

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**LA IMAGEN POLIMORFA DE ALFRED DE MUSSET A
TRAVÉS DE LOS ESTEREOTIPOS ESPAÑOLES: LA
CREACIÓN DE UNA MORADA “ESPAÑOLA”**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sandrine J. Hombourger

Bajo la dirección del doctor
Javier del Prado Biezma

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2874-X

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA FRANCESA

LA IMAGEN POLIMORFA DE ALFRED DE MUSSET
A TRAVÉS DE LOS ESTEREOTIPOS ESPAÑOLES.
LA CREACIÓN DE UNA MORADA «ESPAÑOLA»

TESIS DOCTORAL
POR

D^a. SANDRINE J. HOMBOURGER

BAJO LA DIRECCIÓN
DEL
DOCTOR D. JAVIER DEL PRADO BIEZMA
2005

«Hombres somos: lo efímero se impone».

(Jorge Guillén, «Al margen de *La Vida es sueño*», in *Homenaje*, 1967)

«Valentin se souvint du dormeur éveillé, et, sans s'apercevoir qu'il rêvait lui-même en plein jour, il fit mille châteaux en Espagne».

(Alfred de Musset, *Les Deux Maîtresses*, 1837)

INTRODUCCIÓN GENERAL DEL ESTUDIO	5
PRIMERA PARTE. LA HERENCIA CULTURAL	25
Introducción	25
Capítulo I. Representaciones medievales de la «alteridad española»	27
1.1. España, una tierra por conquistar	29
1.2. La «alteridad española»: ¿un compendio musulmán?.....	32
1.2.1. La imagen de España en la literatura épica	33
1.2.2. La imagen de España en la novela del siglo XV.....	39
Capítulo II. Estereotipos de la visión de la España imperial	43
2.1. La preponderancia española.....	43
2.2. «Lo español»: ¿un compendio de la hispanofobia?	46
2.2.1. La imagen de España a través de algunos textos «antiespañoles».....	46
2.2.2. Apuntes sobre las figuras de Carlos V y Francisco I	51
2.3. La imagen de España según los viajeros franceses del siglo XVII.....	53
2.4. La imagen de España en la literatura del Siglo de Oro	56
Capítulo III. Estereotipos de «lo español» en la Ilustración	61
3.1. La hegemonía francesa.....	61
3.2. «Lo español»: ¿un compendio de la Leyenda negra?	63
3.2.1. España a través de los relatos de viajeros del siglo XVIII.....	64
3.2.2. Dos imágenes opuestas de España en el siglo XVIII.....	67
3.2.3. La Inquisición.....	68
3.2.4. La conquista y la imagen del Nuevo Mundo.....	71
3.3. Algunas obras más representativas del siglo XVIII	73
Conclusiones generales de la primera parte	77
SEGUNDA PARTE. LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICA	83
Introducción	83
Capítulo IV. Influencia de la conquista imperial	87
4.1. Apuntes sobre la figura de Napoleón Primero	87
4.2. La conquista imperial de España por «el genio del siglo».....	90
4.3. Breve retrato de la sociedad en Francia	94
Capítulo V. Influencia de «lo español» en los románticos franceses	99
5.1. Presencia de la literatura española	99
5.2. Curiosidad por la historia de España y los relatos de viajes	105
5.3. Breve síntesis de la España de Théophile Gautier	109
Capítulo VI. Estereotipos de «lo español» en la literatura del siglo XIX	113
6.1. España país de los romances	113
6.2. La España musulmana y el buen caballero	115
6.3. La Historia de España	117
6.4. La España de la pasión y del crimen	117
6.5. El teatro del Siglo de Oro por los románticos franceses	119
6.6. España en el teatro romántico francés.....	121
6.7. Principales ejes temáticos.....	123
Conclusiones generales de la segunda parte	125
TERCERA PARTE. LA ESPAÑA QUIMÉRICA DE ALFRED DE MUSSET	127
Introducción	127
Capítulo VII. Alfred de Musset y la corriente españolista	129
7.1. Aproximación a la herencia familiar.....	129
7.1.1. Los antepasados de Alfred de Musset.....	129

7.1.2. Alfred de Musset y la figura de la madre.....	131
7.1.3. El hermano de Alfred de Musset.....	137
7.2. La figura de la mujer.....	142
7.2.1. Su primer amor.....	142
7.2.2. George Sand (1804-1876).....	143
7.2.3. Aimée d'Alton (1811-1881).....	153
7.2.4. Pauline García (1821-1910).....	157
7.2.5. Otras mujeres y la figura de la «grisette»	160
7.3. La herencia de la corriente españolista de la escuela romántica.....	163
7.3.1. Aproximación al «color español» de los salones literarios parisinos	164
7.3.2. Aproximación a una realidad española: los exiliados españoles	173
7.3.3. La familia de los Montijo.....	174
7.4. Lecturas españolas	176
7.5. Aproximación a varios autores románticos.....	177
Capítulo VIII. Creación poética de un escenario «español»	193
8.1. La geografía física y humana de España.....	193
8.1.1. El paisaje geográfico y los objetos «españoles»	193
8.1.2. Las características físicas de la mujer «española».....	206
8.1.3. Las características físicas del hombre «español».....	207
8.2. El «viaje a España» y el poder de la imaginación.....	212
8.2.1. España, el jardín de las delicias, y la mujer, diosa del amor.....	212
8.2.2. España, el infierno y el espectro de la muerte.....	220
8.3. La imagen de una «España borrosa».....	229
Capítulo IX. Función del «viaje a España»: la aventura afectiva	241
9.1. Lo absurdo de la vida y el «Enseñar deleitando».....	241
9.2. Encuentro del autor con algunos autores españoles.....	248
9.2.1. Las citas correspondientes a Calderón.....	249
9.2.1.1. Reflexión sobre el Proverbio.....	255
9.2.2. Las citas correspondientes a Tirso de Molina.....	262
9.2.3. Las citas correspondientes a Lope de Vega	270
9.2.4. Las citas correspondientes a Cervantes.....	271
9.2.5. La cita correspondiente a Guillén de Castro	275
9.3. Dos ejemplos de distancia histórica: Carlos V y Don Pedro	277
9.4. Reflexión sobre el proceso de escritura: el Romancero	286
Conclusiones generales de la tercera parte.....	303
CONCLUSIONES GENERALES DEL ESTUDIO.....	307
Cuadro sinóptico de «lo español» en las obras de Alfred de Musset.....	335
La geografía física y humana de «España».....	335
La España del jardín de las delicias: belleza y templo del amor.....	337
La España del infierno: la Inquisición y la picaresca.....	338
La imagen polimorfa del hombre «español».....	339
Los autores españoles del Siglo de Oro	340
La España internacional. Las nacionalidades.....	341
Cronología de las obras de Alfred de Musset	343
Bibliografía	353

«Prenez le temps comme il vient, le vent comme il souffle, la femme comme elle est. Les Espagnoles, les premières des femmes, aiment fidèlement ; leur coeur est sincère et violent, mais elles portent un stylet sur le coeur. Les Italiennes sont lascives ; mais elles cherchent de larges épaules et prennent mesure de leur amant avec des aunes de tailleurs. Les Anglaises sont exaltées et mélancoliques, mais elles sont froides et guindées. Les Allemandes sont tendres et douces, mais fades et monotones. Les Françaises sont spirituelles, élégantes et voluptueuses, mais elles mentent comme des démons.

Avant tout, n'accusez pas les femmes d'être ce qu'elles sont ; c'est nous qui les avons faites ainsi, défaisant l'ouvrage de la nature en toute occasion».

(La Confession d'un enfant du siècle)

INTRODUCCIÓN GENERAL DEL ESTUDIO

En los albores del siglo XIX, España quedaba a merced de las principales potencias europeas al confluir en la Península tanto la invasión napoleónica como la irrupción del ejército inglés. Al mismo tiempo, se convertía en el centro de atención de gran número de hombres de letras, entre ellos, los románticos franceses.

El Romanticismo, como es notorio, se desarrolló esencialmente en la primera mitad del siglo. Tiene como características principales la exaltación y la problemática del yo, el sentimiento peculiar del paisaje y la valoración del primitivismo. Ese intimismo o subjetivismo romántico llevó a cultivar intensamente la lírica, a buscar -en el choque de la realidad circundante- la evasión en el tiempo, reflejada en el teatro y en las novelas de temas medievales, y en el espacio, patente en la búsqueda del orientalismo o del exotismo en general.

Así, España se convirtió en tema preferente de la novela histórica francesa de la época, de la narrativa fantástica y del teatro. De esta forma, elementos exóticos de la Península, como árabes y judíos de la Edad Media y del Renacimiento, fueron temas de inspiración para numerosos escritores románticos franceses. Los jóvenes parisinos de la época romántica se sintieron subyugados por la lectura de relatos de viajes realizados por España. Numerosos escritores viajaron para dejar testimonio escrito de las experiencias vividas durante sus aventuras y sus periplos en España.

Todos estos factores desencadenaron el interés por España, y muy en especial por Andalucía, por parte de los románticos europeos. Esto ha sido la base de gran número de trabajos dedicados tanto a la literatura de viajes como al tema de la imagen de España en Francia. Ahora bien, en esos estudios hemos advertido siempre la presencia constante de escritores románticos tales como Victor Hugo, Prosper Mérimée, pero la ausencia de Alfred de Musset en particular, sobre todo en lo que concierne a la imagen

de España en la Francia decimonónica. En efecto, ningún otro poeta romántico, convertido para toda una generación en un símbolo del genio lírico, con una vida y una obra ejemplares para el movimiento romántico, ha recibido tantos elogios y críticas. Buen conocedor de la lengua inglesa, se le consideró uno de los introductores del Romanticismo inglés en Francia y fue comparado estilísticamente con Byron. Asimismo Musset apreció la literatura alemana. ¿Y respecto a la literatura española? También Musset demostró interés por ella:

«Survient l'Espagne, avec ses Castillans, qui se coupent la gorge comme on boit un verre d'eau, ses Andalouses qui font plus vite encore un petit métier moins dépeuplant, ses taureaux, ses toréadors, matadors, etc... j' y souscris¹».

Ésta y otras apariciones han despertado la idea de realizar un estudio de la imagen de España en las obras de Alfred de Musset. Conocíamos el españolismo y el término de la *espagnolade* de los autores románticos franceses. Conocíamos la existencia de la relación del autor con la célebre escritora George Sand, quien, durante su infancia, estuvo en la Península y visitó las Baleares en 1838 publicando posteriormente su obra *Un Hiver à Majorque*. Sabíamos que Alfred de Musset nunca había pisado el suelo español. De ahí las cuestiones que nosotros nos planteamos: ¿escribió realmente Musset acerca de España? En caso afirmativo, ¿escribió como mero espectador que contempla las vivencias ajenas, se sintió él mismo impelido a emular las «aventuras» de los autores contemporáneos?, ¿legó a la posteridad el testimonio escrito de sus vivencias imaginadas en España? Si lo hizo, ¿por qué apenas se ha mencionado a Alfred de Musset respecto al estudio del tema de la imagen de España en Francia?

¹ *Lettres de Dupuis et Cotonet, Œuvres complètes en prose, romans, nouvelles, contes, mélanges, textes inédits, édition établie par Maurice Allem et Paul Courant, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1960, p. 827.*

Por consiguiente, en una primera fase de nuestra investigación, hubimos de recurrir a la bibliografía relativa al autor y a la imagen de España en Francia en el siglo XIX. Comenzamos nuestra búsqueda en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid con el fin de localizar los estudios realizados hasta ahora. En esta biblioteca encontramos esencialmente las obras completas del autor salvo su correspondencia, lo que nos permitió realizar una primera aproximación al tema. De esta manera, realizamos las fuentes primarias constitutivas de este trabajo, es decir, la cronología y el cuadro sinóptico de «lo español» en las obras de Alfred de Musset. Al término de las lecturas y primer análisis de sus obras observamos la necesidad de enmarcarlas dentro de su contexto histórico, social y literario, pensando que ello nos proporcionaría las claves acerca de las razones que le impulsaron a escribir sobre «lo español».

Ahora bien, cuanto más profundizábamos en el tema de la imagen de España en Francia en el siglo XIX, más entrevíamos la imperiosa necesidad de remontarnos en el tiempo para conocer la imagen del estereotipo «español», definido como las diversas connotaciones legadas a la posteridad en el transcurso histórico. Por lo tanto, realizamos una aproximación al análisis de la imagen de España en Francia en la literatura francesa desde la Edad Media, sobre todo, para comprender las peculiares connotaciones que habíamos apreciado en las obras de Alfred de Musset. Ésa fue la razón que nos impulsó a la realización de la primera parte.

Iniciamos una segunda fase de esta investigación mediante la lectura del material relacionado con el siglo XIX en su doble vertiente francesa y española. Buscamos estas fuentes necesarias también en la Biblioteca Nacional de Madrid. De ahí surgió la elaboración de la segunda parte.

Como no encontramos la correspondencia del autor en Madrid, más tarde nos trasladamos a la Biblioteca Universitaria de Metz que nos proporcionó una gran cantidad de estudios utilizados para nuestro trabajo. Fruto de esta etapa investigadora fue la tercera parte de nuestro estudio.

Por todo ello, nuestro trabajo consta de tres partes. Cada una se divide en tres capítulos que se adecuan con las diferentes fases de nuestra

investigación. Antes de abordarlas es indispensable exponer una serie de cuestiones que creemos deberían ser respondidas.

En primer lugar, haremos referencia necesariamente a la información y reflexiones que los críticos han proporcionado acerca de lo que se conoce como el españolismo² de los románticos. José Francisco Azorín en su artículo titulado «L'espagnolisme des romantiques français», subraya que Alfred de Musset ha expresado su españolismo, en otras palabras, su admiración por las cosas o simpatía por todo «lo español» en un largo poema y algunas poesías más cortas³. Este crítico apunta esta reflexión:

«Musset avait de l'Espagne l'idée d'un ciel radieux, d'une promenade -le Prado- où rêvent de sveltes femmes aux yeux noirs, et certains escaliers, -qu'il appelle bleus!- et que dans le vieux palais ces divines beautés montent et descendent. Qu'aurait fait Musset en Espagne ? Avec l'ingénuité d'un enfant, il aurait livré son cœur à ces merveilleuses femmes qu'il admire dans ses songes⁴».

Con Paulette Gabaudan veamos, de manera sintetizada, las representaciones que se hacían de España los autores románticos franceses señalados como los más conocidos de la corriente romántica. Para Chateaubriand fue un sueño de amor en un marco prestigioso; para Musset o Vigny, una pura fantasía. Para Hugo, unos símbolos portadores de ideas

² Los diccionarios, en general, proporcionan hispanismo como sinónimo de españolismo; o al contrario proponen españolismo como sinónimo de hispanismo. Antonio Niño Rodríguez establece las definiciones y el marco temporal del uso de dichos significados mencionados: «El *hispanisme* es, pues, una escuela en el sentido etimológico de la palabra, es decir, una corporación (*collegium*) de personas dedicadas a la misma actividad o profesión, con una tradición y una proyección futura. Por eso el hispanismo no ha existido en Francia hasta finales del siglo XIX. [...] La *hispanofilia* no debe ser confundida con *hispanismo*, como tampoco debe serlo el *españolismo* o apego a ciertos rasgos y formas de sentir de carácter específicamente español que mostraron, por ejemplo, los románticos franceses. [...] Se puede decir, por lo tanto, que hablar, como se hace a menudo del hispanismo francés en el siglo XVII o del hispanismo romántico, es hacer un uso arbitrario del término e incurrir en un anacronismo», in *Cultura y Diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*, Consejo Superior de Investigaciones, Casa de Velázquez, Madrid, 1988, pp. 3-7.

³ Azorín se refiere muy probablemente a *Don Paez*. Luego cita *À la Malibran, L'Andalouse, À Pépa*.

⁴ J. F. Azorín, «L'espagnolisme des romantiques français», in *Mercure de France*, mai-juin 1917, Tome CXXI, pp. 624-641.

morales y políticas: el caballero medieval, defensor del débil y del oprimido, libertador de pueblos, plasmación de caridad cristiana, y los reyes, tiranos crueles con una proyección hacia su caso personal de exiliado y víctima del poder. Para Gautier, España ha representado la belleza pura; para Leconte de Lisle, la barbarie fascinante; para Mérimée, la exaltación de la vida primitiva y libre de los marginados⁵. Así España sería para Musset una pura fantasía.

Veremos en qué consiste el españolismo de este escritor que ha repetido y, a veces, distorsionado tópicos españoles a fin de provocar, burlar o representarse a sí mismo. A modo de introducción señalaremos que el *lazzaroni* méndigo de Nápoles -que proviene del español Lázaro- se siente atraído por la ociosidad:

«Vient s'asseoir quelquefois, à l'heure du sommeil,
Sur les lazzaronis étendus au soleil⁶».

Se va burlando:

«Que les gens heureux sont les lazzaronis
Qui vivent d'eau, de fruits et de macaroni⁷».

Otras veces, el recato español y el refrán le atrae:

«Il faudrait qu'un air de mystère ne trahît jamais son adresse ;
qu'il fût prudent, leste et avisé, qu'il se souvînt d'un proverbe espagnol
qui mène loin ceux qui le suivent : Aux audacieux Dieu prête la
main⁸».

⁵ P. Gabaudan, *El Romanticismo en Francia: 1800-1850*, ed. Universidad de Salamanca, 1979, p. 322.

⁶ *Suzon*, in *Poésies complètes*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1957, p. 113.

⁷ *Trois pierres sur la dune*, in *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 558

⁸ *Le Chandelier*, in *Théâtre complet*, édition établie et annotée par Maurice Allem, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1958, pp. 508-509. El refrán español es «Al audaz, la Fortuna le da la mano».

Así pues, si Alfred de Musset escribió acerca de «lo español», fue porque sentía afecto, sin lugar a dudas, por España. Dedicaremos este estudio a su percepción de la identidad española.

El enfoque propuesto apunta en una doble dirección. Por una parte, hacia la reconstrucción de la imagen cultural que de España se forjó el grupo generacional al que perteneció Alfred de Musset; por otra parte, hacia el proceso literario de determinados estereotipos españoles en su obra. Toda imagen es en buena medida invención de quien la crea. Además, ya que Alfred de Musset no conoció directamente España, debemos preguntarnos por la imagen de España no creada por él, sino tomada de otro, la del grupo en el que se inscribe, modelada por su personal temperamento.

Nos moveremos continuamente en un territorio fronterizo, donde la realidad e imaginación se alían hasta confundirse incluso. Porque de entrada, y es algo que no debemos olvidar, la imagen que de España tuvieron los románticos franceses -y entre ellos Alfred de Musset- lejos de ser una mera reproducción de la realidad española, pone de manifiesto la distancia sociocultural que separa lo mirado de quien mira, y también los mecanismos de adaptación de lo otro en función de la identidad propia.

Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, concilia las enseñanzas de Gaston Bachelard por una parte, y las de Carl Gustav Jung por otra, con objeto de realizar una clasificación sincrónica de los arquetipos y las imágenes. Los diferentes trabajos de Bachelard constituyen, en una primera fase de su investigación, una verdadera poética de lo imaginario, apoyada en la división cuatripartita que proporciona la cosmología de Empédocles. Jung proporciona una noción normalizada de la imagen, que constituye un modelo de la autoconstrucción de la psique; ésta cobija una libido plural, y la pluralidad es también el criterio que rige las imágenes⁹. Durand parte de esa diversidad e investiga el imaginario con el cual diversas culturas dan cuenta de la angustia provocada por el tiempo en el ser humano. Sus investigaciones evolucionan hacia el diseño de un atlas

⁹ G. Bachelard, *El Agua y los Sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988. C. Jung, *Formaciones de lo inconsciente*, Paidós, Barcelona, 1992.

antropológico de la imaginación humana. La imaginación creadora se define como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el ser humano organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. El motor que anima ese sistema simbólico es la primera contingencia con la que se encuentra el individuo, su propia muerte que impone un tiempo cronológico o *devorador*¹⁰.

En nuestro análisis hemos esbozado el retrato del autor, la imagen estereotipada de Musset que toma prestada de la escuela romántica de corte español. La palabra «creación» del subtítulo de la tesis (*La creación de una morada española*) alude a otra: el imaginario. El imaginario del autor se complace en temas y figuras «españolas» que, pasados por el tamiz de su propia ideología y sensibilidad, adquieren una dimensión diversa y cargada de contenidos, por eso, hemos señalado con las comillas el adjetivo de creación «española».

Quisieramos decir algunas palabras sobre las dos citas que inician el trabajo: la expresión *faire des châteaux en Espagne*, que nace en la Edad Media y que sigue siendo muy usada actualmente en Francia (sobre todo en los medios de comunicación); y la referencia a Jorge Guillén. Este autor cita a Calderón en repetidas ocasiones. Unas veces, en comparación igualatoria con Lorca; otras veces, respecto a un tópico literario: la intuición del tiempo humano, el poeta siente con lucidez las edades de la vida humana, alude a la vejez de Calderón, de Goethe, a la propia vejez: «Hombres somos: lo efímero se impone».

En esta perspectiva se instala la invención de la morada «española» de Musset. Su imaginación define el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el autor organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. El motor que anima ese sistema simbólico es la primera contingencia con la que se encuentra el individuo, su propia muerte que impone un tiempo cronológico. Alfred de Musset, a través de representaciones eufemísticas «españolas», integra experiencias ajenas para construir su identidad a través del choque cultural como elemento

¹⁰ G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 60-65.

enriquecedor, y es capaz de minimizar los temores invocados por Cronos, el tiempo devorador. Los propios temores del autor ante la caducidad se encarnan en las imágenes catamorfos. El pecado, la impureza y la amenaza del abismo se aglutinan en torno a un doble esquema: el de la incertidumbre que provoca la oscuridad, por una parte, y el de la caída, por otra. A esta constelación simbólica pertenecen también todas las imágenes de la feminidad amenazante, relacionadas con el ciclo inexorable y regenerativo, que es vida y muerte.

En busca de los signos que reflejan la herencia cultural que se ha apropiado el autor -quien escribió «s'inspirer d'un maître est une action non seulement permise, mais louable»¹¹-, vamos a pasar de un género literario a otro suprimiendo las fronteras entre los diversos géneros. Gracias a la noción de transtextualidad desarrollada por Gérard Genette en *Palimpsestes*¹², hemos podido comprender el uso del préstamo por Alfred de Musset. Sus obras contienen elementos temáticos o formales importados de España de los que se puede deducir una serie de influencias de obras españolas que sirvieron de inspiración a Musset.

Conviene contemplar aquí otros criterios previos. En una primera aproximación al tema es obligado recurrir a Léon Lafoscade en su estudio titulado *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, donde expone todas las influencias sobre su teatro -influencia de su propia vida, influencia de los escritores de los siglos XVII y XVIII, influencia de los románticos, influencia extranjera-. Sin embargo, no ha tratado la influencia oriental ni la influencia de la antigüedad, ni tampoco la influencia española. Veamos el motivo que alega para esta omisión:

«Nous négligeons par exemple, l'influence orientale, bien que Musset fasse à plusieurs reprises allusion aux contes persans et arabes, l'influence espagnole, bien qu'il nomme Calderón, Lope de

¹¹ La cita procede del Prefacio de la segunda edición de *Comédies et proverbes*, in *Théâtre complet, op. cit.*, p. XVII.

¹² «L'hypertextualité: un texte, l'hypertexte est écrit à partir d'un autre texte, l'hypotexte -la transposition», in <http://www.elneto.com/hispa/genette/Z2conceptos.htm>

Vega, Cervantès, l'influence de l'antiquité, bien qu'il nomme ses grands classiques, etc., ces influences nous ont paru, ou trop accessoires, ou trop évidentes¹³».

Sin rechazar frontalmente su aseveración, creemos se puede afirmar que, si la imagen de España parece accesoria, evidente o recurrente, este simple hecho podría tener una significación. En efecto, el mero hecho de mencionar un elemento o, al contrario, el hecho de callarlo tiene su importancia y su significación¹⁴. Lejos de centrar nuestro estudio en las fuentes librescas o las influencias españolas, las consideraremos como asimilación de un pensamiento ajeno, es decir, como reminiscencias literarias que proceden de la herencia cultural.

No resulta fácil encontrar la fuente de la inspiración del poeta-dramaturgo¹⁵. Alfred de Musset ha fusionado los géneros, y aparece «lo español» a lo largo de su creación literaria. En efecto, esta combinación genérica es constante desde el año 1828 hasta 1855, con una disminución paulatina a partir del año 1847, paralela a la misma que afecta a toda su producción literaria. De todas las obras consultadas, la mayor concentración de temas de «lo español» se encuentra entre los años 1828 y 1829. Los años 1830 y 1831 podrían considerarse como una época de reflexión literaria. En 1830 se publicaron *Les Contes d'Espagne et d'Italie* en los que Musset proporciona un escenario español estereotipado combinando la idea de ligereza de la vida española con sombrías historias de amor. En el año 1832, a la muerte de su padre, el mutismo se apropió de él liberando a la vez una fuerza de reflexión creadora en *Spectacle dans un fauteuil*, el denominado

¹³ L. Lafoscade, *Le théâtre d'Alfred de Musset*, Librairie Nizet, Paris, 1966, p. 223.

¹⁴ Vid. A. Heyvaert ha estudiado en la obra de Musset su posición respecto al lenguaje: «Conscient de l'aporie de l'indicible, il décrit un univers obscurci où la seule parole vraie (celle qui n'est jamais dite) ne peut se lire qu'en creux. Il cherche à épouser le mouvement qui a produit l'émotion, à faire du mot une émotion, obligeant ainsi le lecteur, qui ira du mot à l'émotion, à parcourir le chemin inverse de la création. Musset a exploré les deux voies dont l'une concernerait davantage le théâtre et l'autre la poésie», in *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Klincksieck, Paris, 1994, p. 13.

¹⁵ Vid. Introduction: «Là où l'on ne croit voir que le bouillonnement d'une seule source, il y a, au contraire, le jaillissement souterrain de sources diverses dont les eaux confondues ne permettent pas au regard de pénétrer le mystère de leur union», in *Poésies complètes, op. cit.*, 1957, p. XV.

teatro para la lectura, compuesto por obras difíciles de representar debido a la multiplicación de decorados y la utilización de un coro. Ciertamente es que fue también, por un lado, culpa del fracaso frente al público que no entendió su teatro, pero, por otro, 1832, fue un año de reflexión sobre su propia persona, sobre la sociedad y sobre la literatura española. A partir de 1833, se puede observar que el tema de «lo español» desaparece casi por completo del género de la poesía, y cobra más importancia en la prosa y en el teatro.

En 1840 se publicó la primera edición de *Comédies et Proverbes*. El poeta-dramaturgo asimila diversos temas de la mentalidad española: el honor, la concepción del destino y el desenlace feliz de la dramaturgia española. Musset se inclina por el tipo de honor que reposa sobre la conducta de la mujer. El destino es otro elemento característico de la comedia española. La concepción del mundo como un gran teatro y de la vida como un juego contaba con una amplia tradición en Francia (las obras de Calderón, de Molière respectivamente). Además, sus *Comédies et Proverbes* concluyen siempre en un desenlace positivo y una armonía entre los amantes.

Vamos a proceder al rastreo de la presencia de «lo español» en todas las obras de Alfred de Musset, sin privilegiar ningún género. Es decir, recurriremos a todas sus obras de creación, de reflexión y a su correspondencia epistolar. Nos hemos centrado en la convergencia entre las preocupaciones personales y los valores literarios propios al autor. Nos apoyaremos en la *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses œuvres* que escribió su hermano Paul de Musset¹⁶. Dicha obra es de gran utilidad para interpretar la obra del autor¹⁷. Así recurriremos a esta biografía para buscar indicios en su vida y en su obra que nos permitan ver cuáles son sus conocimientos de España. También será muy útil el recurso a sus relatos epistolarios. Para ello, usaremos la correspondencia del autor. El recurso a las cartas resulta interesante por varias razones. Al igual que la biografía del

¹⁶ Paul de Musset (1804-1880) hermano mayor, novelista y ensayista fue también el negociador entre editores y acreedores de su hermano menor. *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses œuvres*, G. Charpentier, Paris, 1877.

¹⁷ Vid. Introduction, in *Poésies*, op. cit., Paris, 1957, p. XV.

hermano de Alfred, nos permite descubrir detalles íntimos de su vida. Además podremos comprobar que Alfred de Musset tenía, en sus cartas, otras intenciones distintas a las de Alphonse de Lamartine, Victor Hugo o Alfred de Vigny. Finalmente, las cartas son relevantes pues en su mayoría aflora el tema quizás más importante en la obra de Alfred de Musset, el amor¹⁸.

En el planteamiento de la cuestión dos aspectos se revelan fundamentales: la determinación del material referencial y la de «lo español». Por lo que al material referencial respecta, hicimos una primera selección y lectura de las obras que poseen claramente un título español: los poemas, *Don Paez*, *Charles-Quint au monastère de Saint-Just*, *L'Andalouse*, *Madrid* (1829), *À Pépa*, *À Juana* (1831), *Boléro* (1840), *Les Filles de Madrid* (1844); el fragmento teatral, *La matinée de Don Juan* (1833), *À la Malibran* (1836), escribió en colaboración con Victor Hugo un poema *À une espagnole* publicado en 1873; en fin, descartamos el poema titulado *Luna*, que no tiene contenido español. El resultado de esta primera etapa de lectura nos confirmó la posible influencia de la escuela romántica de corte español. Seguidamente nos pusimos a leer todas las obras del autor en busca de indicios suplementarios.

No deja de asombrar hasta qué punto Alfred de Musset encontró en la obra en prosa *L'Anglais mangeur d'opium* (1828) los elementos esenciales que va a desarrollar en sus futuras creaciones. Esta obra proporciona las semillas, no sólo de elementos temáticos que se refieren a España, sino también de procedimientos y elementos literarios estratégicos propios del autor. Aunque el origen de esta obra está en Thomas de Quincey, creemos que podemos incluirla como material referencial para el estudio del tema de

¹⁸ Así lo señala Séché: «Je ne saurais mieux comparer les cent quatre-vingt lettres contenues dans ce volume qu'à des fenêtres grandes ouvertes sur la vie intime d'Alfred de Musset. En tous cas, elles l'éclaircissent d'un jour si vif, qu'elle y est pour ainsi dire mise à nu. [...] On perdrait son temps à y chercher -comme dans les lettres de jeunesse de Lamartine, de Victor Hugo, de Vigny et de Sainte-Beuve- les doctrines littéraires, religieuses ou philosophiques qui le hantèrent de loin en loin. [...] Ce sont les jeux de l'amour qui font les frais de ses entretiens épistolaires», in *Correspondance* (1827-1857), recueillie et annotée par L. Séché, Slatkine Reprints, Genève, 1977, pp. 3-4.

España en la obra de Musset porque la reescribió en mayor parte y añadió escenas que tienen lugar en España.

Respecto a las obras de título no español podemos distinguir: un primer grupo de numerosos poemas, *Agnès*, *Un Rêve* y *Trois pierres sur la dune* (1828), *Madame la Marquise*, *Vision* y *Le Lever* (1829), *Suzon* (1831), *À Julie*, *À quoi rêvent les jeunes filles* y *La Coupe et les lèvres*, *Namouna* (1832); un segundo grupo en prosa, *La Confession d'un enfant du siècle* (1835), *Les Deux Maîtresses* (1837), *Le Fils du Titien*, y *Margot* (1838), *Le poète déchu* (1839), *Histoire d'un merle blanc* (1842), *Le Secret de Javotte*, y *Pierre et Camille* (1844), *Mimi Pinson* (1845), *La Mouche* (1853); un tercer grupo compuesto de obras teatrales, dos fragmentos *La Servante du Roi* (1839) y *Le Songe d'Auguste* (1853); los proverbios *La Quenouille de Barberine* y *Le Chandelier* (1835), *Un Caprice* (1837), *On ne badine pas avec l'amour* (1834), *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845), *Carmosine* (1850); finalmente de sus relatos epistolarios, esencialmente las cartas a Paul Foucher (1827), a su hermano Paul (1831), a George Sand (1834-1835), a Aimée d'Alton (1838), a Mme Jaubert (1839-1840-1842), al Director del *Constitutionnel* (1844), a Clesinger (1851); de las obras de reflexión literaria, *Exposition du Luxembourg* (1830), *Du Dégel et du Choléra-Morbus* y *Pensées de Jean-Paul* (1831), *Un Mot sur l'art moderne* (1833), *Lettres de Dupuis et Cotonet* (1836-1837), *Le Salon de 1836*, *Concert de Mademoiselle García* y *À propos des débuts de Mademoiselle Rachel* (1839), *Mémoires d'outre-cuidance* (1849), *Discours de Réception à l'Académie Française* (1852).

El corpus es la literatura producida por Alfred de Musset y dirigida a un público francés del siglo XIX. En términos generales, entendemos por «España» el territorio designado de esta manera en los textos o identificable así -trátase de una entidad global y unitaria, una región, un pueblo, un objeto de la idiosincrasia española concretos, etc.-. De hecho, hemos incluido referencias a obras como *Portia*, *Venise*, *Les Marrons du feu* (1829), y otras dos *La Nuit vénitienne*, *Mémoires de Casanova* (1831), *Fantasio* (1833), *Lorenzaccio* (1834), *Emmeline* (1837), así como fragmentos sin fecha de

composición: *Sur les Hommes de génie, Dieu est plongé dans le sommeil, Sur le procès d'E. de la Roncière...*, porque tienen como trasfondo Italia, piénsese en la trama de *La Coupe et les lèvres* que tiene lugar en el Tirol, o porque los temas desarrollados se conjugan con temáticas literarias de origen español, con las representaciones de crueldades, venganzas y heroísmo que se inspiran en España, con plasmaciones anecdóticas, ensayísticas o historiográficas. Nuestra opción se basa en que en los textos de creación o ficción es donde más libre, plena y creativamente se da la imagen del otro, y también en el supuesto de que son los textos que más impacto tienen en el imaginario colectivo. Estos textos que parecen alejarse de nuestro eje, constituyen una parte de la cantera a la que debemos acudir como mediaciones.

Hay que recalcar otra constatación, y responder en parte a Lafoscade: la influencia española en Musset no es accesoria ni mucho menos evidente. ¿Cuáles son los temas que se generaron a partir de los elementos histórico-literarios? ¿Cuál ha sido su fortuna en las obras de Musset? ¿Cuál es la imagen que se desprende de la plasmación de los temas y, en función de qué circunstancias políticas, psicológicas, literarias?

Tras presentar el propósito y el enfoque nos queda por proporcionar unas indicaciones sobre la composición del estudio en tres partes.

En la primera parte y la segunda parte, hemos estudiado los antecedentes de la imagen de España en Francia, en primer lugar desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, en segundo lugar, ya en el siglo XIX, hemos examinado la gran difusión de la imagen de la España recreada y onírica, nada acorde con la realidad. En la tercera parte, iremos exponiendo las distintas representaciones de «lo español» y examinaremos cuáles son sus significaciones para el autor.

Pasamos revista a los estereotipos de «lo español» en las dos vertientes que creemos contribuyen a fijar los aspectos de dichas imágenes hasta llegar a los albores del siglo XIX: acontecimientos históricos acaecidos y géneros literarios cultivados. Optamos por la presentación de forma

cronológica con el corte tradicional de los siglos, con el fin de, por una parte, recordar el contexto histórico, y, por otra, exponer a continuación cuáles son los temas y cuándo se generaron, es decir, cuáles son las imágenes de «lo español» como producto de la cultura francesa y la coyuntura política. Consideramos de forma paralela las funciones tanto políticas y ético-culturales como específicamente literarias que llegó a desempeñar la temática española en la literatura francesa a través de los géneros literarios. De ahí se podrán clasificar las ideas, las fórmulas y expresiones que representarían el universo español y sus estereotipos vistos por el colectivo francés desde la Edad Media hasta la primera mitad del siglo XIX.

En lo que se refiere a los acontecimientos históricos, hemos distinguido cuatro bloques.

En el capítulo primero, veremos cómo el hombre medieval, bajo la amenaza musulmana, descubrió y se representó en la literatura épica «la alteridad española» hasta el siglo XV, en el que la imagen de los reinos cristianos de España entró en unos géneros más cortesanos en concierto con otros reinos europeos.

En el capítulo segundo, abordaremos la hegemonía ejercida por España en el mundo a lo largo del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Seguiremos la trayectoria del enfrentamiento de las dos monarquías española y francesa, que se radicalizó con la rivalidad personal entre Carlos V y Francisco I. La lucha de las Casas de Austria y de Francia se prolongó a lo largo del siglo XVII. La política matrimonial de María de Médicis pretendió reconciliar las dos dinastías pero con el acceso al poder de Luis XIII y Felipe IV, se volvió al enfrentamiento, con el hito de la derrota española en Rocroi. Fue el principio de la hegemonía francesa que culminó durante el reinado de Luis XIV. En este ámbito, la presencia de España es enjuiciada entre hispanofobia e hispanofilia.

En el capítulo tercero, estudiaremos la influencia en Europa del Siglo de las Luces que conformó la opinión -basada en la encarnación de una idea, la de la Inquisición- del pueblo francés respecto a España. El ascenso de un Borbón, el duque de Anjou como Felipe V, al trono de España cerró el

ciclo de hostilidad que durante dos siglos había enfrentado a las Casas de Francia y Austria pero no sin generar tensiones. Luego, los Pactos de Familia confirmaron una alianza estratégica frente a Inglaterra. Sin embargo, esas buenas relaciones unidas a intercambios culturales no sobrevivieron a la Revolución Francesa.

Finalmente en el capítulo cuarto, intentaremos comprender cómo una estructura mental se cristalizó en el siglo XIX, y perduró largamente. El siglo XIX se abrió con la ruptura que engendró la política imperialista de Napoleón y la guerra que resultó de ella.

Así, en el capítulo quinto, se podrá valorar la herencia cultural que recibieron los románticos franceses de los primeros decenios del siglo XIX. Numerosos son los textos que hablan de la guerra de España o de la Independencia. Si George Sand expresa una simpatía político-moral hacia España, Victor Hugo manifiesta cierta aflicción ante la comprensión de las necesidades políticas y económicas de la conquista napoleónica y una profunda admiración por España. La literatura fantástica se sirvió de elementos históricos para suscitar el miedo o el horror, y se inspiró de la Leyenda negra. Sin duda, la guerra de la Independencia fue el detonante de la modificación ulterior de la imagen de España en Francia, así como los numerosos viajes a España a lo largo de este período, permitió una adecuación más real entre los pueblos.

En el capítulo sexto, seguidamente al desarrollo de los acontecimientos históricos, hemos considerado los géneros literarios que influyeron en la modificación de las imágenes de España. Hemos efectuado una primera aproximación para constatar la difusión en Francia de las letras españolas tras su paso por Alemania: hemos examinado las vías a través de las cuales diversas obras de los grandes maestros del Siglo de Oro (Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes, Guillén de Castro, entre otros) fueron conocidas por los escritores románticos. En el siglo XIX, fueron el Romancero, la novela picaresca, hispano-morisca, histórica y fantástica y, sobre todo, el teatro.

En la tercera parte de nuestro estudio hemos mostrado, en una primera instancia aquellos aspectos concernientes a la vida del autor como hombre, ser social y artista, para lo cual hemos elaborado el capítulo séptimo sobre las posibles vías de la herencia cultural española. Fue sin duda importante la influencia de su padre, escritor y apasionado por el espíritu de las Luces. La mujer, o mejor la mujer «española», fundamental en la vida de Musset, es un elemento indispensable para comprender su obra. Presentamos someramente algunos temas peculiares de los románticos más conocidos, a fin de extraer los aspectos de mayor relevancia para establecer un balance con los datos procedentes de la lectura de las obras de Alfred de Musset.

En el capítulo octavo, hemos expuesto las imágenes estereotipadas y soñadas de España, de «las españolas» y del «hombre español». Observaremos una pluralidad de temas e imágenes reiterativas que cohabitan en el complejo polisistema literario del autor. Las obras de Alfred de Musset, adelantándose a su tiempo, parecen ser versiones adaptadas de las «Goyescas¹⁹». En efecto, sus obras se revelan como un espectáculo total que integra el baile, la música, el teatro, la ópera, la pintura y la escritura, a imitación de la vida trágica y romántica del autor: palabras de amor, conversaciones bajo la ventana, la maja, la serenata del espectro, el ruiseñor, el amor, la muerte. El autor, como un pelele, muere en brazos de la muerte simbólicamente representada por una mujer y, como en un sueño, es trasladado en una especie de «ópera romántica», donde revive su propia vida a través de sus obras, de su amor por las mujeres, por la pintura, por la poesía. Alfred de Musset, dentro de sus obras llenas de belleza y de emoción, oscila entre el amor y la muerte. Para ello, la escenografía de esta ópera «española» es *une sorte de mer qui supporte les vagues à l'âme*. Barcos volcados, barcas perdidas en alta mar son testigos del naufragio del amor. Todo empieza con un apóstrofe a la muerte y todo acabará efectivamente con las últimas añoranzas entre los brazos de la muerte. Entre el comienzo y el final se desarrollan la fiesta, el baile, los desafíos, los celos,

¹⁹ *Goyescas*, título de una ópera así como de varias piezas para piano, compuestas por Granados, pianista español (1867-1916).

momentos en los que el hombre «español», bamboleado por las mujeres, prisionero de sus emociones y sus sentimientos, aparece encerrado en la cárcel del pasado y del rencor.

En el último capítulo, nos preguntaremos de qué manera interiorizó «lo español», por una parte, en su propia personalidad, y por otra, en la asimilación de la herencia literaria, -el Romancero y la Comedia- para enseñar deleitando a la juventud. Más adelante, aludiremos al proceso literario de asimilación de mitos españoles. El Cid, Don Juan y Don Quijote encarnan una serie de valores con los que el autor se identifica. Finalmente, el viaje a la «España fantástica e irreal» de Alfred de Musset, un soñador que interpela a la mujer con el nombre rabelaisiano de *Pichrocholine*²⁰, sólo existe en la mente del autor; el viaje a la «España absurda e ilusoria» responde a la descripción del autor, arquitecto del diseño fugaz, del autor-actor en su escenario «español» donde cayó el telón y acabó la función antes de la ovación final.

²⁰ Carta dirigida a Mme Olympe Chodsko, février 1836, in *Correspondance, op.cit.*, Genève, 1977, p. 131.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias a todas las personas y entidades que han permitido que se llevara a cabo esta investigación.

A mi madre, que con generosidad ha confiado en el proyecto, que ha sabido, desde la distancia geográfica, afrontar «lo imposible» para brindarnos el apoyo práctico y humano para que fuera «posible».

Deseo destacar, por su especial contribución, a mi Director de Tesis el Dr. D. Javier del Prado Biezma.

ABREVIATURAS

Se seguirán las siguientes abreviaturas:

Poésies:

Poésies complètes, édition établie et annotée par Maurice ALLEM, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.

Théâtre:

Théâtre complet, édition établie et annotée par Maurice ALLEM, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1958.

Prose:

Œuvres complètes en prose, romans, nouvelles, contes, mélanges, textes inédits, édition établie par Maurice ALLEM et Paul-COURANT, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

La Confession d'un enfant du siècle:

La Confession d'un enfant du siècle, Postface et notes de Tessa LOISEAU, L'École des lettres, Le Seuil, Paris, 1992.

Correspondance, Paris, 1910:

Lettres d'amour à Aimée d'Alton (Madame Paul de Musset), suivie de Poésies inédites 1837-1848, avec une introduction et des Notes par Léon SÉCHÉ, Mercure de France, Paris.

Correspondance, Monaco, 1956:

Correspondance, Journal Intime de George Sand (1834), Nombreux documents annexes et lettres inédites, texte établi, annoté et présenté par Louis EVRARD, éditions du Rocher, Monaco.

Correspondance, Genève, 1977:

Correspondance (1827-1857), recueillie et annotée par Léon SÉCHÉ, Slatkine Reprints, Genève.

Correspondance, Saint Mont, 2002:

Lettres d'amour à George Sand, texte intégral, Saint Mont.

Biographie d'Alfred de Musset:

Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses oeuvres, Paul de MUSSET, G. Charpentier, Paris, 1877.

PRIMERA PARTE. LA HERENCIA CULTURAL

Introducción

Como se deduce de las páginas precedentes, pensamos que los acontecimientos que tienen lugar en un período histórico determinado tienen su origen en los acaecidos en el pasado y a su vez sientan las bases de los que acaecerán en el futuro. Por consiguiente, antes de abordar el estudio de los estereotipos de «lo español» en Francia durante la primera mitad del siglo XIX, creemos oportuno remontarnos en el tiempo a fin de establecer los antecedentes de dichos estereotipos.

Estas páginas van a ser un apretado resumen, inevitablemente selectivo y esquemático del proceso de intercambio cultural hispano-francés desde el siglo XI hasta finales del siglo XVIII, es decir, lo transcurrido desde las peregrinaciones por el camino a Santiago de Compostela, conocido también como «el camino francés», vía de influencias mutuas, hasta el ocaso de la hegemonía española y la afirmación del poder imperialista de Napoleón I en los albores del siglo XIX. Creemos no poder entrar en valoraciones personales de todo cuanto se ha dicho de la coyuntura política e económica en relación con la historia cultural hispano-francesa, toda vez que esto no es un estudio histórico. Nuestro propósito ha sido limitarnos a exponer e intentar comprender los mecanismos que hubieran podido incidir en la concepción de la «alteridad española» por el colectivo francés.

En el capítulo primero, nos aproximaremos a la evolución de la imagen de España en Francia desde la Edad Media hasta finales del siglo XV, para comprender cómo se representaba el hombre medieval la «alteridad española».

El capítulo segundo nos llevará a emprender el estudio de la evolución de la imagen de España en Francia desde los inicios del siglo XVI

hasta mediados del siglo XVII, con el fin de evaluar el alcance de la imagen de la preponderancia española en la sociedad francesa.

Por último, en el capítulo tercero, nos trasladaremos, desde la segunda mitad del siglo XVII, al siglo XVIII, para observar la imagen de España en una época marcada por la supremacía francesa.

Capítulo I. Representaciones medievales de la «alteridad española»

En una primera aproximación al tema hemos de recurrir a los estudios del hispanista francés Alfred Morel-Fatio quien publicó en 1888, sus *Études sur l'Espagne*²¹. Fueron el resultado de una serie de investigaciones concernientes a las mutuas influencias que a lo largo de la historia han ejercido entre sí Francia y España, dos países vecinos separados por una cadena de montañas, los Pirineos. El investigador Morel-Fatio afirma que, a pesar de las numerosas ocasiones en que guerreros, monjes, peregrinos y juglares franceses traspasaron las fronteras a lo largo de la Edad Media, Francia permaneció ajena a cuantos acontecimientos políticos y manifestaciones literarias acaecieron en la Península. Según él, la noción de España penetró en la imaginación colectiva francesa a lo largo del siglo XV, y a partir de este momento no cesará nunca ya de evolucionar²². Por otra parte, otro hispanófilo, Léon François Hoffmann, en su obra titulada, *Romantique Espagne*, coincide con dicha idea añadiendo que la evolución de la idea que tenía el pueblo francés de España se ha visto siempre mediatizada por las fluctuaciones experimentadas por el poder que España ha ejercido²³. En efecto, en el siglo XVI, el interés tomará un enfoque político, derivado de la confrontación de las respectivas monarquías.

Cabe entonces preguntarnos en qué medida podríamos empezar nuestro estudio a partir de la Edad Media hasta el siglo XV, si realmente podríamos extraer imágenes durables y estables desde la Edad Media, y de qué manera se hubiera cambiado el enfoque de la noción de España a partir de finales del siglo XV y principios del siglo XVI.

²¹ A. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, Première Série, F. Vieweg, Paris, 1888.

²² En su primer ensayo titulado *Comment la France a connu et compris l'Espagne depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours*, Morel-Fatio afirma que «Le Moyen Âge français n'a guère connu l'Espagne, ce qui ne tient pas, comme on pourrait le croire, à la rareté et à la difficulté des relations entre les deux nations voisines», in *Ibid.* p.1.

²³ L. F. Hoffmann, *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Université de Princeton, New Jersey, 1961.

El sector medievalista del hispanismo francés se ha ido desarrollando modesta pero continuamente a partir de los años 1960. Paul Zumthor²⁴ reúne una lista de los principales estudios medievales desde 1968. Del mismo modo, en las primeras páginas de su *Historia y Crítica de la Literatura Española*²⁵, Alan Deyermond enumera cuatro trabajos fundamentales que aportaron nuevas orientaciones de estudio en cuanto a la literatura francesa e hispánica de la Edad Media. Marcel Bataillon, en su *Défense et illustration du sens littéral*²⁶, anuncia las direcciones principales que empezaron que siguieron los especialistas del medioevo: examen literal del texto, indagación de las fuentes, exploración temática de los textos, destinadas a establecer su genealogía o a medir el impacto de ciertos motivos literarios, interpretación del contenido de las obras y discusión de su significado profundo a la luz del contexto histórico, social y moral de su época. Desde entonces y hasta hoy el sector medievalista se ha ido extendiendo a numerosos instrumentos de trabajo elaborados. No pretendemos aquí pasar revista a todos estos trabajos: los iremos señalando a medida que vayan apareciendo en la realización de esta primera parte. No obstante, queremos precisar que nos hemos referido a menudo, por su reciente publicación, a la obra titulada *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación*²⁷...

Gracias a las nuevas aportaciones sobre la época medieval, podemos emprender nuestro estudio a partir del medioevo. España y Francia tienen una larga historia en común. Son dos países histórica y culturalmente muy cercanos, que comparten dos características geoestratégicas, es decir, la condición atlántico-mediterránea y la frontera que constituyen los Pirineos. Ambos elementos y, entre otras cosas, las guerras y los períodos de

²⁴ P. Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

²⁵ «Castro y su interpretación de España en su historia, Curtius y su análisis del fondo latino común a las literaturas romances, Spitzer y su impugnación de la teoría de la historicidad de la epopeya española, y Stern con su descubrimiento de las jarchas y de la antigüedad de la lírica peninsular», in A. Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I, *Edad Media*, Ed. Crítica, Grijalbo, Barcelona, 1980, p. 1.

²⁶ M. Bataillon, *Défense et illustration du sens littéral*, The Presidential Address of the Modern Humanities Research Association, Cambridge, 1967.

²⁷ M. Boixareu y R. Lefere (Coords.), *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, Editorial Castalia, Madrid, 2002.

conflictos, favorecieron estrechos e intensos intercambios entre los respectivos pueblos, que forjan sus identidades nacionales, en un espacio que llamaremos Francia y otro España, en tiempos muy lejanos del medioevo paralelamente a la construcción paulatina de sus lenguas y sus literaturas.

1.1. España, una tierra por conquistar

Hemos de volver, desde los primeros años del siglo VIII, momento de la invasión musulmana en 711 que provocó el derrumbe del reino visigodo, cuando una parte de la Península se vió ligada, en lo que concierne a la religión, la lengua y la civilización dominantes, al mundo árabe-musulmán. La España cristiana apareció como una supervivencia anacrónica, extrañamente ligada a aquel rico y desarrollado país que era la España musulmana²⁸. De Córdoba salían continuamente barcos hacia los puertos europeos, con cargamentos valiosos de especias, sedas, y objetos de lujo importados de Extremo Oriente o producidos en Al-Andalus.

De fines del siglo XI a principios del siglo XIII, pese a los primeros éxitos de la empresa de la Reconquista, la constitución de los grandes imperios almorávides y almohades permitió al Islam peninsular resistir ante la presión del norte. No podemos prescindir de aludir aquí a la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid histórico y símbolo de la Reconquista²⁹.

La participación de los francos en la Reconquista, prolongada durante el siglo XII frente a los almohades, con alternancia de éxitos y fracasos, contribuyó a estrechar los lazos entre las clases feudales y eclesiásticas tanto al norte como al sur de los Pirineos. La Reconquista cristiana se inició con una derrota: frente a Zaragoza, el ejército franco tropezó al atravesar

²⁸ «Si la vie de cité avait brillé dans la période romaine, elle triomphe dans l'Espagne maure», in P. Vilar, *Histoire de l'Espagne*, P.U.F., Paris, 1986, p. 10.

²⁹ En 1092, el Cid empezó a sitiar la ciudad mora de Valencia, que se le rindió en 1094. Murió en Valencia en el año 1099. Y una vez más Valencia se abandonó a los musulmanes. La figura histórica del Cid tendrá mucha repercusión en la literatura francesa. Poco a poco con la ficción literaria de los hechos históricos se gestarán mitos históricos hispánicos, como en el caso del Cid.

Roncesvalles y tuvo que retirarse. Carlomagno lanzó en el año 778 una poderosa ofensiva, destinada a extender hacia el sur el reino franco «con el propósito, probablemente, de devolver a España entera a la cristiandad³⁰».

Parece ser que las relaciones hispano-francesas se enfocaron a partir de «cierta solidaridad³¹», de marcado carácter religioso, con los cristianos del sur que resisten a la dominación musulmana. Ahora bien, la conquista también fue motivada por la intención de apropiarse de tierras ajenas. En el año 801, una nueva expedición franca, capitaneada por el rey Luis de Aquitania y los condes Guillem de Tolosa y Rostany de Gerona, logró adueñarse de Barcelona, de modo que la frontera se fijó en las puertas de Barcelona. Poco después del año 1000, el rey de Navarra Sancho III el Mayor consiguió rechazar el despliegue de las fuerzas musulmanas de Almanzor. De esta manera impuso su autoridad sobre un ancho territorio de Castilla, León, Aragón y Gascuña. Esta expansión militar y política favoreció el esplendor del Camino francés, que conduce a Santiago de Compostela.

En esta época, las relaciones culturales de Europa occidental conocieron fructíferos intercambios, por una red de caminos desde París hasta la tumba del apóstol en Galicia, y también desde Roma hasta Cataluña con una conexión en Arles. Por estas vías, desde el norte hacia España y desde España hacia el norte, circularon peregrinos, guerreros, monjes y clérigos, mercaderes, artistas que desarrollaron entonces el arte románico, ritos, textos, ideas, de una misma lengua latina³².

Asimismo la componente propia de la historia hispánica, es decir, las complejas relaciones entre cristianos, musulmanes y también judíos, impactó en Francia. En efecto, se piensa que la gestación del proyecto de Cruzada, proclamada en 1095 en Clermont por el papa Urbano II, proceda de forma inmediata de las etapas de la Reconquista, con las tomas de Toledo, en

³⁰ Vid. B. Bennassar, *Historia de los españoles. Siglos VI-XVII*, vol.1, Traducción castellana de Bernat Hervás, Ed. Crítica, Barcelona, 1989, p. 167.

³¹ Vid. J.-P. Amalric, «Unidad cristiana y lucha de potencias», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op.cit.*, p. 49.

³² La abadía de Roncesvalles precisamente fue el lugar a la vez colector y generador de relatos piadosos y guerreros.

1085 y, de Huesca, en 1096, que fueron coetáneas del llamamiento papal³³. A partir de entonces, ambas naciones impulsadas por las grandes órdenes monásticas de Cluny y del Císter, coincidieron en el mismo objetivo que representa la cristianización.

Entre otras manifestaciones de esta simbiosis cultural, cabe señalar la transmisión de la ciencia árabe a través de las Escuelas de traductores y copistas de Toledo, y, también las estrategias dinásticas y territoriales con el fin de controlar ambas vertientes de los Pirineos. En efecto, la lucha común contra los infieles no eliminó las rivalidades dentro de la cristiandad occidental. En las ciudades fronterizas y en sus alfores, se vive para la guerra y de la guerra³⁴. Las riquezas de los moros, el botín que proporcionaban las cabalgadas, permitían excelentes oportunidades para hacer fortuna.

Después de la decisiva victoria cristiana en las Navas de Tolosa en 1212, en la que participaron los ejércitos de Castilla, León y Aragón, con ayuda de los franceses, se quebrantó el poder de los almohades y el imperio aragonés se arruinó. De esta manera se aseguró la presencia francesa desde la costa mediterránea hasta los Pirineos. En el siglo XIII, mientras se consolidaron las casas reales, por una parte la de Aragón por Jaime I el Conquistador³⁵ apoderándose de Mallorca y de Valencia y, por otra, la unión de Castilla y León por Fernando III que permitió conquistar Córdoba y Sevilla, la dinastía de los Capetos consolidaba sus posiciones territoriales al incorporar el condado de Toulouse en su reino. La firma del Tratado de Corbeil en el año 1259 puso fin a las pretensiones de Francia sobre los condados catalanes y abrió una política de matrimonios entre los Capetos y las distintas casas reales de España. Así accedieron al trono los Valois en

³³ Vid. Amalric, *Ibid.*, p. 51.

³⁴ «Las milicias concejiles y las huestes constituidas expresamente para las razias no esperan que el rey las movilice (a menudo, ni siquiera reparan en las conveniencias y los compromisos del monarca): toman la iniciativa por su cuenta y riesgo, con entera autonomía, y no se limitan a incursiones de corto radio, sino que a veces se internan hasta Sevilla, hasta Córdoba», in Estudio preliminar de Francisco Rico, in *Cantar de Mio Cid*, edición de A. Montaner, Biblioteca Clásica, Barcelona, 1993, pp. XIX-XX.

³⁵ George Sand menciona la figura de Jaime I el Conquistador. Vid. Primera Parte, in *Un hiver à Majorque / Un invierno en Mallorca* (1838-1839), Prólogo, Traducción y notas por Luis Ripoll, Palma de Mallorca, 1979.

Francia y los Trastámaras en Castilla, con la colaboración de Du Guesclin³⁶. Se añadieron los conflictos internacionales de la Guerra de los Cien Años que enfrentó a los reyes de Francia con los de Inglaterra. Cuando la monarquía francesa superó las pretensiones de Inglaterra, sus intereses dinásticos volvieron a chocar con los de España, primero en el sur de Sicilia que fue posesión aragonesa, mientras Francia conquistaba el reino de Nápoles. Y en segundo lugar, las casas reales quisieron extenderse al ducado de Milán pero encontraron un nuevo rival en Fernando el Católico, rey de Aragón, que unió sus fuerzas con la reina Isabel de Castilla. En aquel momento, el adelanto estratégico y tecnológico de los tercios españoles³⁷ derrotó al ejército francés, lo que podría constituir «la primera herida en el amor propio galo», desencadenante de una contienda de dos siglos entre dos potencias que aspiraron a la hegemonía³⁸.

Hasta aquí hemos sintetizado la historia de las relaciones políticas y militares entre Francia y España, desde la Edad Media hasta finales del siglo XV. A continuación, presentaremos las imágenes de «lo español» que se podrían extraer de la coyuntura política expuesta anteriormente.

1.2. La «alteridad española»: ¿un compendio musulmán?

Como ya hemos señalado, la época medieval representa un período fundacional en cuanto a espacios geográficos, a formación de dos naciones - la nación francesa y la nación española-. Veamos si efectivamente la nación

³⁶ Condestable francés que condujo una parte de las *Grandes Compagnies* (mercenarios) de Francia a España para entrar al servicio de Enrique de Trastámara. J. Froissart, célebre cronista del siglo XIV relató las luchas entre Enrique de Trastámara, apoyado por las tropas de Du Guesclin.

³⁷ «Les prouesses des *tercios* espagnols depuis Cérignoles jusqu'à Rocroi ont singulièrement recommandé le goût des choses d'Espagne en France», in *Études sur l'Espagne, op. cit.*, p. 26.

³⁸ Según George Huszar la crítica francesa del siglo XVII carece de objetividad a la hora de juzgar la influencia de la literatura española. *Vid.* «L'amour-propre national, un patriotisme étroit ont joué un rôle trop considérable, surtout chez les Français», in *Pierre Corneille et le Théâtre espagnol*, Émile Bouillon, Paris, 1903, p. 4.

francesa se hizo eco de los acontecimientos históricos acaecidos entre estas dos naciones desde la Edad Media hasta finales del siglo XV.

1.2.1. La imagen de España en la literatura épica

En las poesías de los trovadores y en la épica francesa, el tema de la lucha contra los infieles fue muy recurrente. Tanto en los poemas franceses como en los castellanos, el antagonista más frecuente es el moro³⁹. Una de las cuestiones más tratadas por los trovadores fue la lucha contra la invasión musulmana. La desunión entre los monarcas de Aragón, Navarra y Castilla tenía como consecuencia los retrasos de la Reconquista. Por ello, recomendaron la unión militar entre estos monarcas peninsulares para luchar contra la invasión musulmana.

Los poetas del mediodía francés, los trovadores que escribían en provenzal, conocieron los acontecimientos de la Península Ibérica. En efecto, los trovadores aludieron a *Espanha* y a los *espanholes*. Sin embargo, la gestación del concepto resulta problemática en la conciencia lírica provenzal ya que no existe un significado claro del topónimo que representó el más allá de los Pirineos. En los textos provenzales, *Espanha*, representaría el más allá de los Pirineos, entre Aragón y el resto de la Península. En cuanto al adjetivo *espanhol*, parecería designar, entre los trovadores provenzales, a los habitantes de los reinos occidentales y, en especial, a los castellanos y leoneses, unidos bajo el mismo rey Alfonso X.

Lo mismo ocurrió en la épica francesa ya que tampoco existió un concepto claro entre las distintas etnias que formaban el conjunto musulmán, tal como lo explica Ramón Menéndez Pidal en su obra, *La España del Cid*, en la que señala la amalgama de las etnias⁴⁰. En efecto, en la épica francesa, se hace eco de los sarracenos (*Sarrasins*), los bereberes (*Barbarins*), los árabes y los africanos. Junto con ellos los *Turcs* y los

³⁹ C. Alvar, «El concepto de España en la literatura provenzal», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., p. 59.

⁴⁰ «Los eslavos o esclavos constituyeron una de las clases sociales de la España musulmana», in *La España del Cid*, vol.I, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1939, p. 80.

*Persans*⁴¹ son los pueblos más frecuentemente mencionados. Desde un punto de vista histórico, los sarracenos, que constituyeron el grupo más numeroso, se componían de una amalgama de etnias diferentes. Pero en la épica, todas las etnias están unidas por un mismo aspecto físico, un mismo carácter y una misma religión.

Con el fin de observar esta generalización de los distintos pueblos bajo una misma representación, conviene prestar especial atención al libro fundador de una leyenda, la *Chanson de Roland* que podría ser, a nuestro parecer, un compendio de la imagen de «lo español» en la épica medieval por el colectivo francés. La idea directriz del relato en la *Chanson de Roland*⁴² sería una campaña contra los paganos:

«Les païens sont dans leur tort, les chrétiens dans leur droit» (v. 1015).

A lo largo de la obra se va insistiendo en que los paganos son los sarracenos:

«Au premier rang chevauche un Sarrasin, Abisme. [...] Il est souillé de vices et de grands crimes et ne croit pas en Dieu le fils de Sainte Marie» (v. 1470-1473).

Por lo cual, la muerte de los paganos se justifica por ser sarracenos impíos:

«Ce sarrasin me semble bien hérétique. Le mieux à faire est d'aller le tuer» (v. 1484-1485).

⁴¹ Los turcos y los persas no residieron en España pero tuvieron un papel determinante en la historia de Francia, y en los enfrentamientos de las Cruzadas. Todo ello explicaría que, dentro del imaginario épico, los turcos aparezcan asociados con los sarracenos de España, el enemigo literario por antonomasia de los caballeros franceses.

⁴² Los versos que señalaremos entre paréntesis, proceden de la edición moderna, *La Chanson de Roland*, édition de Pierre Jonin, Gallimard, Paris, 1979.

Muy a menudo en varios momentos de la obra aparece la expresión «les Sarrasins d'Espagne». La lucha se establece entre «ceux de la douce France» y «ceux d'Espagne». La derivación resulta muy sencilla. Es decir, «los de España» son sarracenos y paganos, y, forman parte de una raza extraña:

«Moi j'ai vu les Sarrasins d'Espagne. [...] Immenses sont les armées de cette race étrangère...» (v. 1083-1086).

Veamos ahora, con algunos ejemplos, los retratos físicos y morales que nos ofrece *La Chanson de Roland*, de los sarracenos de España. El hombre de pelo muy negro y ensortijado y de piel muy oscura es el tipo físico recurrente que se encuentra en la épica francesa cuando se describe a un pagano de España. Tal es el caso de Abisme (v. 1470-1473).

Junto con estos pueblos reales, aunque no correspondan a la realidad histórica de España, existen creaciones míticas que se elaboraron desde una idea que se tenía de España en la épica francesa. Los sarracenos épicos aparecen como la encarnación de monstruos y demonios de las leyendas medievales. Se hacen descripciones de los pueblos reales y míticos en el que se aúnan los temores imaginarios de una colectividad como los grifones, leones y dragones:

«Puis ours et léopards veulent les dévorer. Serpents, vipères, dragons et plus de trente mille griffons, tous se précipitent sur eux» (v. 2542-2544).

Los sarracenos épicos aparecen como monstruos y demonios de las leyendas medievales, de enorme corpulencia, negros, cubiertos de vello:

«Ils ont des têtes énormes et leurs échines, au milieu du dos, sont couvertes de soie, exactement comme celles des porcs» (v. 3220-3223).

Aparecen provistos de vicios y defectos, como la mentira o la traición, o “en contraste” para poner en valor la victoria de los guerreros franceses con su fuerza gigantesca:

«Cochon de païen vous venez de mentir» (v.1253) [...] Du coup ceux d’Espagne se lamentent et se désolent mais tous les Français exultent : Comme il [Roldán] sait bien frapper, notre champion!» (v. 1650-1652).

En cambio, las mujeres sarracenas aparecen como princesas paganas de gran hermosura. Son bellezas que se casan con los caballeros franceses, y que se convierten al cristianismo por amor:

«Beaucoup plus de cent mille sont baptisés et ils deviennent de véritables chrétiens. Une seule exception : la reine. Elle sera emmenée captive en douce France car le roi veut que sa conversion soit l’œuvre de l’amour divin» (v. 3668-3674).

Así pues, la fe cristiana entra en España, a través de la figura de Bramimonde, la que era esposa de Marsilio, el rey moro:

«C’est là qu’on baptise la reine d’Espagne en lui donnant le nom de Julienne» (v. 3985-3986).

En lo que a la religión se refiere, los cantares de gesta demostraron la misma fantasía. Los poemas desconocieron que el Islam es una religión monoteísta. Una de las características de la épica francesa es que los poetas, al relatar los enfrentamientos entre francos y sarracenos, dan siempre al mundo enemigo las estructuras sociales, políticas y religiosas de su propio país. En la *Chanson de Roland* aparecen los sarracenos adorando las efigies de sus dioses indistintamente en mahomerías o sinagogas, sacándolos por ejemplo con los ojos levantados hacia el cielo, como hacen

los cristianos⁴³. *Enfances Guillaume*, a final del siglo XIII, es el único poema que conoce la auténtica manera que tenían los musulmanes de rezar. Sin embargo, los franceses se burlan de las grotescas posturas de sus enemigos, y, solamente dos cantares de gesta, *Aye d'Avignon* y *Aspremont* hacen referencia a la peregrinación a la Meca⁴⁴.

Es muy conocida la fama que tuvo Toledo -y España en general- de ser un lugar donde se estudió y practicó la nigromancia. Los sarracenos y las sarracenas aparecieron como expertos en encantamientos y artes mágicas como por ejemplo otro personaje de *La Chanson de Roland*, Corsalis, un rey bereber experto en maleficios⁴⁵.

Los autores de los cantares de gesta no tenían conocimiento de la realidad geográfica de España. Describían los enclaves de la Península Ibérica con fórmulas evocadoras muy estereotipadas, como por ejemplo, *Burgos la grant* o *Tolede la fort cité vaillant*. Todos los topónimos peninsulares eran considerados como ciudades sarracenas exceptuando Barcelona. Durante más de dos siglos, la épica francesa consideró a Córdoba como capital del rey sarraceno de España. Santiago de Compostela y las demás ciudades del camino no eran tierras cristianas, sino ciudades sarracenas, que los caballeros franceses, muchas veces a las órdenes de Carlomagno, debían conquistar para posibilitar el tránsito de los peregrinos.

La imagen de España que nos da el poema épico de Roldán es particularmente sugerente y nos ofrece una diversidad de evocaciones e interpretaciones. Asimismo, al principio de la obra, ¿qué quiere decir Blancandrin cuando declara que no se resigna y no quiere perder la «clere Espaigne⁴⁶»? Preguntémonos: ¿se trata de la España soleada, resplandeciente de luz del sol, o más bien de la España brillante por sus riquezas como el oro, la plata, el marfil o las piedras preciosas, tal como la ven tanto sus poseedores como sus conquistadores? En efecto, en distintos

⁴³ *La Chanson de Roland*, op. cit., v. 3662.

⁴⁴ E. Real, «La España medieval en la épica francesa», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., p. 83.

⁴⁵ *La Chanson de Roland*, op. cit., v. 886.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 59.

momentos de *La Chanson de Roland* se subraya el papel y la larga acción guerrera de Carlomagno en España. Veamos los versos siguientes:

«L'empereur met à profit sa grande puissance, sept ans bien comptés est resté en Espagne. Il s'empare de châteaux et de nombreuses villes (v. 260 y 2611) [...]

Charlemagne a dévasté l'Espagne, il s'est emparé des châteaux et a pris d'assaut les villes (v. 703-704) [...]».

Pues bien, estos versos evocan los primeros de *La Chanson*. Al principio de la obra podemos leer:

«Plus un châteaux qui tient devant lui, plus de rempart ni de ville qu'il ait à prendre d'assaut» (v. 4-5).

Así, la repetición de los mismos términos y de las mismas expresiones, nos permitiría entrever la imagen de España como potencia financiera llamada también *Espaigne la garnie*. Las riquezas -los animales como los osos, leones, galgos, camellos, halcones, y entre ellos, los mulos cargados de oro y de plata- representaron un incentivo muy atractivo para los conquistadores⁴⁷. Como ya lo señalamos, la apropiación de las tierras ajenas de *Espaigne la Grant* se justificó por el hecho de que los sarracenos de España eran paganos e infieles, lo cual les convirtió en enemigos de los caballeros franceses que imponían su religión en las tierras conquistadas. En la línea de obras de espíritu épico que exaltan la potencia financiera de España conquistada se puede apuntar la obra titulada el *Roman de Ponthus et Sidoine* que insiste en la fabulosa fortuna amasada por Brodas durante su ocupación⁴⁸.

En resumidas cuentas, para el imaginario épico francés, no existió la separación entre la España cristiana y la musulmana, y se representó una

⁴⁷ *La Chanson de Roland*, op. cit., v. 126-130.

⁴⁸ J. C. Lemaire, «Imágenes de España, según los géneros, en los siglos XIV y XV», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., p. 106.

España musulmana a la que se enfrentan los héroes franceses, reconquistándola y cristianizándola. *La Chanson de Roland* lo confirma:

«Il se convertira à la religion que vous faites respecter et, les mains jointes, il deviendra votre vassal et recevra de vous le royaume d'Espagne» (v. 695-697).

Como hemos podido observarlo, la interpretación idealizada culmina en un esfuerzo de visión poética de los hechos históricos en los que reina la fantasía verbal. Deyermond pone de manifiesto que esta fantasía verbal está al servicio de una llamada literatura de la expansión del siglo XIII⁴⁹.

1.2.2. La imagen de España en la novela del siglo XV

Poco a poco las gestas desaparecieron absorbidas por los otros géneros. El papel de los cronistas, de los diplomáticos fue considerable en la visión de España desde una perspectiva novelesca. Tan sólo destacaremos las *Crónicas* de J. Froissart que constituyen un testimonio de gran valor para entender el mundo caballeresco. El Romanticismo de los primeros años revalorizó este mundo. Walter Scott dedica un comentario entusiasta a la edición inglesa de las *Crónicas* de Sir Thomas Johnes en 1808. Fue traducida a numerosos idiomas, de donde arranca la revalorización del texto de Froissart y en Francia es también el primer Romanticismo, a partir de Chateaubriand que lo consideraba el *Herodoto del siglo XIV*, el que recupera la obra de Froissart⁵⁰.

Muy brevemente veamos algunos datos biográficos sobre este personaje. J. Froissart, historiador y cronista, se trasladó en 1361 a la corte de Inglaterra donde permaneció nueve años acompañando al Príncipe de

⁴⁹ A. Deyermond, *Historia de la literatura española*, vol.1, *La Edad Media*, R. O. Jones, Barcelona, 1974, pp. 102-108.

⁵⁰ M. Rolland, «Realidad histórica y ficción literaria en la Baja Edad Media», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op.cit.*, p.123.

Gales. El cronista relató, desde una perspectiva novelesca, los hechos históricos del mundo caballeresco como historia novelada en la que personajes extraordinarios desempeñaron gloriosos hechos de armas y verdaderos espectáculos de proeza y honor. A pesar de su interés por acudir a las fuentes de información fidedignas, tanto orales como escritas, de viajar constantemente para acercarse al escenario de los hechos, el tratamiento de éstos se aproxima más que a la concepción moderna del historiador, a la perspectiva novelesca del mundo caballeresco. En efecto, a Froissart no le interesa la estrategia, ni la política, sino los hechos heroicos y los valores propios de la nobleza y del mundo feudal: la destreza en el manejo de las armas, el valor, el sentido del honor, la fidelidad, la generosidad⁵¹, y eso, es decir todo lo que fascinó más tarde a los románticos.

Así pues, el siglo XV, novelesco y cortés, marcó un giro notable en la visión literaria de España. En lugar de verla como la región lejana, misteriosa, inaccesible y hostil de la epopeya, el país se convirtió en el marco esencial del relato. Las ciudades de Barcelona y Granada, las regiones de Galicia, Asturias, Aragón y Castilla constituyeron el marco geográfico de la narración, como por ejemplo en *Jehan d'Avenes*. En esta obra el héroe entabla una batalla contra los paganos, primero en Salamanca, donde el protagonista extermina de un solo golpe a veinte enemigos, luego en Castilla y Andalucía. Finalmente este héroe Jehan contribuye a la liberación de las ciudades de Toledo y Córdoba. En otra obra, citada por el mismo autor y titulada *Olivier de Castille*, se evocan más abundantemente los fastos de los encuentros y los esplendores del protocolo.

Contrariamente a los cantares épicos que tratan al enemigo de la fe con crueldad intolerante y, consideran el territorio español como área de conquista, las novelas tardías asocian muy a menudo, con lazos a fin de cuentas ficticios, las dinastías hispánicas con los demás reinos de Europa. Esas felices conclusiones novelescas atestiguarían el fervor con el que los medios aristocráticos de Francia rodearon a la nación española en las últimas décadas medievales. En efecto, cabría señalar que, a partir de

⁵¹ A. Rodríguez Somolinos, «La historiografía», in *La Historia de la Literatura Francesa*, J. del Prado (coord.), Cátedra, Madrid, 1994, p. 206.

finales del siglo XIV y principios del XV, se consideró a España como el tercer reino de Europa.

En contrapartida, las clases populares y la literatura burguesa devolvieron una imagen menos halagadora de la Península Ibérica. Diversas expresiones idiomáticas confirman el sentimiento experimentado por el pueblo para infravalorar a la nación española, con expresiones como *estre a Pampelune*, y a la que le hace competencia el cliché *estre en Asie*, que significan «estar lejos»; o la locución *faire des chasteaux en Espagne*, que conoce un éxito excepcional. Dichas expresiones buscan inspirar una doble desvalorización, ligada a la situación lejana de España y al carácter ilusorio de su grandeza.

Veamos otros ejemplos. Los caballos españoles se transforman en un *genet d' Espagne*, es decir en un caballo de tamaño pequeño. Las mujeres son *cacquetieres* por hablar mucho y de temas sin importancia. En cambio, los hombres, a veces elegantes, son de buen grado y seductores⁵². Los curas son *billoqués*, es decir, impertinentes y mujeriegos: como ejemplo de ello, la obra de las *Cent Nouvelles nouvelles*, en las que se encuentran dos cuentos que ilustran las bajezas de los eclesiásticos españoles poco preocupados por respetar la regla de la abstinencia. Así, el universo clerical español, aunque conocido por su severidad inquisitorial, no escapa a los sarcasmos de los escritores ajenos a la aristocracia de los caballeros⁵³.

⁵² El hombre español será visto como el Don Juan, uno de los temas favoritos tratados por los románticos.

⁵³ J.C. Lemaire, «Imágenes de España, según los géneros, en los siglos XIV y XV», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., pp.111-112.

Capítulo II. Estereotipos de la visión de la España imperial

En este capítulo, vamos a emprender el estudio de la evolución de las imágenes de España en Francia desde los inicios del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII. Como señalamos en el capítulo anterior, nació una España a la dimensión del mundo⁵⁴. Por tanto, veamos cuáles son las representaciones de «lo español» que se dieron en Francia frente a la preponderancia española que se iba afirmando. España rigió los destinos de Europa a lo largo del siglo XVI. No es de extrañar que el prestigio español alcanzara su culmen bajo los reinados tales de Carlos V y Felipe II. La hegemonía político-militar ejerció su poder en una Europa seducida por las obras maestras del Siglo de Oro⁵⁵.

2.1. La preponderancia española

El advenimiento de un príncipe nacido en Gante a la cabeza de los reinos de España y su coronación como Emperador germánico en 1519, le convirtió sin lugar a dudas, en el enemigo natural de Francia. Carlos V heredó un dominio gigantesco, incluyendo a España y sus colonias, Flandes, Austria y Alemania. Aspirando a la monarquía universal, sostuvo con Francisco I una lucha de más de treinta años. El historiador Ricardo García Cárcel subraya que, en las *Cortes* de Barcelona de 1519, Carlos V definió su objetivo: «La confederación y paz con el Rey de Francia, pues aquella es tan provechosa, útil y necesaria a nuestros reinos⁵⁶».

⁵⁴ Vid. B. Bennassar, in *Historia de los españoles. Siglos VI-XVII*, vol. 1, *op.cit.*, p. 363.

⁵⁵ «Un peuple dominateur associe tous les peuples à sa pensée et à son langage», Ph. Chasles, *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Amyot, Paris, 1847, p. 109.

⁵⁶ R. García Cárcel, *La Leyenda negra. Historia y opinión*, Alianza Universidad Editorial, Madrid, 1992, p. 43.

Sin embargo, la rivalidad entre los dos reinos desembocó en guerras marcadas por la batalla de *La Bicoque* en 1522 y, tres años más tarde, la de Pavía. Se impuso al rey de Francia, prisionero, el Tratado de Madrid en el año 1526, que incluyó la cesión del ducado de Borgoña y la entrega de sus hijos. En efecto, el rey de Francia cambió su libertad por dos de sus hijos: el delfín, que murió antes de poder reinar, y el futuro Enrique II, que pasó tres años en Madrid, donde tuvo tiempo para familiarizarse con la cultura española.

Nuevas hostilidades estuvieron marcadas por el saco de Roma en 1527 y dos años más tarde, la Paz de *Cambrai* en 1529 que no fue más que un breve descanso, ya que Francisco I se alió, en 1534, con los turcos rompiendo dichos acuerdos. La boda de Francisco I con la hermana del Emperador no consiguió borrar la incompreensión mutua. Para cada uno, el otro hombre era de poco fiar. Para Francisco I, el Emperador sigue siendo el carcelero sin piedad, sin honor, que quiso aprovechar la debilidad forzada de su prisionero para imponerle su voluntad; mientras, Carlos V no puede perdonar la duplicidad del rey de Francia, confirmada por sus alianzas escandalosas con los turcos y los protestantes alemanes⁵⁷.

El matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois en 1559 pudo cambiar el conflicto e indicar la instalación de la paz entre ambos países. Sin embargo, Felipe II interfirió en las guerras de religión francesas al apoyar la Liga hasta 1585. Después del acceso al trono, Enrique IV siguió la misma línea de política exterior anti-Habsburgo, es decir, antiespañola. El Tratado de Vervins en 1598 puso fin a la guerra con España. Pero las repetidas tentativas de asesinato a las que escapó Enrique IV dieron motivo para acusar a los españoles. Se llegó a preparar la guerra contra España cuando se produjo el asesinato de Enrique IV a manos de Ravailac⁵⁸.

A la muerte del rey, la regente María de Médicis pactó el matrimonio de Luis XIII con la infanta Ana de Austria que tuvo lugar en el año 1615; el

⁵⁷ Vid., Amalric, «Francia cercada por la España Imperial», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., p. 135.

⁵⁸ Modelo de fanático, es decir heredero del catolicismo de combate de la Liga, lo que podía confirmar las acusaciones contra las supuestas maniobras españolas en Francia.

Príncipe de Asturias, futuro Felipe IV, se vio destinado a la hermana del rey de Francia, Isabel de Borbón. Las dobles bodas parecieron propiciar la paz entre los reinos. Sin embargo, en España la subida al trono de Felipe IV acompañado del ministro Olivares, abrió un nuevo capítulo de la empresa imperial española. En Francia, con el acceso al poder del ministro de Luis XIII, el cardenal Richelieu no se resignó ante el predominio español⁵⁹, ante los prepotentes dominadores en todas las esferas de la vida: la Corte, el *Hôtel de Rambouillet* y el Teatro⁶⁰.

Al principio, estalló una guerra de las tarifas de aduana entre Francia y España. El comercio español se vio perjudicado. En efecto, los precios españoles más altos que los precios extranjeros favorecían la entrada de productos ingleses, holandeses o franceses. El dinero huía hacia el extranjero en lugar de enriquecer la Península. Luego, la guerra fría desembocó en una declaración de guerra oficial a España, el 19 de mayo de 1635. Fueron años críticos para la corona española, con la derrota de Rocroi en 1643. El conflicto se alargó después de la muerte de Luis XIII; Ana de Austria, la Regente, se unió con Mazarino quien había resuelto seguir la misma política exterior de Richelieu. Por fin, la Paz de los Pirineos se firmó en noviembre de 1659. La boda de Luis XIV con María Teresa fue la cláusula principal del Tratado de la Paz de los Pirineos. Este matrimonio, celebrado en 1660 como fianza de la paz, mantuvo un respiro en las relaciones políticas entre ambos países. Sin embargo, Luis XIV y su ministro Colbert prosiguieron *le grignotage*⁶¹ y afianzaron la monarquía francesa aprovechando la decadencia de España.

Pues bien, seguidamente observaremos que, paralelamente a las relaciones conflictivas, floreció en Francia una literatura antiespañola en la que podríamos destacar dos temas fundamentales: la imagen del Imperio y la reflexión sobre las Indias.

⁵⁹ Fr. T. Perrens, *Les Mariages espagnols sous le règne de Henri IV et la régence de Marie de Médicis* (1602-1615), Didier et C^{ie}, Ernest Colas, Paris-Orléans, 1869.

