

Hugo y Mérimée: entre la España imaginada y la España vivida

M^a Victoria RODRÍGUEZ NAVARRO
Universidad de Salamanca

Decía Mérimée que para comprender bien la cultura y las costumbres de otro país diferente al nuestro “il faut se dépouiller, pour ainsi dire, de sa nationalité, renoncer à ses habitudes et se faire du pays que l’on veut étudier”. Y esta misma afirmación le hace entonar una especie de *mea culpa* en lo que se refiere al pueblo francés, afirmando que “on nous reproche à nous autres Français, et non sans raison, de ne juger les écrivains étrangers qu’avec nos idées françaises. Nous exigeons d’eux qu’ils se conforment à nos modes, voire à nos préjugés” (Mérimée, 1832).

Esta diferencia de culturas, de costumbres, tan marcada en el siglo XIX, invita a muchos escritores franceses a adentrarse en la España de la época para comprobarlo desde dentro. España, con su cordialidad, su naturalidad y su nobleza, aparece como opuesta a lo burgués de una sociedad francesa contra la cual se sublevan los románticos. Si hay una palabra clave en la estética y en el comportamiento romántico, ésa es libertad. El individuo proclama su derecho a expresarse en plena libertad allá donde vaya. Recordemos al respecto, las apasionadas palabras de Hugo en el Prefacio de *Les Orientales*:

L’espace et le temps sont au poète. Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît ; c’est la loi (...) qu’il écrive en prose ou en vers, qu’il sculpte en marbre ou coule en bronze ; qu’il prenne pied dans tel siècle ou dans tel climat ; qu’il soit du midi, du nord, de l’occident, de l’orient ; qu’il soit antique ou moderne ; (...) C’est à merveille. Le poète est libre.

Frente a los viajeros encerrados en sus prejuicios y reticentes a todo lo que les resulta diferente y frente a los que se dedican a una admiración sin medida de la España tópica de la pandereta, se alzan aquellos que proclaman una impresión distinta, que luchan por ensanchar la visión de un país considerado oscurantista, caballeresco, y arrogante, anclado en la Edad Media: “Je regarde le peuple espagnol comme le représentant vivant du moyen-âge” afirmaba, así de tajante, Stendhal en su *Mémoires d’un touriste*.

España, su historia, su literatura y su paisaje presentan una fuente inagotable para la visión contrastada que los románticos franceses tienen de nuestro país. Por un lado, orientalismo, exotismo de una España árabe, auténtico paraíso de la imaginación donde el viaje era considerado como una aventura, exagerada además para justificar todo tipo de peligros, con asaltos, robos, apariciones y secuestros. Por el otro, el heroísmo, la violencia, y una cierta aspereza austera alimentada por las leyendas cidianas y por el fanatismo de la Inquisición.

Además, en esta época, la literatura fue uno de los ingredientes que más influyeron para acabar de configurar la imagen que los franceses tendrán de España, especialmente la literatura de tema morisco. Desde el siglo XVII hasta el XIX, se leen con toda normalidad *Las Guerras Civiles de Granada* de Pérez de Hita; la historia de

los abencerrajes y la última etapa de la Reconquista, vertida en el *Romancero* y traducida al francés, contribuyen a la representación novelesca de una España ficticia, fantástica y distante. También la novela picaresca ofrecía el contrapunto claro con las obras de tema idealista, caricatura de un mundo cruel aunque, dicho sea de paso, ni Lazarillo ni La Celestina aparecerán entre las figuras literarias que hayan seducido a los escritores franceses. Al tiempo, se acrecienta notablemente el número de lectores con la llegada de ediciones más populares y con un gusto por las emociones fuertes; España es, por tanto, una mina para inspirar la novela histórica, el cuento fantástico y la lírica.

Por otra parte, las relaciones entre ambos países se estrechan y los franceses tienen noticias más precisas de los españoles. Los escritores viajeros llegan en tromba. Chateaubriand, los Dumas, Stendhal, Gautier, Flaubert, Hugo, Mérimée entre otros, se sentirán fascinados por sus vivencias y por el carácter de los españoles. Víctor Hugo estuvo un par de veces en España, ya que pasó una larga temporada cuando niño en 1811 y luego regresó en 1843 para pasar unas vacaciones en el País Vasco y así avivar calurosamente sus recuerdos. Por su parte, Mérimée viaja por primera vez a España en 1830 y a partir de ese momento aparecerá como cómplice de nuestro país. Su espíritu de observación se agudiza aquí hasta el deleite: “Il s’éprouve comme le voyageur engagé de tous ses sens, de tout son esprit, dans ce pays ‘différent’” (Morel, 1988: 49).

