

Les Orientales de Hugo y el Romancero

José Manuel Losada Goya
Universidad Complutense de Madrid

No me deja de sorprender la contundencia de Víctor Hugo cuando, adelantándose a Flaubert, afirma que “tout a droit de cité en poésie” (*Les Orientales, Préface de l'édition originale*, 1992: 577). Esta sentencia es de las que sólo se deberían poder escribir sobre mármol, por utilizar la conocida frase de Gautier. En efecto, el hecho de que Yvetot nada tenga que envidiar a Constantinopla, presupone que para los románticos tanto montaba, montaba tanto, el *Génésis* como el *Corán*, Esquilo como Shakespeare, un suceso de un periódico como un nombre inusual encontrado en un viejo diccionario: lo único importante era que la obra resultante fuera buena o mala (*ibid.*); más allá de este campo, la labor del crítico, incurría en una injerencia imperdonable. En otros términos, en enero de 1829, Hugo preparaba lo que había de promulgar catorce meses después en su *Préface d'Hernani*¹ al tiempo que reincidía —con una ligera variante— en lo que ya anunciara en su *Préface de Cromwell* catorce meses antes e incluso en su *Préface a las Odes et poésies diverses*². En efecto, después de encararse con el arbitrario distingo de los géneros literarios, lanzaba una auténtica carga de profundidad contra las habituales reglas: “On ne ruinerait pas moins aisément la prétendue règle des deux unités. Nous disons deux et non trois unités, l'unité d'action ou d'ensemble, la seule vraie et fondée, étant depuis longtemps hors de cause” (1985: 427-428). Era todo ello un movimiento que daba prioridad, como venía haciéndose en gran medida hasta entonces, no ya al tema elegido ni a las razones que lo aconsejaban, sino más bien a la manera de tratarlo. Así, Musset se había permitido elaborar un poema centrado en un musulmán para posteriormente parangonarlo con Don Juan Tenorio, y el mismo Hugo acometía pocos años más tarde la empresa de uno de los mayores contrastes que se puedan imaginar: el grotesco Quasimodo protegiendo a su amada Esmeralda.

¹ “Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le *libéralisme* en littérature” (1985: 1147).

² “... le domaine de la poésie est illimité. Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses. Les beaux ouvrages de poésie en tout genre, soit en vers, soit en prose, qui ont honoré notre siècle, ont révélé cette vérité, à peine soupçonnée auparavant, que la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes” (prefacio de 1822, [in] 1992: 265).

Volviendo, pues, al prefacio de la primera edición de las *Orientales*, lo que interesa subrayar es que se trata simultáneamente de un nuevo —aunque menos extenso— manifiesto romántico y de un primer paso hacia la doctrina, tan acariciada por los parnasianos, del Arte por el Arte (vid. Barineau [in] Hugo, 1968, t. I: 3). Manifiesto romántico de la libertad en poesía, como apoya posteriormente en otro prefacio, fechado en febrero de ese mismo año 1829, correspondiente a la tercera edición —también llamada decimocuarta— al afirmar: *Malo periculosam libertatem* (1922: 582): la libertad de tratar cualquier tipo de tema aun a sabiendas de que los críticos no cesarían en su empeño por exceder los límites de su labor invadiendo otros terrenos que, en la opinión del poeta, no eran de la incumbencia de aquéllos; advertimos en todo ello un deslice fundamental, puesto que del *quid* y del *quare*, hemos pasado al *quemadmodum* o al *quo modo*, si se prefiere. Así pues, queda expedito el camino de la estética abierta de los románticos según la cual toda fuente de inspiración es legítima, lo cual le permite, evidentemente, abordar tanto la mezcla de elementos disonantes y grotescos (vid. *Préface de Cromwell*), como las culturas medievales y occidentales (vid. los *préfaces* de la primera y de la tercera edición de *Les Orientales*).

Así, en unas páginas, Hugo buscaba una salida a las discusiones que desde hacía siete años se prolongaban en torno al quehacer poético y sus nuevos derroteros. Con su defensa del tema elegido en *Les Orientales*, se encaraba abiertamente con los defensores del clasicismo francés puesto que erigía un monumento a una época que se había venido olvidando por unas u otras razones: la Edad Media, la única que podría haber creado la figura de la Bella y la Bestia (ibid.: 422). Dejando ahora este inagotable motivo, prefiero detenerme en algo más importante todavía: en la auténtica veneración que los románticos mostraron hacia dicha época de la humanidad y, junto a ello, al lugar predominante que venía a ocupar un país como España. Respecto a la Edad Media, la afinidad es mayor aún, si cabe, en Víctor Hugo, como lo demuestra su inmensa producción situada en esta época; algo que Greggh ha sintetizado al tiempo que explica las razones de dicha simpatía cuando dice que la Edad Media es “son époque favorite, celle dont l’âme rude répondait le mieux à sa nature à la fois simple et passionnée” (1933: 290); y más adelante: “Ce Moyen Âge de Victor Hugo, historiquement, est faux, et même un peu absurde, mais esthétiquement il existe. Hugo l’a fait vivre” (ibid.: 353). En lo que a España respecta, bien es cierto que no dejaron de lado otros países —el mismo Byron moría en Missolonghi (tras una pulmonía, pero esto hay que decirlo en voz baja), a donde fue para defender a Grecia del imperialismo otomano. Sin embargo, tengo mis razones para profundizar en este aspecto; la principal es la constatación de que, si exceptuamos el siglo XVII, España nunca había ejer-

