaus... No ho sé, n' he passat tantes, d'hores,
als trens de nit, tot llegint novel·les policíiques
(sols a la casa buida, obríem els armaris),
i una nit, anant cap a Berna, dos homes es besaren al meu departament
perquè era buit, o jo dormia, o era fosc
(una mà cerca l'altre, un cos l'altre)
i ara gira el cristall
i amaga aquest aspecte: el real i el fictici,
la convenció, és a dir, i les coses viscudes,
l'experiència de la llum als boscos hivernals,
la dificultat de posar coherència -és un joc de miralls-,
els actes que es dissolen en la irrealitat,
els àcids que envaeixen velles fotografies,
el groc, la lepra, el rovell i la molsa que esborren les imatges,
el quitrà que empastifa els rostres dels nois amb canotier
tot allò que una tarda morí amb les bicicletes,
cromats vermells colgats a les cisternes,
a càmera lenta els cossos (a l'espai, com al temps) sota les aigües.

(Enfosquit oom el fons d'un mirall esberlat, l'emprovador
és l'eix d'aquest poema.)

GIMFERRER Pere: Els Miralls.

"Sistemes"

La poésie est
un système de miroirs
tournants, glissant harmonieusement,
déplaçant lumières et ombres dans le salon d'essayage: pourquoi
ce verre étamé? Tout simplement - dialogue
avec les nappes et la musique douce - je te dirais, chérie,
que ce reflet, ou l'autre, c'est le poème,
ou l'une de ses formes: il y a un poème possible
sur la duchesse morte à Ekaterinenbug,
et quand le soleil rouge bouge sur les fenêtres, je me souviens
de ses yeux bleus...Je ne le sais pas, j'en ai passé, tant d'heures,
dans les trains de nuit, en lisant des romans policiers
(seuls dans la maison vide, nous ouvrons les armoires),
et une nuit, allant vers Berne, deux hommes s'embrassaient dans mon
compartiment
parce qu'il était vide, ou que je dormais ou qu'il faisait nuit
(une main cherche l'autre, un corps l'autre)
et maintenant tourne le cristal
et ces images se cachent: le réel et le fictif,
la convention en somme et les choses vécues,
l'expérience de la lumière sur les bois hivernaux,
la difficulté d'y mettre de la cohérence - c'est un jeu de miroirs -,
les actes qui se dissolvent dans l'irréalité,
les acides qui envahissent les vieilles photographies,
le jaune, la lèpre, la rouille, la moisissure qui effacent les images,
le goudron qui barbouille le visage des garçons au canotier,
tout ce qui un après-midi est mort avec les bicyclettes,
plaques de rouille suspendues dans les citernes,
pris au ralenti les corps (l'espace et le temps) sous les eaux.
(Sombre comme le fond d'un miroir brisé, le salon d'essayage
est l'axe de ce poème.)

GIMFERRER Pere "Els Miralls"

Pere GIMFERRER nous donne la clef de la poésie contemporaine: Son relativisme et son perspectivisme comme système de miroirs tournants propres à nous transmettre un reflet - ou poème - du réel et du fictif sans possibilité aucune de les disjoindre. Ce principe est corroboré par l'utilisation de la technique avant-gardiste du "collage" par laquelle nous est démontré que les expériences tant littéraires - la du-
cheese morte..., romans policiers... - que réelles - nuit dans le train - sont l'axe de ce poème mais ces expériences nous sont murmurées sur un ton de douceur décadente en accord avec la mort qui vient, et cela sous l'effet de tout ce qui est agent de détérioration: " les acides qui agissent sur les vieilles photos, le jaunissement, la lèpre, la rouille, la moisissure qui effacent les images, le goudron qui salit les visages, ou les expériences d'un après-midi en vélo dans la lointaine jeunesse". Une conclusion finale est tirée: l'axe du poème est la réalité noircie par la mort comme un salon d'essayage au miroir brisé et sombre.

o o o o o o o o o o o o

Le relativisme que laissait présager le poème de GIMFERRER se manifeste à travers les différents courants de la poésie catalane d'aujourd'hui qui traite de thèmes divers. Voyons-en quatre:

1/ La poésie à résonance sociale et civique (Ramon PINYOL).

"Teorema"

M'enfilo dalt, empollastrit i ranc,
d'un d'aquests blocs.
Cerca-hi un punt de suport per a la palanca
i remouràs tot Catalunya!

PINYOL Ramon: Remor de rems

"Teorema"

Je grimpe, coq faraud et boillillant,
sur un de ces blocs.
Cherches-y un point d'appui pour ton levier
et tu soulèveras toute la Catalogne!

PINYOL Ramon: Rumeur de rames

Ramon PINYOL, fidèle à sa condition de poète et de Catalan, devient la voix de son peuple dans ce "Théorème" où, devenu coq; il veut remuer la conscience de la Catalogne pour annoncer une nouvelle aurore. Un langage abrupt, plein de sonorités opaques et riches en créations lexicales, véhicule le symbole du coq-poète.

2/ La poésie du rêve et de l'introspection métaphysique - Xavier BRU de SALA.

"El temps és fum"

Pobles perduts al mig del temps que parla
del seu engany de l'hora repetida
fins al final reflex d'ella mateixa
giravoltant

entorn d'un eix esqueixats tots els altres,
pels fets fingits que omplen els fulls dels llibres
on s'han escrit els somnis de la història
els crits del homes

que han existit creien que ja vivien
i essent reals destrossen rius, les tombes
dels seus antics que són ells i no ho saben
fins que morint

veurem ben clar que el no-res senyoreja
el primer clam la darrera paraula
i que ningú ni jo ni els deus de marbre
són més que fum

BRU de SALA: La fi del fil

"Le temps est fumée"

Peuples perdus dans le temps qui parle
de leur erreur de l'heure qui se répète
jusqu'au bout reflet d'elle-même
 toujours tournant

autour d'un axe dans l'effondrement de tous les autres
grâce aux faits figés qui remplissent les pages des livres
où sont écrits les rêves de l'histoire
 les cris des hommes

qui ont existé croyant qu'ils vivaient
et étant réels détruisent les fleuves les tombes
de leurs ancêtres qui sont eux-mêmes et ne le savent pas
 jusqu'à la mort

nous verrons clairement que le non-être domine
la première clameur la dernière parole
et que tous et moi et les dieux de marbre
 ne sommes que fumée

BRU de SALA Xavier: La fi del fil

Durement, en peu de mots, issus de la clameur, loin de toute imagination exubérante, BRU de SALA nous parle de la marche du temps tout en s'insérant parmi les poètes de la temporalité. Tout est apparence et rêve dans un retour à l'existential qui va souvent rejoindre le non-être existentialiste. L'absence de ponctuation, de pose signalée, contribue à créer un "continuum" poétique qui a beaucoup de rapport avec la fumée, tandis que l'usage du décasyllabe avec césure après la quatrième syllabe rappelle la tradition médiévale. C'est une poésie de concepts qui prétend refléter la problématique de l'homme devant la vie et la mort, à travers la sobriété et la concision d'une langue qui évoque les vieilles fragrances de Manrique, Quevedo ou de notre Ausiàs March, tous trois poètes de la temporalité sur un total chevauchement intérieur.

3/ La poésie spatiale et visuelle: Antoni TAPIES-BARBA.

Fidèle à la tradition avant-gardiste, TAPIES-BARBA utilise

l'esthétique de rupture et de provocation que lui donne la métrique échelonnée des futuristes, laquelle rompt avec l'équilibre harmonique de phrase en un perpétuel chevauchement, tandis qu'avec lyrisme il nous parle de son cheminement dans la poussière lunaire d'autres tentatives.

"Pujaré la tristesa"

Ara vinc
 amb corones
 aïrades,
ara vinc de pedres
ben ple per la
riba.
 Decanteu-vos!
 Cerqueu el sarró!
Duc
 pols
 lunar
 a
les
 celles !

Antoni TAPIES-BARBA: Siboc.

"J'arrive..."

J'arrive
 avec des couronnes
 de vent,
j'arrive de pierres
tout chargé par la
rive.
 Allez-y !
 Cherchez la musette !
J'ai
 de la poussière
 lunaire
 dans
les
 sourcils !

TAPIES-BARBA Antoni: Siboc

"Literatura"

Tan vehement, va dir-se un calamar
faig el ridícul: un raig fi de tinta
ja desvia aquests monstres, ben poc crítics.
Perduda l'abundància del cor,
va descobrir la voluptat formal:
mentir-se objectivat en l'arabesc
i fer-s'hi encara veure, subjectiu.
De l'urc de no amagar-se gaire, en deia
sinceritat: de la por de trobar-se
massa exposat, sentiment de l'estil.
Lliurat a l'esperança que els espasmes
de l'aigua li anirien a favor,
deia fe en el llenguatge. Va morir
devorat: l'inefable el va temptar.

FERRATER Gabriel: Les dones i els dies

"Literatura"

Tant de véhémence, se dit un calmar,
me rend ridicule: un fin jet d'ancre
écartera ces monstres, si peu critiques.
Une fois perdus les épanchements du coeur
il découvrit la volupté formelle:
se mentir dans l'arabesque objective
et se révéler encore, subjectif.
La fierté de ne guère se cacher il l'appelait
sincérité; la crainte de se trouver
trop exposé, le sentiment du style.
Livré à l'espoir que les frémissements
de l'eau lui seraient favorables,
il disait sa foi dans la langue. Il mourut
dévoré, tenté par l'inéffable.

Gabriel FERRETER "Les femmes et les jours"

4/ Poésie d'essence traditionnelle: Maria-Mercè MARÇAL.

"Pujaré la tristesa"

Pujaré la tristesse dalt les golfes
amb la nina sense ulls i el paraigua trencat,
el cartipàs vençut, la tarlatana vella.
I baixaré les graus amb vestit d'alegria
que hauran teixit aranyes sense seny.

Hi haurà amor engrunat al fons de les butxaques.

MARÇAL Maria-Mercè: "Bruixa de dol"

"Je monterai la tristesse..."

Je monterai la tristesse au grenier
avec la poupée sans yeux et le parapluie cassé,
le cahier vaincu, la vieille tarlatane.
Et je descendrai les marches vêtu de la gaîté
tissée par les araignées folles.

Il y aura de l'amour en miettes au fond des poches.

MARÇAL Maria-Mercè: "Sorcières en deuil"

Une poésie pleine d'images nous évoque l'introspection des états de conscience de l'expérience amoureuse. L'amour est monté aux combles pour abandonner tous les vieux compagnons du passé, tout ce qui empêche la libre et sincère expression du sentiment, mais c'est aussi une descente au coeur même de l'autre, vêtu d'une allégresse tissée par les araignées - ou Parques - folles du destin de la passion insensée. Après ces préalables seulement l'amour s'émiettera dans les poches et pourra se conserver comme quelque chose qui s'est accompli. L'anisosyllabisme métrique n'altère pas le rythme musical du poème dont l'accomplissement tient au symbolisme de l'ascension et de la descente préalables à l'amour, déjà déjà consommé en brillante synthèse au fond des poches.

María Isabel PIJOAN I PICAS,

Professeur de Lycée.

(Traduction de Léo MARZO).

BIBLIOGRAPHIE

Poèmes de:

- BRU DE SALA Xavier: La fi del fil. Ed. Proa. Llibres de l'Ossa Menor, N° 75. Barcelona 1973.
- FERRATER Gabriel: Les dones i els dies. Edicions 62. Col. Cara i i creu. N° 10. Barcelona 1968.
- GIMFERRER Pere: Els Miralls, Edicions 62. Barcelona 1970.
- MARÇAL Maria-Mercè: Bruixa de dol. Ed. Llibres del Mall. Barcelona 1979.
- TAPIES-BARBA Antoni: Siboc. Ed. Curial. Barcelona 1973.

Autre:

- BENSOUSSAN Mathilde: Ecrivains de Catalogne. Ed Denoël Paris 1973
- BROCH Alex: Poesia catalana, Antologia 1939-68. Edicions 62 El Garbell. Barcelona 1985.
- BROSSA Joan: Poesia escènica. Edicions 62. Barcelona 1975-85.
- FOIX J.V. Antologia poètica (Homenatge en els 80 anys del poète) Ed. Els llibres de l'Ossa menor. Barcelona 1973.
- FUSTER Joan Literatura catalana contemporània. Ed. Curial Barcelona 1982.
- GIMFERRER Pere Antoni Tàpies et l'esprit catalan. (Trad. Robert MARRAST) Ed. Cercle d'Art. Paris 1976.