Estos dos genios, tan distintos de carácter, nos presentarán dos maneras diferentes de adentrarse en España y por ende dos estilos para reflejar esos contactos; dos visiones que intentaremos analizar, ambas igual de válidas porque no se limitaron al testimonio ni a la pintura externa sino que se compenetraron con un estilo artístico español.

1. La España imaginada de Hugo: “Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée”

Como hemos dicho, la estancia infantil de Hugo fue decisiva para despertar en él el amor por España. Conoció un país en guerra con la ocupación militar de los franceses. Nos cuenta sus primeras impresiones en estos versos de *La Légende des siècles*:

L’Espagne m’accueillit, livrée à la conquête.
Je franchis le Bergare, où mugit la tempête ;
De loin, pour un tombeau je pris l’Escorial ;
Et le triple aqueduc vit s’incliner ma tête
Devant son front impérial.

Là, je voyais les feux des haltes militaires
Noircir les murs croulants des villes solitaires ;
La tente, de l’église envahissait le seuil ;
Les rires des soldats, dans les saints monastères,
Par l’écho répétés, semblaient des cris de deuil.

Je revins, rapportant de mes courses lointaines
Comme un vague faisceau de lueurs incertaines.
Je rêvais, comme si j’avais, durant mes jours,
Rencontré sur mes pas les magiques fontaines
Dont l’onde enivre pour toujours.

L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles ;
 Burgos, sa cathédrale aux gothiques aiguilles ;
 Irun, ses toits de bois ; Vittoria, ses tours ;
 Et toi, Valladolid, tes palais de familles,
 Fiers de laisser rouiller des chaînes dans leurs cours.

Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée ;
 J'allais, chantant des vers d'une voix étouffée ;
 Et ma mère, en secret observant tous mes pas,
 Pleurait et souriait, disant : C'est une fée
 Qui lui parle, et qu'on ne voit pas !

El encantamiento ya se ha producido y su portentosa imaginación, son « âme échauffée » hará el resto¹. La imaginación será el concepto clave para todo buen romántico y poco importa la falta de rigor a la hora de referirse a la geografía española. Hugo lo hace de modo totalmente anárquico, citando lugares casi por necesidades de rima y desde luego con errores increíbles, que repetirá hasta la saciedad en escritos posteriores, en una fiesta de embriaguez verbal². Esta anarquía aporta un elemento aún más fantástico y da una sensación mayor de lejanía. Es incuestionable que los dibujos de Laborde influyeron en las descripciones que de ciudades españolas hace Hugo en su poema *Grenade*, o en *Les Bleuets*, insertos ambos en *Les Orientales*.

En el primero, Hugo nos da una visión rapidísima de algunas ciudades de la geografía española, una descripción mitad imaginada, mitad real, hasta llegar a la reina de todas las ciudades, Granada, punto culminante que sigue siendo para los turistas extranjeros que visitan nuestro país. Aquí vemos algunos ejemplos de este álbum de estampas que de manera más o menos acertada nos propone a veces en sólo un verso:

Cádiz a ses palmiers; Murcie a les orangers
 [...]
 Compostelle a son saint; Cordoue aux maisons vieilles
 A sa mosquée où l'oeil se perd dans les merveilles
 [...]
 Madrid a le Manzanares
 [...]
 Valence a les clochers de ses trois cents églises
 [...]
 Le Douro coule à Zamora
 [...]
 Tolède a l'alcazar maure
 [...]
 Seville a la giralda (*Les Orientales: Grenade*)

¹ El flechazo fue inmediato, y así lo señaló la escritora Florence Delay en su discurso del 28 de febrero de la celebración de su centenario, “Que s’est-il passé entre Hugo et l’Espagne pour qu’ils deviennent inséparables, comme Stendhal et l’Italie, comme Nerval et l’Allemagne?”.

² En *Romance mauresque*, se trata de ir *d’Albe à Zamora et de Figüere à Sétuval* y el Cid exiliado vive *Dans les pays qui sont entre l’Ebre et le Cil*; en *El romancero del Cid* el Cid domina *Du Tage à l’Almonacid* y *Tout tremble, Irun, Coimbra, Santander, Almodovar...* ¡29 topónimos citados a lo largo del poema!