cido tal influencia sobre los hombres de letras franceses: los temas y la forma de tratarlos, conservando el color local, por ejemplo, lo ponen de manifiesto. Una amplia compilación de los viajes efectuados por entonces vendría a corroborar cuanto aquí señalo: baste para ello con traer a colación la efectuada por Raymond Foulché-Delbosc en 1896. Todo ello me da pie para estudiar un fenómeno poco común: la presencia de España en una obra escrita por un romántico francés a través de los epígrafes que en ella aparecen. El caso, sin ser insólito, es altamente revelador, puesto que demuestra una vez más que, simultáneamente a otras obras de gran valía, aparecen citados en *Les Orientales* varios versos que, de una manera casi indefinible, explican el desarrollo de cada poesía como más tarde darán razón de tal o cual obra dramática³. Pero aún hay más: los versos en cuestión han sido extraídos del *Romancero viejo y tradicional*, lo cual no es sino un nuevo indicio de la atracción que la Edad Media, y, en nuestro caso, la española, ejercía sobre los románticos franceses.

Quizás alguien llegara a preguntarse si la atracción hugoliana por el *Romancero* es un fenómeno aislado; la respuesta, evidentemente negativa, ya la había dado Girard cuando decía: “ce *Romancero* fameux, plein de mystère et d’attraits, et qui devait enchanter nos Romantiques!” (1937: 73). Pero es preciso además recordar algunos nombres y sus correspondientes traducciones de romances españoles medievales: Creuzé de Lesser (1814), le chevalier de Regnard (1830), Jubinal (1841), Rénal (1842), Damas-Hinard (1844) e incluso Saint-Albin (ya de 1866), para percatarse del atractivo del que gozaba nuestro *Romancero* al otro lado de los Pirineos. Otra de las preguntas lógicas versaría sobre la fuente utilizada por Víctor Hugo a la hora de utilizar el *Romancero*; nada más fácil de responder, puesto que fue su mismo hermano quien le dio a conocer estas baladas españolas. En efecto, en 1821, su hermano Abel publicaba el *Romancero e historia del rey de España Don Rodrigo, postrero de los godos, en lenguaje antiguo* y un año más tarde sus *Romances historiques, traduites de l’espagnol*. Cuando, en un viaje a Reims, Hugo tuvo tiempo de leerlos, apenas disponía de palabras para alabar una épica que hasta entonces desconocía. Insistiendo en que “les Français n’ont pas la tête épique” (1985: 424), al tiempo que defiende a Corneille —atacado, en última instancia, porque estaba completamente impregnado de Edad Media y de España (ibid.: 432)—, aprovecha para calificar al “admirable” *Romancero* de “véritable *Iliade* de la chevalerie” (ibid.: 421).

Libre ya de trabas, en este paraíso de la poesía donde no hay ningún fruto

³ Así ocurre, en efecto, con una pieza de teatro como pueda ser *Hernani*; bien conocida es la batalla que tal obra suscitó. Impertérrito, el autor se defendió aludiendo a la clave que había inspirado su obra: “Il n’ose se flatter que tout le monde ait compris du premier coup ce drame, dont le *Romancero general* est la véritable clef” (Préface, 1985: 1150).

prohibido (cf. *Les Orientales, Préface de l'édition originale*, 1992: 577), el poeta se deja llevar fuera de los “límites del arte”. Lo único que le produce cierto desasosiego es que el resultado no sea más bello todavía; y bien sabemos el significado pleno que la belleza significa para nuestro autor. De hecho, este estado provoca una pregunta en extremo interesante: “Et puis, pourquoi n'en serait-il pas d'une littérature dans son ensemble, et en particulier de l'œuvre d'un poète, comme de ces belles vieilles villes d'Espagne, par exemple, où vous trouvez tout: fraîches promenades d'orangers le long d'une rivière; larges places ouvertes au grand soleil pour les fêtes; rues étroites, tortueuses, quelquefois obscures, où se lient les unes aux autres mille maisons de toute forme, de tout âge, hautes, basses, noires, blanches, peintes, sculptées” (ibid.: 578). Razón no le falta a Albouy cuando vislumbra aquí una de esas transposiciones del arte (ibid.: 1301, nt. 3); algo que el mismo autor practica innumerables veces, según el gusto de Gautier y los parnasianos; una de ellas aparece en este mismo texto cuando declara que dichas ciudades sont “labyrinthes d'édifices dressés côte à côte, pêle-mêle, palais, hospices, couvents, casernes, tous divers, tous portant leur destination écrite dans leur architecture” (ibid.: 578); otra, quintaesenciada, la encontramos en su soberbia descripción del gótico en *Notre-Dame de Paris*. Es más: ya aquí, todo está construido en torno a esa “cathédrale gothique avec ses hautes flèches tailladées en scies, sa large tour du bourdon, ses cinq portails brodés de bas-reliefs, sa frise à jour comme une collerette, ses solides arcs-boutants si frêles à l'œil” (ibid.: 579) evidentemente, es una exaltación del gótico al tiempo que una glorificación de la estética barroca de la que tantos ejemplos encontramos en su obra: no olvidemos que lo que está efectuando aquí es una comparación de la obra por él soñada con esa vieja ciudad española donde, si algo reina, es el armónico contraste: del paseo entre naranjos a la callejuela tortuosa, del cementerio a los corrales de teatro, de la catedral a las bodegas, de las capillas ardientes repletas de cirios de la Biblia a los pavimentos damasquinados donde todo rezuma versículos del Corán.