Dans le cadre d'une recherche plus approfondie portant sur une *comedia* de Fray Gabriel Téllez, plus largement connu sous le pseudonyme de Tirso de Molina, nous avons rencontré Alphonse Royer. Cet homme de théâtre du XIXème siècle, écrivain et traducteur, nous a semblé mériter l'article que nous lui consacrons.

Alphonse Royer et le théâtre espagnol.

- A - Alphonse Royer, sa vie, son oeuvre.
- B - Alphonse Royer et le théâtre.
- C - Alphonse Royer , traducteur de Cervantes.
- D - Alphonse Royer, traducteur d'Alarcón.
- E - Alphonse Royer, traducteur de Tirso de Molina.

A - Alphonse Royer, sa vie, son oeuvre.

L'article le plus complet que nous avons pu trouver concernant Alphonse Royer est celui du *Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle* ; c'est pour cette raison que nous le reproduisons dans son intégralité:

"ROYER, Alphonse: Littérateur et auteur dramatique né à Paris le 10 septembre 1803, mort le 11 avril 1875. Il était fils d'un ancien commissaire-priseur auteur de quelques essais administratifs. Tout jeune, il s'enrôla dans la phalange romantique dont le chef était Victor Hugo, alors dans tout l'éclat de sa gloire; la rénovation politique et littéraire de la France s'affirmait chaque jour davantage, les idées libérales gagnaient du terrain et tout jeune homme doué de quelque imagination se posait en réformateur. Un roman moyen âge, *les Mauvais garçons*, fut le début littéraire d'A. Royer (1830), début qui fut remarqué, même au milieu de cette époque si féconde en livres curieux et entraînants. L'éclat du style, la richesse de l'imagination, l'étude des moeurs firent comparer ce roman à *Notre Dame de Paris*; il manquait seulement à son auteur une plus grande expérience de la vie et des passions. Une première tentative théâtrale, *Henri V et ses compagnons* (théâtre des nouveautés, 27 février 1830) fut assez heureuse; ce n'est qu'une imitation habile, avec quelques développements nouveaux de la première partie du *Henri V* de Shakespeare. Chose bizarre ! le gouvernement de Louis Philippe eut peur de ce titre de *Henri V* et interdit la représentation de la pièce...en province seulement.

Quelques romans suivirent ces débuts de bon augure *Manoël, un Divan, Venezia la bella* (1834). D'un séjour de quelques années en Orient, A. Royer rapporta des articles remarquables sur *la législation musulmane*, insérés de 1836 à 1837 dans *la Gazette des tribunaux*, et un livre très original *Aventures de voyage* (1837). *Le Connétable de Bourbon* (1838), *Robert Macaire en Orient* (1840), *les Janissaires* (1844) complètent l'oeuvre d'A. Royer comme romancier.

Sa carrière théâtrale est encore mieux remplie: comédies, vaudevilles, drames, *libretti* d'opéras. A. Royer a abordé tous les genres avec succès et fait preuve d'un mérite incontestable. En 1839, il fit jouer *Ecorce russe et coeur français*, un acte, en collaboration avec Auguste Jouhaud. Représentée sur une scène inférieure, le théâtre St

Marcel, cette petite pièce méritait un meilleur sort, ainsi que *l'Agent matrimonial*, jouée la même année au même théâtre. Le hasard l'ayant mis en rapport avec Gustave Vaëz dont le caractère et le genre de talent sympathisaient merveilleusement avec le sien, il l'eut dès lors pour collaborateur assidu. On doit à cette collaboration d'excellentes traductions et des livrets d'opéra d'une véritable valeur; le premier fut celui de *Lucie de Lammermoor* pour la musique de Donizetti (théâtre de la Renaissance, 1839; Grand Opéra, 20 février 1846). Ce *libretto* révéla chez ses deux auteurs une grande aptitude scénique et des mérites de style qu'on ne rencontre guère dans ce genre de production. Ils donnèrent ensuite à l'Odéon *Le Voyage à Pontoise*, comédie en trois actes et en prose (14 avril 1842). Le succès de cette pièce que recommandent une intrigue originale, une franche gaieté, détermina bon nombre de Parisiens de la rive droite à entreprendre le voyage à l'Odéon. A ces deux ouvrages succéda le livret de *La Favorite*, le célèbre opéra de Donizetti. C'était d'abord un opéra en trois actes, appelé *l'Ange de Nissida* et destiné au théâtre de la Renaissance. La fermeture de ce théâtre décida les auteurs à remanier leur plan, pour en faire un opéra en quatre actes et ils s'adjoignirent, dit-on, Scribe. Cette assertion, émise par Victor Moulin dans son livre *Scribe et son théâtre*, a été contredite par A.Royer; la partition seule de *La Favorite* porte le nom de Scribe. Ils donnèrent ensuite toujours en collaboration *le Bourgeois grand seigneur* (comédie en trois actes jouée à l'Odéon le 3 novembre 1842); *Dom Pasquale*, opéra-bouffe (Théâtre-Italien, 3 janvier 1843); *Othello*, opéra en trois actes, musique de Rossini (Opéra, 2 septembre 1844); *La Comtesse d'Altemberg*, drame en cinq actes (Odéon, 11 mars 1844); *Robert Bruce*, opéra en trois actes, musique de Rossini (Opéra, 30 décembre 1846); c'est la traduction de *la Donna del lago*; la retraite de Mme Stolz, qu'un malentendu fit siffler par quelques impatients, arrêta cette oeuvre dès sa première représentation; *Jérusalem*, opéra en trois actes, musique de Verdi (Opéra, 26 novembre 1847), traduction de *I Lombardi*, représenté à Milan dès 1843 et au Théâtre-Italien de Paris, le 10 janvier 1843; *les Premiers pas* ou *les Deux génies*, musique d'Adam, d'Halévy et d'Auber (Opéra, 15 novembre 1848). A.Royer a encore donné aux Variétés, en collaboration avec M.Charles Nancy, un vaudeville en un acte, *Déménagé d'hier* (17 mai 1852).

Chevalier de la Légion d'honneur depuis 1844, A.Royer a dirigé le théâtre de l'Odéon de 1853 à 1856 et ensuite jusqu'en 1862, le Grand Opéra, avec Gustave Vaëz, associé à son administration. En 1862, il fut nommé inspecteur général des beaux-arts. Ayant renoncé à écrire pour le théâtre après la disparition prématurée de son collaborateur assidu G.Vaëz, il publia d'excellentes études sur la littérature dramatique espagnole, entre autres une traduction du *Théâtre d'Alarcón* (1864) et un intéressant ouvrage anecdotique intitulé *l'Opéra* (1875) qui parut quelques jours avant sa mort."

Il reste peu de choses à ajouter pour compléter cet important article. *Le*

Dictionnaire des Lettres françaises du XIXème siècle entrepris sous la direction du Cardinal Georges Grente de l'Académie française ne nous apprend rien de plus.

Cependant, si nous consultons *Le catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, nous constatons qu'A.Royer est également l'auteur d'autres romans, drames, vaudevilles ou livrets comme par exemple *l'Auberge des trois pins*, *Cadet la perle* (drame en cinq actes), *Chodruc Duclos ou l'homme à la longue barbe* (mélodrame en cinq actes et huit tableaux), *La Dame de trèfle* (vaudeville en un acte), *Les Fantaisies de Milord* (comédie-vaudeville en un acte), *Le jeu de l'amour et de la cravache* (vaudeville en un acte), *Le jour et la nuit* (comédie-vaudeville en cinq actes), *Mademoiselle Beata*, *Mademoiselle Rose*, *Stradella* (grand opéra en trois actes et cinq tableaux) et *Un ami malheureux*.. A cela, il faut ajouter, en dehors de la traduction d'Alarcón, celles de Carlo Gozzi, de Miguel Cervantes de Saavedra et de Tirso de Molina ainsi qu'une *Histoire Universelle du Théâtre* en quatre volumes, publiée en 1869.

En outre, l'ouvrage de Max Milner intitulé *La littérature française* nous apprend qu'A.Royer écrivit pour *La presse* (journal fondé en 1836 par Emile de Girardon) des descriptions de pays étrangers aux côtés de Théophile Gautier (articles sur les beaux-arts) et de Victor Hugo (articles sur les questions sociales).

Enfin, quelques renseignements nous sont fournis dans *l'Histoire du Théâtre National de l'Odéon* de Christian Genty. A.Royer fut le successeur d'Altaroche à la direction de ce théâtre. Il y resta du 1er Août 1853 au 30 juin 1856. "Sympathique aux artistes, apprécié du public et connaissant les détours de la maison, sa nomination rassemblait bien des suffrages". Au cours de son passage à l'Odéon, des pièces de George Sand, d'Alexandre Dumas père, de Voltaire et de Beaumarchais, entre autres, furent représentées. La pièce de Ponsard, *la Bourse*, comédie en cinq actes, en vers, termina "par un coup d'éclat la carrière directoriale d'A.Royer...le succès en fut foudroyant...la satisfaction des auditeurs ne touchait pas uniquement l'ordinaire public; elle pénétrait dans toutes les classes de la société pour aller jusqu'au Chef de l'Etat, Napoléon III..." qui félicita par écrit son auteur. La pièce "traînait sur la scène une série de louches personnages de la finance, dévoilait leurs coupables agissements et flagellait comme il se convient le détestable engouement de la spéculation...La clôture de la saison eut lieu le 30 juin avec la 49ème représentation de *la Bourse* et avec la fin du règne d'A.Royer, qui, par décret, du 1er juillet 1856, fut mis à la tête de l'Académie nationale de musique, berceau de ses premières amours d'auteur-librettiste."

B - Alphonse Royer et le théâtre.

Dans son *Histoire universelle du théâtre*, qu'il publie en 1869, Alphonse Royer nous explique ce que cet art représente pour lui, et ce dès la première phrase d'introduction de son livre: "L'histoire du théâtre chez tous les peuples et dans tous les temps, c'est l'histoire des idées et des moeurs des nations , prise dans sa forme la plus vivante: Eschyle, Aristophane, Plaute, Calidasa, Jehan Michel, Machiavel, Lope de Vega, Shakespeare, Molière ne produisirent pas seulement leurs idées mais les idées de leur siècle. Le climat, la religion, la date, la nationalité sont aussi bien dans l'oeuvre que le génie de l'écrivain."

Il note par la suite que le théâtre a dû souvent lutter pour continuer d'exister et à propos de celui de l'Espagne (du XVI ème siècle plus précisément) il dit ceci : "En Espagne, dans sa lutte contre les pouvoirs établis, le théâtre triomphe comme partout. Dans ce pays, dévot par excellence, il a pour lui les confréries religieuses à qui il paye une redevance pour l'assistance des pauvres, et c'est au nom des pauvres que tous les coups portés au théâtre sont détournés malgré l'Inquisition."

Essayant de définir cet art, il ajoute: "Est-il rien de comparable à cette chaîne électrique qui communique à la fois la même impression à toute une assemblée, qui la fait bondir, s'écrier, pleurer, rire à un même instant?"

Pour lui, la condition essentielle de la durée du succès c'est la moralité du théâtre, étant entendu que "la véritable immoralité, celle qu'on doit éviter avec soin, c'est celle qui rend le vice aimable, et celle là, il faut avoir le courage de l'avouer, appartient tout entière au théâtre moderne."

Son *Histoire du théâtre* est aussi un examen comparé de la littérature dramatique des différentes nations, aux différentes époques à partir de l'Antiquité et en passant, par exemple, par le théâtre en Chine ou le théâtre persan, ce qui montre l'ampleur de son étude. Il précise également que dans les langues étrangères, il s'est attaché surtout aux documents qui n'ont jamais été traduits.