Como vemos, Hugo no se detiene demasiado en las ciudades de las que habla, aporta un detalle anecdótico, a veces como si sólo fuera por decir algo. Habla de Barcelona, de Tarragona, de Girona, en medio verso. Pamplona y Salamanca salen mejor paradas en cuanto a espacio, pero no en rigor ni en emoción. Pero al menos no se aprecian los errores geográficos o artísticos que hemos detectado en el poema *Les Bleuets* donde sitúa Peñafiel en Andalucía y nos habla, de nuevo, de las tres filas de arcos del Acueducto de Segovia, sin olvidar los magníficos minaretes de Alicante, ciudad que no conserva vestigios musulmanes:

La perle de l'Andalousie,
Alice, était de Peñafiel
[...]
Ségovie a l'autel dont on baise les marches,
Et l'aqueduc aux trois rangs d'arches
Qui lui porte un torrent pris au sommet d'un mont
[...]
Alicante aux clochers mêle des minarets (*Les Orientales. Les Bleuets*)

Lo mejor de Hugo en este apartado se encuentra en su Prefacio de *Les Orientales*; aquí están las ciudades con sus plazas, sus callejuelas, su catedral, todo un modelo de descripción, llena de tipismo y de tópicos, sin responder a recuerdos directos, pero de una gran belleza plástica.

Pero el poeta no se limita a evocar España sólo a través de sus monumentos, también se ocupa de su historia y se adivina un conocedor aceptable de la literatura española. El tema morisco le apasiona. El romancero español, que leyó traducido precisamente por su hermano, le aporta más de un punto de inspiración para su *Légende des Siècles*. Capta a la perfección el tono y la musicalidad, y lo envuelve todo con una capa de exotismo, de misterio y a veces de truculencia, como fue el caso del *Romance de los Infantes de Lara*. Sin embargo es en el aspecto legendario donde Hugo se encuentra más a sus anchas ya que le permite hacer sus propias reflexiones, dar su propia visión de la historia. Entre todas las figuras legendarias la del Cid despierta sobre todo su interés. Esta recreación dejará de ser un juego literario para convertirse en visión simbólica, distanciada de cualquier tentación de pintoresquismo (Gabaudan, 1979: 311). El Cid representa el vigor del sentimiento cristiano y caballeresco, la fuerza, la nobleza y la austeridad, el héroe que derrota la cobardía con la valentía y opone a su generosidad la mezquindad del poder. Una suerte de Arturo con lustre castellano. ¿Hay algo más romántico que este contraste que enaltece al individuo frente al poder?

Cid était le baron suprême et magistral ;
Vous dominiez tout, grand, sans chef, sans digue,
Absolu, lance au poing, panache au front. (*La Légende des Siècles. Bivar*)

En *La Légende des Siècles*, también, evoca la España negra, la de los fanatismos, la de la Inquisición, en una visión totalmente negativa. Así en el poema *La Rose de L'Infante* nos presenta, en una extraña mezcla de tiempos y espacios, a la hija del rey Felipe IV, en la época de Felipe II. La decadencia española está en relación estrecha con el sombrío palacio del Escorial. Aparece el Rey, lúgubre, caricaturizado, como un tirano

sádico que jamás ha sonreído, vigilando por la ventana a una niña que se pasea junto a un estanque con una rosa en la mano:

Pendant que l'enfant rit, cette fleur à la main,
 Dans le vaste palais catholique romain
 Dont chaque ogive semble au soleil une mitre,
 Quelqu'un de formidable est derrière la vitre ;
 On voit d'en bas une ombre, au fond d'une vapeur,
 De fenêtré en fenêtré errer, et l'on a peur ;
 Cette ombre au même endroit, comme en un cimetière,
 Parfois est immobile une journée entière ;
 C'est un être effrayant qui semble ne rien voir ;
 Il rôde d'une chambre à l'autre, pâle et noir ;
 Il colle aux vitraux blancs son front lugubre, et songe ;
 Spectre blême ! Son ombre aux feux du soir s'allonge ;
 Son pas funèbre est lent comme un glas de beffroi ;
 Et c'est la Mort, à moins que ce ne soit le Roi. [...]

