

LA VISION DE ESPAÑA  
EN LA OBRA  
DE  
VICTOR HUGO

Disertación presentada a la  
Facultad del Departamento de Estudios  
Hispánicos, como uno de los requisitos  
para obtener el grado de Maestro en  
Artes, en la Universidad de Puerto Rico.

- INTRODUCCION -

## - INTRODUCCION -

Una de las cosas que más impresionan al estudiante de literatura francesa es la frecuencia de alusiones a España y a lo español. Si fuésemos a emprender un estudio de este fenómeno literario tendríamos que comenzar con la Chanson de Roland, su primera obra maestra. Dejando a un lado las hazañas de Carlomagno por tierras de moros, tema de esa primera visión, y pasando por alto los siglos que preceden a la época moderna, nosotros nos hemos detenido sólo donde ese tema llama la atención por su abundancia y por una interpretación muy original. Sin mayores vacilaciones hemos escogido el siglo XIX y para ello aceptamos una definición que esbozamos aquí y ampliaremos en el curso de este trabajo. Hemos convenido en que el exotismo, aunque vieja tendencia del espíritu humano, va acentuándose a partir de 1815 y encuentra en la literatura contemporánea expresiones originales. Constituye un aspecto especial de esta literatura. Se convierte, por decirlo así, en un sentimiento nuevo, hijo de la diversidad de razas, concepto éste muy ajeno al clasicismo, que juzgaba al hombre de acuerdo con leyes inmutables.

La obra de los autores románticos ofrece un vasto campo para la investigación, pero hasta hace pocos años, parece haberse hecho relativamente poco en este sentido. A pesar de que críticos mundialmente conocidos, tales como Jasinski, Paul Hazard, Baldensperger, Morel-Fatio, y otros

no menos ilustres le hayan dedicado numerosos estudios, nos atreveríamos a hacer nuestras las palabras del ilustre Ferdinand Brunetière, quien se lamentaba de la "poca atención prestada a los estudios sobre un pueblo que tanta influencia ha ejercido en las letras francesas". En la actualidad, el profesor Pierre Jourda de la Facultad de Letras de la Universidad de Montpellier, en su libro L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, expresa una idea semejante y confiesa que su fin primordial es incitar a los estudiantes de esta disciplina a dirigir sus pesquisas ya sea a un país, ya a un autor. Todo demuestra que no se ha hecho aun cuanto podría y debería esperarse. De aquí resulta una escasez de textos que hace nuestra tarea tanto más difícil. A falta de abundantes juicios en qué apoyarnos, tenemos que descansar exclusivamente en las conclusiones vertidas en los pocos libros que tenemos a mano y en nuestras propias convicciones. El no tener tampoco a mano obras tan indispensables como Etudes sur l'Espagne de Morel-Fatio ni los artículos de Baldensperger, nos obliga a recoger sus juicios, según aparecen citados por otros autores. Por todas estas dificultades y por otras razones de orden histórico, hemos creído necesario limitar nuestro tema y dedicar este estudio sólo al jefe de la escuela romántica, Victor Hugo, quien fué, según las palabras de su biógrafo Raymond Escholier, el cantor más grande que ha tenido en Francia

la gloria española.<sup>(1)</sup>

Este poeta tiene un singular valor para los españoles; primeramente, porque vivió en la época de mayor interés por lo exótico español, luego, porque en su larga vida (1802-1885) no dejó nunca enfriar el entusiasmo que sintió por la tierra del Cid. Quizá, para los españoles del pasado siglo que veían hundirse el poder nacional, les sería grato pensar que al otro lado de los Pirineos, o en el destierro de una isla del Canal de la Mancha, había un hombre que, sin ser español, rindió al país el culto que muchos de sus hijos no le tributaban. Se sentirían halagados al pensar que una de las figuras más grandes de la época considerase a España como a una segunda patria.

Sabemos que Victor Hugo visitó España en su niñez y que estudió en un colegio de Madrid. Qué cosas le impresionaron en aquella época y cómo su visión fué transformándose hasta convertirse en asunto poético podría ser el objeto de nuestra tesis. Sería necesario un estudio detallado de las fuentes, de su desarrollo, y de sus influencias. El propósito de nuestro estudio es, no obstante, más modesto. Nos habremos de referir solamente a su visión de España, sin buscar el origen de ese exotismo. Con este fin, hemos dividido los temas en dos grupos: ambiente y leyenda.

---

(1) Véase capítulo 2, página 11

da. En el primero hemos incluido el paisaje, los tipos y las costumbres. Al tratar el segundo grupo nos hemos visto en la obligación de recurrir a las dos fuentes principales, el romancero y la historia. Tampoco hemos desdeñado completamente el estudio de las fuentes en otros temas referentes al ambiente y nos proponemos señalar con cada tema el origen de su inspiración, siempre que fuere necesario.

Creemos, y para esto no necesitamos citar autoridades, que una de las fuentes principales de un poeta es él mismo, su propio numen unido al asunto poético. Habida cuenta de esto, hemos dedicado una parte de este trabajo a la inspi-

CAPITULO I

LA LITERATURA FRANCESA EN LOS TIEMPOS DE VICTOR HUGO

ración española en Víctor Hugo.

Hemos trabajado con limitaciones de carácter bibliográfico. Sumemos a ellas nuestras propias limitaciones personales. Es éste nuestro primer ensayo de tal índole y lleva el sello inconfundible de la inexperiencia. Creemos que sin las sugerencias oportunas de la Dra. Margot Arce de Vázquez, muy difícil nos hubiese sido salir airoso. Vaya, pues, a ella nuestro más sincero agradecimiento. Agradecemos de la misma manera a la Srta. Leticia Lorenzi quien nos ayudó constantemente con su estímulo y puso a nuestra disposición todos sus libros, algunos de los cuales, son hoy inasequibles en otras bibliotecas.

CAPITULO I  
LA LITERATURA FRANCESA  
EN LOS TIEMPOS DE VICTOR HUGO

1. Origen del Romanticismo. De Francia se ha dicho que es el país clásico por excelencia y el romanticismo no fué, sino una enfermedad que hay que curar. El clasicismo reinó en la literatura francesa hasta fines del siglo XVIII. En los comienzos del XIX, la generación nueva consideró que esa literatura había llegado ya a su decadencia y que era necesario renovarla. Los autores jóvenes buscaron nuevas corrientes, nuevos temas y nuevos estilos.