Dans l'un des chapitres qu'il consacre au théâtre espagnol du XVIème siècle, dans le second volume de son *Histoire universelle du théâtre*, il fait l'historique des théâtres de Madrid en soulignant l'importance des confréries de la Passion et de la *Soledad* pour leur ouverture et en expliquant que grâce à elles, "toutes les fois que la censure administrative voulait fermer un théâtre , voyait-on l'Eglise intervenir au nom des souffrances et des misères (des malades et des pauvres) qu'elle soulageait",

reprenant par là ce qu'il avait d'ailleurs déjà évoqué dans son introduction.

Il parle de la célèbre troupe de comédiens italiens dirigée par Alberto Ganasa, du public tapageur qui n'hésitait pas à manifester son opposition aux pièces par le jet de légumes et de fruits, de la nécessaire intervention de l'*alcalde* pour le rétablissement de l'ordre, de la vie de galères des comédiens " *de la legua* " ou comédiens nomades selon sa propre expression, par opposition à celle des comédiens faisant partie des troupes de Madrid, Séville, Tolède et autres grandes villes. Par la suite, il s'intéresse au Cervantes dramaturge et en particulier à *Numancia* et à *La vie d'Alger*. Il consacre tout un chapitre à Lope de Vega et s'intéresse surtout à son *Arte nuovo de hacer comedias* .

Dans le troisième volume de son étude¹ , il présente Tirso de Molina en analysant quelques unes de ses *comedias* de moeurs et d'intrigue, de ses drames religieux (parmi lesquels il range *El Burlador de Sevilla*) ou historiques. Il examine ensuite les oeuvres de Calderón de la Barca, Alarcón, Rojas, Moreto ainsi que celles de certains auteurs qui, selon lui, sont souvent considérés "de second ordre".

Enfin, il termine l'étude du théâtre espagnol par l'évocation des comédiens et des comédiennes sous Philippe IV et sous Charles II.

Dans le dernier volume de son *Histoire Universelle du théâtre*, quelques pages seulement du chapitre XL concernent le théâtre espagnol du XVIIIème siècle, car cette période correspond pour lui à la décadence du théâtre.

C - Alphonse ROYER, traducteur de Cervantes.

En dehors du fait qu'Alphonse Royer fut homme de théâtre et écrivain, nous pouvons nous demander pourquoi il s'intéressa tout particulièrement à Cervantes, à Alarcón et à Tirso de Molina .

Max Milner et Claude Pichois dans *La littérature française de Chateaubriand à Baudelaire* précisent en effet que, si le XVIII ème siècle français s'était surtout nourri de l'Angleterre avec la découverte de Shakespeare, si après 1770, l'Allemagne (*Werther*) fait son apparition, par la suite l'horizon des Français s'élargit considérablement et bien au delà de l'Europe. Cependant " ni l'Italie, ni l'Espagne ne donnent beaucoup en traduction à la France du milieu du XIX ème siècle. Mais elles reçoivent de nombreux écrivains à qui elles offrent paysages et sujets: qu'on pense à Musset (*Lorenzaccio*) et à

¹ Les chapitres XXXI, XXXII et XXXIII de l'*Histoire Universelle du Théâtre* d'Alphonse Royer sont consacrés à l'étude du théâtre espagnol du XVIIème siècle.

George Sand (*Consuelo*), à Mérimée (*Carmen*) et à Gauthier (*Tra los montes, España*)." Alphonse Royer a donc dû avoir envie de combler ce manque pour faire connaître et apprécier les auteurs qu'il aimait.

Mais pour apporter des éléments plus précis à cette question, le plus simple est peut-être d'examiner ce qu'il a écrit et les traductions qu'il nous a offertes.

Il nous faut d'abord remarquer que c'est au cours des quinze dernières années de sa vie et durant une période assez brève qu'Alphonse Royer s'est intéressé en tant que traducteur aux auteurs espagnols, puisqu'il publie son théâtre de Cervantes en 1862, puis celui de Tirso de Molina en 1863, pour finir par celui d'Alarcón en 1865. Et puisque c'est par Cervantes qu'Alphonse Royer commence, suivons-le dans sa démarche.

Dans son introduction au *Théâtre de Cervantes*, datée du 1er novembre 1861, il s'en explique ainsi: "L'auteur de la présente traduction, la première qui ait jamais été faite du théâtre de Michel Cervantes, se dit un jour qu'il était bien extraordinaire que l'auteur de Don Quichotte, un écrivain à la fois si profond et si spirituel, un si éminent philosophe, un conteur si amusant et si intéressant quand il met en jeu les ridicules ou les passions de l'humanité, eût composé quarante ou cinquante comédies ou intermèdes sans avoir laissé nulle part l'empreinte de son génie. Il lui parut qu'un homme si plein de modestie n'aurait pas protesté avec autant d'insistance et de conviction contre les détracteurs de son théâtre, si ce théâtre eût été indigne de sa réputation et de son talent."

Selon lui, si Cervantes cessa d'écrire pour le théâtre, c'est à cause de Lope de Vega qui déclencha l'enthousiasme populaire à tel point que, comme le précise Alphonse Royer, "quand Lope de Vega commença sa carrière dramatique, il n'y avait à Madrid que deux théâtres¹; quand il la termina, après cinquante ans de labeur, il y en avait quarante". Il retrace ensuite la vie du théâtre espagnol: les salles, les troupes, les acteurs et remarque qu'on ne commença à afficher les représentations qu'à partir de 1600. Il note qu'elles se composaient d'une *comedia* en trois actes. Chacun d'eux était suivi d'un intermède et on finissait par un ballet. Il s'étonne du fait que bon nombre d'auteurs de toutes les époques ("du moins les plus fameux" dit-il) étaient prêtres et que suivant l'exemple des poètes plusieurs comédiens ou comédiennes terminèrent leur carrière dans un couvent.

L'ouvrage qu'il consacre à Cervantes comprend la traduction de quatre pièces en trois actes et de huit intermèdes. En voici les titres: *Pedro de Urde Malas*, *El gallardo español* (*Le vaillant espagnol*), *El rufián dichoso* (*Cristoval de Lugo*), *Numancia* (*Numance*), *La guarda cuidadosa* (*Le gardien vigilant*), *El retablo de las maravillas* (*Le tableau des merveilles*), *La cueva de Salamanca* (*La cave de Salamanque*), *El rufián viudo llamado Trampagos* (*Trampagos*), *El juez de los divorcios* (*Le juge des*

¹ Alphonse Royer fait allusion ici au *Théâtre de la Cruz*, créé en 1579 et à celui *del Príncipe* construit en 1582.

divorces), *El viejo zeloso* (*Le vieux jaloux*), *El vizcaíno fingido* (*Le Bizcayen supposé*), *Los dos habladores* (*Les deux bavards*). Selon ce qui deviendra une habitude, il complète ce panorama par l'analyse d'un certain nombre d'autres pièces comme *Los baños de Argel*, *El trato de Argel* ou *El laberinto de amor*.

Il termine son introduction par ces mots: "C'est sous la rondache de Don Quichotte que je place le théâtre de Cervantes comme sous la plus sûre des protections".

A la fin du volume, il ajoute cependant ces quelques remarques qui nous éclairent sur son attitude face à la traduction: "Les comédies contenaient des passages que j'ai dû supprimer, tantôt à cause de leur crudité d'expression, tantôt en raison des longueurs interminables qui s'y rencontrent, surtout dans les discours; quelquefois aussi parce que çà et là écrites en argot de bohème de l'époque; il ne s'est trouvé personne parmi les Espagnols lettrés qui ait pu m'en donner une interprétation suffisante. Sans marchander sur quelques coupures qui m'ont paru indispensables, je me suis attaché à reproduire surtout l'esprit du dialogue et sa couleur pittoresque et originale. J'ai évité soigneusement les informations philologiques et tout l'attirail des annotations qui mettent inutilement le lecteur dans la confiance du travail surhumain auquel donne lieu la traduction des anciens auteurs, me bornant aux explications absolument nécessaires à l'intelligence du texte. J'ai probablement en plus d'un endroit commis quelques erreurs que je rectifierai plus tard s'il y a lieu à l'aide des personnes qui voudront bien me faire la gracieuseté de me les signaler. Je termine par ce vers de l'ancienne comédie: *Vuestras mercedes perdonen.* "

D - Alphonse Royer, traducteur d'Alarcón.

"Vers les dernières années du seizième siècle, parmi les passagers qu'amenaient en Espagne les galions du Mexique, débarquait un homme inconnu, de piètre apparence, jeune, court de taille, laid de visage, et bossu de la poitrine et de l'épaule. Cet homme, né dans la province de Tasco de Mexico, et issu d'une famille noble, originaire du bourg d'Alarcón, de l'évêché de Cuenca, sur notre continent, avait nom Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Comme les *désespérés* d'Europe, selon l'expression de Cervantés, allaient aux Indes pour chercher fortune, celui-ci quittait les Indes pour l'Espagne dans la même intention. Il n'apportait avec lui ni cargaison d'épices, ni plans de réformes administratives à soumettre au gouvernement; c'était un simple poète, un faiseur de comédies, un rêveur, qui prétendait lui chétif, pauvre, sans appuis, sans renommée,

indien et contrefait, venir disputer les palmes du théâtre au génie naissant du grand Lope de Vega". C'est ainsi qu'Alphonse Royer nous le présente dans son introduction datée du 31 mars 1864.

Il note ensuite que "tous les critiques qui ont parlé d'Alarcón s'étonnent à bon droit des invectives que lui ont adressées ses contemporains, ses confrères en poésie et en littérature dramatique", mais il s'empresse d'ajouter que "ces épigrammes que l'on rimait dans certaines académies ou réunions et tournois littéraires étaient des plaisanteries dont personne ne se fâchait: on appelait cela *un véjamen*, un brocard. Il va même jusqu'à en traduire un, en forme de *décima* (dizain) de Tirso de Molina :

"Don Cohombro de Alarcón
un poeta entre dos platos
cuyos versos los silbatos
temieron y con razón
escribió una Relacion
de las fiestas, que sospecho
que, por no ser de provecho,
le han de poner entredicho.
porque es todo tan mal dicho
como el poeta mal hecho."

"Don Concombre d'Alarcón
Poète entre deux souprières
Dont les vers avec raison
Craignent les sifflets sévères
A fait la relation
Des fêtes que le roi donne.
J'attends l'interdiction
De ses vers (Dieu lui pardonne)
Aussi mal dits, en effet,
Que le poète est mal fait."

Puis, il explique qu'il a choisi de traduire quatre *comedias* : *La verdad sospechosa* (*La vérité suspecte*), *Mudarse por mejorarse* (*Changer pour trouver mieux*), *Ganar amigos* (*Acquérir des amis*), et *El tejedor de Segovia* (*Le tisserand de Segovie*) qu'il complète ici aussi par l'analyse détaillée de seize autres pièces "formant le complément de l'oeuvre de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, afin que le lecteur français puisse avoir sous les yeux l'ensemble de son théâtre". Ces seize autres pièces sont les suivantes: *Los favores del mundo* (*Les faveurs du monde*) ; *La industria y la suerte* (*L'industrie et le sort*) ; *Las paredes oyen* (*les murs entendent*) ; *El semejante a sí mismo* (*L'autre lui-même*) ; *La cueva de Salamanca* (*La cave de Salamanque*) ; *Todo es ventura* (*Tout est chance*) ; *El desdichado en fingir* (*La feinte malheureuse*) ; *El dueño de las estrellas* (*le maître des étoiles*) ; *Los empeños de un engaño* (*Les obligations d'un mensonge*) ; *La amistad castigada* (*Le châtimeut de l'amitié*) ; *La manganilla de Melilla* (*La ruse de Melilla*) ; *El antecristo* (*L'antéchrist*) ; *Los pechos privilegiados* (*Les seins privilégiés*) ; *La prueba de las promesas* (*Les promesses à l'épreuve*) ; *La crueldad por el honor* (*La cruauté pour l'honneur*) ; *El examen de*

maridos (*L'examen des maris*). A cela, il ajoute quelques pièces apocryphes attribuées à Alarcón.