(*La Légende des Siècles. La Rose de l'Infante*)

El fuerte viento deshoja la flor mientras la Armada Invencible zozobra en un sueño premonitorio del Rey. La lección de la dueña es un eco de la frase histórica de Felipe II: “Tout sur terre appartient aux princes, hors le vent”. La leyenda negra se combina con Velázquez: la gracia delicada de la niña con la rosa evoca el famoso cuadro del Prado, que Hugo contempló en París, pero de todos es sabido que la pintura *La rosa y la Infanta* no representa a la hija de Felipe II del poema sino a la de Felipe IV. Este error fue retomado por distintos autores posteriores a Hugo, como es el caso de Albert Samain³ y hasta de Oscar Wilde, que publica en 1891, *El natalicio de la infanta*, cuya historia se sitúa en la España del siglo XVII.

Según se puede apreciar, la geografía, la historia y el rigor no tienen ninguna importancia para Hugo. Lo que él pretende es expresar con un símbolo el poderío de España enfrentado a la decadencia que se avecina, como un visionario que se mueve por intuiciones en una concepción poética del universo. Dios, vengador de los pueblos, ha soplado sobre la historia y un siglo de desfase no preocupa en absoluto al autor. La fusión de los elementos pictóricos e imaginarios de manera tan sutil consigue emocionar al lector y, aun cayendo en los tópicos, Hugo demuestra que siente una viva simpatía por los españoles. Lo suyo no es nunca pintoresquismo barato, más bien al contrario, ejerce su imaginación de escritor. Así lo afirma tajantemente en el Prefacio de *Cromwell*, donde viene a decir, en la más pura línea de la mentira artística platónica⁴, que la verdad en el arte no es una verdad absoluta: “L'Art ne peut donner la chose même [...] le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts”.

En opinión de Julio Caro Baroja, que hago mía, Victor Hugo podía dejarse engañar y engañaba con frecuencia, sobre todo con afirmaciones rotundas que resultaban ser falaces, pero en sus palabras metálicas y sonoras, en armonía con su carácter ardiente e hiperbólico, en su desbordante imaginación, reside la credibilidad del

³ Albert Samain escribe en 1893 un poema titulado *Au jardin de l'Infante* donde vuelve a situar la acción en el Escorial: *Mon Ame est une infante en robe de parade/ Dont l'exil se reflète, éternel et royal /Aux grands miroirs déserts d'un vieil Escorial, /Ainsi qu'une galère oubliée en la rade.*

⁴ Cf. *La República* de Platón, donde el filósofo condena la idea del arte imitativo y potencia un concepto distinto del arte.

poeta, su españolismo espontáneo y congénito. Este es el caso contrario de Mérimée para quien el arte reside en la sencillez, la verdad y la naturalidad, todo ello resultado de una cuidadosa elaboración que pasa inadvertida.

2. La España vivida de Mérimée: “J’ai toujours cru que, lorsqu’on est simple et vrai, on est un grand artiste”

Cuando Mérimée llega a España en el verano de 1830, lo que encuentra responde a sus expectativas. A diferencia de Hugo, ya conocía perfectamente el idioma y la cultura del país a través de sus lecturas de los clásicos y sobre todo por sus escritos con tema español que había recreado en el *Théâtre de Clara Gazul*. Numerosos textos redactados antes de esta fecha evocan España e incluso sitúan aquí la acción y los personajes. En cuanto llega a Madrid, se maravilla de cuanto presencia, observa atentamente lo que ve, se adapta a todo y lo disfruta como persona especialmente dotada para el viaje. Según afirma Elisabeth Morel, “il se trouve chez lui dans le pays de la pudeur et l’excès, de l’austérité et de l’incandescence” (Morel, 1988 : 49). El viaje a España marca pues un cambio de rumbo en su obra. Merimée, discípulo del XVIII, pulcro y medido, se entusiasmará al principio y se apasionará para siempre. ¿Y a qué se debe este flechazo? España le ofrece el refinamiento de saber vivir bien. Sobre todo cuando en Granada se queda extasiado en la Alhambra, pues, para él, al contrario que para Hugo, “aucun livre (...) ne pourra vous donner une idée de la Cour des Lions et de la salle des Ambassadeurs”, según se puede leer en una carta dirigida a Sophie Duvaucel. Admira de manera especial el concepto de civilización de los musulmanes, que ya había apreciado al visitar Sevilla, y así se expresa en la carta que dirige a su amigo Stapfer, justificando la fusión de lo bello y lo útil:

Tout ce qu’il y a de Beau et d’utile est l’ouvrage des maures. Leurs aquaducs abreuvent encore toutes les villes de midi, sans que les habitants chrétiens se soient jamais donné la peine de les réparer. Ils ont défiguré leurs mosquées pour en faire des églises et dans les maisons particulières les barbares ont caché sous un badigeonnage épais les ornements délicieux que les architectes arabes savaient si bien employer. (Morel, 1988: 55)