Pues bien, frente a los “*Aristarques*” (ibid.: 578) que desearían una literatura à la française, el primer designio del autor, cuando un año antes, durante un paseo, viera ponerse el sol, decidió que este libro habría de ser como una mezquita, lo cual —y es curioso que Hugo vuelva al mismo *terminum comparationis*— no contradice su obcecación en que será “une ville du moyen-âge” (ibid.); la razón es clara: en el imaginario occidental, Asia presupone tres elementos: grandeza, riqueza y fecundidad, “comme dans le moyen-âge, cette autre mer de poésie” (ibid.: 580). Y después de reincidir sobre la boga de los estudios orientalistas en Francia —algo que tan bien ha demostrado Raymond Schwab en su estudio *La Renaissance orientale*—, vuelve

a anunciar lo que el lector encontrará: los ensueños del autor, ensoñaciones hebreas, turcas, griegas, persas, árabes, españolas, en fin. Pero... ¿por qué España de nuevo y junto al resto de dichos sueños? “Car l’Espagne c’est encore l’Orient; l’Espagne est à demi africaine, l’Afrique est à demi asiatique” (1992: 580); con lo cual, Hugo se hace eco del mundo imaginario del momento. Para demostrar lo que aquí decimos, conviene recordar que esto no produjo entonces grandes inconvenientes; si bien es cierto que hoy en día la frase arriba enunciada —“l’Espagne c’est encore l’Orient...”— puede provocar no pocas reticencias, esta “osadía” de Hugo en el primer tercio del siglo XIX no era ni tan extraña ni tan artificial como algunos puedan pensarlo. Baste con recordar lo que decía por entonces Simonde de Sismondi:

Sous un autre rapport encore la littérature espagnole est pour nous un phénomène, et un objet d’étude et d’observation. Tandis que son essence est tirée de la chevalerie, ses ornemens et son langage sont empruntés des Asiatiques. Dans la contrée la plus occidentale de notre Europe, elle nous fait entendre le langage fleuri et l’imagination fantastique de l’Orient. [...]

Si nous considérons la littérature espagnole, comme nous révélant en quelque sorte la littérature orientale, comme nous acheminant à concevoir un esprit et un goût si différens des nôtres, elle en aura à nos yeux bien plus d’intérêt; alors nous nous trouverons heureux de pouvoir respirer, dans une langue apparentée à la nôtre, les parfums de l’Orient et l’encens de l’Arabie; de voir, dans un miroir fidèle, ces palais de Bagdad, ce luxe des califes qui rendirent au monde vieilli son imagination engourdie, et de comprendre, par un peuple d’Europe, cette brillante poésie asiatique qui créa tant de merveilles (1813, IV: 258-259, cité par Barineau, 1968, t. I: XVII).

Consecuencia inmediata de este estereotipo son *Les Aventures du dernier Abencérage* de Chateaubriand⁴, *Cinq-Mars* de Vigny donde “un Espagnol est un homme de l’Orient, c’est un Turc catholique”, *Carmen* de Mérimée donde

⁴ Vid., a este propósito, los múltiples estudios llevados a cabo por Huré sobre la novela hispano-morisca y la tradición que produjera la obra de Pérez de Hita; bástenos aquí con dar una breve cita que comienza con este autor para acabar con Chateaubriand: “À maintes reprises on a relevé ce fait littéraire hispano-français: l’autorité exercée en France par le premier volume des *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita, publié en 1595 à Saragosse puis à Paris en 1606, traduit en français dès 1608, retraduit en 1681 et en 1806, en même temps qu’il est imité dans une série de romans entre 1660 et 1826, soit de *L’Almahide* de Mlle de Scudéry au *Dernier Abencérage* de Chateaubriand” (1982: 5).

el bandido José Navarro está prendado por la gitana de origen oriental al igual que Frolo y Quasimodo por “la belle Égyptienne” Esmeralda en *Notre-Dame de Paris*... El terreno se hallaba, pues, arado y propicio para sembrar a manos llenas en un compendio poético la impronta hispana que Hugo no podía ni quería eludir.

Particularmente influenciado por sus recuerdos infantiles y los trabajos hispanistas de su hermano, Hugo no esconde pues, más bien al contrario, sus propias pretensiones respecto a la literatura española. Ya en sus primeros ensayos publicados en *Le Conservateur littéraire*, el poeta revelaba su debilidad por este país y su lengua al utilizar ésta última en sus citas y discusiones literarias; por otro lado, son plétora los epígrafes de *Han d’Islande* (1823) procedentes del *Romancero* y del teatro español, otro tanto sucede con el segundo *Bug Jargal* (1826) donde podemos detectar, prácticamente en cada página, palabras, frases e incluso poemas en español (vid. Barineau, 1968, t. I: XVI); es algo que más tarde se repetirá en el prólogo de *Cromwell* (1827), ya mencionado, donde Hugo cita dos versos de un fabulista español, otros dos de Lope de Vega y establece una de las mejores definiciones que nunca se han dado del *Romancero*: “auténtica *Ilíada* de la épica caballeresca”; abordémosla.