⁶⁰ «La Cour, l'Hôtel de Rambouillet, le Théâtre, voilà les trois principaux chemins que l'invasion espagnole a suivis après avoir traversé le champ de La Ligue», A. de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Dentu, Paris, 1843, vol.II, p.4.

⁶¹ La destrucción lenta de las posesiones españolas.

2.2. «Lo español»: ¿un compendio de la hispanofobia?

Ahora veamos de qué forma España ejerció su soberanía sobre los territorios conquistados y cómo esta cuestión fue fundamental en la génesis de la imagen de España en Francia que estamos intentando sintetizar.

Los conflictos políticos y bélicos entre los dos monarcas Carlos V y Francisco I de Francia desencadenaron sentimientos de naturaleza xenofóbica: la galofobia y la hispanofobia⁶². Resulta, por lo tanto, importante ver cómo, en tales condiciones históricas, se elaboró la imagen de la «alteridad española» desde el punto de vista francés frente al Imperio español. Sin pretender entrar detalladamente en los complejos problemas de la temática de la hispanofobia, podemos intentar resumir la situación a partir de algunos textos de carácter satírico-político. El conflicto hispano-francés entre Carlos V y Francisco I ha sido a menudo marcado por la contradicción permanente entre, podríamos decir, miedo y admiración⁶³.

2.2.1. La imagen de España a través de algunos textos «antiespañoles»

Es evidente que del miedo nace la antipatía. En aquel momento de preponderancia, florecieron numerosos discursos. A modo de ejemplo, los dos discursos de La Mothe le Vayer son representativos de ello. El *Discours sur la contrariété d'humeurs qui se trouve entre certaines Nations et singulièrement entre la française et l'espagnole* hace la crítica del catolicismo ferviente en España⁶⁴. La segunda obra titulada *En quoy la piété des Français diffère de celle des Espagnols dans une profession de mesme religion* hace hincapié en la actitud interesada de España por su política de expansión en el Nuevo Mundo⁶⁵.

⁶² A. Gutiérrez, *La France et les Français dans la littérature espagnole: un aspect de la xénophobie en Espagne (1598-1665)*, Université de Saint Étienne, 1977, p. 36.

⁶³ Vid. el artículo de R. García Cárcel: «El españolismo de los franceses o hispanismo francés, una pasión cercana», in www.abc.es/cultural/dossier/dossier115 (año 2003).

⁶⁴ La Mothe Le Vayer, *Discours sur la contrariété d'humeurs qui se trouve entre certaines Nations et singulièrement entre la française et l'espagnole*, Paris, 1647, p. 24.

⁶⁵ *Idem.*, *En quoy la piété des Français diffère de celle des Espagnols dans une profession de mesme religion*, Paris, 1653, p. 15.

En cuanto a la primera crítica al fervor religioso, podríamos además poner de relieve, como otro ejemplo, la opinión de los embajadores que rodearon al Emperador. Evocaron de su figura una imagen de extrema piedad y opinaron que sintió un gran celo religioso. Pero también Carlos V recorría Europa y el Mediterráneo para reafirmar la primacía del Imperio y salvaguardar bajo su dirección la unidad religiosa y política del Occidente cristiano⁶⁶.

De ahí no había más que un paso para que la sátira antiespañola encontrase en el público parisino un terreno favorable a los argumentos que ella desarrollaba⁶⁷.

En cuanto al segundo punto concerniente a la actitud de expansión colonial, recordemos que la colonización de las Américas interesó a los autores y a los políticos franceses. El cuestionamiento y juicio de la conquista-civilización del Nuevo Mundo se correspondió con la exaltación de la bondad del indígena frente a la figura del colonizador cruel e inhumano, ávido de oro. Pierre Chaunu señala que a partir del siglo XVI, las obras de Las Casas son traducidas al francés⁶⁸. Las traducciones de *La Historia General de las Indias* y la *Historia de Hernán Cortés* de López de Gómara eran las fuentes más citadas por los autores franceses del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII⁶⁹.

A modo de ejemplo, cabría indicar que en 1580, los *Essais* de Montaigne ofrecen en una serie de reflexiones, una mirada descriptiva y

⁶⁶ Vid. «En efecto, Carlos V quincuagenario oía dos misas diarias, asistía a las vísperas y escuchaba los sermones los domingos y días festivos», B. Bennassar menciona el *Journal des voyages de Charles Quint* del borgoñón Jean de Vandenesse, en el que se retratan las cabalgadas y navegaciones interminables, in *Historia de los españoles. Siglos VI-XVII*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 366-367.

⁶⁷ Vid. «La représentation satirique de l'Espagne avait une cohérence indéniable car elle était liée à la politique d'hégémonie menée par les Habsbourg de Madrid et au rôle qu'ils ont voulu assumer en qualité de défenseurs de la religion catholique», Ch. Péligré, «La Pénétration du livre espagnol en France dans la première moitié du XVII^e siècle (1598-1661)», in *Position des Thèses soutenues à l'École des Chartes*, 1974, p. 71.

⁶⁸ P. Chaunu, «Las Casas et la première crise structurelle de la colonisation espagnole», in *Revue Historique*, 465, (janv.-mars 1963).

⁶⁹ Vid. C. Thiébaud, «La desolación de esta conquista: las reflexiones de Montaigne sobre las Indias», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op. cit.*, p. 146.

detallista de hábitos y costumbres⁷⁰. Aquí proponemos un extracto, aunque un poco largo, pero relevante en este estudio, sus reflexiones humanísticas sobre el Nuevo Mundo descubierto por Cristobal Colón. El autor, describe al Nuevo Mundo como si fuera un niño sin defensa, lleno de bondad, que ha sido traicionado por la ambición, la lujuria, la avaricia y la crueldad de nuestro mundo:

«Notre monde vient d'en trouver un autre. [...]

C'était un monde enfant ; si ne l'avons-nous pas fouetté et soumis à notre discipline par l'avantage de notre valeur et forces naturelles, ni ne l'avons pratiqué par notre justice et bonté, ni subjugué par notre magnanimité. La plupart de leurs réponses et des négociations faites avec eux témoignent qu'ils ne nous devaient rien en clarté d'esprit naturelle et en pertinence. L'épouvantable magnificence des villes de Cusco et de Mexico, et, entres plusieurs choses pareilles, le jardin de ce Roy où tous les arbres, les fruits et toutes les herbes, selon l'ordre et grandeur qu'ils ont en un jardin, étaient excellement formés en or ; comme, en son cabinet, tous les animaux qui naissaient en son État et en ses mers ; et la beauté de leurs ouvrages en pierrerie, en plume, en coton, en la peinture, montrent qu'ils ne nous cédaient non plus en l'industrie. Mais, quant à la dévotion, observance des lois, bonté, libéralité, loyauté, franchise, il nous a bien servi de n'en avoir pas tant qu'eux : ils se sont perdus par cet avantage, et vendus, et trahis eux-mêmes. [...]

⁷⁰ Michel de Montaigne empezó a escribir sus ensayos a partir de 1572. Se publicaron por primera vez en marzo de 1580 en dos volúmenes. Siguió escribiendo sus *Essais* hasta su muerte en 1592. Escribió a propósito de su padre: «Il parlait peu et bien ; et si mêlait son langage de quelque ornement des livres vulgaires, surtout espagnols ; et, entre les Espagnols, lui était ordinaire celui qu'ils nomment Marc-Aurèle», in «De l'ivrognerie», in *Essais*, Livre II, chap.II, éditions Classiques Larousse, Paris, 1984, p. 21. De viaje, escribió lo siguiente: «J'ay appris à faire mes journées à l'espagnole, d'une traite : grandes et raisonnables journées ; et aux extrêmes chaleurs, les passe de nuit, du soleil couchant jusqu'au levant», in «De la vanité», in *Essais*, Livre III, chap. IX, *op. cit.*, p. 83. Igualmente *Vid.* Margarita Alfaro Amieiro: «El ensayo ofrece las peculiaridades necesarias para convertirse en el vehículo de expresión para llevar a cabo las repetidas tentativas de observación de los actos humanos», in «Michel de Montaigne: Conciencia y transmisión humanística», *En torno a Montaigne, una reflexión contemporánea sobre el Humanismo*, María Pilar Suárez, Margarita Alfaro, UAM, Madrid, 1998, pp. 33-50.

Au rebours, nous nous sommes servis de leur ignorance et inexpérience à les plier plus facilement vers la trahison, luxure, avarice et vers toute sorte d'inhumanité et de cruauté, à l'exemple et patron de nos mœurs. Qui mit jamais à tel prix le service de la mercadence et de la trafique. Tant de villes rasées, tant de nations exterminées, tant de millions de peuples passés au fil de l'épée, et la plus riche et belle partie du monde bouleversée pour la négociation des perles et du poivre : mécaniques [sic] victoires. Jamais l'ambition, jamais les inimitiés publiques ne poussèrent les hommes les uns contre les autres à si horribles hostilités et calamités si misérables⁷¹».

No faltaron otros pretextos que desencadenaron críticas virulentas. La expulsión de los moriscos por ejemplo, dio ocasión al Cardenal Richelieu de ensanchar la imagen de Francia frente a España. Así describió el exilio de los Moriscos:

«La pitié que faisait ce pauvre peuple, dépouillé de tous ses biens, banni du pays de sa naissance : ceux qui étaient chrétiens, qui n'étaient pas en petit nombre, étaient encore plus dignes d'une plus grande compassion. On voyait les femmes, avec leurs enfants à la mamelle, les chapelets en leurs mains, qui fondaient en larmes...⁷²».

Conocida es la anécdota concerniente a la posición de Enrique IV frente a España. El rey da una orden a la marquesa de Verneuil para que su hijo ignore la existencia de España:

⁷¹ Montaigne, «Des coches», in *Essais*, Livre III, chap. VI, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷² A.-J. Richelieu du Plessis, «Mémoires du Cardinal Richelieu sous le règne de Louis XIII», in *Collection des mémoires relatifs à l' Histoire de France*, Paris, 1823, vol. I, p. 88 y siguientes. Vemos que la realidad era otra : «Parmi les éléments venus d'Espagne, il faut compter les Maures expulsés en 1609. Ils sollicitèrent un asile, en leur qualité d'alliés du roi, mais le gouvernement français ne les reçut qu'à contre-cœur. On calcule qu'il n'en vint pas moins de 50.000 : la plupart furent dirigés sur Marseille et embarqués pour l'Afrique du Nord et l'Orient», in A. Cioranescu, *Le Masque et le Visage, Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 36.

«Je trouvai ce matin à la messe des oraisons en espagnol entre les mains de notre fils ; il m'a dit que vous les lui aviez données. Je ne veux pas seulement qu'il sache qu'il y a une Espagne⁷³».

Mal que le pese al rey Enrique IV, no se pudo negar la preponderancia política y cultural de la nación española sobre la nación francesa⁷⁴.

Nacieron obras, como la obra de Carlos García, *La oposición y conjunción de los dos grandes Luminaires de la Tierra o La antipatía de Franceses y Españoles* (1617) que era tan sólo una respuesta al mismo fenómeno que se ejerció en contra de los españoles en Francia, a través de *-Les Emblèmes du Señor español-* o de *-Les Rodomontades espagnoles-*. Obviamente se trataba de «une cristallisation malheureuse et peu dégrossie des sentiments et des représentations des Espagnols dans le bas-peuple⁷⁵».

Conviene exponer de manera sintetizada algunas palabras acerca de las *Rodomontades* de Brantôme, llamado *le prince des espagnolisans du XVI^e siècle*. Resulta una obra de gran importancia ya que fue un factor que ejerció una notable influencia sobre la imagen de España en Francia en el siglo XVII. Brantôme tenía una admiración sincera para España, pero, con el devenir de los tiempos, fue trocada en sátira. Nacieron libros satíricos con imágenes burlescas de capitanes matamoros y eso sobre todo en la época de Luis XIII⁷⁶.

Finalmente, acabamos esta presentación de algunos textos de naturaleza hispanofóbica, citando la obra de Balthazard, el *Traité des usurpations des roys d'Espagne sur la Couronne de France depuis Charles*

⁷³ A. Morel-Fatio, *Ambrosio Salazar et l'étude de l'Espagne en France sous Louis XIII*, Ed. Champion, Toulouse, 1901, p. 6.

⁷⁴ «L'Espagne gardait encore sur nous la supériorité d'une nation arrivée plus tôt aux raffinements de la civilisation», in *Études sur l'Espagne*, *op.cit.*, p. 36.

⁷⁵ Carlos García, *La oposición y conjunción de los dos grandes Luminaires de la Tierra o La antipatía de Franceses y Españoles* (1617), Edition Critiques établies par M. Bateau, Alta Press, Québec, 1979, p. 18.

⁷⁶ «C'est plus tard seulement, quand les Espagnols mêlés à nos guerres civiles avaient fini par se rendre insupportables et odieux, que les *Rodomontades* ont été prises en mauvaise part, défigurées et délayées dans de petits livrets satiriques ou au bas d'images burlesques de capitans matamores, dont le débit fut grand sous Louis XIII», in *Études sur l'Espagne*, *op.cit.*, p. 29.

VIII, que se editó cinco veces⁷⁷ en París a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, y que nos muestra, en sentido general, el miedo a la hegemonía española por la Corte francesa.

2.2.2. Apuntes sobre las figuras de Carlos V y Francisco I

Así pues, en un contexto de hegemonía política española no es sorprendente ver que la literatura se hizo eco del conflicto hispano-francés y que no faltaron las alusiones políticas hacia la prepotencia de Carlos V. La pretensión de Francisco I de Francia a la corona imperial no se vio coronada por el éxito, mientras que sí lo tuvo la de Carlos que acabó representando emblemáticamente a los españoles: Carlos I de España y V de Alemania⁷⁸.

Dentro de la propaganda realista francesa, la lectura de *Chroniques gargantuines* de François Rabelais permite fácilmente la identificación a Carlos V y a los imperialistas como los enemigos de los gigantescos monarcas, protagonistas de su obra. Son varios los pasajes que pueden aducirse al respecto, pero sin duda el más famoso y largo, es el de la guerra picrocolina, que constituye el núcleo fundamental del *Gargantua*. Veamos tan sólo unos extractos del pasaje de las conquistas picrocholinas. François Rabelais se burla de Carlos V, que aspiraba a la monarquía universal. Picrocholo no es más que una marioneta entre las manos de sus consejeros, ávidos de títulos, y muy hábiles en halagar su codicia y su orgullo:

«Les fouaces détroussées, comparurent devant Picrochole les duc de Menuail et comte Spadassin, et lui dirent :
-Sire, aujourd'hui nous vous rendons le plus heureux, plus chevaleureux prince qui onques fut depuis la mort d'Alexandre Macedo. [...]

⁷⁷ 1625, 1626, 1635, 1644 y 1645.

⁷⁸ Señalemos la reflexión de B. Bennassar: «¿Es necesario repetirlo? Aquellos hombres y mujeres eran muy pocos españoles, a pesar de su progresivo enraizamiento en el medio castellano», in *Historia de los españoles. Siglos VI-XVII*, vol.1, *op. cit.*, p. 363.

- Allons nous, dit Picrochole, rendre à eux le plus tôt, car je veux être aussi empereur de Trébizonde. Ne tuerons-nous pas tous ces chiens turcs et mahumétistes⁷⁹? ».

Así, en su anhelo de conquistar la tierra entera, no oye la voz de la sabiduría representada por la figura del sabio Echépron:

«Là présent était un vieux gentilhomme [...] nommé Echépron, lequel, oyant ces propos, dit :

- J'ai grand peur que toute cette entreprise sera semblable à la farce du pot au lait, duquel un cordonnier se faisait riche par rêverie, puis le pot cassé, n'eût de quoi dîner. Que prétendez-vous de ces belles conquêtes ? [...]

- Qui trop, dit Echépron, s'aventure, perd cheval et mule⁸⁰».

Es muy probable que François Rabelais, a través de la figura de Carlos V, pretendiera burlarse de las ambiciones de los príncipes en general, pero eso permitió a la propaganda realista ver a Francisco I de Francia en el buen rey y al emperador Carlos V en el malvado Picrocholo. Desde el siglo XVI se hizo esta lectura, como muestran los memorialistas, y la posteridad la consagró⁸¹. Del lado del primero, su guerra defensiva con causa justa, su magnánima victoria; del lado del segundo, el carácter invasor, la guerra de conquista y la ambición, y finalmente la derrota.

De la misma manera, en la obra de Joachim du Bellay, *Les Tragiques regrets de Charles V* (1552), se encuentran en su obra ecos de las hostilidades francesas con el emperador Carlos V. La ayuda divina ha protegido así a los franceses y le ha valido a Enrique II de Francia su triunfo sobre el orgulloso Carlos V. La composición desarrolla la máxima evangélica

⁷⁹ Rabelais, *Gargantua*, Chap. XXXIII, in *Collection Textes et Littérature*, XVI^e siècle, Bordas, Paris, 1970, p. 62

⁸⁰ *Ibid.*, Chap. XXXIII, in *Collection Textes et Littérature*, XVI^e siècle, *op. cit.*, p. 63.

⁸¹ C. Martínez, «El conflicto hispano-francés y Rabelais», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op. cit.*, pp. 154-155.

según la cual *quien se exalte será humillado, y quien se humille será ensalzado*⁸².

Hemos podido observar que la hegemonía política española produjo miedo y antipatía que se plasmaron en los textos satíricos. Veamos ahora la cara opuesta que nos llevaría a matizar la imagen de España desde otros puntos de vista.

2.3. La imagen de España según los viajeros franceses del siglo XVII

La guerra, la política, la religión, los negocios, la búsqueda de un trabajo, y, a veces la simple curiosidad, hicieron que se multiplicaran los viajes. Cioranescu señala que los contactos entre franceses y españoles durante el siglo XVI fueron numerosos⁸³. Al igual que en la Edad Media, España representó para los franceses la riqueza, lo que acarreó corrientes migratorias hacia la Península. Numerosos jóvenes entre diecisiete y veinte años acudieron a los pueblos de Cataluña en busca de trabajo. En un principio, sólo se trató de trabajos estacionales pero luego acabaron por instalarse definitivamente. La afluencia de mano de obra francesa alcanzó Valencia, al reino de Castilla y también Andalucía.

En Francia se crearon escuelas en París en las que se enseñaron a los niños franceses los «oficios españoles» para permitirles que se fueran a España para continuar la obra de sus padres. Además se enviaron a Madrid jóvenes con fortuna, desde Francia, Italia, Inglaterra, para formarse en los modales y la etiqueta españoles. Así, la boga de las costumbres españolas en Francia de la primera mitad del siglo XVII fue tal que ello induce a Chasles a afirmar lo siguiente:

«Il n'y avait plus de France française ; l'Espagne débordait. On se mit à prendre du chocolat à l'espagnole ; [...] on donna des *fiestas*

⁸² *Ibid.*, p. 163.

⁸³ «Il y a beaucoup d'Espagnols en France et beaucoup de Français en Espagne.[...] En fait, l'incitation était inégale, il était plus facile de trouver du travail ou de gagner de l'argent sans travailler, en Espagne, qu'en France», in Cioranescu, *Le Masque et le Visage*, *op.cit.*, p. 36.

sur l'eau, à leur exemple. [...] Les femmes prennent la mantille ; Amadis fait fureur ; le goût des aventures romanesques charme le peuple le plus raisonnable de la terre. [...] On se frisait, on se rasait et l'on filait sa moustache à l'espagnole. [...] Cet engouement dura jusqu'au milieu du règne de Louis XIV⁸⁴».

Los viajeros recorrieron España donde experimentaron la diferencia, y llevaron con ellos de regreso a Francia ideas, imágenes españolas. César Oudin, políglota, intérprete oficial de la Corte de Francia, recorrió el país durante seis semanas. El poeta Boisrobert, uno de los primeros con su hermano A. Le Métel d'Ouille y J. Rotrou en imitar la comedia española, siguió sus pasos. Fr. Bertaut, A. Brunel o Mme d'Aulnoy viajaron a España y dejaron testimonios de sus aventuras y de sus impresiones sobre la naturaleza del paisaje, del físico español, las múltiples formas de amar, la tauromaquia y el bandolerismo⁸⁵.

El principal problema para los viajeros fue el peligro de las rutas impracticables y de la seguridad. En efecto, el bandolerismo catalán se mostró activo en las rutas del oeste del Principado y la andaluza Sierra Morena no gozó de muy buena reputación⁸⁶.

Los viajeros describieron el paisaje de España como si fuera un campo abierto con gran número de tierras sin cultivar. Se quedaron sorprendidos ante la escasez de bosques en España. En cambio, la región valenciana suscitó el lirismo de todos sus visitantes, que admiraron la exuberancia y la variedad de su vegetación compuesta de los naranjos y limoneros, higueras y granados, arrozales, vergeles y huertas. No escatimaron los elogios a este jardín paradisíaco. Así, el viajero llamado

⁸⁴ Ph. Chasles, *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁵ Fr. Bertaut, «Journal du Voyage d'Espagne» (1669), réédité par F.Cassan, in *Revue Hispanique*, t. XLVII, 1919, pp.1-37; A. Brunel, «Voyage d'Espagne 1665», in *Revue Hispanique*, t. XXX, 1914, pp. 119-375; Mme d'Aulnoy, «Relation du voyage d'Espagne», in G. Marcadal (ed.), *Relación del viaje a España*, Prólogo de Lorenzo Díaz, Akal Bolsillo, Madrid, 1986.

⁸⁶ *Vid.* La extrema peligrosidad que ofrecían los caminos de Cataluña, Aragón y Valencia así como el contrabando de caballos entre Francia y España, in *Historia de los españoles. Siglos VI-XVII*, vol.1, *op. cit.*, p. 537.

Antoine de Lalaing precisó que eran los jardines más hermosos que quepa imaginar, adornados con naranjos, higueras, granados, almendros y otros árboles frutales que *no es posible ver en nuestro país*.

Barthélémy Joly, un francés que llegó a la corte de Felipe III en Valladolid el año 1604 o 1605, vio castellanos de pequeña estatura, tez morena, piel seca, cabello oscuro y con una barba corta. En cuanto a las mujeres, parecen responder al tipo físico que se instalará en el imaginario francés, morena con ojos grandes y negros.

Los viajeros extranjeros hicieron constar de forma casi unánime el extremado gusto de los españoles por la fiesta y la diversión. La pasión por la tauromaquia era general. A. Brunel observó que las corridas de toros estaban presentes en todas las fiestas y además notó la crueldad en la fiesta de los toros, importada por los moros⁸⁷. Por último, este viajero afirma categóricamente la ignorancia que atañe a los españoles:

«Ils se trouvent d'autre part des Espagnols si ignorans [sic], qu'ils ne croient pas qu'il y ait d'autres terres que l'Espagne, d'autre ville que Madrid, et d'autre roy que le leur. Quand je parle d'Espagnols ignorans, j'entens parler de ces bons et purs Castellans qui, n'ayant point quitté leur foyer, ne sçavent [sic] si Amsterdam est aux Indes ou dans l'Europe⁸⁸».

Pero el tema que mayor interés suscitó entre los viajeros franceses fue, sin duda, el de los usos amorosos. Declaró en su *Relación del viaje a España* Mme d'Aulnoy que jamás han sabido amar en Francia, como estas gentes que pretenden amar. Según la viajera francesa, el amor de los hombres es siempre un amor arrebatado y, sin embargo, a las mujeres les gusta. Los españoles, hombres y mujeres, parecen sentir pasiones intensas. Una vez casadas son tratadas como esclavas, suelen ser más fieles y posesivas que los hombres. Las mujeres pueden llegar a vengarse de una infidelidad del marido o del amante. La crueldad alcanza su culmen cuando

⁸⁷ Brunel, «Voyage d'Espagne 1665», in *Revue Hispanique*, *op. cit.*, pp. 119-375.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 143-144.

una dama de calidad obliga a su amante a elegir su muerte con cuchillo o chocolate envenenado, y no deja de mirarlo hasta que muere⁸⁹. Los hombres saben usar del galanteo hasta conseguir la dama o la joven, con serenatas nocturnas. Los hombres casados se permiten tener amoríos paralelos con prostitutas o queridas. Los españoles tienen una pasión dominante: los celos que pueden conducir a cualquier catástrofe o al asesinato. Varios jóvenes murieron tan sólo por haberse atrevido a dirigir la palabra a una muchacha, pese a las advertencias de un novio o de un galán celoso⁹⁰.

2.4. La imagen de España en la literatura del Siglo de Oro

Sobre todo fue la literatura del Siglo de Oro español la que representó una fuente inagotable de inspiración para los autores franceses. En efecto, la primera mitad del siglo XVII vio nacer en España una época áurea en el campo de la literatura. Fue el siglo de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, por citar solamente algunas de las grandes figuras que marcaron el prestigio de las letras españolas en el exterior, no sólo entre sus coetáneos, sino en los años y en los siglos venideros⁹¹.

⁸⁹ Mme d'Aulnoy, *Relación del viaje a España*, op. cit., p. 352.

⁹⁰ Vid. «En Madrid, desde el siglo XVII, [...] los mozos declaraban su amor, depositando un ramo de flores en el umbral de la casa de la amada, o cantando bajo su ventana una sencilla serenata», y, «El problema de la prostitución» in B. Bennassar, *Ibid.*, p. 65 y pp. 226-227. Además: «Los elocuentes documentos que constituyen las actas de perdón, de los siglos XVI y XVII [...] merecerían un estudio a fondo, ya que abundan en ellas las informaciones sobre las riñas y sus motivaciones, que tenían muy a menudo por origen la pasión amorosa», in B. Bennassar, *Los españoles. Actitudes y Mentalidades*, op. cit., respectivamente y pp. 238-239.

⁹¹ Las fuentes españolas del teatro francés constituyen desde hace mucho tiempo un campo de exploración de la literatura comparada. A. de Puybusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Dentu, Paris, 1843. E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Hachette, Paris, 1900. H. C. Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth century*, Les Belles Lettres, Paris, Londres, 1936. M. Horn-Monval, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours*, C.N.R.S., Paris, 1958-1967. A. Cioranescu, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983. *L'Âge d'Or de l'influence espagnole*, Actes du 20 colloque du C.M.R. 17, éd. Interuniversitaires, Bordeaux, 1990. J. M. Losada Goya, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle: présence et influence*, Droz, Genève, 1999.

A lo largo del siglo XVI las letras españolas se difundieron por toda Europa en razón de la hegemonía política-militar que hemos señalado más arriba, llegando a ejercer una poderosa influencia en la literatura francesa⁹².

Esta influencia se propaga por toda Europa alcanzando en Francia su plena expansión a mediados del siglo XVII. Es de resaltar el hecho de que, a partir de mediados del siglo XVI, los autores franceses pudieron acceder con facilidad a la lectura de las obras literarias españolas tanto en su texto original como en su traducción. La literatura novelesca española estaba de moda en Francia desde la mitad del siglo XVI. Se traducían novelas pastoriles o picarescas y libros de caballería que inspiraron a numerosos escritores franceses más tarde. Se tradujo al francés la *Celestina*, el *Amadís de Gaula*⁹³, la *Diana* y varios libros de caballerías. Cuando Cervantes publicó, en 1617, las *Aventuras de Persiles y Segismunda*, ésta es traducida al francés el año siguiente.

Con la corriente de la *Préciosité* apareció la temática del buen gusto por la *politesse* y la galantería, unida a la nostalgia del ideal caballeresco, lo que privilegió la presencia de la temática morisca y de Granada. La «Novela de Ozmín y Daraja» en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, inspiró a Alexandre Hardy para su *Ozmin*, 1625-1630. El relato del *Abencerraje* llegó a Francia casi con toda seguridad a través de la *Diana*, 1561, de Montemayor⁹⁴. El estereotipo del buen caballero y de su generosidad obtuvo una notable fortuna literaria. *Galanterie, politesse, magnificence* se apoderan del mundo imaginario y se aplican, por una parte, a otros mundos, como en el tiempo de la Reconquista en *Zaïde*, 1670, por otra parte a otros protagonistas⁹⁵ en *La Princesse de Clèves*, 1678, de Madame de Lafayette.

⁹² «La réputation littéraire d'un peuple est bien souvent dépendante de sa puissance politique, de sa gloire militaire, et, pour ne parler ici que de l'Espagne et de la France, il est à remarquer que, lorsque l'un de ces pays influe sur l'autre, armes et lettres de celui qui exerce la suprématie s'imposent à la fois, ou plutôt ses armes ouvrent le passage à ses lettres et prédisposent les esprits en leur faveur», in *Études sur l'Espagne*, *op. cit.*, p.26.

⁹³ La primera obra, por su fecha de entrada en Francia y que mayor notoriedad alcanzó y traducida por Herberay des Essarts en 1540.

⁹⁴ *El Abencerraje* (Novela y Romancero), ed. F. López Estrada, Cátedra, Madrid, 1989, p. 14. Vid. Cioranescu, *Le Masque et le visage*, *op. cit.*, pp. 422-431.

⁹⁵ «Mme de Lafayette, [...] en faisant revivre des figures historiques, Henri II, Catherine de Médicis, Diane de Poitiers, Marie Stuart, et des intrigues réelles [...] par une transposition inconsciente, c'est l'atmosphère de la cour de Louis XIV qu'elle évoque plutôt que celle du

Esta primera etapa en la que se publicaron las novelas españolas dio paso a otra fase, la de la imitación. Los escritores franceses encontraron en ellas numerosos elementos de inspiración⁹⁶ sobre todo para los dramaturgos franceses del siglo XVII. Un sorprendente florecimiento de obras teatrales brotaron desde Hardy hasta Rotrou, y desde Corneille hasta Molière⁹⁷. Las obras de tres grandes maestros del teatro español, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca inspiraron a los franceses. Los espectadores acudían al teatro para ser transportados a un país cercano y lejano a un tiempo, prestigioso por la belleza de sus ciudades y sus mujeres, y célebre por el proverbial apasionamiento de sus habitantes.

Jean Rotrou con *La Bague de l'oubli*, obra inspirada de *La sortija del olvido* de Lope de Vega, inauguró en 1629 el uso de las adaptaciones españolas⁹⁸; es decir, una historia novelesca, en la que el golpe de espada es fácil, en la que las jóvenes disfrazadas citan a los galanes en sus habitaciones, en la que éstos corren riesgos. De una manera general, eso fue lo que los autores de las comedias realizaron para el placer del público.

Molière con *Dom Juan ou le festin de pierre*, 1665, adaptó a la escena francesa el tema del *Burlador de Sevilla*, 1620. *Casa con dos puertas mala es de guardar*, 1632, sirvió de fuente de inspiración a *Les Fausses vérités*, 1641, de Antoine le Métel d'Ouille, a *L'Inconnue*, 1654 de Boisrobert, y *La dama duende*, 1636, inspiró otra vez a d'Ouille en *L'Esprit follet*, 1638, más tarde en 1678 en *La Dame invisible ou l'esprit follet* de Hauteroche.

Florecieron obras de teatro que recrearon temas de la historia de España, como la del Cid histórico. Dicho tema se traspuso con alusiones a episodios de la historia contemporánea francesa, con reflexiones de carácter moral, o referentes al ejercicio del poder y a las relaciones entre los distintos

temps des Valois», in *Collection Textes et Littérature*, XVII^e siècle, Bordas, Paris, 1965, pp. 355-356.

⁹⁶ J.M. Losada y J.A. Millán han prestado especial atención a la acogida que la literatura gala hizo de la hispánica enfocando su análisis a través de los tres principales géneros dramáticos: la comedia, la tragicomedia y la tragedia. Vid. «Los teatros francés y español en el siglo XVII», in *Historia del teatro español*, J. Huerta Calvo (dir.), Gredos, Madrid, 2003, I, pp. 1393-1412.

⁹⁷ L. Picciola, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, A.N.R.T., Lille, 1989. R. Guichemerre, *La Comédie avant Molière 1640-1660*, Thèse Paris IV, 1972.

⁹⁸ Vid. Cioranescu, *Le Masque et le visage*, op. cit., pp. 368-374.

estamentos entre el rey y la aristocracia, como es el caso en el *Cid* de Corneille⁹⁹. Inspirado de la obra de Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid*, en 1618, Corneille desarrolla, en su personaje Rodrigue, el ideal novelesco y heroico con el fin de agradar a la generación de Luis XIII. En tiempos del *Hôtel de Rambouillet*, Corneille demostró en el *Cid*, los efectos maravillosos de una gran pasión, de un gran amor fundado en una gran estima¹⁰⁰. Sin duda alguna, Pierre Corneille fue el divulgador de la cultura española en Francia¹⁰¹.

En resumidas cuentas, hemos visto que detrás del tema del Cid se perciben alusiones históricas contemporáneas y francesas. Los conflictos, las intrigas fascinaron a una Francia borbónica y moralizante, obsesionada por la pureza sucesoria, sacudida por la Fronda y esforzada en establecer el absolutismo monárquico¹⁰².

⁹⁹ Vid. M. Couvreur: «Si Corneille se dirige a los Grandes, es para proponerles un nuevo modo de relación con el rey, modelo que estará lejos de lograr la unanimidad», in «La presencia de España en el teatro», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op.cit.*, p. 235.

¹⁰⁰ Vid. «À un moindre degré, ils [los personajes de la obra] sont tous enclins aux vertus de l'héroïsme, sans être jamais inhumains. Même don Gomès, matamore tragique, éprouve un mouvement de pitié pour le jeune imprudent qui vient le provoquer», L. Lejealle y J. Dubois, in *Le Cid*, Classiques Larousse, Paris, 1989, p. 10.

¹⁰¹ «Grâce à Corneille surtout, que justice a été rendue aux modèles dont il s'est inspiré et qu'on s'est enfin pris à admirer des œuvres dont les contemporains avaient à peine pressenti la valeur», in *Études sur l'Espagne*, *op. cit.*, p.41.

¹⁰² «Mais cette génération ne se contente pas de satisfaire son imagination par des chimères sentimentales. Elle croit à l'action. [...] C'est la génération de Montmorency-Bouteville qui brave les édits de Richelieu; celle du cardinal de Retz, du comte de Soissons, de Cinq-Maris, du duc Henri de Guise, qui conspirent autant par amour du risque que par ambition», in *Le Cid*, *op. cit.*, p. 14.

Capítulo III. Estereotipos de «lo español» en la Ilustración

En el siglo XVIII, se va grabando la imagen de una España inmóvil, lugar del fanatismo, heredada de la Leyenda negra del siglo anterior. La imagen que más aflora en los escritores más leídos como Montesquieu y Voltaire, es la del oscurantismo. Pero, existe una corriente de interés, de curiosidad e incluso de simpatía hacia la aproximación del país a las evoluciones europeas. Contribuyen a esta tendencia quienes participan de alguna manera en los contactos entre ambos países: hombres de negocios como los franceses establecidos en Cádiz, militares, científicos y diplomáticos. Veamos primero un resumen de los hechos históricos y a continuación, el retrato de España que ofreció el Siglo de las Luces.

3.1. La hegemonía francesa

En la segunda mitad del siglo XVII se inicia un largo período que marca la supremacía¹⁰³ de Luis XIV. Se trata para el Rey Sol de aprovechar la decadencia de España con el fin de conseguir unas fronteras seguras. La guerra llamada de Devolución en 1667 y concluida por la Paz de Aquisgrán, le permite apoderarse de una serie de ciudades de Flandes. La Guerra de los Nueve Años, entre 1688 y 1697 resultó costosa para España, concluyéndose con la invasión del ejército francés en Cataluña. Sus efectos se hacen sentir de forma distinta en Cataluña, donde los daños sufridos a raíz de las agresiones francesas han sustituido la complicidad de los años 1640 por un rencor insuperable, y en Castilla, donde las clases dirigentes se van desengañando de su adhesión a la Casa de Austria y empiezan a mirar hacia Francia en busca de una regeneración de la Monarquía. En este contexto inestable se van desarrollando las maniobras diplomáticas que

¹⁰³ La boda del delfín con Ana María de Baviera dará tres nietos al rey: el duque de Borgoña (1682), el duque de Anjou (1683), futuro rey de España Felipe V, el duque de Berry (1686).

preceden a la muerte de Carlos II y preparan a tientas la Sucesión de España, abierta por fin en 1700¹⁰⁴. El ocaso de la hegemonía española y la victoria del candidato francés en la Guerra de Sucesión marcaron el paso de España a potencia de segundo orden. A través de los pactos de familia de los Borbones, su política exterior quedó subordinada a la del vecino del norte. Cuando Carlos II, el último rey Habsburgo, murió en 1701, el nieto de Luis XIV ascendió al trono de España. Luis había muerto en 1715 y la era de la Razón estaba naciendo. El ascenso de un Borbón al trono de España cerró el ciclo de hostilidad que durante dos siglos había enfrentado a las Casas de Francia y de Austria. Con la Guerra de Sucesión de España, las relaciones hispano-francesas tomaron un nuevo rumbo, en el cual intervinieron los complejos sentimientos dinásticos, los cálculos interesados inspirados por los beneficios coloniales, las aspiraciones a un nuevo equilibrio europeo.

El Pacto de Familia, en los años 1733 y 1761, reunió las dos monarquías con el fin de contrarrestar la expansión marítima y colonial de Inglaterra. El interés común acercó a ambas potencias en repetidas guerras en contra de la hegemonía inglesa, primero de 1739 a 1748; luego la Guerra de los Siete Años, de 1756 a 1763; y en torno a las Malvinas en 1770. Finalmente, el Tratado de Versalles firmado en 1763 consagró la independencia de los Estados Unidos y restituyó Menorca y Florida a España. Sin embargo, más tarde la dinámica revolucionaria que cuestionó las Instituciones del Antiguo Régimen, desmoronó el acercamiento entre ambos países y dividió las opiniones en Francia. Mientras los nostálgicos de un Antiguo Regimen idealizado consideran a España como un refugio de la fe y los valores tradicionales, la mayoría que no quiere renunciar a los logros revolucionarios la mira como un santuario del despotismo y el fanatismo, que habrá que liberar de sus cadenas.

¹⁰⁴ J.-P. Amalric, «España ante el auge de la prepotencia francesa», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op.cit., p. 202.

3.2. «Lo español»: ¿un compendio de la Leyenda negra?

La imagen de España a partir de la segunda mitad del siglo XVII ofrece un contraste con la época anterior. En la Corte francesa ya no se siente temor frente a España, sino sentimiento de superioridad o compasión¹⁰⁵.

La antipatía profunda que el pueblo francés sintió por España quedó plasmada por escrito en la caricaturización del tipo español; simultáneamente, la moda de la indumentaria, las costumbres y las obras literarias españolas continuaron pujantes en la sociedad francesa. Con la presencia de las princesas de Habsburgo, la vida cotidiana en la Corte francesa se desarrolló *à l'espagnole*¹⁰⁶. Veamos una descripción:

«C'est le moment des emblèmes et des caricatures, où le *señor* espagnol, ange en l'église, diable à la maison, loup en table, pourceau en sa chambre, paon en la rue, renard pour les femmes, mouton quand il est pris, se carre dans son manteau que relève la pointe d'une épée démesurée ; le cou étranglé dans une fraise à plusieurs étages ; aux jambes, des jarretières fermées par une botte de raves, allusion à ce que le populaire croyait être la nourriture exclusive de ces hidalgos. [...]

L'air galant qu'on se donnait à Paris, la braverie dont se piquaient nos courtisans, leurs attitudes de fondus d'amour, tout cela est d'importation espagnole. [...] Les jeux de cartes étaient espagnols : *prime, quinola, hombre*; les danses aussi : *sarabande, passecaille, séguédille*, et jusqu'à la cuisine : *arbondilles* et *salpicon* figurent encore dans les menus de Louis XIV. C'est également dans la première moitié du XVII^e siècle que l'usage du chocolat pénétra en France¹⁰⁷».

¹⁰⁵ «Le siècle de Louis XIV, peut-être trop prestigieux pour être apprécié, intimide [...] Les autres puissances européennes ont admis de gré ou de force sa prépondérance : "La paix, comme dit Louis XIV dans ses mémoires, était établie avec mes voisins, vraisemblablement pour aussi longtemps que je le voudrais moi-même"», in Ch. Biet, *Les miroirs du Soleil. Littératures et classicisme au siècle de Louis XIV*, Gallimard, Paris, 1989, p. 14.

¹⁰⁶ Vid. Fournier, «Le courtisan à la mode», in *Variétés historiques et littéraires*, t.IX, Paris, 1859, p. 351.

¹⁰⁷ *Études sur l'Espagne, op. cit.*, pp. 32-41.

Poco a poco la admiración que la nación española había sido capaz de generar en la imaginación del pueblo francés a lo largo de un siglo se trocó a finales del siglo XVII en desdén. Con el cambio de dinastía, España se convirtió en el punto de mira de la atención europea de principios del siglo XVIII. El período denominado el Siglo de las Luces se caracteriza por la expansión de la cultura y civilización francesas por toda Europa. Evidentemente España, no escapa a su influjo. Curiosamente, la instalación de los Borbones en España no hizo a ésta ni más cercana ni más familiar a los franceses. Da la impresión de que España resultó más cercana en el siglo XVII, a pesar de los enfrentamientos militares, que en este más apacible siglo XVIII¹⁰⁸. Desde el punto de vista francés, parecía destinado al olvido todo un pasado de rivalidades, rencillas, envidias e incluso guerras, cuando Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV, accede al trono de España. Esto ocurre al término de la Guerra de Sucesión y a pesar de la dureza de los combates y de la hostilidad de un sector de la población española que no está dispuesto a aceptar a este rey impuesto, ajeno a las costumbres y a la cultura hispana, tan francés en sus gustos, «luiscatorciano» en su formación, borbónico en definitiva.

3.2.1. España a través de los relatos de viajeros del siglo XVIII

Era raro encontrar en el siglo XVIII, entre la élite social o cultural, un equivalente de Madame de Sévigné que leía el español, o un equivalente de los Oudin, traductores reales, que tanto hicieron para difundir el conocimiento de la gramática y de la lengua española en el siglo XVII. Quizás podamos citar a Voltaire que conocía algo el español, aunque no tan bien como el italiano o el inglés. Sin embargo, no faltaba en Francia la documentación sobre España. Se tradujeron los clásicos de la historiografía española como la *Histoire de l'Espagne* de Mariana aparecida ya en 1725; la

¹⁰⁸ I. Herrero y J. M. Goulemot, «Relatos de viajes e imágenes francesas de España», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op.cit., p. 309.

obra titulada *États présents de l'Espagne* de 1717 y publicada otra vez en 1761; el *Abrégé de l'Histoire d'Espagne* en 1741 del jesuita Duchesne; otro *Abrégé chronologique de l'Histoire d'Espagne* en 1759 de Désormeaux; *Les Délices d'Espagne* de Don Juan Álvarez de Colmenar en 6 volúmenes, con muchísimas ilustraciones. Gran número de biografías de Carlos V¹⁰⁹, o la traducción de la *Vie de Philippe II* de Gregorio Leti, 1734; y publicaciones anónimas como por ejemplo, la *Histoire publique et secrette de la Cour de Madrid*, en 1719.

Fue como si la historia inmediata contemporánea no llamase la atención del público mientras que la España cotidiana pareciese interesar cada vez más a los lectores franceses. Al igual que en el siglo pasado, los franceses viajaron a España. En aquel momento florecieron las obras de literatura de viajes¹¹⁰ que ofrecían imágenes de España. Los juicios emitidos por los viajeros pueden llegar a tener un valor testimonial importante, si bien es cierto que a veces carecen de rigor objetivo para ser tenidos en cuenta como aseveraciones científicas. Los relatos de viajes conocieron mucho éxito como si se otorgase mayor veracidad a la palabra del testigo-viajero que a la de los historiadores. Todos los viajeros eran movidos por el deseo de aportar elementos nuevos al conocimiento del mundo. Cualquier nuevo relato de viaje sugería que era más completo que los anteriores. *Le Nouveau voyage en Espagne* de 1777 y 1778, ilustra perfectamente esta tendencia, esta moda. El relato pretendió ser más que una simple descripción, pretendió ser testimonio y denuncia. Entre otras cosas, el viajero aporta en muchas ocasiones datos concernientes a la historia de la región visitada, o bien datos sobre la indumentaria, las costumbres, los diferentes tipos humanos.

España representa el exotismo. El viaje a España comunica simultáneamente lo común y lo diferente. En su sentido más inmediato,

¹⁰⁹ Pierre Prime Félicien Le Tourneur, que tradujo y adaptó con Suard el *Charles-Quint* de Robertson (1771); además: Dom André-Joseph Ansart, *Éloge de Charles-Quint* (1773), y Gabriel-Henri Gaillard, *Histoire des grandes querelles de l'Empereur Charles V et François I^{er}, roi de France*, en dos volúmenes, (1777).

¹¹⁰ R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie des voyageurs en Espagne et en Portugal*, H. Welter, Paris, 1896.

significa que para decir lo otro es preciso emplear el vocabulario de lo mismo. El viajero lleva con él sus prejuicios, su mirada deformante. Aprecia lo que espera encontrar y condena lo que no comprende. Sobre todo no suele revisar los valores nuevos con los que se encuentra.

Se puede comprobar, leyendo a los viajeros desde el siglo XV hasta finales del siglo XVIII, que todos ellos hablan, en efecto, de un mismo país. No significa que hayan cambiado los rasgos esenciales del paisaje ni el hombre de ese mismo paisaje. Podemos observar la constancia de los lugares visitados como Barcelona, Valencia, Murcia, ciudades del sur como Córdoba y Cádiz, pasando por Aranjuez y Madrid, Salamanca, Vitoria y la frontera. Todavía en el siglo XVIII se notó la ausencia de comodidades para el viajero y todavía se desprendió la permanencia de ciertas opiniones como el carácter profundo de un pueblo español que se mueve por sus pasiones, así como la abundancia de los mendigos y los robos¹¹¹.

Se seguía viendo al español como apasionado, orgulloso, con alma heroica, gastador hasta el borde de la ruina, y ambicioso. Toda una serie de rasgos, como la discusión y la pasión por la venganza, entre los que no faltó, en algunas ocasiones, la eterna pereza, a veces ilustrada por la siesta o por la lentitud en realizar cualquier cosa¹¹². Los viajeros, muy probablemente impregnados de la teoría de los climas de Montesquieu, dedujeron las relaciones difíciles con los extranjeros de este carácter impetuoso, violento, brutal¹¹³. Así podemos observar que, siguiendo la teoría de los climas, el Marqués de Langle explica el carácter de los vicios españoles, su pasión amorosa: «L'amour, la religion, le climat tournent la tête aux Espagnols¹¹⁴».

La belleza de las mujeres españolas es un lugar común entre los viajeros que las describen sentadas en el suelo, según una costumbre

¹¹¹ Vid. «Los fuera de la ley: Bandoleros y Pícaros », in B. Bennassar, *Historia de los españoles. Siglos VI-XVII*, vol. 1, op. cit., pp. 537-543.

¹¹² Dice Bennassar al respecto que sería un error minimizar la influencia de tal ritmo de vida sobre la evolución de los seres que lo vivieron, de sus comportamientos y de sus ideas, in *Los españoles. Actitudes y Mentalidades*, op. cit., p. 70.

¹¹³ «Dans les pays froids on aura peu de sensibilité pour les plaisirs; elle sera plus grande dans les pays tempérés; dans les pays chauds, elle sera extrême», in *L'Esprit des Lois*, Livre XIV, in *Collection Texte et Littérature*, XVIII^e siècle, Bordas, Paris, 1966, p. 107.

¹¹⁴ Vid. cita del Marqués de Langle, in «*Relatos de viajes e imágenes francesas de España*», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., p. 323.

árabe. La mujer española es la que parece controlar la vida, particularmente la vida amorosa, y el galanteo. El Marqués de Langle señala lo que podríamos llamar actualmente el retrato-robot de la mujer española con los ojos negros y el pie pequeño que se instalará en el imaginario francés:

«Teint brun, jolis pieds, petit front, cheveux noirs, grands yeux, nez de chiffon, grande bouche bien bordée, bien blanche, bien coupée, bien rose, joli son de voix, on vous séduit, vous succombez¹¹⁵».

3.2.2. Dos imágenes opuestas de España en el siglo XVIII

En cuanto a la imagen de España en Francia durante este período, se advierten dos corrientes de opinión distintas, la de los literatos de un lado que buscan nuevas fuentes de inspiración, nuevos temas que van adaptando a las costumbres francesas y la de los filósofos de otro, que describen a España como un país del fanatismo, de la ignorancia y que inspira desdén.

Sin embargo, se puede señalar que paradójicamente las obras del Siglo de Oro que convivieron con la época más importante de la Inquisición, fueron las que suscitarían mayor interés por los románticos, La Celestina, Cervantes, Góngora, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de La Barca entre otros¹¹⁶.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 322.

¹¹⁶ «Par ailleurs, la grande époque littéraire castillane, le Siècle d'Or, correspond à la période cruciale de l'Inquisition. De 1499 (première édition connue de la *Célestine*) à 1681 (mort de Calderón), par exemple, c'est-à-dire, en gros, de l'instauration de l'*auto da fe* de 1680 (Charles II), nous relevons des gloires littéraires incomparables», in G. et J. Testas, *L'Inquisition*, P.U.F., Paris, 1966, p. 95.

3.2.3. La Inquisición

Seguidamente pasamos a ver cuáles son las imágenes concernientes a España que se impusieron en los filósofos franceses. La Inquisición simboliza el poder represor de la Iglesia¹¹⁷. En primer lugar, aparece la de su inmenso poder militar y económico, como la España en *La Henriade* de Voltaire, obra en la que el poder fue encarnado en Felipe II, orgulloso y ávido de riquezas. En segundo lugar, los filósofos acusaron al clero español de la pobreza y de los arcaísmos culturales. La decadencia cultural sería el reflejo del debilitamiento político y de la ruina económica que Montesquieu analiza en *Les Considérations sur les richesses de l'Espagne*.

Hablar de la repercusión de las ideas del Siglo de las Luces en España, es hablar de Pablo de Olavides, héroe y mártir. Descubre admirado una cultura totalmente nueva para él, la cultura de “los filósofos”. Señalemos su papel divulgador de la cultura francesa en España. De sus viajes a través de Francia trae una biblioteca, en la que Montesquieu se alinea a Voltaire evidentemente, pero también Diderot, Helvétius y Jean-Jacques, *L'Ami des hommes* de Mirabeau, muchas novelas y piezas de teatro, sin olvidar los libros de religión. Una biblioteca sin par en Madrid, donde se instala en 1765. Diderot en su *Don Pable Olavidès*, en 1780, celebra en la persona de Olavide a un reformador esclarecido, especie de mensajero de las Luces francesas en su país, viajando “tous les ans à Paris, il s'en retournait avec les nouveautés qu'il avait judicieusement recueillies sur les sciences, la littérature et les productions des arts”. Pero la Inquisición presenta a Olavide “atteint et convaincu d'esprit philosophique”. Éste, después de

¹¹⁷ Así resume el historiador Bennisar su acción: «Elle a tari les sources vives de la recherche et de la spéculation théorique, dont la théologie a souffert tout autant que les autres activités de l'esprit au point que l'Espagne, foyer ardent des théologiens au XVI^e siècle, n'en produit plus guère au XVII^e. Elle a créé une méfiance pour le livre dont les hommes des Lumières constateront au XVIII^e siècle les effets néfastes et qui demeurera jusqu'à une époque très proche de nous. Elle a remplacé la réflexion, la méditation religieuse par l'affirmation», *L'Inquisition espagnole XV^e-XIX^e siècle*, Collection Marabout Université, Hachette, Paris, 1979, p. 380.

haber soportado las peores pruebas, finalmente es liberado y rehabilitado¹¹⁸.

Como podemos observar la Inquisición no cerró España a la cultura europea. Toda la historia del siglo XVIII español demuestra lo contrario. Pero lo que sí hizo la Inquisición fue dar a algunos de los que vivían en la España de su tiempo la impresión de hallarse encerrados en una prisión intelectual a través de cuyos barrotes creían entrever la libertad¹¹⁹.

Se empieza a hablar del Tribunal del Santo Oficio en Francia a raíz de la publicación en Leyde en 1707 de las *Delicias de España* de Juan Álvarez de Colmenar, arriba mencionado. Entre el elenco de «delicias» que España ofrece, se encuentra la Inquisición. Algunos grabados de la vida cotidiana de España muestran sesiones de tortura y autos de fe. Según George Dufour, a partir de aquel momento los franceses asociaron definitivamente la Inquisición a España¹²⁰.

Veamos respectivamente de qué manera Montesquieu y Voltaire dirigen sus amonestaciones contra la Inquisición. En primer lugar, Montesquieu. A través del relato de un autor judío que cuenta el suplicio sufrido por una joven judía de dieciocho años, quemada, durante el último auto de fe en Lisboa, subraya la crueldad y la barbarie de la práctica inquisitorial:

«Si vous êtes cruels à notre égard, vous l'êtes bien plus à l'égard de nos enfants ; vous les faites brûler, parce qu'ils suivent les inspirations que leur ont données ceux que la loi naturelle et les lois de tous les peuples leur apprennent à respecter comme des dieux. [...] Il faut que nous vous avertissions d'une chose : c'est que, si quelqu'un dans la postérité ose jamais dire que dans le siècle où nous vivons les peuples d'Europe étaient policés, on vous citera pour prouver qu'ils étaient barbares ; et l'idée que l'on aura de vous sera

¹¹⁸ R. Desné, «Una antítesis de las luces: España en los filósofos franceses», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., p. 359.

¹¹⁹ M. Defourneaux, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIII^e siècle*, P.U.F., Paris, 1963, p. 166.

¹²⁰ G. Dufour, «La Inquisición en España», Información y Revistas S. A., *Cambio 16*, Madrid, 1992, p. 123 y siguientes.

telle, qu'elle flétrira votre siècle, et portera la haine sur tous vos contemporains¹²¹».

En segundo lugar, Voltaire. Este autor lucha contra el fanatismo parodiando la ceremonia inquisitorial del auto de fe y demostrando lo absurdo de las prácticas bárbaras de la Inquisición. No podemos prescindir de recordar el famoso e irónico episodio de Pangloss y de Candide:

«Après le tremblement de terre qui avait détruit les trois quarts de Lisbonne, les sages du pays n'avaient pas trouvé un moyen plus efficace pour prévenir une ruine totale que de donner au peuple un bel autodafé ; il était décidé par l'université de Coïmbre que le spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu en grande cérémonie est un secret infailible pour empêcher la terre de trembler.

On avait en conséquence saisi un Biscayen convaincu d'avoir épousé sa commère, et deux Portugais qui, en mangeant un poulet, en avaient arraché le lard ; on vint lier après le dîner le docteur Pangloss et son disciple Candide, l'un pour avoir parlé, l'autre pour avoir écouté d'un air d'approbation : tous deux furent menés séparément dans des appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'était jamais incommodé du soleil ; huit jours après ils furent tous deux revêtus d'un *san-benito* et on orna leurs têtes de mitres de papier : la mitre et le *san-benito* de Candide étaient peints de flammes renversées et de diables qui n'avaient ni queues ni griffes; mais les diables de Pangloss portaient griffes et queues, et les flammes étaient droites. Ils marchèrent en procession ainsi vêtus, et entendirent un sermon très pathétique, suivi d'une belle musique en faux-bourdon. Candide fut fessé en cadence, pendant qu'on chantait ; le Biscayen et les deux hommes qui n'avaient pas voulu manger le lard furent brûlés, et Pangloss fut pendu, quoique ce ne soit pas la coutume. Le même jour, la terre trembla de nouveau avec un fracas épouvantable¹²²».

¹²¹ *L'Esprit des Lois*, chap. XIII, Livre XXV, in *Collection Texte et Littérature*, XVIII^e siècle, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹²² *Candide* (1759) , in *Collection Texte et Littérature*, XVIII^e siècle, *op. cit.*, p. 166.

Montesquieu y Voltaire describieron España como un país de la Intolerancia simbolizada por la Inquisición, en una palabra, la antítesis de las Luces¹²³.

3.2.4. La conquista y la imagen del Nuevo Mundo

El tema de la conquista y la colonización son el reflejo de la España negra de la Inquisición. Más tarde, los escritores románticos europeos de novelas negras retoman, desarrollan esa imagen del *Locus horribilis*, apoyándose en la Leyenda negra y en los ataques feroces de los filósofos ilustrados al oscurantismo hispano, y utilizan España como marco imaginario de horrores y crueldades¹²⁴.

La colonización española, debido a la denuncia de los filósofos, fieles lectores de Las Casas, como lo dijimos, ha sido considerada la más cruel, ávida y desprovista de escrúpulos. *Alzirem*, también conocida con el título *Alzire ou les Américains*, de Voltaire, en 1736, es una de las tragedias del ciclo de propaganda político-filosófica voltairiana. Ilustra en el escenario las crueldades practicadas por Cortés en México al destruir el imperio azteca en 1521 y por Pizarro en el Perú al someter a los Incas en 1532. En comparación con la imagen «negra ofrecida» por los filósofos del Siglo de las Luces, al final de este siglo se puede observar algún cambio de punto de vista en el tratamiento literario del tema de la América española. *L'Amérique*

¹²³ J.-P. Dedieu apunta lo siguiente: «Au terme d'une évolution amorcée dès le milieu du XVI^e siècle et qui a progressivement réduit ses contacts avec la réalité, sa prise sur le monde, l'Inquisition est devenue un symbole, celui de l'Espagne conservatrice opposée aux Lumières, aux innovations d'outre-Pyrénées ou d'ailleurs. Refuge et bastion dans la première moitié du siècle des vieilles élites écartées des postes de responsabilités par les Bourbons, enjeu du combat qui les oppose aux réformateurs de tous bords, elle reste, semble-t-il, très populaire car, par sa seule présence, elle marque une originalité nationale, catholique et xénophobe», in *L'Administration de la foi. L'Inquisition de Tolède (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989, p. 352.

¹²⁴ «L'Espagne offrait un cadre idéal aux sombres histoires du *roman noir*, genre littéraire qui connut une grande vogue en France à cette époque. En effet, nous avons vu que la cruauté et l'horreur étaient essentielles dans l'image que les Français se faisaient de la péninsule. Déjà les Philosophes s'étaient indignés des chambres de torture présidées par les inquisiteurs», in L. F. Hoffmann, *Romantisme Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, op. cit., p. 37.

en el año 1780 de André Chénier celebra el nacimiento de un nuevo continente al progreso, la civilización y las Luces. En efecto, los nuevos héroes de la América española son aventureros emprendedores, animados por una vitalidad sin límites. Pizarro y Cortés, son culpables de crueldad y de codicia, pero no de cobardía o desapego por el mundo real. La España americana deja de ser despreciable y adquiere una grandeza trágica¹²⁵.

Con Morel-Fatio podemos poner de relieve hasta qué punto los filósofos franceses del siglo XVIII hicieron de España el punto de mira de sus críticas mordaces:

«Or, nos philosophes ont crayonné en quelques traits une Espagne et des Espagnols qui, aujourd’hui encore, nous obsèdent et dont nous avons de la peine à nous défaire. Au nom d’Espagnol, impossible à un Français, quel qu’il soit, de ne pas voir tout d’abord un homme armé d’une guitare, se chauffant au soleil ou fredonnant sous la grille d’une fenêtre. On ne nous ôtera pas facilement cet Espagnol-là de la tête. C’est la faute à Montesquieu. Comment oublier ces petites phrases acérées et moqueuses, qui, une fois logées dans la mémoire, n’en sortent plus :

“Ils sont les premiers hommes du monde pour mourir de langueur sous la fenêtre de leurs maîtresses, et tout Espagnol qui n’est pas enrhumé ne saurait passer pour galant. Ils sont premièrement dévots, et secondement jaloux. [...] Les Espagnols qu’on ne brûle pas paraissent si attachés à l’Inquisition qu’il y aurait de la mauvaise humeur de la leur ôter... Vous pourrez trouver de l’esprit et du bon sens chez les Espagnols ; mais n’en cherchez point dans leurs livres. (*Lettres persanes*, n° LXXVIII)”.

Tel qu’il a été fixé par ce léger burin, le type espagnol de Montesquieu résistera à tout en France ; il ne lui manquera que d’être complété plus tard par celui dont nos romantiques ont tiré si bon parti:

¹²⁵ «L’Amérique devait relater les explorations conduisant à la découverte du Nouveau Monde, puis peindre ce continent et les mœurs de ses populations. Chénier eût-il évité les écueils de la poésie didactique et scientifique? Dans l’Amérique, il montre qu’il était capable de s’élever jusqu’à un *lyrisme cosmique* digne de cette *harmonie des sphères* chantée par les anciens», in *Collection Texte et Littérature*, XVIII^e siècle, *op. cit.*, p. 367.

la femme espagnole avec son poignard dans sa jarretière. Voltaire est tout aussi méprisant, mais avec moins de grâce¹²⁶».

3.3. Algunas obras más representativas del siglo XVIII

El *Lazarillo de Tormes* fue traducido al francés en diez ocasiones entre 1561 y finales del siglo XVII, y el *Guzmán de Alfarache* fue otra obra que tuvo mucho éxito en Francia¹²⁷. Este tipo de género fue posteriormente imitado por Sorel en el *Francion* y por Scarron en su *Roman comique*. La obra cumbre del género en Francia sería *Gil Blas de Santillane* de Lesage. Cioranescu subraya que Lesage es un producto de la hispanofilia literaria¹²⁸. Adaptó obras de Lope de Vega, Rojas y Calderón. Tradujo el *Quijote* bajo el título de *Nouvelles aventures de don Quichotte* en 1704. Lesage era un gran lector, un entendido de la literatura española pero respecto a lo que refiere de la imagen de la historia de España reposa en una información indirecta puesto que nunca puso los pies en España. La imagen de ese país en Lesage es un pretexto para mirar a la escena francesa y los pícaros de ese autor conocen sobre todo la realidad francesa¹²⁹.

Lesage debe a sus modelos españoles el género de la novela picaresca, en uso en España desde finales del siglo XVI. Las novelas de Lesage, *Le Diable boiteux* en 1707, inspirado de *El diablo cojuelo* en 1641 del autor Luis Vélez de Guevara, y *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* en los años 1715-1735, muestran, a principios del XVIII, una superación de ese españolismo que reinó en las letras francesas del XVII a favor de una mirada

¹²⁶ *Études sur l'Espagne, op. cit.*, pp. 64-67.

¹²⁷ «En France, la littérature picaresque espagnole a obtenu un grand succès de librairie tout au long du XVII^e siècle. Jusqu'en 1700, le *Buscon* a eu 27 éditions ; il y en eut 20 pour le *Lazarille* et 12 pour *Guzman d'Alfarache*», in Cioranescu, *Le Masque et le visage, op. cit.*, p. 486.

¹²⁸ «Toute sa carrière a été marquée du sceau de l'influence espagnole, dont il a été le meilleur représentant», *Vid. Cioranescu, Le Masque et le visage, op. cit.*, pp. 514-523.

¹²⁹ El hecho de remitir al mundo francés no se limita sólo al terreno político, sino que concierne también a la cultura: «Les théâtres, dans *Gil Blas* surtout, font davantage songer aux salles parisiennes (et d'abord à la salle parisienne par excellence : la Comédie Française) qu'aux *corrales* espagnols», in C. Cavillac, *L'Espagne dans la trilogie «picaresque» de Lesage*, Lille, 1984, p. 362.

que aún no es realmente filosófica y polémica, sino simplemente satírica. Se trata en este caso de una sátira ejercida ante todo contra el espectáculo de la Francia contemporánea de la Regencia y del duque de Borbón¹³⁰. El género picaresco, al incluir en sus obras al pueblo llano, introduciría el color local, del cual los románticos franceses serían tan aficionados.

En el ámbito del teatro nos limitaremos a señalar a tres obras que tendrían importancia en nuestro estudio. La primera obra, *Inés de Castro* de Houdar de la Motte, se inspiró en el personaje histórico Inés de Castro. Esta obra tuvo un gran éxito entre el público francés. Inés de Castro constituyó, junto con el Cid y Don Carlos uno de los temas de la historia ibérica más recurrentes en la literatura europea. Originaria de Galicia, Inés, que pertenecía al séquito de doña Constanza, prometida de don Pedro, llegó a Portugal. Era una mujer de una belleza excepcional que impresionó al príncipe desde el primer momento en que la vio; así nació entre ellos una historia de amor desafortunado. Representada en 1723, hizo que corrieran muchas lágrimas entre los espectadores. Se conocen parodias como es el caso de *Agnès de Chaillot* 1723 de Marc Antoine Legrand et Dominique, y otra parodia anónima *Parodie d'Inés de Castro sur l'air du Mirliton*, en tres actos.

En segundo lugar, mencionaremos la voz de Beaumarchais que se eleva contra toda esa serie de prejuicios mordaces que hemos expuesto. Al crear un personaje como Figaro, español, hablador, provocador, insolente, capaz de enfrentarse a su amo, se muestra, en el fondo, el carácter subversivo del pueblo que tanto resistió frente a Francia y al poder real. La estrategia, en suma, análoga a la de los persas, que por su estatuto de extranjeros se podían permitir criticar al país¹³¹.

De este modo, en el ámbito del teatro parece que la presencia hispánica serviría por un lado a la crítica de Francia en vísperas de la

¹³⁰ D. Souiller, «Lesage y la imagen de la Historia de España», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op.cit., pp. 377-392.

¹³¹ D. Jiménez, «La visión de los memorialistas: Saint-Simon, Beaumarchais, Casanova», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op.cit., p. 351.

Revolución francesa; por otro, serviría para acentuar los rasgos negativos de la Corte española con el fin de realzar, a través de un juego de espejos, las virtudes de la Corte francesa como se puede observar en la tragedia de M. Le Fèvre, *Don Carlos*, 1784, que trata el tema del matrimonio de Don Carlos con Isabel de Valois, y que fue uno de los artículos del Tratado de Cateau-Cambrésis¹³².

La novela hispano-morisca gozó de gran popularidad en Francia desde comienzos del siglo XVII hasta bien entrado el siglo XIX¹³³. Las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita fueron publicadas en dos partes, 1595-1604, y cuatro años más tarde son traducidas al francés. Granada entró en la literatura francesa por la vía de las traducciones literarias y de reescrituras. La «materia de Granada» se convirtió en un espacio literario de prestigio para las novelas históricas y galantes. En esta visión de conjunto de los temas españoles tratados en el siglo XVIII, cabría señalar por último que en este período prerromántico hay huellas del *Abencerraje* con ecos en el *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise*, 1792, de Florian.

Granada permanece en el recuerdo como espacio ideal entre la civilización y la barbarie, que los elementos reutilizados se deslicen hacia nuevos significados cobrando una función, en Francia, de búsqueda de lo singular, de lo sentimental. Las novelas francesas mantienen una oscilación por un lado, entre el nuevo código galante que afirma el deseo individual, irrefrenable hacia el objeto amado, frente al antiguo modelo del amor caballeresco, sometido a la dama, por otro, entre la obediencia frente a la contestación de la autoridad paterna¹³⁴.

¹³² M. Couvreur, «La presencia de España en el teatro», in *Ibid.*, pp. 226-227.

¹³³ Vid. J. Cazenave, «Le roman hispano-mauresque en France», in *Revue de Littérature Comparée*, 1925, pp. 594-640.

¹³⁴ Vid. A. Sanz, *Proyecciones de la novela morisca española (siglos XVI y XVII) en la narrativa galante francesa (1670-1710)*, Editorial Complutense, Madrid, 1992.

Conclusiones generales de la primera parte

En esta primera parte hemos examinado la evolución de la imagen de España en Francia desde la Edad Media hasta las postrimerías del siglo XVIII con el objetivo de mostrar los diversos componentes de esa imagen en los albores del siglo XIX.

Hemos comprobado que la imagen de España ha permanecido siempre en el pensamiento colectivo francés. Hemos observado las diversas fluctuaciones experimentadas por esa imagen, fluctuaciones acordes siempre con el poder que España ha ejercido realmente en el mundo. Hasta aquí se han reproducido someramente las imágenes derivadas de los hechos históricos entre Francia y España desde el medioevo hasta las postrimerías del siglo XVIII. Hemos presentado el contexto histórico del cual se derivaron las imágenes, hijas de la Historia. El desarrollo de las representaciones que se hizo Francia de España, resultó largo y complejo, en sintonía con la variación de los ritmos entre coyuntura política y económica, esto es, acontecimientos puntuales a corto y medio plazo que no duran, frente a la larga duración de las imágenes estereotipadas. De ahí, se van instalando una serie de consideraciones que alcanzarán valor de tópicos en lo más profundo de la conciencia francesa.

Ya dijimos en su momento que el recuerdo histórico de la batalla de Roncesvalles es memorable, cuando Carlomagno fue sorprendido por tropas según se afirma hoy en día, de vascos. Pero en el año 778 no fue fácil establecer la identidad de los atacantes¹³⁵. Sin embargo el alcance material del choque -simple escaramuza o serio quebranto-, debió de causar viva impresión en la sociedad franca a juzgar por la temprana manipulación oficial de que es objeto en las crónicas y por su inmensa fortuna y obsesiva recurrencia literaria¹³⁶.

¹³⁵ Vid. B. Bennassar, *Historia de los españoles. Siglos VI-XVII*, vol.1, op.cit., p. 193 y siguientes.

¹³⁶ R. Ruiz Capellán, «Narrativa religiosa y Cantar de gesta», in *La Historia de la Literatura Francesa*, op. cit., p. 60.

Las imágenes, es decir, las representaciones culturales que un país se hace de otro país, son hijas de la Memoria¹³⁷. En este proceso de creación del estereotipo español a través de la memoria, es decir de la profunda implantación en las mentalidades de dichos estereotipos, cabe señalar la importancia de la transmisión oral y de la transmisión escrita. Los cantares trataron del mismo héroe situándolo en diversas etapas de su vida y en escenarios distintos, creándose así en torno a él una biografía imaginaria y poética y adjudicándole incluso toda una parentela a menudo no menos imaginaria¹³⁸. Por lo cual, el otro factor importante en la creación del estereotipo español es la imaginación, es decir, la facultad que posee la mente para imaginar, para inventar, a partir de la representación de hechos o personajes reales o deformados o amplificadas por la tradición, como el caso de Carlomagno o el Cid.

Respecto a la transmisión escrita, hemos observado que los viajeros en general plagaron sus predecesores¹³⁹. Así pues, la imagen, muy a menudo, es un «producto» del desconocimiento o de la distancia, espacial o temporal, distancia en el plano mental y no en el plano real. El imaginario francés ha utilizado el «color español» como un verdadero producto. Ha consumido España, pues desde la Edad Media hasta mediados del siglo XVII se trataba justamente de consumir lo que había sido una amenaza política, imaginando la «alteridad española» y constituyendo la identidad francesa para controlar o dominar simbólicamente al otro.

Alteridad se opone a identidad. El resultado o la consecuencia de este hecho es experimentar la diferencia desde un punto de vista de la superioridad, o desde los parámetros establecidos por Francia. En consecuencia, la «identidad francesa» se va elaborando frente a la «alteridad española». Como telón de fondo se sigue perfilando, a través de

¹³⁷ «L'histoire est fille de mémoire», in «Frontière du récit», in G. Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, p. 15.

¹³⁸ R. Ruiz Capellán, *Ibid.*, p. 71.

¹³⁹ «Ils [los viajeros] ont pillé sans vergogne leurs devanciers, et ainsi les mêmes jugements, les mêmes observations, les mêmes critiques sur l'Espagne se sont répétés à satiété et ont pu devenir des lieux communs que les Français ont adopté sans discussion», in J. Sarrailh, «Voyageurs français au XVIII^e siècle de l'abbé de Vayrac à l'abbé Delaporte», in *Bulletin Hispanique*, vol. XXXVI, 1934, p. 29.

la representación de hetero-estereotipos positivos o negativos, una reflexión sobre lo que constituiría la identidad francesa y sobre el lugar que le estaría reservado en el tablero europeo. La Historia de España sirve de soporte para una reflexión sobre las cuestiones fundamentales que se plantean entonces los intelectuales franceses, ya desde el punto de vista religioso, la de la defensa de los valores de la Santa Iglesia católica y romana o, desde el punto de vista político, la de la afirmación de un nuevo modo de gobierno fundado en el principio de la monarquía absoluta¹⁴⁰.

Más arriba hemos hecho referencia a la temprana manipulación oficial de la que gozó *La Chanson de Roland*. Los siglos venideros ofrecerán también varios ejemplos, como pudimos comprobarlo respecto a la reutilización por la propaganda política del argumento de *Les Rodomontades*.

El siglo XVI, en que prevalece lo que denominamos la corriente humanista, reemplaza el «dramatismo sangriento» de los siglos anteriores por el recurso a la comicidad satírica que trata de reconducir el devenir histórico hacia una dinámica de progreso. La temática de las figuras del conquistador-colonizador ávido de riquezas, cruel e inhumano y del buen salvaje ultrajado cobrará una dimensión mítica que ha garantizado una gran fortuna literaria. Sin embargo, la propaganda reutilizó a su propia ventaja los argumentos, por ejemplo como lo hemos visto, de Montaigne. Su argumento no se dirige a formular «una Leyenda negra» sino a fomentar la oscuridad de unos tiempos y unas culturas que al revestirse de ese poder se creen, a su vez, investidas de omnipotencia.

Por otra parte, en la constitución de una identidad francesa cabría señalar otro paradigma, es decir, el de la crítica de su propio país, procedentes de las ideologías sociales. En *La Chanson de Roland*, es fácil distinguir a simple vista la ideología eclesiástica. El conflicto de cristianos contra sarracenos podía ser entendido como variante de la lucha cósmica y universal del Bien y del Mal, de Dios y del Demonio. Los Doce pares con Carlos a la cabeza remiten al colegio apostólico y a Cristo, en cuyo seno

¹⁴⁰ M. Couvreur, «La presencia de España en el teatro», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op.cit., p. 228.

anida el mal: los traidores son de los elegidos. Personajes de la pasión tienen su correlato en el *Cantar*: Pilato, sacerdotes y judíos en Marsilio y sarracenos, Judas en Ganelón, Cristo en Roldán *abandonado*, Dios Padre mudo y lejano en Carlos taciturno y ausente, aunque es aventurado creer percibida esta última pareja¹⁴¹. La sátira de los medios clericales, de la propensión de los obispos y de los religiosos a renegar de los votos de castidad, de pobreza y de obediencia de los preceptos eclesiásticos que solemnemente pronunciaron, no apunta al clero español de manera específica: en el caso concreto de las historias escabrosas divulgadas en las *Cent Nouvelles nouvelles*, España es tan sólo un decorado; denuncias del mismo tipo, o de otros, más despiadadas aún, afectan principalmente al clero francés, considerado tan capaz como su homólogo español de repudiar su promesa de respetar las órdenes divinas¹⁴².

Por último, dentro de este párrafo acerca de la autocrítica de Francia por parte de autores franceses, preguntémonos si en este odio a la Inquisición no se podría vislumbrar una auténtica obsesión por tratar de acallar los horrores de la guillotina en tiempos de la Revolución Francesa y, en especial, durante los años del «Terror».

Resumiendo los estereotipos españoles vistos por la conciencia francesa en los albores del siglo XIX, la imagen de España en Francia es el resultado de un marcado contraste. Unos desprecian a España, país decadente cuyos rasgos más característicos son la superstición y el horror por la crueldad que implican la Inquisición y los autos de fe; otros se inclinan ante la seducción del mito de un pasado heroico y ante lo pintoresco de la vida cotidiana. En consecuencia podemos destacar dos conceptos. En primer lugar, el concepto polémico de la imagen proyectada por Voltaire en su obra *Essai sur les mœurs*: país sombrío, perezoso, cruel y decadente, dominado por la Inquisición e inmerso en la intolerancia y la superstición; en

¹⁴¹ R. Ruiz Capellán, «Narrativa religiosa y Cantar de gesta», in *La Historia de la Literatura Francesa*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴² J.-C. Lemaire, «Imágenes de España, según los géneros, en los siglos XIV y XV», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op. cit.*, p. 112.

segundo lugar, el concepto literario que surge de la rememoración del pasado a través de las figuras del Cid, del pícaro o de Fígaro.

Así pues, presentemos lo que podría ser el estereotipo del auténtico español para el colectivo francés a comienzos del siglo XIX:

«Les Espagnols sont grands, ont le teint brun, sont orgueilleux, loyaux et humains, paresseux et sobres, patients et spirituels, très-galans, moins jaloux qu'autrefois ; les femmes sont d'une taille petite et svelte, ont beaucoup d'esprit et de vivacité ; la langue espagnole, dialecte du latin mêlé d'arabe, est sonore, majestueuse et sublime, mais pauvre¹⁴³».

Dejemos que sea R. García Cárcel quien concluya este apartado dedicado a las representaciones de España en los albores del siglo XIX. Según el historiador, en comparación con la imagen de España del siglo XVII, el Siglo de las Luces aportó una novedad: lo que antes era descripción ahora es análisis y explicación racional desde la teoría de los climas al nefasto papel de la Iglesia, pasando por la interpretación historicista de las desdichas españolas¹⁴⁴.

Los topoi, en cualquier caso, quedan institucionalizados. La invasión francesa de Napoleón se hizo desde el convencimiento de que todos los arquetipos fabricados por la Ilustración eran ciertos. La «Leyenda negra» estaba al servicio del deseo de conquista o de cruzada¹⁴⁵. Desgraciadamente, las guerras revolucionarias y la invasión del ejército republicano de los Pirineos, reforzaron los prejuicios antiespañoles que legitimaron la intervención de Francia. Nada cambió realmente con Napoleón. El «malentendido» no dejó de aumentar y desembocó en la represión del 2 y 3 de Mayo.

¹⁴³ *Dictionnaire portatif de géographie universelle*, E. Boiste, Paris, 1806, p. 327.

¹⁴⁴ R. García Cárcel, «El españolismo de los franceses o hispanismo francés, una pasión cercana», in www.abc.es/cultural/dossier/dossier115 (año 2003).

¹⁴⁵ Por decreto, Napoleón reorganizó España, suprimió el régimen feudal y la Inquisición e introdujo el código civil.

SEGUNDA PARTE. LA IMAGINACIÓN ROMÁNTICA

Introducción

Las palabras que vamos a citar a continuación pueden muy bien servirnos para entrar en materia.

Canta Carmen:

«Ce soir, sur les remparts de Séville
J'irai chez mon amie Lillas Pastia
Danser la séguédille
Et boire du Manzanilla¹⁴⁶».

Ésta es la España inspirada de Mérimée que describió Georges Bizet en su ópera *Carmen*, en el año 1875. Todavía hoy cuando pensamos en España, vemos a la España de Bizet: Andalucía y alegría. ¿Quién no ha canturreado el estribillo más famoso de esta obra?, «Si tu ne m'aimes pas, prends garde à toi»: pasión y fatalidad riman con España en la imaginación colectiva.

En efecto, según una encuesta realizada a nivel europeo en 1997, Carmen es el personaje de ficción que los europeos identifican más con España, justamente detrás de Don Quijote y Don Juan. Además, el veinte por ciento de los entrevistados mantiene la creencia de que España es una nación oriental¹⁴⁷.

Parece evidente que subyacen varios mitos profundamente implantados en la imaginación popular ya que casi dos siglos antes, desde el Romanticismo, la visión francesa sobre España se había basado en

¹⁴⁶ Carmen, detenida por haber agredido a una compañera de la tabacalera en la que trabaja, canta al brigada Don José, y procura seducirlo, para que le deje escapar. *Carmen*, 1875, de George Bizet, libreto de H. Meilhac, ed. bilingüe, Planeta de Agostini, Barcelona, 1989, Acto I.

¹⁴⁷ Encuesta citada por J. F. Colmeiro, in «El Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen)», in *Revista de Occidente*, Alfredo Taberna, 264, Madrid, (Mayo 2003), p. 57.

idénticos estereotipos. Todo sigue siendo o, más precisamente, apareciendo igual que antes¹⁴⁸. Para dar cuenta de ello, hemos señalado en la primera parte cómo la elaboración de la «alteridad española» estaba siendo sujeta a un lejano legado histórico y político, y hemos podido ver cuáles fueron las representaciones de «lo español» en los albores del siglo XIX.

Para quien quiere definir el Romanticismo, la historia de este movimiento a la vez literario, artístico, musical, y de sus metamorfosis en el tiempo -más o menos a partir de 1775 hasta más allá de 1850- y en el espacio -en toda Europa, pero cada país con sus fechas señaladas- no simplifica la tarea. Además las leyendas, como era normal para un movimiento nutrido de las antiguas mitologías y ávido de suscitar nuevas, llegaron a incorporarse a la historia y a trastornarla. El resultado fue que los lectores creyeron ver la realidad¹⁴⁹. Del traslado de lo imaginario al plano real, surge una imagen ficticia de España que ha nacido y no ha existido nunca más que en la imaginación de los románticos. Así pues, España constituyó un lugar privilegiado de la imaginación del período denominado romántico, es decir, en los decenios comprendidos entre 1800 y 1850. Con el pleno auge del Romanticismo cristalizó la imagen de una España heroica, y paralelamente se mejoró sensiblemente la actitud del colectivo francés para con la España real.

En esta segunda parte, vamos a comprobar la influencia que ejerció la literatura romántica en la modificación de la imagen española. Obviamente mucho tiempo transcurriría antes de que la imagen de una España heroica se generalizara. Por un lado, los *Jeunes France* admiraban todo lo que fuera «español», por otro, los escritores que no se identificaban con el pensar romántico, perpetuaban la imagen «negra».

¹⁴⁸ J. M. Losada subraya la resistencia del estereotipo al cambio: «Si acaso se admite una pequeña variación, a condición, por lo general, de que venga a corroborar más aún el presupuesto inicial», in «Hernani de Víctor Hugo y el *Romancero* », in *Revista de Literatura*, LXI, nº121, Madrid, 1999, pp. 83-100.

¹⁴⁹ «Au début du siècle, on distinguait l'Espagne réelle et l'Espagne conventionnelle. Les romantiques empruntent des éléments à l'une et à l'autre. Ils en élaborent une image à leur goût, dans laquelle l'héroïque côtoie le burlesque, l'extravagance se mêle au réalisme. Le résultat fut que le réalisme (le vraisemblable, si l'on veut) fit accepter l'imaginaire», in L.F. Hoffmann, *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, op. cit., p. 47.