On peut remarquer toutefois que l'une des pièces est traduite en vers, ce qui semble être une exception chez Alphonse Royer. D'ailleurs, il précise à ce sujet: "J'ai eu la fantaisie de traduire en vers cette belle comédie intitulée *Ganar amigos*, et je l'ai traduite en vers de huit syllabes, entremêlées parfois de dix comme dans l'original. J'ai pensé que malgré la répugnance de notre époque pour tout ce qui est vers, il était bon de reproduire, au moins une fois dans sa forme complète, une comédie espagnole. Je me suis tenu aussi près que possible du texte et j'ai tâché de conserver, dans les vers comme dans la prose, non seulement le dessin mais la couleur de l'auteur que j'ai reproduit. Pour qu'une traduction atteigne son but, elle doit ne pas se borner au contour, mais bien accuser le relief qui est la vie. Le style d'Alarcón n'est pas celui de Cervantes ni celui de Tirso; si je n'ai pas su marquer cette différence, je n'aurai pas rempli ma tâche; c'est là selon moi le critérium de toute traduction".

Il termine en disant: "Il ne me reste plus maintenant à la manière des auteurs castillans qu'à demander pardon de mes fautes et à remercier la critique française et étrangère d'avoir bien voulu m'encourager dans la tâche un peu ingrate que j'ai entreprise en cherchant à faire connaître chez nous l'ancien théâtre espagnol. Je n'ai pas le dessein de mener cette tâche jusqu'au bout, mais j'espère que de plus jeunes et de plus habiles viendront à mon aide et que la France, grâce à leurs efforts, appréciera un jour cette vieille littérature dramatique de l'Espagne, source abondante où Corneille et Molière ont puisé, tronc robuste sur lequel leur main puissante a greffé ce théâtre français dont nous sommes fiers à si bon droit."

E - Alphonse Royer et Tirso de Molina.

Dans l'introduction à l'ouvrage qu'il consacre à Tirso de Molina, Alphonse Royer explique son choix en disant ceci: "J'ai pensé que le public français, qui a bien voulu accueillir avec indulgence une traduction du théâtre de Michel Cervantés, serait curieux de connaître aussi le théâtre du maestro Tirso de Molina".

Puis, il nous propose une biographie du dramaturge espagnol tout en précisant bien que " Malgré de nombreuses recherches, on n'a trouvé aucun document certain sur les événements de sa vie; mais quelques indices, quelques fragments de préfaces ou de livres, et diverses dates, notamment celles de ses publications, permettent de le suivre dans les différentes phases de sa carrière".

Il avoue, de la même façon ignorer complètement la date de la représentation de ses pièces et le succès qu'elles purent obtenir à la scène. Il évoque cependant la bataille

qui fut livrée autour de *El vergonzoso en palacio* et la défense qu'en fit Tirso de Molina dans *Los cigarrales de Toledo* et Alphonse Royer d'ajouter: "La critique, l'envie, les dégoûts, la misère, le découragement ont-ils joué un rôle dans la résolution que prit Gabriel Téllez de se consacrer à la vie religieuse? Nul ne peut le dire, mais il est permis de le supposer".

Pour Alphonse Royer, "ce qui caractérise surtout le génie de Tirso, c'est son individualité. Il ne ressemble à personne et personne ne lui ressemble. C'est un inventeur, un philosophe, un ingénieux scrutateur du cœur humain. Il a traité tous les genres, depuis le drame historique et religieux jusqu'à la comédie de mœurs et la paysannerie. Après s'être élevé aux sommets du tragique et du lyrisme, il dépasse en verve comique et en esprit comptant les meilleurs poètes, sans excepter le grand Lope lui-même. Son style est peut-être son plus grand titre de gloire, nerveux, enjoué, rapide, varié selon les circonstances, et toujours d'une irréprochable pureté. Sa phrase poétique est aussi étincelante que celle de Lope, mais tous les critiques se plaisent à reconnaître qu'elle est plus correcte. Ses rimes ont une ampleur et une abondance rares. Il a enrichi la langue espagnole d'une foule d'expressions nouvelles et de tours de phrases inconnus avant lui; beaucoup de ses vers sont devenus proverbes " et il considère que "l'amour est le sentiment qu'affectionne Tirso et dont il a fait le pivot de tous ses ouvrages dramatiques". Il remarque également que "les femmes, dans ses compositions, jouent toujours le beau rôle, non seulement au point de vue de la scène, mais au point de vue de la domination morale. L'homme y est ordinairement faible, suppliant, et le jouet des volontés féminines : les femmes sont hautaines, passionnées vindicatives".

Après avoir fait l'éloge de Tirso de Molina, il avance malgré tout certaines critiques.

La première, d'ailleurs, ne s'adresse pas seulement à celui-ci mais " à tous ceux de sa nation" et concerne la manière dont il construit ses pièces. Alphonse Royer précise alors qu'il s'agit d'une question d'école, et que "l'ancienne poétique castillane... veut de l'action et des situations avant tout, et elle se fonde non sur des règles arbitraires, mais sur les appétits et sur les exigences du public: le défaut de vraisemblance qui naît parfois de ce système est racheté par une grande rapidité et par une incessante production de moyens scéniques plus ou moins réussis".

La seconde, " c'est le graveleux de sa plaisanterie qui passe souvent les limites, si bien qu'un traducteur français doit souvent omettre non seulement des mots, mais des phrases entières". Ceci lui permet de faire remarquer que "les temps sont bien changés", car "le fameux poète Calderon, lui si pur et si chaste dans ses écrits... donnait comme censeur royal son approbation officielle au cinquième volume des comédies du père de la Merci..."

La troisième critique que fait Alphonse Royer à Tirso de Molina, c'est de

retomber souvent dans les sujets qu'il affectionne, en particulier "...l'histoire d'une paysanne vraie ou supposée, poursuivant à travers mille intrigues un gentilhomme qui lui a dérobé l'honneur et qui l'amène après bien des péripéties à réparer sa faute en l'épousant".

Enfin le quatrième et dernier défaut qu'il lui reproche (défaut selon lui commun à tous les auteurs de son temps), "c'est le gongorisme ou le langage affecté qu'il prête parfois à ses galants et à ses dames et même à ses paysannes et à ses bergères". Il précise cependant : "Ce défaut toutefois n'est pas absolument sans saveur et sans charme, quand il ne passe pas certaines bornes; je n'ai pas cru devoir l'atténuer, afin de laisser à l'original tout son caractère et toute sa couleur. Un traducteur, selon moi, doit respecter dans le tableau d'un maître les tons les plus heurtés, s'il s'en trouve, et bien se garder de passer sur la toile la pierre ponce des approximatifs".

Il note par la suite que Tirso de Molina a inventé beaucoup de sujets dramatiques dont ses successeurs ont largement profité et il ajoute même que "le grand Lope de Vega professait la plus haute estime pour le caractère de Gabriel Téllez et pour ses oeuvres. Il cite pour étayer ses dires et en la traduisant la dédicace de Lope de Vega à Tirso de Molina dans sa tragi-comédie intitulée *Lo fingido verdadero* .

Il reprend alors à son compte la division en trois classes des pièces de Tirso de Molina de don Agustín Durán (comédies d'intrigue et de moeurs, comédies historiques et héroïques, comédies religieuses), et il explique que les cinq pièces qu'il a choisies pour composer ce volume "donneront une idée de la manière dont notre auteur a traité ces différents genres".

Vient ensuite l'analyse de ces cinq pièces:

- *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra (Le Séducteur de Séville et le convive de pierre)*
- *La Prudencia en la mujer (La Sagesse d'une femme)*
- *La Villana de Vallecas (La Paysanne de Vallecas)*
- *El Condenado por desconfiado (Le Damné pour manque de foi)*
- *Don Gil de las Calzas verdes (Don Gil aux chausses vertes)*.

Puis, il aborde une nouvelle fois le problème des comédiens et des représentations. Il explique que les pièces de Tirso furent représentées d'origine sous les règnes de Philippe III et de Philippe IV à Madrid et dans les autres capitales de l'Espagne et que si "l'histoire ne nous a pas transmis la distribution des rôles de ces ouvrages... nous savons quelles furent les compagnies ou les troupes de comédiens qui créèrent la plupart d'entre eux; nous savons aussi de quels éléments ces troupes étaient formées et quel emploi y tenait chacun des artistes en renom. On pourrait donc à la rigueur recomposer synthétiquement la distribution des pièces de Tirso".

Il décrit, en reprenant le récit du *Chroniqueur* Caramuel, l'une des représentations du Buen Retiro. Il évoque le fait que le roi Philippe IV lui-même, non content d'écrire des *Comedias* et de les faire représenter, avait établi à la *Casa de Campo* une académie poétique chargée d'organiser des tournois dramatiques à partir de sujets qu'il avait choisis. Il évoque la vie difficile des comédiens et les problèmes qu'entraîne la multiplication des troupes comiques, en particulier celui de la mutilation et de la contrefaçon maladroite des ouvrages dramatiques.

Ce constat lui permet d'aborder le thème des différentes éditions et de rendre hommage à celle publiée en 1850 à Madrid sous la direction de don Carlos Aribau par don Juan Eugenio Hartzenbusch: "C'est cette édition qui m'a servi de guide dans ma tâche de traducteur. Pour mettre plus d'ordre et de clarté dans ce livre, j'ai divisé les pièces par scènes, à l'exemple de M. Hartzenbusch, quoique dans l'original elles n'aient point cette division. Par le même motif, j'ai aussi indiqué les lieux où se passe l'action. J'ai également admis uniformément le titre de *journées*, bien qu'une partie des pièces de notre auteur porte le nom d'actes dans la première édition".

Il termine en déplorant que si peu de dramaturges espagnols aient été traduits en français et en déclarant: "Ce travail ne devait-il pas être repris et continué jusqu'à sa fin? Il est vraiment honteux que de pareilles oeuvres restent pour la France à l'état de lettre morte, et qu'on ne les puisse connaître que par ouï-dire, comme s'il s'agissait d'un poème chinois ou mantchou", ce qui pour lui se justifie d'autant plus qu'il porte un jugement sévère sur l'état du théâtre de son époque, puisqu'il s'exclame dans les dernières lignes de son introduction: "Il est évident que malgré le mérite individuel de nos auteurs contemporains, le niveau de l'art, en matière de théâtre, tend chaque jour à s'abaisser en France. Hâtons-nous d'ajouter que dans notre pensée la faute en est plutôt à l'époque qu'aux écrivains. La prose de la vie déborde et envahit même la poésie. La société nivelée n'offre plus ces contrastes qui étaient l'âme du théâtre; tout le monde se ressemble et parle le même langage; il n'y a plus de ridicules, il n'y a plus que des vices. C'est pourquoi la comédie ne rit plus, elle prêche. Quand elle a exhibé, en se fâchant tout rouge la ménagerie des loups-cerviers de la Bourse et toute la flore des Dames aux camélias, elle a montré comme on dit le fond du sac. Enfin, il faut bien le reconnaître, nous en sommes à la comédie bourgeoise, au proverbe et à la photographie. C'est l'étiage marqué. Nous en reviendrons, s'il plaît à Dieu. Quant à la forme, à force de vouloir perfectionner le détail, on a perdu l'ensemble de vue. La confection a tué l'invention; le vraisemblable a tué le vrai; c'est pour cela que je voudrais voir infuser un peu de sang vital dans notre veine tarie. Un brin d'exubérance et de fantaisie ne messierait pas. Nos Espagnols, dussent-ils être tout d'abord traités comme autrefois Shakespeare, de *barbares et de sauvages ivres*, je crois qu'ils auraient grand air, en dépit de leur *gongorisme*, au milieu des habits noirs de notre poésie rectiligne".

Bibliographie

BARET Eugène, Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines les plus reculées jusqu'à nos jours. Dezobry, Fd Tandou et Cie, libraires - éditeurs, Paris, 1863.

Catalogue Général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale, Tome CLVIII, Imprimerie Nationale, Paris, 1939.

Dictionnaire des Lettres françaises, entrepris sous la direction du Cardinal Georges Grente de l'Académie Française, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1972.

GENTY Christian, Histoire du Théâtre National de l'Odéon. Journal de bord: 1782 - 1982, Editions Fishbacher, Paris, 1981.

Grand Dictionnaire Universel du XIX^{ème} siècle, Tome XIII, Larousse, Paris, 1869;

HORN MONVAL, Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^{ème} siècle à nos jours. Théâtre espagnol, Tome IV, CNRS, Paris, 1961.

MILNER Max, La littérature française: le romantisme (1820-1843), B. Arthaud, Paris, 1973.