De los cuarenta y nueve poemas que contiene el compendio en su totalidad, el sexto, fechado el 21 de octubre de 1828 y denominado “*Cri de guerre du Mufti*”, contempla el primer epígrafe español: “*Hierro, despierta te! Cri de guerre des Almogavares. Fer, réveille-toi*”; mas no se trata aquí de ninguna reminiscencia del *Romancero*, tal y como ya he estudiado en otro lugar. Sí encontramos una huella, sin embargo, en el decimosexto poema, fechado con los días 7 y 8 de mayo de 1828 y denominado “*La Bataille perdue*”. Reproduzco seguidamente el epígrafe:

Sur la plus haute colline
Il monte, et, sa javeline
Soutenant ses membres lourds,
Il voit son armée en fuite
Et de sa tente détruite
Prendre en lambeaux le velours.
ÉM. DESCHAMPS. Rodrigue pendant la bataille.

Muchas son las observaciones que se pueden hacer acerca de estos versos. La primera, sucinta pero digna de mención, es que no se encuentran en el manuscrito original; como ocurre con gran número de los epígrafes, éstos han sido añadidos posteriormente. Una segunda observación es seriada y se desprende de las indicaciones que el propio autor nos proporciona en una nota al manuscrito y que reproduzco a continuación:

Cette pièce est une inspiration de l'admirable romance espagnole *Rodrigo en el campo de batalla*, que nous reproduisons ici, traduite littéralement comme elle a paru en 1821 dans un extrait du *Roman-cero general* publié pour la première fois en français par Abel Hugo, frère de l'auteur de ce livre.

Rodrigue sur le champ de bataille

C'était le huitième jour de la bataille; l'armée de Rodrigue découragée fuyait devant les ennemis vainqueurs.

Rodrigue quitte son camp, sort de sa tente royale, seul, sans personne qui l'accompagne.

Son cheval fatigué pouvait à peine marcher. Il s'avance au hasard, sans suivre aucune route.

Presque évanoui de fatigue, dévoré par la faim et par la soif, le malheureux roi allait, si couvert de sang, qu'il en paraissait rouge comme un charbon ardent.

Ses armes sont faussées par les pierres qui les ont frappées; le tranchant de son épée est dentelé comme une scie; son casque déformé s'enfonce sur sa tête enflée par la douleur.

Il monte sur la plus haute colline, et de là il voit son armée détruite et débandée, ses étendards jetés sur la poussière; aucun chef ne se montre au loin; la terre est couverte du sang qui coule par ruisseaux.

Il pleure et dit:

“Hier j'étais roi de toute l'Espagne, aujourd'hui je ne le suis pas d'une seule ville. Hier j'avais des villes et des châteaux, je n'en ai aucuns aujourd'hui. Hier j'avais des courtisans et des serviteurs, aujourd'hui je suis seul, je ne possède même pas une tour à créneaux! Malheureuse l'heure, malheureux le jour où je suis né, et où j'héritai de ce grand empire que je devais perdre en un jour!”

On voit du reste que les emprunts de l'auteur de ce recueil, et c'est un tort sans doute, se bornent à quelques détails reproduits dans cette strophe:

Hier j'avais des châteaux; j'avais de belles villes;
Des Grecques par milliers à vendre aux juifs serviles;
J'avais de grands harems et de grands arsenaux.
Aujourd'hui dépouillé, vaincu, proscrit, funeste,
Je fuis... De mon empire, hélas! rien ne me reste;
Allah! je n'ai plus même une tour à créneaux!

M. Émile Deschamps, qui nous a fourni l'épigraphe de cette pièce, a dit dans sa belle traduction de cette belle romance:

Hier, j'avais douze armées,
Vingt forteresses fermées,
Trente ports, trente arsenaux...
Aujourd'hui, pas une obole,
Pas une lance espagnole,
Pas une tour à créneaux!⁵

La rencontre était inévitable. Au reste, M. Émile Deschamps est seul en droit de dire qu'il s'est inspiré de l'original espagnol, parce qu'en effet, indépendamment de la fidélité à tous les détails importants, il y a dans son œuvre inspiration et création. Il s'est emparé de la romance gothe, l'a réformée, l'a refondue, et l'a jetée dans notre vers français, plus riche, plus variée dans ses formes, plus large, et en quelque sorte reciselé. Son *Rodrigue pendant la bataille* n'est pas la moindre parure de son beau recueil (cité par Barineau, 1968, t. II: 201-203).

Dentro de la serie de observaciones que suscita esta nota, surgen como por acto reflejo dos nombres y dos producciones: Émile Deschamps, autor de los *Études françaises et étrangères*, y Abel Hugo, traductor de la parte correspondiente del *Romancero general*⁶. El caso de Deschamps merece una precisión: su obra no vio la luz hasta noviembre de 1828; ahora bien, el manuscrito de "*La Bataille perdue*" es de los días 7-8 de mayo de ese mismo año, lo cual hace más comprensible que el epígrafe no apareciera en el manuscrito ya que los versos que lo componen aún no habían sido publicados. La idea más plausible es, evidentemente, que Hugo los leería a finales de 1828 y los haría poner en el encabezamiento de su poema tras esta fecha. Aun con todo, no podemos desdeñar la posibilidad de que Hugo —dado su trato continuo por entonces con Émile Deschamps— tuviera noticia de su obra con anterioridad. La consecuencia de esta hipótesis no es de poca monta puesto que, tal y como muestra un estudio detallado de la composición estrófica y de la técnica empleada, ambos poetas siguen caminos paralelos. En efecto, como muy bien ha

⁵ No está de más subrayar que, al margen de las traducciones francesas aquí citadas, es incontestable que este motivo literario ya había pasado a Francia con el Quijote, más precisamente en el capítulo XXVI de la segunda parte, donde maese Pedro pronuncia las palabras de Don Rodrigo tras el desaguisado que el Caballero de la Triste Figura hiciera con su retablo.