Dado el eje fundamental de nuestro estudio, esto es, «lo español» en la obra de Alfred de Musset, en el capítulo cuarto, echaremos una ojeada sobre el conjunto de acontecimientos históricos ocurridos en la primera mitad del siglo XIX. Veremos el desarrollo de los hechos históricos en Francia y paralelamente mencionaremos algunos acontecimientos que proceden de *La Confession d'un enfant du siècle* de Alfred de Musset, hijo del Imperio y nieto de la Revolución francesa¹⁵⁰. Haremos hincapié en las relaciones políticas hispano-francesas. En efecto, a comienzos del siglo XIX, como ya lo mencionamos anteriormente, la invasión napoleónica alteró profundamente las relaciones entre Francia y España.

En el capítulo quinto, veremos cómo los escritores del Romanticismo en Francia conocieron España y cómo se modificó la representación romántica hasta mediados del siglo XIX.

En el capítulo sexto, expondremos un elenco de los ejes temáticos que los románticos han tratado con el fin de poner en paralelo, en la última parte de nuestro estudio, la «España» de los románticos con la «España» que describe Alfred de Musset en sus obras.

¹⁵⁰ Musset como actor y testigo del denominado *Mal del Siglo* escribió: «Voilà dans quel chaos il fallut choisir alors; voilà ce qui se présentait à des enfants pleins de force et d'audace, fils de l'Empire et petits-fils de la Révolution», in Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Postface et notes de Tessa Loiseau, L'École des lettres, Le Seuil, Paris, 1992, p. 17.

Capítulo IV. Influencia de la conquista imperial

En el transcurso de cien años Francia conoció, sin contar el breve episodio de los Cien Días, siete regímenes políticos: el Consulado, el Imperio, la Restauración, la Monarquía de Julio, la Segunda República, el Segundo Imperio y la Tercera República. El siglo XIX aparece como un período de extrema inestabilidad. Por consiguiente, es tarea obligatoria proporcionar las claves históricas esenciales del llamado «Mal del Siglo» que vivió el pueblo francés, y sobre todo, a las relaciones políticas hispano-francesas de la primera mitad¹⁵¹ del siglo XIX. Alfred de Musset en su *Confession d'un enfant du siècle*, en 1836, se propuso arrojar luz acerca de las causas de esta enfermedad existencial, que afectó a toda una generación; a este propósito, señaló dos fechas claves:

«Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes ; le peuple qui a passé par 1793 et par 1814 porte au coeur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus ; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux¹⁵²».

4.1. Apuntes sobre la figura de Napoleón Primero

En 1789, Francia se adentró en un período de trastornos sociales, políticos, económicos e intelectuales que duró sesenta años. La nación francesa moderna nació durante esta época, y París surgió como su palpitante corazón. Pero los acontecimientos se precipitaron acarreado

¹⁵¹ Nos atenemos a la división en dos partes, que plantean los historiadores, para esbozar el marco histórico: la primera corresponde al período denominado la Era de la Revolución que se inicia en 1789 hasta 1852; la segunda comprende el Segundo Imperio desde los años 1852 hasta 1914. Si bien, dado que Alfred de Musset nació en 1810 y falleció en 1857, cabe señalar que nos limitaremos al año 1857, año de su muerte. Además, el auge de la literatura de memorias y autobiografías de soldados napoleónicos y de la literatura de viaje se sitúa entre los años 1800 y 1850.

¹⁵² *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., cap. II, p. 33.

trastornos jurídicos, sociales, administrativos y religiosos. Al grito de «*Vive la Nation!*», la instauración de una nueva mentalidad arraigó en toda Francia bajo el lema *Liberté, égalité, fraternité*.

Por fin Francia era una nación unida por la acción popular, encaminada a deponer el orden anterior, a sustituir al orden feudal. El 26 de agosto de 1789, la Asamblea Nacional redactó los Derechos del Hombre y del Ciudadano y elaboró una Constitución: el rey ya no gobernaba por derecho divino, ni siquiera ya disponía de la capacidad absoluta de ejercer el veto legislativo. En junio de 1791, Luis XVI intentó huir de Francia con su familia pero fueron detenidos en Varennes y devueltos a París.

El 10 de agosto de 1792, la Asamblea pronunció la caída de la realeza y creó la Convención nacional, elegida por primera vez por sufragio universal. El 2 de septiembre, comenzó la masacre de prisioneros políticos, asesinados sistemáticamente, entre los que había clérigos, monárquicos, delincuentes comunes y otros, sobre los que no pesaba acusación alguna. El 21 de septiembre de 1792 se proclamó la República. Así terminó el *Ancien Régime*. Mientras tanto se manifestaban las expresiones del igualitarismo como por ejemplo, *citoyen* se convirtió en el término tipificado de trato; las pelucas empolvadas y los trajes adornados desaparecieron.

En enero de 1793, Luis XVI fue condenado y ejecutado. En octubre, María Antonieta, *l'Autrichienne* corrió la misma suerte¹⁵³. El 17 de septiembre de 1793, se creó el Tribunal revolucionario y se estableció la Ley de Sospechas, que sería, según alude la cita precedente de *La Confession d'un enfant du siècle*, uno de los males del siglo que contagió a la juventud. En efecto, el pueblo empezó a inquietarse y comenzó el Terror, que el autor fija a través de la imagen de un río de sangre:

«Les enfants [...] se souvinrent d'avoir vu le soir, à la veillée, leurs aïeules branler la tête et parler d'un fleuve de sang bien plus terrible encore que celui de l'Empereur¹⁵⁴».

¹⁵³ El delfín murió de enfermedad en el año 1795, tras ser proclamado como Luis XVII en las cortes europeas.

¹⁵⁴ *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, pp. 14-15.

La simple sospecha de traición a la Revolución era considerada causa suficiente de condena. De alguna manera, se había conseguido algún tipo de igualdad, ya que nadie estaba a salvo de la guillotina, ni los aristócratas ni el pueblo, culpables o inocentes. Tanta tensión produjo un agotamiento del pueblo que comenzó a dudar de la propia Revolución. El 27 de julio de 1794 Robespierre murió guillotinado. Su caída permitió el regreso de una república burguesa y moderada. A raíz de ello, se vaciaron las cárceles, se consintió la libertad de los cultos y numerosos emigrantes entraron en Francia.

Nace, pues, otro comité, el Directorio, sacudido por problemas económicos, cuya acción oscilaba de derecha a izquierda, inestable e inseguro, que tuvo que enfrentarse a numerosas protestas populares. La situación económica catastrófica acentuó las diferencias sociales. La República se vio amenazada por las insurrecciones de los revolucionarios descontentos y por los monárquicos.

En cierta ocasión, un joven corso al mando de la artillería, disolvió un motín contra el gobierno a tiros. Le enviaron a Italia, en el año 1796, al mando del ejército francés. Obtuvo sonadas victorias, estableció sus propios tratados con el imperio de los Habsburgo, y conquistó Egipto. El Directorio, alarmado por su actuación independiente, le ordenó regresar para someterlo a la disciplina... Regresó.

Bonaparte, nombrado primer Cónsul de la República Francesa, derrocó al Directorio a punta de pistola, el 9 de noviembre de 1799. Firmó, en el año 1801, el Concordato con el Papa; reorganizó la administración; formó las grandes escuelas; nombró los funcionarios; inventó la «Legión de Honor». Creó un código de derecho, el *Code Napoléon*, que gobernaba cada uno de los aspectos de la vida basada en el principio de autoridad: la del padre sobre los hijos, la del marido sobre la mujer, la del patrón sobre los empleados, y él mismo sobre todos los demás.

Si la Revolución francesa empezó por la limitación del poder real, se acabó con el golpe de Estado de Napoleón Bonaparte. El Primer Imperio fue

un período de guerras continuas. Napoleón salió a la conquista de Europa y asentó a miembros de su familia en varios tronos, entre ellos el español. En 1804, se autoproclamó emperador bajo el nombre de Napoleón Primero. La propaganda y la censura fueron constantes durante su mandato, reestableció la esclavitud en las colonias francesas, reclamó el derecho a nombrar a sus sucesores, incluso el día de su cumpleaños se convirtió en fiesta nacional, y las monedas llevaban su efigie.

En un principio, los intelectuales alemanes, como Goethe y Beethoven, consideraron a Napoleón como el verdadero apóstol de la Ilustración. Sin embargo, el mandato de Napoleón, basado en un poder despiadado y cínico resultó ser un fraude¹⁵⁵. Alfred de Musset lo atestigua de esta manera:

«Napoléon despote fut la dernière lueur de la lampe du despotisme¹⁵⁶».

4.2. La conquista imperial de España por «el genio del siglo»

El Tratado de Fontainebleau, el 27 de octubre de 1807, repartió Portugal entre los franceses y los españoles. La invasión del Portugal permitió a las tropas francesas ocupar progresivamente a España. La monarquía de los Borbones de España se veía debilitada por disensiones de familia. El rey Carlos IV, dominado por su ministro Godoy, estaba en desacuerdo con su hijo Fernando, príncipe de Asturias. El Emperador se aprovechó de esta desavenencia para ocupar Barcelona y en enero de 1808, Madrid. La primavera de 1808 se inicia en España bajo el signo de los desórdenes: el punto álgido se alcanza, por un lado, durante el motín de Aranjuez, que el 17 de marzo derriba a Godoy, el favorito acusado de

¹⁵⁵«L'Espagne dans les écrits historiographiques de Jules Michelet et d'Adolphe Thiers», in J. R. Aymes, M. Estebán de Vega (eds.), *Francia en España, España en Francia. La historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 76-77.

¹⁵⁶ *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 19.

“despotismo ministerial”, y cuyo resultado final es la renuncia del rey; por otro lado, con la jornada madrileña del dos de mayo que designa claramente al nuevo enemigo: las tropas francesas. En unos pocos meses, en Madrid un rey echa a otro: el trono ocupado por Carlos IV pasa a su hijo Fernando VII, muy pronto convertido en el Deseado, en razón de que ha sido desposeído por José I, hermano de Napoleón. En tanto que los “aliados” franceses se comportan como si estuvieran en tierra conquistada, el repudio afecta a la apática burocracia instalada bajo Godoy: juntas locales, más tarde provinciales, que finalmente designarán una Junta Central. En ellas gobiernan las clases medias en nombre del pueblo, pero esas juntas ni son populares por su composición, ni tampoco por su programa¹⁵⁷.

En efecto, la ocupación francesa provocó un primer sublevamiento del pueblo español en contra del rey Carlos IV, quien se vio obligado a abdicar a favor de su hijo, Fernando VII. El nuevo soberano y su padre se encontraron con Napoleón en Bayona donde Fernando VII, se vio obligado a abdicar a su vez; al primero lo trasladaron a Valençay, y al segundo a Compiègne.

Mientras, el pueblo de Madrid se sublevaba -el dos de mayo- contra las tropas francesas; al día siguiente, J. Murat reprimió duramente la sublevación. Con la masacre de los patriotas madrileños empezaba la Guerra de Independencia. La rebelión provocó sangrientas represiones inmortalizadas por Goya. La revuelta que se inició en Madrid se extendió rápidamente al resto de las provincias españolas, revuelta que fue continuada por una guerra de «guerrillas» que atormentó al ejército francés. “Esta guerra es distinta a todas las demás”, asevera un testigo, puesto que es una guerra de astucia y de desgaste y no responde a ningún tipo de estrategia; guerrilla: si España no la ha inventado, por lo menos ha ofrecido la palabra a Occidente¹⁵⁸.

El 20 de julio de 1808 el nuevo rey, hermano del Emperador hizo su entrada en la capital. Sin embargo, el pueblo no estuvo dispuesto a aceptar la voluntad del Emperador. José Bonaparte sólo pudo reinar con la

¹⁵⁷ B. Bennassar, *Historia de los españoles. Siglos XVIII-XX*, vol. 2, Trad. al castellano de Octavi Pellissa, Ed. Crítica, Barcelona, 1989, p. 134.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 139.

protección de las bayonetas. Además, el lugarteniente imperial en España, J. Murat, no facilitó las cosas con su actitud, ya que el ejército francés se mostró cruel, ávido e impaciente. Al día siguiente, las fuerzas francesas sufrieron una derrota en Bailén. El general P.-A. Dupont de l'Étang, enviado a Andalucía con 20 000 hombres, saqueó Córdoba. Los franceses, extenuados por el calor, acosados por un enemigo inalcanzable, debieron retirarse, y, el 21 de julio, el general Dupont firmó la capitulación.

Al mismo tiempo, Portugal recobró su libertad con la ayuda de los ingleses. Estos fracasos, el de Bailén sobre todo, tuvieron un efecto prodigioso en toda Europa demostrando que la *grande armée* no era invencible. Así lo señala Alfred de Musset en 1836:

«[...] mais ils [les enfants] croyaient Murat invulnérable, et on avait vu passer l'Empereur sur un pont où sifflaient tant de balles, qu'on ne savait s'ils pouvait mourir¹⁵⁹».

Esta batalla en Bailén mostró al resto de Europa que las tropas de Napoleón no eran invencibles. Las sangrientas represalias no hicieron más que reforzar la resistencia española y, poco a poco, «la guerra de España se convierte para Europa en la imagen de la lucha contra el imperialismo francés¹⁶⁰».

En noviembre de 1808, Napoleón volvió a España con 200 000 hombres. Durante meses, la ciudad de Zaragoza resistió heroicamente, bajo el mando de J. de Palafox, frente a los soldados napoleónicos, que avanzaban calle por calle, casa por casa, antes de ser los dueños, el 24 de febrero de 1809, de una ciudad en la que 50 000 españoles, hombres, mujeres y niños murieron.

Europa se estaba aliando para acabar con Napoleón. Los prusianos unieron sus fuerzas con las del zar. De enero a agosto de 1812, A.

¹⁵⁹ «Allusion à la victoire d'Arcole», in *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, nota 2, p. 10. Se trata de la victoria del puente de Arcola (Italia), el 17 de noviembre de 1796, donde Bonaparte, en persona, combatió contra las tropas austriacas.

¹⁶⁰ À Santa, «La Guerra de la Independencia y la imagen napoleónica», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op. cit.*, p. 474.

Wellington realizó una nueva ofensiva en Castilla, consiguiendo apoderarse de las principales ciudades que quedaban bajo la autoridad de la Constitución de Cádiz.

En febrero de 1813, Wellington es el único jefe de los angloespañoles; el 2 de julio, las tropas francesas inician su salida de España y el 25 de enero de 1814 cae el último reducto francés en la ciudad de Lérida¹⁶¹.

A finales de abril, Fernando VII regresa a España y obtiene en julio la garantía francesa al nuevo gobierno español. Encontramos eco de ello en la *Confession d'un enfant du siècle*:

«Ils [les enfants] demandèrent à leur tour où étaient leurs pères. Mais on leur répondit que la guerre était finie, que César était mort, et que les portraits de Wellington et de Blücher étaient suspendus dans les antichambres des consulats et des ambassades, avec ces deux mots au bas: *Salvatoribus mundi*¹⁶²».

Los ingleses se decidieron a intervenir militarmente en la Península Ibérica. El ejército británico ocupó Gascuña hasta Burdeos. Napoleón sufrió una derrota en Leipzig, en el año 1813, y los Estados de Renania se levantaron contra él.

El 31 de marzo de 1814, el zar Alejandro entró en París, y Napoleón abdicó una semana más tarde. Esta fecha que señala la abdicación, y a la que alude Alfred de Musset, sería la segunda causa de los males del siglo, como vimos en la cita mencionada al principio del capítulo. En mayo, Luis XVIII llegó a Francia para restaurar el trono de los Borbones.

Napoleón se retiró a la isla de Elba. Pero, en febrero de 1815, Napoleón regresó a París¹⁶³ para hacerse con el poder durante los «Cien Días». No tardó en emprender la marcha conquistadora pero los ejércitos aliados entre Gran Bretaña y los prusianos lo derrotaron en Waterloo, el 18

¹⁶¹ À. Santa precisa que la Guerra de Independencia es conocida en Cataluña como la Guerra del Francés, in *Ibid.*, p. 479.

¹⁶² *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 12.

¹⁶³ Alfred y su hermano Paul lo vieron por primera vez en el jardín de las Tullerías, el 21 de marzo, mientras huía Luis XVIII, in Paul de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses oeuvres*, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 32.

de junio de 1815. Esta vez lo encarcelaron en la isla de Santa Elena, territorio británico. Antes de su muerte, en 1821, escribió sus *Memorias*, obra que generó una leyenda¹⁶⁴.

4.3. Breve retrato de la sociedad en Francia

Los Tratados del Congreso de Viena de 1815 consiguieron que Europa recuperara las configuraciones territoriales anteriores a 1789. Francia perdió territorios, pagó indemnizaciones y sufrió la ocupación de soldados aliados durante los tres años siguientes¹⁶⁵.

René de Chateaubriand, Ministro Constitucional de Asuntos Exteriores promovió, entre otros, la intervención militar de los «Cien Mil Hijos de San Luis» en 1823, con el fin de disolver el régimen del Trieno Constitucional y restaurar al absolutista Fernando VII. Los afrancesados tuvieron que soportar la expedición, organizada por el gobierno francés «ultra», a propuesta de su ministro de Asuntos Exteriores, el propio René de Chateaubriand, para derribar el régimen liberal y devolver un poder absoluto a Fernando VII.

Durante el período de la Restauración de Luis XVIII (1815-1824), la industria comenzó a modernizarse y poco a poco se emprendió la recuperación bajo su prudente gobierno. Le sucedió Carlos X (1824-1830), nombrado rey en Reims. Con sus seguidores, Carlos intrigó para reducir el poder de la Asamblea y restablecer los feudos a los terratenientes aristocráticos.

¹⁶⁴ La literatura ha ofrecido varias versiones de la figura del Emperador: Wolfgang Goethe, René de Chateaubriand, Honoré de Balzac, Alphonse de Lamartine, Victor Hugo, Stendhal, Jules Vallès, Marcel Proust, Louis Aragon.

¹⁶⁵ Señalemos la anécdota contada por Paul de Musset acerca de la presencia de los prusianos en Francia y la reacción de la madre que se niega a alojarlos: «Deux officiers prussiens vinrent présenter leur billet de logement. [...] Ils voulaient pénétrer dans l'appartement. Ma mère sortit jusqu'à l'escalier, ferma la porte derrière elle et déclara aux Prussiens qu'ils ne passeraient pas. Un des officiers voulut lui arracher des mains la clef; mais elle la jeta dans la cour par la fenêtre sans se laisser intimider par les menaces et les jurements. Mon père rentra sur ces entrefaites; il conduisit les Prussiens à leur état-major et revint avec deux autres officiers d'humeur plus accommodante», in *Biographie d'Alfred de Musset*, op. cit., p. 33.

Sin embargo, la burguesía, que había prosperado bajo el mandato de Luis XVIII, no estaba dispuesta a que esto ocurriera. En 1830, las malas cosechas, la crisis económica, los exaltados intelectuales y la propaganda contra los Borbones anunciaban una nueva Revolución. En julio de este mismo año¹⁶⁶, se montaron las barricadas en las calles de París durante tres jornadas, «las Tres Gloriosas».

El 2 de agosto Carlos abdicó, y el duque de Orleans¹⁶⁷, amparado por el marqués de Lafayette, subió al trono con el nombre de Luis Felipe (1830-1848).

La revolución industrial, que había comenzado en Inglaterra en el siglo XVIII, se desarrolló en Francia entre 1830 y 1848. La industrialización contribuyó a que se ahondaran las diferencias entre las clases sociales. Las condiciones de trabajo eran más espantosas que las del siglo anterior. El descontento y la división, debidos a la industrialización, se manifestaban por doquier. Entre los años 1844 y 1847, las malas cosechas provocaron escasez y subida de precios.

Cuando en febrero de 1848, las tropas dispararon contra las manifestaciones públicas y la insurrección se extendió por toda la ciudad, Luis Felipe abdicó el 24 de febrero. Los radicales se apoderaron de la Asamblea, y declararon la Segunda República cuyo primer dirigente fue el poeta Alphonse de Lamartine.

Durante este corto período, la burguesía, excluida de la vida política, expresó su descontento. Se planteó la reforma de las condiciones económicas y sociales. Se creó una comisión que velara por los intereses de los trabajadores, pero ninguna de las iniciativas solucionó los problemas. Estalló la guerra civil que desembocó en los terribles «Días de Junio».

El descontento formaba parte de la nueva perspectiva en el arte, la literatura, la música y las ideas conocidas como Romanticismo. Se desarrollaron teorías socialistas (Saint-Simon, Proudhon, Fourier, Marx).

¹⁶⁶ La Revolución de julio podría constituir una de las razones por las cuales no se llegó a representar la primera obra teatral de Alfred de Musset, *La Quittance du Diable*, 1830, in *Théâtre complet*, Édition établie et annotée par Maurice Allem, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1958, p. 1603.

¹⁶⁷ Hijo de Philippe Égalité, que había sido guillotinado.

Resultado y a la vez reacción de la Era de la Razón, el Romanticismo ponía énfasis en la imaginación y las emociones. Era, a la vez, reaccionario y progresista, y buscaba soluciones individualistas a los problemas. La Revolución de 1848 fue una revolución de intelectuales románticos que no podía conducirles a la revolución del sistema social y económico. Acudieron entonces a Luis Napoleón Bonaparte, que representaba la autoridad, el catolicismo, el liberalismo, la gloria en el extranjero y el progreso. Salió elegido para ocupar la presidencia de Francia en diciembre de 1848. El 2 de diciembre de 1852 se puso la corona de Bonaparte y entró en París como el Emperador Napoleón III.

Napoleón III, sobrino de Napoleón I, no se parecía nada a su famoso tío. Hablar de Napoleón III es, en parte, hablar de la Emperatriz Eugenia de Montijo. Hija del conde de Montijo, se estableció junto a su madre en París, tras el fallecimiento de su padre. Fue presentada al futuro Napoleón III en el Eliseo en el año 1851, iniciándose entre ambos una intensa relación. Él quedó «hechizado» ante la belleza de la joven aristócrata granadina. La boda se celebró en 1853, tras justificar ante el Senado francés su enlace matrimonial con Eugenia de Montijo, ya que ostentaba el título de condesa de Teba¹⁶⁸. El casamiento de Napoleón III con Eugenia de Montijo permitió un intenso intercambio de todos los órdenes con un amplio círculo de las clases dirigentes españolas. Eugenia, rodeada de una brillante corte, mecenas de las Artes y las Letras¹⁶⁹, participó activamente en la vida política¹⁷⁰.

El nuevo Emperador modernizó Francia urbanística y económicamente. Promovió la salud pública para los barrios marginales. París también se modernizó y su prefecto, el barón Haussmann llevó a cabo

¹⁶⁸ Tres años después de la boda, nació su único hijo, el príncipe Eugenio Luis Napoleón, quien murió en África austral luchando contra los zulúes en 1879.

¹⁶⁹ Prosper Mérimée pertenecía al círculo de las amistades íntimas de Eugenia de Montijo. Además gracias a la biografía de Paul de Musset, sabemos que Alfred de Musset, un poco antes de morir en 1857, recibió una invitación por parte de Napoleón III. Así lo menciona : «Alfred reçut une invitation à dîner au Palais-Royal chez le prince Napoléon. Ce fut sa dernière sortie», in *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 332.

¹⁷⁰ La Emperatriz Eugenia se convirtió tres veces en Regente: durante las campañas de Italia en 1859; durante una visita de su marido a Argelia en 1865 y en los últimos años del Imperio en 1870. En 1869, inauguró el Canal de Suez, la ruta marítima, obra del francés Ferdinand de Lesseps.

la reforma urbana para embellecer la ciudad y hacerla segura contra las barricadas revolucionarias. El centro antiguo, estrecho y superpoblado, dio paso a amplias avenidas, bulevares y paseos. Se había ganado la confianza de la opinión pública. El Segundo Imperio fomentó cada vez más el espíritu de empresa y el desarrollo socio-económico. Nuevas instituciones financieras nacieron, donde se acogía por igual, a pequeños o grandes inversores. Las huelgas y los sindicatos se legalizaron. Los financieros y los especuladores amasaron fortunas¹⁷¹ y la industrialización avanzó a pasos agigantados.

En España, mientras tanto, el asentamiento de empresas francesas atrajo no sólo capitales y tecnología, sino también a unos profesionales de cualificación relativamente alta. La mano de obra excedente en España, destinada sobre todo al trabajo manual, empezó a emigrar paulatinamente hacia Francia y Argelia.

¹⁷¹ Piensen en el personaje llamado Saccard, que vive de la especulación, en *La Curée* de Zola.

Capítulo V. Influencia de «lo español» en los románticos franceses

En el capítulo cuarto hemos visto la importancia que tuvieron los acontecimientos históricos acaecidos en España en la modificación de la imagen de España en Francia en el transcurso de los siglos. Ahora bien, cabría preguntarse si realmente estos hechos fueron lo suficientemente concluyentes como para explicar el auge que la Península alcanzó en el vecino país en las décadas comprendidas entre 1830 y 1850, años en los que tuvo lugar la plena eclosión del Romanticismo hasta el punto de poder afirmar que España estuvo de moda como lo estuviera anteriormente en el Siglo de Oro.

Planteada esta cuestión, vamos a comprobar en este capítulo quinto el extraordinario grado de influencia que ejerció la literatura de los escritores denominados románticos en la modificación de esa imagen.

5.1. Presencia de la literatura española

De manera general, se suelen delimitar, en tres, los grandes momentos del Romanticismo: las *Méditations poétiques*, en 1820, de Alphonse de Lamartine; *Hernani*, en 1830, de Victor Hugo, y el fracaso de *Les Burgraves*, en 1843. El Romanticismo buscó nuevas fuentes de inspiración, y el artista denominado Romántico se reclama de libertades¹⁷². Fue una tendencia artística, o más bien un conjunto de tendencias nuevas para la liberación del arte en las que predominan la imaginación y la sensibilidad que se manifiestan por la exaltación del yo, el lirismo personal;

¹⁷²«La connaissance de la littérature étrangère, soit directement, soit, le plus souvent, à travers des traductions, invitait, sinon à l'imiter, du moins à faire aussi bien. [...] On ne découvre pas seulement Byron, W. Scott, Goethe et Schiller, mais aussi Shakespeare, Dante, le théâtre espagnol de l'âge d'or», Ph. Van Tieghem, *Le Romantisme français*, P.U.F., Paris, 1968, pp. 26-30.

la comunión con la naturaleza y la humanidad entera. Así pues, fue un movimiento que sin duda transforma la vida y el pensamiento y que nos ha dejado un importante legado. Destaca también por el énfasis que puso en algunas nociones como individuo, libertad y relatividad: «Desde entonces sabemos que el mundo es plural, inagotable, inacabado¹⁷³». Allí está Lamartine, con treinta años, y Musset que sólo tiene diez y siete que triunfará a los veinte. Pero se la conoce como la generación de los «hijos del siglo», expresión que acuñó Musset y que, *stricto sensu*, sólo es aplicable a Victor Hugo, nacido en 1802. *Las Meditaciones* de Lamartine, 1820, señalan el principio de la lírica claramente romántica. Sufren todos la misma neurosis, llamada «el Mal del siglo» que es enfermedad del cuerpo y del alma, nostalgia y deseo confundidos, culto por las glorias del pasado, desconfianza hacia el futuro, ambiciones frustradas y desasosiego. Y desde la estabilidad floreciente añoran la inestabilidad heroica de antaño. Ahora, sólo pueden hacer carrera en las letras: de ahí una combatividad, una energía, una predisposición por imponerse, construir un arte nuevo para una sociedad nueva¹⁷⁴. El Romanticismo fue también una actitud moral y filosófica de un movimiento intelectual que renueva las bases de la moral y de la concepción de la vida, que dirige la poesía, la novela y la historia hacia una filosofía del progreso por el pueblo, inclina la religión hacia un liberalismo popular y crea el socialismo¹⁷⁵. En resumidas cuentas, desde los primeros años del siglo XIX, se constata, dentro de la línea de filosofía de progreso del pueblo, que cada vez más franceses tienen acceso a la lectura. Son los albores de la prensa cotidiana y llega la época del *roman feuilleton*. Los *cabinets de lecture* y las ediciones populares se multiplican. Por todo ello, el escritor ha de adaptarse a los deseos de un público nuevo. En efecto, un nuevo cosmopolitismo nace de la emigración, de las guerras napoleónicas y del despertar de las nacionalidades hacia 1813.

¹⁷³ *Antología de la poesía romántica francesa*, ed. bilingüe de Rosa de Diego, Cátedra, Madrid, 2000, p. 9.

¹⁷⁴ A. Verjat, «La lírica del siglo XIX», in *Historia de la Literatura Francesa*, *op. cit.*, p. 933.

¹⁷⁵ Ph. Van Tieghem, *Ibid.*, p. 117.

España se convierte en el marco soñado: por un lado, tal y como hemos visto en el capítulo precedente, los acontecimientos políticos hacen de España un país familiar a los ojos de los franceses, por otro, las peripecias de las encarnizadas luchas le confieren el maticiz de «lo insólito».

Numerosos críticos afirman que en Francia no se conocían en los albores del siglo XIX ni la lengua ni la literatura españolas. El crítico Simonde de Sismondi expresa en 1819 en su obra conocida, *De la littérature du Midi de l'Europe*, la ignorancia de la lengua española, y la ignorancia de las letras españolas en la Europa prerromántica, ignorancia debida a la falta de atención por parte de las editoriales y a los eruditos españoles que dejaban las obras maestras del Siglo de Oro en abandono.

Veamos las palabras de Simonde de Sismondi. Destacan la ignorancia, la dificultad de encontrar un libro en español en versión original así como la despreocupación de los propios españoles, y el esfuerzo de los alemanes en la difusión de la literatura española:

«La langue dont nous allons nous occuper nous est beaucoup moins familière que l'italien, elle est aussi beaucoup moins généralement connue; les livres qui sont imprimés dans cette langue sont rares dans toute la France, et très difficiles à se procurer; il n'y en a presque aucun de traduit, presque aucun dont la réputation soit devenue européenne. Les Allemands seuls se sont occupés avec zèle de l'histoire littéraire de l'Espagne, et quelque effort que j'aie fait pour me procurer les livres originaux, même dans les plus célèbres bibliothèques des villes d'Italie où des princes d'Espagne ont régné, ce sera plus d'une fois de seconde main, et sur la foi des écrivains allemands, Bouterwerk, Dieze, Schlegel, que je serai obligé de porter mes jugements [...].

Les Espagnols, dans le dix-septième siècle, étaient considérés comme les dominateurs du théâtre; [...]. Aujourd'hui tout est changé : le théâtre espagnol est complètement inconnu en France et en Italie ;

[...]. Les Espagnols doivent s'accuser eux-mêmes d'une décadence aussi rapide, d'un oubli aussi absolu¹⁷⁶».

La mayoría de los escritores románticos desconocían profundamente la literatura española. El concepto de España se reducía a leyendas, nombres, costumbres, en una palabra, al color local. No obstante, los escritores franceses leyeron estudios críticos consagrados a la literatura de España y que habían sido publicados a comienzos de siglo: Bouterwerk, Schlegel y Sismondi.

Antes de continuar hay que poner de relieve que los hispanistas alemanes difundieron la literatura española del Siglo de Oro por toda Europa, y que sus estudios críticos entraron en Francia a través del ensayo de Madame de Staël, *De l'Allemagne*, publicado en 1813. Esta obra fue la que dio a conocer en Francia las teorías de los críticos alemanes. Se tradujo a Bouterwerk en su *Histoire de la littérature espagnole*, en 1812 y, Mme de Staël tradujo en 1814, el *Cours de littérature dramatique* de A. W. Schlegel. Para los alemanes de principios del siglo XVIII España era un lugar lejano, del que se sabía muy poco. Este desconocimiento de lo español era debido, en gran parte, al poco arraigo en la nación española de las ideas de la Ilustración, y a la visión denigratoria que ofrecían los historiadores franceses sobre el país de la Inquisición, su rival político en tantos aspectos. La opinión de Voltaire sobre la escena española, los juicios desfavorables de muchos intelectuales, no impidieron, sin embargo, que en un momento determinado, algunos estudiosos volviesen los ojos hacia la cultura de la Península Ibérica, especialmente hacia la cultura española. La visión tenebrosa de España iba a ser destituida por una visión deslumbrante de apasionado romanticismo, ya que España precisamente era el ideal hacia el que iba a tender la Alemania de aquella época. La imagen romántica de España iba a servir para robustecer el espíritu de Alemania¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, vol. IV, 1819.

¹⁷⁷ C. Bravo-Villasante, «La imagen romántica de España en Alemania», in *Imagen romántica de España*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981, p. 39.

Cabría concluir que el desconocimiento se ha inclinado hacia un menosprecio de la cultura española, y probablemente este menosprecio fuera debido a la influencia ejercida por Voltaire y los demás filósofos franceses del siglo XVIII. Sin embargo, se puede constatar, con el correr de los días, un renacimiento de la curiosidad por las letras españolas. Los hispanistas alemanes, los hermanos Schlegel, traducidos por Madame de Staël, se consagraron al estudio y a la difusión de las letras y, en gran parte, contribuyeron en la transmisión de estereotipos. Byron, Chateaubriand, Gautier, Mérimée, Washington Irving y tantos otros viajeros del mundo irán ofreciendo la imagen romántica de una España múltiple y caleidoscópica, no obstante la repetición de un estereotipo.

Con el fin de medir el grado de influencia y de transmisión de los estereotipos a través de la imaginación romántica, conviene exponer algunas citas que proceden de la obra teórica de Madame de Staël, *De l'Allemagne*, 1813:

«W. Schlegel [...] a pris pour Calderón un amour aussi vif, mais d'un genre très différent de celui que Shakespeare peut inspirer; car autant l'auteur anglais est profond et sombre dans la connaissance du cœur humain, autant le poète espagnol s'abandonne avec douceur et charme à la beauté de la vie, à la sincérité de la foi, à tout l'éclat des vertus que colore le soleil de l'âme. [...]

La religion et la guerre se mêlèrent chez les Espagnols plus que dans toute autre nation; [...] et leur foi triomphante, quelquefois portée jusqu'au fanatisme, s'alliait avec le sentiment de l'honneur, et donnait à leur caractère une imposante dignité. [...]

Les auditeurs de W. Schlegel furent vivement émus par ce tableau, [...] les noms retentissants de l'espagnol, ces noms qui ne peuvent être prononcés sans que déjà l'imagination croie voir les orangers du royaume de Grenade et les palais des rois maures. [...]

La poésie française étant la plus classique de toutes les poésies modernes, elle est la seule qui ne soit pas répandue parmi le peuple. Les stances du Tasse sont chantés par des gondoliers de

Venise, les Espagnols et les Portugais de toutes les classes savent par cœur les vers de Calderón et de Camoëns. Shakespeare est autant admiré par le peuple en Angleterre que par la classe supérieure. Des poèmes de Goethe et de Bürger sont mis en musique, et vous les entendez répéter des bords du Rhin jusqu'à la Baltique¹⁷⁸».

Una vez que las teorías de los críticos alemanes fueron introducidas por la mano prestigiosa de Madame de Staël se comenzó, a partir de 1820 a traducir algunas obras de los autores dramáticos españoles del Siglo de Oro. Hasta este año de 1820, los escritores franceses habían recurrido a la lectura de las obras traducidas por Simon Nicolas Henri Linguet en su recopilación acerca del teatro español, sus cuatro volúmenes de su *Théâtre espagnol* en el año 1770. Siguiendo la misma orientación que Lessing, el teatro español pudo hacerse familiar en Francia y al mismo tiempo pudo ser un estimulante para encontrar nuevos temas y argumentos pero, sobre todo en el repertorio de la comedia de capa y espada, preferencia del traductor Linguet¹⁷⁹.

En los años 1822-1823 aparecen de Ladvocat los *Chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers*. Más tarde, en 1827, los traductores Esménard y La Beaumelle, volvían a traducir los mismos *Chefs-d'œuvre*, pero esta vez, las traducciones tenían el mérito de ser más exactas que «les contrefaçons de leurs prédécesseurs»; como consecuencia, los románticos «pouvaient aussi, grâce à La Beaumelle, se faire une idée assez juste de Calderón et de sa poétique¹⁸⁰». En efecto, el propio Linguet, en su prólogo de *Le Viol puni*, 1770, traducción de *El Alcalde de Zalamea*, nos invita a juzgar la diferencia entre las dos obras:

¹⁷⁸ Madame de Staël, «De l'Allemagne», in *Collection Littéraire XIX^e siècle*, Bordas, Paris, 1969, pp. 15-21.

¹⁷⁹ «Mit seinem *Théâtre espagnol* hat er das spanische Theater in Frankreich heimisch zu machen und gleichzeitig Sujetanregungen zu geben versucht. Das war ganz im Sinne Lessings [...]. Linguet bevorzugte in seiner Auswahl die *comedia de capa y espada*», in M. Franzbach, *Untersuchung zum Theater Calderón in der europäischen Literatur vor der Romantik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1974, p. 102.

¹⁸⁰ *L'Espagne et le romantisme français*, op. cit., pp. 85-88. *Le Masque et le visage*, op. cit., pp. 491-503.

«Mais je suis loin d'avoir imité littéralement la Pièce espagnole, [...] et j'invite, avec instance, mes lecteurs à s'en procurer la Traduction. Alors ils pourront estimer mon travail, ils connaîtront la différence des deux pièces: qu'elle soit ou non à mon avantage, cette différence est absolue, positive, et mérite considération. [...] J'oserai dire avec assurance que le plan de la pièce, plusieurs détails de l'action, les divisions, toute la partie comique et tous les effets théâtraux m'appartiennent¹⁸¹».

Hemos podido ver hasta aquí las fuentes de los escritores románticos franceses en el proceso de acercamiento a la literatura y los rasgos generales que atribuyeron a la literatura española: la poesía española era nacional; el orientalismo caracteriza a las letras españolas. Ahora veamos otras lecturas y otras fuentes de las que los románticos franceses pudieron beber.

5.2. Curiosidad por la historia de España y los relatos de viajes

Destacan las lecturas que acercaron a los escritores románticos franceses a España, al color local y al pintoresquismo; estas fueron sobre todo las *Memorias* escritas a raíz de las campañas militares napoleónicas y de los Cien Mil Hijos de San Luis, así como de los relatos de viajes.

En 1812, Juan Antonio Llorente había publicado *La Historia crítica de la Inquisición en España*. Acusado de afrancesado, huyó a Francia donde publicó su *Histoire de l'Inquisition*, en París de 1817 a 1820. El pueblo francés rememoró todos los escritos mordaces de Montesquieu y Voltaire en cuanto al Tribunal del Santo Oficio. Los manuales de historia ofrecían constantemente la presentación geográfica del país con informaciones

¹⁸¹ Simon Nicolas Henri Linguet, *Théâtre espagnol*, trad. en franç. par S.N.H. Linguet, 4 vol., de Hansy, Paris, 1770.

históricas más o menos detalladas. Este hecho pudo influir en la formación de imágenes elementales de España. De una manera general la España antigua fue durante largos siglos una referencia histórica importante de la que se extrajeron imágenes simples, de una notable permanencia: país de gran valor guerrero y poético, país que no sólo ha recibido sino que ha dado al Imperio romano emperadores, escritores, país rico desde una perspectiva tradicional, agrícola, ganadera y en absoluto comercial, aún menos industrial y ya vemos cómo la divergencia Norte/Sur y el movimiento de inclinación del Sur hacia el Norte, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, tiene la importancia a la vez en nuestras imágenes, la larga duración y la ruptura cronológica y cultural¹⁸². Vemos que las preocupaciones históricas fueron evidentes. Las obras de numerosos historiadores son a todas luces el resultado de una reflexión sobre la historia de España: Charles Mazade escribió *Les Révolutions d'Espagne contemporaine. Quinze ans d'histoire*, (1854-1868) ; otro historiador como François Mignet propuso a sus lectores la publicación de *Antonio Pérez et Philippe II* (1845), luego *Charles-Quint, son abdication, son séjour au monastère de Yuste et sa mort* (1854), finalmente *Rivalité de François I et Charles-Quint* (1875). En resumidas cuentas, la Guerra de Independencia y el Romanticismo habían creado en Francia un público para la Historia de España. Los lectores del *Dernier des Abencérages*, o de la *Carmen* de Mérimée, los espectadores de *Hernani* o de *Ruy Blas* quizá formaban parte de ese mismo público¹⁸³.

Los oficiales del ejército francés sistemáticamente acapararon durante la ocupación obras de arte de iglesias, conventos y palacios privados en España, llevandóselas como botines de guerra a Francia. El descubrimiento de la literatura y el arte español del período áureo con Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán, Cervantes, Calderón, el Romancero y las obras de Goya, entre lo pintoresco costumbrista y lo monstruoso, crearon una fascinación por todo «lo español», que culminó con la creación del

¹⁸² Fernand Braudel se convirtió en el abogado de una geohistoria, in D.-H. Pageaux, «Historia e imagología», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

¹⁸³ B. Bennassar, «Recepción de la historia española en Francia», in *Ibid.*, p. 24.

Musée Espagnol de Louis Philippe en 1838. En 1844, con la apertura de la *Galerie Espagnole* en plena Monarquía de Julio se reveló al público francés la riqueza de la pintura española. También habría que conceder un sitio a la labor relevante del círculo español en París, formado por Juan Álvarez Mendizábal y su hermana Paulina, Manuel Marliani, el tenor Manuel García y su familia, entre otros. Este círculo fue muy frecuentado por los intelectuales franceses. A esta altura de nuestro estudio tan sólo mencionaremos que Alfred de Musset dedicó algunos poemas a los García. Por supuesto, cabe señalar, como ya mencionamos, la figura de Eugenia de Montijo, que estudió en el convento del Sagrado Corazón de París, y que era vista como una mujer de «costumbres relajadas» por una parte de la sociedad francesa.

La imagen de lo español que aparece en la literatura se aleja sensiblemente de la del siglo XVIII. Algo queda del «español a la guitarra» de Montesquieu o del *Barbiero de Sevilla*, pero Figaro ya no tiene el acento de la alegría y su traje de *majo* está a veces manchado de sangre. En aquella época, la moda llevó los colores negros de las fantasías macabras. Ya no se busca «lo gracioso del caso» por caricaturas del vecino español sino se buscan descripciones violentas y sombrías. A la España ligera de Beaumarchais sucede la España trágica de Mérimée.

Le Petit Diable boiteux de la Vieille Castille, publicada en 1823 puede ser el reflejo de la imagen de España en Francia durante estos años. Esta obra contiene todos los elementos de lo que sería la leyenda española. El orgullo impulsa al español a despreciar la muerte; las castañuelas, la guitarra, el puñal y el escapulario son objetos que no pueden faltar en una obra que tenga España como telón de fondo; la ferocidad de la «guerrilla» es innegable; las historias de bandidos y bandoleros son imprescindibles; el fandango, picante y lascivo; y las mujeres, para ser verdaderas españolas, han de dejar entrever sus encantos a través de la mantilla y han de llevar el inevitable puñal en la liga¹⁸⁴. Sólo falta añadir a este cuadro la última pincelada que dejamos poner a Théophile Gautier que vino a Madrid en junio de 1840: los toros. La emoción le embarga a este autor, convertido en

¹⁸⁴ *L'Espagne et le romantisme français*, pp. 39-41.

decidido aficionado, y le arranca estas palabras: «La corrida había sido buena: ocho toros, catorce caballos muertos, y un chulo herido ligeramente: no se podía exigir más¹⁸⁵».

La opinión francesa tenía curiosidad por conocer y esta curiosidad suscitó la moda del *Voyage en Espagne*, concebido como la búsqueda de una diferencia, búsqueda que caracterizó al movimiento romántico. Los relatos de viajes influyeron en la modificación de la imagen de España en Francia en las décadas románticas. El viaje a España era obligatorio para los románticos franceses, se convirtió en una verdadera, religiosa y apasionada peregrinación.

En la elaboración de las imágenes, el papel de los novelistas y poetas fue importante: Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Stendhal, Balzac, Prosper Mérimée, Victor Hugo, George Sand. En primer lugar, puede ser testimonio directo de lo que ocurrió a raíz de la Guerra de Independencia. Veamos un párrafo que escribió George Sand acerca de sus recuerdos de infancia del paisaje español:

«En quelques jours, notre sort avait bien changé. Ce n'était plus le palais de Madrid, les lits dorés, les tapis d'Orient et les courtines de soie; c'étaient des charrettes immondes, des villages incendiés, des villes bombardées, des routes couvertes de morts, des fossés où nous cherchions une goutte d'eau pour éteindre une soif brûlante, et où l'on voyait tout à coup surnager des caillots de sang. C'était surtout l'horrible faim et une disette de plus en plus menaçante¹⁸⁶».

El autor del *Conde de Montecristo* se fue a Madrid, en octubre de 1846, para asistir a las bodas entre Isabel II y su primo Francisco de Asís, y el enlace de la Infanta Luisa Fernanda con el duque de Montpensier. Ofrece un cuadro de España tal como la veía: el país de capa y espada que vio nacer a Lope de Vega, a Cervantes y a Velázquez. Burgos y los recuerdos

¹⁸⁵ *Voyage en Espagne*, ed. René Julliard, Paris, 1964, pp. 218-236.

¹⁸⁶ «Histoire de ma vie», in *Oeuvres autobiographiques*, I, Georges Lubin, Pléiade, Gallimard, Paris, 1970, p. 15.

del Cid llenaban la imaginación de Dumas que había leído algunos fragmentos del *Romancero* en una reciente traducción francesa¹⁸⁷.

5.3. Breve síntesis de la España de Théophile Gautier

Théophile Gautier recorrió sólo una parte de la España peninsular. Entró por Vascongadas y llegando a Andalucía, después de haber atravesado Castilla, visitó Gibraltar, Cartagena, Valencia y Barcelona. Dedicó especial atención al arte. Un año antes, en 1842, había recorrido Castilla la Nueva y luego Andalucía. La situación que relata en su *Voyage en Espagne* publicado en 1843, era análoga a la descrita por los demás viajeros respecto al tema de la peligrosidad de las carreteras:

«Nous devons souper et coucher à Ocaña pour attendre le *correo real* et profiter de son escorte en nous joignant à lui, car nous allions bientôt entrer dans la Manche, infestée alors par les bandes de Palillos, Polichinelles et autres. [...] Il nous fallut attendre jusqu'à deux heures de l'après-midi l'arrivée du *correo real*, car il n'eût pas été prudent de se mettre en route sans lui. [...] Vingt soldats entassés dans une galère suivaient le *correo real*¹⁸⁸».

Más adelante, más allá de Valdepeñas, los viajeros vieron unos pilares en los que se exponían las cabezas de unos malhechores. La diligencia, que precedía a la caravana en la que se encontraba Th. Gautier, había sido atacada y secuestrada por los bandidos de la Mancha:

«Un voyage en Espagne est encore une entreprise périlleuse et romanesque; il faut payer de sa personne, avoir du courage, de la patience et de la force; l'on risque sa peau à chaque pas; les privations de tous genres, l'absence des choses les plus indispensables à la vie, le danger de routes impraticables pour tout

¹⁸⁷ J. Sarrailh, *Enquêtes romantiques: France-Espagne*, Les Belles Lettres, 1933, Paris, pp. 182-191.

¹⁸⁸ *Voyage en Espagne*, ed. René Julliard, Paris, 1964, pp. 218-236.

autre que des muletiers andalous, une chaleur infernale, un soleil à fendre le crâne, sont les moindres inconvénients; vous en avez en outre les factieux, les voleurs et les hôteliers, gens de sac et de corde, dont la probité se règle sur le nombre de carabines que vous portez avec vous. Le péril vous entoure, vous suit, vous devance¹⁸⁹».

Así, las rutas seguían siendo malas, el traslado de una ciudad a otra venía a suponer jornadas largas y duras, y el principal problema era la seguridad. En efecto, el bandolerismo se mostraba activo y la andaluza Sierra Morena no gozaba de muy buena reputación.

La religión resulta otro tema de importancia. Superstición, ignorancia, indiferencia forman el cuadro sombrío de España. En cuanto al ascetismo, Th. Gautier en el monasterio de San Juan de Dios, en Granada, asistió a una escena que le dejó atónito. Una anciana se arrastraba de rodillas desde la puerta hacia el altar:

«[...] elle avait les bras étendus en croix, raidés comme des pieux, la tête renversée en arrière, les yeux retournés et ne laissant voir que le blanc, les lèvres ridées sur les dents, la face luisante et plombée; c'était de l'extase poussée jusqu'à la catalepsie¹⁹⁰».

Por supuesto los románticos vuelven a sacar a la luz la conducta ligera del clero y de la Inquisición:

«Les couplets et les contes espagnols n'ont rien à envier, pour la licence, aux facéties de Rabelais et de Béroalde de Verville et, à voir la manière dont sont parodiées dans les vieilles pièces de théâtre les cérémonies de la religion, on ne se douterait guère que l'Inquisition ait existé¹⁹¹».

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 303.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 282.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 214.

El ideal «español» era la fiesta y el ocio gracias a los títulos de la renta:

«[...] la fête et la promenade auxquelles tous aspirent pour être estimés¹⁹²».

El trabajo puede significar la pérdida de libertad, y el español fue esencialmente, a lo largo de la historia y a despecho de las estructuras políticas, un hombre libre. Th. Gautier lo entendió así, y ese ideal le parecía natural y muy razonable ya que:

«Dieu voulant punir l'homme de sa désobéissance n'a pas su trouver de plus grand supplice à lui infliger que de gagner son pain à la sueur de son front. [...] Des plaisirs conquis comme les nôtres à force de peines, de fatigues, de tension d'esprit et d'assiduité, leur sembleraient payés beaucoup trop cher¹⁹³».

En su viaje a España le acompañó Gustave Doré quien hizo numerosos apuntes que sirvieron para ilustrar su *Voyage en Espagne*. Los grabados y dibujos de G. Doré, por citar algunos solamente, representan a un bandolero de Ronda y su maja, el bolero, unos balcones de Granada, unas jóvenes andaluzas, un interior de una posada y unos muleteros. Los viajeros franceses pudieron llenarse la vista de paisajes españoles gracias, por ejemplo, a la acuarela de *La Quinta de Miranda en Carabanchel*, de Prosper Mérimée, o los dibujos de Francisco de Goya, como por ejemplo, *El Cid Campeador lancea un toro*, o la *Maja* hacia 1800.

¹⁹² *Ibid.*, p. 219.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 220.

Capítulo VI. Estereotipos de «lo español» en la literatura del siglo XIX

Después de ver cómo los románticos conocieron España y este país, detengámonos para evaluar la difusión de las «imágenes españolas» que han nacido de la mente de los literatos franceses hasta mediados del siglo XIX. No se puede decir que la percepción de la situación española fuera la real; era, ni más ni menos, una amalgama, bastante tildada de subjetividad, en la que venían a entremezclarse la imaginación y el ensueño, la sensibilidad personal y el instinto colectivo. Para ello, buscaremos los ejes temáticos procedentes de los géneros literarios y veremos en qué han podido influir en la evolución de la imagen de España en Francia en la primera mitad del siglo XIX. Así pues, veremos las obras más representativas de cada género literario. Dada la importancia, en nuestro estudio, de las obras dramáticas de Alfred de Musset, dedicaremos un apartado más importante al teatro y al Romancero.

6.1. España país de los romances

Menéndez Pidal, en su *Flor nueva de romances viejos*, plantea la siguiente pregunta: «España es el país del Romancero, se ha dicho; pero, ¿es esto verdad? El extraño que recorre la Península debe traer en su maleta, según consejo de cierto viajero entendido, un Romancero y un Quijote, si quiere sentir y comprender bien el país que visita¹⁹⁴».

Cierto es que a raíz de la eclosión del Romanticismo, el Romancero alcanzó verdadero aprecio en Francia a partir del siglo XIX. Chateaubriand en su *Congrès de Vérone*, describe a España como «l'Espagne, pays de romans et de romances¹⁹⁵». Bouterwerk, Schlegel y Sismondi estudiaron extensamente este género y se puede hacer hincapié en que no tenían una

¹⁹⁴ R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa Calpe, Madrid, 1976, p. 9

¹⁹⁵ «Congrès de Vérone», in *Œuvres complètes*, vol. V, Furne, Paris, 1863, p. 412.

idea exacta sobre la naturaleza y los orígenes de este género. Madame de Staël menciona al crítico Herder, como la persona que hizo conocer a Alemania, los romances españoles, a través de su colección titulada *Chansons populaires*, obra que contiene romances y poemas impregnados del carácter nacional y de la imaginación popular¹⁹⁶. Pero fue Creuzé de Lesser, en 1814, quien abrió los caminos por los que este género entró en Francia con la publicación de sus *Romances du Cid, romances espagnoles imitées en romances françaises*¹⁹⁷. Inspirados del *Romancero* de Escobar, los *Romances du Cid* alcanzaron un éxito impresionante. ¿Cuáles fueron las razones que movieron al traductor y a los autores románticos a inspirarse de ellas? Los romances españoles eran una transición entre el gusto trobadesco y la nueva moda romántica. Con estos romances del Cid, Creuzé de Lesser quiso escribir en verso una historia del héroe español que fuera fácil de leer. La originalidad de estos romances del Cid reside en que no es la obra de un único autor sino la de un pueblo que aclama a su héroe favorito. Dijo de su obra que era una «étrange Iliade qui n'a point d'Homère». Los románticos como Abel Hugo, Émile Deschamps volvieron a usar esta fórmula, y Victor Hugo imaginó una «Iliade mauresque».

En efecto, una vez introducidos los romances del Cid por Creuzé de Lesser, Abel Hugo sacó a la luz su *Discours sur la poésie historique chantée et sur la romance espagnole*, en su colección de *Romances historiques*. En su discurso Abel propagó los errores de la crítica extranjera acerca de los orígenes del *Romancero*: los romances son obras de autores árabes. Su hermano Victor definió el *Romancero* general como si fuera una mezcla de dos Iliadas, «una gótica y otra árabe». Para su traducción, Abel Hugo, quien estuvo casi durante dos años en Madrid en la Corte de José I, usó una edición del *Romancero e historia del rey de España de don Rodrigo*, 1821. Su hermano bebió de la traducción de Abel como principal manantial. Finalmente Victor Hugo escribió sus *Orientales* y de este modo terminó de

¹⁹⁶ «De l'Allemagne», in *Collection Littéraire XIX^e siècle*, op. cit., pp. 15-21.

¹⁹⁷ *L'Espagne et le romantisme français*, op. cit., pp. 57-58.

difundir las teorías inciertas acerca del origen del Romancero¹⁹⁸. Estas teorías, con él van a adquirir valor de dogmas. En el Prefacio de *Las Orientales*, el poeta escribe : «L'Espagne est à demi-africaine, l'Afrique est à demi-asiatique. Donc l'Espagne, c'est l'Orient».

Además de esta mala interpretación, los escritores franceses tomaban los romances por textos medievales por su similitud temática y formal con la epopeya. Sin embargo, los romances españoles circulaban sobre todo en el siglo XV con el fin de «*flatter le sentiment national au moment où l'Espagne, unie et réorganisée, semble marcher vers les plus glorieuses destinées*»¹⁹⁹. A pesar de los errores de interpretación, el Romancero se difundió considerablemente en Francia durante el siglo XIX, y los autores románticos buscaban en estos textos españoles una inspiración poética con el fin de justificar el gusto por el exceso pasional que caracteriza la tendencia romántica.

6.2. La España musulmana y el buen caballero

Los escritores románticos encontraron en este género de novela un cuadro de la España galante que sedujo su imaginación y favoreció su inspiración lírica. Buscaron en el pasado de la Historia los ambientes que se consideraron como *románticos*, cualesquiera que hubiesen sido la época y el lugar en que se hubiesen dado. En este caso, el último siglo de la Reconquista en España, con las luchas entre moros y cristianos, y las guerras y banderías interiores del cada vez más reducido reino árabe, con las escenas de traición y de generosidad, de crueldad y de nobleza, fueron materia literaria de la que abundantemente echaron mano los escritores de la tendencia romántica. Así ocurre con *Les Aventures du dernier Abencérage* (1826), de Chateaubriand, la obra más representativa de esta corriente

¹⁹⁸ Vid. J. M. Losada Goya, «*Las Orientales* de Hugo y el *Romancero*», in *IV Coloquio del Centenario de François Rabelais*, Arturo Delgado (ed.), Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 417-432.

¹⁹⁹ R. Grutman, «Hugo et l'intertextualité ibérique: L'écho du *Romancero* dans *Notre-Dame de Paris*», in *Victor Hugo ou les frontières effacées*, sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne et Yann Jumelais, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2002, pp. 229-240.

literaria. Por otra parte, al lado de la ensoñación literaria sobre los libros, los primeros *turistas* románticos visitaron la Granada real y completaban con el relato de sus impresiones personales el triunfo de una Andalucía llena de color. Estos escritores y viajeros no inventaron ninguna novedad, pues en la versión de la *Diana* ya se dice que el suceso de Narváez y el abencerraje se considera como propio de la *provincia de Vandalia*, esto es, de Andalucía²⁰⁰.

En su primera etapa, Francia empleó sus fuerzas en la toma de Argel cuando desembarcaron sus escuadras en el mundo árabe. A raíz de esta expansión colonial, los viajes de exploración y las expediciones coloniales favorecieron una renovación del «exotismo». En aquel momento fue cuando Stendhal exclamó: «Voy a viajar a España, es decir a África»; Victor Hugo «todo el continente se inclina hacia Oriente y España es todavía el Oriente», pues «España es medio africana y África es medio asiática». René de Chateaubriand pone de manifiesto su aprecio por la España morisca con *Les Aventures du Dernier Abencérage*. Más tarde Victor Hugo publica *La Légende des siècles* que incluye varios poemas a favor de esta tesis. Théophile Gautier, en su poemario *España 1845* dedica un poema a la leyenda del «Suspiro del Moro», haciendo de Boabdil un héroe trágico y romántico. Andalucía, por lo tanto, jugó un papel primordial en esta España orientalizada²⁰¹: las Cármenes, los gitanos, los bandidos, los contrabandistas, los toreros, la religión, el honor, eran muestras de un mundo *bizarre, étrange, original, fantastique*, según los adjetivos usados a menudo por Théophile Gautier en su *Voyage en Espagne* de 1840.

²⁰⁰ *El Abencerraje* (Novela y romancero), *op. cit.*, p. 17.

²⁰¹ *Vid* el artículo titulado «El orientalismo como ingrediente del romanticismo europeo» de J. A. Pacheco Paniagua que aporta unas aclaraciones sobre el proceso de orientalización de España en el siglo XIX: «Ese Oriente, reconvertido en el discurso del Orientalismo, pudo ser una mirada a Otro que existía tan sólo como ausencia, y que es recuperado en el terreno estético simultáneamente al rechazo que padecía en lo económico y político. [...] El Romanticismo orientalista se basa, por lo tanto, y a pesar de él mismo, en una buena dosis de prejuicios, pues se fundamenta, como el mismo Neoclasicismo, en una concepción rígida y fragmentaria de la realidad», in *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 97-101.

6.3. La Historia de España

El marco temporal de pleno desarrollo de la novela histórica se sitúa entre 1820 y 1830. El siglo XIX, «siglo de la historia», ve nacer una serie de obras sobre la historia de España: Victor du Hamel, Charles Romey, Eugène Rosseuw Saint-Hilaire produjeron monumentos historiográficos que ofrecían a los lectores franceses un viaje a través de los siglos y más allá de los Pirineos²⁰².

Así pues, numerosas obras atestiguan una demanda social nutrida por el deseo real de conocimiento y por una preocupación intelectual. La historia de España ejerció una fascinación sobre los románticos.

Baste considerar la obra dramática de Victor Hugo, cuya trilogía española explicita la evolución histórica de España. La elección de los tres momentos históricos que son la unidad española (*Torquemada*), la ascensión al Imperio (*Hernani*) y, luego, la Guerra de Sucesión (*Ruy Blas*) ilustra perfectamente esa preocupación excepcional en el dramaturgo romántico: sin embargo esa reflexión de esencia política y metafísica no se contenta con renovar la temática barroca tan bien representada por *La vida es sueño*; se interroga igualmente, y ese es su aspecto más innovador, sobre el lugar del pueblo en esta historia²⁰³.

6.4. La España de la pasión y del crimen

A partir de la introducción del elemento fantástico por el alemán E. Hoffmann y la herencia de la novela gótica inglesa del escritor inglés M. G. Lewis, cuya obra *The Monk* fue traducida con éxito al francés en 1799, España ofreció un marco ideal para situar sombrías historias. El ambiente

²⁰² B. Bennassar, «Recepción de la historia española en Francia», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., p. 23.

²⁰³ George Zaragoza, «*Hernani, Ruy Blas, Torquemada*, de Victor Hugo», in *Ibid.*, p. 525.

tenebroso e intrigante de *Inès de las Sierras*, obra de Charles Nodier que cuenta la historia inexplicable de una aparecida, asesinada hace mucho tiempo, que sigue vagando por el castillo que fuera escenario de su muerte cruenta, no es otra que una recreación de la de la «monja ensangrentada» del autor inglés aludido.

Vimos, con Voltaire y los demás filósofos indignados por las acciones de la Inquisición, cómo la crueldad era un factor relevante en la imagen que los franceses tenían de la Península. Ahora bien, los recuerdos del ciclo de la «guerrilla» a lo largo de la Guerra de Independencia, la larga cautividad de numerosos soldados franceses en los pontones de Cádiz o de Cabrera permanecían vivos en las mentes del colectivo francés. De igual modo Lewis, situó su novela en una España sombría.

Los escritores franceses también escogieron España para componer una historia de pasión y crimen: desde Nodier hasta Balzac. El relato fantástico²⁰⁴ conoce una oleada de éxito a partir de 1830, Nodier, Balzac, Mérimée, Nerval, Gautier... A esta oleada, sucederá otra, a partir de 1856, cuando Baudelaire traduce al francés las *Histoires extraordinaires* de E. A. Poe, haciendo evolucionar el género fantástico hacia lo mental y psicológico, según atestigua la obra de autores como Villiers de l'Isle-Adam o Guy de Maupassant²⁰⁵.

Así pues, los autores de estas novelas eran conscientes de que una historia fantástica con España como telón de fondo resultaría atractivo para los lectores franceses de la época. Estos escritores utilizaron temas españoles, históricos o legendarios para facilitar la fabulación. Recrean la historia de España con el solo propósito de generar tópicos y efectos fantásticos. Y es que el relato fantástico nada tiene que ver con la pretensión de objetividad característica de la historia. En él todo es subjetivo y, más aún, huida de la realidad cotidiana, refugio en el difícil camino del vivir.

²⁰⁴Entre otros ejemplos: *Les Sorcières espagnoles*, 1833, *Les Âmes de purgatoire*, 1834 de Mérimée; *Les Amants de Tolède*, 1887, *La Torture par l'espérance*, 1888 de Villiers de l'Isle-Adam.

²⁰⁵A. Mariño Espuelas, «La literatura fantástica: Inés de las Sierras, de Charles Nodier», in *Ibid.*, p. 557.

6.5. El teatro del Siglo de Oro por los románticos franceses

En primer lugar, señalaremos los rasgos más generales del teatro del Siglo de Oro que atrajeron a los románticos. En segundo lugar, expondremos los rasgos fundamentales del tema de España dentro del teatro romántico francés.

Anteriormente hemos hecho mención a los críticos Bouterwerk, Schlegel y Simonde de Sismondi. Si ponemos de relieve los rasgos del teatro español del Siglo de Oro que estos críticos resaltaron y que los románticos franceses recibieron con entusiasmo, aparece en primer lugar, la melancolía y la diversidad. La vehemencia «española» se manifiesta en la comedia que pone en escena diversos personajes como el gracioso, el santo, personajes alegóricos, campesinos, reyes y estudiantes... En segundo lugar, el Siglo de Oro se resume con tres nombres: Cervantes, Lope de Vega, y la sacralización de Calderón por el traductor Linguet que había traducido su teatro y por el crítico alemán Schlegel

Los escritores románticos comparten la misma opinión que sus contemporáneos acerca de Calderón y la esencia del carácter español: el sentimiento religioso, la lealtad, el valor, el honor y el amor, la imaginación. Insisten en que el honor, el amor y los celos son las pasiones dominantes tanto en la mujer como en el hombre²⁰⁶.

Antes de seguir con las ideas que el teatro romántico francés extrajo del teatro español, veamos más detenidamente los temas del honor y del pundonor, el amor acompañado de los celos. Fueron temas que resultaron interesantes y que suscitaron curiosidad para los extranjeros viajeros y literatos. En efecto, estos tres temas íntimamente relacionados entre sí, suscitaron interés por parte de los franceses románticos del siglo XIX.

²⁰⁶ «Les passions humaines s'y font reconnaître à des traces bien plus terribles ! Il y a là du sang, des larmes, des crimes sans nom, des fureurs inconnues à tous les peuples ; il y a là une société enfiévrée, grande et puissante, extrême et gigantesque, une civilisation pétrie par l'étreinte embrassée du catholicisme et la main de fer du chevalier», in *Etude sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole*, op. cit., p. 42.

Además del honor concebido como puño de la virtud o como condición social, es también una forma particular de orgullo, como si fuera una estimación que se hace de uno por su virtud o mérito. Este orgullo exige la superación del individuo, aunque sea al precio de su vida. Así, la manifestación del honor reviste un carácter público, ya que los testigos son indispensables. Y por este carácter público que el honor exige, tiene un valor social fundado en la reputación hasta tal punto que un hombre o una mujer pueden perder su honor, sin tener culpa personal alguna. En este sentido, el honor puede revestir el carácter de fatalidad²⁰⁷.

Según Théophile Gautier, incluso el pundonor es una especie de religión caballerisca que pertenece a los castellanos:

«[...] sa jurisprudence, ses subtilités, ses raffinements, sont bien supérieures à la fatalité antique dont les coups aveugles tombent au hasard sur les coupables et sur les innocents. [...] Le point d'honneur castillan est toujours parfaitement logique et d'accord avec lui-même. Il n'est d'ailleurs que l'exagération de toutes les vertus humaines poussées au dernier degré de subtilités²⁰⁸».

Así pues el honor se ve como generador de violencia. La provocación, confirmada por testigos y a la cual había que responder so pena de perder la reputación, era algo muy frecuente, y podía tener las peores consecuencias: el trágico final. Por lo tanto, el instinto de agresividad y la inclinación a la violencia, una vez desencadenado, no conocen freno. Sin embargo, por lo general, el honor se consideraba satisfecho cuando el ofendido exigía como reparación un duelo y en éste se vertía sangre, aunque sólo se tratase de una herida muy ligera. Respecto a este tema de la violencia, los viajeros recomendaron a los extranjeros, deseosos de mezclarse con el pueblo

²⁰⁷ M. Defourneaux, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 34.

²⁰⁸ *Voyage en Espagne*, op. cit., p. 333.

sevillano o con el madrileño, con ocasión de fiestas, que no prestasen atención a las mujeres, a fin de no provocar riñas²⁰⁹.

El historiador Bennassar explicita que no se trata de pretender que el concepto español del honor haya sido el responsable de la totalidad de las violencias que tuvieron lugar en España, pero sí las favorecieron. Las actas de perdón y ciertas clases de procesos demuestran que una de las más frecuentes motivaciones de riñas y querellas fueron los insultos, las *palabras de enojo*. Y esto lo testimonian las listas de presos y de galeotes, las crónicas que poseemos sobre las ejecuciones de condenados a la última pena, y también los casos de hombres honrados convertidos en homicidas como consecuencia de una riña o por haber dado muerte a una esposa presuntamente infiel²¹⁰.

6.6. España en el teatro romántico francés

La obra titulada *Les influences étrangères sur la littérature française* dedica el segundo y el octavo capítulos a la presencia de España en el teatro dramático francés desde 1600 hasta 1720. En primer lugar, señala la influencia que pudieron ejercer en los dramaturgos franceses otros países como Inglaterra y Alemania a través de Shakespeare, Goethe y Schiller. Al margen de esta influencia escasa, la vena española intervino especialmente en la formación del teatro en Francia. La aparición, poco antes de la Revolución y a principios del siglo XIX, de obras importantes sobre España y su literatura, fueron una de las causas del renuevo del interés por el mundo hispánico. Pero las fuentes de inspiración fueron las mismas en las que los escritores de antes del año 1780 habían bebido²¹¹. Los Románticos buscaron temas nuevos que pudieron responder a sus anhelos o temas que aún no habían sido tratados, o con el fin de tratarlos con un espíritu diferente.

²⁰⁹ J. M. Blanco White, (*Letters of Spain*), *Cartas de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 213.

²¹⁰ B. Bennassar, *Los españoles. Actitudes y mentalidades*, op. cit., p. 270.

²¹¹ Ph. Van Tieghem, *Les influences étrangères sur la littérature française*, op. cit., pp.205-210.

Uno de los primeros imitadores de la comedia fue Pierre Lebrun²¹² en su *Cid d'Andalousie* (1825), imitado de *La Estrella de Sevilla*. El segundo autor, es Prosper Mérimée y su *Théâtre de Clara Gazul* del año 1825. En esta obra llama poderosamente la atención la mistificación española operada por el autor. Su inspiración procede puramente de sus lecturas españolas y de los relatos de viajeros, y representa en su teatro el color español (veneno, puñal y otros accesorios de la idiosincrasia española).

Como consecuencia, la imagen que percibe el lector se reviste de estereotipos:

«Le *Théâtre de Clara Gazul* n'a pas médiocrement contribué à répandre quelque-uns des préjugés dans lesquels se résume l'état actuel des connaissances sur l'Espagne d'un assez grand nombre de Français. On continue à prendre au sérieux les boutades d'un jeune homme spirituel, et à voir des traits de mœurs où il n'y eut d'abord que des traits d'humour²¹³».

De este tipo de composición artificial nacerán obras como *Carmen*. A las fuentes librescas se añadirán la experiencia propia de Mérimée durante su viaje a España y esto explicaría la exactitud psicológica local de *Carmen*²¹⁴.

Otras obras profundamente marcadas por la comedia española son *Hernani* y *Ruy Blas* de Victor Hugo. *Hernani*, escrita en 1829, viene del *Romancero* y de la *Comedia*, entre numerosas obras dramáticas de Rojas, de Calderón ou d'Alarcón. *Ruy Blas* se inspira de las *Mémoires de la Cour*

²¹² Coincide en esto, Martinenche explica por qué se puede considerar a Pierre Lebrun como un precursor: « C'est que, quelles que soient sa doctrine et sa timidité, il a introduit dans son *Cid d'Andalousie* un peu de couleur locale et de poésie romantique. Sa couleur n'est pas toujours de bon aloi; mais comment aurait-il échappé aux préjugés de son temps ? Il ne pouvait guère deviner ce qu'il y avait de faux ou de factice dans les peintures qu'on présentait alors de l'Espagne du Moyen-Âge». *L'Espagne et le romantisme français, op. cit.*, pp. 89-91.

²¹³ *L'Espagne et le romantisme français, op. cit.*, p. 114.

²¹⁴ Vid. Ph. Van Tieghem: «Estebanez Calderón, guide excellent qui s'était bien documenté sur les Gitans et qui avait renseigné George Borrow pour son livre *Les Zingali ou vie des Gitans espagnols*, Londres, 1841, que connaît Mérimée. Mérimée lit en 1845 l'ouvrage de Fr. Pott, *Die Zigeuner in Europa und Asien*», in *Les influences étrangères sur la littérature française, op. cit.*, pp. 211-212.

din'Espagne 1690 de Mme d'Aulnoy y de *l'État présent de l'Espagne* 1718 de l'abbé Vayrac. Pero en cuanto a la psicología de los personajes, Hugo se inclina a la vez hacia autores como Alarcón, Calderón y Tirso de Molina²¹⁵.

Entre las imitaciones que *Hernani* y *Ruy Blas* suscitaron en los dramaturgos posteriores, es preciso mencionar *Don Juan d'Autriche*, 1835, y *La Fille du Cid*, 1839, de Casimir Delavigne. En cambio, no fueron estas obras románticas mencionadas las que tuvieron más éxito en el París de la época, sino los melodramas de Bouchardy o los de Dumas²¹⁶.

Se puede concluir así que, tanto los novelistas como los dramaturgos franceses de la primera mitad del siglo XIX, demostraron tener una predilección importante hacia los temas españoles para satisfacer un público que reclama el golpe fácil de la comedia de capa y espada española²¹⁷.

6.7. Principales ejes temáticos

Llegados a este punto del estudio conviene presentar los temas en torno de los cuales giraron un número significativo de las obras representadas en la primera mitad del siglo XIX. Destaca la historia que principalmente ha configurado, a través de los textos literarios que la recogen y la plasman, imágenes francesas de lo hispánico. Ahora bien es cierto que en la plasmación de dicha imagen desempeñaron un papel trascendente figuras no propiamente históricas, algunas de las cuales alcanzaron una inmensa popularidad: unas -Don Juan y Don Quijote- provenientes de la literatura española y difundidas a partir de traducciones y readaptaciones francesas, otras -Figaro y Carmen- de creación francesa²¹⁸.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 212.

²¹⁶ *L'Espagne et le romantisme français*, *op. cit.*, p. 166; Ph. Van Tieghem, *Les influences étrangères sur la littérature française*, *op. cit.*, p. 213.

²¹⁷ «Dans l'imagination française, l'Espagne était le pays par excellence des coups de théâtre et des personnages-types», in L. F. Hoffmann, *Romantisme Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, *op. cit.*, p. 39.

²¹⁸ «Conclusión», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op. cit.*, pp. 834-835.

Procedamos a sintetizar los ejes temáticos que hemos podido reunir hasta ahora:

- Pedro I el Cruel y María de Padilla
- La Historia de los Moros en España
- El Cid
- El Emperador Carlos V
- Los conquistadores del Nuevo Mundo (Cristobal Colón, Hernán Cortés, Francisco Pizarro)
- La Guerra de la Independencia
- El Quijote
- La gitana
- Los bandoleros y pícaros
- Los muleteros

Conclusiones generales de la segunda parte

En esta segunda parte, hemos comprobado claramente las dos caras de España: una cara oscura y otra bañada de luz.

Por un lado observamos, en términos generales, la imagen de la «España negra» de los filósofos dieciochescos que difundieron las ideas de crueldad, fanatismo, superstición e Inquisición, todas ellas impregnadas de connotaciones negativas de la España de «pandereta» como las castañuelas y la guitarra, y las carreteras intransitables, la comida y el hospedaje execrables, provenientes de los relatos de los viajeros.

Por otro lado, -por reutilizar la expresión mencionada de García Cárcel-, se desarrolla la imagen de la «España amarilla», proveniente del Romanticismo que ofrece exotismo y pintoresquismo del relieve, la flora, el clima y sobre todo el heroísmo, la caballerosidad, la belleza de sus habitantes.

En las conclusiones generales de la primera parte, habíamos abordado la complejidad del proceso de formación de las imágenes y habíamos apuntado que las representaciones culturales que un país se hace de otro país, son hijas de la historia. Aquí conviene añadir otro factor en este proceso complejo, ya que es el de un país *que mira*, productor de las imágenes, pero también, en una gran medida, el del país que es mirado. En una palabra, España ha aparecido como opuesta a lo pedestre, a lo burgués, a lo mezquino de la sociedad francesa, contra la cual se sublevan los románticos. Los románticos sentían atracción hacia una causa política contra el absolutismo, contra el poder religioso y la moral burguesa de la Restauración.

Más tarde en la segunda mitad del siglo, la representación de España en el colectivo francés evoluciona y toma un sesgo diferente. La existencia en el Romanticismo francés de una vena española muy fuerte (gracias sobre todo a Victor Hugo y Théophile Gautier, que tuvieron de España

experiencias directas), el afianzamiento en el transcurso de la segunda mitad del siglo de una escuela hispánica francesa que se dedicaría al estudio erudito, si no científico de la cultura española (artes y letras), la existencia de la moda española (el famoso exotismo) que culminará en la Exposición de 1889 y atravesará la «Belle Époque» (espejismos andaluces e hispanomoriscos) no deben hacernos olvidar la ignorancia o la indiferencia de las élites y del gran público para con la cultura española. Es de buen tono ironizar sobre las cosas de España que hacen que ese país sin embargo vecino aparezca como incomprensible e irremediabilmente diferente²¹⁹.

²¹⁹ D.-H. Pageaux, «Historia e imagología», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, op. cit., p. 42.

TERCERA PARTE. LA ESPAÑA QUIMÉRICA DE ALFRED DE MUSSET

Introducción

En las dos primeras partes, hemos estudiado la evolución de la «alteridad española» desde la Edad Media hasta los albores del siglo XIX, con especial hincapié en los románticos franceses. En esta tercera parte, nuestra intención es dedicar una especial atención a las representaciones de España y de «lo español» en la obra de Alfred de Musset. Veremos qué imágenes nos da de España, y entresacaremos las funciones de esta presencia de la temática española en sus obras.

Alfred de Musset apenas tenía veinte años cuando entró en los salones y los cenáculos románticos, en los que trató con Alfred de Vigny, Sainte-Beuve y Victor Hugo. Por consiguiente, en el capítulo séptimo vamos a rastrear la presencia «española» en la vida familiar del autor y en su entorno amoroso y social, para ver cómo pudo ser receptivo a ella. Asimismo propondremos un balance de la corriente españolista de los principales autores románticos.

En el capítulo octavo, presentaremos la temática española de la España quimérica del autor. Para ello, nos hemos servido de la cronología de sus obras y del cuadro sinóptico, ambos materiales que hemos confeccionado previamente para localizar el «elemento español» dentro del corpus literario.

En el capítulo noveno, entresacaremos lo que podrían ser las funciones del españolismo y su significación para el autor. Veremos en qué medida Alfred de Musset ha integrado «lo español» en su obra y en su personalidad.

Finalmente adjuntamos el cuadro sinóptico y la cronología de sus obras marcando las obras que tienen un contenido «español» o una referencia a «lo español».

Capítulo VII. Alfred de Musset y la corriente españolista

En este capítulo, nos pondremos en busca de la huella «española» en la vida del autor, para comprender de qué manera sus obras se impregnaron del «ambiente español». Rastreadremos la presencia de «lo español» en la vida de Alfred de Musset y, aportaremos consideraciones personales sobre el hombre, su esfera familiar y social. Para ello, dividiremos la búsqueda en varias etapas de su vida considerando un tronco temático de «lo español», del cual proceden varias ramas: la herencia familiar, la figura de la mujer y la herencia de la escuela romántica.

7.1. Aproximación a la herencia familiar

7.1.1. Los antepasados de Alfred de Musset

Louis-Alexandre-Alfred de Musset nació en París, el 11 de diciembre de 1810, en el seno de una familia aficionada a las Letras y las Artes que había leído a Voltaire y a Rousseau. Su familia oriunda del ducado de Bar, se estableció en Blois en la época del asedio de Orleans durante el siglo XV. El hermano del autor, Paul de Musset, en su *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses oeuvres*, relata la genealogía²²⁰ de la familia. El primer gentilhomme conocido con el apellido de Musset, fue Rodolphe de Musset, quien participó en la fundación de una abadía en la diócesis de París en el año 1140. Cita también a «Colin de Musset», poeta y músico, contemporáneo y amigo de Thibaut, conde de Champaña²²¹. Según su hermano Paul, también formó parte de la familia un famoso militar, Alexandre de Musset.

²²⁰ En primer lugar, su hermano habla de genealogía y luego de «las leyes misteriosas» de la transmisión hereditaria, in *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, pp. 5-15.

²²¹ En efecto, existió un trovador en el siglo XIII, pero, llamado Colin Muset, sin la preposición y con una sola [s], autor de canciones cortesanías, delicadas o irónicas; además Thibaut o Thibaud fue el nombre de varios condes de Champaña.

Cabría señalar, además, la alianza indirecta con Juana de Arco a quien Alfred de Musset le dedicó un poema²²², y con ilustres familias como los Du Bellay. En efecto, Marguerite-Angélique du Bellay fue la bisabuela paterna de Alfred de Musset. Su segundo hijo Joseph-Alexandre de Musset se casó con Jeanne-Catherine d'Harville. De este matrimonio, nació Victor Donatien de Musset, padre del autor. Su padre estudió en el colegio militar de Vendôme; por ser el hijo menor, en principio iba a dedicarse a la vocación eclesiástica, pero, debido a la Revolución, siguió otro camino. Los acontecimientos de 1789 dieron a Francia un gran poeta que, sin ellos, nunca hubiera nacido²²³.

Sin duda alguna, sus antepasados reales o inventados le predisponían a la carrera de las letras²²⁴, le predestinaban a ser escritor²²⁵. La familia Musset solía divertirse realizando pequeñas representaciones teatrales y juegos de charadas con amigos o vecinos. Alfred de Musset se divertía apasionadamente durante estas reuniones. Su abuelo materno Claude-Antoine Guyot-Desherbiers²²⁶, que sabía de memoria muchos proverbios de Carmontelle²²⁷, le transmitió su manera pintoresca de hablar. La hija mayor de su abuelo materno que se le parecía mucho, era apasionada, afectuosa y muy elocuente. La madre de Alfred de Musset

²²² *Biographie d'Alfred de Musset, op.cit.*, pp. 5-15. *Jeanne d'Arc*, su fecha de creación es incierta; publicado en 1859, in *Poésies, op. cit.*, pp. 503-504.

²²³ El padre del autor fue jefe de oficina del Ministerio del Interior pero fue destituido en el año 1818 por su compromiso con la Restauración. Luego, fue nombrado bibliotecario de la Cámara de los Pares y más tarde fue jefe del gabinete del Ministerio de la Justicia militar hasta su muerte en el año 1832. Paul de Musset cuenta que su padre salvó la vida a un noble escapado de la guillotina al esconderle debajo de un manojo de heno en una carreta, in *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 13.

²²⁴ A. Verjat, «La lírica», in *Historia de la Literatura Francesa, op. cit.*, p. 942.

²²⁵ «Un père écrivain et érudit, spécialiste de l'œuvre de J.-J. Rousseau, en voilà assez pour expliquer que Musset fut un homme du monde accompli et un poète, écrivit des *Proverbes* et détesta Voltaire», in J. Déchenaud, *On ne badine pas avec l'amour*, Hachette, Paris, 1951, Introduction, p. 3.

²²⁶ El abuelo era abogado, amigo del astrónomo Joseph Lalande (1732-1807) y del sabio Georges Cabanis (1757-1808), médico francés que publicó el *Traité du physique et du moral de l'homme*.

²²⁷ Louis Carrogis dit, Carmontelle (1717-1806), dibujante y autor dramático francés de los *Proverbes*. Véase también el capítulo titulado «Modèle et influence de Marivaux et Carmontelle», in Fr. Tonge, *L'Art du dialogue dans les Comédies en prose d'Alfred de Musset: étude stylistique*, Thèse pour le Doctorat d'Université, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Caen, Librairie Nizet, Paris, 1967, pp. 201-223.

transmitió al autor la sensibilidad, la elocuencia, el patetismo, así como la admiración por Napoleón²²⁸, como veremos más adelante.