Ya desde la segunda mitad del siglo XVIII, algunos autores, entre los cuales descuella J. J. Rousseau, venían impregnando sus obras de un sentimentalismo que habría de heredar la nueva escuela. El exotismo aparece ya en Pablo y Virginia, la conocida novela de Bernardin de Saint-Pierre y en otros que pueden considerarse como lejanos precursores del Romanticismo. Más tarde Francois René de Chateaubriand y Mme. de Staël nos llevan nuevamente al exotismo y al sentimiento. El primero introduce el exotismo americano, revelando la poesía de las selvas del Nuevo Mundo y el romántico indio que habita en ellas. La autora de Corinne y Delphine presen-

ta una Italia que habría de ser, junto a España, la tierra del amor y de la pasión para la generación nueva. (2) En otra parte nos da la visión de una Alemania filosófica y soñadora, cubierta de bosques y de ruinas medievales.

Las nuevas generaciones, que habían visto derrumbarse un imperio y que habían visto el fracaso de la Revolución, unen la literatura a las luchas de la patria. Se trató de revivir el pasado: La Edad Media y su catolicismo poético y misterioso, la monarquía absoluta y los viejos valores nacionales. Las juventudes de la Jeune France buscan en las letras el consuelo contra una enfermedad que se llamó "el mal del siglo". El nuevo tipo, que llamaremos romántico, era un individuo lleno de contradicciones. Amaba la muerte y el placer, luchaba por la patria, pero buscaba su propia felicidad en lugares remotos y desconocidos. De aquí surge el exotismo.

## 2. El exotismo. Fuga en el tiempo y el espacio.

"La idea es reciente, nos dice Jourda, pero su alcance va a los confines". La diversidad de razas se exagera y el exotismo llega a identificarse con lo romántico. Es el momento en que Alfred de Musset escribe en tono burlón: "el romanticismo es la cisterna bajo las palmeras". (3)

---

(2) Jourda, P., L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand. Paris, Boivin, 1938

(3) Citado por P. Jourda en Ibid, pag. 13

La civilización ha sido un fracaso parece decir Jean Jacques Rousseau. "Busquemos el bien en el salvaje". Y los románticos se lanzaron a la búsqueda de nuevos valores, de sensaciones desconocidas "por tierras lejanas e ignotas, por tierras bárbaras o semibárbaras". Se extienden hasta el norte: Alemania y los países escandinavos. Alemania no está lejos, pero en ella bosques y castillos recuerdan al medioevo y aun dominan reyezuelos que podrían considerarse herederos de los antiguos burgraves.

Se buscan pueblos semibárbaros. Ahí están España e Italia. España no está lejos, pero hay que crearle una geografía remota. "Mas allá de los Pirineos existe un país desconocido, completamente nuevo y en orgulloso divorcio del resto de Europa".<sup>(4)</sup>

3. Orígenes del exotismo español. A España se le conocía mal, o existía desde hacía mucho tiempo, una visión bastante falsa sobre ella. Ya a fines del siglo XVIII, las memorias del francés Pierre Bourgoing señalan este concepto de una España formado, no por datos, sino por prejuicios, por descripciones de novela, o por las memorias de tiempos pasados. Todo ello tiende a formar la idea de que en un extremo de Europa y, no obstante, dentro del con-

---

(4) Baldensperger, Orientations étrangères chez Balzac, pp. 146, citado por Jourda, P. 135-48.

tinente, existe una tierra oriental y semibárbara. (5)

Un lugar común en todas las memorias que de viajes a la península se conocían, incluyendo la de Bourgoing, es describir la dificultad de los viajes. España es un país montañoso; los accidentes topográficos obstaculizaban la construcción de carreteras y garantizaban la inmunidad al hombre que vivía al margen de la ley y que de cuando en cuando salía a los caminos a atacar a los viajeros. Leyendas de ladrones de la Edad Media, recuerdos de atracos recientes, influencia de los relatos picarescos y de la novela, todo contribuyó a crear una leyenda de impenetrabilidad al sur de los Pirineos que, a la vez, aumenta el pintoresquismo de esta tierra dándole este tinte semibárbaro que antes hemos señalado y que la hace desconocida y legendaria para el extranjero.

Lo que es de difícil acceso para el viajero no puede serlo, sin embargo, para el soldado, ni tampoco lo es para el romántico en busca de aventuras.

En 1908 Napoleón invadió a España. Este hecho, en vez de destruir la leyenda la aumentó en gran medida, pero añadió una fuente de conocimientos sobre ese país, que se unía a los prejuicios ya existentes e incitaban a otros a tratar de conocerla mejor. Los soldados que hicieron la

---

(5) Véase Bourgoing P., Tableau de l'Espagne moderne, París, 1807. Avant-propos, pág. 5.

campaña trajeron de allá recuerdos abundantes que se difundieron luego en memorias, en espeluznantes relatos de fanatismo patriótico o de "heroísmo feroz y cruel", o bien en la evocación de una inverosímil y obstinada resistencia donde se ponía de relieve la tenacidad del carácter español.

Tal vez el largo período de paz que siguió a la restauración de la monarquía hizo posible la publicación de estas memorias que fueron, en no pequeña parte, responsables de que, a partir de 1825, se fuese disipando ese casi completo desconocimiento de lo español que aun pocos años antes predominaba. <sup>(6)</sup> A ellas hay que añadir las memorias de otros viajeros no militares y el espíritu inquieto de la época. Estamos ya en los albores del apogeo romántico y se discute sobre literatura y política. Se habla de la monarquía española en cuya defensa habían ido dos años antes los Hijos de San Luis. El romántico, bajo la influencia de Mme. de Staël, busca lo original y lo nuevo. Se traducen al efecto obras españolas y se discute sobre la literatura y el arte "del país más romántico de Europa" según Guillermo Schlegel. Estamos ya en plena gestación de "la couleur locale espagnole".

---

(6) Jourda P. op. cit. pag. 136.

Sería absurdo afirmar que con esto nace el exotismo español. Ya dijimos que en la época clásica las corrientes que llegaban de allende los Pirineos ejercieron una gran influencia en la obra de Corneille "ce génie..tout nourri du moyen âge et de l'Espagne" como lo llamó el mismo Hugo. (7) Esa fué la época de las novelas de caballería inspiradas en el Amadís de Gaula; es la época de Molière, de Sorel y de Scarron, de Mme. de Lafayette y de Mlle. de Scudéry.