MILNER Max et PICHOIS Claude. La littérature française de Chateaubriand à Baudelaire (1820-1869), B. Arthaud, Paris, 1985.

ROYER Alphonse,

- Histoire Universelle du théâtre, Librairie A. Franck. 4 volumes. Paris, 1869

- Théâtre de Cervantes traduit pour la première fois de l'espagnol en français. Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs, Paris 1862.

- Théâtre de Tirso de Molina, traduit pour la première fois de l'espagnol en français, Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs, Paris, 1863.

- Théâtre d'Alarcón traduit pour la première fois de l'espagnol en français, Michel Lévy Frères, libraires-éditeurs, Paris, 1862.

ROYER Alphonse et WAEZ Gustave, Jérusalem, Grand Opéra en 4 actes, musique de Giuseppe Verdi, version tirée de *I Lombardi alla prima crociata* de T. Solera, écrite pour l'Opéra de Paris, et créée à l'Académie Royale de Musique, le 26 novembre 1847.

Don Segundo Sombra o el estigma del mestizo latinoamericano.

-Literatura, Etno-psicoanálisis e Identidad latinoamericana-

- *Introducción*

- *El Inconsciente Etnológico.*

- *Literatura y Etno-Psicoanálisis*

- *El origen del mestizo abandonado. La fijación del estigma en Fabio Cáceres.*

- *El destino de un mestizo abandonado: la proyección de la imagen del padre de Fabio en Don Segundo Sombra.*

- *Fabio Cáceres hombre estanciero o el mito del eterno retorno.*

- *Conclusión*

Introducción

El encuentro de América con Europa puso sobre la escena del planeta: al indio, al mestizo, al español de las antípodas, al negro latino, al zambo, al criollo y al mulato latino. Siete entidades, que al relacionarse y al volverse a entrecuzar con las siguientes oleadas migratorias, procrearon la síntesis más reciente de la raza y la cultura humana: el ser latinoamericano.

El Gaucho fue un mestizo entre otros. Así lo fue por haber nacido de india y conquistador. Por lado materno fue cósmico, telúrico por línea paterna. Continuó nómada hasta la muerte. Hoy es un inmortal. Muchas páginas, sí, muchas páginas se han llenado sobre la vida gauchesca. Los críticos de Ricardo Güiraldes han calado hondo en su trama, en ese lazo que abraza al gaucho y su pampa. El estilo de la novela pampeana, rico filón, ha sido y sigue siendo bien explotado. No obstante, si nos limitamos a una sola de las obras de Güiraldes, a su "Don Segundo Sombra", sobre ella, jamás se podrá decir: BASTA.

Ciertos escritores, al despejar los contenidos de "Don Segundo Sombra", se han tropezado con su riqueza bizarra. Alberto Zum Feld, en sus comentarios, nos dice: "la obra entra en la definición general del costumbrismo narrativo americano, esto por la primacía de sus elementos pictóricos"(1). En "El Correo de la Unesco" Jorge Enrique Aboum escribe "Superando el criollismo paternalista, el realismo - "la Vorágine de José Eustaquio Rivera, Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes, Doña Bárbara de Rómulo Gallegos - arraiga tan

1) ZUM FELDE ALBERTO: " LA REALIDAD POETICA EN " DON SEGUNDO SOMBRA: UN FENOMENO DE CONSCIENCIA". IN: TRES NOVELAS EJEMPLARES. EDITORIAL CASA DE LAS AMERICAS. LA HABANA CUBA. 1975:1975: 229.

profundamente en América que durante algún tiempo va a considerársele como un monocultivo autóctono" (2).

Por su parte, Amado Alonso se pregunta " Pero ¿ no es Don Segundo Sombra un libro dónde se cultiva profusamente el lenguaje regional ? . - El mismo se contesta - Es así".(3) Los especialistas han despejado de la obra de Güiraldes su costumbrismo, su realismo, su nativismo y lo han hecho bien y hay que dejarlo tal y como lo han realizado. No obstante, el fondo de la narrativa de "Don Segundo Sombra" me ha persuadido, me ha hecho pensar en su trama : ella no es solamente una prosa gauchesca o costumbrista o realista o romántica, en ella hay un drama afectivo. Ese drama afectivo es él que ha vivido y aún vive el mestizo latinoamericano. La búsqueda de ese mundo mestizo en "Don Segundo Sombra" cohabita, sin ningún conflicto, con los trabajos realizados por la perspectiva que ha despejado su costumbrismo y sus otras modalidades. Basado en las reflexiones anteriores, he trabajado, después de algunos meses, sobre la hipótesis siguiente.

La figura del mestizo y su estigma ha sido el origen y movimiento de la novela de Ricardo Güiraldes: "Don Segundo Sombra".

El Inconciente Etnológico.

El Inconciente Etnológico surge de una necesidad. El proviene de la intención de comprender la figura del mestizo en las letras americanas. El razonamiento sobre ese personaje nos encamina a los pueblos y ciudades donde el mestizo nació, ha crecido y vive como persona humana: a la América Latina. Siendo nuestro principal interés la exploración de su mentalidad, de sus afectos y del mundo que lo rodea, nos vimos ante la necesidad de encontrar una vía que nos permitiese adentrarnos en ese mundo. Ante tal situación nos acercamos a C.G. Jung.

2) ADOUN JORGE ENRIQUE: - "AMERICA LATINA, UN MUNDO APARTE" IN EL CORREO. LA UNESCO. PARIS. ENERO 1986: 25

3) AMADO ALONSO: " UN PROBLEMA ESTILISTICO" IN: TRES NOVELAS EJEMPLARES. CASA DE LAS AMERICAS. LA HABANA- CUBA. 1975: 223.

En sus disertaciones, el discípulo y disidente de Freud, nos explica su "Inconsciente Colectivo" contrastándolo con el "Inconsciente Individual", en estos términos: " un inconscient personel à base de complexes, avec tous les éléments refoulés du concient; un inconscient collectif à base d'archétypes, communs à toutes les grandes images mythiques (4). Jung concibe los materiales del inconsciente colectivo como una fuerza simbólica que actúa sobre los hombres como las combustiones profundas de la tierra sobre su superficie. Esos símbolos, él los llama las "ideas originales". Ellas han constituido, en las profundidades de la psíquis humana, los arquetipos. Por su parte, los arquetipos son las ideas que se encuentran en todos los pueblos de la tierra, como la idea de la divinidad. Esos arquetipos se transmiten genéticamente, están vivos y en permanente interrelación con el consciente e inconsciente personal. Esa estructura reacciona frente al inconsciente individual como la sociedad ante el hombre. Para nuestros fines, el concepto inconsciente colectivo, como podemos ver, se limita a esas ideas que están presentes en todos los pueblos. Estas ideas, que perfectamente pueden llamarse universales, aplicadas a la conquista y colonización de América, en algunos casos, tienen sentido, en otros, como en el nuestro, su alcance se queda corto. ¿Qué provecho le podríamos sacar al inconsciente colectivo, cuando nos trasladamos a los días del descubrimiento y colonización de América y observamos al conquistador asaltando sexualmente a la mujer india ?. Acto que se repitió cotidiana y masivamente. (5). ¿ Ustedes piensan que el conquistador se preocupó por saber quién era su hijo y ocuparse de él ?. Así nació la primera generación de mestizos de América Latina. Esos primeros mestizos o se

4) JUNG, C, G: DIALECTIQUE DU MOI ET DE L'INCONSCIENT. GALIMARD - FOLIO. PARIS
1964: 13

5) SI, MUCHAS MUJERES INDIAS FUERON VIOLADAS FRENTE A LA MIRADA DE SUS "COMPAÑEROS DE VIDA". PARA DARSE CUENTA DEL ULTRAJE, NO MAS, HAY QUE LEERSE LA " BREVISIMA RELACION DE LA DESTRUCCION DE LAS INDIAS" DE BARTOLOME DE LAS CASAS. CIERTO, EL INCA GARSILASO DE LA VEGA Y GUAMAN POMA DE AYALA FUERON UNA EXEPCION. EL INCA GARCILAZO, HIJO DE UN CAPITAN ESPAÑOL Y DE UNA PRINCESA INDIA FUE EL PRIMER MESTIZO QUE APORTA UNA OBRA LITERARIA: - "LOS COMENTARIOS REALES DE LOS INCAS". DE LA MISMA EPOCA (1600) DATA LA OBRA LA - "NUEVA CRONICA Y BUEN GOBIERNO" DEL TAMBIEN EXCELENTE GRAVADOR MESTIZO POMA DE AYALA. ELLOS DOS FUERON LOS PRIMEROS CREADORES MESTIZOS EN LITERATURA Y GRAVADO DE AMERICA

crearon en casa india o a la intemperie. Ante esa América histórica y ante esa novela latinoamericana, que tiene la figura del mestizo como personaje, se hace necesario explicitar ese estigma que la conquista y colonización fijó en las poblaciones mestizas. Comprender que ese estigma se convirtió en un substrato del inconsciente, allá en los procesos internos de cada uno y de todos los mestizos en general. Substrato que, de generación en generación, cada mestizo le transmite a su prole, por medio de su concepción del universo, de su resentimiento y quizás por las marcas de su genética. Substrato que se reproduce y acentúa, durante el transcurso de los años, por las relaciones del mestizo con el poder. Esta masa de ideas, sentimientos y comportamientos que no tienen nada que ver con las ideas universales o arquetipos de C. Jung piden un concepto apropiado para expresarse. A causa de esta necesidad, concibo el 'Inconsciente Etnológico' como las experiencias de la vida humana que transforman la vida socio-cultural de una comunidad, o, como es nuestro caso, originan una nueva población sobre la superficie de la tierra. Estas experiencias históricas, por su impacto y trascendencia, van a formar, en cada individuo y en toda la población un substrato psíquico: ese substrato es el Inconsciente Etnológico. Con el paso de los años, el comportamiento de esa población, realiza actos, cuya razón de ser se le escapa a su conocimiento. Esa razón de ser, parcialmente, obedece al Inconsciente Colectivo. Vivir, colectivamente, una experiencia que ha destruido la familia, el mundo socio-cultural en el que se ha vivido, o, ser hijo de ese instante fatal, instala en los procesos psíquicos de los habitantes de esa población, cargas afectivas, que, como ya lo indique, con el paso de los años, forman el Inconsciente Etnológico. El se transmite de generación a generación, por medio del sistema de valores, mentales y materiales, a partir del cual se reproduce la sociedad en cuestión: hénos aquí frente al concepto: " Inconsciente Etnológico. El interpenetra, se opone y complementa el inconsciente individual constituyéndose una dimensión de cada persona así como de la psíquis de la población entera.

Este Inconsciente Etnológico es la esencia de la trama de muchas novelas latinoamericanas, como el caso de Fabio Cáceres. El problema es que esa trama pasa, ante muchos ojos, simplemente como un relato gauchesco. La prosa, de Miguel Angel Asturias, de Icaza, y, de otros autores, transcurre, en su lectura, como un relato, como un juego de símbolos adjetivizados, así o asá. Si bien, las interpretaciones que se han hecho sobre esas obras son válidas, ya que su coherencia las mantiene de pie, también se hace necesaria, la perspectiva, que ve las tramas, por medio del "Inconsciente Etnológico".

Literatura y Etno-Psicoanálisis.

El Etno-Psicoanálisis y su relación con la Literatura es una interpelación crítica. Su sujeto es la mentalidad, la afectividad y los actos de los personajes de la narrativa en conjunción con los valores del Inconsciente Etnológico de la población, que sirvió de sustentación y contexto, al desarrollo de la obra. Los valores del Inconsciente Etnológico pueden ser de tres naturalezas: tradicionales, foráneos, y sincréticos. Los tradicionales, como su nombre lo indica, corresponden a los valores que han evolucionado dentro de la gestación y desarrollo de la sociedad misma. A partir de esos valores tradicionales, la población, vé y comprende el mundo que lo rodea. Los valores foráneos son aquellos que vienen, más allá, de los límites socio- culturales de la población en referencia y se instalan en el Inconsciente Etnológico. Los valores sincréticos se derivan de la interpenetración y síntesis de los valores tradicionales y foráneos.