7.1.2. Alfred de Musset y la figura de la madre

Por el momento, sólo adelantaremos el hecho de que, en la mayoría de sus obras, el amor y la muerte se fusionan como para buscar un doble placer en el arte de seducir y de hacer sufrir. Para comprender el origen de esta inclinación a la seducción ligada con el sufrimiento propio y ajeno, intentemos encontrar algún indicio en sus encuentros fraternales y amorosos.

En general, Alfred de Musset tuvo una infancia agradable, inició sus primeros pasos en el jardín de Madame Denoux, su tía abuela²²⁹, rodeado de su familia. Sin embargo, es bien sabido, según los testimonios de su hermano Paul de Musset que ya se perfilaba una sensibilidad peculiar, una salud frágil²³⁰, una personalidad torturada por el otro, es decir, que su identidad se iba construyendo en relación con los demás que le marcaron, inevitablemente, por ser una persona muy sensible.

La madre, era muy protectora y permisiva:

«À son âge quand pareil malheur m'arrivait, je [Paul] ne bougeais pas plus qu'un terme, et je supportais la prison avec l'entêtement de l'orgueil ; mais lui [Alfred] à peine enfermé, il se mit à gémir, comme s'il eut été au *carcere duro*.

- Que je suis malheureux ! s'écriait-il. Ai-je bien pu mériter d'être puni par une maman si bonne et qui m'aime tant ! Il faut donc que je sois bien méchant puisqu'elle est fâchée contre moi ! Comment faire pour qu'elle me pardonne ? Oh ! le vilain enfant que je suis ! C'est le bon Dieu qui me punit !

²²⁸ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, pp. 27- 32.

²²⁹ *Ibid.*, p. 18.

²³⁰ Desde su más tierna infancia tuvo ataques de nervios acompañados de fiebre; de adulto sufría desmayos y síncope, especialmente desde su viaje a Venecia que realizó con George Sand, durante diciembre de 1833 hasta marzo de 1834.

Sa mère touchée par tant de repentir, allait enfin ouvrir la porte, il interrompit ses lamentations pour s'écrier avec l'accent du reproche et de la colère :

- Va, tu n'es guère attendrissante !²³¹».

Los caprichos del autor son muy conocidos. Cada vez que se le negaba algo, él reaccionaba de manera muy furiosa. A modo de anécdota, su hermano relata que, un día rompió un espejo, destrozó unas cortinas nuevas y estropeó un mapa colgado en la pared de la habitación de su padre, pegando cera roja en medio del Mar Mediterráneo. Otro día gritó, furioso, porque no quería dejar de jugar con un gatito. Luego se resignó y devolvió el gato a su tía Camille²³², pero no sin antes lanzarle una maldición:

«Tiens, le voilà ton chat; il t'égratignera ; il déchirera ta robe ; la poutre te tombera sur la tête, et moi j'irai dîner à Bagneux²³³».

Después de haber citado algunos ejemplos sobre la personalidad sensible y caprichosa de Alfred de Musset, veamos ahora el sufrimiento que pudo ocasionar el encuentro con el mundo exterior, es decir, fuera de su familia. Estudió en el lycée Henri IV donde fue condiscípulo del duque de Orleans. Allí, sufrió mucho el odio y la envidia de los demás alumnos, como lo señala su hermano:

«Ce blondin toujours premier que le professeur estimait au-dessus des autres. [...] Le pauvre garçon eut affaire à la basse passion de l'envie dans ses manifestations les plus brutales et les plus cyniques, et dès son enfance, il apprit que le vulgaire ne se conduit point avec les hommes supérieurs comme avec les autres²³⁴».

²³¹ *Ibid.*, p. 130.

²³² Camille es el nombre de la heroína de la obra de teatro *On ne badine pas avec l'amour*.

²³³ *Ibid.*, pp. 23-26.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 50-51.

Este autor que, a sus diez y ocho años, pensaba que no valía para nada, se encerraba muy a menudo en su habitación y, melancólico, le decía a su hermano Paul:

«Jamais, me répondit-il, je ne serai bon à rien; jamais je n'exercerai aucune profession. L'homme est déjà trop peu de chose sur ce grain de sable où nous vivons; bien décidément je ne me résignerai jamais à être une espèce d'homme particulière²³⁵».

El autor empezó, con mucha facilidad, a escribir versos desde los catorce años. Aunque su primer escrito no haga ninguna referencia a España, hablemos muy brevemente de *À ma mère*²³⁶, su primera poesía conocida²³⁷ que escribió en 1824. Se trata de una emocionante canción de amor de un hijo a su madre. La primera estrofa evoca un festín y se brinda por la madre²³⁸. Aparece el tema de la confianza de la madre protectora y, sobre todo, del engaño del mundo:

«Dans les sentiers de cette vie
Dirigent mes pas nonchalants,
Ma mère, à toi je me confie.
Des écueils d'un monde trompeur
Écarte ma faible nacelle²³⁹».

Cabría señalar aquí que la figura de la madre aparece en varias obras tituladas, respectivamente, *Les Deux Maîtresses*²⁴⁰, *Histoire d'un merle blanc*²⁴¹, *Les Frères Van Buck*²⁴², y *La Servante du Roi*²⁴³, *Carmosine*²⁴⁴.

²³⁵ *Ibid.*, pp. 71-72.

²³⁶ *Poésies, op. cit.*, p. 505.

²³⁷ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 73.

²³⁸ No hay manuscritos. El fondo Lardin tiene una copia de la mano de Mme de Musset con fecha de 16 de noviembre de 1824, día de Saint Edme. Mme Musset se llamaba Edmée. Alfred de Musset recuerda entonces a Gregorio, famoso bebedor. La melodía de esta canción se encuentra en la comedia con arias musicales titulada *Secret* de F. Benoît Hoffmann, con la música de Solié (año IV), in *Poésies, op. cit.*, Nota p. 868.

²³⁹ *À ma mère, op. cit.*, p. 505.

²⁴⁰ *Prose, op. cit.*, pp. 321-373.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 688-713.

Seguramente, debido a la imagen de su propia madre, Alfred de Musset retrata siempre a las madres en sus obras como mujer tierna y comprensiva. Pero también, puede recordar la imagen de George Sand, tomando la apariencia de una mujer-madre, inflige una de sus primeras heridas²⁴⁵.

Como hemos aludido anteriormente, el autor creció en un ambiente familiar en el que la madre cultivaba el culto a Napoleón. Para los dos hermanos de Musset, el emperador se convirtió en su héroe:

«Nous étions nourris dans l'admiration de Napoléon, dont notre mère parlait avec une éloquence qui nous remplissait d'enthousiasme. Cette grande figure, que nous comprenions à notre manière, nous représenta d'abord le plus beau *soldat*, le guerrier toujours victorieux. Avant de savoir ce que c'était que le génie, nous considérâmes le personnage comme infaillible en toutes choses.

Dans notre esprit, l'Empereur avait toujours raison. Les neiges de la Russie l'avaient vaincu, il est vrai; mais les neiges avaient tort, et plutôt que de reconnaître une imprudence ou une faute dans la vie du héros, nous aurions fait, sans hésiter, le procès au bon Dieu lui-même²⁴⁶».

Sin duda esta obsesión por Napoleón procedía también del encuentro que tuvo lugar en la infancia del poeta. Durante el invierno de 1815, Napoleón regresó de su exilio, el 20 de marzo. Fue cuando Alfred de Musset vio, por primera vez, al Emperador en el jardín de las Tullerías, el 21 de marzo de 1815:

²⁴² *Ibid.*, pp. 744-749.

²⁴³ Se trata de un fragmento, in *Théâtre, op. cit.*, pp. 1085- 1093.

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 775-854.

²⁴⁵ Como lo señala À. Santa, a propósito de *Lorenzaccio*: «Desengaño, amargura, tristeza, desencanto se barajan entre los múltiples sentimientos que animan el alma de ese niño mimado por la vida, por la literatura, por el amor y al que la vida», in «El teatro», in *Historia de la Literatura Francesa, op. cit.*, p. 1037.

²⁴⁶ *Biographie d'Alfred de Musset, op.cit.*, p. 28.

«Le 21 mars Sylvain [el criado de la familia] nous conduisit au jardin des Tuileries. Une foule innombrable encombra les abords du château. Les acclamations, répétées à l'infini par des milliers de voix, se résumaient en un son continu; on n'entendait que la dernière syllabe -eur! comme un immense murmure. Nous parvînmes à nous glisser dans la foule jusque sous le balcon du pavillon de l'Horloge. L'Empereur y apparut bientôt entouré de ses grands officiers. Il portait l'uniforme des dragons à revers blancs, les bottes à l'écuyère, la tête découverte. Il se dandinait un peu en marchant, comme gêné par l'embonpoint. Je vois encore son visage gras et pâle, son front olympin, ses yeux enchassés comme ceux d'une statue grecque, son regard profond fixé sur la foule. Qu'il ressemblait peu aux hommes qui l'entouraient! Quelle différence dans ses traits et sa physionomie avec tous ces types vulgaires ! C'était bien César au milieu des instruments aveugles de sa volonté. Alfred de Musset n'avait guère plus de quatre ans alors ; mais cette figure poétique le frappa si vivement qu'il ne l'oublia jamais²⁴⁷».

Como pudimos ver en la segunda parte, la figura de Napoleón, un hombre sin pasado y sin nombre, va a convertirse en un auténtico mito. Cada escritor va a asumir a su manera el mito de Napoleón, pero existe una común obsesión en todos ellos, que lo convierte en tema central de sus obras, trascendencia negativa, Ogro, en Lamartine y en Vigny; trascendencia positiva, Padre, en Hugo (Padre de la Patria), Musset y Stendhal (Padre del individuo) y Balzac (Padre del pueblo)²⁴⁸.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁴⁸ J. del Prado, «La narración», in *Historia de la Literatura Francesa, op. cit.*, p. 844. Además se puede leer en la biografía de Paul de Musset: «Durant le voyage, la tête blonde de mon frère, toujours à la portière de la chaise poste, attira l'attention des paysans, qui s'imaginèrent voir le roi de Rome. Il y eut une émeute dans un village où l'on s'arrêta pour changer de chevaux, et l'on eut quelque peine à se tirer des mains des Champenois persuadés qu'ils avaient sous les yeux le fils du grand exilé de l'île d'Elbe», in *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 31.

En la obra de Musset, el emperador adquiere una posición ambigua. Mientras el poema titulado *Napoléon*²⁴⁹, glorifica su figura:

«Napoléon ! Ton nom est un cri dans l'histoire
Un immortel écho réveillant l'avenir,
Et lui disant qu'il fallait de la Gloire
Encor se souvenir²⁵⁰».

La novela, *La Confession d'un enfant du siècle*²⁵¹, muestra cierto desengaño hacia Napoleón. Ya en relación con España, es posible establecer cierto paralelismo entre los emperadores Carlos V, y Napoleón. El poema *Charles-Quint au monastère de Saint-Just*²⁵² representa al Emperador Carlos V antes de su muerte:

«L'Empereur vit, un soir, le soleil s'en aller;
Il courba son front triste, et resta sans parler.
[...]
Et le cercueil cria sous ses membres glacés,
Puis le chœur entonna l'hymne des trépassés²⁵³».

El poema *Napoléon* retoma también la imagen del emperador declinante:

«Oh ! d'ennemis sans foi grand vainqueur et bon hôte,
Dis-nous, dis-nous laquelle eut la voix la plus haute,
Ou bien de cette mer de peuples, de soldats,
Qui roulait à tes pieds vivant, et dans ses bras
Te prenait, comme fait d'un enfant sa nourrice ;
Ou de cette autre mer, éternel précipice,
Qui, brisant son flot morne au rocher d'un écueil,
Te vit vieux avant l'âge et ferma ton cercueil !²⁵⁴».

²⁴⁹ *Poésies, op. cit.*, pp. 551-552.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 551.

²⁵¹ Se trata del Capítulo II, in *La Confession d'un enfant du siècle, op. cit.*, pp. 9-34.

²⁵² *Poésies, op. cit.*, pp. 487-489.

²⁵³ *Ibid.*, pp. 488-489.

7.1.3. El hermano de Alfred de Musset

Acerquémonos de manera sucinta a la relación entre los dos hermanos Paul y Alfred de Musset. Por un lado, se percibe mucha complicidad entre ellos. Paul era el mayor, le protegía, le enseñaba. Pero, también, por ser el mayor, le impedía confesar las travesuras que habían cometido, y se aprovechaba de la ingenuidad del hermano menor. Con la complicidad de un amigo de infancia, Léon Gobert²⁵⁵ hijo de la barona Gobert, le hicieron creer que existía una puerta secreta en una pared; cuando, en realidad, Léon y Paul entraban por una ventana:

«Il ferma les yeux et se boucha les oreilles avec la bonne foi et la simplicité d'un vrai croyant. [...] L'idée ne lui vint pas d'ouvrir les yeux pour m'épier, tant il avait peur de se trouver en face de la plate réalité. [...] Alfred me sut gré de cette tromperie comme d'une attention délicate²⁵⁶».

Señalamos que el tema de la puerta aparece muy a menudo en su obra, pero sobre todo, en *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, obra que toma el título de *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, de Calderón²⁵⁷.

Desde la infancia, se perfila la envidia del hermano mayor hacia Alfred. Cuando, en el año 1817, le enviaron a un internado, en el que se sintió abandonado, y envidió a su hermano Alfred, que volvía a casa cada noche. Paul se expresa en estos términos:

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 551.

²⁵⁵ Fue el barón Napoléon Gobert que murió, en 1833, de languidez. Era el hijo de J.-N. Gobert que murió en 1808 en la batalla de Bailén, in *Prose, op. cit.*, p. 1146.

²⁵⁶ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, pp. 53-54.

²⁵⁷ A propósito de esta obra, cabría insertar una acotación escénica. Es martes, y la Marquesa recibe sus visitas. El Conde no consigue decidirse entre quedarse o marcharse, o entre abrir o cerrar la puerta:

«Il se lève, et ouvre la porte.

[...]

La Marquise: - Voulez-vous rester ou sortir ? Je vous répète que vous m'enrhumez. Puisque personne ne vient, qu'est-ce qui vous chasse ?

Le Comte ferme la porte et revient s'asseoir», in *Théâtre, op. cit.*, pp. 660-661.

«Ma triste condition de pensionnaire me rendait cette vie de contrainte et de suspicion bien plus pénible qu'elle ne l'était pour mon frère. Je ne pouvais concevoir que ma mère me laissât loin d'elle; je doutais de sa tendresse et je me crus perdu²⁵⁸».

El año 1824 es recordado como el año del accidente de caza en el que Alfred de Musset pudo herir mortalmente a su hermano. Como consecuencia de ello, tuvo un ataque de nervios acompañado de altas fiebres. El autor exclamó «1824, l'année où j'ai failli tuer mon frère²⁵⁹». Resultó ser el primer encuentro con la muerte.

En el año 1831, reflexionó sobre su mayoría y presentía que todavía la vida no le había proporcionado suficientes experiencias vitales como para transcribirlas en sus obras:

«N'ai-je pas vu assez de chose pour avoir beaucoup à dire, si je suis capable de dire quelque chose ? [...] Je sens pourtant qu'il me manque encore je ne sais quoi. Est-ce un grand amour ? Est-ce un malheur ? Peut-être tous les deux ?²⁶⁰».

En aquella época todavía no había conocido a George Sand y su padre todavía no había fallecido. Se murió su abuela Guyot-Desherbiers en el año 1827. En la carta, dirigida a su amigo Paul Foucher y a la que hemos aludido anteriormente, declara Alfred de Musset que la muerte es el destino nuestro. Por este motivo, él prefiere buscar refugio en la diversión y sobre todo en el amor:

«Et maintenant la terre recouvre son corps [de su abuela] ; les larmes que sa mort fait répandre à ceux qui l'entouraient seront bientôt sèches, et voilà, voilà pourtant le sort qui m'attend, qui nous attend tous ! [...]

²⁵⁸ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 35.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

Je ne suis point amoureux ; je ne fais rien. Rien ne m'attache ici : je donnerais ma vie pour deux sous, si, pour la quitter, il ne fallait pas passer par la mort. [...]

Comment me laisse-t-on ici si longtemps ! j'ai besoin d'un joli pied et d'une taille fine; j'ai besoin d'aimer²⁶¹».

Curiosamente, cuando su padre murió del cólera, el 8 de abril de 1832, no encontramos ningún eco de ello en sus cartas; tan sólo nos queda el recuerdo del testimonio de su hermano Paul. Alfred de Musset se hundió en el mutismo y esbozó el esquema de una obra, *La Coupe et les lèvres*²⁶². Paul relata de esta manera el pesar que sufría, en silencio, su hermano:

«Bien souvent j'ai vu mon frère pleurer pour des chagrins de cœur ; mais dans cette occasion, son chagrin, plus profond et plus calme, restait muet²⁶³».

En 1832, fue también cuando publicó un primer volumen de *Un Spectacle dans un fauteuil*, que comprende dos obras teatrales: la precitada *La Coupe et les lèvres* y *À quoi rêvent les jeunes filles?*, y un poema *Namouna*. Más adelante nos ocuparemos más de estas obras.

A propósito de la muerte conviene transcribir dos escenas de dos obras del autor. En el poema titulado *Don Paez*, los soldados Don Paez y Don Étur combaten a muerte por el amor de una mujer, Juana. En una escena de extrema crueldad, como si se hubieran convertido en dos lobas, los dos hombres luchan por proteger lo más sagrado que tienen:

«La rage les excite au combat ; cependant
Elles tournent en rond lentement, et s'attendent ;

²⁶¹ «A Paul Foucher, Au Château de Cogners, le 23 septembre 1827», in *Correspondance*, *op. cit.*, Genève, 1977, pp. 10-12.

²⁶² «Sans autre renseignement sur le Tyrol que l'article du vieux dictionnaire géographique de La Martinière, il ne craignit pas de mettre la scène de la *Coupe et les lèvres* dans ce pays qu'il ne connaissait point, et il prouva ainsi que le poète porte en lui les éléments de tout», in *Biographie d'Alfred de Musset*, *op. cit.*, p.108.

²⁶³ *Ibid.*, p. 105.

Leurs mufles amaigris l'un vers l'autre se tendent.
 Tels, et se renvoyant de plus ombres regards,
 Les deux rivaux, penchés sur le bord des remparts,
 S'observent ; [...]
 Et déjà leurs cuissards, où dégouttaient des larmes,
 Laisaient voir clairement qu'ils saignaient sous leurs armes. [...]
 Alors, chacun saisit au corps son ennemi,
 Comme après un voyage on embrasse un ami.
 -Heur et malheur ! On vit ces deux hommes s'étreindre
 Si fort que l'un et l'autre ils faillirent s'éteindre,
 Et qu'à peine leur cœur eut pour un battement.
 -Effroyable baiser ! [...]
 Les mains avaient du fer, les bouches des morsures. [...]
 -C'est ainsi que mourut Étur de Guadassé²⁶⁴».

El cuento titulado, *Les Frères van Buck* relata una escena semejante, pero esta vez entre dos hermanos llamados Tristan y Henri, por el amor de una mujer, M^{lle} Wilhelmine:

«Tous deux tirèrent leur couteau et se mirent en garde. Mais, accoutumés à faire des armes ensemble, et connaissant tous leurs coups, ils ne pouvaient s'atteindre que rarement. Pendant une heure entière ils se portèrent des coups furieux, et de temps en temps ils se reposaient de fatigue et les flancs ouverts par de larges blessures. [...]

Tristan détourna la tête ; [...] Ses entrailles s'émurent, [...] Henri contemplait avec horreur les derniers efforts de son frère pour ressaisir la vie ; [...] Ainsi tous deux, couverts de sang et de larmes, expirèrent dans un dernier embrassement²⁶⁵».

Conviene precisar que en este cuento procedente de una leyenda alemana, no hay un contenido español, sin embargo, existe el parecido en la situación y en la figura de la madre. Precisamente en una referencia a esta

²⁶⁴ *Poésies, op. cit.*, pp. 10-11.

²⁶⁵ *Prose, op. cit.*, pp. 748-749.

leyenda, en una carta dirigida a Monsieur le Directeur du Constitutionnel (26 de julio de 1844), Musset hace alusión a una autora española, prueba de su conocimiento de la misma:

«Monsieur,

On a beaucoup parlé des chroniques, des ballades et des légendes; on en a usé, on s'en est moqué; c'est tout simple. Le poète, l'écrivain dramatique, le romancier, le conteur, le musicien, le faiseur de ballets, le philosophe, le peintre, tout le monde s'en est servi, Michel-Ange et La Fontaine, Desdemona et Giselle, tous enfin, depuis Sainte-Thérèse jusqu'à Voltaire, depuis Klopstock jusqu'à Vadius. La ballade, à mon gré, est une chose fade.[...]

Pourtant on m'a raconté en Allemagne une légende ou une ballade, comme on voudra, que j'ai recueillie, non qu'elle ait rien en soi de bien remarquable, hormis une fin terrible! La voici! Malheureusement je n'ai pas traduit; je n'ai fait qu'essayer de me souvenir à peu près du sujet et du style²⁶⁶».

Después de la muerte del autor, su hermano se casó con Aimée d'Alton quien fue amante de Alfred de Musset. Esta relación, a primera vista, puede resultar sin importancia y banal. Si bien, Léon Séché aporta un dato relevante:

«Non content d'avoir épousé sur le tard la maîtresse de son frère, c'est avec son plein consentement, et de son vivant, que fut fait le legs à la Bibliothèque Nationale, et c'est lui, bien plus que sa femme, qui visiblement ratura, truqua, surchargea certaines parties de cette correspondance. Je n'en fus pas, du reste, autrement surpris, sachant que Paul de Musset avait la manie de corriger les œuvres de son frère²⁶⁷».

²⁶⁶ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 232.

²⁶⁷ Alfred de Musset, *Lettres d'amour à Aimée d'Alton* (Madame Paul de Musset), suivies de poésies inédites 1837-1848, avec une introduction et des notes par Léon Séché, Paris, Mercure de France, 1910, p. 8.

¿El hermano hubiera podido ser este amigo íntimo que le engañó? Se suele datar el año de 1828, cuando Alfred de Musset experimentó su primer engaño amoroso²⁶⁸. En efecto, Mme Beaulieu le engañó con uno de los íntimos amigos del autor. El recuerdo de su «primera traición» resonará en varios escritos como por ejemplo en el poema *Un Rêve* y más tarde, en la novela *La Confession d'un enfant du siècle*²⁶⁹. Sea quien sea «el traidor», profundizaremos más adelante el aspecto del engaño y el sentimiento de la traición en estas dos obras. Si hemos mencionado la palabra «engaño», la circunstancia requiere abordar el motivo recurrente de la traición por la mujer infiel y frívola, tema recurrente que se evidencia en las obras del autor.

7.2. La figura de la mujer

7.2.1. Su primer amor

La familia de Musset solía reunirse en casa de los Denoux cada domingo en Bagnoux durante el verano. Alfred de Musset, con diez años, se enamoró de su prima Clélie quien le contaba, además de la historia de la guerra, cientos de cuentos:

«Elle arrivait de Liège, qui n'appartenait plus à la France, et elle raconta les péripéties de la guerre d'invasion et les contre-coups qu'on en avait ressentis à Liège, où son père avait été magistrat de l'Empire. Le récit était émouvant, et celle qui le faisait, s'exprimait avec une grâce remarquable. Le bambin en fut frappé²⁷⁰».

²⁶⁸ «Musset trompé par sa maîtresse [Mme Beaulieu], avec un ami», in *Poésies, op.cit.*, p. XVII.

²⁶⁹ *Poésies, op.cit.*, p. 469; *La Confession d'un enfant du siècle*, Chap. III, *op. cit.*, pp. 35-48.

²⁷⁰ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 25.

Quisó casarse con ella pero, hubieron de separarse:

«T'oublier !, lui répondit-il, mais tu ne sais donc pas que ton nom est écrit dans mon cœur avec un canif !²⁷¹».

Más tarde, Clélie contrajo matrimonio, acontecimiento guardado en secreto durante varios años para evitar que Alfred sufriese. Al enterarse más tarde, él se sintió traicionado, porque ella no había respetado su promesa: esperarle a que tuviera la edad de casarse con ella²⁷².

Hemos señalado este ejemplo porque su hermano insiste en que este primer amor fue muy profundo y, muy probablemente, marcó indefinidamente al autor²⁷³.

7.2.2. George Sand (1804-1876)

Conviene ahora considerar la relación de Alfred de Musset con George Sand (Aurore Dupin), dada la importancia que adquiere en nuestro estudio. La carta que Musset le escribió desde París en agosto de 1834, puede bien servirnos de introducción:

«La postérité répétera nos noms comme ceux de ces amants immortels qui n'en ont plus qu'un à eux deux, comme Roméo et Juliette, comme Héloïse et Abélard. On ne parlera jamais de l'un sans parler de l'autre²⁷⁴».

²⁷¹ *Ibid.*, p. 25.

²⁷² *Ibid.*, pp. 25-26.

²⁷³ «Je n'exagère pas à plaisir en disant que son premier amour date de l'année 1814, et cet amour, pour avoir été enfantin, n'en fut pas moins profond», in *Ibid.*, p. 24.

²⁷⁴ Alfred de Musset, *Lettres d'amour à George Sand*, Saint Mont, 2002, p. 69.

Durante el año 1833, el autor conoció a George Sand en una cena organizada por el editor Buloz de la *Revue des Deux-Mondes*, probablemente el 19 de junio de 1833; el 29 de julio eran amantes²⁷⁵.

Con esta novelista famosa, mantuvo Alfred de Musset una relación atormentada que culminó con la ruptura, durante el celeberrimo viaje a Venecia²⁷⁶ a principios de 1834, en medio de la enfermedad, las alucinaciones, las crisis de demencia del poeta. Además, George Sand se enamoró de su médico, el doctor Pagello, y Alfred de Musset regresó, solo, a París, el 20 de marzo. Después de muchas reconciliaciones y muchas rupturas, Alfred de Musset y George Sand se separaron finalmente en 1835. Veamos algunos fragmentos de la larga carta de separación que el autor dirigió a su amada:

«[...] Il m'importe à moi, aujourd'hui que ton spectre s'efface déjà et s'éloigne devant moi, de te dire que rien d'impur ne restera dans le sillon de ma vie où tu as passé, et que celui qui n'a pas su t'honorer quand il te possédait, peut encore y voir clair à travers ses larmes et t'honorer dans son cœur, ou ton image ne mourra jamais.

Adieu mon enfant.

[...] Ce n'est pas ma maîtresse qui me manque, c'est mon camarade George. Je n'ai pas besoin d'une femme, j'ai besoin de ce regard que je trouvais à côté de moi pour me répondre; il n'y a là ni amour importun ni jalousie, mais une tristesse profonde.

[...] Mme Hennequin [dueña de la casa de George Sand] avait fait à ma mère tous les cancans possibles sur ton compte. Je n'ai pas eu de peine à la désabuser, il a suffi de lui parler des nuits que tu as passées à me soigner; c'est tout pour une mère²⁷⁷».

²⁷⁵ «Les convives étaient nombreux; une seule femme se trouvait parmi eux. Alfred fut placé près d'elle à table. Elle l'engagea simplement et avec bonhomie à venir chez elle. Il y alla deux ou trois fois, à huit jours d'intervalle, et puis il y prit l'habitude et n'en bougea plus», in *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 119.

²⁷⁶ Salieron el 12 de diciembre y llegaron el 30 de diciembre a Venecia. Pasaron primero por Génova y Florencia, in *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 127.

²⁷⁷ «À George Sand, le 4 avril 1834», in *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, pp. 48-55.

A lo largo de la carta, el poeta se dirige de distintas maneras a George Sand, jugando con la ambigüedad del nombre masculino que lleva la autora:

«Frère chéri, George bien-aimé ; Mon George chéri ; Je t'aime encore d'amour, George ; Pauvre George ! Pauvre enfant chéri ! ; mon camarade George²⁷⁸».

En el transcurso de este período, y a raíz de esta experiencia, Alfred de Musset escribió *On ne badine pas avec l'amour*, 1834. Su hermano Paul escribe que la obra contiene señas del estado anímico del autor cuando volvió de Venecia²⁷⁹. En este sentido, se podrían poner en boca de Alfred las palabras del protagonista Perdican, dirigidas a Camille/George Sand :

«Adieu, Camille, retourne à ton couvent, et lorsqu'on te fera des récits hideux qui t'ont empoisonnée, réponds ce que je vais te dire : Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches méprisables et sensuels ; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées ; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur les montagnes de fange ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière; et on se dit : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui²⁸⁰».

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 49-51.

²⁷⁹ «La pièce qui fut appelée *On ne badine pas avec l'amour* porte en quelques passages les traces de l'état moral où était l'auteur», in *Biographie d'Alfred de Musset*, *op. cit.*, pp. 136-137.

²⁸⁰ *Théâtre*, *op. cit.*, pp. 364-365.

En la correspondencia entre estos dos amantes hay una pequeña anécdota relacionada indirectamente con España. En una carta a George Sand, Alfred de Musset escribía el 4 de junio de 1834:

«Deux êtres qui s'aiment bien sur terre, font un ange dans le ciel. -Voilà ce que j'ai trouvé l'autre jour dans un ouvrage nouveau. Connais-tu une parole plus belle et plus sublime que celle-là ?²⁸¹ ».

George Sand le subrayaba en su respuesta del 15 de junio del mismo año:

«Ce mot si beau des deux êtres qui s'aiment sur la terre et ne font qu'un ange dans le ciel est de Delatouche. Tu le trouveras imprimé dans la *Reine d'Espagne*, une comédie qui a été sifflée outrageusement quoiqu'elle méritât le contraire²⁸²».

En efecto, *La Reine d'Espagne*, (obra publicada por Levasseur en 1831)²⁸³, la soberana dice a Benarés:

« Bénarès:- Et maintenant, adieu: car ce ne peut être pour toujours.

La Reine:- Oui, la vie est rapide, semée de bienfaits. On dit que deux âmes créées l'une pour l'autre, mais séparées sur la terre, s'unissent au ciel...

Bénarès:- Pour ne former qu'un seul ange. Oui, moitié de mon âme, je vais vous attendre au ciel²⁸⁴».

²⁸¹ George Sand et Alfred de Musset, *Correspondance*, Journal Intime de George Sand (1834), Nombreux documents annexes et lettres inédites, Texte établi, annoté et présenté par Louis Evrard, Editions du Rocher, Monaco, 1956, pp. 118-123.

²⁸² *Correspondance*, *op. cit.*, Monaco, 1956, pp. 118-123.

²⁸³ *Théâtre*, *op. cit.*, p. 1389.

²⁸⁴ «*La Reine d'Espagne*, acte V, scène II», in *Correspondance*, *op. cit.*, Monaco, 1956, pp. 118-123.

La gestación de la obra titulada *Lorenzaccio* no es ajena a la atormentada relación entre George Sand y Alfred de Musset. Paul de Musset señala que la inspiración de *Lorenzaccio* surgió en Florencia:

«[...] Il avait trouvé dans les chroniques florentines le sujet d'un ouvrage dramatique en cinq actes et [...] il prenait un grand plaisir à visiter les places publiques et les palais où il voulait mettre en scène les personnages de sa pièce. C'était le drame de *Lorenzaccio*²⁸⁵».

Un año después escribe *Le Chandelier*, y, *La Quenouille de Barberine*, dos obras teatrales en las que trata del tema del honor y de los celos.

En la primera obra titulada *Maître André* sospecha de su mujer Jacqueline:

«Maître André : -Mon honneur, madame, le vôtre, et notre vie peut-être à tous deux, dépendent de l'explication que je vais avoir avec vous. Landry, mon clerc, a vu cette nuit... [...]

Je vous dis que Landry, mon clerc, a vu un homme cette nuit se glisser par votre fenêtre.

Il y a garnison dans la ville, et vous voyez, Dieu me pardonne, bonne quantité de dragons. Votre silence peut confirmer des doutes que je nourris depuis longtemps²⁸⁶».

A lo cual le responde su mujer :

Jacqueline :«-Deux ans de paix, d'amour et de bonheur ne se seraient pas, sur un mot, évanouis comme des ombres. Mais quoi ! la jalousie, vous pousse ; depuis longtemps la froide indifférence lui a

²⁸⁵ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, pp. 127-128.

²⁸⁶ *Théâtre, op. cit.*, p. 486.

ouvert la porte de votre cœur. De quoi servirait l'évidence ? L'innocence même aurait tort devant vous. Vous ne m'aimez plus puisque vous m'accusez²⁸⁷».

La Quenouille de Barberine también aborda el honor de una mujer. Ulric, su marido, debe abandonar el hogar por motivos económicos; su mujer se encuentra sola y Rosemberg intenta seducirla pero sin éxito. Al final de la obra la reina de Hungría, Beatriz de Aragón le garantiza a Ulric que el honor de Barberine es intachable:

«Si vous riez de cette lettre, seigneurs chevaliers, Dieu garde vos femmes de malencontre! Il n'y a rien de si sérieux que l'honneur. Comte Ulric, jusqu'à demain nous voulons rester votre hôtesse, et nous entendons qu'on publie que nous avons fait le voyage exprès, suivie de toute notre Cour, afin qu'on sache que le toit sous lequel habite une honnête femme est aussi saint lieu que l'église, et que les rois quittent leurs palais pour les maisons qui sont à Dieu²⁸⁸».

De la relación problemática entre George Sand y Alfred de Musset surgió igualmente *La Confession d'un enfant du siècle*, 1836. El 30 de abril de 1834, Alfred de Musset escribía a George Sand:

«Je m'en vais faire un roman. J'ai bien envie d'écrire notre histoire ; il me semble que cela me guérirait et m'élèverait le coeur. Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os ; mais j'attendrai ta permission formelle²⁸⁹».

Si por algo importa la relación entre George Sand y Alfred de Musset es por sus implicaciones españolas. Las cartas entre el autor y la escritora demuestran un intenso intercambio epistolar entre los dos amantes, como por ejemplo en la carta de George Sand dirigida a Alfred de Musset con fecha de 15 de abril de 1834:

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 487.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 482.

²⁸⁹ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 60

«Je te prie de reprendre chez moi un exemplaire d'*Indiana*, un de *Valentine* et un de *Lélia*. Je crois qu'il en reste deux de *Lélia*, dont un en vélin que je te prie de ne pas m'envoyer parce que cet envoi peut se perdre. Joins à ce paquet les *Contes d'Espagne* ; le *Spectacle*, *Rolla* et les autres numéros de la revue où sont *Marianne*, *Andréa*, *Fantasio*, enfin tout ce que tu as écrit !²⁹⁰».

Veamos otra carta dirigida a Alfred de Musset, el 12 de mayo de 1834, en la que George Sand reclama algunos objetos después de su separación. Como se puede observar se señala que habían escrito juntos sus *romances espagnoles*, y que se encuentran en un cuaderno cuyo título es en español, «Regalo Lírico»:

«Voici les petits objets que je te prie de m'envoyer (gants, souliers, parfums). [...] Le cahier de nos romances espagnoles, que Boucoiran prendra chez Paultre et te portera²⁹¹ [...]».

Por lo tanto, se perfila de algún modo la influencia romántica de la corriente españolista a través de la figura de George Sand. En efecto, a su madre Madame Dupin, desde Venecia, escribió George Sand acerca de la mujer veneciana, apasionada y decidida:

«Mais vous me dites de ne pas faire comme tous ceux qui en parlent, et qui montrent toutes leurs héroïnes italiennes jalouses et furieuses. [...] Mais si je raconte mes amertumes, il faut que je tombe dans l'inévitable portrait de la Vénitienne jalouse, le poignard à la main²⁹²».

En la mayoría de las obras de Alfred de Musset, sus personajes sufren celos, pero en ningún momento el personaje de la mujer lleva consigo

²⁹⁰ *Correspondance, op. cit.*, Monaco, 1956, pp. 79-80.

²⁹¹ El cuaderno procede de la *Collection Lauth-Sand*, in *Correspondance, op. cit.*, Monaco, 1956, p. 304.

²⁹² «À Madame Dupin, Venise 5 juin 1834», in *Correspondance, op. cit.*, Monaco, p. 117.

un puñal o un estilete, salvo en *À une espagnole*, poema escrito conjuntamente con Victor Hugo. La evocación del estilete también se observa en un poema titulado, *Trois pierres sur la dune*²⁹³.

Un ejemplo más, en este caso sobre la figura de la dueña, tan propia de la idiosincrasia española. En un intento de explicación del motivo de la separación entre los amantes, George Sand se expresa en estos términos:

«Partout où l'on voit une femme sans mari, sans père ou sans duègne, parler à des hommes, dîner ou se promener avec eux, on suppose que j'ai un ou plusieurs amants. J'ai un ami excellent, et deux autres connaissances intimes moins excellentes, mais aimables. Je ne me livre pas aux badinages de l'amour avec personne... Un fait tout matériel, une maladie mortelle à laquelle il a manqué de succomber, m'a séparée d'Alfred avant que je ne m'inquiète de savoir si c'était le véritable amour, que nous avons l'un pour l'autre²⁹⁴».

Varias obras de Alfred de Musset ofrecen la imagen de la «duègne», a menudo relacionada con «la bégueule», es decir, la mojigata .

Presentemos algunos ejemplos. Aparece en primer lugar, en teatro en *La Nuit vénitienne*:

Le Prince: -«Une grave duègne vous suivra, c'est l'usage; mais je la payerai pour qu'elle ne dise rien à votre mari²⁹⁵».

En poesía en *Don Paez*:

«Je n'ai jamais aimé, pour ma part, ces bégueules
Qui ne sauraient aller au Prado toutes seules,

²⁹³ *Poésies, op. cit.*, pp. 557-558.

²⁹⁴ «George Sand à Emile Paultre», in *Correspondance, op. cit.*, Monaco, 1956, p. 143.

²⁹⁵ *Théâtre, op. cit.*, p. 413.

Qu'une duègne toujours de quartier en quartier
Talonne, comme fait sa mule au muletier²⁹⁶».

O en *À Juana*:

«Et ta duègne, ô duègne damnée!²⁹⁷».

En *Madrid*:

«J'en sais une, et certes la duègne
Qui la surveille et qui la peigne
N'ouvre sa fenêtre qu'à moi²⁹⁸».

En prosa, en el cuento *Histoire d'un merle blanc*:

«Elle réunissait, dans sa petite personne, tous les agréments de l'âme et du corps. Elle était seulement un peu bégueule; mais j'attribuai cela à l'influence du brouillard anglais dans lequel elle avait vécu jusqu'à alors, et je ne doutais pas que le climat de la France ne dissipât bientôt ce léger nuage²⁹⁹».

Las características de todas estas *duègnes* son similares: son venales, entrometidas, cómplices, mojigatas, personajes, en definitiva, especialmente aptos para proporcionar el color local, el estereotipo que describe adecuadamente el entorno de una escena o una situación.

Para terminar estos breves apuntes sobre la comunicación epistolar y la posible influencia literaria entre George Sand y Alfred de Musset veamos en una última referencia, la mención de un posible viaje a España. Después de varios intentos de reconciliación con su amada, Alfred de Musset, escribe

²⁹⁶ *Poésies, op. cit.*, p. 5.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp.125-126.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹⁹ *Prose, op. cit.*, p. 709.

una carta para agradecerle el hecho de haberle concedido una última cita de despedida. En esta misma carta, de agosto de 1834, le anuncia su probable viaje a los Pirineos y luego a España:

«Il est probable que j'irai d'abord à Toulouse, chez mon oncle (dont je t'ai souvent parlé), de là aux Pyrénées; et de là, dans un mois ou deux, à Cadix, par eau³⁰⁰».

Ignoramos porqué canceló este viaje; de hecho nunca pisó suelo español. La mención al viaje a España parece como si fuese una estrategia: por un lado, estrategia literaria, a la manera de un autor romántico que deseaba realmente viajar a España, y por otro, estrategia lógica como último recurso del amante desesperado y abandonado, que busca un medio de escape de la realidad.

Un mes después, Alfred de Musset viajó a Baden, donde allí seguía sufriendo de la todavía reciente separación. George Sand le había escrito dos cartas: una en la que le pedía a Alfred de Musset que la amase en el pasado, y otra anunciándole su ruptura con el doctor Pagello.

Alfred de Musset respondió en una sola carta con fecha de 15 de septiembre de 1834 a las dos enviadas por su amada:

«O mon dieu, toujours des adieux ! Quelle vie est-ce donc ? Mourir sans cesse ? Ah ! mon cœur, mon amour, je ne t'en veux pas de cette lettre-ci; mais pourquoi m'as-tu écrit l'autre ? Cette fatale promesse. Maudit soit dieu ! J'espérais encore. Ah malheur et malheur, c' est trop.

S'il souffre, lui, eh bien ! qu'il souffre ce vénitien qui m'a appris à souffrir ! Je lui rends sa leçon ; il me l'avait donnée en maître³⁰¹».

³⁰⁰ Carta dirigida a George Sand desde París, «Madame Sand, nº 19, quai Malaquais», in *Correspondance*, Saint Mont, 2002, p. 64. Guyot-Desherbiers, tío de Musset, era subprefecto en Lavour (Pirineos).

³⁰¹ *Correspondance*, *op. cit.*, Genève, 1977, p. 102.

Junto a la madre y George Sand, Aimée d'Alton.

7.2.3. Aimée d'Alton (1811-1881)

Aimée d'Alton³⁰² fue su otro gran amor, y le sirvió de inspiración para recrearla en sus obras en los años 1837 y 1838. La conoció en los salones de Mme Jaubert, la madrina de Alfred de Musset. Según el hermano del autor trabajó, durante casi todo un año, sin fiebre y sin surexcitación³⁰³. Quizás porque tenía las esperanzas de llegar a una situación estable y encontrar la tranquilidad con Aimée d'Alton. Si bien, esta relación duró apenas un año, (en realidad, apenas seis meses de relación estable), Alfred de Musset volvió a caer en la bebida del absintio y en las tentaciones de numerosas infidelidades. En efecto, las cartas redactadas durante el año 1837 son largas, pero, a partir del año 1838, se reducen en entablar o rehusar citas³⁰⁴.

En el año 1837, Alfred de Musset escribió dos novelas cortas, *Emmeline* y *Les Deux Maîtresses*, así como la tercera y última carta de *Lettres de Dupuis et Cottonet*. Asimismo destaca la obra teatral *Un Caprice* que se representó en *La Comédie Française* en el año 1847, con gran éxito en San Petersburgo y, a partir del año 1849, en Madrid. Eugenia de Montijo, futura emperatriz de los franceses, actuó ella misma en el papel de Mathilde:

«[...] le jour de sa fête en 1849, y parut au caserón Montijo devant tout Madrid, ne sachant pas très bien son rôle, mais

³⁰² «Aimée-Irène d'Alton naquit à Hambourg le 20 septembre 1811. Son père Alexandre d'Alton devint chef de bataillon, colonel, général de brigade, employé à l'État-Major de la Grande armée; il fut baron de l'Empire par lettres patentes du 15 janvier 1810, le général comte Morand demanda à l'Empereur une bonne dotation. C'est dire avec quelles histoires fut bercée l'enfance d'Aimée. Nourrie dans le culte de Napoléon. Sa mère, (Reine-Elisabeth-Ferdinande Baton), mourut le 11 septembre 1832. Elle fut élevée librement à l'anglaise. Elle était séduisante et spirituelle et fréquentait le Salon cosmopolite de sa cousine Caroline d'Alton», in *Correspondance, op. cit.*, Paris, 1910, p. 10.

³⁰³ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 187.

³⁰⁴ *Correspondance, op. cit.*, Paris, 1910.

charmante dans une robe blanche avec une ceinture de soie mauve³⁰⁵».

Aimée d'Alton, que apreciaba mucho sus *Contes d'Espagne et d'Italie* y *La Confession d'un enfant du siècle*, se propuso a Musset para curarle de su afición al juego. Para ello, le bordó un bolsito que contenía una nota en el interior :

«Ne dépense pas trop légèrement ce que je renferme, quand tu sortiras de chez toi, charge-moi d'une pièce d'or, c'est assez pour un jour ; et s'il t'en reste le soir quelque chose, si peu que ce soit, tu trouveras un pauvre qui t'en remerciera, et les Muses te le rendront³⁰⁶».

Alfred de Musset traslada esta anécdota en *Un Caprice*. El bolsito simboliza la fidelidad de Mathilde y su lucha por recuperar el amor de su marido llamado Chavigny. Sola y abandonada por su marido que se siente atraído por Madame Blainville, Mathilde quiere deshacerse del bolsito que le había confeccionado:

«Ah ! Il ne m'aime plus, il ne m'aime plus. Il vous aime Madame Blainville. (Elle pleure.) Allons ! il n'y faut plus y penser. Jetons au feu ce hochet d'enfant [...] (Elle va jeter la bourse au feu, et s'arrête.) Mais qu'as-tu fait ? Pourquoi te détruire, triste ouvrage de mes mains ? Il n'y a pas de ta faute; tu attendais, tu espérais aussi ! Tes fraîches couleurs n'ont point pâli durant cet entretien cruel... Tu me plais, je sens que je t'aime... Dans ce petit réseau fragile, il y a quinze jours de ma vie ! Ah ! non, non, la main qui t'a faite ne te tuera pas. Je veux te conserver, je veux t'achever ; tu seras pour moi une relique, et je te porterai sur mon cœur ; tu m'y feras en même temps du bien et du mal ; tu me rappelleras mon amour pour lui, son oubli,

³⁰⁵ *Théâtre, op. cit.*, pp.1497-1498.

³⁰⁶ *Correspondance, op. cit.*, Paris, 1910, p. 25.

ses caprices ; et qui sait ? cachée à cette place, il reviendra peut-être t'y chercher³⁰⁷».

Aimée d'Alton le propuso contraer matrimonio pero rechazó la idea con el fin de protegerla y evitarle sufrimiento; más tarde el 23 de mayo de 1861, Aimée contrajo matrimonio con Paul de Musset. Se casaron, cuatro años después de la muerte de Alfred de Musset. De algún modo, era un cumplimiento de la promesa de fidelidad hecha a su hermano Alfred:

«De la sorte, pensait-elle, ils seraient unis dans l'apothéose d'outre-tombe, comme ils l'avaient été dans le rude combat de la vie. Aimée mourut le 30 novembre 1881. Ils reposent au cimetière du Père-Lachaise près du tombeau de Musset³⁰⁸».

En 1838, Alfred de Musset escribió una novela corta, *Le Fils du Titien*, que cuenta la historia de amor entre Pippo y Béatrice, donde la mujer, solicita, colaborar en el trabajo artístico del amante y le separa del descamino. Musset lo sintetiza en *Le Fils du Titien*:

«Elle connaissait la vie déréglée qu'il menait, et elle avait résolu de l'en arracher³⁰⁹».

Según Séché quien editó las cartas de ambos amantes, señala que Alfred de Musset tuvo, por segunda vez, la intención de ir a España:

«J'ajoute qu'elles intéressent au plus haut point l'histoire de la vie et des œuvres d'Alfred de Musset. Elles nous apprennent entre autres choses, et cela n'est pas à dédaigner, qu'au moment où il entra en correspondance avec Aimée, il se préparait à partir pour l'Espagne avec une mission secrète du duc d'Orléans, et que ce fut

³⁰⁷ *Théâtre, op. cit.*, pp. 621-622.

³⁰⁸ *Correspondance, op. cit.*, Paris, 1910, p. 43.

³⁰⁹ *Prose, op. cit.*, p. 434.

Aimée qui lui inspira le *Caprice*, le *Fils du Titien* et *l'Espoir en Dieu*»³¹⁰.

La preparación de este viaje a España se desprende de la carta con fecha de 31 de marzo de 1837 dirigida a Aimée d'Alton:

«J'ai laissé passer hier sans vous répondre parce que j'avais le soir une audience. [...] Rien n'est plus décidé qu'auparavant, et je ne sais si je partirai ni quand, ni où j'irai ; je suis engagé parce que le P^{ce} royal a demandé pour moi au président du conseil une mission diplomatique. [...] Cependant je n'irai pas en tout cas hors d'Europe, et ce ne sera pas pour longtemps, j'espère -ai-je besoin de vous dire que ce qui était mon unique désir il y a un mois me désole aujourd'hui? Comment prévoir sa destinée ? En vérité, il y a telles occasions où le hasard semble railler les hommes et se servir de leurs propres espérances pour les faire souffrir ! Puisque je suis en train de vous dire mes *secrets d'État*, je vous dirai que c'est probablement en Espagne que j'irai, mais comme vous savez peut-être, le Ministère va se modifier, et qui sait ?- j'espère.

Maintenant parlons raison.

Je crois vous aimer, enfant, et je ne me trompe pas³¹¹».

Un mes después, en abril, aprendemos lo siguiente:

« Il y a dans votre lettre un mot -un seul mot qui aime :
 “Je veux, dites-vous, oh ! non, je vous supplie...”
 -Vous me suppliez de partir, chère ? est-ce bien vrai ? Vous me suppliez de continuer mes démarches ? eh bien, ma blanche, je commence mal à vous obéir -car j'ai envoyé promener la diplomatie, l'ambition et toutes les reines

³¹⁰ *Correspondance, op. cit.*, Paris, 1910, p. 10.

³¹¹ *Correspondance, op. cit.*, Paris, 1910, pp. 56-57.

d'Espagne passées et futures. Je reste -je ne veux entendre parler que de vous- je ne pense qu'à vous, et n'ambitionne que vous. La politique se passera de moi ; et pour ce qui est de mon avenir -je ne lui demande qu'un jour, celui où je sentirai votre cœur sur le mien. Aimée, ne m'écrivez plus ainsi. Si vous ne voulez pas venir, baisez un morceau de papier blanc et envoyez-le moi. Si vous aimiez, vous viendriez³¹²».

Cabría la posibilidad de que Alfred de Musset se dispusiera a realizar una misión «secreta» que el condiscípulo de colegio del autor, el Duque de Orleans, le hubiese confiado. El 22 de octubre fue nombrado Conservador de la Biblioteca del Ministerio de Interior por recomendación del editor Buloz y el Duque de Orleans. Pero si en la carta a George Sand, señalada más arriba, se percibía la sinceridad de un amante desesperado que hubiera podido realmente concebir un viaje, en estas dos cartas dirigidas a Aimée coincidimos en gran parte con el crítico, en que resalta la fantasía del autor y su gusto por el juego literario³¹³.

7.2.4. Pauline García (1821-1910)

Poco a poco, Aimée y Alfred dejaron de verse hasta la separación definitiva. Todavía en 1838, Alfred conoce a las hermanas Pauline y Rachel, motivo de su ensayo *Sur les Débuts de Mlles Rachel et Pauline García*³¹⁴. El 1 de noviembre publicó sus artículos *De la tragédie*³¹⁵, y el 1 de enero de 1839 el *Concert de Mademoiselle García*³¹⁶. Pauline García³¹⁷, cantante

³¹² *Ibid.*, p. 57.

³¹³ Salta a la vista la diferencia entre la correspondencia a Aimée d'Alton y a George Sand: «C'est qu'elles [las cartas] nous font entendre une note absolument différente de celle des lettres à George Sand. Autant celles-ci étaient extravagantes, désespérées, romantiques, autant celles-là sont pimpantes, enjoués, passionnées, libertines. Les premières font penser aux cris déchirants d'un enfant qu'on sépare de sa mère. Les secondes à l'escapade de deux écoliers en vacances», in *Ibid.*, p. 9.

³¹⁴ *Poésies, op. cit.*, pp. 400-401.

³¹⁵ *Prose, op. cit.*, pp. 888- 901.

³¹⁶ *Ibid.*, pp. 986-994.

³¹⁷ Viardot García Pauline se retiró de la escena en 1861, pasando a ejercer la enseñanza. Fue también pianista y compositora, y autora de varias operetas.

francesa de origen español, era hija del cantante y compositor Manuel García. Poseedora de una gran extensión de voz, cantó como soprano, mezzosoprano y contralto.

Musset escribe a Mme Jaubert, su madrina esta carta en 1839, refiriéndose a Pauline García. Destacan sus ojos negros:

«Que pensez vous des trois vers suivants:

*Lorsque ma bien-aimée entr'ouve sa paupière,
Sombre comme la nuit, pur comme la lumière,
Sur l'émail de ses yeux brille un diamant noir.*

Je veux beaucoup savoir si vous aimez cela. Je l'ai écrit avec deux bonnes choses, un petit mot de vous et le souvenir de Paolita. Je vous préviens qu'on l'a trouvé hardi, mais est-il bien sûr que ce soit un défaut que la hardiesse ?

Question. Pourquoi les souvenirs de Paolita me reviennent-ils sans cesse en présence de X...? Parlez donc du droit de présence !

Autre question. Si Paolita, en chantant *le Saule*, avait l'idée de se retourner un peu de côté (je suis au balcon) et de rendre votre très montmorencique filleul amoureux fou, que signifierait le proverbe des deux lièvres ?

Ceci est une question philosophique et providentielle.

Troisième question. Ne pourrait-il pas se faire que je me *trouvassse* entre deux selles... Fi donc !³¹⁸».

Alfred de Musset compara su voz «española», en primer lugar, con la voz extraordinaria de María Malibran:

«Depuis que Mlle Garcia commence à se faire connaître, tous ceux qui l'ont vue ont remarqué sa ressemblance avec la Malibran, [...] La ressemblance, qui consiste, du reste, plutôt dans la voix que

³¹⁸ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 162.

dans les traits, est tellement frappante qu'elle paraîtrait surnaturelle, s'il n'était pas tout simple que deux sœurs se ressemblent³¹⁹».

Alfred de Musset dedicó a título póstumo un poema. En un párrafo, recuerda tres aspectos distintos de su talento que demostró la cantante al actuar de Corilla, de Rosina, y de Desdémona. Corilla, es la Corilla de la *Prova d'un opera seria* de Francesco Gnecco; Rosina, es la Rosina de *Il Barbiero di Sevilja* de Rossini; Desdémona, es la mujer del *Othello* de Rossini:

«N'était-ce pas hier, fille joyeuse et folle,
Que ta verve railleuse animait Corilla,
Et que tu nous lançais avec la Rosina
La roulade amoureuse et l'œillade espagnole?
Ces pleurs sur tes bras nus, quand tu chantais le Saule,
N'était-ce pas hier, pâle Desdémona³²⁰».

Así, se representaba Musset retrata a la cantante: una mujer alegre, seductora y capaz de transmitir patetismo.

Muy afectado por la muerte de Maria-Félicia García, hermana mayor de Pauline, Alfred de Musset cree ver un fantasma de La Malibran cuando canta Pauline. Para él, la voz «española» tiene el sabor de una fruta exótica:

«La première fois que j'ai entendu Mlle Garcia, j'ai cru aussi un peu voir un revenant, mais j'avoue que ce revenant de dix-sept ans m'a inspiré tout autre chose que l'envie de me trouver mal. Il est certain qu'aux premiers accents pour quiconque a aimé la sœur aînée, il est impossible de ne pas être ému. [...]

C'est le même timbre, clair, sonore, hardi, ce coup de gosier espagnol qui a quelque chose de rude et de si doux à la fois, et qui produit sur nous une impression à peu près analogue à la saveur d'un

³¹⁹ *Prose, op. cit.*, p. 987.

³²⁰ *Ibid.*, pp. 336-337.

fruit sauvage. Mais, si le timbre seul était pareil, ce serait un hasard de peu d'importance ; [...] si Pauline Garcia a la voix de sa sœur, elle en a l'âme en même temps, et, sans la moindre imitation, c'est le même génie ; je ne crois, en le disant, ni exagérer, ni me tromper³²¹ ».

7.2.5. Otras mujeres y la figura de la «grisette»

Durante un baile organizado en el salón de Achille Devéria, Gustave Planche³²² comentó que había sorprendido al autor besando el hombro de una joven mientras estaban bailando un vals³²³.

Alfred de Musset dedicó algunos versos a la bailarina llamada, *Pepa*, 1831:

«Ô Pépita, charmante fille,
 Mon amour, à quoi penses-tu ?
 [...]
 À des amoureux en Espagne,
 À des bonbons, à des maris ;
 Peut-être aux tendres confidences
 D'un cœur naïf comme le tien ;
 À ta robe, aux airs que tu dances ;
 Peut-être à moi, -peut-être à rien³²⁴».

Por entonces le propusieron otro compromiso de boda que no llegó a realizarse. En efecto, resultó que la futura prometida de Alfred de Musset, Mlle Laure Melesville³²⁵, ya se había comprometido con otro pretendiente.

³²¹ *Prose, op. cit.*, p. 987.

³²² Crítico literario nacido en París (1808-1857), autor de *Portraits littéraires* y de *Études sur les Arts*.

³²³ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 89.

³²⁴ *Poésies, op. cit.*, pp. 124-125.

³²⁵ Hija del escritor de vodevil. Alfred de Musset dedicó cuatro versos a Mlle Melesville, in *Ibid.*, p. 544.

Durante dos años, mantuvo otra relación atormentada con la actriz Mme Allan-Despréaux que llegó a representar el papel de Mme Léry, cómplice de Mathilde, en *Un Caprice*³²⁶. Más tarde mantuvo una relación de algunos meses con Louise Colet³²⁷, la amante de Gustave Flaubert. Estas últimas dos mujeres, en realidad, no serán motivo de inspiración para el autor Alfred de Musset.

En cambio, la *grisette* sí será motivo importante de inspiración, por ejemplo, en *Mimi-Pinson, profil de grisette*³²⁸. Dada su relevancia en este trabajo, insertaremos aquí un amplio fragmento de esta obra, pues propone una definición irónica de la *grisette*. Marcel y Eugène son dos estudiantes de medicina; el primero representa el buen vividor y el segundo la moderación:

«Chose presque monstrueuse parmi les étudiants : non seulement Eugène n'avait pas de maîtresse, quoique son âge et sa figure eussent pu lui valoir des succès, mais on ne l'avait jamais vu faire le galant au comptoir d'une grisette, usage immémorial au quartier Latin. Les beautés qui peuplent la montagne Sainte-Geneviève, et se partagent les amours des écoles, lui inspiraient une sorte de répugnance qui allait jusqu'à l'aversion. Ils les regardait comme une espèce à part, dangereuse, ingrate et dépravée, née pour laisser partout le mal et le malheur en échange de quelques plaisirs. -Gardez-vous de ces femmes-là, disait-il : ce sont des poupées de fer rouge- [...]

Il va sans dire que les amis d'Eugène le raillaient continuellement sur sa morale et ses scrupules: -Que prétends-tu? lui demandait souvent un de ses camarades, nommé Marcel, qui faisaient profession d'être un bon vivant ; [...]

- Qu'il faut s'abstenir, répondait Eugène [...]

- Faux raisonnement, répliqua Marcel [...] Mais quel mal font ces pauvres filles, qui ont cousu, bâti, ourlé, piqué et ravaudé toute la semaine, en prêchant d'exemple, le dimanche, l'oubli des maux et l'amour du prochain ? Et que peut faire de mieux un honnête homme,

³²⁶ *Théâtre, op. cit.*, pp. 1499-1500.

³²⁷ Louise Colet escribió, el libro *Lui* acerca de -los amores de Alfred de Musset-.

³²⁸ *Prose, op. cit.*, pp. 714-742.

qui, de son côté, vient de passer huit jours à disséquer des choses peu agréables, que de se débarbouiller la vue en regardant un visage frais, une jambe ronde, et la belle nature?³²⁹».

De momento, sólo mencionaremos que el tipo de la *grisette* aparece en varias obras de Alfred de Musset bajo la figura de la *gitana*. La descripción física de Mimi Pinson recuerda inevitablemente a la de una mujer española por sus ojos vivos, negros y su cabellera negra. Con todo, el toque de ironía de Alfred de Musset es evidente:

«Un visage rond demande des yeux brillants ; le mieux est qu'ils soient le plus noirs possible, et les sourcils à l'avenant. Les cheveux sont *ad libitum*, attendu que les yeux noirs s'arrangent de tout. Un tel ensemble, comme on le voit, est loin de la beauté proprement dite. C'est ce qu'on appelle une figure chiffonnée, figure classique de grisette, qui serait peut-être laide sous le morceau de carton, mais que le bonnet rend parfois charmante, et plus jolie que la beauté. Ainsi était mademoiselle Pinson³³⁰».

Marcel ha invitado a Mlle Pinson y una amiga suya, Mlle Zélia:

«[...] et sept heures du soir venaient à peine de sonner, que les deux grisettes frappaient à la porte de l'étudiant, mademoiselle Zélia en robe courte, en brodequins gris et en bonnet à fleurs, mademoiselle Pinson, plus modeste, vêtue d'une robe noire qui ne la quittait pas, et qui lui donnait, disait-on, une sorte de petit air espagnol dont elle se montrait fort jalouse. Toutes deux ignoraient, on le pense bien, les secrets desseins de leur hôte³³¹».

³²⁹ *Prose, op. cit.*, pp. 713-716.

³³⁰ *Ibid.*, p. 718.

³³¹ *Ibid.*, p. 719.

Mlle Pinson ameniza la cena con sus canciones al ritmo de las castañuelas:

«Mademoiselle Pinson prit une assiette, et fit signe qu'elle voulait la casser, ce à quoi Marcel répondit par un geste d'assentiment, en sorte que la chanteuse, ayant pris les morceaux pour s'en faire des castagnettes, commença ainsi les couplets que ses compagnes avaient composés, après s'être excusée d'avance de ce qu'ils pouvaient contenir de trop flatteur pour elle :

Mimi Pinson est une blonde,
Une blonde que l'on connaît,
Elle n'a qu'une robe au monde,
Landerinette !
Et qu'un bonnet.
Le Grand Turc en a davantage.
Dieu voulut, de cette façon,
La rendre sage³³²».

Nos hemos aproximado a las distintas figuras femeninas de las que el autor pudo servirse como motivo de inspiración para sus personajes femeninos de sus obras.

Tras presentar algunos elementos procedentes de la herencia familiar y la herencia de la mujer que incidieron indudablemente en la creación literaria de Alfred de Musset, consideremos ahora los contactos y la posición de este autor dentro de la escuela romántica de corte españolista.

7.3. La herencia de la corriente españolista de la escuela romántica

La relación personal o literaria debió de influir en la idea que de «lo español» se formó el escritor. Es evidente, que el españolismo de la época varió según los seguidores de la escuela romántica oficial y los partidarios de un arte más personal, histórico y psicológico. De entre ellos, nos

³³² *Ibid.*, p. 725.

ocuparemos especialmente de Mérimée por su importancia como forjador del teatro españolista en Francia, y de Stendhal por su parecido con los ideales de Mérimée y de Alfred de Musset.

Previamente dedicaremos algunas páginas a los contactos de Alfred de Musset con los contertulios de ciertos salones sociales y literarios del París de 1830. Allí respiró una atmósfera inclinada hacia las «cosas de España»; vivió en un ambiente en el que concurrían las tradiciones a las que aludimos en la segunda parte de nuestro estudio: la tradición hispánica, con el teatro del Siglo de Oro, el Romancero, la hispano-morisca y la inglesa.

7.3.1. Aproximación al «color español» de los salones literarios parisinos

Alfred de Musset abandonó rápidamente la universidad por los salones. Indeciso, se aburría en los estudios de derecho y no podía soportar la vista de un cadáver en medicina. Dudaba entre las bellas artes o la música; finalmente, en 1828, optó por la literatura con su publicación en *Le Provincial* de Dijon, *Un Réve*³³³. El día 4 de octubre de 1828, salió a la prensa su primera traducción, *L'Anglais mangeur d'opium*.

Pero quizás el acontecimiento más importante ocurrió el 24 de diciembre del año siguiente. Alfred de Musset invitó a algunos amigos escritores y artistas como Prosper Mérimée, Alfred de Vigny, Émile et Antony Deschamps, Louis Boulanger y Ulric Guttinguer³³⁴, para recitar algunas de sus poesías de los *Contes d'Espagne et d'Italie: Don Paez, Portia y Mardoche*³³⁵.

³³³ *Poésies, op.cit.*, p. XVII.

³³⁴ Ya hemos mencionado a Louis Boulanger en la Segunda Parte. Émile Deschamps (1791-1871) era uno de los primeros representantes del Romanticismo. En el transcurso del invierno de 1829, Alfred de Musset conoció a Ulric Guttinger con el que viajó a Honfleur y Le Havre. Le dedicó el poema *À Ulric Guttinguer*, in *Poésies, op. cit.*, p. 79.

³³⁵ Citemos igualmente, en razón de su especial relevancia en el trabajo que nos ocupa, las siguientes obras: *Les Marrons du feu, Madame la Marquise, L'Andalouse, Le Lever y Madrid, Charles-Quint au monastère de Saint-Just, Vision*. Estas dos últimas obras, *Charles-Quint* y *Vision*, son publicaciones póstumas. El poeta no quiso que formasen parte de sus *Contes d'Espagne et d'Italie*.

Hacia 1830 eran muchos los autores que publicaban obras sobre España o sobre temas españoles; la mayoría que frecuentaban los mismos salones a los que Alfred de Musset se mostraba asiduo y donde apenas, al menos al principio, no tenía rival. No tardó en asistir, y gracias a su amigo Paul Foucher, al salón de Victor Hugo; allí conoció a Alfred de Vigny, a Sainte-Beuve y a Mérimée.

Las opiniones sobre el escritor han sido siempre extremas. Tuvo amigos y enemigos declarados; los primeros eran los que le conocían, los segundos los que le conocían mal. A decir verdad, su espíritu caprichoso y controvertido requería muy buena dosis de paciencia, no sólo en su casa o en casa de su madrina, Mme Jaubert, sino también en los salones³³⁶.

Alfred de Musset publicó el 27 de octubre de 1830 su primer artículo en el periódico *le Temps* sobre la *Exposition du Luxembourg*. Pero muy pronto se aburrió del periodismo, aunque todavía durante el siguiente año escribió un *Projet d'une Revue fantastique* (10 de enero), *Mémoires de Casanova* (20 de marzo), y *Pensées de Jean-Paul II* (6 de junio).

El día 9 de enero apareció la edición de los *Contes d'Espagne et d'Italie*. También fue la época de las primeras críticas negativas el 22, 23 de enero y 3 de febrero en el periódico *Universel*. Más tarde el 8 de abril, le elogió Désiré Nisard en el *Journal des Débats*.

Poeta lírico y dramaturgo, *enfant terrible* del movimiento romántico por su fantasía, su independencia, Musset, como todos los autores de su tiempo, se orientó muy pronto hacia el teatro que proporcionaba en aquellos momentos celebridad y dinero (piénsese, por ejemplo, en la famosa querelle de *Hernani* de Victor Hugo).

La producción de su primera pieza, *La Quittance du Diable*, no llegó a ser representada por los disturbios revolucionarios de julio de 1830. Su segunda obra, encargada por el director del «Théâtre de l'Odéon», *La Nuit vénitienne ou les noces de Laurette*, creada más tarde durante el mismo

³³⁶ Paul de Musset cuenta que su hermano Alfred, durante una cena, se disfrazó de camarera y sirvió de manera muy torpe la cena, riéndose a carcajadas al derramar todo un jarrón de agua en uno de los invitados, in *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 122.

año, fue un fracaso total. Prosper Chalas le escribió al día siguiente para preguntarle si, otra vez, iba a exhibirse delante de las fieras. Alfred de Musset respondió:

«Non, je dis adieu à la ménagerie, et pour longtemps³³⁷».

Según su hermano Paul, este acontecimiento tuvo tristes consecuencias ya que Alfred renunció a la escena. Sin embargo no renunció a la escritura dramática, que ejerció con toda libertad, sin preocuparse de las limitaciones prácticas del escenario. Escribió obras hechas para ser leídas en la soledad por mentes sin prejuicios. En efecto, con motivo de la publicación de *Spectacles dans un fauteuil*, el 17 de diciembre de 1832, Alfred de Musset invitó a Émile Deschamps:

«Monsieur,

Si les mauvais vers ne vous font pas peur et que la veille de Noël ne vous trouve pas engagé dans quelque réveillon, vous seriez bien bon et bien aimable de venir écouter des poèmes qui ont besoin plus que personne qu'on ne les abandonne pas. Je vous demande deux choses bien faciles à vous : complaisance et indulgence.

Je vous ai promis. -Ne me faites pas défaut, non plus qu'à cette bonne camaraderie qui honore tant les uns et désole tant les autres.

Je vous prie de croire à mon entier dévouement³³⁸».

Ya hemos puesto de relieve en la segunda parte, que la influencia inglesa y española, se iban a convertir en puntos fundamentales de atracción. El encanto andaluz se había puesto de moda y persistiría durante toda esta época. Alfred de Musset compuso los *Contes d'Espagne et d'Italie* y dedicó algunas poesías a los asistentes en las reuniones de Charles Nodier. Entre los años 1825 y 1830, estuvo igualmente de moda el salón del

³³⁷ «Je n'aurais jamais cru qu'on put trouver dans Paris de quoi composer un public aussi sot que celui-là !», in *Ibid.*, p. 98.

³³⁸ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 35.

Arsenal. En 1826, Charles Nodier ya se había instalado allí, y en torno suyo se creó un círculo sobresaliente en el que no faltaban Émile Deschamps ni Stendhal. Musset dedicó un poema a su amigo Charles:

«Et moi, de cet honneur insigne
Trop indigne
Enfant par hasard adopté,
Et gâté
Je brochais des ballades, l'une
A la lune,
L'autre a deux yeux noirs et jaloux.
Andaloux³³⁹».

Alfred de Musset no escapa a la influencia de la moda y de la atracción fatal que suponía el encanto andaluz. El autor, deslumbrado por la belleza de la mujer española escribe en *Don Paez*: «Les femmes d'Espagne sont belles³⁴⁰». Pero, sin duda alguna, la mujer andaluza excede a todas, en el poema, *À Juana*:

«De nos soirs, de notre querelle ?
Tu me donnas, je me rappelle,
Ton collier d'or pour m'apaiser,
Et pendant trois nuits, que je meure,
Je m'éveillai tous les quarts d'heure,
Pour le voir et le baiser.

Et ta duègne, ô duègne damnée !
Et la diabolique journée
Où tu pensas faire mourir,
Ô ma perle d'Andalousie,
Ton vieux mari de jalousie,
Et ton jeune amant de plaisir !

³³⁹ «Réponse à M. Charles Nodier», in *Poésies, op. cit.*, p. 444.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 5.

Ah ! prenez-y garde, marquise,
 Cet amour-là, quoi qu'on en dise,
 Se retrouvera quelque jour.
 Quand un cœur vous a contenue,
 Juana, la place est devenue
 Trop vaste pour un autre amour ³⁴¹».

En la canción *L'Andalouse*, Alfred de Musset escribe, la palabra *marquesa* en español:

«Avez-vous vu, dans Barcelone,
 Une Andalouse au sein bruni ?
 [...]
 La marquesa d'Amaëgui ! ³⁴²».

En *Madame la Marquise*³⁴³, el poeta presenta a otra marquesa andaluza con el ojo vivo y travieso:

«Vous connaissez que j'ai pour mie
 Une Andalouse à l'œil lutin,
 Et sur mon cœur, tout endormie,
 Je la berce jusqu'au matin.
 [...]
 Et sur mon cœur tout endormie,
 La berceraï jusqu'au matin,
 Car on connaît que j'ai pour mie
 Une Andalouse à l'œil lutin³⁴⁴».

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 125-126.

³⁴² *Ibid.*, p. 73.

³⁴³ *Ibid.*, pp. 77-78.

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 77-78.

Igualmente en el poema *Vision*³⁴⁵ aparece la dulzura de la mirada andaluza:

«Rien, non, rien ne valait ce baiser d'ambroisie,
Plus frais que le matin !
Plus pur que le regard d'un œil d'Andalousie !
Plus doux que le parler d'une femme d'Asie,
Aux lèvres de satin !³⁴⁶».

Todas las heroínas de Alfred de Musset tienen los ojos negros. En el poema *Un Rêve* la mención al pie y a los ojos negros nos hacen pensar obviamente que la marquesa es española:

«Ma marquise au pied leste !
Qui ses yeux noirs verra
 Dira
Qu'un ange, ombre céleste,
Des chœurs de Jéhova
 S'en va³⁴⁷».

En el poema titulado, *À Suzon*³⁴⁸, la joven tiene los ojos «a lo español» y el pie «español», es decir pequeño. Si bien aquí, la mujer no aparece como mujer fatal sino como una pobre inocente:

«Le fait est qu'elle avait des yeux à l'espagnole,
L'air profondément triste et le pied très petit.
Du reste, elle était bête³⁴⁹».

³⁴⁵ *Ibid.*, pp. 489-491.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 491.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 469.

³⁴⁸ *Poésies, op. cit.*, pp. 105-113.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

En el fragmento teatral, *La matinée de Don Juan*³⁵⁰, Leporello, el criado de Don Juan, describe a una jovencita:

«À propos du plus petit pied que j'aie encore vu ; la demoiselle, du reste, est voilée ; je lui donne bien quinze ans. La voilà qui se baisse et qui ramasse. -Elle lit ! ô quels yeux noirs ! Sa gouvernante n'a rien vu, grâce à Dieu !³⁵¹».

En *Le Chandelier*³⁵², Clavaroche suspira por Jacqueline, la mujer del notario Maître André:

«Parbleu ! nous nous divertirons, et je me fais une vraie fête d'examiner cette comédie, d'en observer les ressorts et les gestes, et d'y jouer moi-même mon rôle.

Et comme acompte sur ses futurs services, ces beaux yeux pleins d'une flamme noire lui ont-ils laissé deviner qu'il est permis de soupirer pour eux ?³⁵³»

En *Un Caprice*³⁵⁴, Mme de Léry habla de sí misma:

«Je ne suis pas mal, c'est vrai, je suis jeune et il est certain que j'ai le pied petit. Mais enfin ce n'est pas si rare³⁵⁵».

En el cuento, *Les Deux Maîtresses*³⁵⁶, las dos heroínas tienen los ojos negros:

«Bien qu'elles ne fussent ni soeurs ni cousines, il y avait entre elles un air de famille : de grands yeux noirs, même finesse de taille ;

³⁵⁰ *Théâtre, op. cit.*, pp. 919-928.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 927.

³⁵² *Ibid.*, pp. 483-544.

³⁵³ *Ibid.*, p. 514.

³⁵⁴ *Ibid.*, pp. 605-650.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 649.

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 321-373.

c'étaient deux ménechmes femelles. Ne vous effrayez pas de ce mot; il n'y aura pas de quiproquo dans ce conte³⁵⁷».

En otro cuento titulado, *Le secret de Javotte*³⁵⁸, Mme de Vernage también responde a la misma descripción:

«Madame de Vernage, continua Armand, a cent belles qualités ; mais c'est une coquette. Elle passe pour dévote, et elle a un chapelet bénit accroché à son étagère ; mais elle aime assez les fleurettes. Ne t'en déplaise, c'est à mon avis, une femme difficile à deviner et passablement dangereuse. Ses grands yeux noirs, qu'elle baisse vers la terre avec une modestie parfois sévère, savent se relever vers toi, j'en suis bien sûr, lorsque vous courez la forêt, et je dois convenir que cette femme a un grand charme³⁵⁹».

La mirada de *Carmosine*³⁶⁰, obra de 1850, recuerda la mirada española. Ser Vespasiano está seducido por su mirada:

«Mon bras et mon épée sont à votre service.
(Elle me lance des œillades bien flatteuses)³⁶¹».

Estos ejemplos demuestran que el elemento español está presente desde el año 1828 hasta en las obras más tardías y variadas del autor. Más adelante volveremos sobre este punto, sobre la técnica literaria del *rappel* que usa Alfred de Musset y sobre los ojos de George Sand.

En el capítulo quinto de la segunda parte, hemos visto la importancia de la literatura de viajes para la formación del imaginario español en Francia. No pocos franceses regresaban con litografías de la Península y las costas

³⁵⁷ *Prose, op. cit.*, p. 322

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 612- 654.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 616.

³⁶⁰ *Théâtre, op. cit.*, pp. 775-854.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 833.

septentrionales de África. En su opinión, se trataba de uno de los más bellos espectáculos de Europa. Piénsese, por ejemplo, en Prosper Mérimée, Théophile Gautier que volvieron con dibujos y pinturas realizadas por Gustave Doré; piénsese igualmente en el barón Taylor, que desempeñó cargos importantes, entre ellos el de inspector de Bellas Artes en 1838, y que consiguió para el Louvre importantísimas obras de la pintura española.

Conocemos la disposición de Alfred de Musset hacia la pintura, su gusto por Rubens, el Tiziano o Andrea del Sarto. En el *Journal intime* de George Sand se lee lo siguiente:

«Lacroix m'a montré le recueil de Goya. Il m'a parlé d'Alfred à propos de cela, et m'a dit qu'il aurait fait un grand peintre, s'il l'eût voulu³⁶²».

En *Salon II*, Alfred de Musset escribió su primera impresión, poco favorable, sobre las imitaciones en pintura:

«[...] pourquoi imiter tel peintre lombard, espagnol ou flamand, mort il y a deux ou trois cents ans ? Non pas que je blâme l'artiste qui s'inspire du maître. [...] Quand on se sent porté vers un ancien peintre par l'admiration et la sympathie, quand, en un mot, on sent comme lui, qu'on l'étudie, à la bonne heure ; [...] puis, après cela, qu'on se mette à l'œuvre et qu'on se livre sur de nouveaux sujets à l'inspiration ainsi appelée. [...] Mais le pastiche, au contraire, au lieu de saisir le foyer, rassemble des rayons partiels ; au lieu de chercher à pénétrer à travers la forme dans la grande âme de Titien ou de Rubens³⁶³».

En *Salon III* cita a un personaje histórico, Juana la Loca:

«Je passe devant le tableau de M. Steuben, et puisque je parle de tout ce qu'on regarde, je conviens qu'on regarde sa *Jeanne la Folle*, mais j'en reviens à mon opinion : la mode n'est que

³⁶² *Correspondance, op. cit.*, Monaco, 1956, p. 191.

³⁶³ *Prose, op. cit.*, p. 957.

l'apparence de la popularité, qui elle-même n'est pas toujours sûre³⁶⁴».

Alfred de Musset menciona, en *Salon IV*, un cuadro:

«Mais je me rappelle de ce peintre une jolie Espagnole en mantille³⁶⁵».

Algunos críticos a propósito de *Los Contes d'Espagne et d'Italie*, aseguran que el interés por España fue solamente pasajero, debido a la moda. En cierto sentido, no les falta razón, como confirma este texto de Musset publicado en 1836:

«Nous crûmes, jusqu'en 1830, que le romantisme était l'imitation des Allemands, et nous y ajoutâmes les Anglais, sur le conseil qu'on nous en donna. Il est incontestable, en effet, que ces deux peuples ont dans leur poésie un caractère particulier, et qu'ils ne ressemblent ni aux Grecs, ni aux Romains, ni aux Français. Les Espagnols nous embarrassèrent, car ils ont aussi leur cachet, et il était clair que l'école moderne se ressentait d'eux terriblement³⁶⁶».

Sin embargo, a nadie se le escapa que el retrato de los caballeros y las andaluzas, de la galantería y la pasión, corresponde con la visión romántica típica.

7.3.2. Aproximación a una realidad española: los exiliados españoles

En los capítulos anteriores señalamos la importancia de la presencia de intelectuales españoles en Francia durante una buena parte del siglo XIX. No pocos se incorporaron a los salones parisienses, entre batallas políticas y

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 968. El barón de Steuben (1788-1856) era pintor de temas históricos. Su cuadro, *Jeanne la Folle*, se encuentra en el Museo de Lille.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 972.

³⁶⁶ *Lettres de Dupuis et Cottonet, op. cit.*, p. 826.

artísticas, vividas al ritmo de las tertulias. Entre ellos, aparecen Moratín, y el tenor García³⁶⁷, el Duque de Rivas conocido por su *Don Álvaro o la fuerza del sino*, Estébanez Calderón autor de las *Escenas andaluzas* y los Condes de Montijo. Alfred de Musset, en sus cartas, no menciona a ninguno de ellos.

El salón de la condesa de Merlin³⁶⁸ fue un lugar muy apreciado y siempre abierto para los refugiados italianos, polacos y españoles. A sus tertulias se acercaron los más fervientes españolistas, como Prosper Mérimée, uno de los más devotos admiradores de la condesa. No podía faltar Henri Beyle ni, desde luego, el galante Alfred de Musset, a quien la anfitriona había puesto el apodo de «Le Prince tout à toutes». Así en el salón de la condesa de Merlin, Musset entraría en contacto con algunos exiliados españoles³⁶⁹. Quizás en esta condesa (de nombre María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo), alumna del tenor Manuel García, o quizás en su amiga Maria Félicia (la Malibran), o quizás en Pauline García, debió encontrar el fuego, la pasión y la gracia de las mujeres españolas, e incluso pudieron servir de inspiración en más de una de sus creaciones.

7.3.3. La familia de los Montijo

Seguramente fue Mérimée quien, debido a su cordial y duradera relación con la emperatriz Eugenia, introdujo a Stendhal y a Musset en los salones de la familia de Montijo. Alfred de Musset encontró allí buena acogida, y allí leyó su obra teatral titulada *Le Songe d'Auguste*. Incluso llegó a sentarse a la mesa de los Emperadores, unos meses antes de su propia

³⁶⁷ «Cet *afrancesado* [Moratín (1760-1828)] notoire meurt le 21 juin 1828. On l'enterre au Père-Lachaise, où il repose dans «l'Île espagnole», en compagnie du ténor García, du général Ballesteros, et enfin de son grand et infortuné patron, le Prince de la Paix [Godoy]», in Moratín, *El sí de las niñas*, préface J. Babelon, Aubier Montaigne, Paris, 1967, p. 9

³⁶⁸ Contrajo matrimonio en 1810 con el general Merlin al mando de la guardia de José Bonaparte. Después de la retirada de los franceses siguió a su marido y se estableció en París.

³⁶⁹ Mercedes écrit, chante et tient un célèbre salon que fréquentent La Fayette, Puccini, George Sand, Prosper Mérimée, Alfred de Musset, Balzac... et où Rossini lui-même accompagne la chanteuse devenue célèbre.

muerte³⁷⁰. *Le Songe d'Auguste* contiene alusiones halagadoras para Napoleón III y la emperatriz María Eugenia³⁷¹. Veamos dos ejemplos.

En primer lugar, quiso complacer a María Eugenia. Entra Livie, la emperatriz:

«Livie: - Quel souci, cher seigneur, peut vous inquiéter?

Auguste : - Aucun, assurément, quand je vous vois sourire³⁷²».

Recordemos que Napoleón III quedó hechizado ante la belleza y la alegría de la bella andaluza.