El siglo XVIII, empero, excepción hecha de Beaumarchais, (8) no sintió más que desprecio por la España decadente.

Por otra parte, la definición que hemos aceptado para exotismo, excluiría por completo todo amago de pintoresquismo antes del siglo XIX. De aquí resulta, que nos hemos de referir a él como un sentimiento nuevo. "No es la descripción del lugar más o menos pintoresco, sino la interpretación falsa o real, pero sobre todo imaginaria, que el autor haga de su paisaje. Casi siempre está unida a una idea preconcebida, un juicio artístico unido a una intuición (9) más o menos justa.

---

(7) La Préface de Cromwell, Oxford, Clarendon Press, 1916, pp. 33.

(8) Jourda, P. op. cit. pp. 136.

(9) Ibid: pp. 117.

El exotismo español de 1825 obedece exactamente a este tipo. España es la tierra del pintoresquismo, pero claro está, no se la describe por lo que se ha visto, sino por lo soñado. <sup>(10)</sup> Así la concibieron los primeros románticos. Es la España de Clara Gazul, que habría de inspirar a Musset sus "Contes d'Espagne".

4. Qué es el exotismo español. El exotismo español es en primer lugar el pintoresquismo de vocabulario, <sup>(11)</sup> son las palabras españolas, los largos nombres altisonantes empezados con un don y terminados en ez. <sup>(12)</sup> Luego es el amor, que tiene a veces un carácter desenfrenado y primitivo, otras veces refinado y noble. "No olvidemos que España es también la tierra de la pasión," "la tierra de elección de los maridos celosos". Por consiguiente, es la tierra de <sup>(13)</sup> "las dueñas que sirven al amante y al marido".

---

(10) L'Espagne est la terre de la couleur et de la passion. Bien entendu, on ne la voit pas d'abord: on la rêve. L'Espagnol apparaît sous les traits simplifiés d'un bandit, d'un aubergiste qui est un bandit, d'un mendiant, ou d'un douanier qui ne valent guere mieux. Paul Trahard, La Jeunesse de Mérimée, citado por P. Jourda, pág. 138.

(11) L'Exotisme est d'abord pour Mérimée affaire de vocabulaire, Jourda P., op. cit. pág. 147.

(12) Jourda, P., op. cit. pág. 144.

(13) Ibid pág. 144.

"España es el país del amor voluptuoso", pero "el amor es el camino de la muerte;" el marido es desconfiado y la mujer es vengativa. "La andaluza tiene ojos ardientes, pies pequeños y la fina cintura que cimbra, pero guarda el puñal en la liga". Para la española el amor es una entrega total, pero una infidelidad se venga con el acero o con el veneno. (14)

España es la tierra de los celos; la mujer venga su amor, el marido venga su honra, pues el honor vale más que la vida. (15) Y este concepto del viejo honor castellano aparece ligado, en Francia, a otros conceptos más recientes, a la dureza y la energía española, la tenaz resistencia en Zaragoza y en las montañas, un pueblo que resiste ante un ejército que había vencido en toda Europa.

"Nuestros viajeros, dice Jourda, lo han dicho todo de los españoles cuando los mostraron perezosos y orgullosos, flemáticos y sobrios; de las españolas cuando han dicho que son intrépidas amantes y de celos feroces". (16) Los románticos tradujeron este carácter en imágenes y se forjó una serie de tipos. "Un español se nos da en la forma consagrada del pícaro legendario, como un bandido, un hospedero que es un bandido, un mendigo o un aduanero que no se le quedan a la zaga." (17) Se le presenta en su indolencia,

---

(14) Jourda, P., op. cit pág. 149-52.

(15) Ibid, pag. 152.

(16) Jourda, P., cit. pp. 171

(17) Vea nota núm. 3 de la pág. 2.

armado de guitarra y tendido al sol o bajo la reja de una ventana; o se le concibe en su miseria moral. Es el hijo del Oriente, hombre de extremos, que obedece al tirano, pero se hace obedecer de los demás por medio del puñal; religioso y lleno de superstición, de fanatismo y de crueldad.

Sobre todo, fué esa nota de religiosidad superficial y de superstición lo que supieron recoger los románticos. No se conmovieron ante la obra de los místicos. Se pasó rápidamente de lo pintoresco visual a lo pintoresco legendario; y el Cristo doliente frente a la procesión o en la catedral gótica y el Cristo sangrante de la hoguera de Torquemada o de los suplicios, abarcaron los dos polos de la imaginación romántica: la admiración por lo religioso poético y el horror por la cruel y sangriento.

En cambio, se entusiasmaron por las costumbres exóticas, por los toros o los bailes nacionales, "muchos de los cuales ya no existían más que en París." <sup>(18)</sup> El bandido fué para ellos un ser quimérico <sup>(19)</sup> y todos ellos se empeñaron en revestirle de cualidades extraordinarias, de nobleza y de heroísmo. Por fin, nos presentan las ejecuciones como espectáculo favorito del pueblo español para completar el cuadro de un pueblo en el cual la civilización comulga con la barbarie.

---

(18) Gautier, Voyage en Espagne, París, Charpentier 1881, pág.

(19) Jourda, P., op. cit. pp. 163.

Por otra parte, junto a esa evocación del español y sus costumbres, evocaron otros el pasado. Seguían los pasos de la historia en los monumentos, en la Alhambra, en el Escorial y en los puentes romanos. Es el pintoresquismo de las tres Españas. Junto a la Alhambra y el Escorial están aquí y allá las torres de las catedrales y los minaretes de las mezquitas. Entre las montañas y sobre los ríos, los puentes nos hablan de la civilización romana.

Otros autores fueron pintores del paisaje; el áspero clima español, lluvia de fuego cayendo sobre una llanura donde a penas se encuentra un arbusto, la montaña áspera o los admirables adelfos de la Alhambra.

En conclusión, España es la tierra de los contrastes. Lo oriental y lo europeo allí se dan cita, el catolicismo y lo mozárabe, el ascetismo y la lujuria, la caballerosidad y la traición, la civilización y la barbarie.