⁶ Sobre Émile Deschamps y el caso que ahora nos ocupa remitimo al lector a los artículos de Gustave Lanson y Henry Cohen reseñados en la bibliografía; proporciono igualmente los datos concernientes a la obra de Abel Hugo y el *Romancero*.

demostrado Barineau, “de même que Hugo, en amplifiant le monologue de Rodrigue, a évoqué la civilisation musulmane, Deschamps, tout en suivant de plus près l’original, l’a amplifié pour évoquer l’Espagne” (1968, t. II: 14). Si esto no fuera el resultado de una pura coincidencia, yo concluiría la reflexión de manera inversa: puesto que el poema de Deschamps es anterior al de Hugo, éste último poeta procede a la técnica de la amplificación basándose en el “*Poème de Rodrigue*” (V: *Rodrigue pendant la bataille*). Si ello fuera cierto, la fuente de “*La Bataille perdue*” sería doble: por un lado estaría la obra de Abel Hugo, *Romancero e historia del rey de España Don Rodrigo, postrero de los godos, en lenguaje antiguo*, y por otro los *Études françaises et étrangères* de Émile Deschamps; con la diferencia, en contra de lo que se venía creyendo hasta aquí, de que este último libro no sólo le proporcionó el epígrafe sino que la influencia ha de ser extendida a la estructura interna de todo el poema. En efecto, si leemos las estrofas de Deschamps, encontramos que no hay, al margen del tema escogido, gran diferencia entre ambas composiciones:

Il crie: “Ah! quelle campagne!
 Hier, de toute l’Espagne
 J’étais le seigneur et roi;
 Xérès, Tolède, Séville,
 Pas un bourg, pas une ville,
 Hier qui ne fut à moi.

Hier, puissant et célèbre,
 J’avais des châteaux sur l’Èbre,
 Sur le Tage des châteaux;
 Dans la fournaise rougie,
 Sur l’or à mon éffigie
 Retentissaient les marteaux.

Hier, deux mille chanoines
 Et dix fois autant de moines
 Jeûnaient tous pour mon salut;
 Et comtesses et marquises,
 Au dernier tournoi conquises,
 Chantaient mon nom sur le luth.

Hier, j’avais trois cent mules,
 Des vents rapides émules,
 Douze cents chiens haletants;

Trois fous, et des grands sans nombre
Qui, pour saluer mon ombre,
Restaient au soleil longtemps

Hier, j'avais douze armées,
Vingt forteresses fermées,
Trente ports, trente arsenaux...
Aujourd'hui, pas une obole,
Pas une lance espagnole,
Pas une tour à créneaux!

De tal modo, donde Deschamps enumera las posesiones del rey Don Rodrigo, sus servidores y atributos, Hugo desarrolla las pérdidas infligidas al visir Reschid conservando una semejanza en ocasiones llamativa: tres ejemplos bastarán para demostrarlo. Dejo al margen la “tour à créneaux” porque también aparece en la obra de Abel Hugo; sin embargo ahí están esos “grands arsenaux” que bien pueden evocar los “trente arsenaux” de Deschamps; baste como segundo ejemplo con recordar “tous ces chevaux [...] / qui volaient dans les blés”, remembranza de las “trois cent mules, / des vents rapides émules”; otro tanto cabe decir, por fin, del referente femenino y masculino célibe, en la añoranza del visir: “j'avais de belles villes, / des Grecques par milliers à vendre aux juifs serviles; / J'avais de grands harems...”, que viene a solapar los versos del amigo de Víctor Hugo: “Hier, deux mille chanoines / Et dix fois autant de moines / Jeûnaient tous pour mon salut; / Et comtesses et marquises, / Au dernier tournoi conquises...”. No está pues, injustificado, tal acercamiento comparativo que viene a sumarse al que ya indicara el mismo poeta de manera explícita a propósito de la traducción de su hermano.

Sigamos en nuestra prospección del *Romancero* a través de *Les Orientales*. Nada que reseñar —pues no hay relación con nuestro objetivo— acerca del epígrafe del vigésimo poema, “Attente”, y que se limita a dos palabras: “*Esperaba, desesperada*”. Otro tanto ocurre con el epígrafe del vigésimo séptimo poema: “*Nourmahal la Rousse*”, donde leemos “No es bestia que non fus hy trobada”, verso del *Poema de Alexandro Magno*, de Joan Lorenzo Segura de Astorga, quien proporciona Víctor Hugo otros dos versos de “*Les Bleuets*”, poema trigésimo segundo del compendio. Ahora bien, entre ambos poemas sí hemos de detenernos para considerar —tras un salto por encima de “*Sultan Achmet*” y su diálogo con “Juana la Grenadine” y antes del conocido proverbio “Quien no ha visto á Sevilla, / No ha visto á maravilla” [sic], epígrafe de “*Grenade*”— el trigésimo poema que lleva por título “*Romance mauresque*”, y cuyo epígrafe componen dos versos extraídos del *Romancero general*: “Dixóle: — dime, buen hombre, / Lo que preguntarte queria” [sic] (1992: 657).