En segundo lugar, halagó a Napoleón III, que había emprendido la transformación y embellecimiento de París³⁷³:

«- J'ai reçu des Romains une ville de pierre,

Qu'elle soit de marbre après moi³⁷⁴».

Tras el «ambiente español» de los salones frecuentados por Musset, pasamos a preguntarnos cuáles fueron sus lecturas.

³⁷⁰ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 334.

³⁷¹ Sólo queda el fragmento de la obra, in *Théâtre, op. cit.*, pp. 1127-1142. «Le Songe d'Auguste achevé, Musset en fit une lecture dans un salon où, parmi les invités, se trouvait Maxime du Camp qui dans ses *Souvenirs Littéraires* évoque cette soirée. Le petit ouvrage d'Alfred de Musset contenait [...] des allusions flatteuses pour l'empereur Napoleón III et l'impératrice Eugénie», in *Théâtre, op. cit.*, p. 1650.

³⁷² *Ibid.*, p. 1130.

³⁷³ *Ibid.*, p. 1654.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 1142.

7.4. Lecturas españolas

A diferencia del italiano, Alfred de Musset tenía poco conocimiento del idioma español³⁷⁵. La biografía de Paul de Musset menciona las lecturas que el autor hizo durante su adolescencia³⁷⁶. Alfred de Musset, fue un gran aficionado, desde su juventud, a la lectura de cuentos árabes (las *Mil y una noches*), leyendas de amor (como la de *Pierre de Provence*, de Jean Trepperel), de libros de caballerías (*Orlando furioso* de Ariosto, *Amadís de Gaula*), de epopeyas (la *Jerusalén liberada* de Tasso). Dentro de nuestro objeto de estudio, el *Amadís de Gaula*, se menciona en *Fantasio*³⁷⁷ y en la primera carta de las cuatro *Lettres de Dupuis et Cotonet*³⁷⁸. El mismo Alfred menciona que para el aguinaldo de enero de 1820 le regalaron el «*Don Quichotte* de Cervantès», obra que leyó con gozo según Paul, el episodio que más le gustaba era la confusión de Don Quijote que «prit le plat d'étain du barbier pour l'armet de Mambrin³⁷⁹». Este episodio se encuentra en el capítulo XXI de la primera parte.

Así vemos que durante su adolescencia disfruta con la lectura de los más universales de la literatura española. Las hazañas del hidalgo de la Mancha van marcando y poblando sus sueños. El héroe caballeresco despertó en él, junto a la risa, el amor por la generosidad y los sentimientos nobles. Veamos un episodio durante una estancia de Alfred con su hermano en el castillo familiar de Cogners. Ambos quedaron fascinados por las tapicerías murales que representaban a Don Quijote:

«C'était une pièce basse, mais parfaitement habitable. Nous en revinmes couverts de toiles d'araignées, et, en découvrant sur les

³⁷⁵ «Il savait l'italien; nous l'apprenions tout en causant. De telle heure à telle heure, il était défendu de parler français, et lorsqu'un mot italien nous manquait, le maître nous passait son dictionnaire de poche. Quant à la géographie, il sut nous rendre l'étude très agréable en y mettant des récits de voyageurs célèbres. Magellan, Vasco de Gama et le capitaine Cook eurent leur tour dans nos fictions», in *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 41.

³⁷⁶ *Ibid.*, pp. 35-44.

³⁷⁷ *Théâtre, op. cit.*, pp. 275-323.

³⁷⁸ *Prose, op. cit.*, p. 828.

³⁷⁹ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 60.

belles tapisseries qui décoraient notre chambre le sujet de don Quichotte³⁸⁰».

7.5. Aproximación a varios autores románticos

Iremos sacando a la luz los elementos más significativos que, pensamos nos permitirían desarrollar nuestro estudio. Presentamos algunos de los autores más relevantes desde Chateaubriand hasta Victor Hugo o Mérimée entre otros, para ponderar la herencia de la escuela romántica de corte español en nuestro autor. En efecto, podremos comprobar que Musset, un hombre de su tiempo, volvió a utilizar todos los estereotipos españoles con fines diferentes a sus coéтанos.

Empezaremos con Alfred de Vigny (1797-1863) que se inició con una novela titulada *Cinq-Mars*, en 1826 y, más tarde, el drama *Chatterton*, en 1835. Detrás del tema de la España de Alfred de Vigny, este autor trata de una Francia conservadora y católica, bien lejos de la concepción anticlerical de Stendhal. Así, *Le Trappiste*, 1822, ensalza la monarquía y el intervencionismo de los franceses para restaurar el rey Fernando VII³⁸¹.

Seguramente los poemas de Alfred de Vigny fueron motivo de inspiración, dentro de la corriente españolista; y en *Les Filles de Madrid*, Alfred de Musset pudo inspirarse en el poema, *La Dolorida*. Este poema nos servirá de ejemplo, como si fuera un crisol de todos los ingredientes de la España romántica. En este poema, el poeta reproduce todos los tópicos de una España recreada románticamente: una mujer se venga por amor a su marido, que no corresponde a su pasión; los celos y el resentimiento le llevan al asesinato por envenenamiento:

« Oh ! Jamais dans Madrid un noble cavalier
Ne verra tant de grâce à plus d'art s'allier.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

³⁸¹ P. Gabaudan, *El Romanticismo en Francia: 1800-1850*, op. cit., pp. 249- 250.

Jamais pour plus d'attraits, lorsque la nuit commence,
 N'a frémi la guitare et languie la romance ;
 Jamais, dans nulle église, on ne vit plus beaux yeux
 Des grains du chapelet se tourner vers les cieux ;
 Sur les milles degrés du vaste amphithéâtre
 On n'admira jamais plus belles mains d'albâtre,
 Sous la mantille noire et ses paillettes d'or,
 Applaudissant, de loin, l'adroit toréador³⁸²».

Los elementos en el retrato de la mujer son habituales de la mujer española -los pies pequeños y descubiertos, los largos cabellos negros, la mantilla-; respecto al hombre español se trata de un «toréador» con su guitarra cantando serenatas a su amada.

En este marco ambiental nació el españolismo de Victor Hugo (1802-1885). Alfred de Musset compuso con este autor el poema titulado *À une espagnole* retrato de la mujer española recreada románticamente. Hugo escribió *Hernani*, tomando como fuentes la comedia y el Romancero, deformándolo y heredando la imagen que tenían los románticos franceses de una España fantástica y falsificada. Como lo señalamos en la segunda parte, en *Ruy Blas* sacrifica la poesía a la historia y comete errores sobre usos y costumbres españolas³⁸³. Nunca supo perfectamente la lengua española³⁸⁴.

Bien conocidos son los aspectos shakespearianos y españoles que forman parte del Prefacio de *Cromwell*, la mezcla de lo sublime con lo grotesco, el rechazo de las unidades o del verso para el teatro.

³⁸² Alfred de Vigny, *La Dolorida*, in *Collection Littéraire XIX^e siècle*, Bordas, Paris, 1969, p. 124.

³⁸³ *Études sur l'Espagne*, op. cit., p. 87 y p. 177.

³⁸⁴ Vid. George Le Gentil : «De ce que Victor Hugo savait mal l'espagnol à cette époque, on ne peut conclure qu'il l'ignore toujours. Il est au moins certain qu'il profita des études de son frère Abel, qui s'est fait un nom dans le groupe des espagnolisants», in «Victor Hugo et la littérature espagnole», in *Bulletin Hispanique*, p. 151.

Insertemos esta celeberrima cita:

«C'est lui [le grotesque] qui [...] fait gambader Sganarelle autour de Don Juan et ramper Mephistophelès autour de Faust; l'absurdité de la règle des deux unités ; Le Cid parle en vers ! Il n'est pas naturel de parler en vers³⁸⁵».

Escribe Victor Hugo que el teatro es como un punto óptico. Todo lo que existe en el mundo, en la vida, en el hombre, todo debe y puede llevar a una reflexión, pero especialmente en el género dramático con la «baguette magique de l'art», el poeta consigue abrir al espectador un doble horizonte, alumbrar el interior y el exterior de los hombres; el exterior por sus discursos y sus acciones; el interior, por sus monólogos; es decir, cruzar, en un mismo cuadro, el drama de la vida y el drama de la conciencia.

Siguiendo este precepto, Musset, con la ayuda de la varita mágica (a la que menciona en *L'Anglais mangeur d'opium*), reflexionará en sus obras sobre el papel del poeta y sobre el sitio del artista en la sociedad.

Honoré de Balzac (1799-1850) lanzaba una diatriba contra la obra de *Hernani*, y advertía que los juicios se dirigían contra Victor Hugo como jefe de una escuela y contra el drama como la expresión de una doctrina. Se centraba en la crítica de las cosas de España tal y como se pintaban por entonces. No hay que olvidar, sin embargo, que el mismo Balzac, escribió relatos en los que parece querer dar una impresión viva y real como de la España invocada por Victor Hugo y sus discípulos.

Ahora bien, el crítico A. Martínez³⁸⁶ subraya el hecho de que no es gratuito señalar la contradicción de escribir sobre España cuando poco antes afirmó que España ya no era un sujeto atractivo. En efecto, en 1831 escribe *Le Grand d'Espagne* y más tarde, *Le Grand Bretèche* así como *L'Élixir de longue vie*. En estas tres creaciones se pueden encontrar casi todas las concepciones románticas sobre España y los españoles. En la *Grande*

³⁸⁵ *Cromwell*, Flammarion, Paris, s.a., p. 11 ; pp. 27-28.

³⁸⁶ A. Martínez Menchen, *La España Tétrica*, Legasa Literaria, Oyarsun, 1979, pp. 7-29.

Bretèche trata de la honra ultrajada y precisamente un francés desempeña el papel del marido calderoniano, mientras un español refugiado resulta víctima de la venganza. En *Le Grand d'Espagne*, el marido es un grande de España y actúa en sintonía con este tipo de situaciones propias de la comedia del Siglo de Oro. Por fin, *L'Elixir de longue vie*, recrea el tema de Don Juan, un héroe cínico y calculador, que confía en una segunda vida para reparar los excesos de la primera. Pero esta novela, evoluciona hacia la sangrienta sátira antirreligiosa de una España tétrica. A Balzac no le gustaba el espíritu burlón y antirreligioso de las obras de gran parte de los autores románticos, por ello quizá se distanció desde 1834 manifestando la religión de los castellanos como lo más impresionante de la vida española. Desde luego, la nueva orientación realista y social, le aleja de lo que cultivó en 1830, para dar lugar a lo que fue *La Comédie humaine*.

Con la excepción de Italia, España es entre todas las naciones extranjeras la que más lugar ocupa en la obra de este autor que hizo de Francia el centro de su obra. Balzac se siente atraído por «lo español». Digamos que morbosamente atraído, ya que la España de Balzac es, efectivamente, tétrica. Recordemos un momento la *Antipatía de los españoles y de los franceses* de Carlos García. El texto fue reimpresso durante las guerras napoleónicas; Cioranescu se extraña de encontrarla en la obra de Balzac³⁸⁷.

Seguramente se podría pensar que se trataba de una actitud simplemente polémica que consistía en presentar España como el extremo opuesto de Francia, y de esta manera asentar la alteridad de Francia. Martínez Menchen responde que ciertamente España, en la obra de Balzac, es árida y salvaje, pero en esa aridez y salvajismo se oculta un atractivo especial. Las españolas no tienen el refinamiento y la elegancia de las francesas, pero son de una belleza ardiente e inquietante. Las ciudades son pobres y sucias, pero pintorescas. Y el hombre español, si bien adusto y

³⁸⁷ «Le texte de Carlos García eut encore les honneurs de l'impression à l'époque des guerres napoléoniennes. L'antipathie est une évidence; mieux encore, on a l'impression qu'elle arrange tout le monde. Cependant on la comprend mieux chez Henri IV que chez Balzac», in *Le Masque et le Visage*, op. cit., pp. 116-117.

salvaje, oculta en su fondo una nobleza y un valor que no se puede menospreciar. La visión que de España nos ofrece Balzac encaja perfectamente con la tónica y típica del Romanticismo: el rojo sangre que aporta una determinada y reciente experiencia histórica, y el rojo apasionado de los fulgores románticos. «Lo español» en Balzac aparece teñido de misterio, de seriedad, de adustez.

Chateaubriand³⁸⁸ (1768-1848) no sólo tuvo una posición literaria respecto a España sino también política. Fue el responsable más directo del envío a España de la famosa expedición, con el duque de Angulema al frente, de los «Cien mil hijos de San Luis» en 1823, en apoyo de Fernando VII. En abril de 1799, termina la redacción del *Génie du Christianisme*. En el año de 1802, después de un viaje de casi un año por Oriente Próximo y países del Mediterráneo, llega a Cádiz. Por entonces, estaba acompañado de la condesa Nathalie de Noailles y juntos van a visitar Madrid y el Escorial.

En cuanto a la labor de creación de *Atala* y *René*, no tuvo los medios para realizar, en menos de un año, una labor que hubiera exigido al menos un lustro. Sin embargo, en sus marcos escénicos y en sus referencias americanas, habla con todo conocimiento y precisión de la geografía, de los hábitos de los indios y de los pueblos en sus relaciones con los franceses. Pero fundamentalmente, es más libresco que producto de contacto personal con la realidad que describe³⁸⁹.

Algunas palabras sobre las *Mémoires d'outre-tombe*. Son un inmenso fresco reconstituido desde la óptica de la voz de ultratumba que constantemente nos recuerda que la vida es una marcha ineluctable hacia la

³⁸⁸Se suele calificar a Chateaubriand como una gran figura del prerromanticismo francés; pero se le puede considerar también como Romántico de primera hora. Lo afirma Luis Blanco citando a Javier del Prado: «Javier del Prado, por ejemplo, asegura que Chateaubriand es el gran escritor del primer romanticismo francés: todos los grandes temas románticos se hallan presentes en la obra de este superviviente del Antiguo Régimen», in Chateaubriand, *Atala, René, El último Abencerraje*, in *Biblioteca Leyes y Letras del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid*, Traducción y notas de Luis Blanco Vila, Torre de Goyanes, Madrid, 2001, p. 17

³⁸⁹«¿Dónde está el secreto? [...] cuando Chateaubriand sale rumbo a los Estados Unidos, lo hace, ante todo, provisto de una carta para Washington -en efecto, fue recibido por él con benevolencia y afecto-, pero también de lecturas abundantes, que se irán enriqueciendo, de viajeros y misioneros», in *Ibid.*, p. 13.

muerte. La clave del libro estuvo en el hallazgo de esa voz del narrador -el paso del *yo* ficticio de *René* al *yo* real de las *Memorias*-, voz que Chateaubriand halló en el trasfondo mítico romántico de la vida vivida y escrita como conciencia de la muerte³⁹⁰. Dentro de ese trasfondo histórico que presenta la obra, sobresale la figura simbólica de Napoleón, «omnipresente desde el principio, y al que consagra la mitad de la *tercera parte*. Destino grandioso del Emperador, espejo y reflejo de su propia trayectoria en el mundo de las letras³⁹¹». Chateaubriand, en varios momentos de sus *Memorias*, hace referencia a Napoleón. Se cree superior a él o por lo menos su igual:

«En osant quitter Bonaparte je m'étais placé à son niveau, et il était animé contre moi de toute sa forfaiture, comme je l'étais contre lui de toute ma loyauté³⁹²».

Cuando salieron los *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset, hubo dos reacciones opuestas: unos, condenando la obra con indignación; otros, elogiando la originalidad de la inspiración y el vigor de la expresión. Éstos últimos insistieron en que el joven poeta tendía a prolongar sus esfuerzos en distinguirse de los románticos. Hay en esta obra insolencia y burlas pertinentes; el gusto por la provocación y una voluntad de parodia. Sin duda alguna, *Mémoires d'outre-cuidance*, publicadas en 1919, representan una parodia de las *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. A propósito de esta última obra, Alfred de Musset escribió:

«Je suis le premier homme du monde; Napoléon est un crétin.
[...] Me sentant incompris de ce faux grand homme, je vais en Amérique, j'en rapporte mon célèbre roman de *Caricaca*;

³⁹⁰ *Mémoires d'outre-tombe*, Édition de Maurice Levaillant et Georges Moulinier, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1936, Introduction, pp. IX-XXX.

³⁹¹ J. Bravo Castillo, «El ensayo y la escritura autobiográfica», in *Historia de la Literatura Francesa*, op. cit., p. 1067.

³⁹² *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., p. 537.

Christophe Colomb est oublié ! Napoléon tire la savate, à Fontainebleau, avec le pape³⁹³».

Acabemos esta parte con la cita sacada de *Mémoires d'outre-cuidance*:

«On me dit que Napoléon souffre. Tu sais, ami lecteur, que je l'ai détesté toute ma vie; maintenant allons le voir mourir. Je ne le quitterai plus qu'à sa mort³⁹⁴».

La voluntad de parodia es evidente pero también en filigrana podemos ver la figura declinante del propio autor y su doble yo frente a la muerte como liberadora de todo sufrimiento. Lo que destaca en los juicios de Alfred de Musset sobre Napoleón es el doble sentimiento, de un lado, entusiasta por el hombre, y, de otro, de rechazo hacia el emperador tiránico. Lo mismo destaca en los juicios de Julien Sorel en *Le Rouge et le Noir*³⁹⁵.

El aprecio de Stendhal³⁹⁶ (1783-1842) por el joven poeta romántico Alfred de Musset se puso pronto de manifiesto. El aprecio fue mutuo. Seguramente Stendhal vio en el joven poeta, lo que le distanciaba de los demás poetas románticos a la moda: esa originalidad que ha hecho que permanezca en el tiempo; es decir el sentimiento de la individualidad. Simon

³⁹³ *Mémoires d'outre-cuidance*, *op. cit.*, p. 932. Sobre la detención de Pío VII en Fontainebleau, el nuevo concordato firmado bajo la presión de Napoleón, el rechazo de este Concordato y la cólera que Napoleón sintió por ello, in *Mémoires d'outre-tombe*, I, *op. cit.*, pp. 838-840.

³⁹⁴ *Prose*, *op. cit.*, p. 933.

³⁹⁵ *Oeuvres complètes*, Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1992, pp. IX-XI.

³⁹⁶ H. Beyle ingresó en las oficinas del Ministerio de la Guerra y participó, mitad como funcionario, mitad como militar, en la Campaña de Italia, donde Bonaparte reveló toda la fuerza de una personalidad arrolladora. Para Stendhal, Italia es el país de corazones fogosos y de pasiones e intensas emociones. Hacia 1801, tras sucesivos amoríos y lances de vida militar, obtiene una licencia para volver a Francia. Diez años después vuelve a Italia, a su siempre recordado Milán y descubre Florencia, Roma y Nápoles. Entre 1823 y 1828, Stendhal vuelve a simultanear su vida entre París y las queridas ciudades italianas. Sus nuevos amigos son las primeras figuras del romanticismo liberal. Es la época en que, entusiasmado con las viejas crónicas del siglo XVI romano y florentino, redacta las versiones de las *Crónicas italianas*, a las que pertenece *La abadesa de Castro*. En el poema *Venise*, Musset alude a una abadesa: «Ainsi, la dame abbessse/De Sainte-Croix rabaisse/Sa cape aux larges plis/Sur son surplis», in *Venise*, *op. cit.*, p. 80.

Jeune, que ha dedicado uno de sus estudios a la fortuna literaria de Alfred de Musset, constataba este rasgo de individualismo y de autoafirmación³⁹⁷.

Como lo mencionamos anteriormente, George Sand y Alfred de Musset, con la intención de pasar su luna de miel en Venecia, compartieron una parte del viaje con Henri Beyle, entonces recluido en Italia³⁹⁸. Sabida es la escasa simpatía que había entre George Sand y Stendhal. De aquel encuentro han quedado algunos *croquis* y dibujos que realizó Alfred de Musset, y una carta mencionada por su hermano:

«La première lettre d'Alfred de Musset à sa famille était datée de Marseille. Il se louait beaucoup de la rencontre de Stendhal (Henri Beyle), qui s'en allait à son consulat de Civita-Vecchia, et dont l'esprit caustique avait égayé le voyage³⁹⁹».

Coincidiendo con la redacción de la *Vie de Henry Brulard*, 1836, Alfred de Musset le dedica, en sus *Stances*, una estrofa:

«Tu l'as vu cet antique port
Où, dans son grand langage mort
Le flot murmure,
Où Stendhal, cet esprit charmant,
Remplissait si dévotement,
Sa sinécure⁴⁰⁰».

³⁹⁷ «Lié avec Vigny, avec Mérimée, bien reçu chez Nodier, chez Émile Deschamps, chez Hugo, applaudi dans les réunions où il faisait l'essai de ses premiers vers, donnant à ceux qu'il approchait la sensation du génie, l'enfant prodige aurait pu facilement être le protégé du Cénacle, cette association où l'entreadmiration et l'entraide étaient de règle. Mais Musset reste individualiste. Il n'aime pas "ces camps entiers qui entrent en bataille une ode à la main", comme il écrit le 1 décembre 1830 dans un article du *Temps*. Il garde ses distances même au prix d'une impolitesse. Il manque de respect à l'égard de celui qui apparaît déjà comme le chef incontesté des romantiques [Hugo]», in S. Jeune, *Musset et sa fortune littéraire*, Ducros, Bordeaux, 1970, pp. 8-9.

³⁹⁸ En 1830, el 25 de noviembre fue nombrado cónsul en Trieste; pero la policía y el gobierno austriacos se negaron, por lo que el nombramiento se cambió por el consulado de Civita-Vecchia.

³⁹⁹ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 127.

⁴⁰⁰ *Poésies, op. cit.*, pp. 839-840.

Stendhal viaja, rememora, estudia, escribe. Sólo visitó -y durante unas horas- Barcelona. Veamos ahora cual es la España de Stendhal en dos obras, *La Vie de Henry Brulard* y *Mémoires d'un touriste*⁴⁰¹. Stendhal describe a su tía Elisabeth Gagnon⁴⁰², en la *Vie de Henry Brulard*, como un personaje dotado de un carácter «élevé et espagnol», «parfaitement noble, [...] avec les raffinements et les scrupules de conscience espagnols⁴⁰³». Sin duda contribuyó al «españolismo⁴⁰⁴» del futuro escritor: «Dès que je suis ému je tombe dans l'espagnolisme, communiqué par ma tante Élisabeth⁴⁰⁵».

Según Stendhal, uno de los rasgos más notables del carácter español sería el gusto por la ensoñación. Veamos la imagen de un español en las *Mémoires d'un touriste*: «Cet Espagnol [...] se repaît, dans l'intérieur de son âme, des chimères les plus ravissantes⁴⁰⁶».

Este gusto por la ensoñación profunda sobre el heroísmo es casi siempre sinónimo de incompetencia en la vida activa. De ahí el juicio matizado del propio autor sobre su propio carácter demasiado pensativo⁴⁰⁷.

Stendhal imputa su torpeza en sociedad a este españolismo inoportuno que heredó de su tía: «La plupart de mes folies apparentes, surtout la bêtise de ne pas avoir saisi au passage l'occasion [...] ; toutes mes duperies en achetant, etc., viennent de l'espagnolisme communiqué par ma tante⁴⁰⁸».

⁴⁰¹ *Vie de Henry Brulard*, ch. XIV, in *Œuvres intimes II*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1982; *Mémoires d'un touriste*, in Pléiade, Gallimard, Paris, 1992.

⁴⁰² «En el imaginario stendhaliano existe una internacional italo-española del heroísmo, en la que, si bien Italia pone la materialidad del decorado geográfico y de algunas figuras físicas, España pone el espíritu -ya desde la lectura mágica que el joven Henry Brulard hace de las características de la rama materna de su familia. La tía tenía «una figura italiana», pero el «alma totalmente española», *Vid.* J. del Prado, «La narración», in *Historia de la Literatura Francesa*, *op. cit.*, p. 849.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 552 y p. 595. Podríamos señalar también estas nociones, «les plus exagérées, les plus espagnoles» que llenaban la mente de Julien cuando estaba cerca de Mme de Rênal en *Le Rouge et le Noir*, in *Le Rouge et le Noir I*, in Pléiade, Gallimard, Paris, 1982, p. 75.

⁴⁰⁴ Según Madeleine Renedo, la palabra «españolisme», aparece por primera vez el 30 de diciembre de 1830. Da la definición siguiente: «[...] la folle esthétique du sublime, de la démesure par la contemplation. [...] Une folie italienne, mais des affrontements héroïques», in «Espagnolisme, folie de Stendhal», in *Stendhal Club*, n° 67, 1975, p. 236.

⁴⁰⁵ *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 835.

⁴⁰⁶ *Mémoires d'un touriste*, *op. cit.*, p. 505.

⁴⁰⁷ «Toute ma vie j'ai vu mon idée et non la réalité (comme un cheval ombrageux, me dit dix-sept ans plus tard M. le comte de Tracy)», in *Vie de Henry Brulard*, *op. cit.*, p. 934

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 731.

La lectura de la *Vie de Henry Brulard* nos demuestra que Stendhal utiliza el españolismo como explicación a la injusticia que tuvo que sufrir durante su infancia⁴⁰⁹. La tía Élisabeth, siempre que podía ejercer su influencia a favor de Henri, siempre se callaba y «haussait les épaules⁴¹⁰»; probablemente su españolismo podría explicar este mutismo, en parte semejante al de Alfred de Musset cuando se murió su padre.

Uno de los primeros recuerdos de Stendhal era la reprobación unánime de toda la familia frente a una de sus peligrosas imprudencias⁴¹¹. Debido a esto y otros acontecimientos, Stendhal siempre fue presa de un miedo irresistible⁴¹². Como consecuencia de este complejo, el autor de *Le Rouge et le Noir* intenta demostrar que su padre y su tía eran mentirosos y tiránicos con él⁴¹³. De esta manera, Henri Beyle se convenció de que le trataron injustamente. Su españolismo explicaría, como el mismo dice, el disimulo de sus verdaderos sentimientos ante su familia⁴¹⁴.

Ahora es el momento de estudiar brevemente la importancia de la figura de la mujer para Stendhal. René Servoise, en su artículo titulado «Le merveilleux dans la Chartreuse de Parme»⁴¹⁵, establece un paralelismo entre Beyle-Matilda y Fabrice-Clélia⁴¹⁶.

⁴⁰⁹ «Cuando, hastiado de su destierro en Civita Vecchia, Stendhal emprendería la ingente tarea de volver la vista atrás para enfrentarse con su traumatizada infancia e intentar hallar los gérmenes de su personalidad», in Stendhal, *Vida de Henry Brulard*, Traducción de Juan Bravo Castillo, Alfaguara, Madrid, 1987, p. 428.

⁴¹⁰ *Vie de Henry Brulard*, op. cit., p. 682.

⁴¹¹ «Le couteau de cuisine dont je me servais m'échappa et tomba dans la rue, [...] près d'une Mme Chenevaz ou sur cette madame. [...] Ma tante Séraphie dit que j'avais voulu tuer Mme Chenevaz ; je fus déclaré pourvu d'un caractère atroce, grondé par mon excellent grand-père, M. Gagnon, qui avait peur de sa fille Séraphie, la dévote la plus en crédit dans la ville, grondé même par ce caractère élevé et espagnol, mon excellente grand-tante Mlle Élisabeth Gagnon», in *Ibid.*, pp. 551-552.

⁴¹² «Aux yeux de mon père j'avais un caractère atroce ; c'était une vérité établie par Séraphie et sur des faits : l'assassinat de Mme Chenevaz, mon coup de dent au front de Mme Pison-Gugalland. [...] Je suis donc un monstre, me disais-je. Et pendant de longues années je n'ai pas trouvé de réponse à cette objection», in *Ibid.*, p. 771.

⁴¹³ «Il fallait, pour être juste, voir des bourgeois bouffis d'orgueil et qui veulent donner à leur unique fils, comme ils m'appelaient, une éducation aristocratique. [...] Ils décoraient cette vexation du nom d'éducation et probablement était de bonne foi», in *Ibid.*, pp. 621-622.

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp. 623-624; p. 655; p. 682; p. 700; p. 717; p. 789; p. 796.

⁴¹⁵ R. Servoise, «Le merveilleux dans la Chartreuse de Parme», in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, (Novembre-Décembre) 1999.

⁴¹⁶ «Beyle et Matilda, or, c'est sur ce pilotis que Stendhal va imaginer... le couple Fabrice-Clélia ! Comment ne pas noter le parallélisme des sentiments, des comportements et des situations ? Ici Matilda refuse de voir Beyle, le fuit, se défend de mille manières contre son

Stendhal disimula, esconde; hay que descubrir, entre líneas, a Matilda⁴¹⁷; lo que nos lleva a recordar el parecido con George Sand y Alfred de Musset, es decir, Camille y Perdican. Henri Beyle ha amado a otras mujeres como Mélanie Guilbert, Victorine Mounier, Alexandrine Daru, Angéline Pietragrua, Clémentine Curial. Si bien, esta serie interminable de mujeres, nos recuerda otra vez inevitablemente al personaje de Don Juan.

Al papel jugado por el personaje de Don Juan y su autor en la producción stendhaliana ha dedicado pertinentes análisis Victor de Litto⁴¹⁸. Parece indudable, a la luz de tal estudio, que el personaje seductor, atribuido al fraile español y luego modificado por su trayectoria europea, llegó a Beyle gracias a la mediación de Molière y de Mozart⁴¹⁹.

Para acabar este apartado dedicado a Stendhal, comprobamos que sus lecturas españolas eran las mismas que las de Alfred de Musset: el Cid y Don Quijote⁴²⁰. Sin duda, los dos autores compartían el gusto por la ensoñación, el heroísmo «español», la lista de mujeres casi igual de gloriosa... Musset cerca de Stendhal estaría lejos de la concepción grave y casi sacerdotal de Victor Hugo. Cerca de Stendhal por el individualismo, por la insolencia, por el dandysmo que busca fórmulas artísticas para expresar la propia conciencia de uno mismo, por la autenticidad del pensamiento y la expresión espontánea, y porque uno y otro han conseguido el público deseado, los *happy few*, o fieles admiradores de los que hablaba Stendhal⁴²¹.

amour insistant et s'indigne "rouge de colère" des lettres qu'il a osé lui écrire. Là, Clélia s'interdit de voir Fabrice de jour et de le recevoir. Dans *De l'amour* et dans la *Chartreuse*, c'est une même obsession : apercevoir, voir et revoir la femme aimée», in *Ibid.*, p. 9.

⁴¹⁷ «Sa grande aventure, c'est en solitaire qu'il la vit, d'abord tragiquement, puis essentiellement en rêve. Mais quoi ! Les amours de ce genre sont les seules qui ne s'épuisent jamais, se renouvelant d'elles-mêmes par l'imagination», in *Ibid.*, p. 8.

⁴¹⁸ Según Victor de Litto, Clélia Conti, Hélène de Campireali, Vanina Vanini, Mina de Vanghel y Mathilde de la Mole, mujeres italianas, francesas o alemanas, desembocan en la española doña Ana de *El burlador de Sevilla*. Si las mujeres triunfan en las novelas de Beyle es porque «la statue du Commandeur est trop liée à la morale de l'Église et à la figure du père», in V. de Litto, *Oeuvres complètes, op. cit.*, pp. XIII- LXIX.

⁴¹⁹ *Ibid.*, pp. XIII- LXIX.

⁴²⁰ J. del Prado, «La narración», in *Historia de la Literatura Francesa, op. cit.*, p. 852.

⁴²¹ S. Jeune, *Musset et sa fortune littéraire, op. cit.*, p. 153.

Finalmente, Prosper Mérimée (1803-1870) goza de fama como amante de «las cosas de España». Su visión de España, al principio, no es la del hispanista, ni la del que había de escribir *Carmen* en 1845. Unos años antes trabajó para la causa romántica escribiendo un drama -*Cromwell*- y redactó las comedias que forman parte del *Théâtre de Clara Gazul: Les Espagnols au Danemark, Une femme est un diable*. Pero antes abordó el tema de España en cuatro artículos de *Le Globe* aparecidos en 1824. Estos cuatro artículos anuncian el *Théâtre de Clara Gazul* que salió a la luz en 1825. En 1826 aparece *La Famille Carvajal*, obra en la que el autor empieza a utilizar los países americanos de lengua española como marco, en este caso, una provincia de Nueva Granada en el siglo XVII. En 1829, la obra *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, está ambientada en Lima, y *L' Occasion*, en La Habana. Después publicó varios cuentos. Entre los de temática española destacan *La Vénus d'Ille* y *Les Âmes du purgatoire*, sobre la leyenda de Don Juan. En 1840, publicó *Colomba*.

Mérimée quiso iluminar la realidad escénica francesa con ayuda del arte dramático español. Acometió en un aprendizaje riguroso del idioma español y así pudo leer en el texto original a los grandes escritores. Mérimée crítico de arte estudió los actores españoles, analizó las tragedias de Cienfuegos; abordó las obras de Comella y Moratín; se lanzó a un concienzudo análisis de las comedias de Moratín, a las que juzgó con desdén por su falta de espontaneidad; según él, sólo el estilo del dramaturgo, sólo la moraleja de sus comedias le salva de la mediocridad⁴²².

Seguidamente prestemos atención al *Théâtre de Clara Gazul*⁴²³. El dramaturgo se vale de una estrategia muy próxima a la de Cervantes, la del juego del autor-traductor⁴²⁴. La obra gozó de gran éxito en Francia y al

⁴²² Vid. Morel-Fatio, «Mérimée et Calderón», in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 27, (1920), pp. 61-69.

⁴²³ Usaremos para ello el texto en versión española, *Teatro de Clara Gazul, comedianta española* seguido de *La Familia Carvajal*, Traducción por Luis Cernuda, Tomo I, Espasa Calpe, Madrid, 1933.

⁴²⁴ Así, hace creer que Clara Gazul es una comedianta real: «En Gibraltar, donde estaba de guarnición con el regimiento suizo de Watteville, vi por primera vez a la señorita Gazul. [...] La traté con atención durante la larga estancia que hice en España, después de la guerra de la Independencia y más que otro, estoy en condiciones de desentrañar la verdad entre una

extranjero. Con el interés histórico que demuestra el libro, Prosper Mérimée consigue dar a su obra color local y verosimilitud. Por ejemplo, el lector puede encontrar alusiones a acontecimientos históricos relacionados con la Guerra de la Independencia, como es el caso de la *Advertencia* a la obra *Les Espagnols au Danemark*⁴²⁵. El público creyó estar, en efecto, más cerca de la realidad; los mismos Stendhal y Alfred de Musset pudieron compartir esta impresión de realidad que daba el *Teatro de Clara Gazul*. Stendhal no llegó a conocer *Carmen*, la gran obra de Prosper Mérimée, que distaba mucho de *Clara Gazul*.

Gracias al uso del antifaz, que le proporcionaba los elementos españoles, consiguió evitar mayor escándalo. En efecto, en *Les Espagnols au Danemark*, siempre da el papel de los buenos a los españoles y el de los malos a los franceses. La Romana y su ayudante don Juan Díaz Porlier, llamado el Marquesito, son prisioneros de los franceses e idean un plan para regresar a España con ayuda de los ingleses. Las expresiones nostálgicas de don Juan ofrecen una idea de la imagen convencional de España que subyace en la obra: -basquinas, lindos escafpines, negros ojos-⁴²⁶. Un poco más adelante le oímos exclamar que si quiere volver a España es para encontrarse frente a frente con sus opresores. Es para plantar en Galicia el estandarte de la libertad; es para morir allí, si no puede vivir libre⁴²⁷. Mérimée no tiene ningún inconveniente en admirar las cualidades del pueblo español a través por ejemplo de la figura del marqués de la Romana. Sus compatriotas, y los mismos franceses, hacían justicia a su bravura, a sus talentos y lealtad⁴²⁸.

multitud de mentiras emitidas en su país a cuenta de esta mujer singular. Casi nada se sabe de sus primeros años. He aquí, sin embargo, lo que sé por ella misma», in *Ibid.*, pp. 5-6.

⁴²⁵ «Aún estaba el marqués de la Romana bajo las banderas francesas en la isla de Fronia, cuando supo los acontecimientos de Madrid del 2 de mayo de 1808 y, al mismo tiempo, que los proyectos de Napoleón acerca del trono de España habían dejado de ser secretos», in *Advertencia* de la obra titulada *Los españoles en Dinamarca*, in *Teatro de Clara Gazul*, op. cit., p. 14.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 16.

Comparte el liberalismo de Stendhal y su cosmopolitismo⁴²⁹. En 1825, ninguno de los dos autores había visitado España. El joven Prosper Mérimée centró su atención sobre España como Beyle sobre Italia. Para ambos, los españoles han aprendido a distinguir la verdadera devoción de la hipocresía. Lo vimos con Stendhal y su españolismo; Mérimée lo demuestra en el *Prólogo de Une femme est un diable ou la tentation de Saint Antoine*: los españoles emancipados han aprendido a distinguir la verdadera devoción de la hipocresía. A ellos toma por jueces el autor, seguro de que sólo verán una broma allí donde el buen Torquemada hubiera visto materia para un auto de fe con numerosos sambenitos⁴³⁰.

Bataillon, en su estudio sobre las *Lettres d'Espagne*, llama la atención sobre el furor que causó en Mérimée el espectáculo de una corrida; esta inclinación hacia lo cruel la tiene Stendhal en sus *Chroniques italiennes*. En cuanto a las cartas tituladas *El ajusticiado* y *Los bandoleros*, aparecen como temas obligatorios a todo viaje romántico. El tema de los bandidos y la falta de seguridad de los caminos eran lugares comunes en los relatos de la época. En 1845, en *Carmen*, se refirió otra vez a este tema. De Castilla sólo conoció Madrid, Cataluña tampoco le sedujo, el País Vasco sin embargo le gustó más⁴³¹.

Mérimée, considerado como el discípulo de Beyle, compartió horas de cénaculos. Todo indica una seria erudición por parte del joven Mérimée que se manifiesta por aprender el idioma español, por sus lecturas. No podemos proceder a una comparación detallada, pero debemos indicar que su obra mantiene numerosos puntos de contacto con *El sí de las niñas* de Moratín. Paul Trahard lo señala:

⁴²⁹ A. Morel-Fatio, «Mérimée et Calderón», *op. cit.*, pp. 61-69.

⁴³⁰ *Teatro de Clara Gazul*, *op. cit.*, p. 120.

⁴³¹ M. Bataillon, «L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance», en *Revue de Littérature Comparée*, XXII, Paris, 1948, pp. 35-66.

«Même ironie, même comique léger, capable, au besoin, d'enfoncer le trait, même langage naturel, mêmes types dessinés avec prestesse et bonne humeur⁴³²».

Estas mismas características aparecen en varias obras de Musset en las llamadas *Comédies et proverbes*, y sobre todo, *À quoi rêvent les jeunes filles*.

Hay en el fondo bastante parodia tanto en Mérimée como en Musset, mientras que Stendhal se aproxima más a las leyendas italianas por las que sintió auténtica pasión. *La Guzla* aparece en 1827, y se trata del anagrama de Gazul. A partir de este momento dos influencias actúan en Mérimée, de un lado, la vida parisiense, y de otro, el extranjero con sus dos vertientes: la inglesa y la española.

Así pues, antes de centrarnos en la imagen colectiva de los Románticos, realizamos la aproximación al origen histórico de algunos clichés en un estudio que, somos consciente de ello, no da sino algunas pinceladas sobre un tema tan crucial como el de las relaciones bilaterales entre Francia y España desde la Edad Media hasta el siglo XIX, trabajo previo para entender la imagen colectiva de España percibida en Francia. Con el fin de calibrar la imagen de España en la obra de Musset fue muy útil esbozar el cuadro de los románticos de corte español. Pero para llegar a la España de Musset queda, no obstante, todo un camino por recorrer.

⁴³² P. Trahard, *La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, Librairie Ancienne, Édouard Champion, Paris, 1944, p. 212.

Capítulo VIII. Creación poética de un escenario «español»

En un primer momento, veremos los elementos materiales, es decir, el mundo «español» en su geografía física y humana. A continuación, nos aproximaremos al sentido metafórico que nos ofrece el recorrido turístico a través de la tierra española; recorrido hacia el conocimiento del yo del autor frente a la alteridad española.

8.1. La geografía física y humana de España

Imaginar España es representarla idealmente, crearla en imaginación. Si el autor se imagina España, es porque su propia realidad no le satisface. Por lo tanto, la creación de un espacio «español» para el autor correspondería a una lógica de compensación; pero, ¿en busca de qué? ¿Cómo, a partir de los clichés, Alfred de Musset dibuja el escenario español? Para ello, vamos a recorrer las etapas imaginarias del viaje a España realizado por el autor desde su butaca⁴³³. Gracias al poder de la imaginación, el lector se unirá a su viaje para viajar a donde le antoja⁴³⁴.

8.1.1. El paisaje geográfico y los objetos «españoles»

La ciudad de Madrid es el escenario de varios poemas. En el poema *Madrid*, la capital es «Madrid, princesse des Espagnes» y «La blanche ville aux sérénades». He aquí la descripción que hace de las maravillosas noches, los paseos, y las «senoras» españolas:

⁴³³ Alfred de Musset ha escrito *Spectacle dans un fauteuil*, que en realidad es un teatro para ser leído, y, que utiliza una estética desde el espectador.

⁴³⁴ Musset escribió en colaboración con Stahl, la obra siguiente: *Voyage où il vous plaira* par A. de Musset et P.-J. Stahl, Collection Hetzel, Paris, s.f., pp. 189-360.

«Madrid, princesse des Espagnes,
 Il court par tes milles campagnes
 Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.
 La blanche ville aux sérénades,
 Il passe par tes promenades
 Bien des petits pieds tous les soirs.
 [...]
 Par tes belles nuits étoilées,
 Bien des senoras long voilées
 Descendent tes escaliers bleus⁴³⁵».

El color azul para Alfred de Musset significa la felicidad. Más tarde en 1833, escribe a George Sand:

«Te voilà revenu dans mes nuits étoilées,
 Bel ange aux yeurs d'azurs, aux paupières voilées,
 Amour, mon bien suprême, et que j'avais perdu.
 J'ai cru pendant trois ans -te vaincre et te maudire-
 Et toi, les yeux en pleurs, avec ton doux sourire,
 Au chevet de mon lit te voilà revenu.
 Eh bien, deux mots de toi m'ont fait le roi du monde.
 Mets ta main sur mon cœur -sa blessure est profonde-
 Elargis-le, bel ange, et qu'il en soit brisé.
 Jamais amant aimé, mourant sur sa maîtresse
 N'a dans deux yeux plus noirs bu ta céleste ivresse-
 Nul sur un plus beau front ne t'a jamais baisé.
 Fait au bain, Jeudi soir, 2 août 1833⁴³⁶».

⁴³⁵ *Poésies, op. cit.*, p. 75.

⁴³⁶ Subraya L. Evrard que «George Sand se serait donnée à lui le 29 juillet d'après une note de madame Lardin de Musset, sœur du poète», in *Correspondance, op. cit.*, Monaco, 1956, p. 31.

En otra ocasión, el hecho de recrear a una mujer tendida en un sofá azul, le proporciona igualmente la felicidad. En 1840, Alfred de Musset le cuenta un sueño a su madrina, Mme Jaubert:

«Ma foi, elle était bien gentille sur le sofa bleu, avec ses cheveux blonds et ses yeux noirs⁴³⁷».

Esta descripción de la imagen de la mujer tendida en el sofá nos recuerda inevitablemente al cuadro que representa *La Maja* de Goya.

Otro poema de 1844, *Les Filles de Madrid*⁴³⁸ recrea un domingo en la plaza de toros y describe el coqueteo de las mujeres que llevan la basquina, la muchedumbre y la alegría que ofrece el espectáculo de los toros en la plaza:

«Nous allons voir le taureau,
C'est aujourd'hui dimanche,
Quel bonheur et qu'il fait beau!
[...]
Dites-moi, voisin,
Si j'ai bonne mine,
Et si ma basquine
Va bien, ce matin.
[...]
Vous me trouvez la taille fine?...
Ah! ah!
Les filles de Madrid aiment assez cela.
Quelle foule autour de nous⁴³⁹!»

⁴³⁷ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 170.

⁴³⁸ Las fechas de composición de *Madrid* y de *Les Filles de Madrid*, son inciertas, in *Poésies, op. cit.*, p. 624 y p. 860.

⁴³⁹ *Poésies, op. cit.*, p. 496.

El atardecer, deja paso al galanteo, al baile y a la figura del hidalgo:

«Et nous dansions un boléro,
 Un soir c'était dimanche.
 Vers nous s'en vint un hidalgo,
 [...]
 Qui pour tout bien n'a qu'un manteau
 Et qu'une mandoline⁴⁴⁰».

Las jóvenes madrileñas aplauden y adulan al picador montado en su caballo:

«Le taureau s'élançe ;
 Diego prend sa lance
 Et monte à cheval.
 C'est le plus brave qui commence.
 Ah! ah!
 Les filles de Madrid aiment ce garçon-là⁴⁴¹».

Así pues, en estos dos poemas, Madrid representa la alegría, la fiesta, el cielo estrellado, la ligereza de la vida y la atracción por la diversión fácil.

En un mismo poema, el autor juega con la libertad que le otorga la escritura para desafiar las leyes de la física y nos traslada para ir de Madrid a Burgos o de Cádiz a Sevilla. En el poema *Don Paez*, los soldados, reunidos, comentan la belleza de cada una de sus amadas:

«Que les plus belles mains de Burgos à Cadix,
 Sont celles de dona Cazales de Séville,
 Laquelle est ma maîtresse, au dire de la ville!⁴⁴²»

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 497.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 497.

⁴⁴² *Poésies, op. cit.*, p. 7.

Asimismo Alfred de Musset finge irse a la ciudad de Madrid cuando solamente se trata de la calle Madrid en París. En una carta dirigida a M. Clesinger con fecha de 16 de abril de 1851:

«Mon cher Clesinger,
Je suis allé ce matin pour vous voir à Madrid, où j'ai
trouvé en votre lieu et place une bonne grosse dame fort polie
qui m'a appris que vous demeuriez rue Verte⁴⁴³».

De la misma manera, es decir, con la misma fantasía y libertad, el autor cita la ciudad de Barcelona; sorprendentemente, se trata del poema titulado *L'Andalouse*⁴⁴⁴ en 1829, poema que ya hemos señalado. En esa ciudad describe a una mujer andaluza llamada la Marquesa de Amaëgui, adornada con una mantilla:

«Avez-vous vu, dans Barcelone,
Une Andalouse au sein bruni ?
Pâle comme un beau soir d'automne !
C'est ma maîtresse, ma lionne !
La marquesa d'Amaëgui !
[...]
Vrai Dieu ! Lorsque son œil pétille
Sous la frange de ses réseaux,
Rien que pour toucher sa mantille,
De par tous les saints de Castille,
On se ferait rompre les os⁴⁴⁵».

Alfred de Musset alude al río Tajo, en *La Servante du roi*⁴⁴⁶. Se trata de un fragmento teatral, acerca de Galsvinda, la hija mayor de Atanguildo,

⁴⁴³ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 265.

⁴⁴⁴ *Poésies, op. cit.*, pp. 73-74. José Francisco Azorín señala respecto a este mismo poema: «On a l'habitude, quand on parle de Musset et de l'Espagne, de citer sa poésie *Une Andalouse*. Et l'on cite cette poésie parce que le poète la commence en disant: "Avez-vous vu dans Barcelone-Une Andalouse au sein bruni?" et l'on veut supposer que Musset confondait la Catalogne et l'Andalousie», in «L'espagnolisme des romantiques français», in *Mercure de France*, 121, (Mai-Juin 1917), p. 625.

⁴⁴⁵ *Poésies, op. cit.*, pp. 73-74.

rey de los Godos en España. Galswinthe debe escapar de su rival Frédégonde:

«Elle a peur l'Espagnole, et se sauve à tout prix.
 [...]
 Que fera ma rivale ? Elle court en Espagne⁴⁴⁷ ;
 [...]
 Chercher d'autres amours, et sur les bords du Tage
 Promener les langueurs d'un précocce veuvage⁴⁴⁸».

En *L'Anglais mangeur d'opium*⁴⁴⁹, el paisaje español sevillano se compone de los olivos negros, los naranjos en flor, pero este mismo paisaje, según el autor, puede verse en Madrid:

«[...] les bois d'oliviers noirs, sous les berceaux d'orangers
 blancs, que Madrid ou Séville étalent dans leurs campagnes⁴⁵⁰».

El mismo paisaje aparece también en el poema inacabado, *Agnès de Guadarrá*⁴⁵¹:

«Toi, sous ces oliviers qui viens chanter à l'heure
 De nuit,
 Vierge, tes chants sont doux, mais ton ange qui pleure
 S'enfuit⁴⁵²».

Acabamos de ver los lugares «españoles» que nos describe Alfred de Musset. A continuación pasamos a desarrollar en detalle los objetos que para el autor son «españoles» o que pertenecen a la España romántica descrita en la segunda parte. En los dos poemas *Madrid* y *Les Filles de*

⁴⁴⁶ *Théâtre, op. cit.*, pp. 1085-1093.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 1087.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 1088.

⁴⁴⁹ *Prose, op. cit.*, pp. 3-64.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵¹ Se publicó por primera vez el 1 de diciembre de 1919, in *Poésies, op. cit.*, pp. 555-557.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 555.

Madrid, hemos visto que esta ciudad representa el lugar ideal para las serenatas y el galanteo.

En *L'Anglais mangeur d'opium*, Alfred de Musset nos ofrece una España bucólica y cortesana donde la mujer adula al hombre que le canta unas baladas o romances:

« [...] si une mandoline à la main, chacun, [...] chantait, après le repas champêtre, une ballade ou une romance, quand venait mon tour, je saisisais l'instrument, et les femmes, enivrées *de joie, de vin et d'amour*, applaudissaient de leurs mains blanches et délicates⁴⁵³ ».

Aquí cabría señalar que se repite la misma imagen de las mujeres que están aplaudiendo como en el poema *Madrid* «Bien des mains blanches applaudissent». Hay como una sublimación del personaje «español».

En *Les Marrons du Feu*⁴⁵⁴, el abad Annibal Desiderio se muere de amor por la Camargo. Debajo de su ventana canta con la guitarra en la mano:

«Pour tant de peine et tan d'émoi,
Où vous m'avez jeté, Clymène,
Ne soyez pas inhumaine,
Et, s'il se peut, secourez-moi,
Pour tant de peine ! [...]
De tant de peine d'amour⁴⁵⁵».

⁴⁵³ *Prose, op. cit.*, p. 37.

⁴⁵⁴ *Poésies, op. cit.*, pp. 19-58.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 31.

En esta misma obra, las serenatas se convierten en alboradas rociadas de vinos españoles. Rafaël, que había sido pretendiente de la Camargo, canta en compañía de Rose y Cydalise:

«Que j'aime ces beaux seins qui battent la campagne !
 Au menuet, danseuse! -et vous, du vin d'Espagne
 (À Rose)
 Et laissez vos regards avec le vin couler⁴⁵⁶».

En la obra teatral, *Fantasio*, Spark señala:

«[...] moi, quand je fume, par exemple, ma pensée se fait fumée de tabac ; quand je bois, elle se fait vin d'Espagne ou bière de Flandre⁴⁵⁷ ».

Así, los encuentros de las parejas de enamorados están ambientados por romances españoles como en la obra teatral *Carmosine*. El gracioso Minuccio es el único personaje que comparte el secreto de Carmosine quien está enamorada del rey don Pedro; Carmosine se dirige disimuladamente al bufón:

«C'est une romance espagnole, et notre Roi don Pèdre l'aime beaucoup ; n'est-ce pas, Minuccio⁴⁵⁸ ?».

En la obra de teatro *L'Âne et le Ruisseau*⁴⁵⁹, el Marquis de Berny está enamorado de Marguerite. Ella le invita a escribirle un madrigal al pie de unos dibujos que ha realizado:

«Écrivez-moi un madrigal au bas⁴⁶⁰».

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁵⁷ *Théâtre, op. cit.*, p. 286.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 831.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, pp. 1019-1080.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 1038.

En segundo lugar, y para completar el marco «español», Alfred de Musset viste a sus personajes con los trajes y las telas de España. En *L'Andalouse, Madrid, Les Filles de Madrid*, el autor alude a «la basquine, la mantille».

El cuadro del pintor Steuben del que hablamos en el capítulo séptimo, es decir, el de la joven con mantilla, en *Le Salon de 1836*, podría confirmar una de las fuentes donde se inspiró para ambientar sus obras. Théophile Gautier y los grabados de Gustave Doré le han proporcionado, muy probablemente, la información sobre los campesinos bailando el bolero y la vestimenta de las mujeres andaluzas o de los muleteros⁴⁶¹. Todos ellos son ejemplos del pintoiresquismo cromático.

En el poema *Boléro: quand résonne ta castagnette*⁴⁶², Pépa baila al compás de las castañuelas:

«Quand résonne ta castagnette,
La plus leste et la plus coquette,
C'est Pépa, ma Pépita,
Mon beau lutin
Qui rit soir et matin.
Ah !...j'aime, j'aime...
Ah ! Ah !... j'aime cet enfant-là.
Lorsqu'elle dans le dimanche,
L'œil au vent, le poing sur la hanche,
Ah ! Pépita, ma Pépita,
Tes beaux yeux bleus
Comme ils sont amoureux !⁴⁶³».

⁴⁶¹ Vid. los grabados reproducidos in *Tauromaquia romántica: viajeros por España, op.cit.*, p. 161; p. 51; p. 234.

⁴⁶² *Poésies, op. cit.*, pp. 536-537.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 536.

En *Mimi Pinson*, también se mencionan las castañuelas. *Mlle Pinson*, la *grisette* fabrica sus castañuelas a partir de un plato que rompe en trozos:

«Eugène rêvait, Zélia boudait. Mademoiselle Pinson prit une assiette, et fit signe qu'elle voulait la casser, ce à quoi Marcel répondit par un geste d'assentiment, en sorte que la chanteuse, ayant pris les morceaux pour s'en faire des castagnettes, commença ainsi les couplets que sa compagne avait composés, après s'être excusées d'avance de ce qu'ils pouvaient contenir de trop flatteur pour elle⁴⁶⁴».

En el cuento *Histoire d'un merle blanc* se refiere al oficio «español» del muletero :

«Ayant donc commencé par m'incliner poliment, comme pour réclamer l'indulgence, à cause de la pluie que j'avais reçue, je me mis d'abord à siffler, puis à gazouiller, puis à faire des roulades, puis enfin à chanter à tue-tête, comme un muletier espagnol en plein vent⁴⁶⁵».

En este mismo cuento se menciona «le blanc d'Espagne» que se empleaba como maquillaje. Esta mención nos traslada a siglos anteriores, ya que formaba parte de los artículos llamados de «París» que las elegantes parisinas del siglo XVII llevaban, entre perfumes, encajes y guantes. Veamos:

«Je remarquai, en entrant, une grosse bouteille pleine d'une espèce de colle faite avec de la farine et du blanc d'Espagne⁴⁶⁶».

⁴⁶⁴ *Prose, op. cit.*, p. 724.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 697.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, pp. 709-710.

En el poema *L'Andalouse*, el poeta Alfred de Musset menciona las emboscadas, tónico español:

«Allons, mon page, en embuscades !
Allons ! La belle nuit d'été !
Je veux ce soir des sérénades
À faire damner les alcaldes
De Tolose au Guadaléte⁴⁶⁷».

En cambio, en el poema titulado *Trois pierres sur la dune, au revers trois bandits*, el poeta describe tres bandidos al acecho de un viajante. Sin mencionar la palabra *embuscade*, el lector inevitablemente se imagina una emboscada en la que el estilete, el puñal y la espada forman parte del decorado. Pippo acompañado de Gaëtan y de un *vieux brigand* hablan del botín:

«Trois pierres sur la dune, au revers trois bandits,
Trois stylets dans leur sein.
[...] le cavalier
Mort, à nous le cheval ! Ça fera des cigares
Pour un mois, et de quoi remonter nos guitares !
Et si l'homme est à pied, nous aurons le pourpoint,
Sans compter les revers, s'il met l'épée au poing !
[...]
- On vient, êtes-vous prêts ?
C'est le temps d'escrimer, et gare les jarrets !
Tous trois, sur leurs poignards s'inclinent⁴⁶⁸».

⁴⁶⁷ *Poésies, op. cit.*, p. 74.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 557.

La pasión y los celos en la novela, *L'Anglais mangeur d'opium*, coloca la mujer detrás de una celosía de hierro o de madera:

«[...] c'était derrière la jalousie de fer ou de bois peint que je voulais la voir se pencher au bruit d'une sérénade⁴⁶⁹».

Más tarde, en 1838, en la novela corta titulada *Margot* menciona otra vez la celosía *-la jalousie-*, así como la falleba *-l'espagnolette-*. Margot, que ha dejado el campo para irse a Chartres y a París con el fin de desempeñar el papel de dama de compañía de Madame Doradour, se enamora de Gaston, hijo de ésta última:

«Dès que Margot s'éveillait, elle sautait à bas de son lit, et elle courait pieds nus, en cornette, écarter le coin de son rideau, pour voir si Gaston avait ouvert ses jalousies. Si les jalousies étaient fermées, elle allait vite se recoucher, et elle guettait l'instant où elle entendrait le bruit de l'espagnolette, auquel elle ne se trompait pas⁴⁷⁰».

Sur le procès d'E. de La Roncière, Alfred de Musset utiliza la palabra *espagnolette* refiriéndose a la ventana entreabierta. En el pleito, el autor repasa punto por punto los argumentos para saber si el Teniente de La Roncière había sido culpable de lo que le acusaban: la violación de la Señorita de Morrel en su habitación. He aquí el punto séptimo del pleito:

«L'attentat nocturne peut-il avoir eu lieu? Oui, à mon avis. Entrer par une fenêtre au moyen d'une échelle de corde est facile à un jeune homme résolu et adroit. Le toit qui avance sur la muraille n'ait pas été touchée, et par conséquent ne garde pas de trace. L'élévation de la maison n'est d'aucune importance. Briser un carreau et ouvrir une espagnolette est une chose que les filous font tous les jours⁴⁷¹».

⁴⁶⁹ *Prose, op. cit.*, p. 35.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 542.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 1011.

Finalmente, Alfred de Musset en dos ocasiones menciona el abanico. En primer lugar, en *Les Marrons du feu*, Rafaël regala su abanico a la cantante Camargo como recuerdo:

«Rafaël

- Et j'y joindrai ceci, pour souvenir de moi.

Camargo

- Quoi ! Votre éventail ?

Rafaël

- Oui, n'est-il pas beau, ma foi ?

Il est large à peu près comme un quartier de lune,-

Cousu d'or comme un paon -frais et joyeux comme une

Aile de papillon, - incertain et changeant

Comme une femme. -Il a des paillettes d'argent

Comme Arlequin. -Gardez-le, il vous fera peut-être

Penser à moi ; c'est tout le portrait de son maître⁴⁷²».

En el cuento titulado *La Mouche*, el caballero de Vauvert recoge el abanico de Madame de Pompadour:

«Or le hasard voulut qu'en causant, en riant et en gesticulant cet éventail vînt à lui échapper et à tomber sous un fauteuil, précisément devant le chevalier. Il se précipita aussitôt pour le ramasser, et comme, pour cela, il avait mis un genou à terre, la jeune dame lui parut si charmante, qu'il lui présenta l'éventail sans se relever⁴⁷³».

⁴⁷² *Poésies, op. cit.*, p.25.

⁴⁷³ *Prose, op. cit.*, p. 669.

8.1.2. Las características físicas de la mujer «española»

Alfred de Musset representa el retrato físico «español» a base de pinceladas coloristas. Por las numerosas evocaciones de la mujer «española», cabe evidenciar la importancia de la figura de la mujer tanto en la vida del autor como en sus obras. Comprobamos que, por lo general, la mujer «española» de Alfred de Musset responde al retrato-robot siguiente: el cabello y los ojos negros; la piel blanca; el pie pequeño.

Aunque algo extenso, conviene transcribir el poema *À une espagnole*, *Stances improvisées par Alfred de Musset sur un rythme de Victor Hugo*, que podría ser la cristalización de las ideas vertidas por Alfred de Musset y los románticos en la representación de la mujer «española»:

«Je voudrais être la duègne
 Qui te peigne,
 Quand, le matin, tes cheveux
 Baignent ton épaule blanche
 Et ta hanche,
 Ondoyant en reflets bleus.
 Que ne suis-je la mantille
 D'où scintille
 L'étoile de ton œil noir ;
 Et, s'embaumant à la fièvre
 De ta lèvre,
 Ton bouquet jeté le soir !
 Et la colombe au bec rose,
 Qui, folle, ose
 Frôler ton col élégant ;
 Et l'éventail de la Chine
 Qui s'incline
 Sous ta main blanche sans gant !
 Et la bottine jalouse,
 D'Andalouse,

Enfermant ton pied mutin ;
Et le lin parfumé d'ambre
Où se cambre
Ton souple corps de satin ;
Puis à ton sein le doux rêve
Qui soulève
La croix de ton chapelet,
Enfin, de ta jarretière,
Femme altièrè,
Le riche et léger stylet⁴⁷⁴ !»

8.1.3. Las características físicas del hombre «español»

Sorprendentemente, no se describe físicamente al hombre «español». No hay descripción detallada, no se sabe nada de sus ojos, ni del color de su piel, ni de su altura. El único rasgo que nos ofrece el autor es, el del bigote «español». En *Agnès de Guadarrá*, se describe al padre de la protagonista:

«Mais le vieillard gaiement relevant sa moustache⁴⁷⁵».

Así como en *Trois pierres sur la Dune*, el mayor de los bandoleros lleva bigote:

«-Hum ! dit le vieux brigand, grinçant dans sa moustache⁴⁷⁶».

En *Don Paez*, se describe a un soldado de esta manera:

«Celui-ci, de travers examinant son dé,
À chaque coup douteux grince dans sa moustache⁴⁷⁷».

⁴⁷⁴ *Poésies, op. cit.*, pp. 592-593.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 556.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 558.

⁴⁷⁷ *Poésies, op. cit.*, p. 7.

En la obra *À quoi rêvent le jeunes filles*, Ninette retrata al perfecto seductor: va vestido con la capa y lleva bigotes. Ninette cuenta a su hermana Ninon que un hombre se acercó a ella, le dió un beso y salió corriendo. Así vestía:

«Un manteau d'Espagnol, doublé de velours noir,
Et de grands éperons qui reluisaient dans l'herbe⁴⁷⁸».

Ninon le advierte que podría ser el diablo:

«Un homme en manteau noir, c'est peut-être le diable.
Oui, ma chère. Qui sait? Peut-être un revenant⁴⁷⁹».

Sin embargo, no puede ser el diablo ni un fantasma ya que Ninette ha podido comprobar realmente el roce del bigote:

«Je ne crois pas, ma chère : il avait des moustaches⁴⁸⁰».

Otras veces el hombre «español» resulta encantador, para las mujeres que se sienten irresistiblemente atraídas por su «desinvoltura». Este hombre es Fortunio, uno de los dos abades del cuento titulado *Suzon*:

«Cassius se montrait peu, boudait, ne riait guère,
Buvait moins, maigrissait. L'autre, tout au contraire,
Bien poudré, l'œil au vent, les poches pleines d'or,
L'air impudent, taillé comme un tambour-major,
Possédant, en un mot, tout ce qui plaît aux femmes,
Loin de changer en rien, toujours près de ces dames,
Toujours rose, toujours charmant, continua
D'épanouir à l'air sa *desinvoltura*⁴⁸¹».

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁸¹ *Poésies, op. cit.*, p. 106.

Cuando Annibal y Rafaël intercambian de ropa, en *Les Marrons du feu*, el hombre «español» es sinónimo de jesuita, es decir de hipócrita:

«Parbleu ! Cet habit de cafard
Me donne l'encolure et l'air d'un Escobard⁴⁸²».

En *Rolla et le grand Prêtre*, el autor alude a *le Péruvien*. Le Grand Prêtre invita a Rolla a abandonar la soledad:

«Mon fils pourquoi toujours chercher la solitude ?
Dis, pourquoi de nous fuir cette étrange habitude ?
Ne viendras-tu jamais aux premiers feux du jour
Quand notre Dieu paraît pour commencer son tour,
Contempler avec nous le soleil et sa gloire⁴⁸³ ?».

Más tarde le ofrece su amistad en la que Rolla ya no cree:

«L'amitié, dites-vous ? Quel mot viens-je d'entendre⁴⁸⁴».

Rolla se ha sentido abandonado, y después de la gloria ha venido el declive y, con él, el desengaño:

«[...] Mais mon astre a pâli.
Je me suis éveillé, je n'avais fait qu'un rêve
Oui quand j'étais Rolla, j'aimais le poids d'un glaive,
Mais [...]
Lorsque l'homme avait fui sous le feuillage épais,
Alors, je gravissais le sommet des montagnes

⁴⁸² *Ibid.*, p. 39. «L'air d'un escobar : l'air d'un hypocrite. Musset y ajoute un d pour la rime. Escobar, nom commun par extension du nom de Antonio Escobar y Mendoza (1589-1669), jésuite espagnol auteur d'ouvrages de casuistique que Pascal a vivement attaqué et dont il a rendu le nom célèbre», in *Poésies, op. cit.*, p. 615.

⁴⁸³ *Ibid.*, pp. 569-570.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 570.

[...]
 Mon âme s'élançait jusqu'à son créateur.
 [...]
 Et le Péruvien fuyant épouvanté
 Me prenait en passant pour sa divinité.
 [...]
 Tout astre a son aurore,
 Tout astre, je le sens, doit avoir son déclin;
 La gloire de Rolla n'a duré qu'un matin⁴⁸⁵».

Así, la alusión al *Péruvien* no recuerda inevitablemente a la figura del héroe y del martirio, que mencionamos anteriormente, es decir a Pablo de Olavide.

En la obra *À quoi rêvent les jeunes filles*, Ninon, después de haber oído la aventura que vivió su hermana con este hombre que apareció de la nada y le dio un beso, se encuentra sola y empieza a soñar con el perfecto galán. En seguida, se oyen una guitarra, una voz que canta un romance. Ninon se despierta; no hay duda alguna: se trata de la voz de un cantante y no de un sueño; sorprendida porque el galán sabe su nombre, procura descubrir la identidad del galán y levanta la celosía. El lector, a través de la imaginación de Ninon, vuelve a vivir la aventura de su hermana:

«Mes yeux se ferment. -Des moustaches... Il la prend, il l'embrasse et se sauve en courant.

*Elle s'assoupit.-On entend par la fenêtre
 le bruit d'une guitare et une voix.*

-Ninon, Ninon, que fais-tu de la vie ?
 L'heure s'enfuit, le jour succède au jour.
 Rose ce soir, demain flétrie.
 Comment vis-tu, toi qui n'as pas d'amour ?
 [...]

⁴⁸⁵ *Poésies, op. cit.*, p. 571.

Ouvrez-vous, jeunes fleurs. Si la mort vous enlève,
La vie est un sommeil, l'amour en est le rêve,
Et vous aurez vécu, si vous avez aimé.

[...]

Ninon, *soulevant sa jalousie*.

Ses éperons d'argent brillent dans la rosée;
Une chaîne à glands d'or retient son manteau noir.
Il relève en marchant sa moustache frisée.-
Quel est ce personnage et comment le savoir⁴⁸⁶?»

Hidalgo, músico, misterioso..., el hombre español es seductor en la imagen de Alfred de Musset. Seductor como Carlos V, de quien Paul de Musset evoca un fragmento perdido de *Agnès de Guadarra*:

«Le brillant don Carlos arrivait avec sa longue épée et ses éperons d'or. Agnès se laissait fiancer pour la troisième fois. Pendant la cérémonie un moine se tenait en prières dans un coin. C'était don Juan, le frère de Carlos, personnage sombre et mystérieux, qui parlait peu, toujours en termes vagues ou prophétiques; et semblait regarder plus loin que l'horizon⁴⁸⁷».

Alfred de Musset, en 1829, hablaba de si mismo, y, su hermano nos recuerda sus palabras:

«Je sens en moi deux hommes, un qui agit, l'autre qui regarde. Si le premier fait une sottise, le second en profitera. Tôt ou tard, s'il plaît à Dieu, je paierai mon tailleur. Je joue, mais je ne suis pas un joueur, et, quand j'ai perdu mon argent, cette leçon vaut mieux que toutes les remontrances du monde⁴⁸⁸».

Así, la construcción de la España de Alfred de Musset correspondería al dualismo que vive el autor que necesita rodearse de misterio. Veamos,

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁸⁷ *Biographie d'Alfred de Musset, op.cit.*, p. 78.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 86.

efectivamente que, el autor va a crear el paisaje «español» a su imagen, como si fuera una metáfora de su yo: un doble paisaje «español».

8.2. El «viaje a España» y el poder de la imaginación

Alfred de Musset retrata España como si fuera una realidad ensoñada e inaccesible. *Voyage où il vous plaira* pone de relieve el carácter inquieto del héroe que se compara con una veleta y que se asemeja a los caballeros andantes «españoles»:

«Portrait d'un homme entiché des voyages.

Il était une fois un brave et bon jeune homme qui ne pouvait rester en place, c'était son seul défaut ; mais si petit qu'il soit, c'est encore trop dès que le diable s'en mêle ; et de quoi le diable ne se mêle-t-il pas, cher lecteur?

Notre héros était de la nature des girouettes, et on eût dit que c'était véritablement le vent qui l'emportait, quand ce n'était point un caprice.

C'est, je crois, ce que les Espagnols appellent une *humeur andantesque*.

“On est bien, disait-il, que là où l'on n'est pas”.

Et, là-dessus, il partait⁴⁸⁹».

8.2.1. España, el jardín de las delicias, y la mujer, diosa del amor

Desde luego, para Alfred de Musset, y gracias a la varita mágica, como lo escribe el autor *-ma baguette magique-*, España no representa ni la Inquisición, ni los tristes celos de los castellanos, ni tampoco los bandoleros. De esta manera, lo menciona en *L'Anglais mangeur d'opium*:

«-Je veux parler à présent de mes plaisirs-. L'Espagne a de tout temps été pour moi un lieu de délices où se reportaient mes

⁴⁸⁹ *Voyage où il vous plaira, op. cit.*, p. 193.

pensées et mes rêves ; car, de si loin, j'écartais de ma baguette magique la funèbre Inquisition, la triste jalousie des Castellans et les embuscades des assassins de grande route⁴⁹⁰».

Siguiendo el precepto de la *Préface de Cromwell -sous la baguette magique de l'art-*, España se relaciona con el teatro y con la belleza de las mujeres «españolas»:

«Mais si, dans un théâtre, assis à l'écart, je voyais de loin, sous les plis d'une écharpe molle, quelqu'une de ces femmes dont Raphaël aurait peuplé son Paradis, c'était en Espagnole que j'aimais à la transformer⁴⁹¹».

En 1852, en su *Discours de Réception à l'Académie Française* pronunciado el 27 de mayo, escribía sobre M. Dupaty, su predecesor:

«D'abord ingénieur hydrographe, envoyé en cette qualité pour lever le plan de Saint-Jean-de-Luz, celui du passage en Espagne, et d'une partie des côtes adjacentes. [...] Il fit ce voyage, la plupart du temps, poétiquement à pied, comme on disait alors, libre et heureux, toujours poursuivi par le refrain de quelque chanson qui se mêlait à ses calculs ; car la muse impatiente qui l'accompagnait n'attendait qu'un instant propice pour s'emparer de sa vie entière. [...]

Je demande la permission de dire que je n'invente rien ; car la vérité est souvent étrange. Il entra donc dans ce théâtre, où tout était nouveau pour lui⁴⁹²».

Las alusiones a las celosías, a las emboscadas y a la mujer española son estereotipos literarios desarrollados en el conjunto de las obras del autor. La mente del autor se baña bajo el sol español imaginado y bajo la luna romántica española. El paisaje español se forma de los olivos negros, los naranjos en flor, Madrid y Sevilla, la mujer misteriosa detrás de la celosía,

⁴⁹⁰ *Prose, op.cit.*, p. 35.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 920.

el calor, la serenata, la seda de las cortinas o el vestido de la mujer y su mano delicada. El autor nos sumerge en un mundo de extrema dulzura donde afloran los cinco sentidos describiendo muy detalladamente el paisaje y sugiriendo los balcones: la celosía es de hierro o de madera pintada; el olor de la flor de azahar; los campos que se extienden; la mujer que debe inclinarse al oír el ruido de la guitarra. El viaje a España se prolonga con los efectos del opio:

«[...] ou bien le soir, lorsque tout se taisait dans la ville, c'était derrière la jalousie de fer ou de bois peint que je voulais la voir se pencher au bruit d'une sérénade ; c'est alors qu'agissait l'opium, prolongeant une douce vision qui sans son aide eût passé comme une ombre; ne pouvais-je pas dire, la réalisant ? Car si l'impression est durable et forte, si elle a laissé son souvenir, que lui manque-t-il pour cesser de s'appeler un rêve ? Et quel rêve délicieux ! ce n'était pas seulement le soir, mais dans la journée, aux plus grandes chaleurs de midi, que je la trouvais encore derrière sa jalousie; le soleil, à travers la soie rouge des stores, répandait une lumière aussi douce que les rayons de la lune, sans être pourtant aussi triste, et par la fenêtre, ouverte du côté de l'ombre et du jardin, le bruit de la cascade arrivait faible jusqu'à nous⁴⁹³».

En *Agnès de Guadarrá*, la escena tiene lugar en España con la presencia de los olivos, las cortinas de seda, la balada. La primera parte empieza con una descripción hecha por un narrador en tercera persona de una joven llamada Agnès, pensativa, un brazo desnudo tocando el arpa de marfil y cantando su historia pasada. El narrador y los transeúntes que pasean cerca de su casa, son testigos de que una noche oyeron su voz que se mezclaba con el murmullo burlón de la cascada:

«Un soir Agnès quitta son livre d'oraison
Et chacun s'arrêtait au seuil de sa maison

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 35.

C'est que des anciens jours elle chantait l'histoire
Ou, posant son bras nu sur la harpe d'ivoire,
Pensive écoutait l'eau qui se fie en tremblant
Au bassin de granit qu'entoure un marbre blanc;
Et cependant sa voix mêlait une ballade
Au murmure moqueur de la blanche cascade⁴⁹⁴».

En *Don Paez*, se describe el interior de una casa que se sitúa en la plaza San Bernardo, un martes, a las dos de la madrugada. El ojo del narrador acompañado por el ojo del lector-espectador, desde una ventana y a través de un hueco en la persiana, puede observar el interior de una habitación lujosa compuesta de candelabros de oro, mármoles, tapices, frascos, vinos, perfumes, una bandurria que todavía se estremece como el seno de la mujer después de bailar. La luna romántica, a través de la ojiva española, alumbró la escena mezclando llamas de oro con reflejos plateados:

«Vous auriez vu, d'abord, une chambre tigrée,
Des candélabres d'or ardemment éclairée ;
Des marbres, des tapis montant jusqu'aux lambris ;
Çà et là, les flacons d'un souper en débris,
Des vins, mille parfums ; à terre, une mandore
Qu'on venait de quitter, et frémissant encore,
De même que le sein d'une femme frémit
Après qu'elle a dansé. -Tout était endormi ;
La lune se levait; sa lueur souple et molle,
Glissant aux trèfles gris de l'ogive espagnole,
Sur les pâles velours et le marbre changeant
Mêlaient aux flammes d'or ses longs rayons d'argent⁴⁹⁵».

⁴⁹⁴ *Poésies, op.cit.*, p. 555.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 5.

En este templo del amor, está siempre la mujer «española» que resplandece de belleza y de dulzura que da la felicidad. Ahora el sofa azul se ha convertido en un diván azul, como en *L'Anglais mangeur d'opium*:

«Elle, à demi-voilée, reposait sur un divan couleur d'azur clair (couleur inséparable de ces sortes de rêves) et c'était là que, pendant des journées entières, je restais à lui parler, à la voir, *mon œil sous le sien* (comme l'a dit quelqu'un), effleurant de ma main sa robe de soie ou de velours, quelquefois sa main délicate et petite, rien de plus, mais il y avait, dans cette sensation seule, de quoi peupler ma vie entière de souvenirs ; sensation qu'on ne peut se représenter qu'après l'avoir éprouvée⁴⁹⁶ !»

Hemos visto que las mujeres «españolas» de rostro pálido, como si fuera de mármol o de nácar, exceden a todas en hermosura. Juana, la amada de Don Paez, es la mujer más bella de España:

«Certes, l'Espagne est grande, et les femmes d'Espagne
Sont belles ; mais
[...]
La dame dont ici j'ai dessein de parler
Était de ces beautés qu'on ne peut égaler⁴⁹⁷».

Una extrema sensualidad surge cuando el poeta acaricia el cabello
-en caressant tes beaux cheveux⁴⁹⁸- :

«Et d'abord, sous la moire,
Avec ce bras d'ivoire
Enfermons ce beau sein,
Dont la forme divine,
Pour que l'œil la devine,

⁴⁹⁶ *Prose, op.cit.*, pp. 35-36.

⁴⁹⁷ *Poésies, op. cit.*, p. 5.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 77.

Reste aux plis coussins.
[...]
J'aime à voir ta main blanche
Peigner tes cheveux noirs
Beaux cheveux qu'on rassemble
Les matins, et qu'ensemble
Nous défaisons les soirs⁴⁹⁹ !».

La voluptuosidad se desprende de los cuerpos de las españolas que se estremecen en el más violento frenesí amoroso:

«Elle est à moi, moi seul au monde.
Ses grands sourcils noirs sont à moi,
Son corps souple et sa jambe ronde,
Sa chevelure qui l'inonde,
Plus longue qu'un manteau de roi.
[...]
Qu'elle est superbe en son désordre,
Quand elle tombe, les seins nus,
Qu'on la voit, béante, se tordre
Dans un baiser de rage, et mordre
En criant des mots inconnus⁵⁰⁰ !».

Veamos con más detalle, la descripción de Juana, la amante de Don Paez:

«L'œil humide, les bras morts, tout respirait en elle
Les langueurs de l'amour, et la rendait plus belle.
Sa tête avec ses seins roulait dans ses cheveux,
Pendant que sur son corps mille traces de feux,
Que sa joue empourprée, et ses lèvres arides,
Qui se pressaient encor, comme en des baisers vides,
Et son cœur gros d'amour, plus fatigué qu'éteint,

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pp. 73-74.

Tout d'une folle nuit vous eût rendu certain⁵⁰¹».

Agnès posee todos los encantos de las vírgenes y una voz dulce:

«Vierge, au soleil couchant, quelqu'un sous ta fenêtre
 Passait, [...]

Et peut-être il vient voir sous le store de soie
 Ta main.

Vierge, ta voix est douce, au moment où s'achève
 Le jour⁵⁰²».

La voz de la mujer española estremece al autor:

«Mlle García [...] possède, en un mot, le grand secret des
 artistes : avant d'exprimer, elle sent⁵⁰³».

Finalmente, la mujer española se transforma en animal. A veces «la española» se transforma en animal voluble y ligero como un pájaro:

«Elle est vive comme un oiseau⁵⁰⁴ !».

Tiene la majestuosidad del cisne:

«Voyez-là, quand son bras m'enlace,
 Comme le col d'un cygne blanc⁵⁰⁵».

También tiene la fuerza y el ardor de una leona:

«C'est ma maîtresse, ma lionne !
 La marquesa d'Amaëgui⁵⁰⁶ !».

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 556.

⁵⁰³ *Prose, op. cit.*, pp. 987-988.

⁵⁰⁴ *Poésies, op. cit.*, p. 76.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

En el poema *Le Lever*, asistimos a una escena de caza, en la que la mujer es la presa. *La Cavale* es un montero de caza, una yegua:

«Assez dormir, ma belle !
Ta cavale Isabelle
Hennit sous tes balcons.
Vois tes piqueurs alertes,
Et sur leurs manches vertes
Les pieds noirs des faucons.
[...]
Vois bondir dans les herbes
Les lévriers superbes,
Les chiens trapus crier.
En chasse, et chasse heureuse !
Allons, mon amoureuse,
Le pied à l'étrier⁵⁰⁷ !»

Por un lado, el autor describe a una mujer «española» voluptuosa, sensible y vemos que se deleita al recrearla; por otro, la mujer «española» puede asemejarse a una culebra:

«Oh ! quand sur ma bouche idolâtre
Elle se pâme, la folâtre,
Il faut voir, dans nos grands combats,
Ce corps si souple et si fragile
Ainsi qu'une couleuvre agile,
Fuir et glisser dans mes bras⁵⁰⁸».

Este último ejemplo puede servir de transición para tratar el tema de la otra cara de España. Si existe la España de las delicias, de la belleza y de la sensualidad existe también la otra cara de España, la España del infierno,

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, pp. 74-75.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

como muestra el retrato negativo de la mujer «española». La mujer «española», para Alfred de Musset, representa el peligro. La mujer-yegua «española» es pasiva, esta misma imagen puede cambiarse sin embargo en la yegua fugosa y peligrosa para el hombre.

8.2.2. España, el infierno y el espectro de la muerte

La ciudad de Madrid más exactamente la plaza de San Bernardo, es el escenario en el que Don Paez, soldado y Juana d'Orvado, condesa andaluza viven un amor apasionado pero quebrado por los celos y la traición. Don Paez, ultrajado, reta en duelo a Don Étur de Guadassé. A consecuencia de un sangriento combate, Don Étur muere y Don Paez pone fin a la vida de su amada gracias a una pócima preparada por Bélisa, la alcahueta.

En *Le Secret de Javotte*, Tristan monta a caballo. Es una yegua que se llama *Gitana*. Su hermano Armand le aconseja que tenga cuidado con esta yegua, pues en cualquier momento podría caracolear al pasar delante de la casa de Madame Vernage. Vamos a insertar un fragmento bastante largo dada su relevancia para este trabajo:

«-Mais tu as beau faire ; je parierais que, malgré toutes tes précautions, cette pauvre bête, d'ordinaire si tranquille, va te jouer quelque mauvais tour d'ici une demi-heure.

-Pourquoi cela ? demanda Tristan d'un ton bref et presque irrité.

-Mais, apparemment, répondit Armand en se rapprochant de son frère, parce que nous allons passer devant l'avenue de Renonval, et que ta jument est sujette à caracoler quand elle voit la grille. Heureusement, ajouta-t-il en riant et de plus belle, que Madame de Vernage est là, et que tu trouveras chez elle ton couvert mis, si Gitana te casse une jambe.

[...]

Elle a de l'esprit, cette marquise ; elle aime le passe-poil, c'est de son âge.

[...]

-Tu sais très bien [répondit Tristan] que je n'ai pas plus qu'un autre la prétention de plaire à Madame de Vernage...