CAPITULO II  
LA INSPIRACION ESPAÑOLA

CAPITULO II  
LA INSPIRACION ESPAÑOLA

1. Sus orígenes. Cultivadores del exotismo español fueron los románticos franceses, pero ninguno, nos dice Raymond Escholier, lo fué con más dedicación que Victor Hugo:

"Espagne, où dans sa blonde enfance, Victor Hugo a vécu, Espagne qu'il a chantée, Espagne qu'il a revue au bras de sa bien-aimée, Espagne ardente et grave, chaude et profonde terre de volupté et de sang Espagne des torrents assoiffés et des cimes neigeuses. Espagne catholique et mozarabe, flamme d'autodafé et chant de muezzin; et ces longs yeux luisants des juives converties. Espagne, depuis le grande Corneille vous n'aurez jamais eu en France un poète si dévoué á votre génie... (1)

Nuestro poeta nació en Besancon, que él llama "antigua ciudad española." (2) Su padre fué uno de los generales de Napoleón y el futuro poeta tuvo la oportunidad de ir tras los ejércitos triunfantes en Italia y España. (3) Llegó a Madrid a los 9 años, habitó en el palacio de Maserano y estudió en el Colegio de los nobles. A juzgar por sus propias memorias, los recuerdos que trajo de allá fueron ricos y fructíferos para su obra futura. Visitó Burgos y Toledo, la ciudad de Hernani y Valladolid. Nos dice que

- 
- (1) Escholier, Raymond-La vie glorieuse de Victor Hugo, Paris, Plon, 1928- pág. 352.  
(2) Alors dans Besançon, vieille ville espagnole, Jeté comme la graine au gré du vent qui vole. Les Feuilles d'automne, Hetzel, Paris, pág. 9.  
(3) Victor Hugo; Mon enfance, Odes et Ballades, Hetzel, Paris, 1880, pág. 367.

trajo de allá el modelo de Quasimodo inspirado por Corco-  
va, el bedel jorobado del colegio; el de Ruy Gómez de Sil-  
va, por la galería de retratos del palacio de Maseramo. (4)  
Conoció además a "Pepita", la que fué su musa española.

Hugo llegó a España en 1811. La lucha entre los revo-  
lucionarios y los franceses estaba en su apogeo. Bajo es-  
tas condiciones atraviesa su familia durante tres meses to-  
da la región que va de Irún a Madrid. El poeta nos cuenta  
más tarde que sólo vió ruinas, aunque nos habla a veces de  
detalles pintorescos del paisaje que, según él, pudo captar  
a su paso. Sin embargo, algunos de los autores que han es-  
tudiado esta etapa de su vida ponen en duda la veracidad  
de tales impresiones de viaje. En su mayoría, coinciden es-  
tos críticos en que el niño llevó de España sólo una visión  
borrosa, que quizás por serlo así habría de inspirarlo más  
tarde al evocarla con mente de poeta romántico.

2. Primer brote de inspiración Española en la poesía  
de Victor Hugo. Entre 1820 y 1825 el poeta sufre la influen-  
cia de su generación y se decide por la nueva escuela román-  
tica. Lee las memorias de su padre y escucha sus relatos.  
Su hermano Abel Hugo publica en 1822 una traducción de los  
romances españoles. Víctor Hugo publica las "Odas". El  
libro, en su primera edición, es una pequeña colección de  
poemas de estilo completamente clásico y en el cual no hay

---

(4) Véase la página 22-23

la más leve alusión a España. Estas poesías juveniles están todavía muy lejos de lo romántico y, por consiguiente, de lo español. Tal como se conoce hoy, con el título Odas y Baladas, es una colección de varios libros con piezas agregadas en ediciones sucesivas, entre 1823 y 1828.

En 1823 el rey de Francia envió a España una expedición que se conoce como La Expedición de los Hijos de San Luis. En la próxima edición de las Odas de Hugo aparecen nuevos poemas: La Guerre d'Espagne y la Ode à Mon père, ambas celebrando la feliz expedición y justificando la intervención armada. Es, por lo tanto, poesía de circunstancias o de carácter político; una para rendir tributo a su padre, la otra a su rey. El exotismo está casi completamente ausente en esos poemas. Pero poco a poco se va precisando la visión de un paisaje, cuyos primeros esbozos se nos dan en el poema Mon Enfance.

L'Espagne m'accueillit, livrée à la conquête  
Je franchis le Bergara où mugit la tempête  
De loin pour un tombeau je pris l'Escorial  
Et le triple aquéduc 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.

.....

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 (5)

En ese poema autobiográfico lo que sorprende al lector es lo imponente. Parécenos que el poeta intenta dar una primera concepción de España que se basa principalmente en lo magnífico. La imagen de una España conquistada no realizará el tono de grandiosidad que el poeta quiere darle. No obstante, como no se puede faltar a la verdad histórica, el poeta entra en la descripción seleccionando aquellos puntos del paisaje que son mas sobresalientes. Aquí, el autor escoge tres detalles que nos sugieren: la tempestad, lo fiero o lo indonable, la tumba o lo solemne y lo imperial o lo majestuoso. Así se olvida por un momento que se trata de una España vencida y, por el contrario, es el vencedor el que inclina la cabeza ante su magnificencia.

El poema nos describe ya la España monumental, aunque bastante lejos todavía del españolismo oriental. Lo mismo podría decirse de la oda XIX, Le Voyage, escrita en 1825, en la cual sólo se sugiere un país lejano, cuyo nombre no conocemos, pero que sospechamos que pueda

---

(5) Victor Hugo: Odes et Ballades,  
pág. 504-13.

ser España:

Il a déjà franchi cette ville lointaine,  
Ces forêts, ce vieux pont d'un grand exploit témoin;  
Peut être en ce moment il roule en ces vallées  
Où l'an dernier.....Pourvu qu'il soit déjà plus loin."