Andalucía entera le apasiona, pero como él mismo reconoce, las descripciones no son su fuerte, lo deja para los pintores cuando asevera: “Vous êtes peintre: arrangez des montagnes, des rochers, des châteaux en ruine, la mer et un ciel tantôt d’un azur foncé, tantôt chargé de nuages d’orage bien noirs.” ¡Qué diferencia de los paisajes descritos por su amigo Gautier, todo un prodigio de pinceladas coloristas! El carácter español según él, no está en sus paisajes sino en sus habitantes y en sus costumbres. Y son sus habitantes, concretamente las clases populares las que le interesan especialmente. Las considera inteligentes e imaginativas. Y en cuanto a las costumbres arraigadas en el país, vemos cómo disfruta con la España de los penitentes, de los rituales tenebrosos, de las supersticiones, de la aceptación de lo inevitable, tanto la vida como la muerte. Sin embargo, como buen racionalista, no cree en los milagros ni en las conclusiones fabulosas, sólo cree en el hombre.

Pero también conoce a la perfección las capas aristocráticas, superpuestas a la Andalucía popular. Su estrecha amistad con la Condesa de Montijo, madre de la futura emperatriz de los franceses, le va a proporcionar el conocimiento de ciertas leyendas

que circulaban, y que serán de gran ayuda para sus novelas. Y es que, a diferencia de otros escritores franceses que situaban sus acciones sólo en el pasado, Mérimée nos pasea a veces por la época moderna, coetánea del autor.

Es lo que ocurrió con *Carmen*, que, aunque aparecida en 1845, se gestó en 1830, en su primer viaje; redactó esta novela en 8 días pero la meditó durante 15 años: “Je viens de passer huit jours enfermé à écrire une histoire que vous m’avez racontée il y a quinze ans et que je crains d’avoir gâtée”, confiesa en una carta a la condesa de Montijo. Como es sabido por todos, se inspira en el bandido José M. el Tempranillo para el personaje de José y en una gitana de Valencia para Carmen. El resto es el resultado de sus vivencias, con todo tipo de personajes marginados, muleros, contrabandistas, bandidos, y fruto de las anécdotas que encontró a su paso. En cuanto a los lugares descritos hay que subrayar que son de una precisión perfecta. Se nota que los conoce bien: Sevilla y Triana y los laberintos de la ciudad por los que se mueven los protagonistas, al igual que los parajes de la sierra entre Estepona y Ronda, fácilmente reconocibles.

Además, todo lo que cuenta lo comprueba y se documenta previamente. Para presentar la jerga de los gitanos, la estudia y busca bibliografía del tema que luego aprovecha para intercalar en la novela: “Comme j’étudie les bohémiens depuis quelque temps, j’ai fait mon héroïne bohémienne”. Por eso, el capítulo IV, una disquisición sobre los gitanos y sus costumbres donde demuestra su concienzudo conocimiento del tema, rompe el ritmo de la narración. Esta disertación, calificada por muchos de inoportuna, parece estar al servicio de su lucimiento científico. El origen, el aspecto físico y el idioma de los gitanos están descritos con el detalle de un etnógrafo:

L’Espagne est un des pays où se trouvent aujourd’hui, en plus grand nombre encore, ces nomades dispersés dans toute l’Europe, et connus sous les noms de *Bohémiens*, *Gitanos*, *Gypsies*, *Zigeuner*, etc. (...) Les caractères physiques des Bohémiens sont plus faciles à distinguer qu’à décrire, et lorsqu’on en a vu un seul, on reconnaît entre mille un individu de cette race. La physionomie, l’expression, voilà surtout ce qui les sépare des peuples qui habitent le même pays. (...) Un trait remarquable du caractère des Bohémiens, c’est leur indifférence en matière de religion ; non qu’ils soient esprits forts ou sceptiques. Jamais ils n’ont fait profession d’athéisme. Loin de là, la religion du pays qu’ils habitent est la leur ; mais ils en changent en changeant de patrie (...). La plupart des orientalistes qui ont étudié la langue des Bohémiens, croient qu’ils sont originaires de l’Inde. En effet, il paraît qu’un grand nombre de racines et beaucoup de formes grammaticales du rommani se retrouvent dans des idiomes dérivés du sanscrit.