La riqueza del poema y sus anejos no es despreciable; y sin embargo querría antes hacer un inciso sobre el título que lleva esta composición: al tiempo que Hugo la tildaba de “*Romance mauresque*”, dejaba una nota tan importante como desconcertante:

Il y a deux romances, l'une arabe, l'autre espagnole, sur la vengeance que le bâtard Mudarra tira de son oncle Rodrigue de Lara, assassin de ses frères. La romance espagnole a été publiée en français dans la traduction que nous avons déjà citée (note 7). Elle est belle, mais l'auteur de ce livre a souvenir d'avoir lu quelque part la romance mauresque, traduite en espagnol, et il lui semble qu'elle est plus belle encore. C'est à cette dernière version, plutôt qu'au poème espagnol, que se rapporte la sienne, si elle se rapporte à l'une des deux. La romance castillane est un peu sèche, on y sent que c'est un maure qui a le beau rôle.

Il serait bien temps que l'on songeât à republier, en texte et traduit sur les rares exemplaires qui en restent, le *Romancero* general, mauresque et espagnol; trésors enfouis et tout près d'être perdus. L'auteur le répète ici, ce sont deux Iliades, l'une gothique, l'autre arabe (1992: 706).

¿Dónde ha podido leer Víctor Hugo ese romance moro? Evidentemente, no en la versión de su hermano, “*Mort de Don Rodrigue de Lara*”; y es que ese “*quelque part*” de la cita precedente no es ni más ni menos que “*nulle part*”, ya que dicho romance no existe. Pero entonces, cabe preguntarse por qué el autor alude a otra fuente de inspiración magnífica por sus matices. En este punto, como muy bien remacha Martinenche, “Hugo partage les erreurs de la critique de son temps” (1922: 76). En efecto, a la par que su hermano y otros escritores, se creía por entonces que los moros también habían escrito sus romances históricos (vid. Albouy, 1992: 1327); razón que, sin explicar de una manera definitiva, la argumentación de Víctor Hugo, sí nos permite entrever ese mundo subterráneo que iba buscando el poeta: no contento con el recuerdo que del mundo hispánico tiene en determinado momento, desarrolla a su gusto un motivo remanente en su memoria, lo modela hasta darle la forma deseada y, tras este proceso alquimista del verbo, inventa de modo inmanente y sin percatarse, la esencia de algo que nunca existió en la realidad.

Si Gaston Paris no acertó a dar con el origen del epígrafe⁷, hoy esto no supone ningún problema para un buen conocedor del *Romancero*: más preci-

⁷ Vid. su artículo en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1899, citado por Martinenche.

samente, el epígrafe utilizado por Hugo corresponde al romance que narra la penitencia y muerte del rey Don Rodrigo tras la pérdida de España. Pero lo que aquí nos interesa más es profundizar en la función poética de tal epígrafe. Es obvio que el autor perseguía algo al colocarla en ese lugar; sin embargo no lo es tanto el que ésta esté inconclusa: “Dixóle: —dime, buen hombre, / Lo que preguntarte quería”, espera no ya una respuesta, sino incluso una pregunta que le dé a aquélla su razón de ser. Pues bien, con Martinenche (vid. 1922: 77), me parece que lo más probable es que el poeta haya preferido desarrollar hasta el extremo las consecuencias de una simple interrogación. No le servía la pregunta del romance original, pues en él Don Rodrigo requiere “si hay por aquí poblado o alguna casería / donde pueda descansar, que gran fatiga traía” (in Di Stefano, 1993: 320). Tal pregunta no se prestaba, ni mucho menos, a un desenlace trágico como el de la “*Romance mauresque*”. Yo aún diría más, incluso “*La Mort de Don Rodrigo de Lara*”, así como su fuente original: “A caçar va Don Rodrigo, y aun Don Rodrigo de Lara...” (in Di Stefano, 1993: 343), tampoco presuponen el drama que prosigue, pues la pregunta se limita a algo tan sencillo como “—Dígame tú, el cavallero, cómo era la tu gracia”. En cambio, Hugo ha sabido descubrir, me parece, un punto de enlace capital en ambos romances: el mero hecho de proferir una interrogación aséptica desde un punto de vista externo pero terriblemente comprometedor por las circunstancias internas de los héroes de los respectivos romances: en ambos se pide una información —un poblado o casería en el primero, una identificación en el segundo—, pero no hemos de olvidar la implacable desazón que ha tomado posesión de los protagonistas: la desesperanza que embarga al rey Don Rodrigo en el primero, la furia (racial) de Don Rodrigo de Lara (o vengadora) del bastardo Mudarra en el segundo. Así, y como ya es habitual en el quehacer poético de Víctor Hugo, a partir de un hecho banal —recuérdese el sátiro de *La Légende des Siècles*, su captura y su canto ingenuo al principio, terrible al final—, un mero hecho toma progresivamente dimensiones desmesuradas hasta desbordar todos los límites primigenios y concluir en un estallido incontenible: no es, ni más ni menos, que el fenómeno retórico de la amplificación de “*La Bataille perdue*”, donde se solapaban sin medida acumulaciones sin cuento de apóstrofes escatológicas —apoyadas por el “Allah!”— y adverbios temporales de gran fortaleza contrastiva —basados en la dialéctica del “Hier” y “Aujourd’hui”. No es otro el fenómeno de este poema, donde la más sencilla y natural de las preguntas dirigidas al caballero que reposa bajo un sicómoro (“una haya” en el romance original⁸), desencadena el

⁸ La razón, obvia, es doble: aumentar el color local oriental y permitir la rima con el verso precedente: “maure / ...sycomore”.

drama cuyo resultado será letal para uno de los dos interlocutores: todo comienza, pues, a partir de la pregunta “ausente” del epígrafe cuyo significado completo ya es manifiesto.