El paisaje, hasta ahora, ha sido más bien borroso, sin contornos, las ciudades vistas esquemáticamente, pero ya se nota la progresión hacia lo legendario, hacia lo chocante y pintoresco. Una de las últimas piezas de las Odas y Baladas, escrita en 1828, es La Légende de la Nonne. Esta es una historia verdaderamente medieval. Se entrevé la España de leyenda, la de los caballeros y los bandidos y la de la religiosidad austera. El poema empieza como si el autor estuviese dirigiéndose a un público para contar una vieja historia, la de doña Padilla de Flor oriunda de Alange: "La mujer, extremadamente bella, quiere ser monja y orar por los malvados, pero una maldita pasión la lleva a entregarse a un bandido. No obstante, al ir a consumar su pecado, en la primera cita, quedan fulminados por el rayo del infierno." La leyenda podría atribuirse a cualquier pueblo medieval, pero tanto por la fuerza de la pasión, como por los nombres de los personajes y por el ardor de la novicia, entra ya en las convenciones de lo español romántico. Además, encontramos ya un esbozo del bandido y un ambiente puramente pintoresco. No faltan las serenatas de Sevilla, de Alange y de Toledo,

ni los olmos y ventanales; pero aun más españolas son las ruinas de monasterio con la vieja muralla por donde se ve todas las noches el espectro de la monja. Y cada estrofa del poema termina con un estribillo que evoca una pintoresca costumbre española, la afición a los toros:

Enfants, voici des boeufs qui passent,  
Cachez vos rouges tabliers (6)

En este mismo libro, en el poema "La Fée et la Péri" (1824), se incluye la Alhambra entre lo oriental: "Du moresque Alhambra j'ai les frêles portiques". Pero no es, sino mas tarde, que se presenta el orientalismo como programa. En 1830 Hugo publica Las Orientales. "Las orientales son la Arabia y Grecia, el Islam y....."España". Hemos visto cuántas influencias diversas han contribuido a formar su teoría, pero sobre todo, la fuente principal está en Hugo mismo, en su propia imaginación. (8)

La España que él vió en su niñez se ha ido transformando hasta transmutarse en asunto poético.

En Las Orientales y las piezas posteriores de las Odas y Baladas está en toda su plenitud el pintoresquismo puro. En primer término figura la maravillosa estili-

---

(6) Victor Hugo: Odes et Ballades, pág. 504-13.

(7) : Les Orientales, Charpentier et Fasquelle, Paris, 1929, pág. 4.

(8) Véase pág. 73 y cita.

zación de las ciudades donde, según P. Jourda, podrían encontrarse algunos errores. <sup>(9)</sup> Esas ciudades se nos describen por sus monumentos o, mejor dicho, su perfil lo dan las alhambras y los escoriales. Luego aparece el tipo de mujer cuya primera manifestación aparece asociada al baile. Todo es exotismo imaginativo sometido a las influencias que ya hemos señalado, pero en particular, tenemos la poderosa influencia del romancero.

3. La Inspiración literaria: el romance viejo:

En las Orientales nos topamos con excelentes adaptaciones de los romances, en las cuales no se ha hecho más que quitar aquí y allá algún detalle. Quizá el mejor ejemplo es el del romance de Mudarra de cuya adaptación transcribimos a continuación una estrofa:

Don Rodrigue est á la chasse  
sans épée et sans cuirasse  
un jour d'été vers midi  
Sous la feuille et sur l'herbe  
Il s'assied, l'homme superbe  
Don Rodrigue le hardi. <sup>(10)</sup>

Comparemos estos seis versos con sus correspondientes del mismo romance español:

A caza va don Rodrigo  
ese que llaman de Lara  
perdida había el azor  
no hallaba ninguna caza  
con la gran siesta que hace  
arrimado se ha a una haya. <sup>(11)</sup>

---

(9) Jourda, P., op. cit. pág. 140

(10) Victor Hugo: Les Orientales: pag 177.

(11) Flor nueva de romances viejos, Col. Austral, pág. 118.

El romance En este poema la inspiración española se refleja en el tono del poema, en la leyenda—evidentemente la misma del poema de Mudarra,—y en el octosílabo que adaptó al metro francés y que a veces empleó en combinación con otras formas francesas.

El uso que Hugo dió a los romances españoles no se limita al que señalamos arriba solamente. Su influencia el poeta ha tomado, en primer lugar, del poema español se extiende a poemas que no eran de tema puramente español. Tomó de ellos imágenes, pensamientos y, muchas veces, hasta versos completos. La adaptación más completa del rey Rodrigo. Tomando en cuenta que es un turco el que ta y mejor hecha creemos que sea el poema La Bataille Perdu sobre la guerra de la independencia de Grecia. Des- substituido los criados del poema español por el harem; cimos más completa y mejor hecha, excluyendo el romance pero fuera de eso y sobre todo en el primer y último verso de Mudarra que citamos arriba, porque aquél es casi una la semejanza es extraordinaria.

traducción, mientras que en éste no se toma más que el acento y las imágenes:

4. La inspiración histórica e legendaria: Víctor Hugo cultivó con gran fortuna el género épico. La ins- Hier j'avais des châteaux, j'avais de belles villes, Des grecques par milliers à vendre aux juives serviles, J'avais de grands harems et de grands arsenaux. Aujourd'hui, dépouillé, vaincu, proscrit, funeste, Je suis... De mon empire, hélas' rien ne reste. Allah. Je n'ai plus même une tour á crenaux. (13)

Recordemos que él nació cuando empezaban los triunfos de Napoleón y que viajó por Italia y España al

(12) Véase el poema Grenade, Orientales, pág. 183.

(14) (13) Jourda, op. cit. pág. 148. Andrés Bidal, R. Flor Nueva de Romances Viejos. Buenos Aires Espasa-Calpe 1941. pág. 55.

(15) El padre de nuestro poeta fué un general del Imperio, la madre pasaba por ser una refugiada de la Vendée, cinco de sus tíos fueron héroes de las guerras napoleónicas.

El romance español dice así:

Ayer era rey de España  
Hoy no lo soy de una villa  
ayer villas y castillos,  
hoy ninguna poseía  
ayer tenía criados  
y gente que me servía  
hoy no tengo ni una almena  
que pueda decir que es mía. (14)

Comparando las dos estrofas que citamos arriba vemos que el poeta ha tomado, en primer lugar, del poema español la situación del personaje: Ambos están vencidos, ambos despojados. Entonces el autor toma el acento de las quejas del rey Rodrigo. Tomando en cuenta que es un turco el que habla en el poema de Hugo, se explica el que el autor haya substituido los criados del poema español por el harem; pero fuera de ese y sobre todo en el primer y último verso la semejanza es extraordinaria.