-Prends garde à Gitana ! s'écria Armand. Regarde comme elle dresse les oreilles ; je te dis qu'elle sent la marquise d'une lieue.

[...]

-Prends garde à Gitana, te dis-je ; elle est capable de s'emporter et de te mener tout droit, malgré toi, à l'écurie de Renonval.

[...]

-Prends garde à Gitana, mon frère.

-Tu m'impatices avec ton refrain [reprit Tristan]. Et quand il serait vrai que j'eusse fantaisie d'aller ce soir faire une visite à Renonval, qu'y aurait-il d'extraordinaire ?⁵⁰⁹».

Armand acaba el retrato de Madame Vernage:

«[...] on ne saurait dire qu'elle soit sincère ni hypocrite; elle est ainsi et elle plaît ; ses victimes passent et disparaissent⁵¹⁰».

Cuando de repente, los dos hermanos ven a Madame Vernage paseando por su jardín, el rostro de Tristan cambia y debe confesar la pasión que siente por ella:

«Écoute, Armand, dit-il, je t'avoue que je l'aime. Tu es homme et tu as du cœur ; tu sais aussi bien que moi que devant la passion il n'y a ni loi ni conseil⁵¹¹».

Poco a poco, el autor ha sugerido que Madame de Vernage puede resultar tan peligrosa como una yegua, además llamada Gitana.

⁵⁰⁹ *Prose, op. cit.*, pp. 612-614.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 617.

⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 617-618.

Pues bien, si antes la mujer era la presa, el papel aquí cambia puesto que el ojo «español» se convierte en el de un halcón al acecho de su presa:

«Près d'elle, son amant, d'un œil plein de caresse,
Cherchant l'œil faucon de sa jeune maîtresse [...]»⁵¹².

El hombre se convierte ahora en la presa de la mujer. La cantante Camargo exclama:

«Va, tu n'es qu'une brute, et tu n'as qu'une joie
Insensée, en pensant que je lâche ma proie»⁵¹³!

Despechada y rechazada por Rafaël, La Camargo se transforma en vampiresa:

«[...] Ma fosse est ouverte, mais pense
Que je viendrai d'abord par le dos t'y pousser.
Qui peut lécher peut mordre, et qui peut embrasser
Peut étouffer»⁵¹⁴.

En *Don Paez*, el autor subraya el dolor del toro. Cuando descubre la traición de Juana, el héroe se siente:

«Comme un taureau qu'un fer a piqué dans l'arène»⁵¹⁵.

En la obra *La Quittance du diable*, se subraya igualmente el dolor del toro:

«Il ira finir sa peine
En tombant hors d'haleine
Comme un taureau dans l'arène»⁵¹⁶.

⁵¹² *Poésies, op. cit.*, p. 6.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 25.

⁵¹⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

Alfred de Musset vuelve a utilizar estas mismas palabras en *La Confession d'un enfant du siècle*. En efecto, después de su ruptura, el autor le pidió a George Sand que le restituyera sus cartas con el fin de poder inspirarse para la redacción de *La Confession*.

En primer lugar, veamos la carta del día 1 de septiembre de 1834, desde París, Alfred de Musset escribió a George Sand:

«N'ai-je pas fait ce que je devais ? je suis parti, j'ai tout quitté. Qu'ont-ils à dire ? le reste me regarde. Il serait trop cruel de venir dire à un malheureux qui meurt d'amour qu'il a tort de mourir. Les taureaux blessés dans le cirque ont la permission d'aller se coucher dans un coin avec l'épée du matador dans l'épaule, et de finir en paix. Ainsi, je t'en supplie, pas un mot, écoute : tout cela ne fera pas que tu prennes ta robe de voyage, un cheval ou une petite voiture. J'aurais voulu faire ce livre, mais il aurait fallu que je connusse en détail, et par époque, l'histoire de ta vie ; je connais ton caractère, mais je ne connais ta vie que confusément⁵¹⁷».

En 1836 y en 1842, es decir, después del fracaso sentimental con George Sand, también vuelve a utilizar esta misma imagen del toro, víctima inocente. Desgenais, el mejor amigo de Octave, intenta animarle para olvidar la mujer que le traicionó:

«Lâche ! me disait Desgenais, quand oublierez-vous cette femme ? Est-ce donc une si grande perte ? Le beau plaisir d'être aimé d'elle ! Prenez la première venue.

-Non, lui répondais-je ; ce n'est pas une si grande perte. N'ai-je pas fait ce que je devais ? Ne l'ai-je pas chassée d'ici ? Qu'avez-vous donc à dire ?

⁵¹⁶ *Théâtre, op. cit.*, p. 998.

⁵¹⁷ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 96.

Le reste me regarde ; les taureaux blessés dans le cirque ont la permission d'aller se coucher dans un coin avec l'épée du matador dans l'épaule, et d'en finir en paix. Qu'est-ce que j'irai faire, dites-moi, là ou là ? Qu'est-ce que c'est que vos premières venues ? Vous me montrerez un ciel pur, des arbres et des maisons, des hommes qui parlent, boivent, chantent, des femmes qui dansent et des chevaux qui galopent. Ce n'est pas la vie tout cela : c'est le bruit de la vie. Allez, allez ; laissez-moi le repos⁵¹⁸».

Más tarde, en 1842, escribió *Histoire d'un Merle blanc* cuya protagonista hemos mencionado, la protagonista, es decir «la merlette», es evidentemente George Sand. En este cuento utiliza la variante, la *estocada*, para describir el dolor cuando el mirlo descubre que no es un mirlo como los demás porque es blanco:

«Hélas ! monseigneur, répondis-je (craignant une seconde estocade), je n'en sais rien. Je croyais être un merle, mais l'on m'a convaincu que je n'en suis pas un⁵¹⁹».

A este desconocido, a quien se le parece «il était à peu près de ma couleur⁵²⁰», el mirlo empieza a contarle su historia, y sospecha acerca de su mujer que utiliza le «blanc d'Espagne»:

«Une chose qui m'inquiétait plus sérieusement, c'était une sorte de mystère dont elle s'entourait quelquefois avec une rigueur singulière, s'enfermant à clef avec ses caméristes [...]

Je remarquai, en entrant, une grosse bouteille pleine d'une espèce de colle faite avec de la farine et du blanc d'Espagne. Je demandai à ma femme ce qu'elle faisait de cette drogue ; elle me répondit que c'était un opiat pour des engelures qu'elle avait. Cet opiat me paraissait tant soit peu louche⁵²¹».

⁵¹⁸ *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 56.

⁵¹⁹ *Prose*, op.cit., p. 691.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 691

⁵²¹ *Ibid.*, pp. 709-710.

Al final del cuento, descubre la verdad sobre ella. Las lágrimas que derrama el mirlo sobre su mujer hace que ella destiña. De esta manera, la desenmascara:

«En radotant ainsi, je pleurais sur ma femme, et elle déteignait visiblement. [...] Je me trouvais vis-à-vis d'un oiseau décollé et désenfariné, identiquement semblable aux merles les plus plats et les plus ordinaires⁵²²».

En la *Troisième Lettre de Dupuis et Cottonet*, del 5 de marzo de 1837 alude también al «blanc d'Espagne» como medio para el disimulo:

«[...] cependant le peuple bat des mains, et l'homme avance, en tremblant s'entend, et prudemment, muni de blanc d'Espagne⁵²³».

En ambos casos, Alfred de Musset considera el *blanc d'Espagne* como una máscara con el fin de ocultar.

La muerte siempre se asocia con la imagen de la mujer que, como en un sueño, le lleva en sus brazos, como por ejemplo en *Don Paez*:

«Pour moi, j'estime qu'une tombe
Est un asile sûr où l'espérance tombe,
Où pour l'éternité l'on croise les deux bras,
Et dont les endormis ne se réveillent pas⁵²⁴».

Cada vez el autor parece revivir la misma experiencia. Al sueño dulce que le produce la presencia de la mujer-ángel, le sucede la repulsión y el rechazo que le produce la mujer-demonio. La música proviene de la guitarra o de la mandolina según la moda italiana, y a la idea de la muerte, el autor

⁵²² *Ibid.*, pp. 711-712.

⁵²³ *Ibid.*, p. 857.

⁵²⁴ *Poésies, op. cit.*, p. 18.

se estremece. El ángel le seca sus lágrimas para dar paso otra vez a un nuevo horror. Anteriormente con la varita mágica desapareció la fúnebre Inquisición y la Edad Media, ahora se encuentra frente a este mismo tribunal y menciona las alabardas, las picas, las antorchas. Se encuentra en el fúnebre patio donde se siente acusado; el escribano lee sin cesar la misma sentencia: «será ahorcado».

El vino, la alegría y el amor le invaden pero todo es fugaz, como la vida. El paisaje, la luna romántica, participan de las penas del autor que llora como si fueran llantos de un niño. El texto demuestra el vaivén de la imaginación del autor entre los sueños más agradables y las apariciones más temibles y horrendas:

«Il me semblait avoir à mes côtés un être (une femme ou un ange, je ne sais) qui se penchait sur moi pour me consoler, quand, parfois, au milieu de ma joie, le souvenir de ma condamnation et du sort qui m'attendait le soir venait me saisir et m'abattre, comme un coup de tonnerre pendant la moisson. Car tel était mon rêve; si, une mandoline à la main, chacun, selon la mode italienne, chantait, après le repas champêtre, une ballade ou une romance, quand venait mon tour, je saisisais l'instrument, et les femmes, enivrées *de joie, de vin et d'amour*, applaudissaient de leurs mains blanches et délicates; mais, tout à coup, la guitare me tombait des mains, je pâlisais, et l'idée de la mort me faisait tréssaillir et pleurer. Mon ange alors essuyant mes larmes, peu à peu la joie revenait dans mon cœur, jusqu'à ce qu'une volupté nouvelle vînt me rapporter un moment d'horreur nouveau.

Ce rêve est certainement un des plus tristes qu'on puisse imaginer; je le donne pourtant aussi pour l'un des plus délicieux⁵²⁵».

⁵²⁵ *Prose, op.cit.*, p. 37.

Si al paisaje «español» paradisíaco le corresponde la casa lujosa de Juana -candelabros de oro, mármoles, tapices, frascos, vinos, perfumes-, en *Don Paez* se describe una miserable casa:

«Déserte, une maison sans porte, à moitié nue,
Près des barrières, triste ; on n’y voit jamais rien,
Sinon un pauvre enfant fouettant un maigre chien ;
Des lucarnes sans vitre, et par le vent cognées,
Qui pendent, comme font des toiles d’araignées ;
[...]
Point de lit dedans. -Une fumée étrange
Seule dans ce taudis atteste qu’on y mange.
Ici, deux grands bahuts, des tabourets boiteux,
Cassant à tout propos quand on s’assoit sur eux ;
-Des pots ; -mille haillons ; -et sur la cheminée,
Où chantent les grillons la nuit et la journée,
Quatre méchants portraits pendus, représentant
Des faces qui feraient fuir en enfer Satan⁵²⁶».

A la casa lujosa se opone ahora el tugurio de un barrio abandonado; a la belleza voluptuosa de Juana, la imagen horrenda de Bélisa:

«Entre, répond alors une voix éraillée.
Sur un mauvais grabat, de lambeaux habillée,
Une femme, pieds nus, découverte à moitié,
Gisait -C’était l’horreur de la voir-⁵²⁷».

Resumendo: al paisaje paradisíaco le corresponde la mujer ángel, y al paisaje infernal la mujer demonio, o mejor dicho, para Musset la mujer «española» lleva las dos facetas a la vez, el *locus amoenus* y el *locus horribilis*:

«C’est un vrai démon ! C’est un ange !⁵²⁸».

⁵²⁶ *Poésies, op. cit.*, pp. 11-12.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.12.

La mujer «española» siempre se ha beneficiado de una fama novelesca, de una belleza provocadora. Gracias a ella, Madrid adquirió estatuto de capital del galanteo, si bien, no era fácil acercársele porque vivía enclaustrada y vigilada, con el recato característico de la nación. También se trata de una imagen literaria que pone de relieve a la mujer española y le da más misterio.

Ahora bien, en la cara opuesta de España, yacen el dolor, la fealdad, los miedos. Es el lugar perfecto para los celos, el sentimiento doloroso que nace del deseo de posesión exclusiva de la persona amada, «elle est à moi, moi seul au monde» escribe el poeta en *L'Andalouse*. El hombre «español» que se desenvuelve en este mundo puede ser seductor, hipócrita y mártir. La mujer «española» puede ser seductora, peligrosa y víctima. Imaginemos a Alfred de Musset pintando un cuadro que representaría España. El color dominante sería el «blanc d'Espagne» como metáfora del engaño-desengaño, «ce n'est pas la vie tout cela, c'est le bruit de la vie» confiesa el autor en *La Confession d'un enfant du siècle*.

Detrás de la figura de la mujer está George Sand/mujer/madre, como lo hemos señalado antes. Los ojos negros de la mujer «española» corresponden por un lado al tópico que está de moda, y, por otro lado, recuerdan a los ojos de la autora George Sand. En julio del año 1833, escribe Alfred de Musset a su amante:

«Mon cher George, vos beaux yeux noirs que j'ai outragés hier m'ont trotté dans la tête ce matin⁵²⁹».

Más adelante, después de la separación, Alfred de Musset no deja de pensar en sus ojos: «mais il y a une paire d'yeux noirs que je ne verrais pas sans douleur, je l'avoue⁵³⁰».

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁵²⁹ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 12.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 62.

Después de la separación definitiva, la figura espectral de George Sand le obsesiona⁵³¹, al igual que ocurre con la madre en *Les Frères van Buck*⁵³². La figura de la madre comprensiva aparece en el cuento de *L'Histoire d'un merle blanc*:

«[...] ma mère, surtout, levait sans cesse vers moi des yeux pleins de tendresse, et se risquait même parfois à m'appeler d'un petit cri plaintif ; mais mon horrible plumage blanc leur inspirait, malgré eux, une répugnance et un effroi auxquels je vis bien qu'il n'y avait point de remède⁵³³».

La misma imagen de la madre, que aporta consuelo, aparece en *La Servante du roi* :

«Elle [l'Espagnole] court en Espagne ;
Jusqu'à la frontière un vieillard l'accompagne ;
La honte la précède et le mépris la suit ;
On la croira chassée, en voyant qu'elle fuit.
Que peut-elle ? pleurer dans les bras de son père,
Faire de ses chagrins un récit à sa mère⁵³⁴».

8.3. La imagen de una «España borrosa»

El objetivo del viaje es un intento de acercamiento a la morada del otro -el otro yo, la mujer-: la identidad del autor no existe más que en función del otro. En las obras de Alfred de Musset, se observa que las referencias a España no siempre son nítidas: a menudo suponen una imagen borrosa, fruto de una confusión consciente o inconsciente de su idiosincrasia con otros elementos propios de otros países.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 48.

⁵³² *Prose, op. cit.*, p. 749.

⁵³³ *Ibid.*, p. 691.

⁵³⁴ *Théâtre, op. cit.*, p. 1088.

Más arriba habíamos hecho alusión al proceso de «orientalización» de la Península por los románticos; Musset no es ajeno a esta corriente. En *L'Anglais mangeur d'opium*, el narrador va de España a Oriente:

«C'était une scène orientale; et c'était aussi un dimanche, et aussi une matinée. On voyait dans l'éloignement des dômes et les coupoles légères d'une grande cité... puis une image prise, sans doute, de quelque peinture de Jérusalem ; et à deux pas de moi, sur une pierre, et sous des palmiers de Judée, était assise une femme⁵³⁵».

Por otro lado, y como parte del tópico del sur de Europa, no son pocas las veces en que Musset extrapola la mirada y la conducta de la mujer española a otros países, como por ejemplo a Italia.

En el cuento oriental, titulado *Namouna*, Hassan el sultán recorre varios países en busca del amor:

«Tu parcourais Madrid, Paris, Naple et Florence ;
[...]
Ne demandant à Dieu, pour aimer l'existence,
Que ton large horizon et tes larges amours⁵³⁶».

Comprobemos ahora la construcción imaginaria a partir del cliché de la mujer «italo-turca-española».

En *Les Marrons du feu*, La Camargo responde al mismo retrato que ya vimos, es decir, el ojo negro y el cuerpo blanco. De esta manera la describe Rafaël:

«Dis, l'amour, qui t'a fait l'œil si noir, ayant fait
Le reste de ton corps d'une goutte de lait⁵³⁷?».

⁵³⁵ *Prose, op.cit.*, p. 60.

⁵³⁶ *Poésies, op. cit.*, p. 266.

Rosine, la heroína de *Mardoche*, no tiene la mirada italiana sino su variante napolitana. Se desprende de ella la dulzura de un ángel:

«Deux yeux napolitains qui s'appelaient Rosine.
[...]
J'adore les yeux noirs avec des cheveux blonds.
Tels les avait Rosine, -et de ces regards, longs
À s'y noyer. -C'étaient deux étoiles d'ébène
Sur des cieux de cristal : -tantôt mourant, à peine
Entr'ouverts au soleil, comme les voiles blancs
Des abbesses de cour ; -tantôt étincelants,
Calmes, livrant sans crainte une âme sans mélange,
Doux, et parlant aux yeux le langage d'un ange⁵³⁸».

En la obra de teatro *La Nuit vénitienne ou les noces de Laurette*, el príncipe describe a la mujer veneciana. La perfección de esta mujer supera con mucho a todas las representaciones de los mejores cuadros, y la naturaleza supera al arte. Destaca la extrema sensualidad de Laurette:

«[...] comme en tout l'art est constamment au-dessous de la nature, surtout lorsqu'il cherche à l'embellir. La blancheur de cette peau pourrait s'appeler de la pâleur ; ici je trouve que les roses étouffent les lis.

-Ces yeux sont plus vifs, -ces cheveux plus noirs.

-Le plus parfait des tableaux n'est qu'une ombre : tout y est à la surface ; l'immobilité glace ; l'âme y manque totalement; c'est une beauté qui ne passe pas l'épiderme⁵³⁹».

En la novela corta *Emmeline*, la heroína francesa lleva una mantilla negra. Gilbert, el joven enamorado de Emmeline, la está esperando:

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁵³⁹ *Théâtre, op. cit.*, p. 407.

«Il en [des voitures] passa beaucoup ce jour-là, mais le jeune homme inquiet ne vit dans aucune un petit chapeau de paille d'Italie et une mantille noire⁵⁴⁰».

Veamos ahora el retrato que hace de la mujer «española-mora» llamada, Namouna :

«Il se trouva du nombre une petite fille

Enlevée à Cadix chez un riche marchand.

[...]

Hassan toute sa vie aima les Espagnoles.

Celle-ci l'enchantait.

[...]

Mais la pauvre Espagnole au cœur était blessée.

[...]

Je suis blonde, dit-elle⁵⁴¹ ».

Rosine, la heroína napolitana de *Mardoche* se beneficia del retrato «italo-turco», en el que se pone de relieve su labio a «lo turco»:

«Je me suis dit souvent que je l'aurais choisie
 À Naples, un peu brûlée à ces soleils de plomb
 Qui font dormir le plâtre à l'ombre du sillon ;
 Une lèvre à la turque, et, sous un col de cygne,
 Un sein vierge et doré comme la jeune vigne ;
 Telle que par instants Giorgione en devina,
 Ou que dans cette histoire était la Rosina⁵⁴²».

La mirada «italiana» tiene el mismo encanto que la «española»: también desencadena pasión entre Rosine y Mardoche:

⁵⁴⁰ *Prose, op. cit.*, p. 406.

⁵⁴¹ *Poésies, op. cit.*, pp. 269-270.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 90.

«Qui des deux, du plus loin, hasarda le premier
L'œillade italienne⁵⁴³».

Al igual que la voz «española», la voz «italiana» es también la más bella voz; afirma el autor en una carta a su hermano que se encuentra en Sicilia, el 22 de mayo de 1843:

«Puisque je te parle de la rue T. (rue Taitbout où habitait Mme Jaubert), tu sauras que depuis peu, on y est pris d'une rage de magnétisme. C'est la chose du monde la plus curieuse. J'ai assisté à un certain nombre de séances. Le petit Alexis (c'est le nom d'un somnambule) a été *collé* trois fois de suite par moi, dans une séance à laquelle, par parenthèse, assistait Paulinette, qui nous a chanté un air de Palestrina une sicilienne, qui est la plus belle chose qu'on puisse entendre⁵⁴⁴».

En cuanto al hombre italo-moro-español-francés, cabría señalar la misma característica en cuanto no aparece ninguna descripción física. El héroe es un seductor sin escrúpulos, llamado Hassan ; así se nos describe al salir del baño:

«Le sofa sur lequel Hassan était couché
Était dans son espèce une admirable chose.
Il était de peau d'ours, -mais d'un ours bien léché;
Moelleux comme une chatte, et frais comme une rose.
Hassan avait d'ailleurs une très noble pose,
Il était nu comme Ève à son premier péché⁵⁴⁵».

Y el autor en seguida juega con la confusión reduccionista de las identidades nacionales.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Correspondance, op. cit.*, Genève, p. 227.

⁵⁴⁵ *Poésies, op. cit.*, p. 239.

Hassan, oriundo de Francia, considera a la mujer como si fuera un pasatiempo:

«Je disais donc qu'Hassan était natif de France ;
Mais je ne disais pas par quelle extravagance
Il en était venu jusqu'à croire, à vingt ans,
Qu'une femme ici-bas n'était qu'un passe-temps.
Quand il en rencontrait une à sa convenance,
S'il la gardait huit jours, c'était déjà longtemps⁵⁴⁶».

En *Les Mémoires de Casanova*, escritas el 20 de marzo de 1831, nos ofrece el retrato de un hombre que sufre una pasión que conjuga el temperamento italiano y español:

«Oubliez-moi, sont deux mots faciles à prononcer ; mais sachez, belle Henriette, que, si l'oubli est possible à un Français, un Italien, si j'en juge par moi, n'a pas ce singulier pouvoir. Enfin, madame, mon parti est pris, il faut que vous ayez la bonté de vous expliquer maintenant, et me dire si je dois vous accompagner à Parme ou si je dois rester ici : répondez oui ou non. Si je reste ici, tout est dit. Je pars demain pour Naples, et je suis certain de me guérir de la passion que vous m'avez inspirée.

Que dirait ce bon Werther d'une déclaration aussi furieuse ? J'ai entendu dire que seul il savait la véritable passion. Que sera donc celle-ci ? une passion sans ordre, sans bon goût, sans politesse ? Oui, et sans timidité, plus qu'une passion italienne, une rage espagnole⁵⁴⁷».

En una carta dirigida a su Madrina, Mme Jaubert, en 1842, el autor se extiende en términos semejantes sobre la pasión amorosa:

«Paroles de Casanova: «<Si vous vous obstinez, je suis forcé de croire que vous vous faites une cruelle étude de me tourmenter, et

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 246.

⁵⁴⁷ *Prose, op. cit.*, p. 873.

que, excellente physicienne, vous avez appris dans la plus maudite de toutes les écoles que le vrai moyen de rendre impossible à un jeune homme la guérison d'une passion amoureuse est de l'irriter sans cesse. Mais vous conviendrez que vous ne pouvez exercer cette tyrannie qu'en haïssant la personne sur laquelle elle opère cet effet, et, la chose étant ainsi, je dois rappeler ma raison pour vous haïr à mon tour⁵⁴⁸>>».

La obra, *Le Fils du Titien* podría representar una buena ilustración de que Venecia, es la patria del placer:

«L'aurore commençait à se montrer, mais Venise dormait encore : cette paresseuse patrie du plaisir ne s'éveille pas si matin⁵⁴⁹».

Entre numerosas referencias que muestran la ensoñación del autor relacionada con Italia, cabría citar *Le Fils du Titien* (a propósito del *farniente*⁵⁵⁰), la *Cantate de Bettine* (a propósito de la felicidad⁵⁵¹), el poema *Venise* (a propósito de las góndolas y los festines⁵⁵²), *Les Marrons du feu* (a propósito de la locura⁵⁵³).

Italia refleja en el imaginario de Musset los amores pasajeros⁵⁵⁴, la seducción⁵⁵⁵. En este sentido, podemos comprobar que Alfred de Musset no marca realmente la diferencia entre Italia y España; los dos lugares valen como telón de fondo para el amor, los celos y la muerte. En estos países, el autor deja su alma volar entre ficción y realidad. Cuando vuelve a la realidad, nos describe las sensaciones que experimentó, y las justifica tomando a un barquero por testigo. No afirma si el barquero-gondolero de *L'Anglais mangeur d'opium* es español, italiano o inglés: basta la palabra «gondolero»

⁵⁴⁸ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 197.

⁵⁴⁹ *Prose, op. cit.*, p. 430.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 437.

⁵⁵¹ *Poésies, op. cit.*, p. 481.

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 80-82.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁵⁴ *Les Marrons du feu*, in *Poésies, op. cit.*, p. 23.

⁵⁵⁵ *La Nuit vénitienne*, in *Théâtre, op. cit.*, p. 413.

para evocar Venecia en la imaginación del lector. En la fase onírica, su alma tiende a escaparse y asociarse con otras ideas, los fantasmas:

«J'avais [...] adopté, pour voir le coucher du soleil, une position que je n'ai jamais vu prendre à d'autres qu'à moi ; il s'agit de se coucher horizontalement sur le côté, de sorte qu'on ait en face de soi la ligne de démarcation du ciel et de la terre ; car alors il semble qu'une roue énorme tourne au-dessus de vous ; le ciel paraît parfaitement arrondi, et les montagnes bleues, les nuages dorés, les brumes grisâtres se mêlent si bien à tout ce qui s'élève sur l'horizon, où tout ce qui paraît s'abaisser du ciel, qu'emporté, d'ailleurs, par le mouvement doux et régulier de ma barque, j'aurais passé ma vie à rêver devant ce prisme éblouissant. C'était comme une musique de l'âme, qui la faisait bondir et s'élançer hors d'elle-même ; alors paraissaient à mes yeux tous ces fantômes charmants que créait mon imagination⁵⁵⁶».

Si Italia es el país de la ensoñación, también conlleva, como España, su otra cara, la cara oscura que lleva a los personajes a cometer crímenes horribles. El conde Onorio Luigi, que se siente envejecer, empieza a sospechar de la infidelidad de su mujer Portia, una joven veneciana. Los celos invaden al conde:

«Tu ne le connais pas, ô jeune Vénitienne !
Ce poison florentin qui consume une veine,
La dévore. [...]
Mal sans fin, sans remède, affreux⁵⁵⁷».

En efecto, Dalti asesina al conde para robarle su mujer. Venecia es testigo de este crimen:

«Venise ! Ô perfide cité,

⁵⁵⁶ *Prose, op. cit.*, p. 36.

⁵⁵⁷ *Portia, in Poésies, op. cit.*, p. 61.

À qui le ciel donna la fatale beauté,
Je respirai cet air dont l'âme est amollie,
Et dont ton souffle impur empesta l'Italie⁵⁵⁸».

Los ejemplos de esta pasión son muy abundantes; piénsese en *Lorenzaccio*. En esta obra, Alfred de Musset relata la historia de Lorenzo de Médicis, primo del duque de Florencia, Alexandre de Médicis, apoyado por Carlos I de España y por el Papa. Lorenzo de Médicis mantiene relación con los republicanos que, apoyados por el rey de Francia Francisco I, se muestran contrarios a los Médicis.

Junto a estos estereotipos, el de los gitanos. Alfred de Musset tenía cierto conocimiento de la cultura española, pero tenía mayor familiaridad con la cultura bohemia parisina, donde la romántica noción mítica del gitano como ser libre, rebelde y ajeno a las normas sociales se había fundido con la identidad que los bohemios románticos habían forjado para sí mismos al margen de la cultura burguesa. Musset transforma la idealización de los gitanos. Recordemos a Mimi que baila y canta con castañuelas hechas de platos rotos. Con todo conviene precisar que la idea de la gitana-española desinhibida sexualmente consistía mayormente en una proyección artística del tipo de la *grisette*, la musa y acompañante de origen proletario de los bohemios.

Mimi Pinson, 1845, coincide parcialmente con *Carmen* de Mérimée en lo relativo al tópico español. La posición ambigua de Mérimée ante esta temática fue el resultado de su dualidad como respetable miembro de la sociedad burguesa, comprobado por sus múltiples puestos y honores oficiales, su asociación con los círculos de élite y su íntima amistad con la emperatriz Eugenia de Montijo, pero también con su larga confraternización con la vida bohemia y de una serie de relaciones amorosas con *grisettes*. No resulta sorprendente que la novela de Mérimée refleje su ambigüedad hacia la figura del otro representada por la gitana y una mezcla de atracción y

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 70.

rechazo hacia la vida bohemia-gitana. Pero en última instancia la novela ilustra la negación de esos ideales bohemios por Mérimée, un burgués imperialista nombrado senador por Napoleón III durante el Segundo Imperio⁵⁵⁹.

La posición de Alfred de Musset parece más evidente respecto a la *grisette*, en cuanto a que no le niega su identidad «francesa», o parisina. La Mimi de Alfred de Musset, aunque nos recuerde la imagen de la gitana, se parece más bien, adelantándose a su tiempo, a la Mimi de *La Bohême* del joven Puccini, que está basada en la novela de Henri Murger, *Scènes de la vie de bohême*, novela que el escritor empezó cuando formaba parte del mundo parisino de artistas. Así, tanto Musset como Puccini aportaron, uno a la literatura y otro a la ópera, un nuevo tipo de héroes y un entorno de jóvenes artistas bohemios pobres, afligidos y entregados a los placeres de la vida. Musset plasmó de un modo realista la vida de las calles de París. Optó por una codificación de un sistema de signos de «lo español», creando un acercamiento a «lo posible» en Francia, para crear en el lector la fantasía - sin tener que viajar a Oriente- de la satisfacción de los impulsos negados dentro del país:

«On allait donc aux mauvais lieux ; la grisette, cette classe si rêveuse, si romanesque, et d'un amour si tendre et si doux, se vit abandonnée aux comptoirs des boutiques. Elle était pauvre, et on ne l'aimait plus ; elle voulut avoir des robes et des chapeaux : elle se vendit⁵⁶⁰».

Cabría señalar aquí las obras tituladas *Le Chandelier* y *On ne badine pas avec l'amour*⁵⁶¹ que podríamos considerar como una obra central, como una bisagra entre lo anterior y lo por venir, es decir como un intento de construir desde «lo imposible» que se desarrolla en una arquitectura italo-

⁵⁵⁹ J. F. Colmeiro, in «El Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen)», *op. cit.*, pp. 69-70.

⁵⁶⁰ *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶¹ *On ne badine pas avec l'amour* publicada en la *Revue des Deux-Mondes*, sitúa la escena en Francia, en un siglo XVIII de tal fantasía que sin cesar y cuanto más va progresando la obra, evoca la vida cotidiana y las preocupaciones esenciales de 1834.

española hasta «lo posible» en Francia. En efecto, por primera vez, el autor dramático sitúa la acción en su propio país, Francia. Todas las circunstancias de esta comedia evocan infaliblemente a una ciudad francesa en los años 1835. En efecto, la trama de *Barberine*, *André del Sarto*, *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *Lorenzaccio*, etc., Alfred de Musset situaba su acción en otro país y en otro tiempo.

Juzgada «escandalosa» por la censura del Segundo Imperio, *Le Chandelier* tuvo mucho éxito desde 1872 en la Comedia-Francesa. Hay en ella algunos personajes que podríamos aproximar a otros personajes y otras situaciones contemporáneas; piénsese en Balzac (y la descripción rápida del bufete del notario); piénsese también en Flaubert (a propósito de Jacqueline, la mujer frívola e infiel de Maître André); piénsese, por fin, en Stendhal (respecto al heroísmo de Julien Sorel).

Así pues, Alfred de Musset nos ofrece el retrato de la diversión de la sociedad, del público de salón, de las calles de París gracias a la alternancia entre ficción y realidad, a ese juego de apariencia y de verdad, gracias a la «literatura teatral que no se preocupa ni del tiempo ni de los lugares» como lo señaló el propio autor, en 1833, en *Un mot sur l'art moderne*⁵⁶².

Una vez más, hemos podido comprobar que el autor se deleita en recrear la silueta física de la mujer, mientras que la del hombre aparece diluida detrás de los seductores (Casanova o el sultán Hassan). Asimismo, Italia y Oriente poseen las dos caras claroscuras que dan escenario a un acercamiento a la morada del otro. El individuo existe dentro de una colectividad que va diseñando su identidad en una confusa mezcla de distintas naciones.

⁵⁶² *Prose, op. cit.*, p. 885.

Capítulo IX. Función del «viaje a España»: la aventura afectiva

Hemos comprobado en el capítulo anterior que detrás de «lo español» se esbozaba un itinerario espiritual del autor Alfred de Musset. España representaría un refugio del yo del autor, un medio para ayudarlo a conocerse a sí mismo. Como soporte a su reflexión, Alfred de Musset se inspira en la cantera cultural y literaria que le han proporcionado sus lecturas «españolas».

Veremos en qué medida el estereotipo «del carácter español» le sirvió de algún ejemplo provechoso sobre la conducta propia del autor, sobre el hombre como individuo, como ser social y como artista. Intentaremos comprender cómo Alfred de Musset, en su proceso de autoconocimiento y de construcción de su identidad, iba reflexionando a la vez sobre el proceso de escritura y de su relación con el lector. En este capítulo noveno, conviene preguntarnos, cuál es la función de dicha itinerancia y de su encuentro con los mitos españoles.

9.1. Lo absurdo de la vida y el «Enseñar deleitando»

A través de su escritura, el autor intenta responder a estas preguntas: ¿por qué se viaja? y, sobre todo ¿para qué? En primer lugar, es el momento de volver a la obra ya mencionada *Voyage où il vous plaira*, obra escrita por Alfred de Musset en colaboración con P.-J. Stahl. En el *Avant-Propos* de esta obra, los autores nos responden a estas preguntas:

«Pourquoi voyage-t-on, en effet ? N'est-ce pas, outre l'avantage incontestable que chacun ne peut manquer de trouver de place ici-bas, n'est-ce pas surtout de courir après l'imprévu, et faire (en tout bien tout honneur) les doux yeux au hasard ?

Le peu que nous pourrions vous dire de nos projets, si engageants qu'ils puissent être d'ailleurs, ne vous gênerait-il pas par avance ce qu'il y a

de meilleur dans tout le voyage, le petit bonheur des surprises, le bénéfice des rencontres, etc.? En somme, irait-on quelque part, si l'on savait bien où l'on va? ⁵⁶³».

Así en un primer momento, podemos observar que el hecho de buscar razones o motivos de viaje, resulta inútil. Es decir que, en el propio acto de marcharse, subyace la idea de una filosofía del desengaño «partir et rester, rester et partir», y la idea del acto gratuito, «Dussions -nous ne savoir pourquoi nous sommes partis⁵⁶⁴».

En segundo lugar, hemos de señalar una vez más la obra *L'Anglais mangeur d'opium*. La obra de Thomas Quincey, *Confession of an English opium-eater* había sido publicada en los meses de septiembre y octubre de 1821 en el *London Magazine*. La obra de Musset *L'Anglais mangeur d'opium*, publicada el 4 de octubre de 1828, se presenta como una traducción⁵⁶⁵; en realidad, se trataba de una adaptación muy libre del texto en inglés. Realizó muchas supresiones y el episodio del baile, el encuentro con Anna, el duelo, la huída son adiciones de Musset⁵⁶⁶.

Aunque el origen de esta obra está en Thomas de Quincey, creemos que podemos incluirla en el corpus literario como material referencial para el estudio del tema de España en la obra de Alfred de Musset. En efecto, el autor, al añadir o suprimir episodios de la obra original en inglés, demostró independencia en el estilo y en las frases frente a su modelo⁵⁶⁷.

⁵⁶³ *Voyage où il vous plaira, op. cit.*, p. 189.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁶⁵ *L'Anglais mangeur d'opium*, traduit de l'anglais par A.D.M., Paris, M^{ame} et Delaunay-Vallée, 1828; in-18. Nada parece indicar cómo el joven escritor fue encargado de esta tarea. Según su hermano fue muy probablemente por un editor, pero Alfred de Musset no debía de ser insensible al hecho de verse publicado tan joven y ganar un poco de dinero.

⁵⁶⁶ Ph. Van Tieghem, *Alfred de Musset, comédies et proverbes*, coll. Les Classiques Verts, Les Éditions Nationales, Paris, 1953, p. 530.

⁵⁶⁷ Van Tieghem indica al respecto : «Ce qui est remarquable [...] c'est la sûreté de plume d'un jeune homme de dix-sept ans, l'aisance de style, la fermeté de la phrase, l'indépendance même qu'il sait garder par rapport au détail de l'expression de son modèle», in *Ibid.*, p. 530. Otro estudio realizado por Gochberg afirma que Musset reescribió en mayor parte dicha obra: «What Musset dubbed *translation* is better described as adaptation. [...] There are errors of commission, of caprice, and of subversion. One might almost say that Musset rewrote de Quincey», in H. Gochberg, *Stage of dreams: the dramatic art of Alfred de Musset (1828-1834)*, Librairie Droz, Genève, 1967, p.14.

La obra consta de cuatro partes. Aquí ofrecemos un resumen detallado de *L'Anglais mangeur d'opium*.

En la primera parte, el narrador cuenta que tenía siete años cuando murió su padre. Diez años después pidió dinero a una amiga de su madre porque quiso huir de la escuela en la que estaba internado. Durante más de un año vivió en una habitación en la que «durmió, cantó, leyó, lloró, estudió y pensó»⁵⁶⁸. Por necesidad se mudó al País de Gales donde sobrevivió de albergue en albergue ganándose la vida escribiendo cartas, sobre todo cartas de amor.

Luego, en la segunda parte, mientras estuvo en Londres, encontró a Anna, una joven prostituta que le dio pan y vino. Por ella, el narrador quiso marcharse para hacer fortuna pero regresó a Londres arruinado. Anna desapareció y él se puso en su búsqueda.

En la tercera parte, un amigo le aconsejó que tomase opio para aliviar el dolor de dientes que sufría. Bajo los efectos del opio, el narrador describe sus sensaciones, y a continuación, su imaginación le lleva a Andalucía. En la introducción de la última parte, por fin encontró a Anna en compañía del marqués C... en un baile al que el narrador acudió con un amigo. Después de combatir en duelo con el marqués, los dos amantes huyeron⁵⁶⁹.

La última parte nos traslada en el presente de Thomas Quincey que no puede reducir la dosis de opio para aliviar sus terribles dolores de estómago. En un abrir y cerrar de ojos, se encuentra caminando por la calle de Oxford al lado de Anna, diecisiete años antes, cuando los dos todavía eran niños. Después de mucho sufrimiento, y de ver muy de cerca la muerte, decidió reducir la dosis de opio a diario para seguir viviendo⁵⁷⁰.

⁵⁶⁸ *Prose, op.cit.*, p. 6.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, pp. 34-37.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 60.

En primer lugar, en el apartado *Al lector*, Thomas Quincey pretende, en sus confesiones, enseñar deleitando:

«Au lecteur

Je vous offre, lecteur bénévole, l'histoire d'une époque remarquable de ma vie; si vous n'y trouvez *l'agréable*, soyez sûr d'y trouver *l'utile*: c'est dans cette espérance que j'écris [...], et compenser l'exception à la règle par l'utilité d'une expérience, que le lecteur peut acheter à si bon marché⁵⁷¹».

De la misma manera, Alfred de Musset, en el primer capítulo de su *Confession d'un enfant du siècle*, informa al lector que describe su experiencia del mal con el fin de salvar a los que lo padecen:

«Lorsqu'un certain temps l'existence d'un homme, et, pour ainsi dire, un des membres de sa vie a été blessé et gangrené par une maladie morale, il peut couper cette portion de lui-même, la retrancher du reste de sa vie, et la faire circuler sur la place publique, afin que les gens du même âge palpent et jugent la maladie. Ainsi, ayant été atteint, dans la première fleur de la jeunesse, d'une maladie morale abominable, je raconte ce qui m'est arrivé pendant trois ans. Si j'étais seul malade, je n'en dirais rien ; mais comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là, sans trop savoir s'ils y feront attention ; car, dans le cas où personne n'y prendrait garde, j'aurai encore retiré ce fruit de mes paroles de m'être mieux guéri moi-même, et, comme le renard pris au piège, j'aurai rongé mon pied captif⁵⁷²».

El sufrimiento físico y la melancolía se apropiaron del autor; comenta su lucha contra el desenfreno, las drogas y las pasiones. Es bien sabido que Alfred de Musset demostró un talento singular por los excesos del alcohol, del juego, del desenfreno sexual. Encarna por primera vez, en unas

⁵⁷¹ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁵⁷² *Ibid.*, pp. 7-8.

circunstancias históricas, la enfermedad singular y multiforme del «mal del siglo»⁵⁷³.

En la obra de *L'Anglais mangeur d'opium* aparecen temas generales que no sólo corresponden al gusto de Alfred de Musset sino que forman parte de los tópicos del romanticismo: el estudiante pobre y el peregrino, la búsqueda, los sueños, la melancolía, la ociosidad, la muerte, el amor. Sobre las semejanzas que existen entre la época de Alfred de Musset y la nuestra, Gilbert Ganne afirma lo siguiente:

«Ce goût de la vitesse et de la fuite, l'attrait du décor exotique et cosmopolite [...] est non seulement celui des rues, des vacances, mais aussi des idées. La Chine et Cuba jouent, dans le dépaysement intérieur, le rôle que tenaient autrefois l'Italie et l'Espagne⁵⁷⁴».

Ahora intentemos ver cómo el «yo» del autor romántico se relaciona con el tema de España. Para ello, nos serviremos de algunos fragmentos extraídos, de la traducción-adaptación de *L'Anglais mangeur d'opium* por Alfred de Musset:

«Maintenant, lecteur bienveillant, qui m'avez suivi jusqu'ici, si vous voulez me suivre encore, lecteur indulgent, il faut être encore indulgent⁵⁷⁵».

En su dedicatoria, Musset recurre a la *petitio benevolentiae* y establece cierta complicidad con el lector:

«Qui que tu sois, qui me liras,
Lis-en le plus que tu pourras,
Et ne me condamne qu'en somme⁵⁷⁶».

⁵⁷³ G. Ganne, *Alfred de Musset, sa jeunesse et la nôtre*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1970, p. 27.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁷⁵ *Prose, op.cit.*, p. 34.

⁵⁷⁶ *Au Lecteur des deux volumes des vers de l'auteur*, in *Poésies, op. cit.*, p. 3.

Entrado en materia Alfred de Musset sugiere que, la imaginación, gracias al opio, no conoce ningún límite geográfico. En su caso, en efecto, existe una conexión entre lo que leyó y lo que imaginó: presume conocer con cierta familiaridad «ces peuples bigarrés» cuando en realidad nunca pisó suelo español. Su conocimiento de España es meramente textual e imaginativo. Poco a poco, a medida que avanza el texto, él mismo se incluye usando el pronombre indefinido «on» y cediendo paso al «je». Menciona la antipatía, imagen procedente de los viajeros de España, y puesta de moda gracias a la obra Carlos García:

«Vous savez sans doute par vous-même que ceux qui ont beaucoup lu, ou beaucoup vu, ou beaucoup rêvé, ont beaucoup comparé ; or, si le voyageur a parcouru le monde dans sa chaise de poste, ou le curieux dans son cabinet de travail, ou enfin le penseur dans son imagination vagabonde, n'ont-ils pas dû choisir, chacun de leur côté, parmi tous ces peuples bigarrés qui s'agitent à la surface de la terre, celui où ils auraient voulu, sinon oublier leur patrie, du moins séjourner, comme les hirondelles qui suivent les jours du printemps ? Où l'on peut trouver l'antipathie, on peut aussi rencontrer l'amour. On verra plus tard que j'ai rencontré plus que l'antipathie⁵⁷⁷».

Después de mencionar la antipatía, menciona a España: «L'Espagne a de tout temps été pour moi un lieu de délices où se reportaient mes pensées et mes rêves». El autor nos ofrece una imagen embellecida de España, una imagen libresca, estilizada, una imagen propia del Romanticismo. Cabría resaltar aquí que Musset, adolescente, demostró un conocimiento literario muy hondo y una agilidad a la hora de escribir.

Alfred de Musset recurre a la imagen de la mirada por la cual se revela su experiencia y la idea de dependencia hacia el ser querido que le da en un solo instante, la quietud, la felicidad (color azul). Las palabras son muy importantes: sólo quiere hablar con alguien; insiste en la expresión «rien de

⁵⁷⁷ *Prose, op.cit.*, pp. 34-35.

plus», nada más con una nota de inocencia. A lo largo de su obra, soñará con encontrar su mujer ideal, con atrapar este sueño y unirse con él y morir en la felicidad de esta unión. Hemos visto cómo puntualiza sobre el carácter huidizo e inasequible de todas esas imágenes irreales y fantasmales. Pronto el amor y la plenitud llenan el vacío en su vida, pero apenas alcanza la plenitud, se le escapa en seguida y se reencuentra con la nada. Describe su miedo al despertarse : «Ce dont il a instinctivement peur, c'est de se réveiller après cette étreinte⁵⁷⁸».

El autor, sin encontrar solución, se remite a la droga, único remedio y consuelo, porque es lo único que le devuelve la pureza al alma criminal, le devuelve a la pureza de la juventud. El autor parece una inocente víctima, como el toro en la plaza, herido por los toreros sin saber por qué, sin merecerlo. Sin embargo cree en la justicia, en el honor y la reparación. Nos sumerge en la Grecia antigua, viajamos hasta Oriente pasando por Roma, gracias al opio que proporciona todo el encanto de las voluptuosidades divinas⁵⁷⁹.

Los episodios del baile, el encuentro con Anna, el duelo con el marqués, la huida con su amada y las páginas siguientes nacen de la imaginación de Alfred de Musset. La manera de describir a Anna y su vestido, su peinado, se encuentra, como ya lo hemos comprobado, en sus *Contes d'Espagne et d'Italie*:

«Si j'avais pris de l'opium ce soir, me disais-je, sans doute je serais plus en train de me divertir. [...]

Lorsque je revins à moi, je ne trouvai dans ma mémoire qu'une robe de satin, un teint d'ivoire, des cheveux d'ébène, tressés en nattes et relevés derrière la tête : c'était la mode.

C'est elle, me dis-je, je l'ai vue. Je me mis debout, mais je la cherchai vainement dans la foule. Étrange vision ! me serais-je

⁵⁷⁸ Ch. Dolder, *Le thème de l'être et du paraître dans l'itinéraire spirituel d'Alfred de Musset*, Juris Druck, Verlag, Zurich, 1968, p. 15.

⁵⁷⁹ *Prose, op.cit.*, pp. 37-38.

trompé ? Anna, celui qui m'aurait dit que je devais te retrouver ainsi, je l'aurais appelé un fou.

Cependant le bruit des instruments se faisait entendre ; toute mon âme avait passé dans mes yeux ; mais elle n'était point parmi les danseuses ; il me fallut attendre qu'une longue et mortelle contredanse fût terminée... Alors... je la revis...⁵⁸⁰».

Al encontrarse con Anna, el ritmo aumenta, quiere acercarse pero se queda petrificado, tema que aparece en varias ocasiones en sus obras. Al ver a su amada en compañía de otro hombre, el personaje Thomas sufre tanto que preferiría verla muerta⁵⁸¹. Anna, después de reunirse con él, le narra sus desgracias y justifica su presencia con el marqués. De repente, surge el marqués y los descubre. Después de un duelo, el marqués muere y los dos amantes huyen⁵⁸².

Concluye la obra en la recuperación mental y física del narrador que va disminuyendo la dosis de opio a diario en beneficio de su salud, aunque sigue sufriendo y teniendo sueños horribles. Ofrece la moraleja prometida al lector: en la tierra como en el paraíso, a consecuencia del pecado del primer hombre, la muerte nos espera con su brazo vengador y su cara horrorosa; siente culpabilidad y demuestra una perspectiva negativa hacia lo absurdo de la vida⁵⁸³.

9.2. Encuentro del autor con algunos autores españoles

A partir de nuestra lectura de las obras de Alfred de Musset podemos apuntar que debió de familiarizarse con Guillén de Castro, Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, si bien, recurriendo a traducciones, o en ocasiones, a adaptaciones francesas. Según su hermano,

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 64.

el autor recurría a las fuentes originales de las obras para luego dejar libre su imaginación creadora:

«Jusqu'à son dernier jour, Alfred de Musset lut tout ce qui paraissait, et voulut tout connaître et tout apprécier. Il s'arrêtait avec plaisir sur une idée neuve, si petite qu'elle fut. Il retenait dans sa mémoire un joli vers, une page contenant un sentiment vrai, une réflexion ingénieuse, une expression originale, et, sans s'inquiéter si l'auteur avait ou non de la réputation, il citait volontiers ce qu'il avait remarqué. Il se défiait des livres faits avec d'autres livres, et il aimait mieux remonter aux sources que de s'en rapporter à des interprétations⁵⁸⁴».

9.2.1. Las citas correspondientes a Calderón

Ángel Valbuena Prat expone un punto importante sobre la retórica calderoniana, sobre su tendencia a las máximas:

«Con Calderón llegamos al punto máximo y sereno de la confluencia de la doble modalidad: la de la idea filosófica y el truco teatral. [...] Se vio sumamente atraído por los refranes, sentencias o tópicos del pensamiento popular. Sin duda, si queremos encontrar una cadena no interrumpida de filosofía moral española, hay que fijarse en los refranes, las máximas, los apotegmas que a través de siglos, han ido transmitiéndose de boca en boca⁵⁸⁵».

Numerosos títulos de comedias de Calderón y de algún auto son sencillamente máximas o adagios populares. Sin duda las dos grandes concepciones dramático-filosóficas en que la idea se convierte en teatro, sobre el sueño de la vida y el mundo como teatro, eran tópicos

⁵⁸⁴ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 371.

⁵⁸⁵ Á. Valbuena Prat, *Historia del Teatro español*, Ed. Noguer, Barcelona, 1956, p. 368.

archipopulares en su época. Si abordamos este elemento y lo relacionamos con su recepción en la literatura francesa es difícil comprender, sin Calderón⁵⁸⁶, el nacimiento del teatro menor, de apariencia frívola, ya presente en Marivaux, que consiste a dar un armazón dramático y una apariencia escénica al desarrollo argumentativo de las pequeñas lecciones de moral popular que contienen los refranes, sentencias y proverbios, sobre todo en la obra más vigente de Musset⁵⁸⁷. En efecto, Calderón y Alfred de Musset coinciden en este punto: ambos se vieron atraídos por los refranes, proverbios y lecciones de moral. *On ne badine pas avec l'amour* lleva el subtítulo de *Proverbe*.

En primer lugar, vamos a exponer los fragmentos en los que aparecen las menciones o las posibles alusiones al teatro de Calderón de la Barca.

Calderón aparece citado en *La Confession d'un enfant du siècle*, también en *La Coupe et les Lèvres* así como en *De la Tragédie. À propos des débuts de Mademoiselle Rachel*.

A propósito del tópico archipopular del sueño de la vida, Alfred de Musset escribe:

«Vois, savoir, douter, fureter, m'inquiéter et me rendre misérable, passer les jours l'oreille au guet et la nuit me noyer de larmes, me répéter que j'en mourrais de douleur et croire que j'en avais sujet, sentir l'isolement et la faiblesse déraciner l'espoir dans mon cœur, m'imaginer que j'épiais dans l'ombre que le battement de

⁵⁸⁶ A no ser que nos remontemos a los *fabliaux* medievales franceses según indica J. del Prado, in «Victor Hugo y el teatro romántico francés», *op. cit.*, p. 2135.

⁵⁸⁷ Lestringant señala la misma filiación mencionada: «Le proverbe dramatique était un genre en vogue dans les salons depuis le XVIII^e siècle, l'expression proverbiale illustrée par l'intrigue constituant le titre, le sous-titre ou le mot de la fin. Des auteurs comme Carmontelle, lié à la famille de Musset et dont ce dernier se souviendra dans ces pièces ultérieures, s'étaient spécialisés dans ce type de production. Mais on peut remonter plus haut dans l'histoire de la littérature théâtrale : Calderón avait utilisé une maxime très voisine pour titre d'une de ses comédies : *No hay burlas con el amor* (*On ne plaisante pas avec l'amour*)», in *On ne badine pas avec l'amour, Proverbe*, Préface, Notes et Dossier de Fr. Lestringant, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 1999, p. 11.

mon pouls fiévreux ; rebattre sans fin ces phrases plates qui courent partout : “La vie est un songe”, “Il n’y a rien de stable ici-bas” ; maudire, enfin blasphémer Dieu en moi, par ma misère et mon caprice : voilà quelle était ma jouissance, la chère occupation pour laquelle je renonçais à l’amour, à l’air du ciel, à la liberté !⁵⁸⁸».

En *Dieu est plongé dans le sommeil*, Musset extrapola esta misma temática al hacedor del universo:

«Dieu est plongé dans le sommeil depuis le commencement du monde créé par lui.

Dieu dort et le monde est son rêve.

Dieu dort et toutes les révolutions physiques, toutes les évolutions des sphères, toutes les créations successives ou simultanées qui amusent son sommeil, ne sont que des apparences. Le Monde est le rêve de Dieu. Quand Dieu s’éveillera, il sera seul dans sa toute-puissante unité. Les apparences retomberont dans leur néant primitif; les simulacres de créations et d’êtres, de globes et de planètes, de systèmes et de vies, s’évanouiront à jamais. Dieu finira de rêver⁵⁸⁹».

Después de la vida es sueño, el monstruo. En una obra, *De la tragédie*, Musset confiesa que su inspiración de *La Coupe et les lèvres* proviene de Calderón:

«Un méchant mélodrame bâti à l’imitation de Calderón ou de Shakspeare ne prouve rien de plus qu’une sottise tragédie cousue de lieux communs sur le patron de Corneille ou de Racine. [...] Qui oserait dire que ces deux noms de Shakspeare et de Calderón, puisque je viens de les citer, ne sont pas aussi glorieux que ceux de Sophocle et d’Euripide ? Ceux-ci ont produit Racine et Corneille, ceux-là Goethe et Schiller...⁵⁹⁰».

⁵⁸⁸ *La Confession d’un enfant du siècle*, op. cit., p. 347.

⁵⁸⁹ *Prose*, op. cit., p. 940.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 891.

Y en el mismo prefacio de *La Coupe et les lèvres* confirma su deuda calderoniana:

«Vous me demanderez si j'aime ma patrie.
 Oui ; -j'aime fort aussi l'Espagne et la Turquie.
 [...]
 Un artiste est un homme, -il écrit pour des hommes.
 Pour prêtresse du temple, il a la liberté ;
 Pour trépied, l'univers ; pour éléments, la vie ;
 Pour encens, la douleur, l'amour et l'harmonie ;
 Pour victime, son cœur ; - pour dieu, la vérité.
 L'artiste est un soldat, qui des rangs d'une armée
 Sort, et marche en avant, -ou chef, -ou déserteur.
 Par deux chemins divers il peut sortir vainqueur.
 L'un comme Calderón et comme Mérimée,
 Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
 Découpe à son flambeau la silhouette humaine,
 En emporte le moule, et jette sur la scène
 Le plâtre de la vie avec sa nudité.
 Pas un coup de ciseau sur la sombre effigie,
 Rien qu'un masque d'airain, tel que Dieu l'a fondu.
 Cherchez-vous la morale et la philosophie ?
 Rêvez, si vous voulez, -voilà ce qu'il a vu⁵⁹¹».

El individualismo del autor al que aludimos anteriormente, se traslada a esta obra; reivindica su independencia respecto a los géneros, las escuelas y demuestra cierta impertinencia hacia los discursos teóricos. Musset no pudo ignorar el *Prefacio* de Hugo, sino que sólo se niega en enmarcar sus obras en un programa o dentro de un manifiesto literario. Quiere forjar un arte que siga el principio mismo de la vida: el artista se encuentra solo con sus sentimientos delante de su obra. No valen ni escuelas ni principios teóricos: sólo su corazón.

⁵⁹¹ *Poésies, op. cit.*, pp. 155-158.

En el mismo año de 1832, el autor escribía al autor Alfred de Vigny, que estaba redactando *un monstre*. Así lo señala:

«Je suis comme ces femmes enceintes qui croient toujours que leur dernier enfant sera le plus beau. [...] C'est ce qui fait que je n'ai point usé ou abusé de votre bonne et utile amitié. Je suis, hélas ! en travail d'un dernier monstre que les naturalistes de la littérature expliqueront comme ils pourront, et au lieu de le mettre dans un bocal d'esprit de vin, je le tire à grand'peine par les jambes d'une bouteille d'eau-de-vie. Aussitôt l'accouchement, j'espère que vous me permettrez [...] de vous voler quelques heures de poète pour les rêveries d'un oisif, qui est tout à vous de cœur et d'esprit⁵⁹²».

Séché nos informa de que «un dernier monstre» se trata de *La Coupe et les lèvres*⁵⁹³.

En este mismo año, también Alfred de Musset escribe a Prosper Mérimée, la siguiente carta de la que exponemos un fragmento:

«J'ai eu, il y a quelque temps, avec un parent à moi, une discussion sur la double manière dont on peut envisager les choses de la littérature, c'est-à-dire par leur côté réel ou par leur côté fantastique et philosophique. Vous concevez aisément que votre nom s'est trouvé mêlé à la conversation. En sortant de là, j'ai fait une vingtaine de vers sur ces idées, que j'ai ajoutés à la préface que vous connaissez. Comme votre nom s'y retrouve, [...] je voudrais moins que personne, dire quelque chose qui vous fût désagréable, surtout en public⁵⁹⁴».

⁵⁹² *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, pp. 29-30.

⁵⁹³ «Chez Renduel, 1832», *Ibid.*

⁵⁹⁴ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, pp. 32-33.

De esta manera, aprendemos que, a raíz de una discusión sobre las dos maneras de aproximarse a la literatura, Musset decide redactar el *Prefacio* citado de *La Coupe et les lèvres*.

Ahora bien, queremos puntualizar un hecho. *La Coupe et les lèvres*, así como *El monstruo de los jardines* de Calderón tienen como protagonista una joven llamada Déidamia. Pedro Calderón de la Barca escribió el drama *El monstruo de los jardines* sobre el tema de Aquiles encubierto en la corte de Deidamia y descubierto por Ulises⁵⁹⁵. Fue publicado en 1672 posteriormente al *Aquiles* de Tirso de Molina, que se publicó en 1636, y del que posiblemente Calderón se inspiró⁵⁹⁶. Entre otras obras sobre el mismo tema, se pueden citar: *La Aquileida* de Stacio, el poema de Goethe del mismo título, sugerido por el anterior, el *Aquiles en Scyros* de Lancivol, *La muerte de Aquiles* de Hardy, el *Aquiles in Scyros* de Metastasio, el *Aquiles* de La Fontaine. Asimismo, piénsese también en la ópera de Handel en 1741, o en el cuadro de Rubens que representa el rapto de Deidamia. Tantas fuentes a las que hubiera podido acudir Alfred de Musset para la creación de su obra que llama «un monstre», *La Coupe et les lèvres*.

Obviamente, el argumento en nada se parece al *Monstruo de los jardines* de Calderón. En *La Coupe et les lèvres*, ambientado en el Tirol, Frank y Déidamia se quieren. Pero, la prostituta Belcolore seduce a Frank, quien, arrepentido, al final de la obra, quiere recuperar a Déidamia; sin

⁵⁹⁵ «Lleva a la escena el famoso episodio de la mitología griega en el que se ve a Aquiles, mediante el artificio del disfraz femenino intentando sustraerse a su funesto destino. Siguiendo los consejos de su madre, la diosa Tetis, el que la fortuna escogió para encabezar a los griegos contra Troya –con riesgo de su vida, pero para su gloria eterna– se esconde entre las mujeres de la corte del rey Licomedes, donde se enamora de la hermosa Deidamia. Sin embargo, a pesar de su potencia, este amor no logra aplacar los ímpetus belicosos del futuro héroe. Partido entre amor y bravura, su valentía natural acabará por traicionarle cuando el ingenioso Ulises, deseoso de desenmascarar a quien llevara su pueblo a la victoria, le presente unas armas de las que se apoderará como por instinto», in *El monstruo de los jardines*, ed. de Juan Mayorga, Clásicos Resad, Madrid, 2001, Introducción.

⁵⁹⁶ «Las dos piezas teatrales tratan un mismo argumento, lo cual exige cierta coincidencia de situaciones, fuera de esto todo es distinto», M. Arbona Pizá, «El Aquiles» comedia mitológica de Tirso de Molina, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Barcelona, 1971, p. 7.

embargo, es demasiado tarde y Déidamia muere. No está de más, de todas formas, dejar constancia de esta fuente utilizada por Alfred de Musset.

9.2.1.1. Reflexión sobre el Proverbio

No hay burlas con el amor – On ne badine pas avec l'amour

En la obra de Calderón, escrita en 1636, don Juan, caballero amigo de don Alonso expone sus problemas amorosos: se ha enamorado de Leonor, pero ésta tiene una hermana mayor, Beatriz, que obstaculiza el buen fin de sus amores. Leonor consigue mediante embustes achacar estos amores a Beatriz, que recibe las recriminaciones de su padre don Pedro. Fracasa una excusa que inventa don Juan para llevarse de allí al dueño de la casa, y éste descubre al galán escondido. Se produce el inevitable lance que desemboca en el final feliz con las pertinentes bodas. Don Alonso contrae matrimonio con Beatriz y don Juan con Leonor.

Veamos ahora el resumen de la obra de Alfred de Musset. Perdican vuelve al pueblo de su infancia. Allí preparan su boda con Camille, su prima que acaba de salir del convento. Camille renuncia al amor de Perdican, que pide la mano a Rosette. Finalmente, Camille y Perdican se declaran su amor mutuo. Rosette, situada un poco hacia atrás, presencia esta escena. La pobre Rosette se siente traicionada y muere fulminada de dolor. Los dos amantes, Camille y Perdican, incapaces de superar la muerte de la campesina, se separan para siempre.

Obviamente el argumento de Musset es más sencillo que el de Calderón, y además lo pasó por el tamiz de su personalidad. Las fórmulas que emplea el dramaturgo francés las ha creado él o por lo menos las ha transformado, como espíritu, síntesis y clave del siglo XIX.

Procedamos a presentar ahora los temas que creemos son los más fundamentales entre ambas obras:

-La educación de la mujer

Quizá el problema trascendental que se plantea en ambos proverbios sea el de la educación de la mujer. ¿Debe la mujer recibir la misma educación que el hombre? Esta es la cuestión. Es el mismo punto que Molière planteó en su teatro. La afirmación de Calderón en esta obra es categórica: sigue la tradición del hombre en la calle y la mujer en la casa:

«Sepa una mujer hilar,
coser y echar un remiendo;
que no ha menester saber
gramática ni hacer versos⁵⁹⁷».

Pero Calderón también defendió la otra postura en su comedia *¿Cuál es mayor perfección?* La mujer debe recibir, y está capacitada para ello, la misma educación que el hombre. Leandro Fernando Moratín recoge en el siglo siguiente este pensamiento acorde con lo más vanguardista⁵⁹⁸. En el siglo XIX, las obras de Mérimée y de Musset mantienen numerosos puntos de contacto con *El sí de las niñas* o *El viejo y la niña* de Moratín.

¿Cuál es la postura de Alfred de Musset en dos de sus obras?

En la obra *On ne badine pas avec l'amour*, Camille no tiene la culpa de la educación que recibió en el convento como se desgaja de estas palabras: «Adieu, Camille, retourne à ton couvent, [...] on te fera des récits hideux qui t'ont empoisonnée».

La Quenouille de Barberine es una obra que representa la reversibilidad de las tareas. En efecto, Ulric, su marido, debe irse fuera de su hogar por motivos económicos. Barberine, su mujer, al encontrarse sola, debe desafiar a Rosemberg quien intenta seducirla pero sin éxito alguno. La rueca de Barberine se convierte en objeto que protege su honor y

⁵⁹⁷ *No hay burlas con el amor*, in *Obras completas, Comedias*, Tomo I, Edición, prólogo y notas de Prof. Á. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1991, pp. 496-527.

⁵⁹⁸ Arellano señala esta misma tesis, in *No hay burlas con el amor*, Edición, estudio y notas de I. Arellano, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1981, p. 495.

Rosemberg aprende a hilar con dicha rueca. Barberine, sola, sabe defender su honor. Seguirá siendo fiel y enamorada de su marido y será preservada de la calumnia. Un fragmento puede ilustrarlo:

«Barberine

-Seigneur Rosemberg, comme vous n'êtes venu ici que pour commettre un vol, le plus odieux et le plus digne de châtement, le vol de l'honneur d'une femme, et comme il est juste que la pénitence soit proportionnée au crime, vous êtes emprisonné comme un voleur. [...] Si vous voulez boire et manger, vous n'avez d'autre moyen que de faire comme ces vieilles femmes que vous n'aimez pas, c'est-à-dire de filer. Vous avez là, comme vous savez, une quenouille et un fuseau, et vous pouvez avoir l'assurance que l'ordinaire de vos repas sera scrupuleusement augmenté ou diminué, selon la quantité de fil que vous filerez⁵⁹⁹.

[...]

Rosemberg

-Où diantre suis-je venu me fourrer ? Que me suis-je mis dans la tête ? J'avais bien affaire de ce comte Ulric et de sa bégueule de comtesse ! Le beau voyage que je fais ! J'avais de l'argent, des chevaux, tout était pour le mieux ; je me serais diverti à la Cour. Peste soit de l'entreprise ! J'aurai perdu mon patrimoine, et j'aurais appris à filer⁶⁰⁰».

-el poder incontrastable del amor

En estas dos comedias, el amor es omnipresente y omnipotente. Alfred de Musset va simplificando el número de parejas. En la comedia española, la pareja de don Juan y Leonor son dos amantes típicos de la comedia. Don Juan se ha enamorado de la dama a primera vista, a causa

⁵⁹⁹ *Théâtre, op. cit.*, p. 472.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, pp. 475-476.

sobre todo de su belleza. Don Alonso y Beatriz, en cambio, son recalcitrantes al amor. En la obra francesa, sólo deben contraer matrimonio Perdican y Camille. Pero Camille es recalcitrante al amor.

Todos los procesos amorosos de la comedia áurea conducen al matrimonio. Quizá hubiera que hacer notar, como lo subraya Arellano que el final feliz constituye un tópico de cualquier género literario o infraliterario de aceptación masiva, como lo era la comedia⁶⁰¹. En cambio, el final que propone Alfred de Musset es distinto, puesto que Rosette, traicionada, muere. *On ne badine pas avec l'amour* será representada tarde en 1861; quizás sea una de las explicaciones del fracaso de la representación de su obra: en el año 1834, iba en contra de la aceptación masiva.

Casa con dos puertas, mala es de guardar – Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée

Seguidamente pasemos a la segunda obra. Para su denominación, Calderón recurre a un dicho popular, *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, recogido por Gonzalo de Correas⁶⁰². Su fecha de redacción fue el verano de 1629.

Lisardo ha venido a Aranjuez a entregar al rey un memorial. Félix, un amigo a quien había conocido estudiando en Salamanca, lo lleva a residir a su casa de Ocaña. Ambos están enamorados. El primero, de una mujer tapada cuya identidad desconoce (después sabremos que es Marcela, la hermana de su amigo); y el segundo, de Laura, la amiga íntima de Marcela. El núcleo de la trama dramática está planteado: el amor de estas dos parejas. Calabazas, criado de Lisardo, Silvia, criada de Marcela; y Celia, criada de Laura, serán los encargados de complicar el enredo para ayudar a sus amos, cumpliendo sus órdenes.

⁶⁰¹ *No hay burlas con el amor, op. cit.*, p. 71.

⁶⁰² G. de Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627); texte établi, annoté et présenté par Louis Combet, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université, Bordeaux, 1967, p. 373.

Félix, celoso guardador del honor de su hermana, ha prohibido a Marcela que hable y se deje ver por Lisardo. Pero ello no impide que, con argucias varias, Marcela se ponga en contacto con el visitante: le habla, tapada, en una huerta y le envía una carta para que venga a verla a casa de su amiga Laura. La casa, que tiene dos puertas, será el truco empleado para los enredos e intrigas. Después de diversos lances, al final todo se aclara, prometiéndose en matrimonio Lisardo con Marcela y Félix con Laura. Final feliz, como los cánones del género imponían.

Paul de Musset se encontraba de viaje a Italia cuando leyó la comedia *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, que su hermano le envió:

«Je reconnaissais, d'ailleurs, les personnages. Celui du comte était si ressemblant, que, de loin, je voyais mon frère prenant son chapeau à chaque coup de sonnette, laissant la porte entr'ouverte, et ne pouvant se décider ni à rester ni à sortir. La femme aurait été plus difficile à reconnaître si le titre de marquise ne m'eut guidé. J'appris bientôt que je ne m'étais pas trompé dans mes conjectures. La conversation avait eu lieu à bien peu de chose près comme elle est rapportée dans le proverbe. Le dénouement seul a été ajouté⁶⁰³».

Como ocurría en las obras precedentes, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* resulta mucho más sencilla en la forma. Se trata del diálogo entre el conde, quien duda entre quedarse o salir del apartamento de la marquesa, que se queja de tener frío por estar la puerta entreabierta. Al final de la obra, los dos se casarán aunque ella es la que posee más fortuna.

En *Casa con dos puertas mala es de guardar* prevalece más el enredo, la intriga, el suspense, que el contenido semántico. La obra de Musset se forja alrededor de un simple diálogo entre la marquesa y el conde. No obstante aparecen algunas confluencias entre ambas obras que, a continuación, exponemos brevemente.

⁶⁰³ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 303.

El motivo principal de ambas obras es el amor, un amor idealizado y obstaculizado constantemente por los celos y las apariencias, un amor, honesto y libre, que conduce inexorablemente al matrimonio, un amor que sigue los comportamientos de una época determinada, la del siglo XVII, por un lado, y la del siglo XIX por otro. El tema del honor no podía faltar. La honra de los protagonistas no debía quedar manchada. De ahí el empeño en defenderla. En los salones de París se murmura acerca de una posible boda de la marquesa. También hay rastros de costumbres sociales como la imitación de un sastre por Calabazas. En la obra francesa aparece una lavandera, y, se señala también el ambiente parisino de los salones⁶⁰⁴. La figura del gracioso desaparece.

El comportamiento de Lisardo es el de un joven enamorado, valiente, rendido siempre ante el amor de su dama. El conde es más bien cobarde y no se declara directamente: «Je vous en supplie, marquise, je vous le demande en grâce. Vous êtes la personne du monde dont l'opinion a le plus de prix pour moi⁶⁰⁵». Los personajes femeninos más importantes son Marcela y Laura. Las dos, en edad de casarse, están bajo la protección de su hermano y padre, respectivamente. Condicionadas por sus circunstancias y condición social aprenden a ser astutas, sagaces y decididas. La marquesa da muestra de la misma sagacidad: al final de la obra consigue que el conde le pida la mano. He aquí unos fragmentos del final de la obra:

«Le Comte

-Oui, depuis plus d'un an, je vous adore, je ne songe...

La Marquise

-Adieu.

[...]

Le Comte

-Je suis perdu, je vous aime comme un enfant. Je vous jure sur ce qu'il y a de plus sacré au monde... ».

La Marquise

⁶⁰⁴ *Théâtre, op. cit.*, p. 656.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 657.

-Adieu.

[...]

Le Comte

-Suis-je donc aveugle ou insensé ? Vous, ma maîtresse ! non pas, mais ma femme !

La Marquise

-Ah ! Eh bien, si vous m'aviez dit cela en arrivant, nous ne nous serions pas disputés. Ainsi, vous voulez m'épouser ?

[...]

La Marquise

-Je vais vous dire deux proverbes : le premier, c'est qu'il n'y a rien de tel que de s'entendre. Par conséquent nous causerons de ceci.

Le Comte

-Ce que j'ai osé vous dire ne vous déplaît donc pas ?

La Marquise

-Mais non. Voici mon second proverbe: c'est qu'il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée. Or, voilà que trois quarts d'heure que celle-ci, grâce à vous, n'est ni l'un ni l'autre, et cette chambre est parfaitement gelée. Par conséquent aussi, vous allez me donner le bras pour aller dîner chez ma mère. Après cela vous irez chez Fossin.

[...]

Le Comte

Vous me comblez de joie !... comment vous exprimer...

La Marquise

Mais fermez donc cette malheureuse porte ! cette chambre ne sera plus habitable⁶⁰⁶».

Para acabar este apartado, sólo añadiremos que la obra *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* ha recibido mejor acogida puesto que se representó tres años después de su creación en 1848.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, pp. 674-677.

9.2.2. Las citas correspondientes a Tirso de Molina

La aproximación al hombre mítico ha necesitado una comprensión del estereotipo que hemos desarrollado anteriormente, para poder calibrar ahora el «écart» entre el Don Juan clásico y las adaptaciones de Don Juan que ofrece el autor. En efecto, en el capítulo séptimo hemos aludido al hecho de que los románticos adaptaron el mito clásico a la realidad social e histórica de su época. Louis Aragon, en su obra titulada *Théâtre/Roman* lo señala:

«Tous deux [Byron y Hugo] ont aimé à se représenter dans les héros de leurs créations, parce que ce procédé était le seul qui leur permit de faire palpiter le coeur du poète sous l'enveloppe du personnage. En cela, l'un n'a point imité l'autre ; ils se sont rencontrés sur un terrain où Dante, Shakespeare, Molière, la Fontaine et bien d'autres avaient déjà passé⁶⁰⁷».

Así Alfred de Musset no escapa a la tentación de recrearse detrás de Don Juan, y la interminable lista de mujeres en la vida real y soñada del autor nos lleva irremediabilmente a estudiar esta figura, puesto que el mito abarca la experiencia vivida y soñada.

En *La Matinée de Don Juan*, el criado Leporello pasa revista a una lista de las mujeres conquistadas por Don Juan. El criado va anunciando un nombre al que, en seguida, Don Juan atribuye una característica negativa:

- la baronne de Valmont / *Quelle paire de moustaches, elle avait !*
- Henriette de Merteuil / *Passe.*
- Miss Julia Pipty / *Charmante fille ! elle était bête comme une oie.*
- Jeanne trois étoiles / *C'était un lundi gras.*
- La Marquise de la Terrasse-des-Feuillants / *Pauvre enfant ! Elle ne m'avait coûté qu'un bouquet.*

⁶⁰⁷ *Théâtre/Roman*, Gallimard, Paris, 1974, p. 245.

-Fernanda / *la petite fringante*. *Quel nez elle avait!*

Leporello finaliza la lectura:

-*Trois figurantes ; Emma, modiste ; une sœur de la charité inconnue*⁶⁰⁸.

Finalmente, Don Juan se exclama :

«Et que te reste-t-il pour avoir voulu te désaltérer tant de fois ?

-Une soif ardente, ô mon Dieu !⁶⁰⁹»

Para comprender el Don Juan de Musset, nos apoyaremos en el estudio *Les incarnations du Don Juan romantique chez Alfred de Musset*, de Hassan Fawaz. En un primer momento, lo sintetizaremos, en segundo lugar, expondremos las distintas citas procedentes de la tradición literaria española. Tras precisar que en *Namouna* y en *La Matinée de Don Juan*, el mito encuentra sus unidades constructivas, Fawaz añade que se irán constelando a lo largo de las obras de Alfred de Musset: «L'archétype exerce une étonnante emprise sur la vie de l'auteur⁶¹⁰».

Hay dos etapas fundamentales que el autor va trasladando a sus obras, en primer lugar, su juventud:

«Tandis que ses aînés, au Cénacle de Victor Hugo s'évertuent à forger un *noble idéal* et à fonder une nouvelle philosophie de la vie et de la société, Musset ne veut chanter que l'amour. Il ne peut être *l'homme du siècle*. La quête du plaisir ne lui permet pas de rêver aux règles de la poésie, aux unités dramatiques, à la richesse des rimes⁶¹¹».

⁶⁰⁸ *Théâtre, op. cit.*, pp. 923-924.

⁶⁰⁹ *Théâtre, op. cit.*, p. 925.

⁶¹⁰ H. Fawaz, *Les incarnations du Don Juan romantique chez Alfred de Musset*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1987, p. 10.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 49.

En segundo lugar, la aventura veneciana que le llevó a la separación entre él y George Sand:

«L'aventure de Venise prend pour Musset une importance cruciale du fait qu'elle est, beaucoup plus que toutes les autres liaisons, la révélation du tragique dans la condition humaine. Elle est certainement l'une des causes de son renoncement à l'espoir et de son abdication précoce devant la vie, mais elle est aussi une confirmation douloureuse et irréfutable de l'inanité de la quête du bonheur dans le réel. [...] Les déceptions sentimentales successives provoquent certainement un certain dégoût de la femme et du plaisir qu'elle procure⁶¹²».

Habíamos visto que la imagen de la mujer se desdoblaba en dos facetas contradictorias, en dos universos contradictorios: el de la felicidad suprema y el del enfrentamiento al mal, en otras palabras al pecado. La mujer, traduce la angustia de Musset delante de la sexualidad. A pesar de las apariencias y las abundantes descripciones de la belleza del cuerpo femenino, Alfred parece aborrecer el contacto físico⁶¹³. Así comprobamos que por una parte, la aspiración al amor se anhela a través de la mujer, y por otra, la mujer se convierte en su carcelero. Llenos de promesas, los primeros días de las relaciones amorosas se comparan con la conquista de la tierra desconocida por los españoles:

«Les premiers jours d'une liaison amoureuse ressemblent aux excursions des Espagnols, lors de la découverte du nouveau monde. En s'embarquant ils promettaient à leur gouvernement de suivre des instructions précises, de rapporter des plans et de civiliser l'Amérique ; mais, à peine arrivés, l'aspect d'un ciel inconnu, une forêt vierge, une mine d'or ou d'argent leur faisaient perdre la mémoire. Pour courir après la nouveauté, ils oubliaient leurs promesses et l'Europe entière,

⁶¹² *Ibid.*, pp. 79-102.

⁶¹³ «Pour surmonter son dégoût, Musset avait souvent recours à l'alcool pour pouvoir également accomplir l'acte sexuel. Selon les témoignages, il devenait agressif après l'acte et il lui arrivait de considérer sa maîtresse comme une prostituée», in *Ibid.*, pp. 255-256.

mais il leur arrivait de découvrir un trésor : ainsi font quelquefois les amants⁶¹⁴».

El fracaso de la relación con George Sand le ha revelado su imposibilidad de encontrar el amor con una mujer. Quizás estribe aquí uno de los motivos por el que sólo la llamaba, en la carta que vimos, por su apodo masculino, *George*. En ninguna de sus relaciones amorosas fue feliz, ni siquiera con la dulce y sumisa Aimée d'Alton. Musset debía fingir, en esta época de los *dandys*, una sexualidad desbordante entre sus frecuentaciones.

Ahora insertaremos los últimos versos de la obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*⁶¹⁵, para comprobar que Alfred de Musset se aleja de la versión española. En el encuentro final, el Comendador desafía a Don Juan a darle su mano si no quiere pasar por miedoso:

«Don Juan

-¿Eso dices? ¿Yo, temor?
¡Que me abraso! ¡No me abrases
con tu fuego!

Comendador

-Este es poco
Para el fuego que buscaste.
Las maravillas de Dios
Son, Don Juan, investigables,
Y así quiere que tus culpas
A manos de un muerto pagues,
Y si pagas desta suerte,
Esta es justicia de Dios:

⁶¹⁴ *Prose, op. cit.*, p. 435.

⁶¹⁵ Tirso de Molina, *L'abuseur de Séville* «Don Juan», *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Introduction, édition, traduction et notes de Pierre Guenoun, Aubier Flammarion, Paris, 1968.

Quien tal hace, que tal pague.

Don Juan

-¡Que me abraso, no me aprietes!
 Con la daga he de matarte.
 Mas ¡ay! Que me canso en vano
 De tirar golpes al aire.
 A tu hija no ofendí,
 Que vio mis engaños antes.

Comendador

-No importa. Que ya pusiste
 Tu intento.

Don Juan

-Deja que llame
 Quien me confiese y absuelva.

Comendador

-No hay lugar, ya acuerdas tarde.

Don Juan

-¡Que me quemó! ¡Que me abraso!
 ¡Muerto soy! *Cae muerto*⁶¹⁶».

Alfred de Musset conoció la obra de Tirso de Molina, como demuestra este fragmento de *La Confession d'un enfant du siècle*. En una ocasión, Octave observó su mejor amigo acariciando a su amada; para reflejar la impresión que sintió entonces, acude al mito donjuanesco:

«Je regardais curieusement, avidement, cet homme que j'avais entendu entendu parler de l'amitié comme un héros de l'Antiquité et que je venais de voir caressant ma maîtresse. C'était la

⁶¹⁶ *El burlador de Sevilla y convidado de piedra, op. cit.*, versos 945-970.

première fois que je voyais un monstre ; je le toisais d'un œil hagard pour observer comment il était fait. Lui que j'avais connu à l'âge de dix ans, avec qui j'avais vécu jour par jour dans la plus parfaite et la plus étroite amitié, il me semblait que je ne l'avais jamais vu. Je me servirai ici d'une comparaison.

Il y a une pièce espagnole, connue de tout le monde, dans laquelle une statue de pierre vient souper chez un débauché, envoyée par la justice céleste. Le débauché fait bonne contenance et s'efforce de paraître indifférent ; mais la statue lui demande la main, et dès qu'il la lui a donnée, l'homme se sent pris d'un froid mortel et tombe en convulsions.

Or, toutes les fois que, durant ma vie, il m'est arrivé d'avoir cru pendant longtemps avec confiance, soit à un ami, soit à une maîtresse, et de découvrir tout d'un coup que j'étais trompé, je ne puis rendre l'effet que cette découverte a produit sur moi qu'en le comparant à la poignée de main de la statue. C'est véritablement l'impression du marbre, comme si la réalité, dans toute sa mortelle froideur, me glaçait d'un baiser ; c'est le toucher de l'homme de pierre. Hélas ! L'affreux convive a frappé plus d'une fois à ma porte ; plus d'une fois nous avons soupé ensemble⁶¹⁷».

El gesto simbólico de dar la mano tiene valor jurídico y religiosos sin igual:

«[...] la phrase la plus connue, des versets de l'*Exode* qui renferment toute la signification de la pièce et où on trouve ces mots : *Main pour main*... La main de la statue pour la main que don Juan tendit à des vierges afin de vaincre leur dernière résistance, la vie de don Juan pour celle du Commandeur.

L'application de la loi du Talion, telle est la justice de Dieu, dit la statue du Commandeur⁶¹⁸».