A propósito del etnocentrismo, ¿Quién es Fabio Cáceres?. A caso no es un gaucho, un mestizo. ¿Acaso la figura del mestizo no lleva consigo un sincretismo?. Si hablásemos del indígena caeríamos en el error del etnocentrismo. Pero estamos hablando del mestizo, de alguien que lleva en si mismo los valores tradicionales y foráneos. Hablamos de un

sincretismo y, a causa de esa parte foránea, el mestizo, es sensible a ser visto por medio del Etno-Psicoanálisis.

El origen del mestizo Abandonado: la fijación del estigma en Fabio.

Güiraldes, en la primera página de su "Don Segundo Sombra", nos pone en escena a un niño, a Fabio Cáceres. En las afueras del pueblo, Fabio aparece bajo un puente de factura romántica aparentando una pesca fluvial. Ahí, se escondía todos los días: "como de costumbre había yo venido a esconderme" (6). Ahí, se camuflaba en acto falso. "La pesca misma me parecía un gesto superfluo, dejé que el corcho de mi aparejo llevado por la corriente, viniera a recostarse contra la orilla" (7). Ahí, se encontraba consigo: reflexionaba. "Pensaba en mis catorce años de chico abandonado... y por centésima vez reconstruí mi breve vida como única contestación posible, sabiendo que nada ganaría con ello; pero era una obsesión tenaz" (8). El primer paso que Güiraldes nos hace dar en su "Don Segundo Sombra" nos lleva al "sueño-despierto" de Fabio Cáceres. A esa parcela de lo imaginario donde, los fantasmas del pasado, por viejas rencillas, pasan de las acechanzas a los tormentos y obsecados, se amotinan sin tregua, angustiando el presente. " Güiraldes, por medio de un recuerdo vivo o un sueño despierto, nos pone frente al infante abandonado. La fonction d'appel de l'inconscient qu'exerce le silence est le moteur essentiel du processus de remémoration (9). Los

6) GÜIRALDES RICARDO: DON SEGUNDO SOMBRA. COLECCION ARCHIVOS, TOMO II, EDITION CRITICA, PAUL BERDEVOYE. BAJOS LOS AUSPICIOS DE LA UNESCO. IMPRESO EN ESPAÑA: 1988: 1

7) IBID:1

8) IBID:1-2

9) BARANDA.R.: "D'UN TEMPS D'UN SILENCE : APPROCHE TECHNIQUE, CONTRE-TRANSFERENTIAL ET PSYCHO-DYNAMIQUE" IN: REVUE FRANÇAISE DE PSYCHANALYSE. PARIS. P.U.F. 1961:XXV.

contenidos reales de se recuerdo determinarán el futuro de Fabio Cáceres y por consiguiente la trama de "Don Segundo Sombra".

En estas reminiscencias encontramos las relaciones del principio del placer con el principio de la realidad. El placer es el principio que rige los primeros años de la vida. El principio de la realidad son los hechos que se expresan ante el individuo, independientemente a su voluntad. La realidad, sin pedirle permiso a nadie, se impone y al hacer acto de presencia, sus actos pueden mutilar el principio del placer. La mutilación puede hacer desaparecer la satisfacción de, uno o varios, placeres fundamentales. Tal imposición puede producir estragos. Un infante separado de su madre y abandonado por su padre, sale sobrando decir: vive el resto de su vida marcado por ese acto.

El destino de Fabio como consecuencia de su abandono es uno: La vida gaucha. Pero vayamos primero a las causas. Ellas son dos. Una es aparente y la otra verdadera. La falsa, la encontramos en la remembranza. " ¿ En mis seis, ocho años ? ¿ Qué edad tenía a lo justo cuando me separaron de la que siempre llamé mamá para traerme al encierro del pueblo, so pretexto de que debía ir a al colegio ?. Solo sé que lloré mucho la primera semana, aunque me rodearon de cariño dos mujeres y un hombre de quien conservaba una vago recuerdo"(10). " So pretexto": hénos aquí frente a la razón falsa. Fabio sabe, él es consciente del pretexto. El autor, sobre la razón cierta del abandono de Fabio, en las primeras páginas de la novela, nos sugiere ideas, pero el auténtico motivo del abandono de Fabio, permanece velado hasta el fin. La causa verdadera una vez conocida, además de explicarnos el abandono de Fabio, nos aportará una versión los orígenes y el estigma del mestizo latinoamericano abandonado

Si la identidad del padre de Fabio es una incógnita que se resuelve al final, la presencia de la madre brilla por su ausencia. Si no conté mal, Fabio la evoca dos o tres veces. La primera está indicada en la cita anterior. La otra hace traslucir su raza y su condición social . -' la

10) GÓTRALDES RICARDO:1988:2

figura de mamá siempre ocupada en algún trabajo, mientras yo rondaba la cocina o pataleaba en un charco" (11). Para aclarar la importancia de la raza y de la condición económica de la madre, en el abandono de Fabio Cáceres, es necesario tener en cuenta: el sentido de la propiedad privada que acompañó al europeo durante su conquista y colonización. Impulsado, por esa noción privada de la propiedad, se apropió de todas las tierras que pudo. Además, instaló, a la fuerza, una sociedad con un sistema de valores diferente al indio y se puso él en el trono. Con el paso de los años nacieron los criollos: ellos eran hijos de padre y madre española pero nacidos en el Nuevo Mundo.

Durante los años en los que nacieron, la primera y segunda generación de criollos, un sector de blancos junto con sus descendientes, se hizo dominante y rico. Su riqueza fue posible gracias al poder político que la corona les asignó. Y, como en esta tierra no hay luz sin sombra, ni sur sin norte, otro sector blanco, junto con su descendencia, se empobreció. Tal ruptura produjo: el criollo pobre. Los criollos, al empobrecerse, cohabitaron bajo el signo de la igualdad material con los mestizos. Ese desfase del grupo peninsular igualó, más o menos, los valores humanos de la criollada pobre con los del mestizo. Tal ruptura permitió el apareamiento entre criollos pobres y mestizos. Por consiguiente, se dió una apertura entre los cruzamientos del mestizaje como efecto de la ruptura del grupo colonizador.

Paralelamente a esos eventos, ciertos mestizos, poco a poco, se fueron adaptando al sistema impuesto por el español. En un principio, esos mestizos se integraron por medio de una esclavitud bajo cuerdas. Luego, bajo diferentes formas de explotación, fueron peones agrícolas, pastores y sirvientes de la casa patronal, hasta lograr efectuar actividades artesanales y de comercio ambulante. Fue así como apareció el Mestizo Integrado.

11) IBD: 2

Con la aparición del criollo pobre y del mestizo integrado, las vías de la mestizaje se ampliaron, dándose como posibilidades los siguientes cruces:

Mestizo abandonado con indígena

Mestizo abandonado con mestizo criado en casa india

Mestizo abandonado con mestizo abandonado

Mestizo abandonado con mestizo integrado

Mestizo abandonado con criolla pobre

Mestizo criado en casa india con indígena.

Mestizo criado en casa india con mestizo criado en casa india.

Mestizo criado en casa india con mestiza abandonado.

Mestizo criado en casa india con mestiza integrada.

Mestizo criado en casa india con criolla pobre.

Mestizo integrado con indígena

Mestizo integrado con mestiza criado en casa india

Mestizo integrado con mestiza abandonado

Mestizo integrado con mestiza integrada

Mestizo integrado con criolla pobre.

Criollo pobre con indígena

criollo pobre con mestiza criada en casa india

criollo pobre con mestizo abandonado

criollo pobre con mestizo integrado (12).

Como puede verse, la unión entre mujer y hombre que daba hijos mestizos se diversificó. A propósito de las relaciones del criollo rico con la india, Darcy Riveiro hace el siguiente comentario ' ...los criollos

12) LOS TERMINOS QUE IMPLICAN UN HOMBRE O UNA MUJER COMO (INDIA O MESTIZO), ESTAN DADOS PARA IDENTIFICAR LOS CRUCES Y NO TIENEN LA INTENCION DE DARLE PREFERENCIA A UNO U A OTRO SEXO.

enriquecidos, orgullosos de la nobleza de su estirpe y de su blancura, aunque no en un grado que impidiese que sus machos se hicieran también procreadores con cuantas indias y mestizas pudiesen"(13). Ciertamente, y en esa procreación muy raramente un español se instaló con mujer india para fundar hogar.

El asalto sexual, con la aparición de la blanca y la criolla pobre se amplió. De esa nueva posibilidad entre blancos y criollos ricos con blancas y criollas pobres surgió "el criollo abandonado". Indudablemente, muchas uniones del tipo anterior, la madre conservó su niño en su hogar, pero que de esas relaciones surgió el criollo abandonado no hay duda.

En el caso de Fabio Cáceres, la condición de su línea paterna es clara. Su padre es un rico estanciero. Si recordamos el modo como, el español, impuso su sistema de valores y como transmitió los bienes de generación a generación, podemos pensar que se deriva de una de las familias blancas que controlaban el poder político y económico desde los primeros años. Sin embargo, no hay que olvidar aquellas familias mestizas integradas que mediante el comercio avanzaron mucho e hicieron evolucionar sus riquezas. Ese motivo no se debe dejar aparte. No obstante, el poder del estanciero en el padre de Fabio Cáceres era un hecho. Eso es lo importante. Ya que desde esa posición no se podía tener relación con india o mestiza o criolla pobre a no ser de relaciones sexuales o serviciales.

En América Latina cuando sucedieron relaciones sexuales entre conquistador o criollo rico con mujer pobre y de esa relación resultó un embarazo hubo dos soluciones: la criada o esconder el paquete. El infante, a los días de su nacimiento, se le presentaba a la sociedad como alguien recogido. Nadie sabía de donde venía y quienes eran sus padres. Vivía

13) RIBEIRO DARCY : LAS AMERICAS Y LA CIVILIZACION. EDITORIAL EXTEMPORANEOS. MEXICO. 1977:517.

bajo el amparo del hogar rico y se le destinaba a los servicios domésticos: esa es la criada o el criado. Esconder el paquete, era entregar el niño a una pareja adoptiva.

Puede pensarse ¿ la madre de Fabio fue una criada?. ¿Esconder el paquete eso fue lo que hicieron las dos tías con Fabio?. Si evocamos el espacio que ocupaba su madre, encontramos, que era la cocina. Y, si no era la cocina, estaba siempre ocupada en algún trabajo. Tanto el lugar como la actividad, de la madre de Fabio, nos permite pensar que era un miembro del cuerpo de sirvientes. Era la cocinera de la casa de un terrateniente. Los sirvientes de las casas ricas eran criadas o gentes recogidas de los villorrios famélicos donde vivían los mestizos o de los pueblos indios o de las barriadas criollas pobres. Viniese de donde viniese, la madre de Fabio si no era una criada, era una mestiza, o una india o una criolla pobre. Y, la incompatibilidad de la raza junto con la diferencia material que lleva implícita, nos explica el abandono de Fabio. Abandono que a su vez es el trasfondo de toda la obra. Hecho que también es el origen de un gran sector del pueblo latinoamericano: La del Mestizo Abandonado.

El movimiento evolutivo de la vida de Fabio Cáceres es la estructura misma de la novela. Ella ha sido interpretada de diferentes maneras. Vamos a limitarnos a observar cómo Enrique Anderson Imbert en el segundo tomo de su - " Historia Literaria Hispanoamericana-"(14), lo ha concebido. Luego, vamos a comparar la visión de Anderson con la del presente trabajo.

Muy genialmente Anderson nos hace el siguiente comentario - "Una tras otra las estampas de la vida campesina van componiendo un álbum de costumbrismo poético..... . En forma de memorias, Fabio Cáceres nos va contando su vida. Son veintisiete capítulos que podrían dividirse en tres partes. Quien guste de las simetrías podría proponer tres

14) ANDERSON IMBERT ENRIQUE: HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA. EPOCA CONTEMPORANEA. V II. FONDO DE CULTURA ECONOMICA. MEXICO. 1970:131-132.

partes de nueve capítulos cada una. Primera: un huérfano de catorce años, quien ni siquiera conoce quién fue su padre....., de pronto se siente fascinado por la aparición del gaucho Don Segundo Sombra... Se escapa de la casa y se inicia en el más macho de los oficios: arrear animales por las pampas del sur..... .Segunda parte: Han pasado cinco años y el protagonista-narrador nos dice que Don Segundo lo ha convertido en un gaucho. Continúan los trabajos de resero con esbozos de aventura. El protagonista regresa al pueblo y se entera de quién ha sido su padre. Hereda su nombre y sus propiedades se hace un hombre culto, se le despierta la vocación de escritor y termina el libro de Don Segundo Sombra'. Como puede verse, el proceso evolutivo de Fabio está marcado por Anderson por tres etapas (huérfano de catorce años - gaucho - hombre culto) (15). Hémos aquí frente a los tres grandes cambios sufridos por Fabio de acuerdo a la visión de Anderson.