4. La inspiración histórica o legendaria: Victor Hugo cultivó con gran fortuna el género épico. La inspiración épica y la admiración por la gloria le venían de la doble herencia de sus padres. (15) No se puede dejar de considerar las impresiones recibidas en la primera infancia. Recordemos que él nació cuando empezaban los triunfos de Napoleón y que viajó por Italia y España al

---

(14) Véase El Reino perdido en: Méndez Pidal, R. Flor Nueva de Romances Viejos. Buenos Aires Espasa-Calpe 1941. pág. 55.

(15) El padre de nuestro poeta fué un general del Imperio, la madre pasaba por ser una refugiada de la Vendée, cinco de sus tíos fueron héroes de las guerras napoleónicas.

son de los cañones y de las músicas militares. Esto forma su carácter y su genio, lo determina a pensar que "si no fuera poeta quisiera ser soldado" y lo convierte en el máximo cantor de las hazañas épicas en la literatura francesa moderna.

De toda esa inspiración épica su obra más grande es la Levenda de los Siglos, pero no se puede negar que Hernani y Ruy Blas, dramas de su juventud, y algunos poemas de las Odas y de las Orientales tengan ya un acento que los asemeje a su obra posterior. Además todos esos manifiestos juveniles están llenos del mismo ardor bélico que caracteriza a sus personajes, con el cual el poeta parece querer decir que, aunque los gloriosos días del imperio ya han pasado, aún quedan banderas por enarbolar, y si no se lucha con la lanza se triunfa con la pluma. El imperio y la revolución acabaron con el viejo orden en la política, pero el viejo orden aun existe en las letras. Para terminarlo vendrá después del César el poeta.

En 1830 todos los poetas que defendían la libertad de expresión del naciente romanticismo esperaban el triunfo de una obra que les consagrara. Hugo escoge un tema de la historia española: las hazañas del gran bandido Hernani que, en rebelión abierta contra Carlos I, rey de España, recorre las montañas de Aragón.

El ejército de los "Jeune France", como se llamaba a sí misma la nueva escuela, predica el españolismo y, para hacer el día de su estreno más imponente la presentación de la pieza que los haría triunfar, visten capas españolas anchas y pintorescas, sombrero de ancha ala y en vez de chaleco, el jubón español del siglo XVI. El jefe es Victor Hugo y la divisa que escoge es el grito de guerra de los mozárabes españoles: ¡Hierro, despiértate!

En el año 1830 se presenta el Hernani y en 1838 el Ruy Blas. En el prefacio del Ruy Blas nos dice Hugo que estas dos obras representan el amanecer y el crepúsculo de la gloria española. Es el esplendor de España en los siglos XVI y XVII. Hernani es la pintura de la nobleza en un momento en que el poderío del rey no está aún muy firme o empieza a afirmarse. Los nobles, hostigados por el creciente poderío real, viven como bandido o se apertrechan en sus palacios señoriales. Ruy Blas es el ocaso del poderío español y a la misma vez representa el apogeo de la cortesanía palaciega. El noble que antes era señor feudal pasa a ser cortesano que saquea los tesoros del estado o caballero arruinado que se disfraza en

---

(16) Jourda, P., op. cit. pág. 148

(17) "Deux siècles de l'Espagne sont encadrés. Dans Hernani, le soleil de la maison d'Autriche se lève; dans Ruy Blas, il se couche. Victor Hugo: Ruy Blas, Paris, Nelson, pág. 17.

harapos y toma el traje del pícaro para huir de sus acreedores.  
(18)

Una concepción puramente romántica de la historia, muy afín al carácter de Hugo, lo lleva a revivir la opulencia y decadencia de España. Las dos épocas y los dos reyes que él nos presenta son Carlos V, como el gran emperador y Carlos II, como el peor de los Monarcas. La nobleza que es perseguida la encarnan el bandido Hernani y el vagabundo don César.

Nos faltaría ahora por aclarar cuál fué la causa principal que lo llevó a tratar estos temas de la historia española. Sabemos que, ya de niño, lo habían impresionado, durante su viaje a España, aquellas casas del burgo de Hernani, con los blasones en las fachadas, testimonio "de que todos sus habitantes eran nobles". Después se nos dice que pasaba las horas enteras contemplando la galería

---

(18) Dans Hernani comme la royauté absolue n'est pas faite, la noblesse lutte contre le roi, ici avec l'orgueil, là avec l'épée; à demi féodale, à demi rebelle. En 1519 le seigneur vit loin de la cour, dans la montagne, en bandit, comme Hernani, ou en patriarche comme R. Gómez. Deux cents ans plus tard, la question est retournée. Les vassaux sont devenus des courtisans. Et si le seigneur sent encore d'aventure le besoin de cacher son nom, c'est pour échapper au roi, c'est pour échapper à ses créanciers. Il ne se fait pas bandit, il se fait bohémien,  
Ibid, pág. 17.

(19)  
de retratos del palacio de Maserano. Posiblemente surgió de allí el tema del culto a los antepasados y al viejo honor castellano.

Sin embargo, si todo esto pudo servir de inspiración, ha debido de existir otra causa que lo llevase a encadenar así los hechos, a asociar la opulencia y decadencia de un país a la vida de sus reyes. Puede verse la parte pródicamente que toman las invectivas del bandido Hernani contra el rey Carlos I, la persecución que sufre a manos del monarca, y el desprecio que le inspira. Por otra parte, no es menos notable la sumisión del mismo bandido y su respeto por el mismo personaje que ha dejado de ser rey para convertirse en el gran emperador. De un lado nos presenta las bajezas del rey, por otro las acciones sublimes del émulo de Carlomagno. En Ruy Blas es la debilidad y la estupidez hechas rey, el pueblo hecho fuerza y acción; "la nobleza servil desgarrando el corazón de la patria, el pueblo mirando hacia lo alto".<sup>(20)</sup>

Recordemos que ambas obras coinciden con la mayor efervescencia romántica y con una época de gran agitación en las luchas políticas. ¿Qué duda cabe de que aprovechase Hugo el tema de España, esa opulencia y decadencia

---

(19) Le Breton, André; La Jeunesse de Victor Hugo, Hachette, 1928, pág. 17

(20) Victor Hugo: Ruy Blas, pág. 17

para expresar situaciones análogas en la historia francesa?  
(21)

En 1830 empieza una de las etapas más fructíferas de su producción literaria. El poeta, que ha sido consagrado jefe del romanticismo triunfante, hace alarde de su versatilidad, es eco sonoro (22) de las corrientes de su tiempo y en su alma de cristal se mezclan luchas literarias y políticas. Estas últimas, ya sea por ambición personal o por hacer causa común con los compañeros de su escuela, empiezan a inquietarle. Todos los géneros cultivó en este tiempo: la novela, el teatro, el ensayo, el verso.