Otro asunto, interesante por cuanto nos permite ahondar en la poética del autor, sería saber si el poeta ha ido en su investigación más allá del texto que le proporcionara su hermano. Es posible; al menos así opina Martinenche cuando corrige el epígrafe devolviendo al romance español su estructura octosilábica y tónica —“Lo que preguntar quería” en lugar de “Lo que preguntarte quería”: supone en consecuencia que Hugo “n’a jeté qu’un regard superficiel, puisqu’il impose au second vers de son épigraphe une syllabe de trop” (1922: 77); sin embargo la prueba aludida por Martinenche no es en modo alguno demostrativa puesto que, dado que dicha sílaba suplementaria también se encuentra en el texto de su hermano (1821: 63)⁹, nada nos obliga a pensar que Hugo haya recurrido a otras fuentes. Sí cabe aceptar, no obstante, la relación que el mismo poeta hace en *Choses vues* según la cual, en un viaje que hiciera con Charles Nodier en 1825, “il «conquit» sur un chiffonnier de Soissons une édition du *Romancero* qu’il traduisait à mesure qu’il la lisait pendant un séjour à Reims des deux amis” (Martinenche, 1922: 77). Cabría llamar la atención sobre este hecho, que me parece tanto más verídico cuanto que Hugo, quien conocía el castellano pero no lo sabía, se confunde sobre el parentesco entre los dos protagonistas, pues en su pluma Mudarra viene a ser sobrino de Don Rodrigo cuando en realidad ninguna relación sanguínea les une; sí es cierto, sin embargo, que Doña Sancha —hermana de Don Rodrigo— había adoptado al bastardo Mudarra y que no son pocas las ocasiones en que éste es denominado “sobrino” de aquélla; aquí radicaría la confusión de Víctor Hugo, error que, si bien desvirtúa la tradición del romance, aumenta el carácter trágico del poema. Otros errores se le han achacado; así, Gaston Paris le reprochaba denominar “renégate” a la madre de Mudarra. Martinenche salía al paso de esta censura al asegurar: “Ce reproche n’est pas très juste. Renégate est le terme qu’emploie le romance espagnol et qui peut légitimement s’appliquer à une Maure éprise d’un chrétien” (1922: 78). Mas no es éste —al fin y al cabo comprensible pues el valor poético y el original mismo del *Romancero* abogan en su favor— el mayor error de Hugo: su error es patente en las dos ocasiones en que Mudarra aparece vengando a su madre “la renegada”: “—Moi, fils de la renégate...”, y más abajo: “C’est que je voulais, bourreau,

⁹ No obstante lo cual se ha de subrayar que el texto es diferente según las variantes ya que, si bien la estructura prosódica pide la eliminación del pronombre pospuesto “-te”, la sintaxis, sin exigirlo, lo hace mucho más natural. De hecho, las ediciones actuales fluctúan; así, aparecen ocho sílabas en Menéndez Pidal (1992: 52) y Alvar (1979: 13), mientras que dicho pronombre está presente en Alonso (1969: 129), Díaz Roig (1992: 150) y Di Stefano (1993: 320).

/ Que, vengeant la renégate...” (1992: 659-660). En efecto, Mudarra nunca intentó vengar a la “renegada”, es decir, a su madre, hermana de Almanzor, sino a la cristiana Doña Sancha, la única que había sido ofendida por Don Rodrigo. Prueba evidente, pues, de que Víctor Hugo no había asimilado bien la historia, ciertamente un tanto enrevesada; no obstante, una vez más su texto, desvinculado de la tradición del romancero, adquiere mayor fuerza dramática y épica pues nos muestra a un moro bastardo dando muerte al cristiano Don Rodrigo con el fin de vengar a su madre, cuando en un principio sólo se trataba de vengar a Doña Sancha, mujer de su padre y no madre suya sino de los Siete Infantes de Lara.

Falta por estudiar el color local español de este “*Romance mauresque*”, algo fundamental en la teoría romántica de la nueva literatura. Unos pocos ejemplos servirán como índice de lo logrado por el poeta. Primeramente está el relato mismo, propio del *Romancero español*; en segundo lugar se encuentra la utilización de topónimos que, aunque afrancesados —“Figùère”, “Sétuval”, “Albe”, “Zamore” y “Tolède”— están dispuestos con el fin innegable de introducirnos en un ambiente español ya que recorreremos de norte a sur su geografía. A ello viene a unirse, en tercer lugar, el ritmo mismo del poema: en efecto, prosodia y musicalidad se conjugan recordando el octosílabo español a través del heptasílabo francés en lugar del acostumbrado alejandrino; de ahí la viveza de los versos, hasta el punto de hacernos pensar que estamos en una secuencia teatral. Paso por encima el anacronismo de la “frégate” —señalado por Martinenche (1922: 78) y provocado sin duda debido a la búsqueda de una difícil rima con “renégate”—, para resaltar los que me parecen cuarto y quinto elementos esenciales de este color local: frente al “tumulto” que provoca la caza de Don Rodrigo en la traducción de su hermano (1822: 136), Hugo ha reproducido casi de manera perfecta esa “gran siesta” del original: en efecto, cuando el poeta, respetando el motivo de la cacería, dice “Un jour d’été, vers midi, / Sous la feuillée et sur l’herbe” (1992: 657), evoca la silenciosa calma y el pesado sol que encontramos en el *Romancero*, y que serán causa de que fatalmente se desembarace de sus armas; aquí y de manera palmaria —mucho más que en el caso del epígrafe, tal y como sugería Martinenche—, podemos afirmar taxativamente que Hugo leyó, además del de su hermano, otro *Romancero* en castellano. Por último, el quinto punto esencial es la “chute” del último verso del poema. Don Rodrigo había anunciado que iba buscando a Mudarra, fácil de reconocer porque “Toujours il porte avec lui / Notre dague de famille; / Une agate au pommeau brille, / Et la lame est sans étui” (ibid.: 658); algo poco común, pero que se explica en los últimos versos, de indudable carácter épico, en los que Mudarra dicta la sentencia de Don Rodrigo de Lara:

Si, jusqu'à l'heure venue,
 J'ai gardé ma lame nue,
 C'est que je voulais, bourreau,
 Que, vengeant la renégate,
 Ma dague au pommeau d'agate
 Eût ta gorge pour fourreau (ibid.: 660).