Al final del capítulo no puede por menos que reconocerlo: “En voilà bien assez pour donner aux lecteurs de *Carmen*, une idée avantageuse de mes études sur le Rommani”.

Pero es esta cualidad de hombre de ciencia lo que ayuda, en mi opinión, a revestir la pasión de los protagonistas con una capa de testimonio sociológico, de verosimilitud y contribuye a marcar una distancia entre el autor y su historia, y por consiguiente, a separarse de sus personajes. Esta distancia que marca siempre ha desconcertado a la crítica, distancia para con sus lectores y para con su misma creación.

La España del pasado está representada por su gran novela corta “*Les Âmes du Purgatoire*”, que también transcurre en gran parte en la Sevilla del Siglo XVI, y donde cuenta la historia, que había llegado a sus oídos también a través de la condesa de

Montijo, de D. Juan de Maraña, el seductor sin vergüenza que se arrepiente de su vida de crápula al ver desfilar ante él su propio entierro y se encierra en un convento a expiar sus pecados. El personaje literario es el Don Juan libertino, creación de Tirso y recreado con distintas aportaciones por Molière, Byron, Mozart o la propia Sand y más tarde por Zorrilla. Pero él, desde el principio de su relato, en ese afán de verosimilitud, confiesa que prefiere apoyarse directamente en el personaje histórico más que en la tradición literaria:

J'ai tâché de faire à chaque don Juan la part qui lui revient dans leur fond commun de méchancetés et de crimes. Faute de meilleure méthode, je me suis appliqué à ne conter de don Juan de Maraña, mon héros, que des aventures qui n'appartinssent pas par droit de prescription à don Juan Tenorio, si connu parmi nous par les chefs-d'oeuvre de Molière et de Mozart⁵.

Como señala Jean Freustié, el personaje real es el sevillano Miguel de Leca y Colona y Mañara. Mérimée, que, como hemos dicho, conoce Sevilla muy bien había visto los lugares donde reposan los restos de este pecador arrepentido, el Hospital de la Caridad, que describe al final del relato con gran exactitud:

Sur son lit de mort, il demanda comme une grâce qu'on l'enterrât sous le seuil de l'église, afin qu'en y entrant chacun le foulât aux pieds. Il voulut encore que sur son tombeau on gravât cette inscription : *Ci-gît le pire homme qui fut au monde*. Mais on ne jugea pas à propos d'exécuter toutes les dispositions dictées par son excessive humilité. Il fut enseveli auprès du maître-autel de la chapelle qu'il avait fondée. On consentit, il est vrai, à graver sur la pierre qui couvre sa dépouille mortelle l'inscription qu'il avait composée ; mais on y ajouta un récit et un éloge de sa conversion. Son hôpital, et surtout la chapelle où il est enterré, sont visités par tous les étrangers qui passent à Séville.

Pero este afán de realismo no le impidió tomarse grandes libertades con la historia e inventar episodios. Para empezar cambió el nombre de Miguel por el de Juan y el Mañara lo transformó en Maraña. Después de unas páginas y unos primeros años en Sevilla, la escena se desplaza a sitios muy significativos de la época. En primer lugar, la Salamanca universitaria, tan famosa entonces. Pero a diferencia de Sevilla, se nota que el autor no conoce la ciudad porque huye de toda localización concreta. Para ello se nutre de la tradición literaria que sabe utilizar muy bien al describir las escenas estudiantiles, las serenatas, los duelos, las persecuciones de los alguaciles, las peleas, y las francachelas en las tabernas donde se bebe y se juega, del mismo modo que los encuentros galantes con las mujeres.

L'université de Salamanca était alors dans toute sa gloire. Ses étudiants n'avaient jamais été plus nombreux, ses professeurs plus doctes; mais aussi jamais les bourgeois n'avaient eu tant à souffrir des insolences de la jeunesse indisciplinable qui demeurait, ou plutôt régnait dans leur ville. Les sérénades, les charivaris, toute espèce de tapage nocturne, tel était leur train de vie ordinaire, dont la monotonie était de temps en temps diversifiée par des enlèvements de femmes ou de filles, par des vols ou des bastonnades.

⁵ Es curioso que no cite el *Burlador* de Tirso de Molina. Sin embargo, Mérimée que lo escribe en 1834, trata el tema antes Espronceda, su contemporáneo y amigo, en *El Estudiante de Salamanca* (1840) y que el propio Zorrilla (1844).