5. La inspiración de personajes españoles: lo real y lo novelesco. La novela es un género que adquiere su mayor desarrollo en el siglo XIX. Los románticos la utilizaron para hacer sus confesiones personales o hicieron relatos históricos a la manera de Walter Scott. Hugo escribió en este último estilo Bug Jargal, cuando a penas contaba 16 años, y Han d'Islande a los 20. En 1830

---

(21) C'est le peuple (Ruy Blas) aspirant aux régimes élevées... mais surtout dans ce drame espagnol, il y a une reconstruction d'une société disparue... d'une dynastie déchue..... Brunetière, F., Victor Hugo, Hachette, 1902 Vol 1 pág. 160.

(22) Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatale  
Fait reluire ou vibrer mon ame de cristal  
Mon ame aux mille voix que le Dieux, que  
J'adore Mit au centre de tout comme un écho  
sonnote.

Victor Hugo: Les Feuilles d'automne. Paris, Hetzel, pág. 9.

aparece Notre-Dame de Paris; obra inspirada en el París del siglo XIV. Personaje inolvidable de esta obra es la gitanilla Esmeralda, tipo de mujer española, aunque oriunda de Reims. Con su porte español y sus canciones el autor rinde tributo a la moda de su tiempo. Gracias a esto, toda la obra está imbuida de un cierto españolismo que no es auténtico, pero sí pintoresco. Por otro lado, la erudición de Hugo no para mientes. Se extiende aquí y allá con una cita sobre los cueros de Córdoba o las espadas de Toledo. Son lugares comunes sobre la fama de industrias medievales españolas, que Hugo inserta en todas sus obras. Ya lo había hecho en Han I'Islande y lo hará más tarde en los Miserables, a propósito de los vinos españoles, para hacer creer que posee vastos conocimientos sobre España:

Dijimos que Hugo empieza a dar en esta época sus primeras batallas políticas. Primeramente se dirigen sus ataques contra la pena de muerte. La pena de muerte no debe de existir en Francia. Tendrá su albergue en los países donde reine aún un grado más elemental de civilización.

---

(23) y aquí está la prueba señoras, como medida, como el pueblo. La arroba de Castilla contiene 16 litros, el cántaro de Alicante doce, el almud de las Canarias veinte y cinco....  
Victor Hugo: Les Miserables, New York, Burt Co. pág. 138.

"Quelle aille demander l'hospitalité ailleurs, á quelque peuple barbare, non á la Turquie, qui se civilise, non aux sauvages, qui ne voudraient pas d'elle, mais qu'elle descende quelques échelons encore de l'échelle de la civilisation, qu'elle aille en Espagne ou en Russie." (24)

He aquí otro reflejo de la opinión que sobre España existía en el siglo XIX. Aquí tenemos al español semibárbaro y ávido de suplicios de sangre. Hugo lo utiliza aquí como arma política. Con este mismo fin establece una analogía entre la España de Carlos V y la España decadente con la Francia de Napoleón y la Francia de los Borbones. Sin embargo, el tema de España no gozó siempre de la misma popularidad.

De 1830, triunfo de Hernani, a 1843, fracaso de los Burgraves, se extiende la obra teatral de Hugo. Empieza, como hemos visto, con un drama sobre España, pero el tema español decae a partir de la aparición del Ruy Blas, y en su última obra va a buscar el exotismo a orillas del Rin. Hemos dicho que este teatro empieza con Hernani, pero esto es cierto solamente si fijamos el comienzo en la primera obra que triunfa en la escena. Sin embargo, el que estudie el desarrollo de este teatro verá cuán temprana se manifestó en su autor la vena dramática, y cuán temprana fué en él la atracción por lo legendario español. Se dice que niño aún había empezado sobre el pupitre de la escuela una obra basa-

---

(24) Victor Hugo: Préface de Cromwell, etc.  
cit. pág. 18.

da, no ya en un tema de España, sino en un tema ibérico: los amores de Doña Inés de Castro. En 1827, siendo ya autor conocido, publica un drama sobre Cromwell, héroe de la historia inglesa. No es español el tema, pero lo que importa en esta obra no es el drama, sino su prefacio, manifiesto de la nueva escuela de la cual se ha de convertir en jefe. El poeta quiere rehabilitar la poesía popular que es, según él, una expresión de lo grotesco en la literatura. Lo grotesco va invadiendo del sur al septentrión el mundo moderno y produce en España los romanceros "véritable Iliade de la chevalerie."  
(25)

Al Cromwell sigue en orden cronológico Marion de Lorme, historia de un duelo bajo el gobierno de Richelieu. Es también la época de Corneille, uno de los momentos de mayor influencia española en la literatura francesa. En una de las partes del drama presenta una doble escena: La acción de los personajes principales se traba con la de unos comediantes que recorren la ciudad. Didier, uno de los héroes, se une al grupo de actores, que están vestidos a la <sup>moda</sup> española.  
(26) Aquí vemos ya un anticipo del Hernani y de su barras-

---

(25) Victor Hugo: Préface de Cromwell, op. cit., pág. 18.

(26) Victor Hugo: Marion de Lorme, Paris, Nelson, Acto III, Escena IV, pág. 270.

cosa presentación, para la cual los amigos de la obra se vistieron con los vistosos trajes de la época que ella representaba.

6. El carácter hispano. En otra parte de la misma obra se oye la conversación jocosa de los actores. Esta vez son el Scaramouche y el gracioso, quienes dan la nota pintoresca.  
(27)

La religión y la tiranía según los versos del Scaramouche, son instrumentos del gobierno en España; Por otro lado, describe la pasión del amor en sus formas más violentas, y como contraste un "espectáculo favorito del pueblo español, el suplicio."

El teatro que sigue a Hernani y que precede a Ruy Blas, parece ser de menor importancia. Fueron melodramas de ocasión, lo que no impide que se repitiese en algunos de ellos el tema español. En estas obras se encuentra sobre todo en los tipos, como el Gubetta en Lucrecia Borgia, castella-

---

(27) Gracieux:

Costume d'alcade et figure de sbire  
Un petit oeil, orné d'un immense sourcil!  
Sans doute il joue ici le rôle d'alguacil!