Sobre la estructura de la obra así como sobre la evolución de la vida de Fabio nosotros proponemos que el infante abandonado sea la primera parte de la obra y el primer instante evolutivo de la vida de Fabio.. Se dirá que en el concepto "huérfano de catorce años" de Anderson Imbert está implícito el concepto "infante abandonado". Ciertamente, pero no está explícito. Y, la importancia de su explicitud es trascendental. Toda la substancia del drama de Fabio está en su abandono. Efectivamente, el abandono no está escrito, no es contado a modo de desarrollo propiamente dicho. Es un recuerdo. Pero en la narrativa un recuerdo tiene tanto valor como un acto vivo. Y, sabiendo que las condiciones de ese nacimiento son las que definen el futuro de Fabio y originan la obra, con mucha más razón, su valor es indispensable. Por lo tanto no podemos dejar - "El infante abandonado" subyacer tácitamente en "El joven huérfano de catorce años". Además, en la vida de Fabio, su infancia, no es un cimientito de madera fofa. Para su ser, el abandono es un momento existencial de tal importancia que requiere una diferenciación. Las

15) IBiD

razones anteriores me llevan a darle un lugar aparte a la infancia abandonada de Fabio Cáceres. Sobre todo porque es una versión que explica al "Mestizo Latinoamericano Abandonado", desde el punto de vista socio-histórico.

El destino de un mestizo abandonado: La proyección de la imagen del padre de Fabio Cáceres en Don Segundo Sombra.

Para Fabio Cáceres la época que pasó en casa de sus tías estuvo marcada por los reveses, las congojas y el encono. Durante los primeros tres años de su estadía en casa de Tía Mercedes y Tía Asunción fue al colegio. En esos años vivió del colegio a la catequización forzada: el rechazo fue la respuesta de Fabio. Fue entonces cuando la represión se puso en escena. " me encontraba en la situación de un preso entre dos vigilantes cuyas advertencias poco a poco fueron reduciéndose a un simple coscorrón. "(16). Por último, Fabio empezó a reproducir el papel de su madre, el rol del mestizo- criado. - " Un día pretendieron mis tías que no valía la pena seguir mi instrucción y comenzaron a encargarme de mil comisiones que me hacían vivir continuamente en la calle - -(17). Así, Fabio conoció las cuarenta manzanas de su pueblo, con sus casas chatas y sus comercios y almacenes, todo organizado dentro del cuadrículado español. Ahí, en las calles, se sintió contento. Le fue bien. Como él mismo dice la gente le sonreía y lo trató con afecto. Supo de las relaciones del jefe de la policía con una viuda. De las maromas de los comerciantes y ágilmente conquistó la calle. Frente a la dogmatización y represión de las tías, Fabio prefirió ganarse la vida en el pueblo. No había más. Lo que le proponía ese hogar parapeteado por las tías no era sino una cortina de humo. Como criado, yendo y viniendo de comisión en comisión, se ganó la reputación de - "dicharachero" y de - "perdidito". En su vagabundear, Fabio visitaba el río. Un día de tantos, después de haber

16) GUIRALDES, RICARDO: 1988:2

17) IBID: 3

pescado unos bagres, tomó el sendero que lo llevaba al pueblo. La lluvias habían dejado de caer y de palmo a palmo el camino era todo un lodazal. Tal era el barrizal que, por temor a resbalarse y caer, los ojos los llevaba puestos ahí donde ponía el pie. Un temor se apoderó de él y sus piernas se pusieron en un tira y encoje. De súbito:

- " Oí una voz aguda decir con calma:

- vamos Pingo.....vamos Pingo -.

Luego el trote y el galope chapalearon en el barro chirle.

Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció ver un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser". (18).

Fueron las dos cosas a la vez: una idea y un hombre. La eclosión de un mundo simbólico, fatídico y real, un fantasma y un ser entremezclados en una espiral, fueron las visiones de Fabio, causadas por el eterno ausente. Sí, Fabio sintió el entusiasmo y los delirios engendrados por la impostura de la ausencia. No es que despreciemos lo concreto pero, en este caso, más nos interesa la idea. Sobre todo sabiendo que en ella se cristaliza la subjetividad de Fabio.

Antes de seguir con el encuentro de Fabio y Don Segundo, es necesario recordar, el lugar del niño en la historia de la narrativa. En la prosa medieval, el infante era la causa de la desgracia universal. Al haber sido creado en el recinto de las malicias, disimulos y astucias, aunque la pareja estuviese consagrada, era objeto de un repudio patético. El era la razón de la desgracia que los hacía vivir en aquel valle de lágrimas. Y esto gracias a la voluntad de la iglesia ya que el niño era el fruto del pecado original. Era el pecado de la carne. Y malventurado el que muriese sin el sacramento del bautismo: su destino era el purgatorio y cuidado sino el infierno. El sacramento del bautismo a pesar de su poder no borraba del todo el pecado por el cual se había perdido el paraíso. A esa maldición de la infancia por el medievo le sigue el renacimiento y de su seno se engendra, gracias al poder del verbo, un gigante: Gargantua,

quien pone en duda y crisis el mundo de los adultos. Françoise Dolto, en las reflexiones de su libro "La Cause des enfants", le pasa revista a la posición de Fénelon contrastándola con la de Rousseau. En su "Télémaque", el fraile Fénelon postula: el niño debe ser absolutamente modelado por la educación para no ser un perverso. Rousseau, propone lo inverso: el niño nace como el buen salvaje, es la sociedad su corruptor. El romanticismo hace honor a su nombre y nos muestra a la infancia víctima de los valores vigentes. Con el realismo la diversidad presenta las múltiples caras del infante. Y los años de nuestro siglo XX producen el infante del industrialismo. Haciendo referencia al libro "Terres d' enfance" (19), Françoise Dolto, nos indica "Tom Sawyer", "Huckleberry Finn" y "Marc Twain", son una revelación del infante que busca, por sus propias iniciativas, la iniciación de la vida. No obstante, para Françoise Dolto, es un autor latinoamericano él que marca la pauta al respecto "C'est un roman autobiographique argentin, - expresa Françoise Dolto, qui marque un tournant dans le discours littéraire sur l'enfant, "Mon Bel Oranger", de José Mauro de Vasconcelos" (20). Un niño, en la novela de Vasconcelos, guarda con un árbol una comunicación simbólica justo hasta que encuentra un anciano. Esa relación se resuelve como lo indica la misma Françoise Dolto "C'est en se choisissant un père symbolique qu'il quitte le monde imaginaire animé par son arbre" (21). ¿Acaso a Fabio Cáceres no le sucede lo mismo con Don Segundo Sombra ?. La diferencia es que Fabio no tenía un árbol, ni nada, donde proyectar las necesidades de su psiquis infantil. Fabio Cáceres proyecta en Don Segundo Sombra un padre simbólico. Esa es la sombra que Fabio vió, ese fue el fantasma, la idea. Ese padre ideal que va a devenir el sostén de su evolución posterior.

19) PRUMAUULT, MAX ET LHONG HENRY ET MALRRIEU. IN DOLTO FRANÇOISE: LA CAUSE DES ENFANTS. EDITIONS ROBERT LAFFONT. S.A. PARIS. 1985:50

20) DOLTO FRANÇOISE: LA CAUSE DES ENFANTS". EDITIONS ROBERT LAFFONT. S.A. PARIS. 1985:50.

21) IBID:50.

Fabio Cáceres hombre estanciero. El mito del eterno retorno

El círculo es la figura que domina la vida de Fabio Cáceres. Lo circular es la forma, la estructura y el movimiento de "Don Segundo Sombra". Su punto de partida es su punto final. El lugar donde Fabio Cáceres viene al mundo es la circunstancia que da inicio a la trama. ¿Dónde nace Fabio? ¿Dónde vivió Fabio sus años infantiles? Si bien, el principio es un lugar expresado por la remembranza, eso, es decir el recuerdo, como anteriormente lo dijimos, es un valor narrativo tan valioso como un acto descrito de modo vivo. Sí, cuando llegamos al final, llegamos al mismo lugar que le dió inicio a la novela. "Don Segundo Sombra" es una novela circular. Al mismo lugar donde nació Fabio ahí, a ese mismo espacio, regresa y con ese retorno termina la novela: se cierra el círculo. Pero el fin de Fabio Cáceres no es el fin de todos los gauchos. Ellos continúan nómadas hasta la muerte e inmortales por su mitificación.

Conclusión

Pienso que acercarse a Fabio Cáceres y encontrar en él un mundo interno no ha sido una ocurrencia tirada de los cabellos. Más que posible, ese mundo interior es evidente, yo me he limitado a explicitarlo. A realizar una redundancia: a evidenciar lo evidente: los orígenes del mestizo abandonado son los orígenes de la novela de Ricardo Güiraldes "Don Segundo Sombra".

La sustitución que Fabio Cáceres hace de su padre por Don Segundo Sombra se sostiene de modo coherente. En consecuencia, "Don Segundo Sombra", además de ser una obra situada dentro de los límites del regionalismo, nativismo o costumbrismo, que entre otras razones es cierta,

también es una obra universal. Su universalismo es debido a sus contenidos. Ellos tocan una fibra afectiva que puede resonar en el alma de cualquier ser humano. Las vivencias afectivas que se dan entre sus personajes pueden ser vividas por cualquier ser que puebla el planeta. Es decir : la vida de Fabio Cáceres es una circunstancia que puede experimentar cualquier otra persona que habite más allá de los límites de la pampa. Por consiguiente, dicha persona, puede pertenecer a un mundo cultural diferente a la cultura gauchesca. En consecuencia: Don Segundo Sombra visto a través de esta perspectiva traspasa ese regionalismo limitado adquiriendo valores universales.

Si a Fabio Cáceres lo apartamos de la sombra de Don Segundo deviene bizarro e incomprensible. El Coronel aunque no tenga quien le escriba sigue siendo El Coronel. Al Quijote si le quitamos su Sancho no deja de ser el Señor de la Mancha. A Fabio Cáceres le sucede lo contrario. Ese hecho no implica categorías éticas. Tampoco involucra categorías estéticas. Lo importante es la substancia del personaje. La esencia del Coronel o del Quijote hace de ellos héroes que tienen luz propia. La obra de Güiraldes no podía existir sin que Fabio Cáceres estuviese a la sombra de Don Segundo y esto justo hasta las últimas páginas. Ese condicionamiento no es normal ni anormal, es así y punto. Lo especial no está en la ruptura del tradicional binomio (masculino-femenino). Lo esencial de ese enlazamiento (hombre - hombre) está en el trasfondo, en esa razón afectiva que los une: en la sustitución de la figura paterna por parte de Fabio y de una mentalidad y afectividad de tipo saturniano por parte de Don Segundo.

Allá en un momento cuando Fabio pensó:

'...en torno mío también existía un misterio que nadie quiso revelarme' (22) Pensamiento que surge ante el grito del cartero Moreira: quien le dijo: 'GAUCHO'. Ahí, en la voz de Moreira se nos revela sólida y espésamente los valores peyorativos del mestizo en el inconsciente etnológico de la población. Inconsciente etnológico que es la fuerza viva

22) GÜIRALDES, RICARDO: 1988:3.

del abandono de Fabio: lo aparentemente irracional de su existencia y lo racional de la obra. Invisible, lo inaudible, el inconsciente etnológico, explica no sólo el comportamiento del padre natural de Fabio, también nos hace entender el comportamiento de su madre, de sus tías y del pueblo entero en la voz del cartero. Entre la comunidad de gauchos, en la novela, el inconsciente etnológico, es vivo y sus valores son admirados entre los unos y los otros. Admiración dada por la solidaridad de pertenecer a los mismos orígenes y a la misma modalidad de vida.