Esta parte de la obra más bien nos recuerda una comedia de capa y espada, por su dramatismo, pero también nos evoca, por la rapidez del relato y la sencillez de estilo, algunas novelas ejemplares de Cervantes, especialmente *El Licenciado Vidriera*, que en parte transcurre en la Salamanca del S. XVI, “que enhechiza la voluntad de volver a ella a todos los que de la apacibilidad de su vivienda han gustado”: Así, Mérimée se descubre un gran conocedor de la fama de la Universidad y de sus costumbres:

Don Juan, arrivé à Salamanque, passa quelques jours à remettre des lettres de recommandation aux amis de son père, à visiter ses professeurs, à parcourir les églises, et à se faire montrer les reliques qu’elles renfermaient. D’après la volonté de son père, il remit à un des professeurs une somme assez considérable pour être distribuée entre les étudiants pauvres. Cette libéralité eut le plus grand succès, et lui valut aussitôt de nombreux amis. [...] On sait que de tout temps les étudiants de Salamanque et des autres universités d’Espagne ont mis une espèce de point d’honneur à paraître déguenillés, voulant probablement montrer par là que le véritable mérite sait se passer des ornements empruntés à la fortune.

En cambio, las localizaciones urbanas son imprecisas. Habla de la Iglesia de Saint-Pierre que no ha existido y de la calle Valladolid cuya situación no está muy clara. Por otra parte, los que vivimos aquí, no nos imaginamos a Don Juan apostándose en pleno invierno castellano en las orillas del Tormes para ver el paseo de las mujeres. Las callejuelas estrechas proclives a las celadas que describe pueden encontrarse en cualquier ciudad de la época:

Don Garcia, qui connaissait Salamanque comme son Deus det, était fort habile à tourner rapidement les coins de rues et à se jeter dans les allées étroites, tandis que son compagnon, plus novice, avait grand’peine à le suivre.

Tras el episodio que desencadena su huida, al igual que Vidriera, acaba en Flandes, casi una prolongación de España en aquel siglo. Pero a diferencia del prudente licenciado, allí se acentúa su vida de jugador, bebedor y pendenciero y decide regresar a Sevilla, donde la tradición afinca al Burlador. Y será aquí donde el “héroe” encuentra los elementos maravillosos que la leyenda exige: la seducción de la monja, el duelo en el convento y su propia muerte edificante, todo ello contado con gran pulcritud, sin exageraciones innecesarias ni tremendismos. Sevilla aparece en toda su realidad, con todos los detalles posibles que aportan aún más credibilidad a la historia:

Le couvent de Notre-Dame du Rosaire était renommé parmi ceux de Séville pour les excellentes confitures que les soeurs y préparaient [...] Effectivement il était nuit noire quand il passa près de la tour del Lloro (sic), où un de ses domestiques l’attendait. [...] Son domestique lui jeta un grand manteau brun sur les épaules, et il entra seul dans Séville par la porte de Triana, se cachant la figure de manière à n’être pas reconnu. [...] Une maladie épidémique, qui s’était déclarée à Séville, lui fournit l’occasion d’exercer les vertus nouvelles que sa conversion lui avait données. Les malades étaient reçus dans l’hôpital qu’il avait fondé.

Y sobre todo cuando describe con gran minuciosidad uno de los retablos laterales de dicho Hospital de la Caridad:

Murillo a décoré la chapelle de plusieurs de ses chefs-d'oeuvre. *Le Retour de l'Enfant prodigue* et *la Piscine de Jéricho*, qu'on admire maintenant dans la galerie de M. le maréchal Soult, ornaient autrefois les murailles de l'hôpital de la Charité.

Efectivamente, esos cuadros formaron un conjunto de cuatro pinturas de Murillo, y fueron confiscados por el Mariscal en 1810 encontrándose en la actualidad en diversos museos europeos. No podemos decir lo mismo del cuadro que da título a la novela, y que tanto impresionó al niño Maraña, "*Las almas del purgatorio*" que estaba en el oratorio de su madre, la Condesa:

Il y avait dans l'oratoire de la comtesse de Maraña un tableau dans le style dur et sec de Moralès, qui représentait les tourments du purgatoire. Tous les genres de supplices dont le peintre avait pu s'aviser s'y trouvaient représentés avec tant d'exactitude, que le tortionnaire de l'Inquisition n'y aurait rien trouvé à reprendre. Les âmes en purgatoire étaient dans une espèce de grande caverne au haut de laquelle on voyait un soupirail. Placé sur le bord de cette ouverture, un ange tendait la main à une âme qui sortait du séjour de douleurs, tandis qu'à côté de lui un homme âgé, tenant un chapelet dans ses mains jointes, paraissait prier avec beaucoup de ferveur.