⁶¹⁷ *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., pp. 35-39.

⁶¹⁸ Nota del traductor, in *L'abuseur de Séville* «Don Juan», *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, op. cit., p. 18.

Además de esta referencia escriturística, el gesto significa el contacto definitivo con la trascendencia y la muerte, con el destino individual, como se lee al final del Canto Segundo de *Namouna*:

«Et le jour que parut le convive de pierre,
Tu vins à sa rencontre, et lui tendis la main ;
Tu tombas foudroyé sur ton dernier festin :
Symbole merveilleux de l'homme sur la terre,
Cherchant de ta main gauche à soulever ton verre,
Abandonnant ta droite à celle du Destin⁶¹⁹ !».

Al final del Canto Tercero de *Namouna*, Hassan-Don Juan camina hacia la muerte, y su destino, su viaje, se aparenta al del hombre, «Où suis-je? Où vais-je?»:

«Mais le hasard peut tout, -et ce qu'on lui voit faire
Nous a souvent appris que le bonheur sur terre
Peut n'avoir qu'une nuit, comme la gloire un jour⁶²⁰».

Alfred de Musset alude a las versiones de Molière, Hoffmann y de Mozart⁶²¹:

«Quant au roué Français, au don Juan ordinaire,
Ivre, riche, joyeux, raillant l'homme de pierre,
[...]
Il en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique,
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,

⁶¹⁹ *Poésies, op. cit.*, p. 267.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 270.

⁶²¹ «[...] elle se trouva seule, un soir, dans son coin chéri, en face du *Don Juan* de Mozart», in *Emmeline, Prose, op. cit.*, p. 389 ; «[...]qu'on nous donne un acte de l'un, un acte de l'autre, qu'on mutile *Don Juan* (Don Juan !)⁶²¹», in *Compte rendu de Gustave III, op. cit.*, p. 984.

Et que de notre temps Shakspeare aurait trouvé.
Un jeune homme est assis au bord d'une prairie,
Pensif comme l'amour, beau comme le génie ;
Sa maîtresse enivrée est prête à s'endormir.
Il vient d'avoir vingt ans, son cœur vient de s'ouvrir ;
Rameau tremblant encor de l'arbre de la vie,
Tombé, comme le Christ, pour aimer et pour souffrir⁶²²».

De esta manera, podemos comprobar lo que ibamos anunciando un poco más arriba respecto al uso de la filosofía moral española que se presenta como un camino especialmente apto para alcanzar, a través del mito español, la universalidad. Y se puede apreciar este concepto en la obra, *Sur l'homme de génie*:

«Voyez-les ! Tous ces hommes tourmentés par le génie ont leur crise ; peu à peu leur être s'ébauche jusqu'au vertige ; ce fut le moment où le Génie lutta avec la Folie. Ils étaient montés jusqu'à ce point, et ils retombaient toujours dans la foule des hommes doués de raison : ainsi Shakspeare alla peu à peu jusqu'à *Hamlet*, Byron dans *Falstaff*, l'autre dans *Don Juan* ; le combat avec le démon était, l'homme avait triomphé⁶²³».

Finalmente acabaremos este apartado dedicado a Don Juan añadiendo una última conclusión acerca del grupo femenino. Ya hemos visto que Alfred de Musset considera al amor como una enfermedad. La mujer deseada conlleva todos los males, y aparece como el símbolo del amor representado por la *chute*. En efecto, el hombre *tombe amoureux* como uno *tombe malade*. Alfred de Musset escribe a George Sand, en 1833, una carta en la que dice: «J'ai cru que je m'en guérirais⁶²⁴».

⁶²² *Poésies, op. cit.*, pp. 260-261.

⁶²³ *Prose, op. cit.*, p. 939.

⁶²⁴ *Correspondance, op. cit.*, Genève, 1977, p. 43.

Hemos podido comprobar que, en los distintos ejemplos que hemos ido indicando, Alfred de Musset no se conforma con las versiones del Don Juan de la versión española: constituye su universo a partir de datos característicos propios de varias representaciones. En su caso, la figura simbólica de Don Juan, y la de *done Elvire éplorée*, se convierten en el símbolo puro para encarnar el amor y el sufrimiento.

9.2.3. Las citas correspondientes a Lope de Vega

Alfred de Musset, en *La Confession d'un enfant du siècle*, cita igualmente a otro maestro de la literatura española, Lope de Vega. Por una parte, la imagen del autor es polimorfa, por otra, los mismos temas se repiten en el conjunto de su obra. El joven Octave todavía no ha olvidado el episodio de la traición por su amada con su mejor amigo: la escena quedó grabada en su memoria. Veamos lo que escribe al respecto:

«[...] J'arrangeai ma chambre autour d'elle comme autrefois pour ma maîtresse. Je plaçai les fauteuils là où ils étaient un certain soir que je me rappelais. En général, dans toutes nos idées de bonheur, il y a un certain souvenir qui domine ; un jour, une heure qui a surpassé tous les autres, ou, sinon, qui en a été comme le type, comme le modèle ineffaçable ; un moment est venu, au milieu de tout cela, où l'homme s'est écrié comme Théodore, dans Lope de Véga [sic]:

-Fortune ! Mets un clou d'or à ta roue⁶²⁵».

Esta última frase procede de la obra de Lope de Vega *El perro del hortelano*, compuesta en 1613. Resumamos la obra: *El perro del hortelano* comienza con una rivalidad entre dos mujeres encantadoras, Diana y Marcela, por el amor del joven Teodoro. Desgraciadamente, Teodoro es de una clase social inferior ya que es secretario. Ricardo, marqués, encarga al lacayo Tristán que mate a Teodoro. Diana no permite que uno de su casa

⁶²⁵ *La Confession d'un enfant du siècle*, op. cit., p. 99.

esté enamorado. Es con ella y a través de ella que el refrán se ilustra. Citemos ahora los versos a los que Alfred de Musset alude:

«Detenga
La fortuna, en tanto bien,
Con clavo de oro la rueda». (vv. 3349-3351)

Todos los personajes de su obra han sufrido un engaño. Para Don Paez, se trata de la infidelidad de su amante Juana; para el conde Luigi, se trata de la infidelidad de su mujer; para la Camargo es el hecho de descubrir que su amante sigue fingiendo que la ama... El autor cuando se siente traicionado, el dolor es tan insoportable que recurre a la imagen del toro que muere, víctima inocente sin entender el por qué. Una vez apaciguados, los sentimientos de furor, odio y venganza, Musset se da cuenta de que únicamente el ser amado puede ofrecerle la felicidad, la plenitud. Y sigue buscando su ideal de amor...

9.2.4. Las citas correspondientes a Cervantes

A los dos hermanos Paul y Alfred de Musset les gustaban las hazañas de Don Quijote:

«Nous cherchions les prouesses, les combats, les grands coups de lance et d'épée. Quant aux scènes d'amour, nous n'en faisons point de cas, et nous tournions la page quand les paladins se mettaient à roucouler⁶²⁶».

Alfred de Musset y Don Quijote parecen coincidir en ser dos retratistas de sí mismos. Ambos se hacen a sí mismos en su propia andadura, mediante la recreación de su personalidad y de la realidad que los circunda.

⁶²⁶ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 44.

Para ello, experimentan una interiorización del héroe caballeresco que se va impregnado del proceso de locura:

«Un monde où aucune parole n'est assurée, où aucun sentiment n'a de certitude est un monde qui mène à la folie⁶²⁷».

El mal profundo de Alfred de Musset es el miedo a la locura, locura que resulta de sus crisis nerviosas⁶²⁸ de «autoscopia» internas y externas. La autoscopia interna consiste en ver con precisión el interior del propio cuerpo mientras la autoscopia externa consiste en verse a sí mismo, es decir delante de un espejo⁶²⁹. La huida lejos del otro favorece un repliegue sobre sí mismo; se genera así una introversión. Es la consecuencia de una ensoñación prolongada que desemboca en una inacción total. La única forma de acción posible consiste en recrear un universo paralelo, fruto de las imágenes de su propia conciencia y que le precipitaron en un mundo utópico, donde reina la belleza absoluta y el eterno femenino.

En este sentido, Alfred de Musset y Don Quijote debían tener una dama en su pensamiento a la que ofrecer el fruto de sus conquistas, a la que invocar en sus horas más amargas. Para ser personaje completo, aún le falta a don Quijote el complemento de su escudero, Sancho Panza, el compañero ideal para hacer palabra su vida, a través de un diálogo perpetuo que desnuda las almas soñadoras. De ahí los contrastes entre sueño y realidad, locura y sensatez, literatura y vida. Algo semejante le ocurre a Musset, que se complementa con su otro yo, como hemos visto por una parte, con su sombra, y por otra parte, el lector.

La mención a Cervantes aparece dos veces, una primera vez en *Le Poète déchu* y en *Mimi Pinson*. En *Mimi Pinson*, cita a Sancho: «Bref, nous

⁶²⁷ A. Heyvaert, *La transparence et l'indicible dans l'oeuvre d'Alfred de Musset*, op. cit., p. 23.

⁶²⁸ Crisis a las que hemos aludido en la segunda parte de nuestro estudio y a las que el propio autor se refiere continuamente en sus obras.

⁶²⁹ *Précis de psychologie*, op. cit., p. 72.

soupâmes comme dînait Sancho, et la colère nous porta même à briser quelques ustensiles⁶³⁰».

Un poco más tarde a Cervantes :

«Avec la galette parut, dans sa gloire, l'unique bouteille de vin de Champagne qui devait composer le dessert. Avec le vin on parla chanson. -Je vois, dit Marcel, je vois comme dit Cervantes, Zélia qui tousse ; c'est signe qu'elle veut chanter.

M^{lle} Pinson se met à chanter : -Mais que voulez-vous que je vous chante ? Je ne suis pas bégueule, je vous en préviens, mais je ne m'encanaille pas la mémoire !⁶³¹».

Alfred de Musset alude al auto de fe en *Le Poète déchu*. Hay como un traslado de la crueldad colectiva a la crueldad individual:

«On est difficile quand on souffre, et ce n'est pas aisé de plaire au chagrin. Je commençai, comme le curé de Cervantès, par purger ma bibliothèque et mettre mes idoles au grenier. J'avais dans ma chambre quantité de lithographies et de gravures, dont la meilleure me sembla hideuse⁶³²».

Paul de Musset relata en su biografía este acontecimiento. La madre de Alfred de Musset dejó de vivir con él para vivir con la hermana de Alfred. Así que el año 1839 fue un período de cambios internos y exteriores en Alfred de Musset que se mudó de casa en el Quai Voltaire y decidió quemar algunos de sus libros como si fuera un *auto-da-fé* y sólo conservó Sophocle, Aristophane, Horace, Shakespeare, Lord Byron, Goethe, Boccace, Rabelais, Mathurin Régnier, Montaigne, *Plutarque* d'Amyot y André Chénier, Léopardi⁶³³.

⁶³⁰ *Prose, op. cit.*, p. 722.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 724.

⁶³² *Ibid.*, p. 311.

⁶³³ *Biographie d'Alfred de Musset, op. cit.*, p. 135.

A Alfred de Musset le atrae la capacidad de Don Quijote para la ensoñación como se puede observar en *Voyage où il vous plaira*:

«O pouvoir des rêves ! La Mort elle-même n'eut pas plutôt disparu dans un gouffre béant, que je ne pensai plus à elle.

J'avais tort pourtant, car elle n'est jamais loin.

[...]

Et, après le héros troyen, un héros non moins illustre, don Quichotte, sorti un matin de chez lui par une porte de derrière, se trouva par un soleil ardent dans la pleine de Monciel [sic], sans savoir plus qu'Énée où il allait, et sans s'en embarrasser plus que nous.

Quoi de plus triste, en effet, qu'un voyage dont on sait le terme⁶³⁴?».

Del héroe manchego, le atrae igualmente su cuerda locura, el saber buscar los placeres del espíritu por encima de los materiales, su falta de hipocresía, su franqueza, su valor y su generosidad, su fidelidad a sí mismo y a los demás:

«Mieux que d'autres lecteurs plus raisonnables, nous avons pu juger que le livre de Cervantès est plein de sagesse, de bon sens et de juste mesure, qu'il purge l'esprit du fatras extravagant et ridicule, et qu'il atteint sans le dépasser le but où vise l'auteur, qui est, comme Cervantès le dit lui-même, de signaler au mépris des hommes un genre littérature faux et absurde.

Ce penchant un peu fataliste se reconnaît assez aisément dans les nouvelles et les comédies, notamment chez les personnages auxquels l'auteur a prêté ses idées et ses sentiments⁶³⁵».

⁶³⁴ *Voyage où il vous plaira*, op. cit., pp. 268-269.

⁶³⁵ *Biographie d'Alfred de Musset*, op. cit., p. 65.

Gracias a este paralelismo con Don Quijote y Sancho Panza, su sombra que se alarga en el espacio y en el tiempo, Alfred de Musset accede de este modo a la locura cuerda de Don Quijote. Hagamos alusión a la bacía del barbero que el caballero confundía con el yelmo de Mambrino. Frente a las aseveraciones de su escudero, Don Quijote opta por una solución relativista : «Eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa». Alfred de Musset y Don Quijote resuelven el mundo en un problema de perspectiva: Don Quijote mezcla los límites entre apariencia y realidad, incluso a veces Sancho cae en el mismo error. Esa confusión nunca salpica al lector, puesto que un tercer testigo, la voz del narrador, se encarga de resolver la ambigüedad y de disipar las dudas.

9.2.5. La cita correspondiente a Guillén de Castro

En *De la Tragédie. À propos des débuts de Mademoiselle Rachel*, Alfred de Musset escribe sobre Guillén de Castro y *El Cid* de Corneille:

«Corneille se saisit de cette source nouvelle ; à peine eut-elle jailli devant lui qu'il l'a changea en fleuve ; il résolut de montrer la passion aux prises avec le devoir, avec le malheur, avec les liens du sang, avec la religion ; la pièce espagnole de Guilhem de Castro [sic] lui sembla la plus propre à développer sa pensée ; il en fit une imitation qui est restée et restera toujours comme un chef-d'œuvre ; puis, comme il était aussi simple qu'il était grand, il écrivit une poétique, afin de répandre le trésor qu'il avait trouvé, ce dont Racine profita si bien. Par cette poétique, il consacra le principe dont il était question tout à l'heure, c'est-à-dire de faire périr le personnage intéressant par une cause qui est en lui, et non hors de lui, comme chez les Grecs.

La passion est donc devenue la base, ou plutôt l'axe des tragédies modernes. Au lieu de se mêler à l'intrigue pour la compliquer et pour la nouer comme autrefois, elle est maintenant la cause première. Elle naît d'elle-même et tout vient d'elle : une passion et un obstacle, voilà le résumé de presque toutes nos pièces⁶³⁶».

Musset confirma el papel divulgador de Pierre Corneille para la literatura española. Además afirma que Guillén de Castro es uno de los casos evidentes de la universalidad del teatro español. Vio Corneille en la obra de Castro, una obra de arte respecto a unas consideraciones humanas y psicológicas. Corneille consigue dotar a sus personajes de fuerza y de complejidad interior. Chimène es la mujer doliente, de sensibilidad inquieta y herida. En cambio, Jimena posee la simplicidad el amor-honor. Así, el *Cid* de Castro se hizo universal en la tragedia corneiliana, en que lo humano del conflicto entre Rodrigo y Jimena, estaba al alcance de todo el mundo. La penetración psicológica de los personajes, de sus dramas, sin hechos desmesurados, va por la vena que informara los mitos griegos de la obra de Racine⁶³⁷.

Esto es lo que captó Musset en el teatro de Corneille: en su *Cid* se refleja su inclinación hacia uno de los mitos de la literatura y de la personalidad del pueblo español. Seguramente, las hazañas valerosas de Rodrigo Díaz de Vivar llenaron sus sueños desde la infancia.

⁶³⁶ *Prose, op. cit.*, pp. 894-895.

⁶³⁷ Á. Valbuena Prat, *Historia del Teatro español, op. cit.*, pp. 193-194. Cioranescu añade: «Il convient aussi de situer dès le commencement le problème *in medias res*, au point du croisement et de la confrontation de la tragédie avec l'imagination romanesque. Je n'entends pas par romanesque seulement ce qui dérive immédiatement du roman, mais aussi toute imagination qui fait de la réalité, historique ou feinte, une structure capable d'exprimer une passion ou un destin», in *Le Masque et le visage, op. cit.*, pp. 362.

9.3. Dos ejemplos de distancia histórica: Carlos V y Don Pedro

En este apartado estudiaremos las siguientes obras: *Charles-Quint au Monastère de Saint-Just*, *Le Fils du Titien* y *Carmosine*.

En primer lugar, vamos a presentar la obra titulada *Charles Quint au Monastère de Saint-Just*, que se publicó en septiembre de 1859. No se sabe con precisión cuando la compuso. Según Paul de Musset, que dató el texto de 1829, los versos son de los años de las primeras producciones de Alfred de Musset. La nota del editor Maurice Allem precisa:

«S'il ne les a pas insérés dans sa première publication, c'est qu'un sujet historique ne pouvait entrer dans la composition des *Contes d'Espagne et d'Italie*, mais nous savons de source certaine qu'ils ne les jugerait pas indignes de lui⁶³⁸».

Aunque el poeta empieza por presentarnos a Carlos V como el Emperador, aunque haga referencia a Francisco I desde una perspectiva histórica, en realidad opta por desarrollar una poesía intimista en la que el personaje Carlos V aparece desde una perspectiva humana, no política. Describe a un hombre mayor a punto de morir, que recuerda su pasado al son de los relojes de cobre:

«L'Empereur vit, un soir, le soleil s'en aller ;
Il courba son front triste, et resta sans parler.
Puis, comme il entendit ses horloges de cuivre,
Qu'il venait d'accorder, d'un pied boiteux se suivre,
Il pensa qu'autrefois sans avoir réussi,
D'accorder les humains il avait pris souci⁶³⁹».

⁶³⁸ *Poésies, op. cit.*, pp. 856-857.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 487.

Al principio, recuerda sus preocupaciones por formar su imperio. Durante once veces cruzó los mares para irse a los Países Bajos, Inglaterra, Alemania y África. En un apóstrofe a Dios, el emperador hace un examen de conciencia sobre los móviles de su ambición:

«-Seigneur, Seigneur ! dit-il, qui m'en donna l'envie ?
 J'ai traversé la mer onze fois dans ma vie ;
 Dix fois les Pays-Bas ; l'Angleterre trois fois ;
 Ai-je assez fait la guerre à ce pauvre François !
 J'ai vu deux fois l'Afrique et neuf fois l'Allemagne,
 Et voici que je meurs sujet du roi d'Espagne⁶⁴⁰».

La enumeración de tantas hazañas y conquistas nos recuerda el verismo histórico que habíamos comprobado en la primera parte de nuestro estudio. Ahora sus peores enemigos son el olvido y la muerte. Hace una referencia a la copa, como *La Coupe et les lèvres*. A cada uno le espera la muerte:

«Eh ! que faire à régner ? je n'ai plus d'ennemi ;
 Chacun s'est dans la tombe, à son tour, endormi.
 Comme un chien affamé, l'oubli tous les dévore ;
 Déjà le soir d'un siècle à l'autre sert d'aurore.
 Ai-je donc, plus habile à plus longtemps souffrir,
 Seul parmi tant de rois, oublié de mourir ?
 Ou, dans leurs doigts roidis [sic] quand la coupe fut pleine,
 Quand le glaive de Dieu, pour niveler la plaine,
 Décima les grands monts, étais-je donc si bas,
 Que l'archange, en passant, alors ne me vit pas ?⁶⁴¹».

En su estado de postración desea la muerte y sufre por sentirse abandonado por su propio hijo. El lector se adentra cada vez más en el

⁶⁴⁰ *Poésies, op. cit.*, p. 487.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 487

interior del alma de Carlos V convertido ahora en un moribundo padre que recuerda con afecto a su enemigo mortal:

«Philippe !...que saint Just de ses crimes le sauve !
La France !...oh ! quel destin, en ses jeux si profond,
Mit la duègne orgueilleuse aux mains d'un roi bouffon,
Qui s'en va, rajustant son pourpoint à sa taille,
Aux oisifs carrousels se peindre une bataille !
Ah ! quand mourut François, quel sage s'est douté
Que du seul Charles-Quint il mourait regretté ?
Avec son dernier cri sonna ma dernière heure.
Où trouver maintenant personne qui me pleure ?
Mon fils me laisse ici m'achever ; car enfin
Qui lui dira si c'est de vieillesse ou de faim ?
Il me donne la mort pour prix de sa naissance !⁶⁴²».

Acepta la muerte y se resigna ante ella para hacerse eterno a través del nacimiento de su hijo. A pesar de haber sido el emperador en campos de batalla, a pesar de su resignación ante la muerte, tiene miedo al infierno y pide perdón a Dios por sus pecados. Reza llorando, arrodillado, con la frente sobre una piedra. La metamorfosis se produce: acepta el destino y se prepara a bien morir. Entonces, de repente, el sepulcro de ébano se abre como si fuera una cama nupcial. Ante un espectro terrible que le invita a acompañarle, Carlos V camina hacia su tumba. El ataúd «grita» al contacto de la frialdad del cuerpo, y el coro canta el himno de los muertos:

«C'est ainsi que parla cet homme au coeur de fer ;
Puis, se voyant dans l'ombre, il eut peur de l'enfer !
[...]
-Non !, Rien à vous, Seigneur, ne peut être caché.
Kyrie eleison ! car j'ai beaucoup péché !-
Alors, avec des pleurs il disait sa prière,

⁶⁴² *Ibid.*, p. 488.

Les genoux tout tremblants et le front sur la pierre.
 Tout à coup il s'arrête, il se lève, et ses yeux
 Se clouaient à la terre et sa pensée aux cieux.
 Voici que, sur l'autel couvert de draps funèbres,
 Les lugubres flambeaux ont rompu les ténèbres
 Et les prêtres debout, comme des noirs cyprès,
 S'assemblent étonnés des sinistres apprêts.
 Et les vieux serviteurs disaient : -Qui donc va naître
 Ou mourir ? -et pourtant priaient sans le connaître ;
 [...]

Sous les larmes d'argent le sépulcre d'ébène
 S'ouvrait, lit nuptial par la mort apprêté,
 Où la vie en ses bras reçoit l'éternité.
 Alors un spectre vint, se traînant aux murailles
 Livide, épouvanter les mornes funérailles.
 [...]

-Je m'y couche, et j'attends que m'y suive qui m'aime.
 [...]

Et le cercueil cria sous ses membres glacés,
 Puis le chœur entonna l'hymne des trépassés⁶⁴³».

Reaparecen aquí los temas predilectos del autor: la muerte en relación con el amor, -la cama nupcial, el espectro, la piedra, la mujer, la dueña orgullosa-, la personificación del ataúd, los recuerdos, la relación narrador entre lector y espectador.

El autor, al estilo de un trovador, canta las hazañas épicas de su héroe mezclando el modo enunciativo del monólogo con el del diálogo y el tiempo del presente histórico con el pretérito e imperfecto, de tal manera que el lector y espectador puede seguir y presenciar la escena. En este sentido, la composición de *Charles Quint au Monastère de Saint-Just*, se asemeja a sus primeras «poesías dramáticas» de *Les Contes d'Espagne et d'Italie*.

⁶⁴³ *Ibid.*, pp. 488-489.

Antes de aproximarnos a este tema más adelante con el estudio de *Don Paez* y de *Agnès de Guadarra*, veamos la segunda mención a la figura de Carlos V y su hijo Felipe II.

Anteriormente ya hemos mencionado la obra de *Le Fils du Titien* cuando hablamos acerca de Aimée d'Alton que fue una de las fuentes de inspiración para la realización de esta obra en prosa. Béatrice, la protagonista, intenta sacar a Pippo de su vida desordenada y convencerle de que realice una pintura que se convertirá en obra maestra: el retrato de Béatrice.

La anécdota del pincel que se cae al suelo permite la introducción de las palabras del hijo del Tiziano en homenaje a su padre. Recuerda perfectamente, a pesar de su juventud, la escena que impactó al joven pintor:

«-Étiez-vous présent à cette scène, demanda Béatrice, et pourriez-vous m'en faire le récit ?

-J'étais bien jeune, répondit Pippo, mais je m'en souviens. C'était à Bologne. Il y avait eu une entrevue entre le pape et l'empereur; il s'agissait du duché de Florence, ou, pour mieux dire, du sort de l'Italie. On avait vu Paul III et Charles-Quint causer ensemble sur une terrasse, et pendant leur entretien la ville entière se taisait. Au bout d'une heure tout était décidé ; un grand bruit d'hommes et de chevaux avait succédé au silence. On ignorait ce qui allait arriver, et on s'agitait pour le savoir ; mais le plus profond mystère avait été ordonné; les habitants regardaient passer avec curiosité et avec terreur les moindres officiers des deux cours; on parlait d'un démembrement de l'Italie, d'exils et de principautés nouvelles. Mon père travaillait à un grand tableau, et il était au haut de l'échelle qui lui servait à peindre, lorsque des hallebardiers, leur pique à la main, ouvrirent la porte et se rangèrent contre le mur. Un page entra et cria à haute voix: "César ! ". Quelques minutes après, l'empereur parut, raide dans son pourpoint, et souriant dans sa barbe rousse. Mon père, surpris et charmé de cette

visite inattendue, descendait aussi vite qu'il pouvait de son échelle ; il était vieux; en s'appuyant à la rampe, il laissa tomber son pinceau. Tout le monde restait immobile, car la présence de l'empereur nous avait changés en statues. Mon père était confus de sa lenteur et de sa maladresse, mais il craignait, en se hâtant, de se blesser; Charles-Quint fit quelques pas en avant, se courba lentement et ramassa le pinceau. "Le Titien, dit-il d'une voix claire et impérieuse, le Titien mérite bien d'être servi par le César". Et, avec une majesté vraiment sans égale, il rendit le pinceau à mon père, qui mit un genou en terre pour le recevoir⁶⁴⁴».

Béatrice compara el pincel de Tiziano con la espada de Felipe II:

«Après ce récit que Pippo n'avait pu faire sans émotion, Béatrice resta silencieuse, pendant quelque temps ; elle baissait la tête et paraissait tellement distraite, qu'il lui demanda à quoi elle pensait.

-Je pense à une chose, répondit-elle. Charles-Quint est mort maintenant, et son fils est roi d'Espagne. Que dirait-on de Philippe II, si, au lieu de porter l'épée de son père, il la laissait se rouiller dans une armoire ?

Pippo sourit, et, quoiqu'il eût compris la pensée de Béatrice, il lui demanda ce qu'elle voulait dire par là.

-Je veux dire, répondit-elle, que toi aussi tu es l'héritier d'un roi, car le Bordone, le Moretto, le Romanino sont de bons peintres ; le Tintoret et le Giorgone étaient des artistes ; mais le Titien était un roi ; et maintenant qui porte son sceptre ?

[...]

Voilà ce qu'on dira des fils du Titien: "L'un aurait été grand s'il avait vécu, et l'autre s'il l'avait voulu".

-Crois-tu cela? dit en riant Pippo ; eh bien ! on ajoutera donc: "Mais il aime mieux aller en gondole avec Béatrice Donato".

[...]

⁶⁴⁴ *Prose, op. cit.*, p. 438.

Tes amis te trompent, mais je remplis mon devoir en te disant que tu outrages la mémoire de ton père; et qui te le dirait, si ce n'est pas moi ? [...] Si vous acceptez, dans un an d'ici vous ne m'aimerez probablement plus, mais vous aurez pris l'habitude du travail, et il y aura un grand nom de plus en Italie. Si vous refusez, je ne puis cesser de vous aimer, mais ce sera me dire que vous ne m'aimez pas⁶⁴⁵».

Hemos podido ver cómo la imaginación del autor, a partir de un recuerdo propio transforma la historia de tal manera que su propio texto se convierta en una leyenda en la que se mezclan ficción y realidad.

Maurice Allem aporta la siguiente precisión acerca de esta anécdota:

«Charles-Quint admirait le Titien et semble l'avoir admiré entre tous les peintres. Le Titien fit de son impérial admirateur plusieurs portraits dont chacun, au dire de Vasari, fut payé mille écus d'or. On a dit que c'est à Bologne (donc vers 1530) que Charles-Quint aurait ramassé le pinceau de son peintre. On a dit aussi que ce fut à Augsbourg et ce serait plus vraisemblable. Le Titien était alors à la cour de Charles-Quint en tant que peintre officiel. Il était âgé de soixante-dix ans et il avait le prestige de l'âge et de la gloire. L'hommage de Charles-Quint se comprendrait mieux si, toutefois, cette anecdote n'est pas une légende. Ce qui est certain c'est que Charles-Quint ne put avoir de conversation à Bologne avec le Pape Paul III qui n'était encore que le cardinal Farnèse et ne devint pape qu'en 1534; en 1530 le pape était Clément VII (Jules de Médicis) à qui succéda Paul III⁶⁴⁶».

Hay otro caso de distorsión histórica provocada por el uso del *emprunt*. Hablemos de *Carmosine*, obra teatral escrita en 1850.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pp. 439-440.

⁶⁴⁶ Nota de M. Allem, in *Prose, op. cit.*, p.1134.

En la segunda parte de nuestro estudio hemos mencionado la referencia a los personajes del rey don Pedro y de Constanza de la obra *Inés de Castro*, de Houdar de la Motte. He aquí una sinopsis de la obra:

«Alfonso, rey de Portugal, llamado el *Justiciero*, había prometido unir a su hijo don Pedro con Constanza. Pero el matrimonio secreto del príncipe con Inés, dama de honor de la reina, obligó al príncipe a rechazar la orden de su padre. La reina, que lo había adivinado todo, vio cómo le confiaban la custodia de Inés. Con el fin de raptarla, don Pedro encabeza una tropa rebelde. Inés rechaza seguirlo y él es detenido por su padre, juzgado y condenado. Constanza ruega a Inés que salve al príncipe pidiendo el perdón real. Inés lo consigue cuando le revela su unión y le presenta dos hijos. Conmovido y magnánimo, Alfonso perdona justo en el momento en el que Inés expira, envenenada, en los brazos de don Pedro⁶⁴⁷».

Alfred de Musset adopta una versión novelesca de la historia y une, en la ficción, al rey don Pèdre con Constance. Veamos la situación que ofrece Alfred de Musset en la obra *Carmosine*. Carmosine, hija del médico Maître Bernard, sufre de un mal desconocido. La cortejan a la vez Périllo, su amigo de la infancia, y Ser Vespasiano, favorito de la madre que se llama Dame Pâque. Minuccio, el bufón, descubre el secreto de Carmosine: está enamorada del rey don Pedro, a quien había visto desde su ventana durante un torneo. Amor imposible, por lo tanto Carmosine le pide a Minuccio que no revele su secreto nada más que al rey antes de su muerte. Paralelamente, Périllo que se siente rechazado por Carmosine solicita al rey alistarse en sus tropas⁶⁴⁸. Sin embargo, el rey se entera del motivo de Périllo, el amante abandonado, y confía el problema a la reina Constance. Ella envía una sortija del rey a Carmosine. La reina, haciéndose pasar por otra mujer, se reúne con Carmosine y le cuenta la historia de una amiga suya, que está

⁶⁴⁷ Sinopsis proporcionada por A. Ferreira de Brito, in «Temas y problemas españoles en el teatro», in *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, *op.cit.*, p. 404.

⁶⁴⁸ *Théâtre*, *op.cit.*, pp. 814 -816.

viviendo un amor imposible, refiriéndose a la misma historia de amor de Carmosine por el rey.

Consigue convencerla de que se case con Périllo y venga a vivir a la corte:

« La Reine

Tout à l'heure, si vous le permettez. -Je suis étrangère, mademoiselle, et j'occupe à la Cour d'Espagne une position assez élevée. Je porte à ce jeune homme [Périllo] beaucoup d'intérêt, et il serait possible qu'un jour le crédit dont je puis disposer devînt utile à sa fortune.

[...]

Qui s'attache à un rêve dont elle se fait un monde, innocemment, sans y réfléchir, par un penchant naturel du cœur, et qui, hélas! en cherchant l'impossible, passe bien souvent à côté du bonheur⁶⁴⁹».

Finalmente, Carmosine reconoce que la mujer que vino a verla es la reina y que la historia de su amiga es su propia historia de amor imposible con el rey:

La Reine

«Vous voyez donc bien, mon enfant, que je ne vous dis pas d'oublier don Père. [...]

C'est moi qui veux que, loin d'oublier don Père, vous puissiez le voir tous les jours ; qu'au lieu de combattre un penchant dont vous n'avez pas à vous défendre, vous cédiez à cette franche impulsion de votre âme vers ce qui est beau, noble et généreux, car on devient meilleur avec un tel amour ; c'est moi, Carmosine, qui veux vous apprendre que l'on peut aimer sans souffrir⁶⁵⁰».

⁶⁴⁹ *Ibid.*, pp. 842-847.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, pp. 849-851.

Maître Bernard, el padre de Carmosine se sorprende de la llegada de la reina y Minuccio, para disimular, responde:

«Point, c'est une simple consultation, qu'ils vont faire en particulier. Les Espagnols tiennent cela des Arabes. Le roi est un grand médecin ; c'est la méthode d'Albucassis⁶⁵¹».

Así vemos que, en *Carmosine*, el amor por el rey es el amor idealizado y el matrimonio con Périllo es el amor real. La solución final es posible porque los monarcas cobran un papel de *deus ex machina*. La obra se aparenta entonces a un cuento de hadas en el que después del desorden llega el orden como en las comedias españolas.

9.4. Reflexión sobre el proceso de escritura: el Romancero

En este apartado estudiaremos *Don Paez y Agnès de Guadarra*.

Como es bien sabido, importantes comedias españolas son deudoras del Romancero: piénsese en *Las Mocedades del Cid*, en *Las Guerras civiles de Granada*, en el mismo *Quijote*⁶⁵².

Cabría observar que las obras *À quoi rêvent les jeunes filles*, *La Coupe et les lèvres* y *Les Marrons du Feu* se señalan como «poesía», por deseo del autor Alfred de Musset. Si bien, su estructura se aparenta más a las obras de corte dramático:

«*À quoi rêvent les jeunes filles*, *La Coupe et les lèvres* et même *Les Marrons du Feu*, devraient prendre place parmi les œuvres dramatiques, mais Alfred de Musset les ayant toujours laissées parmi

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 853. En la España árabe, el médico era educado en la doctrina conceptista, filosófica y galénica. Gozaba de un estatus social elevado y se relacionaba con el poder económico y administrativo.

⁶⁵² *Vid.* R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, *op. cit.*, p. 34.

ses poésies, il n'y avait, par respect pour sa décision, qu'à les y maintenir⁶⁵³».

Este mismo crítico resalta también que la primera obra de los *Contes d'Espagne et d'Italie*, *Don Paez*, es un cuento que podría ser una obra de teatro:

«Don Paez est un conte qui, développé et divisé en scènes, deviendrait aisément une pièce de théâtre, et, d'ailleurs, l'un des dialogues de ce conte est disposé comme dans une pièce de théâtre⁶⁵⁴».

Gochberg comparte esta misma opinión:

«In the narrative poem *Don Paez* (1829), written just before *Les Marrons du feu* and traditionally lodged as the first text of *Premières poésies*, the reader is faced with unexpected and extensive shifts from narrative to theatrical style. I'm not referring to the use of dialogue [...] but to the theatrical organization of speaking parts which is characteristic of the drama⁶⁵⁵».

En fechas contemporáneas a *Don Paez*, un artículo de *la Quotidienne*, del 12 de febrero de 1830, señala el «sens dramatique de l'œuvre⁶⁵⁶». Además unos años más tarde, en 1868, inspiró a A. Burtal para la creación de su ópera, también titulada *Don Paez*⁶⁵⁷.

Seguidamente vamos a proceder a estudiar la composición del poema *Don Paez*, publicado en los *Contes d'Espagne et d'Italie*. Un narrador relata, al estilo de los trovadores, una historia de amor en una España romántica en

⁶⁵³ Vid. M. Allem, *Poésies*, Introduction, *op. cit.* p. X.

⁶⁵⁴ *Théâtre*, Introduction, *op. cit.*, p. IX.

⁶⁵⁵ H. Gochberg, *Stage of dreams: the dramatic art of Alfred de Musset (1828-1834)*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵⁶ *Poésies*, *op. cit.*, p. 610.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 610.

la que predomina la visualización de la escena situada en Madrid. Don Paez, soldado, y Juana d'Orvado, condesa andaluza, viven un amor apasionado pero en el que pronto irrumpen los celos: Juana le traiciona con el soldado Étur de Guadassé. Don Paez, ofendido, desafía al otro soldado a combatir en duelo. Después de matarle, pone fin a la vida de su amada mediante un filtro proporcionado por Bélisa, la alcahueta.

Alfred de Musset, antes de empezar el poema, hace referencia, en lengua inglesa, a una cita que procede del *Othello* de Shakespeare:

«I had been happy, if the general camp,
Pioneers and all, had tasted her sweet body
So I had nothing known⁶⁵⁸».

Subraya Allem al respecto:

«Dans l'édition originale il y a: "OTHELLO: *The Moor of Venice*". Les vers cités sont dits par Othello, parlant de Desdémone à Iago, qui avait accusé Desdémone d'infidélité: "Si même le camp tout entier, jusqu'au dernier terrassier, s'était frotté à son ventre, j'aurais voulu rester aveugle -et heureux comme avant !"

[...] Vigny a mis pour épigraphe à *Dolorida*: "Jo [sic] amo más a tu amor que a tu vida" (Prov. espagnol). "J'aime mieux ton amour que ta vie". Cette épigraphe eût fort convenu à *Don Paez* et l'épigraphe de *Don Paez* à *Dolorida*⁶⁵⁹ ».

Como en *L'Anglais mangeur d'opium* se repite la confusión entre ficción y realidad: un narrador en primera persona cuenta la historia a un lector-hermano, estableciendo cierta complicidad entre el lector y él. El lector, interpelado tres veces «Frère» se convierte en un lector-oyente de la historia «Écoutez une histoire». Este recurso provoca una duda sobre quién

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁵⁹ *Théâtre compl.* de Shakespeare, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, acte III, sc. III., in *Poésies*, *op. cit.*, p. 605.

cuenta la historia en realidad: si el yo es una tercera persona, el personaje *Don Paez* que sólo ha soñado, o el propio autor.

La historia se compone de cuatro partes o cuadros. En la primera parte, compuesta de treinta y un versos, el narrador emite una crítica contra la frialdad de las *bégueules*. Pero este tipo de mujer es preferible al segundo tipo -las intrigantes-, que sólo se interesan por intrigas nuevas y acarrearán el peor de los desenlaces:

«Certes, ces femmes-là, pour mener cette vie,
Portent un cœur châtré de toute noble envie ;
Elles n'ont pas de sang et pas d'entrailles. -Mais,
Sur ma tête et mes os, frère, je vous promets
Qu'elles valent encor quatre fois mieux que celles
Dont le temps se dépense en intrigues nouvelles.
[...]
Mais, oh ! la triste chose et l'étrange malheur,
Lorsque dans leurs filets tombe un homme de cœur !⁶⁶⁰»

Aporta una prueba de lo que anuncia. A modo de ejemplaridad, el narrador se dirige al lector - oyente:

«Ce que je dis ici, je le prouve en exemple.
J'entre donc en matière, et, sans discours plus ample,
Écoutez une histoire⁶⁶¹».

Describe en veintidós versos el interior de una casa que se sitúa en la plaza San Bernardo, un martes, a las dos de la madrugada. El ojo del narrador, acompañado del ojo del lector, desde una ventana y a través de una ranura en la persiana, puede observar el interior de una habitación lujosa repleta de candelabros de oro, mármoles, tapices, frascos, vinos, perfumes, una bandurria que todavía se estremece como el seno de la mujer después de bailar. La luna romántica, a través de la ojiva española, alumbra

⁶⁶⁰ *Poésies, op. cit.*, p. 4.

⁶⁶¹ *Ibid.*

la escena mezclando llamas de oro con reflejos plateados. La mirada del narrador que invita al espectador «Frère», discurre por la habitación para situar el decorado de la escena hasta focalizarse en un pie desnudo. Los diez siguientes versos relatan la reflexión del narrador sobre la belleza de las mujeres españolas y de España como un gran país. De nuevo el tópico: esta mujer tiene el pie muy pequeño, comparable al de Cenicienta:

«Qui, contre ce pied-là, n'eût en vain essayé
Comme dans Cendrillon de mesurer un pied⁶⁶²».

Los veinte versos siguientes, especialmente sensuales, describen la mujer entregándose a su galán: ojo húmedo, brazos muertos, amor lánguido, su cabello, su seno, una mejilla púrpura, y labios, besos apasionados... El ritmo lento viene a romperse con el tránsito del tiempo interrumpido por el reloj de un convento. Los tiempos verbales cambian al pretérito indefinido y presente de indicativo:

«Ainsi passait le temps.
[...]
L'horloge d'un couvent s'ébranla lentement ;
Sur quoi le jeune homme courut, en un moment,
D'abord à son habit, ensuite à son épée ;
Puis voyant sa beauté en pleurs toute trempée :
-Allons, mon adorée, un baiser, et bonsoir !⁶⁶³-» .

Ella, celosa, piensa que va a reunirse con otra dama. Sin embargo, él contesta afirmándole que su amante será su *guérite* de soldado. Alfred de Musset sugiere al lector lo que va ocurrir después:

«Ma galante, ce soir, mort-Dieu, c'est ma guérite⁶⁶⁴».

⁶⁶² *Ibid.*, p. 5.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁶⁴ *Ibid.*

El primer cuadro se acaba: el lector-espectador sitúa la escena, conoce a los dos personajes y está pendiente de la continuación.

El segundo cuadro se sitúa en el cuartel de Don Paez, donde el narrador nos describe una escena de soldados jugando a los dados, y bebiendo vino, escena en la que los relatos y las reflexiones sobre las mujeres no faltan: uno de los hombres habla de dona Cazales de Sevilla, otro de Arabelle. Mientras tanto, el enamorado Don Paez se deleita recordando a su amada:

«Il ne pouvait fermer ses paupières sans voir
Sa maîtresse passer, blanche avec un œil noir !⁶⁶⁵».

Cuando de repente, un dragón del ejército se despierta y habla de Juana. La imagen del dragón es sorprendente:

«[...] Frères, cria de loin
Un dragon jaune et bleu qui dormait dans du foin,
Vous m'avez éveillé ; je rêvais à ma belle.
-Vrai, mon petit ribaud ! dirent-ils, quelle est-elle ?
Lui, bâillant à moitié : Par Dieu ! C'est l'Orvado,
Dit-il, la Juana, place San Bernardo⁶⁶⁶».

El uso de la palabra «Dios» no es una coincidencia:

«Dieu fit que Don Paez l'entendit ; et la fièvre
Le prenant aux cheveux, il se mordit la lèvre⁶⁶⁷».

Una mecha del pelo de Juana que Don Étur había guardado en su medallón de márfil, es la prueba que aporta el dragón a Don Paez. Juana le ha sido infiel. Don Paez sufre como el toro que acaba de recibir las picas en

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

su cuerpo. Hacen una promesa, es decir, el que salga vivo del duelo matará a Juana:

«Tope, dit le dragon, et qu'elle meure, comme
Il est vrai qu'elle va causer la mort d'un homme⁶⁶⁸.

Don Étur muere como ya lo hemos visto a propósito de los dos hermanos que combaten cruelmente. Acaba el segundo cuadro con ocho versos de reflexión sobre el amor y sus consecuencias:

«Amour, fléau du monde, exécration folie,
Toi qu'un lien si frêle à la volupté lie,
Quand par tant d'autres nœuds tu tiens à la douleur,
Si jamais, par les yeux d'une femme sans cœur,
Tu peux m'entrer au ventre et m'empoisonner l'âme,
Ainsi que d'une plaie on arrache une lame,
Plutôt que comme lâche on me voie souffrir,
Je t'en arracherai, quand j'en devrai mourir⁶⁶⁹».

El tercer cuadro empieza, por contrastes, con la lujosa casa de Juana, con una casa miserable sin puerta, ya descrita anteriormente, respecto a la España infernal. Alfred de Musset hace la descripción de Bélisa, la alcahueta:

«À dire vrai, c'était une fille de joie.
Vous l'eussiez vue un temps en basquine de soie,
Et l'on se retournait quand, avec son grelot,
La Bélisa passait sur sa mule au galop.
C'étaient des boléros, des fleurs, des mascarades.
La misère aujourd'hui l'a prise. -Les alcaldes,
Connaissant le taudis pour triste et mal hanté,
La laissent sous son toit mourir par charité.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

Là, depuis quelques ans, elle traîne une vie
Que soutient à grand'peine une sale industrie :
Elle passe à Madrid pour sorcière, et les gens
Du peuple vont la voir à l'insu des sergents⁶⁷⁰».

Allem citando a Brunet indica el paralelo de la Bélisa con la Celestina:

«Mme V. Brunet a rapproché la Bélisa de Musset de la Célestine du théâtre espagnol. Elles furent toutes deux des filles de joie, toutes deux vieillies, sont devenues des entremetteuses. La Bélisa habite près des barrières, c'est-à-dire des portes de la ville; la Célestine demeure aussi au bord de la ville, près des tanneries, sur le bord de la rivière, une maison isolée, à moitié détruite, peu meublée et encore moins abondamment pourvue. Dans ce milieu elle faisait, outre son métier d'entremetteuse, celui de lingère, celui de sorcière (comme la Bélisa) et celui de parfumeuse. "Elle avait une chambre pleine d'alambics, de fioles, de petits barils de terre, de cuivre et d'étain faits de mille façons". La Célestine donnait des consultations: "à quelques-uns elle donnait des cœurs de cire pleins d'aiguilles brisées et d'autres choses faites de glaise et de plomb et fort hideuses à voir. Elle traçait des figures, elles traçait des paroles près de terre". Métier de sorcière comme la Bélisa. [...]

On a vu déjà que Bélisa avait appelé Don Paez "mon fils", il répond ici en l'appelant "ma mère". De même au premier acte de la Célestine, la Célestina appelle Parména "mon fils" et lui l'appelle "ma mère"⁶⁷¹».

La Bélisa le proporciona un brebaje y le describe los sintomas:

«Tu seras
Tout d'abord comme pris de vin. -Tu sentiras
Tous tes esprits flottants, comme une langueur sourde
Jusqu'au fond de tes os, et ta tête si lourde

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁷¹ *Vid.* las notas 34 y 40, in *Poésies, op. cit.*, pp. 608-609.

Que tu la croirais prête à choir à chaque pas.
 Tes yeux se lasseront, -et tu t'endormiras :
 Mais d'un sommeil de plomb, sans mouvement, sans rêve.
 C'est pendant ce moment que le charme s'achève.
 Dès qu'il aura cessé, mon fils, [...]

Tu sentiras ton cœur bondir de volupté,
 Et les anges du ciel marcher à tes côtés!
 [...]

Adieu, ma mère !
 [...]

Viens dit la Bélisa l'attirant, viens dormir
 Dans mes bras, et demain tu viendras y mourir⁶⁷²».

Sin transición, pasamos al cuarto y último cuadro, que empieza con la descripción de Juana «belle au soir, aux rayons de lune. Chevelure brune, sous la tresse d'ébène». Madrid transformada en un palacio de hadas es testigo de la belleza de esta mujer. Sin embargo, la mujer intuye una desgracia:

«La senora, pourtant, contre sa jalousie,
 Collant son front rêveur à sa vitre noircie,
 Tressaille chaque fois que l'écho d'un pilier
 Répète derrière elle un pas dans l'escalier.
 [...]

Silence ! -Voyez-vous, le long de cette rampe,
 Jusqu'au faite en grim pant tournoyer une lampe ?
 On s'arrête; -on l'éteint. -Un pas précipité
 Retentit sur la dalle, et vient de côté.
 [...]

Salut, -que le Seigneur vous tienne sous son aide !⁶⁷³».

⁶⁷² *Ibid.*, pp. 14-15.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 16.

Don Paez cierra la puerta con el cerrojo. Juana ni tiene el tiempo ni la posibilidad para justificarse:

«Dieu ! Vrai Dieu ! Quelle folie étrange
Vous avez frappé l'esprit, mon bien-aimé ! mon ange !
C'est moi, c'est ta Juana. -Tu ne le connais pas,
Ce nom qu'hier encor tu disais dans mes bras ?
Et nos serments, Paez, nos amours infinies !
Nos nuits, nos belles nuits ! nos belles insomnies !
Et nos larmes, nos cris dans nos fureurs perdus !
Ah ! mille fois malheur, il ne s'en souvient plus !
[...]
Mais, silence ! écoutez. -Sur leur sein qui se froisse,
Pourquoi ce sombre éclair, avec ces cris d'angoisse ?
Tout se tait. -Qui les trouble, ou qui les a surpris ?
-Pourquoi donc cet éclair, et pourquoi donc ces cris ?
-Qui le saura jamais ? -Sous une nue obscure
La lune a dérobé sa clarté faible et pure-.
Nul flambeau, nul témoin que la profonde nuit
Qui ne raconte pas les secrets qu'on lui dit.
Qui le saura ? [...]»⁶⁷⁴.

Así hemos visto cómo Alfred de Musset hace participar al lector / espectador en la escena muy visual. Interpela al lector «Silence, écoutez, voyez»; cambia el ritmo, el tono, los tiempos verbales que hemos ido subrayando. La ironía sobresale: *Comte* y *comtesse* no son más que un centinela, un soldado, y ella una prostituta. La mención a la Cenicienta no hace más que confirmar la idea de *conte à rebours*. Además Alfred de Musset vuelve reutilizar esta expresión en el ya citado fragmento de *La Matinée de Don Juan*. Anuncia Leporello, el criado:

«Voici une petite Cendrillon qui trotte à côté d'un chanoine»⁶⁷⁵.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, pp.17-18.

⁶⁷⁵ *Théâtre, op. cit.*, p. 926.

Don Juan confirma:

«Ah ! miséricorde ! C'est une grisette. À quoi exposes-tu ton maître, double sot que tu es !⁶⁷⁶».

Seguidamente pasemos al segundo ejemplo del texto titulado, *Agnès de Guadarra*. Se publicó por primera vez en la *Minerve française*, el día 1 de diciembre de 1919. Se trata, una vez más, de un fragmento inacabado de un texto que, según Paul de Musset, el autor echó al fuego.

El padre de Agnès sólo piensa en obtener un marido para su hija:

«Par Saint-Eustache, Agnès, il te faut un mari⁶⁷⁷».

En primer lugar, antes de estudiar dicho fragmento, vamos a insertar un largo fragmento que procede de la *Biographie d'Alfred de Musset* realizada por Paul de Musset, puesto que cuenta la historia de *Agnès de Guadarra*:

«Le lendemain d'une conférence littéraire dans laquelle on avait sans doute récité beaucoup de ballades, le jeune auditeur, cheminant seul sous les arbres du bois de Boulogne et poursuivi par le rythme cadencé qui lui revenait à l'oreille, se mit à composer une ballade et puis un petit drame romantique qu'il a, plus tard, condamné au feu. La scène se passait en Espagne, dans le château du vieux Sanchez de

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 928.

⁶⁷⁷ *Poésies, op. cit.*, p. 556. Conviene puntualizar el hecho siguiente. La imagen de Santa Agnès es la de una joven mujer con una palma de olivo y un cordero en los brazos. Su nombre significa en latín «cordero», y «pura» en griego. Se dice de ella que tenía muchos pretendientes pero ella nunca quiso casarse. Uno de ellos la acusó por ser cristiana. Sufrió el martirio durante la persecución del emperador Diocleciano en los años 304 ó 305. Tan sólo tenía 12 años. El origen de la catedral de Saint-Eustache fue una iglesia dedicada a Santa Agnès, en 1532, Jean de la Barre hizo erigir la actual catedral. El interior de la catedral es gótico, pero la decoración es del Renacimiento. Molière, Richelieu y la marquesa de Pompadour fueron sepultados en sus muros. La catedral se sitúa en la calle nº 2, rue du Jour, 75001 Paris.

Guadarrá. La fille de ce seigneur chantait le soir, à sa fenêtre, une chanson mélancolique. Agnès avait été deux fois fiancée :

Une main dans sa main, deux fois, s'était glacée et, vierge, elle était veuve, en eut de deux époux. Les deux jeunes gens à qui on l'avait promise étaient morts le lendemain des fiançailles. Son père lui venait pourtant proposer un troisième époux. Celui-ci était Don Carlos, brillant cavalier, jeune et plein de courage. Le vieux seigneur Sanchez estimait fort don Carlos et formulait ainsi sa préférence pour le métier des armes :

Homme portant un casque en vaut deux à chapeau,
Quatre portant bonnet, douze portant perruque,
Et vingt-quatre portant tonsure sur la nuque.

Le brillant don Carlos arrivait avec sa longue épée et ses éperons d'or. Agnès se laissait fiancer pour la troisième fois. Pendant la cérémonie un moine se tenait en prières dans un coin. C'était don Juan, le frère de Carlos, personnage sombre et mystérieux, qui parlait peu, toujours en termes vagues ou prophétiques; et semblait regarder plus loin que l'horizon.

Don Juan paraissait indifférent à ce qui se passait près de lui. Mais, après la cérémonie, il demandait à don Carlos un moment d'entretien. On les laissait seuls ensemble. Le moine faisait alors à son frère l'aveu de son amour pour Agnès. C'était lui qui avait empoisonné les deux premiers fiancés de la jeune fille. Ne pouvant pas prétendre à la main d'Agnès, à cause des vœux qu'il avait prononcés, il ne pouvait pas non plus souffrir qu'elle appartînt à un autre homme. Il suppliait Carlos de renoncer à ce mariage, et, comme ses prières étaient inutiles, le moine s'emparait d'une épée suspendue au mur, relevait la manche de son froc, se battait avec son rival, et le tuait vertement, - comme cela se pratiquait alors dans l'école romantique-, après quoi il se tuait lui-même, et Agnès se retirait au couvent.

Je n'ai pas besoin de dire à quelle source le néophyte de dix-sept ans avait pris le sujet et la forme de ce morceau. On y reconnaît l'influence du président du Cénacle, et quelques-uns de ses vers

n'auraient pas été désavoués par le maître lui-même. Il faut remarquer, d'ailleurs, qu'à cette époque, *Hernani* n'existait pas encore et que l'Espagne romantique venait à peine d'être découverte par M. Mérimée. On applaudit beaucoup l'élégie; mais le poème d'Agnès excita un véritable enthousiasme⁶⁷⁸».

El fragmento que nos queda puede dividirse en tres partes redactadas en versos de doce sílabas: una introducción; la balada; una acción narrativa entremezclada de diálogos. La primera parte empieza con una introducción-descripción, hecha por un narrador en tercera persona, de una joven llamada Agnès, pensativa, tocando el arpa de marfil y cantando su historia pasada. El narrador y los transeúntes que pasan cerca de su casa son testigos de que una noche oyen su voz que se mezcla con el ruido burlón de la cascada:

«Un soir Agnès quitta son livre d'oraison
Et chacun s'arrêtait au seuil de sa maison
C'est que des anciens jours elle chantait l'histoire
Ou, posant son bras nu sur la harpe d'ivoire,
Pensive écoutait l'eau qui se fie en tremblant
Au bassin de granit qu'entoure un marbre blanc ;
Et cependant sa voix mêlait une ballade
Au murmure moqueur de la blanche cascade⁶⁷⁹».

Al estilo de un trovador empieza *in medias res* utilizando el pretérito perfecto simple *-quitta-* para contrastar con el imperfecto de la descripción *-s'arrêtait, chantait, écoutait, mêlait-*, lo que permite al lector integrarse lentamente en el cuadro descrito. Dos verbos en presente de indicativo *-se fie, entoure-* confirman el realismo del lugar y de los hechos.

⁶⁷⁸ *Biographie d'Alfred de Musset, op.cit.*, pp. 74- 78.

⁶⁷⁹ *Poésies, op. cit.*, p. 555.

El murmullo *-moqueur-*, que puede venir de la cascada o de la gente que pasea, anuncia una historia triste y un destino funesto confirmado en la segunda parte cantada por Agnès:

«Toi, sous ces oliviers qui viens chanter à l'heure
[...]
Vierge, au soleil couchant, quelqu'un sous ta fenêtre
Passait,
Et, l'observant de loin, tu connaîtras peut-être
Qui c'est.
Peut-être, hélas! il faut qu'il meure, et qu'il te voie
Demain,
Et peut-être il vient voir sous le store de soie
Ta main.
Vierge, ta voix est douce, au moment où s'achève
Le jour,
Mais, crois-moi, tes chansons ne valent pas un rêve
D'amour.
Crois-moi, car je meurs, que l'on ensevelisse
Mon corps
Ou dans quelque palais avec un grand office
Des morts,
Ou dans quelque moutier, par une abbesse austère
Fermé;
Va, j'ai beaucoup vécu, car j'ai beaucoup sur terre
Aimé⁶⁸⁰».

Se trata de un balada-monólogo, como si Agnès estuviera reflexionando sobre un amor pasado de fúnebre desenlace. También cabe la posibilidad de que sea el narrador quien le dirigiera la palabra «Toi», entablando así un diálogo. El uso de los tiempos verbales permite la visualización de la escena en pasado «quelqu'un passait sous ta fenêtre», en presente «viens, pleure, arrive», o en futuro «tu connaîtras» que anuncia

⁶⁸⁰ *Ibid.*, pp. 555-556.

la probable muerte «il faut qu'il meure». Es como si a través del diálogo con Agnès, el narrador nos transmitiera su reflexión y sus vivencias, su gran y larga experiencia amorosa. De hecho, al final utiliza un verso que ya hemos visto en *On ne badine pas avec l'amour*: «Va, j'ai beaucoup vécu, car j'ai beaucoup sur terre/Aimé».

La tercera parte empieza con la llegada del padre quien encuentra a su hija cantando. La narración viene a romper el ritmo de la balada-diálogo:

« Elle chantait ainsi lorsque son père entra.
 Son père était le vieux Sanchez de Guadarra,
 Et, venant l'embrasser, comme il s'assit près d'elle,
 Il se sentit joyeux en la trouvant si belle,
 Car, au vieux commandeur, la vierge avait souri⁶⁸¹ ».

El viejo Sanchez de Guadarra se muestra alegre y orgulloso de la belleza de su hija. En seguida, el narrador nos describe a Agnès, que palidece ya que dos veces estuvo casada y dos veces viuda:

«Une main dans sa main deux fois s'était glacée,
 Et, vierge, elle était veuve, en deuil de deux époux.
 L'un, tout jeune, à l'autel n'était pas à genoux
 Qu'il tomba sur le front sans dire une prière ;
 L'autre, grand et hardi, resta comme une pierre,
 Et mourut tout debout dans son armure d'or !
 Agnès ferma les yeux croyant les voir encore⁶⁸² ».

Agnès, presa de dolor, debe cerrar los ojos mientras que su padre le propone como futuro esposo a don Carlos, el hijo del señor Rodriguez. Su padre la ve enrojarse «(Il vit rougir Agnès)»: puesto así, entre paréntesis

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 556.

⁶⁸² *Ibid.*

como si fuera una acotación escénica de teatro, subraya que su padre interpreta el pensamiento de su hija, ya que ella no habla en todo el fragmento; se representa de esta manera la sumisión de la hija a la voluntad del padre:

«-N'aimes-tu pas le fils du seigneur Rodriguez,
Carlos? Oui, c'est un brave.- (Il vit rougir Agnès)⁶⁸³».

El texto acaba con las palabras del padre sobre don Juan:

«Juan, son frère aîné, n'a rien de mieux à faire
Que pour les biens du ciel, quitter ceux de la terre ;
Qu'il aille au paradis et nous laisse en repos.
Homme qui porte un casque en vaut deux à chapeaux,
Quatre portant bonnet, douze portant perruque⁶⁸⁴».

En una nota del editor, Allem señala que le parece improbable que Agnès fuera un drama romántico; más bien se trataría de un relato al estilo de los *Contes d'Espagne et d'Italie*:

«Paul de Musset qui, dans la *Biographie*, a cité six vers de cette pièce, dit qu'elle devait être un petit drame romantique. Ce n'est pas vraisemblable. Le texte de ce morceau fait plutôt penser à un récit du genre des *Contes d'Espagne et d'Italie*. Son action est d'ailleurs placée en Espagne⁶⁸⁵».

Por su parte, Gochberg señala que no se puede saber si Alfred de Musset quiso escribir un texto narrativo o un poema dramático. ¡Quizás ni una cosa ni otra⁶⁸⁶!

⁶⁸³ *Ibid.*

⁶⁸⁴ *Ibid.*, pp. 556-557.

⁶⁸⁵ *Vid.* M. Allem, in *Poésies, op.cit.*, p. 898.

⁶⁸⁶ «In other words, it is not clear whether Musset intended to develop *Agnès* into a narrative or into a dramatic poem, or into something which would have been neither one nor the other», in H. Gochberg, *Stage of dreams: the dramatic art of Alfred de Musset, op. cit.*, p. 23.

Por consiguiente, después de estas tres aproximaciones a *Charles-Quint au monastère de Saint-Just*, *Don Paez* y *Agnès*, podemos afirmar que, a pesar de haberlas incluido en sus poesías, estas tres obras ofrecen características de la poesía dramática en estilo romanceril; al menos podemos considerar que sus poemas contienen la teatralidad tanto en la forma como el fondo, lo que confirma la probable fase embrionaria teatral que llevará a Musset a escribir más adelante sus *Comédies et Proverbes*.

Conclusiones generales de la tercera parte

Nos hemos aproximado al «carácter español» de Alfred de Musset. A nuestro parecer, el mal del que sufre el autor, es el de desear ser otro y desear estar en otro lugar. En efecto, a Alfred de Musset no sólo le venció el desenfreno sino la insatisfacción y el rechazo existencial de la condición humana. Hemos visto que Alfred de Musset es un personaje complejo, dividido entre el sueño y la realidad. Sin embargo, no deja de asombrar la autenticidad de su sufrimiento, de su imposibilidad para vivir la realidad que rechaza. Nunca conoceremos a ciencia cierta los límites entre ficción y realidad en lo que escribe, siempre parece jugar con la credibilidad de los hechos que expone. Mezcla la experiencia literaria con el viaje «físico» y los sueños. Quizás ahí mismo radica su interés primordial, en su estimulante imaginación que deambula sin límites.

Además de la vía ambiental de la corriente españolista y de los salones además, también, de los contactos con exiliados españoles en Francia, hemos comprobado los contactos de Alfred de Musset con la literatura española en cuanto al teatro español del Siglo de Oro. Estos contactos son confesados por él en ocasiones, otras veces los comentan su hermano Paul o se leen en los escritos de Mérimée.

Podemos extraer varios ejes fundamentales de lo que es el españolismo de Alfred de Musset:

-¿Por qué preferir un lector a un público? Para poder confiarse con mayor intimidad. El tema del doble se superpone de la creación poética. El interlocutor ideal es en primer lugar el *yo* del autor, o su otro *yo*, el lector cómplice. El artista no quiere ser juzgado según criterios estéticos o de moda; su verdadero juez debe ser su *alter ego* que tiene la misma sensibilidad. A Alfred de Musset no le satisface la idea del juicio final e

intenta superar los tabúes para encontrar la felicidad y proyectarla en el hombre como héroe: la moral está en mí.

La conciencia del yo del autor encuentra su espejo en el *lector*. A través de sus obras, el autor se retrata personalmente detrás de sus personajes «españoles» teniendo, por una parte, al lector como mediación y, por otra, ateniéndose a la «filosofía moral española» para alcanzar la universalidad a través del mito «español» como autorepresentación del pueblo.

-Un ideal de amor, de heroísmo, de conducta de vida, para representar su propio drama íntimo como en *Lorenzaccio*:

«Representada en su integridad, duraría seis horas; sólo será llevada a los escenarios en 1886 -muchos años después de la muerte de los tiranos, con un texto que ha perdido sus frases más atrevidas y una mujer (Sarah Bernhardt) en el papel de Lorenzo, servidumbre que durará hasta 1952, cuando el papel será encarnado por Gérard Philippe-; la razón: hasta entonces, ningún actor quería asumir la homosexualidad del protagonista (el beso en la boca de Lorenzo y el Duque, acto III, escena 3)⁶⁸⁷».

Representar su propia tragicomedia, es decir, el monstruo quimérico que vuelve sin cesar. ¿Quizás podría ser una explicación del por qué *hydre*, palabra normalmente femenina, se utiliza en masculino, -a no ser que sea por razón de métrica?-:

«Tu retrouvais partout la vérité hideuse,
Jamais ce qu'ici-bas cherchaient tes vœux ardents,
Partout l'hydre éternel qui te montrait les dents ;
Et poursuivant toujours ta vie aventureuse,
Regardant sous tes pieds cette mer orageuse,

⁶⁸⁷ Vid. la nota 19, «Victor Hugo y el teatro romántico francés», in *Historia del Teatro español II*, op. cit., p. 2149.

Tu te disais tout bas : -Ma perle est là dedans-⁶⁸⁸».

-Un teatro esencialmente ético, incluso en la comedia que tiene un carácter especialmente cómico, y cuyo objetivo es entretener: ofrece una reflexión sobre el libertinaje o la imposibilidad de la inocencia.

-La juventud y el siglo: para Alfred de Musset el verdadero responsable del desengaño es el Siglo de las Luces. La historia antigua alumbra a la historia moderna. El mal que sufre el siglo se llama también indiferencia. Si no existe voluntad, la palabra pierde todo su peso y su significación se vuelve mecánica inhumana.

-El sastre crea una nueva pieza, a medida, añadiendo su piedra al edificio de su proceso de escritura.

Su primera publicación en prosa, *L'Anglais mangeur d'opium* contiene el reflejo del mismo ambiente que en sus primeros pasos en poesía, en *Les Contes d'Espagne et d'Italie*, en los que se comprueba una presencia latente de cierta conciencia artística como dramaturgo.

Por una parte, utiliza temas como el amor y la muerte, el sueño y la realidad que son de un adolescente romántico. Por otra parte, no sólo utiliza los diálogos sino que crea una organización teatral al insertar las partes dialogadas en sus poemas, lo que es característico del drama. Así pues, *Un Spectacle dans un fauteuil* recopila ocho piezas que forman un puente entre obras en verso y en prosa hasta 1835, para dar paso a las *Comédies et proverbes* en el año 1840.

Creemos que, a partir de los procedimientos y las técnicas usados antes que él, a través de las diversas representaciones de «lo español», Alfred de Musset lleva a su culminación el estilo polifónico cuya función no es ajena a la concepción del mundo y de la vida. Así, sus obras participan del papel general que corresponde al teatro, que no es más que el

⁶⁸⁸ *Namouna, op. cit.*, p. 267.

perfeccionamiento moral del hombre, tarea que corrige los excesos humanos y mejora las costumbres. Además, el autor, a partir de las fabulaciones y tergiversaciones, llega a producir mistificaciones, es decir, un género propio y propenso a la libre manipulación de los datos autobiográficos, de los datos históricos, de los datos relativos a los relatos de viajes, de los datos literarios, poniendo en relación un ejecutante y un oyente para acomodar el pasado al presente.

CONCLUSIONES GENERALES DEL ESTUDIO

Llegados al final del estudio, vamos a recapitular, en primer lugar, los aspectos más significativos de las dos primeras partes que ponen de relieve la historicidad de las imágenes españolas estereotipadas vistas por el colectivo francés.

Gracias a la arteria espiritual que representó el Camino de Santiago, la riqueza de la España musulmana, la participación real de los francos en la Reconquista española, el hombre medieval francés, bajo la amenaza musulmana se representó a la «alteridad española», como el sarraceno, el pagano y el enemigo. En la épica, la Reconquista de las ciudades españolas tuvo como función la de poner de manifiesto el coraje y el valor de los guerreros franceses. El hecho de que la épica francesa, a pesar de su desbordante fantasía e inverosimilitud, presente la conquista de España motivada por razones no sólo económicas sino también religiosas, corresponde pues a una realidad vivida por el hombre medieval.

Hemos podido ver que España fue codiciada no sólo por sus productos sino porque supuso para los guerreros franceses la posibilidad de conquistar unas tierras de las que pudieran ser dueños. La visión de España considerada como tierra que hay que rescatar de sus invasores musulmanes fue muy frecuente en el siglo XII y a principios del siglo XIII. Asimismo, en Francia la época medieval fue un período fundamental en cuanto al nacimiento de representaciones hispánicas pluriseculares como producto de la distancia en el plano mental. Frente a lo desconocido, los temores del hombre medieval, desembocaron en un trabajo deformante de mitificación que procede del imaginario épico francés.

Comprobamos que los dos conceptos fundamentales que se tenían de España y que se han ido desarrollando con el correr de los siglos en toda la época medieval, fueron los de la España musulmana y de la España como potencia económica. En otras palabras, se generó un primer estereotipo

caracterizado como alteridad amenazadora y nació la imagen de una España *garnie*.

La concesión del título de Reyes Católicos a Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en 1494 marcó sin lugar a dudas el principio de una gran época para España. El fin de la Reconquista, con la toma de Granada en 1492, y el descubrimiento de las Indias en el mismo año, fueron prestigiosos acontecimientos que echaron una viva luz sobre su reinado. El estatuto de España se modificó: a partir de aquel momento, conquistó un lugar parecido al de los grandes Estados de su tiempo, Inglaterra y Francia.

Así, en los siglos XIV y XV destacó la idea de una España fuerte aunque siguió siendo un territorio lejano y misterioso que los caballeros franceses desearon conquistar. Continuó el estereotipo de la riqueza de España unido a las festividades de las bodas reales y se inició el del español generoso y colérico. Merece resaltar la vigencia de la expresión «faire des châteaux en Espagne» que nació en aquella época.

Desde los albores del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII la imagen de España en Francia evocó respeto e incluso admiración. La literatura francesa se inspiró de modo especial en la española, de donde sacó abundante material para la innovación formal y temática, e incluso para una reflexión antropológica. Hemos comprobado que la cuestión más candente que apareció, fue el juicio al colonizador y se inició el mito del buen salvaje inherente, desde Montaigne, a la temática del Nuevo Mundo.

En esta época de dominación española en Europa, primero con Carlos V y bajo el estandarte del Imperio, luego con el reinado de Felipe II, la visión de España fue principalmente la del invasor y del opresor. Felipe II se afirmó cada vez más como el ostentador del catolicismo más ferviente. España era el gran enemigo de Francia, y en este presente de conflictos bélicos se atacó y se vituperó al Emperador o al Rey, a través de innumerables escritos. Por tanto, frente a la preponderancia española que se

afirmaba, se iba configurando la imagen de una España cruel e intransigente.

La literatura de combate y los testimonios de viajeros mostraron que España, a través del rey que encarnaba el malvado Picrochole, tiranizó a los buenos creyentes de Francia; nació así el mito histórico de Don Carlos, exponente de la Leyenda negra.

Las políticas matrimoniales abrieron paso a una nueva estrategia diplomática que pretendió reconciliar los dos países pero que desembocó en la diferenciación entre la admiración francesa por la cultura del Siglo de Oro y el rechazo a «lo español». Todo ello concurrió a dibujar el carácter de las naciones, en un momento en que Francia puso en marcha su monarquía absoluta, centralizada, con la pretensión de convertirse en el centro de Europa. El miedo a la hegemonía española creó desconfianza y repulsa. Las relaciones se degradaron al máximo, una xenofobia furibunda se extendió y apoderó de los ánimos en ambos países. Los dos países se odiaban y se consideraban como dos pueblos muy diferentes, tanto física como culturalmente.

En cambio, el largo reinado personal de Luis XIV ofreció un contraste con la época anterior. La Paz de 1660, marcada por el matrimonio de María Teresa con Luis XIV, fue motivo, para las dos naciones, de conocerse más y difuminar un poco las diferencias. En la Corte francesa ya no se sentía temor frente a España, sino desprecio o compasión. España se inclinaba ante el auge de la potencia francesa.

La figura de Carlos V, tema recurrente en la literatura de la época, se convirtió en emblema de la meditación sobre la decadencia de los Imperios y la precariedad de la condición humana.

El viaje a España en el siglo XVII fue un viaje en el que el país de origen sirvió de parámetro para sus comentarios. Surgió la conciencia de la «diferencia» y del pintoresquismo. De los españoles fueron destacados sobre todo defectos como la vanidad, la arrogancia, el orgullo, los celos, la pereza. Esta visión se exponía como explicación del desmoronamiento del país a pesar de las riquezas de Indias.

Durante la primera mitad del siglo XVII, la literatura española triunfó sobre todo gracias al género de la comedia, del teatro de capa y espada; fue sin duda, según la expresión de Cioranescu, «l'heure espagnole du théâtre français». En ciertas obras, España y junto con ella el reino español de Nápoles, fue muy a menudo un decorado con efectos de distanciamiento y exotismo. Los autores se nutrieron de temas del teatro español de Lope de Vega, Calderón y Tirso de Molina. Muy a menudo, estas obras francesas en su contexto de producción enmascararon, como hemos visto con *Le Cid*, personajes ilustres de la vida política de la época.

Hay que señalar que Granada quedó como espacio mítico de galantería, y sus habitantes, sobre todo los Abencerrajes, quedaron como símbolo de caballeros y amantes perfectos generándose con ello un estereotipo español positivo que encarna una edad caballerescas medieval y que representa un recuerdo nostálgico e idealizado.

El Siglo XVIII representó políticamente el momento de la hegemonía francesa. Siguió la contradicción entre la convivencia y la ruptura que ya se esbozó en el siglo anterior. Por una parte, la percepción que se tenía de España resultó ambivalente, ya que en el sector ilustrado se iba grabando la imagen de una España inmóvil, ciudadela del fanatismo y del oscurantismo, heredada de la Leyenda negra del siglo anterior. En efecto, en la visión del siglo XVIII, los estereotipos de épocas anteriores permanecieron: la miseria y el subdesarrollo del español provocados por su incultura y su hostilidad hacia los extranjeros. Del mismo modo, después de la Revolución francesa, mientras los nostálgicos del Antiguo Regimen consideraron a España como el ideal de los valores tradicionales, la mayoría de los prorrevolucionarios empujaron la imagen de España en Francia mediante la Leyenda negra, la Inquisición y la colonización de América.

En esta visión del Siglo de las Luces, se pueden distinguir dos etapas, primero la del discurso crítico y negativo (en la que la problemática española se explicó por la teoría del clima, siguiendo a Montesquieu), y otra ya a

finales del siglo (en la que destacaron signos de progreso y evolución de la imagen de España).

A juicio de los viajeros, el balance cultural fue claramente negativo; quedaron fascinados, tanto por la pobreza como por el ardor de las pasiones amorosas. España se describió como el lugar privilegiado del amor y de la violencia amorosa, visión que se opuso constantemente a la de un letargo histórico, económico, social y político. Ofrecieron informaciones conjuntas sobre la corrida de toros, el flamenco, los gitanos, la ausencia de industrias, el estado de la agricultura, el fenómeno de las ventas o posadas y el mal estado de las carreteras. Existió la conciencia de una alteridad española, muy distinta de la europea, y la idea de que África empezaba en los Pirineos.

Por otra parte, existió una corriente de interés, de curiosidad como consecuencia del movimiento filosófico que dominó el siglo. Las élites ilustradas se dividieron entre los defensores de España y los afrancesados, cada vez más sospechosos de traición. Más tarde, hemos visto que en el contexto de la Guerra de Independencia y al término de ésta, los afrancesados sufrieron la represión de los partidarios de Fernando VII, siendo sometidos a procesos de depuración política, arrastrando además una condena social por parte de los españoles patriotas.

La visión de los memorialistas, Casanova y Beaumarchais, entre otros, cuestionaron la imagen francesa de España, y estas élites anunciaron el movimiento romántico y con él nuevas transformaciones en la percepción de «lo español».

El éxito de la novela picaresca española en Francia a fines del siglo XVII y a principios del XVIII permitió la extensión de la imagen del pícaro. Lesage adaptó este tipo social a la escena francesa en obras cuyos personajes podían ser leídos en clave, como aplicaciones de la sociedad francesa. Esto corrobora la idea de que la función del anacronismo y exotismo permite a través de la mirada del español, es decir del otro, desvelar las propias contradicciones e irracionalidades de la sociedad francesa.

Hemos podido observar que existen varias versiones teatrales del tema de Inés de Castro que pone en escena el motivo, ya recurrente con *Le Cid* de Corneille, de la oposición padre-hijo al de interés del Estado, lo que podría relacionarse con el conflicto entre el espacio público y privado de la tragedia raciniana.

Finalmente, la materia de Granada sirvió de nuevo para la exaltación de caballeridad, fidelidad, valor y heroísmo vinculados a la imagen de la España medieval.

Sin embargo, conviene recalcar que los filósofos del XVIII nutrieron gran parte del imaginario literario de la época y, con el correr de los tiempos, sobresalió sobre todo la imagen de España como *locus horribilis* que se convirtió en un contrapunto negativo de la Francia de las Luces. Frente al tipo del francés culto, educado, presumido, que se fue propagando en España, se esbozó en Francia la imagen del español tosco, hambriento, colérico.

En cuanto a las relaciones hispano-francesas durante el imperio napoleónico, hemos visto que la revuelta iniciada en Madrid, se extendió rápidamente al resto de las provincias españolas y continuó por una guerra de «guerrillas». Los españoles recibieron más tarde la ayuda británica, lo cual exasperó todavía más a Napoleón, que hizo responsables a los ingleses de sus dificultades, sin entender probablemente el protagonismo del pueblo español en la Guerra de la Independencia.

Así hemos podido comprobar que en el año 1808, la invasión francesa abrió un período trágico que produjo un profundo trauma, afectando no sólo a los Estados, sino también a los sentimientos más íntimos de los dos pueblos. El pueblo, punta de lanza del combate, es de hecho la víctima que sufre y soporta las consecuencias de la guerra.

Hemos comprobado cómo en los albores del siglo XIX la literatura española en general, incluida la del Siglo de Oro, era desconocida en la Europa de la época. Su influencia, que había disminuido desde mediados del siglo XVII, reapareció a finales del siglo XVIII y se desarrolló sobre todo

en tiempos del Romanticismo. Los críticos alemanes influenciaron y tuvieron un papel notable en la difusión por Europa tanto del Romancero español como de diversas obras de los grandes maestros del Siglo de Oro. Las principales vías de difusión de la imagen de España fueron: los conflictos políticos y las guerras, la moda de los viajes, el auge de la historia, los romances y el teatro.

España aparecía ante la opinión francesa como un complejo mundo exótico y desconocido. España fue meta obligada para el viajero. A los viajeros hay que sumar los románticos que se dedicaron con no poco entusiasmo a la lectura de las «cosas de España». Paralelamente a los viajes a la Península, las expediciones coloniales y los viajes de exploración favorecieron el renacimiento del exotismo y la fascinación por las culturas mediterráneas y el Oriente. «Lo español» se convirtió en una moda que contribuiría a la configuración del estereotipo occidental sobre el orientalismo.

España fue por consiguiente una fuente de inspiración de un elevado número de obras de escritores románticos franceses, así como una referencia preferente de la novela histórica, de la narrativa fantástica y, sobre todo, del teatro. En la década de los treinta puede afirmarse que España se pone de moda, como lo estuvo en el siglo XVI y la primera mitad del XVII y todo ello tuvo una repercusión vital en la modificación de la imagen que tenían los escritores románticos de España en la Francia decimonónica.

Por lo tanto, hablar de España en los inicios del siglo XIX implicaba la rememoración de su pasado en clara conexión:

- con un trabajo de mitificación que procede del imaginario épico francés.

- con la hegemonía político-literaria ejercida por la España de los Austrias.

- con el desprecio generado por su posterior decadencia.

- con los rasgos legados por los acontecimientos históricos ocurridos en España.

-con las evocaciones trasladadas a través de las diversas obras literarias respecto a España.

Así, hemos comprobado las grandes oscilaciones a lo largo de la historia de la imagen de España en Francia, imagen que ha sufrido el movimiento del péndulo. A momentos de intensa curiosidad sucedieron períodos de indiferencia y olvido.

En síntesis, aparecen dos caras opuestas de España. Por un lado, «lo español» evoca el mito de un país de fábula con héroes de corazón noble, de un país de fantasía y de suntuosidad, características propias del ámbito de la ensoñación. Por otro lado, evoca también el mito de un país con pícaros y pobres hidalgos desharrapados y hambrientos.

Hemos demostrado el profundo desconocimiento de las letras españolas en Francia en los albores del siglo XIX; la curiosidad francesa se dirigió especialmente hacia Inglaterra. La crítica literaria alemana, con Schlegel a la cabeza, y Mme de Staël, que asistió a su curso de dramaturgia, ayudaron a difundir en Francia las teorías de una literatura nacional, épica, caballerescas, romántica, lo que conduce al escritor romántico europeo y especialmente al francés, al juego de las pasiones, a la libertad, la fantasía, el pintoresquismo, el color local y el contraste. Las traducciones y estudios sobre Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca, sobre la literatura española descubrieron al público letrado una literatura olvidada, que fue ulteriormente hábilmente utilizada a favor del movimiento romántico en su lucha contra el clasicismo.

Al igual que ocurrió en Alemania, el Romancero español, los dramas caballerescos y las comedias de capa y espada fueron extensamente utilizadas en la batalla estética librada por el Romanticismo. Se imitaron los romances moriscos, se tradujo a los clásicos, se citaron las obras de los grandes maestros. El gusto por «lo español», decorado con tintes políticos que procedieron de la revolución liberal de 1830, se extendió a la vestimenta, las costumbres, el habla, la literatura, y despertó el entusiasmo de la corriente españolista de los románticos franceses. Hemos visto

numerosas obras que tienen España como telón de fondo; piénsese en las obras de Chateaubriand, Stendhal, Vigny, Balzac, Hugo y Mérimée.

Más allá de la diversidad de sus interpretaciones de «lo español», existe un punto en común que fue la ensoñación nostálgica de un héroe que representó la imagen opuesta de una sociedad francesa aburguesada. Francia encarna la realidad burguesa, la banalidad sin vuelo, y España la pasión, el heroísmo y la diferencia, según la fórmula de Javier del Prado, una arqueología mítica de naturaleza española.