René Girard en su obra "Mensonge romantique et vérité romanesque" al hablarnos de las conclusiones novelescas nos dice : " Toutes les conclusions romanesques sont des conversions. Personne ne peut en douter. Mais peut-on aller plus loin?. Peut-on soutenir que ces conversions ont toutes le même sens?. Il semble qu'on puisse distinguer, dès le principe, deux catégories fondamentales de conclusions: celles qui nous montrent un héros solitaire rejoignant les autres hommes, celles qui montrent un héros grégaire conquérant la solitude." (23) - y luego añade las novelas dostoienskianas pertenecen a la primera categoría. Las Standhaliennes a la segunda. Fabio Cáceres ¿ será acaso un hombre gregario que escogió la soledad ?.

Monge- Amador. J-A.

Bibliografía.

Adoum, Jorge Enrique: "América Latina, un mundo aparte". In: "El Correo". La Unesco. Paris. 1986.

Amado, Alonso: "Un problema estilístico". In: Tres Novelas

23) GIRARD RENE: MENSONGE ROMANTIQUE ET VERITE ROMANESQUE. BERNARD GRASSET. COL. PLURIAL. 1961:330

- Ejemplares. Casa de las Américas. La Habana- Cuba. 1975.*
- Baranda, R: "D'un temps d'un silence: Approche technique, contre-transférentiel et psycho-dynamique". In: Revue Française de psychoanalyse. Paris. P.U.F: 1961.*
- Dolto, Françoise: La cause des enfants: Edition Robert Laffont. Paris. 1985*
- Girard, René: Mensonge romantique et vérité romanesque. bernard Grasset. Col,Plurial. paris. 1961.*
- Güiraldes, Ricardo: Don Segundo Sombra. Colección Archivos, Tomo II. Edición crítica; Paul Verdevoye. Bajos los auspicios de la Unesco. Impreso en España. 1988.*
- Jung, C.G: Dialectique du moi et de l'inconscient. Gallimard-folio. Paris. 1964.*
- Prumault, Max et Lhong Henry: "Terres de l'enfance". In: Dolto Françoise: La cause des enfants. Editions Robert Laffont. Paris. 1885.*
- Ribeiro, Darcy: Las Américas y la civilización. ED. Extemporaneos. México. 1977*
- Wellek, René el Austin Warren: La théorie littéraire. Editions du Seuil. paris. 1971.*
- Zum Felde, Alberto. * La realidiad poética en Don Segundo Sombra. In: Tres Novelas Ejemplares. Casa de las Américas. La Habana-Cuba. 1975.*

COMPTES-RENDUS

ET

OUVRAGES REÇUS

Isabel PARAÍSO: CALEIDOSCOPIO.- Colección de Autores Vallisoletanos, Publicaciones del Ateneo de Valladolid; Valladolid, 1991.

Este libro de poemas -que diecisiete años separan del último de los publicados por I. Paraíso, UN EXTENSO DOLOR- responde en su contenido perfectamente al significado del título: imagen variante del mundo que traduce también la variabilidad de un yo siempre entrevisto o presente. Su densidad poemática y su expresión tensa le sitúa en la misma trayectoria que los libros anteriores.

El Libro presenta 55 poemas agrupados en tres partes: GUIRNALDA, ABALORIOS y REFEJOS. Libro conscientemente construido en cuanto a temas y significado, con una andadura que nos lleva desde la contemplación de un mundo vario (GUIRNALDA) a una actitud más concentrada y reflexiva en la que el yo se expresa con gravedad a veces interrogante.

Difiere este libro de los anteriores de su autor por una manera de ver más objetivada y a la vez más sustancialmente lírica. Isabel Paraíso recurre aquí con frecuencia a formas tradicionales populares, lo que contribuye a dar a los temas una flexibilidad y una frescura innegables. Unas veces aparecen estribillos ("En la flor del almendro" de CANTIGA DE PRIMAVERA, poema inicial), otras veces formas paralelísticas abundantemente utilizadas ("Los pasos ignorantes / Los pasos distraídos / Los pasos alejándose", p. 10). Este recurso aparece también en TAN EN SILENCIO, ESTIO, ARBOL EN. OTOÑO, PRIMAVERA VILLANCICO, VILLANCICO DE LA ESTRELLA CALLADA y otros. El poeta es consciente de ello y los títulos reflejan esa voluntad de tradicionalismo. Alguna vez la forma recurrente se presenta como letanía, en secuencias de frases cortas (AZUCENAS, ODA AL MAR) que traducen una actitud emotiva profunda.

El mundo floral es el tema dominante en la primera parte. La jara ("Soledad de los montes perfumada"), los tulipanes, las lilas que regresan a cada estación ("Recientes, renovadas, matinales, jovencísimas. / Eternas lilas reencarnadas", p. 13), las azucenas,

las violetas, la rosa (con un hermoso paralelismo: "Otra vez la rosa / en la carne muda... / Otra vez el alma / perdida en la altura", p. 16), los lirios, los laureles, el jazmín, el pino ("Sobre el verde tranquilo / del pino / mis sueños están perdidos", p. 24). O las estaciones: el estío, el otoño (con una primera nota de conciencia mortal: "pero la muerte acecha agazapada en césped", p. 29).

La segunda parte del libro, ABALORIOS, remoja temas de libros anteriores como el amor, la ternura. La actitud del poeta es ahora retrospectiva y los verbos aparecen frecuentemente en pasado, dando a los temas una perspectiva de vivencia durable, prolongada, cósmica ("Palideció el mundo con tu aliento, oh ternura", p. 38; "Tu espléndida / tu conmovedora voz cósmica", p. 43; "El silencio de llanto sin llanto, calcáreo silencio que se ahogó hace siglos, tenazmente", p. 44). Poemas de amor serenado y agrandado a la vez a dimensión de firmamento. Así en OJOS, TU NOMBRE, TU VOZ, TU SILENCIO, POR LOS AIRES, COMO LA HIERBA, donde están los mejores logros de este libro tan logrado.

Los poemas de la parte final, REFLEJOS, recoge poemas en los que domina la actitud reflexiva. Ahora el pensamiento aparece empañado de nostalgia:

"Así vamos fluyendo hacia la noche
con un asombro titilando en las pestañas.
Así anidamos sueños, silbamos resplandores
fugaces, tenues lunas quizás,
mientras la amapolas se olvidan de sus pétalos".

(p. 62)

Esa reflexión sobre la vida y la muerte se precisa en algunos poemas como en HUELLAS DE SUEÑO Y VIDA, tan rico de significado y en el que las formas paralelísticas se imbrican sabiamente logrando efectos de insistencia acordes con el sentido del poema. A la pregunta "¿Dónde acaba la vida y empieza el sueño, dónde?" (que se repite en los versos 1, 5, 8, 11 y 16), arranque de una serie paralelística, le responde con otra forma igualmente paralelística ("Miraremos la luna como quien va de paso"), consiguiendo con estas formas repetitivas una expresión en armonía con el tema.

Nada mejor que la última estrofa del libro para resumirlo. Pues

los poemas de este conjunto son, efectivamente:

"Volanderos fragmentos de hermosura.
LLamaradas tal vez de eterno fuego.
Fugaz reposo entre las agonías.
Juego y palabras no. Reflejos. Sueños."

* * *

José GAITAN: CHAROL Y SEDA, Col. DEVENIR. Griñón (Madrid) 1990.

El título de este libro evoca el brillo, la elegancia, la añoranza de una época pasada. Y, efectivamente, la expresión del mismo se ofrece pulcra y limpia. Pero el significado de ese charol y esa seda del título queda desmentido en el contenido de los poemas. Uno de ellos se llama precisamente CHAROL Y SEDA. En él se lee esta explicación que asimila el charol y la seda a la "Ciega" y a la "Negra" en quienes vemos una representación de la muerte:

..."miedo es la palabra y la Ciega
escupe
su perfil por el colmillo"

y más abajo:

..."la Negra
rocía de sangre la acera en la que pasea
su regla definidora"...

Esta interpretación tiene fundamento en BLUES (p. 73) donde leemos:

"La muerte calza charol
negro con tacón de niebla,
la muerte envuelve su piel
con quieta seda".

Que el poema anterior confirma rotundamente:

..."sueño de muerte en la pared,
charol y seda son mis palabras".

El mundo de Gaitán es, en este libro, un mundo agónico que requiere un vocabulario de estirpe romántica (lágrimas, efímera alegría, larga tristeza, sueño, sombras, etc...) al que el poeta infunde un nuevo vigor, con indudables logros:

..."tú eres
el vapor y la llama, yo, prendida
madera y viento de cenizas
dispersadas
en un extraño quejido" (p. 15)

Y sin embargo se observa en los poemas cierto distanciamiento entre yo y el mundo, actitud definidora entre los poetas jóvenes de hoy.

Poesía un tanto hermética y difícil, cuidada, trabajada en su forma, en la que no siempre es fácil descubrir la línea de pensamiento, como el mismo poeta confiesa en LETANIAS y que nos parece revelar uno de los aspectos relevantes del conjunto:

"Mente de seda sin lógica"

en contraste por otra parte con la actitud reflexiva e intelectual de los poemas.

* * *

Alberto TORES: LA ENTREGA DE LOS VIENTOS, Col. DEVENIR, Humanes (Madrid), 1991.

Cierto parentesco poético une a Gaitán y a Torés. Una de las partes que componen este libro lleva el título de TIEMPO DE CHAROL, así como el poema de esa parte. Y nos parece difícil pensar en una coincidencia. Más bien se trata de cierta identidad de actitud frente al mundo.

El primer poema del libro nos introduce en esa visión agónica y, también aquí, de linaje romántico: muerte, verdugos, suicidio, y la frustración del amor:

"La doble
derrota de un único resoplido,
y después,
después temblar como una lechuza
con frío, y al fin, saber del pasado" (p. 28)

El mundo de Torés es un mundo estático, pasivo, frente al cual el yo adopta una actitud de desencanto. Una "luz de cera recorre / la ciudad pasivamanete azul". Y en ese momento "Es el espectro del

odio que pasa / con plural desencanto". Mundo variado y múltiple, pero mundo enemigo:

... "y el mundo
no es uno, sino las eternas heridas
que nos produce su mágica alquimia". (p. 30)

Versos de ritmo tradicional o libres en los que el lenguaje siempre cuidado revela un quehacer en cierto modo cultista. Una primera cita de Fernando Pessoa nos da una perspectiva inicial con la repetición de "Todo se me evapora" que explica esa entrega de los vientos fugaces que recorren todos los poemas. Citas también de Verlaine, de Paul Eluard, de Albert Camus, de Homero, que constituyen elementos del metatexto y contribuyen a dar claridad al contenido.

Y alguna vez, versos vigorosos, plenamente bellos, como estos que siguen:

"La noche con palabras espumosas
tiritaba y mi paso insaciable
reconoce el tumulto de tus pechos".

A. PARDO.

Université Paris X-Nanterre.

OUVRAGES REÇUS

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE AMERIQUE LATINE, 16, Paris, 1990.

BULLETIN DE L'INSTITUT FRANCAIS D'ETUDES ANDINES, Tome 19, nº 2. Lima.

COLÓQUIO LETRAS, nº 119, Janeiro- Março de 1991, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

EDUCAÇÃO , nº ZERO, 1990, Porto.

HUELLAS, REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE, nº 31, Abril, 1991, Barranquilla.

INVESTIGACION FRANCO-ESPAÑOLA, Año 1991, nº 4, Universidad de Córdoba.

LE BAROQUE LITTERAIRE, THEORIE ET PRATIQUES. Actes du Colloque, Paris, 12-13 et 14 Décembre 1989. Fundação Callouste Gulbenkian, Paris 1990.

MUNDAIZ , nº 41 zb, Enero-Junio 1991, San Sebastián.

REVISTA ANDINA, año 8, nº 2, Cusco, Perú, Diciembre de 1990.

UNISA, Latin American Report, Volume 7, nº 1, Pretoria, 1991.

USAC, Revista de la Universidad de San Carlos, 7, Septiembre de 1989, Guatemala.