La atribución que Mérimée hace de la obra a Morales es más que discutible. El tema de los suplicios de las almas del purgatorio no forma parte de los ejecutados por dicho pintor en ninguna de sus obras, ya que se inclinaba más bien por Vírgenes, Dolorosas, Piedades y Ecce Homos. Este tremendismo no encaja con el estilo de Morales que él califica como duro y seco. Más bien está en la línea macabra de Valdés Leal, de quien se encuentran dos obras en esta capilla. Probablemente Mérimée los vio y se permitió esta licencia, aunque hay que reconocer que el tema de *IN ICTU OCULI* y *FINIS GLORIAE MUNDI*, está más relacionado con la muerte que con el purgatorio. Termina justificando la existencia de este cuadro por medio de una pirueta de acción:

Cet homme, c'était le donataire du tableau, qui l'avait fait faire pour une église de Huesca. Dans leur révolte, les Morisques mirent le feu à la ville ; l'église fut détruite ; mais, par miracle, le tableau fut conservé.

El cuadro se salva misteriosamente, "par miracle" de las llamas de un incendio y sirve además para justificar su premonición, asistiendo a su propio entierro en una visión un tanto mórbida de la muerte. De este modo, lo fantástico y lo sobrenatural se entretejen con la realidad. El autor mezcla así lo maravilloso y lo realista, como en un romanticismo mitigado que no se refugia en la forma, sino que reaparece en el fondo, en una obra que, en mi opinión, suena de maravilla en la época moderna y que no ha envejecido nada. Su estilo seco, nervioso, se plasma perfectamente en la novela corta, según Menéndez Pelayo, sin énfasis ni aparatósidades, sin más detalles que los imprescindibles. Sin embargo, Mérimée, tan cuidadoso, tan meticuloso, nunca dejó de escribir como un francés. A pesar de su plena adaptación a España y sus costumbres, a "se faire du pays" como pregonaba en teoría, la que ha sido llamada su "esthétique du peu", roza el terreno de la aspereza, y, como decía Barbey d'Aurevilly: "S'il exagéra quelque chose, ce fut une maigreur qui alla enfin jusqu'à la sécheresse". Esa distancia que sabe mantener en todo momento, esa falta de emoción que nunca transmite al lector,

su “manière nue, sèche et toute *pelée*”, en palabras de Sainte-Beuve, se opone a la “manière abondante, excessive” de Victor Hugo.

Dos maneras distintas de concebir la literatura, de entender un país, de hacerse del país. Si Hugo ofrece unos recuerdos que el tiempo engrandece ayudado por una imaginación ardiente, él que viajaba poco y si lo hacía era para soñar, Mérimée traslada unas vivencias exactas y precisas, con esa expresión a veces desnuda y cortante. De estas dos visiones, ¿cuál debe convencernos más? o ¿son complementarias y no excluyentes? Si lo pensamos bien, España misma es así, múltiple y complementaria: hay una España de azahar y otra de espigas; una de arcillas cuarteadas por el sol implacable y otra rica en prados verdes y húmedos. Y la belleza de cada una puede ser realizada aún más por el contraste con las otras.

Sí, definitivamente, las visiones de Hugo y Mérimée, la imaginada y la vivida, son complementarias, como los colores o los sonidos y juntas componen un fresco, una sinfonía, con un tema común: España.

Bibliografía

CARO BAROJA Julio (1985). *Historia* 16, mayo.

FREUSTIÉ Jean (1982). *Prosper Mérimée*. París : Hachette.

GABAUDAN Paulette (1979). *El Romanticismo en Francia*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

GUILLAUMIE-REICHER Gilberte (1936). *Le voyage de Victor Hugo en 1843*. Ginebra: Droz.

MOREL Elisabeth (1988). *Prosper Mérimée. L'amour des pierres. Biographie*. París: Hachette.

MÉRIMÉE Prosper (1832). *De la Littérature Espagnole*.

MÉRIMÉE Prosper (1973). *Carmen*. París: Garnier-Flammarion.

MÉRIMÉE Prosper (1973). *Les Âmes du Purgatoire*. París: Garnier-Flammarion.

HUGO Victor (1964). *Oeuvres Poétiques*. París: La Pléiade, Gallimard.