En segundo lugar, vamos a recoger los resultados más significativos procedentes del rastreo de la presencia «española» en la vida y obra de Alfred de Musset. La primera conclusión que se impone es que parece confirmada nuestra hipótesis inicial de que Musset ha configurado, ha recogido y plasmado imágenes francesas de «lo español» en sus textos. El autor vive los años de eclosión del Romanticismo en plena juventud. Es decir, la libertad en el arte, la innovación, la rebelión formal, la búsqueda y el reflejo de la realidad social y personal gracias al conocimiento de las pasiones del corazón humano. En la plasmación de dichas imágenes, desempeñaron un papel importante los sentimientos personales del autor. Toda la obra de Alfred de Musset, el maestro de las emociones románticas, está contagiada por los movimientos de su alma. Paralelamente al estudio de las obras del autor, ha sido muy útil esbozar su carácter, su infancia y su vida adulta. En sus recuerdos vinculados a un buen conocimiento de la literatura en general encontró los gérmenes de su creación artística. La vida le regaló el don de escribir y debutó muy pronto en la carrera de las Letras. Resultó ser un excelente crítico de arte en letras, música y pintura.

Si consideramos el tronco temático de «lo español», las obras de Musset se impregnaron del ambiente español por tres ramas, la herencia familiar, la figura de la mujer y la herencia de la escuela romántica. Encontramos los indicios siguientes en sus encuentros fraternales y amorosos.

Destaca su gran facilidad para enamorarse de las mujeres. Musset era una persona caprichosa, enfermiza, con inclinación al juego y al alcohol, que necesitaba la protección que le ofrecían su madre, George Sand y Aimée d'Alton. Resultó importante la influencia de la mujer sobre su vida y sus obras.

Debido a la imagen de su propia madre, Alfred de Musset retrata siempre a las madres en sus obras como mujer tierna y comprensiva. Aparece el tema de la madre en la que puede confiar, y que le protege sobre todo, del engaño del mundo como lo hemos visto en *Les Deux Maîtresses* y *La Servante du Roi*. Además el autor creció en un ambiente familiar en el que la madre cultivaba el culto a Napoleón. En el poema *Napoleón* glorifica su figura, en cambio en la novela *La Confession d'un enfant du siècle* muestra su desengaño hacia Napoleón. En efecto, en 1836, confiesa su postura de admiración hacia el genio y de rechazo hacia el tirano.

La relación de Alfred de Musset con George Sand adquiere importancia en nuestro estudio por sus implicaciones españolas.

En la correspondencia entre estos dos amantes hay dos anécdotas relacionadas indirectamente con España. Aluden a la *Reine d'Espagne* de Delatouche y han escrito juntos unos romances españoles. Además se perfila de algún modo la influencia romántica de la corriente española, por una parte, a través de las descripciones que George Sand hizo acerca de la mujer apasionada y decidida, («le portrait de la Vénitienne jalouse, le poignard à la main»), y por otra, sobre la figura de la dueña, propia de la idiosincrasia española.

Junto a la madre y George Sand, Aimée d'Alton fue su otro gran amor, su musa. En 1838, Musset trasladó su historia de amor en *Le Fils du Titien* donde la mujer solicita colaborar en el trabajo artístico del amante para separarle del descamino.

Alfred de Musset tuvo dos veces la intención de visitar España, pero no llegó a pisar el suelo español. Así que sus nociones de España son

totalmente librescas e indirectas. En efecto, sólo una óptica colectiva, es decir la propia del romanticismo liberal, consigue establecer las bases para comprender «lo español» de este modo exaltado, que el escritor se encargó de hacer particular. ¿Cómo explicar si no que todas las heroínas de Alfred de Musset tienen el ojo negro y el pie pequeño?

En este ambiente español, hay que recalcar la presencia de la mujer española. En efecto, Musset se enamoró de Pauline García, cantante francesa de origen español, hija del compositor Manuel García. Otras mujeres españolas como la Malibran, Pépa la bailarina, la Condesa de Merlin y la emperatriz Eugenia de Montijo le sirvieron de motivo de inspiración. Son mujeres alegres, seductoras y capaces de transmitir patetismo sólo con la mirada («l'œillade espagnole») y, con la voz española («à la saveur d'un fruit sauvage»).

Consideremos ahora los resultados de los contactos con la escuela romántica de corte españolista. En 1830, el autor vive rodeado de influjos exteriores románticos españolistas. Compartiendo la escuela de Chateaubriand y Victor Hugo, fue romántico por sustancia y por convencimiento. En sus poemas de *Los Contes d'Espagne et d'Italie*, escritos entre los años 1828 y 1829, afloran los temas románticos. Parece obvio que la carga de los estereotipos se explica entonces por su conocimiento insuficiente del país y de sus costumbres, que se conforma con los tópicos, que se deja llevar por los imperativos de la moda y que busca ser leído, cosa que consiguió. Toda Francia recitaba de memoria los poemas *L'Andalouse* y *À une espagnole*, y cantaba el *Boléro*. Alfred de Musset no escapó a la influencia de la moda y de la atracción fatal que suponía el encanto andaluz. El retrato de los caballeros y las andaluzas, de la galantería y la pasión, corresponde a la visión romántica típica. A las tertulias de los salones parisienses de los más fervientes españolistas como Mérimée o Stendhal no podía faltar el galante Alfred de Musset.

Si hemos recalcado el impacto de las imágenes literarias españolistas, ahora hay que articularlas con el de las pictóricas. En efecto, hemos podido comprobar que Musset se empapó de las pinturas de Goya,

de un retrato de Juana la Loca o el de una joven española adornada de la mantilla, ambos retratos realizados por el barón de Steuben.

Vamos a plasmar los estereotipos españoles que hemos encontrado en las obras de Alfred de Musset. Como consecuencia de las influencias librescas de la corriente españolista se puede concluir que el mundo español en su geografía física y humana desborda de color local.

España es, sobre todo, Andalucía (Sevilla), Castilla (Madrid, Burgos, El Tajo) y Barcelona. El paisaje español se compone de los olivos negros, los naranjos en flor. Es el país de las castañuelas, las guitarras y los boleros. Este país representa la alegría, la fiesta y la atracción por la diversión fácil, es el lugar de la galantería (Madrid especialmente) a la hora de ir a la plaza de toros, es el lugar ideal para las serenatas que, a veces, se convierten en alboradas rociadas de vino español. Para completar el marco español, Musset viste a sus personajes con los trajes tradicionales -la basquina, la mantilla y el abanico para las mujeres y la capa para los hidalgos-. Con el fin de reforzar el pintoresquismo cromático alude al oficio del muletero y a las emboscadas. Finalmente, la imagen española de la «duègne» es el estereotipo especialmente apto para proporcionar el color local.

La presencia del estereotipo de la mujer española es notoria dentro de un marco «español exótico». Se maquilla con el «blanc d'Espagne» y responde al retrato del cabello y los ojos negros, la piel blanca y el pie pequeño y descubierto. Sólo se puede entreverla detrás de la celosía. La silueta del hombre español se esboza con dos trazos característicos, una capa y un bigote.

Las alusiones a las celosías, a las emboscadas y a la mujer española que excede a todas en hermosura son estereotipos literarios desarrollados en el conjunto de las obras del autor. Además Alfred de Musset no es ajeno al proceso de orientalización de la Península por los románticos. Fruto de esta confusión consciente, Musset mezcla elementos de la idiosincrasia española con elementos propios de otros países. Extrapola la mirada y el carácter de la mujer española a Italia y a Turquía mientras que el hombre

aparece detrás de los seductores Casanova o el sultán Hassan. El autor no marca la diferencia entre Italia y España; los dos lugares valen como telón de fondo para el amor, los celos y la muerte.

Se puede afirmar que el repertorio de imágenes construidas por la codificación orientalista de «lo español» -con sus variantes «italo-moras»-, corresponden a un lugar común descrito sobre todo por los viajeros, es decir, el exotismo de un país que ofrece las *delicias* de un jardín paradisíaco que coloca a la mujer en un templo de amor por un lado, e infernal como muestra el retrato negativo y de la mujer española peligrosa por otro. Este cromatismo de color de los paisajes aparece en las obras del autor desde 1828, con la plena eclosión del Romanticismo. El elemento «español» resalta en todos los géneros y atañe a todas las esferas de la vida social y política.

El autor, a partir de los clichés, imagina España en sus obras, representada como una itinerancia semántica y poética: la tierra española es un lugar del alma en el que el yo busca refugio; es tierra de encuentro entre lo individual y lo colectivo. Alfred de Musset se representa una España calidoscópica. En varias ocasiones, sus obras conducen a un desdoblamiento imaginario del héroe. Alfred de Musset, nos describe un hombre y una mujer pícaros e ingenuos, en un mundo, en apariencia, colorista. Los procesos de codificación, de apropiación cultural y de transformación en bien de consumo de una España exótica y oriental son fenómenos íntimamente interrelacionados. La proliferación de estas imágenes recicladas va a tener una clara influencia en las ideas de Alfred de Musset sobre el «carácter español».

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos concluir diciendo que la España del autor ofrece el escenario del amor y de la muerte. *Eros* y *Thanatos* fusionan en la imaginación de Alfred de Musset. Su antagonismo condiciona la aventura psíquica del autor y este mismo antagonismo da la nota de los colores esenciales al decorado infernal y paradisíaco, a la feminidad y a la muerte.

Las descripciones exóticas refuerzan esta idea de alteridad que revela a su vez una básica ambigüedad, de simultánea admiración y sentido de repulsión ante el otro. Alfred de Musset invita al lector francés a ver y experimentar «lo español» a través de la literatura española, cualificada con atributos femeninos. Define la mujer española como exuberante y sensual, con el acento exótico oriental del otro y construye una forma de dicotomía que refuerza la ambigüedad sobre la propia identidad del autor.

«Lo español» representa en el imaginario romántico, energía, valor y sentido del honor. En primer lugar, hemos visto que hay una especie de sublimación del «español», (el torero y Don Paez, ultrajado salva su honor enfrentándose a su rival). La figura de Napoleón se convierte en un auténtico mito. Se puede establecer un paralelismo entre los emperadores Carlos V y Napoleón en el poema *Charles-Quint au monastère de Saint-Just*. En 1829, Alfred de Musset no incluyó esta obra en su recopilación los *Contes d'Espagne et d'Italie*, en la que se percibe en filigrana al emperador Napoleón. Alfred de Musset retoma la imagen del emperador declinante, impotente frente al paso del tiempo y reflexionando sobre el fracaso de sus realizaciones humanas. Parece evidente que al autor no le interesa Carlos V como personaje histórico, sino como individuo. Hidalgo, músico, héroe misterioso... el hombre español es seductor a la imagen de Alfred de Musset, seductor como Carlos V.

En el amor, el enamorado asume su pasión española como una enfermedad -la rabia española-, cuyo exceso se traduce en cometer crímenes o por sentirse abatido. La melancolía es el mejor indicio de la pasión: los suspiros debajo de la ventana («Que Don Juan, déguisé, chante sous un balcon»), los paseos nocturnos en las calles, acompañar a la dama a su coche, todo esto representa el «ser español», pero también no son más que un ritual de convención. Debemos destacar aquí una doble reflexión: por un lado, esta manifestación insólita de la pasión no es más que una repetición de actitudes corrientes en la novela y en el teatro español; por otro, la búsqueda de un espacio en el que el autor sueña con una seducción fuera de todo código social al margen de las actitudes predefinidas.

Sus obras contienen las semillas de sus obsesiones hacia la muerte asociada con el amor. Con esta imagen reiterada en varios de sus escritos, consigue trasladar su sentimiento de la imposibilidad de conseguir la felicidad y su deseo de dirigirse al hombre actual escribiendo las luchas y las contradicciones del mundo.

Musset ha descrito los paisajes «latinos» en los que la belleza arde en fiebre, en los que el «español» se deja llevar por la ociosidad y por el galanteo. Ha dibujado una pintura del nacimiento de los sentimientos cuando se asemejan a la flor del azahar, cuando las manos de los enamorados sólo se rozan, cuando la mujer se recata detrás del velo o de la celosía, cuando de las miradas nace el primer estremecimiento del amor.

El tratamiento de favor que recibe la figura de la madre, alrededor de la cual se organiza la vida afectiva y espiritual, evidencia una condición infantil ideal, un imaginario estilizado e idealizado de la vida, de la infancia, del amor, de la independencia. Sin embargo, si se enfatiza la idealización de la infancia escribiendo «des contes de fées à rebours», es para poder describir el reverso haciendo hincapié en la pérdida de la libertad «jamais je n'exercerai aucune profession. L'homme est déjà trop peu de chose sur ce grain de sable où nous vivons; bien décidément je ne me résignerai jamais à être une espèce d'homme particulière».

Musset describe la nostalgia de la infancia idílica a través de los personajes angélicos, de la mujer-niña, de sí mismo, a través de los personajes que representan la pureza y la moralidad. Sin embargo, la melancolía de la que surge la silueta negra que sólo aparece en momentos de dolor, hace que la figura del rebelde se deslice hacia el mal, hacia el crimen, hacia el juego, hacia el libertinaje, arrastrado por una voluntad de vengarse de las injusticias.

Los románticos hacen de la iniciación a los placeres de la carne un drama humano de alcance metafísico. Alfred de Musset lo vive como una caída en el mal, como un descenso a los infiernos. La poética de la pérdida que impregna las obras que hemos estudiado utiliza el mito de Napoleón para encontrar la causa histórica de la sensibilidad desengañada. Amar y

odiar. ¿De qué sirve ser el maestro del mundo, si no se conoce el amor? La melancolía se nutre de la pérdida de la felicidad, la que se ha perdido doblemente, que ha sido borrada por el tiempo y por la historia. Todo ha sido destruido, el decorado, los seres. En esta obra aparece el héroe Octave que intenta justificar su propia existencia a través de la acción («Il est temps d'agir et de penser en homme»). Sin embargo, hay como el sentimiento de una náusea existencial que sería provocada por la traición y por la imposibilidad de ser auténtico. Así pues, «l'ogive espagnole», expresión usada en arquitectura y utilizada por Musset representa la bóveda de las fuerzas antagónicas del ser. Hemos visto que el autor sentía en sí mismo dos personas, una que representa el bien, otra que representa el mal. Musset odiaba la hipocresía y la mentira como lo confirma su poética de la pérdida y del engaño («Tout est nu sur la terre, hormis l'hypocrisie», «Nous ne pouvons rien par notre volonté et qu'il n'y a de crime qu'au mensonge»).

El autor trata del tema del honor y de la honra. Todos los personajes, tanto hombres como mujeres, han sufrido un engaño: amor, celos, mentira y honor. Así pues Alfred de Musset, en su eterna búsqueda del amor entre el maniqueísmo, el dualismo de las imágenes, aspira a encontrar un ideal. El ideal que se propone es el de conocer, alejándose del color local, el corazón humano en sus caracteres más generales.

Así pues, los clichés no son más que un medio de simplificación para que lo colectivo pueda reconocerse. Pero Alfred de Musset añade la idea del perspectivismo, es decir, que no se conforma con el estereotipo español, siente la necesidad de ofrecer el «hombre español» con múltiples facetas, a fin de permitir las numerosas interpretaciones e identificaciones entre las siluetas inacabadas por el lector-espectador. Para ello, el autor va a recurrir a los grandes maestros de la literatura española.

La España de la «pura fantasía» de Musset, o el «españolismo de Alfred de Musset» ha aparecido:

-como opuesta a lo burgués, a lo mezquino de la sociedad francesa, contra la cual se sublevan los románticos franceses;

-como metáfora de la casi inexistencia de los límites entre realidad y ficción;

-como metáfora de la creación de un espacio internacional sin frontera; como paradigma esencialista de la literatura española «como nosotros» -europea, occidental, caballeresca- pero «diferente a nosotros» -exótica, excesiva y feminizada-;

-como mediación e identificación entre el autor y el lector, «yo como vosotros», pero «diferente a vosotros».

Así Alfred de Musset ofrece una imagen distorsionada de España, con imágenes propiamente personales, históricas, imágenes y temas que provienen de la literatura española, imágenes de creaciones francesas, imágenes, en definitiva, del encuentro del autor con los estereotipos españoles.

Nos hemos centrado en el escenario de la imaginación y también en la teatralidad de la prosa y de las primeras poesías de Alfred de Musset. Hemos comprobado sus conocimientos literarios acerca de los autores españoles del Siglo de Oro. Destacan entre ellos la preponderancia de los dramaturgos, Tirso de Molina, Lope de Vega, Guillén de Castro y Calderón de la Barca, lo que confirma su papel divulgador de la cultura española.

Sin duda, el uso del proverbio es una de las claves de éxito para unir lo individual con lo colectivo. Por lo tanto, este uso del proverbio en forma teatral fue, en primer lugar, un juego de sociedad en el que los espectadores debían encontrar el proverbio ilustrado. Así, a partir de una frase, Alfred de Musset amplifica el proverbio que se convierte en acto de comunicación con el lector.

Hemos podido observar que varias anécdotas teatrales siguen el estilo más puro de la tradición del teatro de capa y espada, como los hombres cubiertos por una capa, los duelos. Y estas escenas no sólo aparecen en su teatro sino también en su prosa y en su poesía.

Destacan entre los temas elaborados por la literatura:

-la joven mujer se siente aprisionada por unas normas sociales. Al serle negada toda relación física y moral, busca su vía de escape: el adulterio.

-la importancia del dinero como instrumento de poder decisivo en toda relación entre grupos e individuos, incluso en cuestiones matrimoniales. El dinero es el elemento de la corrupción que destruye los lazos sagrados en lugar de unir a los individuos.

-la ausencia de la madre en los dramaturgos del siglo XVII, salvo raras excepciones. El honor exige la presencia del padre, responsable del mismo, pero no de la madre.

-el desencanto. Así, en la *Vida es sueño*, de Calderón de la Barca, el príncipe Segismundo logra reintegrarse a la sociedad, de la que ha sido excluido por su padre el rey Basilio, después de aprender que vivir es soñar -representar-; y en *El burlador* de Tirso, el desenfrenado Don Juan muere condenado al Infierno precisamente porque no ha logrado asimilar una lección moral.

Fue de su encuentro con el *Don Juan* de Tirso de Molina, o el *Dom Juan* de Molière, o el de Byron como a Alfred de Musset le surgió la idea de una correspondencia entre el mito y la aventura afectiva e imaginativa del autor. Detrás de la figura de Don Juan se cristaliza su sueño, el de representar su propia situación. Del mismo modo, fue muy probablemente de sus lecturas de infancia de *Don Quijote*, como le surgió la idea de retratarse a sí mismo en sus obras, como caballero luchando contra sus propios demonios, sus propios monstruos. Representarse simbólicamente a través de estos dos mitos, esto es otra clave de éxito para unir lo individual con lo colectivo.

Sin embargo, en el terreno de las realizaciones prácticas, su teatro romántico planteaba numerosos problemas, quizás porque agrandar al público al mismo tiempo que decir la verdad sobre Francia en 1830, eran dos exigencias incompatibles. El público capaz de sentir su teatro, de entender su obra, todavía no existía, quizás por eso, Musset, soñando con lectores futuros que fuesen capaces de entender su obra creó en 1832, *Un Spectacle*

dans un fauteuil. De esta manera, consiguió establecer una supremacía de la comunicación con el lector. El autor nos ofrece el espectáculo de un ser que sufre en su búsqueda de la alegría y en su exaltación de la pasión. Gracias al valor ejemplar y revelador de sus *Comédies et proverbes*, el lector tiende a atribuir cierta verosimilitud a los grandes temas tratados con valor universal y que así se convierten en mitos. Así pues, las intenciones de Alfred de Musset fueron las de escribir un teatro con una misión moralizadora para la juventud a fin de enseñar deleitando. Por eso, se ha alejado del nacionalismo para ganar en universalidad.

Su obra correspondía a la vanguardia del rechazo. Ahí está su rebeldía, su desazón, un arte indomable y bravo, que lleva en sí una carga de oscuridad que subyuga. Las obras de Alfred de Musset son más que fantasía, son más que pura diversión. El análisis que hemos seguido ha demostrado que, en realidad, son obras dinámicas cuyos orígenes son testigo cultural de los siglos pasados, vehículo de mitos y creencias propias de España vistas por el colectivo francés sobre todo de los siglos XVI y XVII. Si cotejamos las connotaciones de la imagen de España en Musset en plena eclosión del Romanticismo con las que observamos en sus obras posteriores, hemos de señalar la desaparición casi total del elemento procedente del plano onírico, de la fantasía literaria. Se aprecia una modificación en la imagen de la crueldad del pueblo español, es decir, que el espectáculo de los autos de fe al que aludieron los filósofos del siglo XVIII es reemplazado por otros espectáculos, como por ejemplo el taurino. Paralelamente, elementos como el pintoresquismo, el color local, el contraste, la guitarra, el balcón, la serenata, se ven mitigados.

En efecto, el elemento «español» es muy evidente entre los años 1828 y 1830, cuando Alfred de Musset, llamado el *Principito* del Romanticismo, demuestra las mismas preocupaciones que sus contemporáneos. Asistimos a un predominio de tipos, figuras, personajes y autores españoles en la producción literaria de Musset. En primer lugar, la presencia del estereotipo de la mujer española es notoria dentro de un marco español exótico: la hermosa y voluptuosa mujer de ojos negros. En

segundo lugar, la preocupación socio-histórica es igualmente evidente: Carlos V, don Pedro, Cristobal Colón, Eugenia de Montijo, María Teresa, Goya, Juana la Loca y Santa Teresa. En tercer lugar, aparecen las figuras literarias más representativas de la literatura española: Don Juan, Amadís, el Cid, Sancho Panza; Almaviva y Fígaro (éstas dos últimas, de creación francesa); y hay un gran interés por los autores del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantes, Guillén de Castro y Calderón de la Barca. En cuarto lugar, la ojeada al mundo del Romancero, de los entremeses, de las comedias de capa y espada con su galería de tipos socioliterarios identificables -estudiantes farsantes, cobardes, sacristanes enamoradizos, celestinas, criadas, mujeres adúlteras y maridos engañados- mezclados con los temas socioliterarios predilectos del autor, -matrimonio, linaje, dinero, celos, honra, valor, locura, generosidad, ilusión y realidad, engaño y desengaño-, nos revela una intención, entre burlas y veras, de poner en tela de juicio todo un sistema de valores que se había ido cuestionando desde la primera mitad del siglo XVI.

Finalmente, Musset retrata las dos caras de España como consecuencia de la fascinación entre voluptuosidad y sadismo:

-por una parte, un paisaje madrileño o sevillano maravilloso de eterna pereza y ociosidad, acogedor y dulce, en el que puede realizar sus más puros y nobles sueños de amor; paisaje en el que la imaginación se desenvuelve sin ataduras, lugar en el que puede recrear su ideal, es decir, el jardín paradisíaco que no es posible ver en la realidad.

-por otra parte, una predilección por el chirriante horror de los «caprichos goyescos», lo que parece dar el tono a este espeluznante relato de su vida en el que emplea un lenguaje sencillo y directo, ajeno a cualquier tipo de recurso melodramático, consciente de que la intensidad trágica de la propia anécdota es más que suficiente para crear, sin ningún artificio, un clima de horror inigualable.

Hemos verificado un hecho que, en nuestra opinión, reviste especial relevancia: Alfred de Musset murió en la indiferencia casi general, olvidado de sus contemporáneos. Enfermo, desanimado, a pesar de recibir un doble

homenaje, el de la Legión de Honor en 1845 y el de su elección en la Academia Francesa en 1852, a pesar de su nuevo amor, Louise Colet, a pesar de desempeñar el puesto de bibliotecario del Ministerio de Instrucción Pública que el gobierno le otorgó al año siguiente, a pesar del acogimiento cada vez más grande que recibieron sus obras teatrales, Alfred de Musset se hundía paso a paso en la soledad de la que tanto había sufrido para, por fin, reunirse con la muerte, el 2 de mayo de 1857. Esta muerte que tanto había deseado, había llegado bajo la apariencia del sueño. Al cerrar la puerta al sufrimiento y a sus obsesiones, Alfred de Musset abrió otra puerta a los caprichos de la posteridad. Su primera balada, escrita en 1828, *Un Rêve*, será como el reflejo de su vida. «La vida es sueño»; él soñó su vida pero no vivió sus sueños.

A partir del recorrido en busca de huellas españolas en la obra del escritor, podemos extraer algunas consecuencias acerca del españolismo de Alfred de Musset. Podemos esbozar las funciones fundamentales de la temática española.

Las funciones políticas:

-Igual que Goya retratara en sus grabados la crueldad por ambas partes, francesa y española, Alfred de Musset enseña, a través de sus múltiples personajes, que él y el pueblo sufren de las consecuencias del despotismo y del fanatismo de Napoleón, de la carencia de libertad y horizontes. A ello, el poeta responde con la provocación y su propia *outrage*.

Las funciones ético-culturales:

-función de la exclusión -Don Juan, el hombre tirano y el mártir; Don Quijote, el hombre que luchaba contra los demonios y se enamoraba de Dulcinea -.

-reflexión sobre la lucha cósmica entre el bien y el mal.

-conocimiento del otro tratando de ir más allá de lo directamente observable, es decir, más allá de las características físicas o morales.

-cuestionamiento de la propia cultura: el otro tiende a definirse como contra-imagen positiva de sí mismo, o como alteridad radical y utópica.

-ensueño romántico de España en el contexto de una Francia enferma por lo que se refiere a la élite intelectual; o también las interpretaciones del Cid, del Lázaro como figura contraria al burgués decimonónico.

Las funciones literarias:

-satisfacción de una moda literaria.

-expresión en clave literaria de un sentimiento individual o colectivo.

-legitimación de un arte nuevo para una sociedad nueva, un teatro de ensayo.

-descripción de un héroe en diversas etapas de su vida y en escenarios distintos creando una biografía imaginaria y poética.

La recurrencia de las mismas imágenes no es puramente obsesiva o gratuita sino que está frecuentemente ligada a sus ideas literarias y a su vida íntima. Alfred de Musset ha manipulado la tradición española creando su propia versión de España para representar un refugio del yo del autor, un medio para ayudarlo a conocerse a sí mismo.

Consideramos que hay una distorsión irónica que responde obviamente a un desplazamiento de perspectiva y de época:

-la fantasía verbal del siglo XIII al servicio de una literatura de expansión como fantasía verbal: «Certes l'Espagne est grande» y «mille châteaux en Espagne» como metáfora de la situación lejana, del carácter ilusorio de la vida, de los sentimientos y de la grandeza del amor.

- los curas *billoqués*, es decir impertinentes y mujeriegos, se convierten en seductores tiranos.
- el auto de fe se sustituye por la imagen del toro que sufre.
- el Nuevo Mundo como metáfora del otro.
- el niño como persona traicionada por la hipocresía y la mentira.
- las mujeres como objeto de las conquistas *picrocholines*.
- la teoría de los climas como objeto de burla.
- l'outré-cuidance* española francamente insoportable en la Francia del siglo XVI se transforma en *outré-cuidance* del autor.
- el hombre guerrero y político, Carlos V, representado en su faceta intimista y humana frente al paso del tiempo.
- la gitana convertida en *grisette*.
- la España picaresca como reflejo de la sociedad parisina.
- Don Juan, Don Quijote y el Cid, mitos, héroes y personajes literarios como encarnaciones de la personalidad del autor, que plasma de esta manera lo universal humano.

Hemos puesto de manifiesto la huella española ya sea en el ensamblaje interno del texto, ya sea en el carácter de sus protagonistas. En su proceso de autoconocimiento y de construcción de identidad, el autor iba reflexionando a la vez sobre el proceso de escritura y de su relación con el lector. Ser él mismo significaba y suponía enfrentarse con los otros, poner de manifiesto su marca diferencial y pasar a existir al margen de la sociedad. Alfred de Musset, tantas veces desengañado, se refugió en ese mundo de ilusión. Aprendió, tras un largo proceso de autoconocimiento, a hacer suyo «lo español» como parte integrante de su carácter.

Como conclusión hemos de decir que Alfred de Musset, hombre, poeta y dramaturgo, ha recorrido, con el corazón abierto, «los caminos de España», dando una amplia panorámica sobre su existencia y buscando los elementos «españoles» que alimentaron su memoria. «El viaje a España» es símbolo fraternal y poético; nostalgia por su infancia y su dulce ira contra los que destruyeron vidas y armonía social. Queremos poner de relieve el

interés intrínseco de la «morada española» que, para Alfred de Musset, es un canto patético, rebelde y solidario para influir en la conciencia colectiva. Su *yo* pasa a ser *la multitud*. Y precisamente porque sus obras cumplen una función liberadora, la imagen del autor «español» se imprime y se recita personificando los combates y la esperanza de todos. La conciencia del *yo* del autor encuentra su espejo en el *lector*. A través de sus obras, se retrata personalmente detrás de sus personajes «españoles» teniendo, por una parte, al lector como mediación y, por otra, ateniéndose a la «filosofía moral española» para alcanzar la universalidad a través del imaginario «español» como autorepresentación del pueblo. No hay por su parte una reivindicación política directa: le interesa más su propio corazón, conocer la alteridad femenina y humana. Para Musset, la mujer se vuelve inaccesible e incomprensible como lo señala en esta imagen *-Les femmes ressemblent aux maisons espagnoles, qui ont beaucoup de portes et peu de fenêtres ; il est plus facile de pénétrer dans leur cœur que d'y lire !-* (*Les Pensées de Jean-Paul*).

Como punto final de este trabajo, quisieramos abordar algunas últimas reflexiones.

Quisieramos decir algunas palabras sobre las dos citas que inician el trabajo: la expresión *faire des châteaux en Espagne*, que sigue siendo muy usada actualmente en Francia (en los medios de comunicación, en la vida cotidiana); y la referencia a Jorge Guillén. Este autor cita a Calderón en repetidas ocasiones. Unas veces, en comparación igualatoria con Lorca; otras veces, respecto a un tópico literario: la intuición del tiempo humano, el poeta siente con lucidez las edades de la vida humana, alude a la vejez de Calderón, de Goethe, a la propia vejez : «Hombres somos: lo efímero se impone». En esta perspectiva se instala la invención de la morada española de Musset. Su imaginación define el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el autor organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. El motor que anima ese sistema simbólico es la primera contingencia con la que se encuentra el individuo, su propia muerte

que impone un tiempo cronológico. Alfred de Musset, a través de representaciones eufemísticas «españolas», pasadas por el tamiz de su propia ideología y sensibilidad, adquieren una dimensión diversa y cargada de contenidos, e integra experiencias ajenas para construir su identidad a través del choque cultural como elemento enriquecedor.

Desde un punto de vista histórico-cultural nos ha parecido importante dedicar una reflexión al tema de los estereotipos y la herencia cultural. Ver cómo se instala una serie de tópicos en lo más íntimo de la conciencia francesa, ver cómo el estereotipo español a través de la memoria, se implanta profundamente en la mentalidad francesa, ver cómo actualmente hablamos de relaciones hispano-francesas o de relaciones franco-españolas en función del lado de la frontera donde nos encontramos.

Hemos abordado nuestra andadura para fomentar el conocimiento de nuestros dos pueblos, para profundizar en el entendimiento de dos países marcados, de una forma u otra, por los viejos y estrechos lazos de una historia a menudo compartida. Podemos hoy comprobar con satisfacción que las relaciones entre nuestros dos países han mejorado sustancialmente. Ambos pertenecen a la Unión Europea y a la zona del euro, lo que nos ha llevado a compartir una serie de intereses políticos y económicos básicos; hemos multiplicado los intercambios de personas y mercancías, lo que ha incrementado notablemente el grado de conocimiento y comprensión recíproca. Sin embargo, en nuestro análisis hemos observado la persistencia de algunos estereotipos, y cierta incompreensión mutua o desconocimiento, sobre todo en la sociedad civil. En Francia, muy poca gente sabe que el 2 de mayo es festivo en Madrid. Poca gente reconoce las atrocidades de la invasión napoleónica, lo que acarrea un ligero sentimiento xenofóbico antifrancés en la expresión «Napoladrón». En Perpignan, por ejemplo, todavía se pueden ver pintadas del estilo «No somos Gabaxos», otras cuestiones siguen siendo sensible como el túnel de Somport, la construcción de una línea de alta velocidad, el consumo de electricidad...

¿Convendría preguntarnos cuál es la foto actual de España en Francia?

Aparte del pequeño círculo de los hispanistas, la imagen de España remonta a los tópicos de la literatura romántica, que desde Théophile Gautier hasta Mérimée habían llenado la imaginación de los franceses de orgullosos toreros y de bellas bailarinas de flamenco (sin añadir la fiesta y las tapas). Francia se ha apropiado sus más ilustres representantes del exilio, tales como Picasso, Jorge Semprún, Michel del Castillo. Francia ha vuelto a encapricharse de España con las películas de Almodóvar y sus actrices (Victoria Abril, Carmen Maura, Marisa Paredes); es otro inicio de la moda española y de lo que ha podido convertirse en otro cliché, en otra imagen de una España ideal, la de la sociedad desmelenada y burbujeante, pero esta vez de una cultura urbana. En resumen: ciertos tópicos desaparecen o se toman cada vez menos en serio y otros aparecen.

Desde un punto de vista literario, podemos destacar el papel fundamental de la lectura en la herencia cultural. Se trata sin duda de obras cuya importancia intrínseca es muy distinta, pero todas tienen o tuvieron su público, y contribuyen o han contribuido al imaginario francés de España. Piénsese entre otras obras -*Le Soulier de satin*, *Le Perroquet de Charles-Quint*, *Le Flagellant de Séville*, *Histoire de l'Espagne musulmane*, *Les Amants de Grenade*, *La Victoire de Guernica*, *De Père français*, *Le Grand voyage...*-

Hemos visto que el conocimiento de España que tenía Musset fue esencialmente libresco, pero este autor supo, gracias a los procedimientos y las técnicas previas, a través de las diversas representaciones de «lo español» y de las fabulaciones, llega a producir mistificaciones, es decir, un género propio y propenso a la libre manipulación de los datos autobiográficos, de los datos históricos, de los datos de viajes, de los datos literarios, poniendo en relación un ejecutante y un oyente para acomodar el pasado al presente. Porque es desde luego un destino colectivo e individual, lo que se desarrolla ante los ojos del lector.

La geografía española de Musset: es el individuo contra la colectividad. El autor utiliza a la vez códigos colectivos estéticos españoles y los adapta a su propia personalidad dotada de una gran sensibilidad. Gracias a su imaginario, no hay límites, el autor crea su propia geografía. Hace de su propia vida una obra de arte. Musset recorre el país «español» creado por él con el fin de construir su propia identidad. Ha creado la geografía de sí mismo.

Si Musset hubiera sido pintor hubiera realizado un autorretrato del español con dos o tres trazos (representando el cuerpo de un hombre -*au torse gonflé, une moustache, un chapeau de toréador*-) con el fin de conectar con el lector, que a su vez puede dejar volar su imaginación. La descripción sencilla de España jalona su obra e ilumina el amor con su sol negro y melancólico, donde la belleza de la escritura de Musset reside con sencillez. Escribe en *Idylle*: « Le seul vrai langage au monde est un baiser ».

Esperemos también contribuir sencillamente al hacer conocer más a Musset a una Francia que pensaba que ya se había dicho todo sobre el Romanticismo de corte español, a una España que sólo conoce a Victor Hugo. No hay casi traducciones de sus obras al español. Y, sin embargo, Musset sigue siendo tremendamente actual. Sus obras son unas de las más representadas en la *Comédie Française*. Quizás una de las razones de este gusto estribe en los temas de producción: el amor, la indiferencia, el papel de la mujer en la sociedad, la homosexualidad, una sociedad en la que el multiculturalismo está presente en la cotidianidad de todos, ya que todos somos partícipes de la diversidad cultural.

Cuadro sinóptico de «lo español» en las obras de Alfred de Musset

La geografía física y humana de «España»

Madrid

Don Paez, 1829

Madrid, ¿1829 ?

Les Filles de Madrid, 1844

Carta a Clesinger, 1851

Burgos y Cádiz

Don Paez, 1829

Un Mot sur l'art moderne, 1833

Carta a George Sand, 1834

Sevilla

L'Anglais mangeur d'opium, 1828

Barcelona, Castilla

L'Andalouse, ¿1829?

El Tajo

La Servante du roi, sin fecha

América

Exposition du Luxembourg, 1830

Le Fils du Titien, 1838

España

Discours de Réception à l'Académie Française, 1852

El toro

L'Anglais mangeur d'opium, 1828
Don Paez, 1829
Madrid, ¿1829?
La Quittance du Diable, 1831
 Carta a George Sand, 1834
La Confession d'un enfant du siècle, 1835-1836
Les Filles de Madrid, 1844
Histoire d'un merle blanc, 1842

Mandolina, guitarra, bandurria, las castañuelas, serenatas, alboradas, boleros, romances españoles, madrigales.

L'Anglais mangeur d'opium, 1828
Don Paez, 1829
Portia, 1829
Vision, 1829
Fantasio, 1833
 Carta a George Sand, 1834
Boléro, 1840
Les Filles de Madrid, 1844
Mimi Pinson, 1845
Carmosine, 1850
L'Âne et le ruisseau, 1855

El abanico, la mantilla, la basquina, la capa. El estilete y la daga. Le blanc d'Espagne

Trois pierres sur la dune..., 1828-1829
L'Andalouse, ¿1829?
Madrid, ¿1829?
À quoi rêvent les jeunes filles?, 1832
Emmeline, 1837
Lettre de Dupuis et Cottonet, 1837
Histoire d'un merle blanc, 1842
Les Filles de Madrid, 1844

El vino de España

Les Marrons du feu, 1829
Fantasio, 1833

La celosía y la falleba

L'Anglais mangeur d'opium, 1828

Margot, 1838

Sur le procès de E. de Laroncière, sin fecha

La España del jardín de las delicias: belleza y templo del amor

La mujer «española»: diosa del amor. Los ojos negros, la tez blanca y el pie pequeño

Carta a Paul Foucher, 1827

L'Anglais mangeur d'opium, 1828

Un Rêve, 1828

Vision, 1828

L'Andalouse, ¿1829?

Madrid, ¿1829?

La Nuit vénitienne, 1830

La Quittance du Diable, 1831

Suzon, 1831

Chute des bals de l'opéra, 1831

Pensées de Jean-Paul, 1831

La Matinée de Don Juan, 1833

Carta a George Sand, 1833

Carta a George Sand, 1834

Le Chandelier, 1835

À la Malibran, 1836

Un Caprice, 1837

Les Deux Maîtresses, 1837

Le Fils du Titien, 1838

Concert de Mademoiselle García, 1839

Carta a Mme Jaubert, 1839

Carta a Mme Jaubert, 1840

Le Secret de Javotte, 1844

Mimi Pinson, 1845

Carmosine, 1850

La mujer andaluza

Don Paez, 1829

Portia, 1829

Madame la Marquise, 1829

Madrid, ¿1829?

L'Andalouse, ¿1829?

À Juana, 1831

La belleza de la mujer española

L'Anglais mangeur d'opium, 1828

Don Paez, 1829

Salon de 1836

La figura de la madre

Les Deux Maîtresses, 1837

La Servante du roi, sin fecha

La España del infierno: la Inquisición y la picaresca

La mujer española: el demonio. La mujer fatal y animal

L'Anglais mangeur d'opium, 1828

Don Paez, 1829

Le Lever, ¿1829?

Charles Quint au monastère de Saint-Just, 1829

Carta a Son frère, 1831

À Julie, 1832

Le Secret de Javotte, 1844

Mimi Pinson, 1845

Las dueñas y mojigatas

Don Paez, 1829

Madrid, ¿1829?

Charles Quint au monastère de Saint-Just, 1829

La Nuit vénitienne, 1830

À Juana, 1831

Suzon, 1831

La Quenouille de Barberine, 1835

Histoire d'un merle blanc, 1842

Carta a Mme Jaubert, 1842

Le Secret de Javotte, 1844

Mimi Pinson, 1845

La imagen polimorfa del hombre «español»

El hidalgo, el corregidor, el muletero, el peruano, el jesuita; los soldados, los alcaldes y los abades

Agnès, 1828
Don Paez, 1829
Trois pierres sur la dune..., 1828-1829
L'Andalouse, ¿1829?
Les Marrons du feu, 1829
Don Paez, 1829
Suzon, 1831
Rolla et le Grand Prêtre, ¿1830-1832?
À quoi rêvent les jeunes filles?, 1832
Le Chandelier, 1835
Histoire d'un merle blanc, 1842
Pierre et Camille, 1844
Les Filles de Madrid, 1844

Los personajes históricos

Carlos V

Charles Quint au monastère de Saint-Just, 1829
Du Dégel et du choléra-Morbus, 1831
Le Fils du Titien, 1838

Cristobal Colón

Du Dégel et du choléra-Morbus, 1831
Mémoires d'outré-cuidance, 1849

Las Reinas de España

Carta a George Sand, 1834
Carta a Aimée d'Alton, 1837

Goya

Carta George Sand, 1835

Juana la Loca

Salon de 1836

Santa Teresa

Carta a Monsieur le Directeur du Constitutionnel, 1844

Don Pedro y la reina Constanza

Carmosine, 1850

Eugenia de Montijo

Le Songe d'Auguste, 1853

Galsvinda

La Servante du roi, sin fecha

Los autores españoles del Siglo de Oro

Calderón de la Barca

La Coupe et les lèvres, 1832

La Confession d'un enfant du siècle, 1835-1836

De la Tragédie. À propos des débuts de Mademoiselle Rachel, 1838

Lope de Vega

La Confession d'un enfant du siècle, 1835-1836

Tirso de Molina

La Confession d'un enfant du siècle, 1835-1836

Guillén de Castro

De la Tragédie. À propos des débuts de Mademoiselle Rachel, 1838

Cervantes

Le Poète déchu, 1839

Mimi Pinson, 1845

La España internacional. Las nacionalidades

Española, italiana, francesa, inglesa, alemana, oriental

L'Anglais mangeur d'opium, 1828

Venise, 1828

Don Paez, 1829

Les Marrons du feu, 1829

Portia, 1829

Vision, 1829

L'Andalouse, ¿1829?

Madrid, ¿1829?

La Nuit vénitienne, 1830

Du dégel et du choléra-morbus, 1831

Chute des bals de l'opéra, 1831

Mémoires de Casanova, 1831

Fantasio, 1833

Carta a George Sand, 1834

La Quenouille de Barberine, 1835

Le Fils du Titien, 1838

Reprise de Bajazet, 1838

Le poète déchu, 1839

Carta a Mme Jaubert, 1842

Carta a Son frère, 1843

Le secret de Javotte, 1844

Carmosine, 1850

Cronología de las obras de Alfred de Musset

Para la realización de la presente cronología, hemos utilizado las obras completas de Alfred de Musset, editadas por Maurice Allem en la Pléiade. Este investigador presenta en cada uno de los tres tomos una cronología de las poesías, de la prosa y del teatro del autor. Por consiguiente, hemos reunido los tres géneros para tener una visión conjunta y poder establecer relación entre las obras de distinto género en una misma fecha de creación. Asimismo presentamos las obras en orden cronológico de su composición a fin de observar la evolución del tema «español» en la escritura de Alfred de Musset.

Indicamos, en cuanto al teatro, las fechas y lugares de primera representación; para la poesía y la prosa, las fechas y revistas de la primera publicación. Cuando la fecha es incierta la subrayamos con los signos de interrogación.

Las abreviaturas siguientes designan:

N- : novela;

C- : cuento;

NC- : novela corta;

Lit. : Literatura y Crítica;

Póst. : póstuma ;

R.D.M. : *Revue des Deux Mondes*.

Con el fin de resaltar las obras con contenido «español», subrayamos en *cursiva - negrita* las obras relacionadas con el tema de este trabajo: «Lo español» en el conjunto de las obras de Alfred de Musset.

1824

Poesía

À ma mère (Póst.)

1826

Poesía

À Mlle Zoé Le Douairin (Póst.)

¿1827 ó 1828 ?

Poesía*La Nuit* (Póst.)**1828**Prosa*L'Anglais mangeur d'opium* (N-)Poesía*La Prêtresse de Diane* (Póst); **Agnès** (Póst.); **Un Rêve** (31 agosto *Le Provincial*); *Quand je t'aimais, pour toi j'aurais donné ma vie...*; **Venise**; *Que j'aime à voir la vallée...***1828-1829** *Trois pierres sur la dune...*(Póst.)**1829**Poesía**Don Paez**; **Les Marrons du Feu**; **Portia**; **Madame la Marquise**; *Au Yung-Frau*; *Ballade à la lune*; **Charles-Quint au monastère de Saint-Just** (Póst.); **Vision** (Póst.)Julio: *À Ulric Guttinguer*.Agosto: *Que j'aime le premier frisson d'hiver...*Septiembre: **Mardoche**¿1829? **L'Andalouse**; **Le Lever**; **Madrid**¿1829-1831? *L'Anglaise en diligence* (Póst.); *La Lanterne magique* (Póst.);*À Madame X. Souvent, par quelque mois de janvier...*(Póst.)**1830**Teatro*La Quittance du Diable* (Salle des fêtes du Lycée Henri IV, 19 de junio 1830)¿1830? *Le Comte d'Essex* (Esquema)**La Nuit vénitienne ou les Noces de Laurette** (Odéon, 1 de diciembre de 1830)Prosa19 sept.: *Le Tableau d'Église* (Lit., *Revue de Paris*)27 oct.: **Exposition du Luxembourg I** (Lit., *Le Temps*)Poesía*Les Secrètes pensées de Rafaël*; *Les Vœux stériles***1831**Prosa (Lit., *Le Temps*)1 enero: *Exposition du Luxembourg II*10 enero : *Projet d'une Revue Fantastique*1-7-14-21-28 febrero: *Revue Fantastique II-III-IV-V-VI*7-14 marzo: *Revue Fantastique VII-VIII*20 marzo: **Mémoires de Casanova**21-28 marzo: *Revue Fantastique IX-X*3-11-18-25 abril: *Revue Fantastique XI-XII-XIII-XIV*4-9-16 mayo: *Revue Fantastique XV-XVI-XVII*17 mayo: *Pensées de Jean-Paul I*23-30 mayo: *Revue Fantastique XVIII-XIX*6 junio: **Pensées de Jean-Paul II**Poesía*Octave*; *Chanson, J'ai dit à mon cœur...*; **À Pépa**; **À Juana**; **Suzon**; *À la Pologne* (Póst.); *5 mai 1814* (Póst.);Noviembre: *À Mme N. Menessier*

1830-1831

Poesía

Tout renaît, la chaleur, la vie et la lumière...; Où vas-tu donc, Vulpio ? Qui penses-tu donc fuir ?; Les derniers moments de François I^{er} (Póst.); Le Saule

1830-1832 (Póst.)

L'Oubli des injures ; Rolla et le Grand Prêtre; Brandel; Que ce jour soit nommé le jour de ma naissance...; Voici l'heure où, le cœur libre d'inquiétude...; On a dit quelque part qu'il n'est homme sur terre...; Poésie ! harmonie ! amour ! larmes célestes...; Il n'est que la jeunesse, ami, pour être heureuse...

¿1830-1833 ? (Póst.)

Froide, maigre, légère-une main palpitante...; Vieillesse, triste fille...; Vois-tu ce bel enfant à l'air triste et rêveur ?; Au fond de l'âme humaine est une région...; O vous, vous dont l'amour ne fut qu'une étincelle...

1832

Poesía

Marzo: À Julie ; À Laure; À mon ami Édouard

Mayo: À mon ami Alfred T.

Julio-agosto: **La Coupe et les lèvres**

Sept.: **À quoi rêvent les jeunes filles**

Otoño: *Au Lecteur des deux pièces qui suivent*

Nov.: **Namouna**

1832-1833

Poesía (Póst.)

M'aime-t-elle ? Voilà la pensée où je vis...; Qu'ai-je vu ?; Quel démon m'assiège et me pénètre ?; Quand la comtesse Louise, assise à sa fenêtre...

1833

Teatro

André del Sarto (Comédie-Française, 15 de noviembre de 1848)

Les Caprices de Marianne (Comédie-Française, 14 de junio de 1851)

La Matinée de Don Juan (fragmento)

Fantasio (Comédie-Française, 18 de agosto de 1866)

Prosa

Le Roman par Lettres (N-, *Le Gaulois* del 17 al 20 de julio de 1896)

15 marzo: **Compte rendu de Gustave III** (Lit., R.D.M.)

¿1833? *J'admire cette nature si calme...* (Lit., *La Muse française* 15 de mayo de 1938)

1 sept.: **Un Mot sur l'Art moderne** (Lit., R.D.M.)

Poesía

Ex Dono (Póst.)

Junio: *Après la Lecture d'Indiana* (Póst.)

15 agosto: *Rolla* (R.D.M.)

agosto: À *George Sand* I, II (Póst); *Sur la poésie* ¿agosto?

agosto o sept.: *Complainte historique* (Póst)

¿otoño?: *Stances burlesques à George Sand; À George Sand* III (Póst)

Otoño: *Revue romantique* (Póst)

Nov.: *Le Songe du Reviewer* (Póst)

1833-1835

Teatro

Lorenzaccio (Sarah-Bernhardt, 3 de diciembre de 1896)

1834Teatro*Perdican. Camille et Perdican****On ne badine pas avec l' amour*** (Comédie-Française, 18 de noviembre de 1861)Poesía¿Febrero?: *Chanson, À Saint-Blaise, à la Zuecca.*À *George Sand* IV, V (Póst); *À une Valseuse dans le Cénacle romantique*¿1834?, verano: *Au Rhin* (Póst)nov.: *À Buffon* (Póst); *Par propreté, laissez à l'aise...* (Póst)**1835**Teatro***La Quenouille de Barberine*** (Comédie-Française, 27 de febrero de 1882, bajo el título, *Barberine*)***Le Chandelier*** (Théâtre- Historique, 10 de agosto de 1848)Prosa15 sept.: ***La Confession d'un enfant du siècle*** (N-, primera parte, capítulo II; R.D.M.)Poesía1 enero: *Une bonne Fortune* (R.D.M.)Enero: *À George Sand* VI (Póst)Feb.: *Aux critiques de Chatterton* (Póst)1 junio: *Lucie*; 15 junio, *La Nuit de mai* (R.D.M.)À Ninon: *Si je vous le disais, pourtant, que je vous aime...*À Ninon: *Avec tout votre esprit, la belle indifférente...* (Póst)1 agosto: *Chanson de Barberine* (R.D.M.)1 sept.: *La Loi sur la Presse* (R.D.M.)1 nov.: *Chanson de Fortunio* (R.D.M.); 1 dic.: *La Nuit de décembre* (R.D.M.); *Je méditais, courbé sur un volume antique...* (Póst)**1836**Teatro*Il ne faut jurer de rien* (Comédie-Française, 22 de junio de 1848)*Faire sans dire* (*Biographie d'Alfred de Musset*, de Paul de Musset, 1874)Prosa13 feb.: ***La Confession d'un enfant du siècle*** (N-, ed. Félix Bonnaire) (Lit., R.D.M.)15 abril: ***Le Salon de 1836*** (Lit., R.D.M.)15 sept.: ***Première Lettre de Dupuis et Cottonet*** (Lit., R.D.M.)1 dic.: ***Deuxième Lettre de Dupuis et Cottonet*** (Lit., R.D.M.)Poesía1 marzo: *Lettre à Lamartine* (R.D.M.)¿junio?: *La Nuit de juin* (Póst)15 agosto: *La Nuit d'août*; 1 oct.: ***À la Malibran*** (R.D.M.)diciembre: *Au Roi, après l'attentat de Meunier*¿1836? *Le Rideau de ma voisine***1837**Teatro***Un Caprice*** (Comédie-Française, 27 de noviembre de 1847)

Prosa

15 marzo: **Troisième Lettre de Dupuis et Cotonet** (Lit., R.D.M.)

15 mayo: *Quatrième Lettre de Dupuis et Cotonet* (Lit., R.D.M.)

1 agosto: **Emmeline** (NC- R.D.M.)

1 nov.: **Les Deux Maîtresses** (NC- R.D.M.)

Poesía

Le Petit moinillon blanc (Póst)

À Lydie: *Imitation*

julio: À *Sainte-Beuve*

À *Aimée d'Alton I* (Póst)

15 oct.: *La Nuit d'octobre* (R.D.M.)

Nov.: À *Aimée d'Alton II* (Póst)

¿1837? *Chanson, Quand on perd, par triste occurrence...*

1838

Prosa

(R.D.M.)

15 enero: *Frédéric et Bernerette* (NC-)

15 mayo: **Le Fils du Titien** (NC-)

1 oct.: **Margot** (NC-)

1 nov.: *De la Tragédie* (Lit.)

1 dic.: *Reprise de Bajazet* (Lit.)

Poesía

(R.D.M.)

15 febr.: *L'Espoir en Dieu*; 15 marzo: *Le Fils du Titien*; 15 julio: *Dupont et Durand*; 1

sept. : *Sur la naissance du Comte de Paris*

Soneto: Béatrix Donato fut le doux nom de celle...

Julio: À *Aimée d'Alton III* (Póst)

agosto: À *Aimée d'Alton IV* (Póst)

À Alfred Tattet : *Qu'il est doux d'être au monde...*; À *Ulric Guttinguer* (Póst)

1839

Teatro

La Servante du roi (fragmento)

Prosa

1 enero: **Concert de Mlle García** (Lit., R.D.M.)

15 feb. : *Croisilles* (NC-, R.D.M.)

mayo : *Un souper chez Rachel* (Lit., *Le Magasin de Librairie* del 15 de enero de 1859)

Le Poète déchu (Publicación de fragmentos en la *Biographie d'Alfred de Musset*, de Paul de Musset ,1874 ; edición subrepticia de 1896.

1 nov.: **Les Débuts de Mlle Pauline García** (Lit., R.D.M.)

Sur La Fontaine (Lit., *Le Voltaire* 23 de abril de 1887)

Poesía

1 enero : **Sur les Débuts de Mesdemoiselles Rachel et Pauline García** (R.D.M.)

Enero : À Mlle*** : *Oui, femmes, quoi qu'on puisse dire...*

Jamais ; Impromptu en réponse à cette question : Qu'est-ce que la poésie ? ;

À *Mademoiselle Rachel* (Póst.) ; 1 nov. : *Idylle* (R.D.M.)

¿1839? *Non, quand bien même une amère souffrance...*

1840

Teatro

Alceste (proyecto)

Prosa

¿1840? *L'Exercice de nos facultés* (Lit., *Biographie d'Alfred de Musset* de Paul de Musset, 1874)

11 sept.: *À trente ans* (Lit., *Biographie d'Alfred de Musset* de Paul de Musset, 1874)

27 marzo: *Nouvelles*, Charpentier, 1841

Poesía

1 enero: *Silvia* (R.D.M.)

Au Lecteur des deux volumes de vers de l'auteur

junio: *Tristesse*

1 agosto: *Une Soirée perdue*, R.D.M.

Boléro : *Quand résonne ta castagnette...* (Póst.)

Impromptu : *Dieu l'a voulu, nous cherchons le plaisir...*(Póst.)

Chanson : *Lorsque la coquette Espérance...*

À la sœur Marceline (Póst.)

1 dic.: *Simone*, R.D.M.

¿1840? – *Adieu* ; *Chanson* : *Hélas ! hélas !...* (Póst.)

1841Poesía

15 feb.: *Souvenir*, R.D.M.

mayo: *À Madame O****

6 junio, La Presse: *Le Rhin allemand*

¿1841?: *Stances à Buloz* (Póst.)

1842Prosa

Le Poète italien Léopardi (Lit., *A. de Musset intime*, de Mme Martellet, 1910)

14-15 oct.: C- ***Histoire d'un merle blanc*** (Journal des Débats)

Poesía

1 enero: *Sur la paresse* (R.D.M.)

Rappelle-toi ; *Marie* ; *Fut-il jamais...* ; *À Madame G**** ; *À Madame G****

1 oct.: *Sur une morte* (R.D.M.)

1 nov.: *Après une lecture* (R.D.M.)

Nov.: *À Alfred Tattet* : *Non, mon cher, Dieu merci...*(Póst.)

1843Teatro

Noureddin (proyecto) / *Judith et Allori* (fragmento)

Poesía

À Mademoiselle Mélesville (Póst.)

Abril: *À M. V. H.*

Mayo: Mme M. N.: *Je vous ai vue enfant...*; *Quand, par un jour de pluie...* ; *Vous les regrettiez presque...*

À M.A.T.: *Ainsi, mon cher ami, vous allez donc partir...*

18 julio: La Presse :*Le Treize Juillet*

Le voyage à Pontchartrain (Póst.)

15 agosto: *Réponse à M. Charles Nodier* (R.D.M.)

Dans la prison de la Garde nationale

¿1843? *Vers inscrits dans la cellule n° 14*

À Mme A. T.: *Qu'un jeune amour plein de mystère* (Póst.)

1844

Prosa (C-, *Le Constitutionnel*)

16-23 abril: **Pierre et Camille**

18-22 junio: **Le Secret de Javotte**

27 julio: *Les Frères Van Buck*

Poesía

19 abril: *À mon Frère, revenant d'Italie* (R.D.M.)

junio: *Sur l'album de Mademoiselle Taglioni*

À Mme Jaubert : *Qu'un sot me calomnie...*(Póst.)

¿1844? **Les Filles de Madrid**

1845

Teatro

Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée (Comédie-Française, 7 de abril 1848)

Prosa

20 dic.: **Mimi Pinson** (C-, *Le Diable à Paris*, ed. Hetzel)

Poesía

Mimi Pinson; Conseils à une Parisienne

¿1845? *Adieux à Suzon ; Chanson : Bonjour, Suzon...*(Póst.) ; *L'heure de ma mort, depuis dix-huit mois...*(Póst.)

1847

Poesía

abril: *Par un mauvais temps*

¿1847?: *À Mme Cne T. Rondel*

En lisant le Journal (Póst.)

¿1844-1847? *Au bas du portrait de Mlle Augustine Brohan ; Madrigal à Augustine Brohan* (Póst.)

1848

Teatro

L' Habit vert, en colaboración con Émile Augier. (Variétés, 12 de febrero de 1849)

Louison (Comédie-Française, 21 de febrero de 1849)

Prosa

22 enero: *Nouvelles par Paul et Alfred de Musset* (Chez Magen)

1849

Teatro

On ne saurait penser à tout (Salle Pleyel, 3 de mayo de 1849)

Sainte Cécile (proyecto)

Prosa

Mémoires d'outre-cuidance (Lit., *La Minerve française*, 1 de diciembre de 1919)

Poesía

1 marzo: *Sur Trois marches de marbre rose* (R.D.M.)

À Mme Régnier, après la mort de sa fille ; À Mademoiselle Anaïs ; *Puis je viens retrouver la place bien-aimée...*(Póst.)

¿1849? *Se voir le plus possible...*

1850

Teatro

Carmosine (Odéon, 7 de noviembre de 1865)

Poesía

Complainte de Minuccio; Sonnet au Lecteur : Jusqu'à présent...

5 nov.: *Journal des Femmes : Le Chant des Amis*

1850 ó 1851: *Billet à Arsène Houssaye* (Póst.)

1851Teatro

Bettine (Théâtre du Gymnase, 30 de octubre de 1851) ; *Faustine* (fragmento)

Poesía

Cantate de Bettine; À Rose Chéri (Póst.)

1852Prosa

27 mayo: ***Discours de Réception, prononcé à l'Académie Française***

27 agosto: *Discours à l'inauguration des monuments de Bernardin de Saint- Pierre et de Casimir Delavigne*, (Havre).

Poesía

15 enero: *Souvenir des Alpes* (R.D.M.); *Une Promenade au jardin des plantes* (Póst.)

1853Teatro

Le Songe d'Auguste

Les Enfants du Siècle (proyecto)

Prosa

3 diciembre de 1853-26 enero de 1854: ***La Mouche*** (C-, *Le Moniteur universel*)

18 marzo: *Contes*, Charpentier

Poesía

À Madame Ristori (Póst.) ; *À Madame H. F.*

1854

Sur mes Portraits (Póst.)

1855Teatro

L'Âne et le ruisseau (Conservatoire National de Musique, 6 de mayo de 1876;

Théâtre Athéna, 1923)

1856

Rêverie (Póst.)

1857Prosa

Sur les réformes théâtrales (Lit., *La Muse française* del 15 de mayo de 1938)

Les Voleurs de noms (Lit., *Le Correspondant* del 10 de mayo de 1910)

Prosa sin fechas de composición:

Les Fleurs des Bois (C-), *Le Nouveau Magasin des Enfants* (C-), 1860

Sur les Hommes de génie... ; *Ceux qui sentent justes...*, (Lit., *A. de Musset intime* par Mme Martellet, 1906)

Aux premiers âges du monde

Dieu est plongé dans le sommeil (*La Muse française* del 15 de mayo de 1936)

De la peinture des caractères
Sur Raphaël et Rubens
Sur le procès d'E. de La Roncière (1834)

Poesías sin fechas de composición: (Póst.)

¿ ?*Stances sur le costume Pompadour de Miss Schepaert* (Lit., 25 de diciembre de 1858); *Jeanne d'Arc*; *À Madame***. Impromptu* ; *Retour* ; *Promenade* ; *Sur Mademoiselle Champmeslé* ; *Napoléon I : O d'ennemis sans foi grand vainqueur...* ; *Napoléon II . Napoléon, ton nom est un cri dans l'histoire...* ; *Sur Grévedon*.

Poesía atribuida a Alfred de Musset

¿ ?***À une Espagnole*** (*Le Voleur*, 2 de mayo de 1873)

Bibliografía

Ediciones de las obras consultadas de Alfred de Musset

Poésies complètes, édition établie et annotée par Maurice Allem, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.

Théâtre complet, édition établie et annotée par Maurice Allem, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1958.

Œuvres complètes en prose, romans, nouvelles, contes, mélanges, textes inédits, édition établie par Maurice Allem et Paul Courant, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

Alfred de Musset, comédies et proverbes, notes de Philippe Van Tieghem, Collection Les Classiques Verts, Les Éditions Nationales, Paris, 1953.

La Confession d'un enfant du siècle, postface et notes de Tessa Loiseau, L'École des Lettres, Le Seuil, Paris, 1992.

On ne badine pas avec l'amour, proverbe, Jean Déchenaud, Hachette, Paris, 1951.

On ne badine pas avec l'amour, proverbe, préface, notes et dossier de Frank Lestringant, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 1999.

Voyage où il vous plaira par Alfred de Musset et P.-J. Stahl, Collection Hetzel, Paris, s. f.

Obras consultadas para los relatos epistolarios de Alfred de Musset

Lettres d'amour à Aimée d'Alton (Madame Paul de Musset), suivie de poésies inédites 1837-1848, avec une introduction et des notes par Léon Séché, Mercure de France, Paris, 1910.

Correspondance, Journal Intime de George Sand (1834), nombreux documents annexes et lettres inédites, texte établi, annoté et présenté par Louis Evrard, éditions du Rocher, Monaco, 1956.

Correspondance (1827-1857), recueillie et annotée par Léon Séché, Slatkine Reprints, Genève, 1977.

Lettres d'amour à George Sand, Saint Mont, 2002.

Obras consultadas para la realización de la primera parte

BATAILLON Marcel, *Défense et illustration du sens littéral*, The Presidential Address of the Modern Humanities Research Association, Cambridge, 1967.

BENNASSAR Bartolomé, *Historia de los españoles. Siglos VI-XVII*, vol.1, Traducción castellana de Bernat Hervás, Ed. Crítica, Barcelona, 1989.

— *Los españoles. Actitudes y Mentalidades*, trad. del francés Ignacio Gaos, Argos, Barcelona, 1978.

— *L'Inquisition espagnole XV^e–XIX^e siècle*, Collection Marabout Université, Hachette, Paris, 1979.

BIET Christian, *Les miroirs du Soleil. Littératures et classicisme au siècle de Louis XIV*, Gallimard, Paris, 1989.

BOIXAREU Mercè y LEFERE Robert (Coords.), *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, Editorial Castalia, Madrid, 2002.

CAVILLAC Cécile, *L'Espagne dans la trilogie «picaresque» de Lesage*, Thèse, Lille, 1984.

CAZENAVE Jean, «Le roman hispano-mauresque en France», in *Revue de Littérature Comparée*, 1925, pp. 594-640.

CHASLES Philarète, *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Amyot, Paris, 1847.

CHAUNU Pierre, «Las Casas et la première crise structurelle de la colonisation espagnole», in *Revue Historique*, 465, (janv.-mars 1963).

CIORANESCU Alexandre, *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.

DEDIEU Jean-Pierre, *L'Administration de la foi. L'Inquisition de Tolède (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.

DEFORNEAUX Marcellin, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIII^e siècle*, P.U.F., Paris, 1963.

DEYERMOND Alan, *Historia de la literatura española*, vol.1, *La Edad Media*, R. O. Jones, Barcelona, 1974.

— *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I, *Edad Media*, Ed. Crítica, Grijalbo, Barcelona, 1980.

DUFOUR George, «La Inquisición en España», *Información y Revistas S. A., Cambio 16*, Madrid, 1992.

En torno a Montaigne, una reflexión contemporánea sobre el Humanismo, María Pilar SUÁREZ, Margarita ALFARO, UAM, Madrid, 1998.

FOURNIER (éd.), «Le courtisan à la mode», in *Variétés historiques et littéraires*, t. IX, Paris, 1859.

FOULCHÉ-DELBOSC Raymond, *Bibliographie des voyageurs en Espagne et en Portugal*, H. Welter, Paris, 1896.

GARCÍA CÁRCEL Ricardo, *La Leyenda negra. Historia y opinión*, Alianza Universidad Editorial, Madrid, 1992.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

GUICHEMERRE Roger, *La Comédie avant Molière 1640-1660*, Thèse Paris IV, Paris, 1972.

GUTIÉRREZ Asensio, *La France et les Français dans la littérature espagnole: un aspect de la xénophobie en Espagne (1598-1665)*, Université de Saint Étienne, 1977.

HAUSER Henri, *La prépondérance espagnole (1559-1660)*, P.U.F., Paris, 1940.

HOFFMANN Léon François, *Romantisme Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Université de Princeton, New Jersey, 1961.

HORN-MONVAL Madeleine, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours*, C.N.R.S., Paris, 1958-1967.

HUSZAR George, *Pierre Corneille et le Théâtre espagnol*, Émile Bouillon, Paris, 1903.

LANCASTER Harry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Les Belles Lettres, Paris-Londres, 1936.

LOSADA GOYA José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle : présence et influence*, Droz, Genève, 1999.

— «Typologie des influences étrangères : l'exemple du XVII^e siècle français et l'Espagne», in *L'Histoire littéraire : controverses et consensus*. Actes du colloque de Strasbourg (12-17 mai 2003), éd. Luc Fraisse, P.U.F, 2005, pp. 182-190.

MENÉNDEZ PIDAL Ramón, *La España del Cid*, vol.I, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1939.

MARTINENCHE Ernest, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Hachette, Paris, 1900.

— *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française. L'Espagne et le romantisme français*, Hachette, Paris, 1922.

MOREL-FATIO Alfred, *Études sur l'Espagne*, Première Série, F. Vieweg, Paris, 1888.

— *Ambrosio Salazar et l'étude de l'Espagne en France sous Louis XIII*, Champion, Toulouse, 1901.

PÉLIGRY Christian, «La Pénétration du livre espagnol en France dans la première moitié du XVII^e siècle (1598-1661)», in *Position des Thèses soutenues à l'École des Chartes*, 1974.

PERRENS François Tommy, *Les Mariages espagnols sous le règne de Henri IV et la régence de Marie de Médicis (1602-1615)*, Didier et C^{ie}, Ernest Colas, Paris-Orléans, 1869.

PICCIOLA Liliane, *Corneille et la dramaturgie espagnole*, A.N.R.T., Lille, 1989.

PUYBUSQUE Adolphe de, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, Dentu, Paris, 1843.

RODRIGUEZ NIÑO Antonio, *Cultura y Diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*, Consejo Superior de Investigaciones, Casa de Velázquez, SHF, Madrid, 1988.

SANZ Amelia, *Proyecciones de la novela morisca española (siglos XVI y XVII) en la narrativa galante francesa (1670-1710)*, Editorial Complutense, Madrid, 1992.

SARRAILH Jean, «Voyageurs français au XVIII^e siècle de l'abbé de Vayrac à l'abbé Delaporte», in *Bulletin Hispanique*, 36, 1934.

TESTAS George et Jean, *L'Inquisition*, P.U.F., Paris, 1966.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire (suivi de Foucault révolutionne l'histoire)*, Seuil, Paris, 1978.

VILAR Pierre, *Histoire de l'Espagne*, P.U.F., Paris, 1986.

ZUMTHOR Paul, *Parler du Moyen Âge*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

Obras consultadas para la realización de la segunda parte

AYMES Jean René, ESTEBAN DE VEGA Mariano (eds.), *Francia en España, España en Francia. La historia en la relación cultural hispano-francesa (siglos XIX-XX)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

BENNASSAR Bartolomé, *Historia de los españoles. Siglos XVIII-XX*, vol. 2, Trad. al castellano de Octavi Pellissa, Crítica, Barcelona, 1989.

BRAVO-VILLASANTE Carmen, «La imagen romántica de España en Alemania», in *Imagen romántica de España*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981.

COLMEIRO José F., in «El Oriente comienza en los Pirineos (La construcción orientalista de Carmen)», in *Revista de Occidente*, 264, 2003.

FRANZBACH Martin, *Untersuchung zum Theater Calderón in der europäischen Literatur vor der Romantik*, Wilhem Fink Verlag, München, 1974.

GABAUDAN Paulette, *El Romanticismo en Francia: 1800-1850*, Ed. Universidad de Salamanca, 1979.

GRUTMAN Rainer, «Hugo et l'intertextualité ibérique : L'écho du *Romancero* dans *Notre-Dame de Paris*», in *Victor Hugo ou les frontières effacées*, sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne et Yann Jumelais, Éditions Pleins Feux, Nantes, 2002, pp. 229-240.

LOSADA GOYA José Manuel, «Hernani de Víctor Hugo y el *Romancero* », in *Revista de Literatura*, LXI, nº121, Madrid, 1999, pp. 83-100.

— «Les Orientales de Hugo y el *Romancero*», in *IV Coloquio del Centenario de François Rabelais*, Arturo Delgado (ed.), Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 417-432.

MENÉNDEZ PIDAL Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa Calpe, Madrid, 1976.

MONTERO VALLEJO Manuel, *Madrid en 1840: Gautier y Mérimée*, Instituto de Estudios Madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.

PACHECO PANIAGUA Juan Antonio, VERA SAURA Carmelo (eds.), «El orientalismo como ingrediente del romanticismo europeo», in *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 1998.

REPARAZ Carmen de, *Tauromaquia romántica: viajeros por España (Mérimée, Ford, Gautier, Dumas, 1830-1864)*, Ed. del Serbal, Barcelona, 2000.

SAND George, «Histoire de ma vie», in *Œuvres autobiographiques*, I, Georges Lubin, Paris, Pléiade, Gallimard, Paris, 1970.

SARRAILH Jean, *Enquêtes romantiques: France-Espagne*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, Avant-Propos, p. VII.

VAN TIEGHEM Philippe, *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, PUF, Paris, 1967.

— *Le Romantisme français*, P.U.F., Paris, 1968.

Obras consultadas para la realización de la tercera parte

ARAGON Louis, *Théâtre/Roman*, Gallimard, Paris, 1974.

ASKEVIS-LEHERPEUX Françoise, BARUCH Clarisse, CARTRON Annick, *Précis de psychologie*, Nathan, Paris, 2002.

AZORIN José Francisco, «L'espagnolisme des romantiques français», in *Mercure de France*, 121, (mai-juin 1917), pp. 624-641.

BATAILLON Marcel, «L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance», en *Revue de Littérature Comparée*, 22, (1948), pp. 35-66.

COMBET Louis, *Recherches sur le refranero castillan*, Les Belles Lettres, Paris, 1971.

CORREAS Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*; texte établi, annoté et présenté par Louis Combet, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université, Bordeaux, 1967.

DOLDER Christiane, *Le thème de l'être et du paraître dans l'itinéraire spirituel d'Alfred de Musset*, Juris Druck, Verlag, Zurich, 1968.

Don Juan. Tirso, Molière, Pouchkine, Lenau. Analyses et synthèses sur un mythe littéraire, Textes réunis par José Manuel Losada Goya et Pierre Brunel, Klincksieck, Paris, 1993.

FAWAZ Hassan, *Les incarnations du Don Juan romantique chez Alfred de Musset*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1987.

GANNE Gilbert, *Alfred de Musset, sa jeunesse et la nôtre*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1970.

GASTINEL Pierre, *Le Romantisme d'Alfred de Musset*, Zeller, Osnabrück, 1978.

GOCHBERG Herbert, *Stage of dreams: the dramatic art of Alfred de Musset (1828-1834)*, Droz, Genève, 1967.

HEYVAERT Alain, *La Transparence et l'indicible dans l'œuvre d'Alfred de Musset*, Klincksieck, Paris, 1994.

HUGO Victor, *Cromwell*, Flammarion, Paris, s.a.

JEUNE Simon, *Musset et sa fortune littéraire*, Ducros, Bordeaux, 1970.

LAFOSCADE Léon, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Nizet, Paris, 1966.

LE GENTIL George, «Victor Hugo et la littérature espagnole», in *Bulletin Hispanique*, pp. 149-195.

MARTÍNEZ MENCHEN Antonio, *La España Tétrica*, Legasa Literaria, Oyarsun, 1979.

MORATÍN, *El sí de las niñas* (1806), Préface J. Babelon, Aubier Montaigne, Paris, 1967.

MOREL-FATIO Adolphe, «Mérimée et Calderón», in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 27, (1920), pp. 61-69.

RENEDO Madelaine, «Espagnolisme, folie de Stendhal», in *Stendhal Club*, nº 67, 1975, pp.

SERVOISE René, «Le merveilleux dans la *Chartreuse de Parme*», in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, (Novembre-Décembre), 1999, pp.

TONGE Frédéric, *L'Art du dialogue dans les Comédies en prose d'Alfred de Musset : étude stylistique*, Nizet, Paris, 1967.

TRAHARD Paul, *La Jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, Édouard Champion, Paris, 1944.

VAN TIEGHEM Philippe, *Alfred de Musset*, Connaissance des Lettres, Hatier, Paris, 1969.

Obras consultadas para la Edad Media

Cantar de Mio Cid, Estudio preliminar de Francisco Rico, (ed.) A. Montaner, Biblioteca Clásica, Barcelona, 1993.

La Chanson de Roland, Édition de Pierre Jonin, Gallimard, Paris, 1979.

Obras consultadas para el Siglo XV

El Abencerraje (Novela y romancero), Edición de Francisco López de Estrada, Cátedra, Madrid, 1989.

Obras consultadas para el Siglo XVI

MONTAIGNE de Michel, *Essais*, Éditions Classiques Larousse, Paris, 1984.

— *Essais / Ensayos*, Traducción María Dolores Picazo y Almudena Montojo, Altaya, Barcelona, 1994.

RABELAIS François, «Gargantua», in *Collection Textes et Littérature*, XVI^e siècle, Bordas, Paris, 1970.

Obras consultadas para el Siglo XVII

Mme d'AULNOY, «Relation du voyage d'Espagne», in Marcadal G. (ed.), *Relación del viaje a España*, Prólogo de Lorenzo Díaz, Akal Bolsillo, Madrid, 1986.

BERTAUT François, «Journal du Voyage d'Espagne (1669) », réédité par F. Cassan, in *Revue Hispanique*, 47, (1919), pp.1-37.

BIZET George, *Carmen* (1875), Libreto de H. Meilhac, ed. bilingue, Planeta de Agostini, Barcelona, 1989.

BLANCO WHITE José María, (*Letters of Spain*), *Cartas de España*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

BRUNEL Antoine, «Voyage d'Espagne 1665», in *Revue Hispanique*, 30, (1914), pp. 119-375.

CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, Notice de L. Lejealle et J. Dubois, Classiques Larousse, Paris, 1989.

GARCÍA Carlos, *La oposición y conjunción de los dos grandes Luminaires de la Tierra o La antipatía de Franceses y Españoles* (1617), Édition Critique établie par Michel Bateau, Alta Press, Québec, 1979.

LA MOTHE LE VAYER François, *Discours sur la contrariété d'humeurs qui se trouve entre de certaines Nations et singulièrement entre la française et l'espagnole*, Paris, 1647.

— *En quoy la piété des Français diffère de celle des espagnols dans une profession de mesme religion*, Paris, 1653.

RICHELIEU Armand-Jean du Plessis de, «Mémoires du Cardinal Richelieu sous le règne de Louis XIII», in *Collection des mémoires relatifs à l' Histoire de France*, vol. I, Paris, 1823.

Obras consultadas para el Siglo XVIII

CHÉNIER André, «L'Amérique», in *Collection Texte et Littérature*, XVIII^e siècle, Bordas, Paris, 1966.

DIDEROT Denis, «Candide», in *Collection Texte et Littérature*, XVIII^e siècle, Bordas, Paris, 1966.

LINGUET Simon Nicolas Henri, *Théâtre espagnol*, trad. en franç. par S.N.H. Linguet, 4 vol., de Hansy, Paris, 1770.

MONTESQUIEU Charles de, «L'Esprit des Lois», «Les Considérations», in *Collection Texte et Littérature*, XVIII^e siècle, Bordas, Paris, 1966.

VOLTAIRE François-Marie Arouet dit, «La Henriade», *Collection Texte et Littérature*, XVIII^e siècle, Bordas, Paris, 1966.

Obras consultadas para el Siglo XIX

CHATEAUBRIAND François René de, «Congrès de Vérone», *Œuvres complètes*, vol. V, Furne, Paris, 1863.

— «*Atala, René, El último Abencerraje*», in *Biblioteca Leyes y Letras del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid*, Traducción y notas de Luis Blanco Vila, Torre de Goyanes, Madrid, 2001.

— *Mémoires d'outre-tombe*, Édition de Maurice Levaillant et Georges Moulinier, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1936.

Dictionnaire portatif de géographie universelle, E. Boiste, Paris, 1806.

GAUTIER Théophile, *Voyage en Espagne* (1843), ed. René Julliard, Paris, 1964.

MÉRIMÉE Prosper, *Teatro de Clara Gazul, comedianta española* seguido de *La Familia Carvajal*, Traducción por Luis Cernuda, Tomo I, Espasa Calpe, Madrid, 1933.

NODIER Charles, *Inés de las Sierras*, Prólogo y Traducción de M. Valle, Montanier y Simon, Barcelona, s.a.

SAND George, *Un hiver à Majorque / Un invierno en Mallorca* (1838-1839), Prólogo, Traducción y notas por Luis Ripoll, Palma de Mallorca, 1979.

— «Histoire de ma vie», in *Œuvres autobiographiques*, I, Georges Lubin, Pléiade, Gallimard, Paris, 1970.

STAËL Germaine de, «De l'Allemagne», in *Collection Littéraire XIX^e siècle*, Bordas, Paris, 1969.

STENDHAL, *Oeuvres complètes*, Notes et Introduction V. de Litto Pléiade, Editions Gallimard, Paris, 1992.

— *La abadesa de Castro y otras Crónicas italianas*, Editorial Libre, Grandes Maestros de la Literatura Clásica Universal, Madrid, 1978.

— *Vie de Henry Brulard*, ch. XIV, in *Œuvres intimes II*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1982.

— *Vida de Henry Brulard*, Traducción de Juan Bravo Castillo, Alfaguara, Madrid, 1987.

— *Le Rouge et le Noir*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1992.

— *Mémoires d'un touriste*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1992.

VIGNY Alfred de, *La Dolorida*, in *Collection Littéraire XIX^e siècle*, Bordas, Paris, 1969.

ZOLA Émile, *La Curée*, Ed. Brodart et Taupin, Paris, 1970.

Obras consultadas acerca de los autores españoles del Siglo de Oro

MIGUEL DE CERVANTES

Don Quichotte, I, préface de Jean Canavaggio, Gallimard, Paris, 1949.

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Obras completas, Comedias, Tomos I-II-III, edición, prólogo y notas de Prof. Ángel Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1991.

Casa con dos puertas mala es de guardar, edición de José Romera Castillo, Clásicos Libertarias, Madrid, 1999.

No hay burlas con el amor, edición, estudio y notas de Ignacio Arellano, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., Pamplona, 1981.

El monstruo de los jardines, edición de Juan Mayorga, Clásicos Resad, Madrid, 2001.

TIRSO DE MOLINA

L'abuseur de Séville «Don Juan», El burlador de Sevilla y convidado de piedra, Introduction, édition, traduction et notes de Pierre Guenoun, Aubier Flammarion, Paris, 1968.

Obras dramáticas completas, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1989, «El Aquiles», pp. 941-1001.

ARBONA PIZÀ Miquel, *El Aquiles*, comedia mitológica de Tirso de Molina (Resumen de la Tesis), Secretariado de Publicaciones, Universidad de Barcelona, 1971.

LOPE DE VEGA

El perro del hortelano, Edición de A. David Kossof, Clásicos Castalia, Madrid, 1989.

Manuales de Literatura

Antología de la poesía romántica francesa, ed. bilingüe de Rosa de Diego, Cátedra, Madrid, 2000.

BACHELARD Gaston, *El Agua y los Sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988.

DURAND Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1982.

Historia de la Literatura Francesa, Javier del Prado Biezma (coord.); Cátedra, Madrid, 1994.

Historia del Teatro Español, Javier Huerta Calvo (dir.), Gredos, Madrid, 2003.

Historia del Teatro Español, Angel Valbuena Prat, Ed. Noguer, Barcelona, 1956.

JUNG Carl Gustav, *Formaciones de lo inconsciente*, Paidós, Barcelona, 1992.

Textos y búsquedas autobiográficas en formato electrónico

GARCÍA CÁRCEL Ricardo en su artículo: «El españolismo de los franceses o hispanismo francés, una pasión cercana», in www.abc.es/cultural/dossier/dossier115 (2003).

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, in <http://www.elneto.com/hispa/genette/Z2conceptos.htm>

Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle, dir. de Lise Gauvin, coll. Espace Littéraire, Montréal, 1999, in www.utpjournals.com/product/utq/711/roman29.html

LARA LÓPEZ Emilio Luis, «La represión de los afrancesados: condenas sociales, jurídicas y políticas. El caso de Jaén (1812-1820)», in <http://hispanianova.rediris.es>

La Condesa de Merlin
www.edvlb.com

El Duque de Rivas
www.los-poetas.com/k/biorivas.htm

Estébanez Calderón
www.islabahia.com/Biografias/Arias/EstebanezCalderon.htm

Eugenia de Montijo
www.artehistoria.com
www.buscabiografias.com

Martínez de la Rosa

www.ale.uji.es/mrosa.htm

Viardot García Pauline

www.biografiasyvidas.com/biografia/v/viardot.htm

Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*

www.insecula.com/oeuvre/O0009862.html

Jean Trepperel, *La belle histoire d'amour de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*

www.philagora.org/contes-legendes/maquelonne1.htm

L'Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe, sa mie

www.music-with-ease.com/weber-euryanthe.html