La “trouville” hugoliana es magnífica; me permito, empero, recordar con Martinenche algo que en modo alguno quita brillo a los versos del poeta: muchas son las piezas del teatro shakespeariano y aurisecular español donde encontramos el mismo motivo¹⁰; es más, ¿acaso no sería posible que Hugo recordara aquí el romance en el que el rey Ramiro declara que “la espada no ha de envainarse sino en la sangre del enemigo”?

Sea como fuere, el color local está conseguido de manera perfecta y sublime; quizás no tan sublime desde el punto de vista de la España de finales del siglo XX: pero es evidente que con estos dos poemas, “*La Bataille perdue*” y el “*Romance mauresque*”, el poeta no perseguía sino adentrar a su lector en la España oriental del imaginario francés del momento.

Bibliografía

HENRY COHEN (1983). “An Adaptation of the Rey Rodrigo romancero: Émile Deschamps’ *Le poème de Rodrigue, dernier roi des Goths*”, *Romance Quarterly*, XXX, 1, p. 15-28.

ÉMILE DESCHAMPS (1828). *Études françaises et étrangères*, Paris, Urbain Canel.

RAYMOND FOULCHÉ-DELBOSC (1896). *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Paris, Welter.

— (1897), “L’Espagne dans *Les Orientales* de Victor Hugo”, *Revue Hispanique*, [in] New York, Kraus Reprint Corporation, 1961, p. 83-92.JML

ANDRÉ GIRARD (1937), “L’Espagne et les lettres françaises”, *Mercur de France*, CCLXXX, 946, p. 67-89.

FERDINAND GREGH (1933), *L’Œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion.

ABEL HUGO (1821), *Romancero e historia del rey de España Don Rodrigo, postrero de los godos, en lenguaje antiguo, recopilado por Abel Hugo*, París, Boucher, signaturas: BNF.: Yg. 3551[JML], Boston Public Library: D 150 a 3.JML

— (1822), *Romances historiques, traduites de l’espagnol par Abel Hugo*, Paris,

¹⁰ Martinenche pone el ejemplo de King John, IV, III; también es suya la cita que seguidamente hago del *Romancero* (1922: 79).

IV Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española

Pélicier, LV + 303 p., signaturas: BNF.: 8° Yg. 381 y P. 90/150, B. Arsenal: 8° B.L.16106, B. Municipale de Montpellier: 3451, B. Santander: “Menéndez y Pelayo” 3904.[JML]

VÍCTOR HUGO, (1992 [1964]), *Les Orientales* [in] *Œuvres poétiques I*, préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.JML

— (1992 [1964]), *Odes et Ballades*, [in] *Œuvres poétiques I*, vid. supra.

— (1968), *Les Orientales*, édition critique, avec une introduction, des notices, des variantes et des notes par Élisabeth Barineau, 2 t., Paris, Didier, Société des Textes Français Modernes.

— (1985 [1963]), *Préface de Cromwell* [in] *Théâtre complet, I*, préface par Roland Purnal, notices et notes par J.-J. Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

— (1985 [1963]), *Hernani* [in] *Théâtre complet, I*, vid. supra.

— (1971 [1951]), *Les Misérables*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie par Maurice Allem.

— (1994), *La Leyenda de los siglos*, edición, traducción y notas de José Manuel Losada Goya, Madrid, Cátedra, col. “Letras Universales”.

JACQUES HURÉ (1982), “À propos de l’influence de Pérez de Hita sur la littérature française”, *Récifs*, IV, p. 5-11.

GUSTAVE LANSON (1899), “Émile Deschamps et le *Romancero*”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, IV.

ERNEST MARTINENCHE (1922), *L’Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette.JML

— (1914), “España en las *Orientales* de Víctor Hugo”, *La Revista de América*, XX, p. 17-27.JML

Romancero:

— (1969), *Cancionero y Romancero español*, Dámaso Alonso ed., Madrid, Salvat, col. “Biblioteca Básica”, n° 26.JML

— (1979), *Romancero viejo y tradicional*, Manuel Alvar ed., México, Porrúa, 2ª ed.JML

— (1992), *El Romancero viejo*, Mercedes Díaz Roig ed., Madrid, Cátedra, col. “Letras Hispánicas”, n° 52, 17ª ed.

— (1992), *Flor nueva de romances viejos*, Ramón Menéndez Pidal ed., Madrid, Espasa Calpe, col. “Austral”, n° A 202, 34ª ed.JML

— (1993), *Romancero*, Giuseppe Di Stefano ed., Madrid, Taurus.JML

J.-C.-L. Simonde de Sismondi (1813), *De la littérature du midi de l’Europe*, Paris, Treuttel et Wurtz.