Scaranouche:

Rien n'est plus beau, disait une reine  
d'Espagne  
Qu'un évêque à l'autel, un gendarme en  
campagne  
Si ce n'est dame au lit et voleur au  
gibet.....

no fingido que dice llamarse Fernando-Felipe-Frasco-Frasquito, conde de Belverana, para demostrar con toda esa letanía (28) de nombres que no se puede dudar de su calidad de español.

A partir de 1843 Hugo no escribe más dramas. La vena dramática parece agotarse con Los Burgraves. Sin embargo, casi dos décadas más tarde, en 1860, aparece Torquemada. Es la mise en scene de un tema que ocupa su pensamiento desde su separación del catolicismo y para el cual no ve otra salida que la forma dialogada. Tal vez creyó así dar más fuerza al arma que le servía de propaganda. Y al decir propaganda, tenemos que remitir al lector a lo antes dicho con relación a Hernani y a Ruy Blas. El autor vuelve a hacer uso de la historia española para atacar la tiranía y el fanatismo. Otra vez se nos coloca frente a la figura de un rey y se le reviste de toda suerte de iniquidades y hasta de bajezas. El fanatismo se nos presenta bajo la figura del gran Inquisidor.

7. Cambio de forma en el pintoresquismo español. Se ha demostrado hasta aquí, que el apogeo de ese pintoresquismo duró, poco más o menos, hasta 1838. Luego disminuyó, aunque continuó esporádicamente en libros de versos y otras.

---

(28) Victor Hugo: Lucrece Borgia, Paris, Nelson Acte III, esc. 1, pág. 323.

obras. Pasa a ser tema de segunda importancia.

A partir de 1835, el romanticismo comienza ya a decaer. Los escritores se desvían poco a poco de lo pintoresco y de su brillantez original hacia un derroche de expresión del ego o de confesión personal que cae a veces en la morbosidad. El mismo Hugo no puede escapar a estas tendencias de sus contemporáneos. Gradualmente se va quedando atrás la España de Las Orientales y la España de Las Hojas de Otoño. Con ellas se pierde la evocación de las ciudades gótico-moriscas y la añoranza de las serenatas bajo la luna andaluza. (29)

Las Voces Interiores, publicadas en 1837 señalan ese paulatino desvanecer del tema español, del cual sólo se encuentran dos muestras esbozadas superficialmente: la andaluza,

(30)  
midi, á l'heure où l'andalouse  
et l'oiseau font la sieste.....

y un asomo de la política española:

(31)  
Qu'il te faudra réparer en vendant tes silos  
dans ta rente qui trembel aux pas de don Carlos.

Sin embargo, en 1840 en Rayos y Sombras vuelve otra vez al orientalismo, la bailarina y el sol, todo mezclado en una bella imagen. Junto a esto hay una evocación del pasado glo-

---

(29) Brunetière, op. cit. Vol. II pág. 329.

(30) Victor Hugo: Les Voix Intérieures, Nelson, pág. 89.

(31) Ibid., pág. 90.

rioso español, del dominio de Flandes, tierra de unión entre el norte y el mediodía:

Noble Flandre où le nord se réchauffe engourdi  
Au soleil de Castille et s'accouple à midi!  
Le carrillon, c'est l'heure inattendue et folle (32)  
Que l'oeil croit voir, vêtue en danseuse espagnole.

Sino ya el pintoresquismo del ambiente, por lo menos el tema del amor encuentra también su eco en este libro, en el poema Guitarre. Guitarre está compuesto en un ritmo ligero como la poesía popular española. El estribillo "me rendra fou" se repite al final de cada estrofa. La afluencia de nombres españoles sirve para dar sonoridad al poema y sirven para imprimirle novedad: Antequera, Toledo, Ruy, Saldafia, etc. La mujer no se presenta en retratos tan acabados como en las primeras obras, sino que se describe con rasgos generales. Se atiende más a lo exterior, al vestido y al paisaje donde se presenta:

"Elle passait sur le pont de Toledo  
En corset noir  
Un chapelet du temps de Charlemagne  
ornait son cou.

Puente de Toledo, traje negro y rosario. Al final hay una insistencia en ese carácter violento de la pasión española, que ha de terminar en el poema por enloquecer al guardián del puente:

"Le vent qui vient à travers la montagne  
M'a rendu fou."

---

(32) Victor Hugo: Les voix intérieures, op. cit.  
pág. 220-223.

El pintoresquismo cierra así un ciclo en la primera parte de la obra de Hugo. Sin embargo el tema de España no termina aquí, sino que se transforma. Ahora ha de surgir la maravillosa España del romancero y de la historia. Es lo que soñó el poeta en 1843 en un viaje a los Pirineos, la tierra donde murió Rolando y de las hazañas de Pelayo. Ya dijimos que la segunda modalidad de su obra es la vibración de esa cuerda épica. De aquí surgió la Leyenda de los Siglos, en cuya inspiración España puede reclamar una gran parte; no la España del color local andaluz, sino la de la montaña hosca y dura, la de paisajes áridos y desolados, la de torrentes y picos pirenaicos. (33)

8. La vuelta a la inspiración heroica. Las figuras del Cid, de Pelayo, de los reyezuelos de Galicia y de los reyes pirenaicos semibárbaros y bandidos toman nueva vida al evocarlos junto a la belleza del país vasco que pareció cautivarlo. Surge la visión de una España gloriosa, en la Edad Media con el Cid y Pelayo, en la moderna con Carlos V. Allí está todo el avance de la epopeya española por tierra y por mar.

Las hazañas marítimas españolas son el tema frecuente de las últimas novelas y de varias de sus poesías. Empieza con el triunfo en la expedición descubridora de Colón, mencionado como ángel de luz; termina con la derrota de la

---

(33) Véase capítulo sobre Naturaleza y paisaje y Brunetiére, F. op. cit. Vol. II pág. 329.

(34)  
Armada Invencible, obra de Felipe II a quien se presenta como ángel de tinieblas.

En esas obras de su exilio, en El Rin, en Los trabajadores del Mar, en El hombre que ríe, recoge el poeta la actividad de la marinería española, actividad que fué gloria, hazaña de descubrimiento con Cristóbal Colón, que fue acción guerrera en los tiempos de Felipe II y que al culminar en derrota, se degenera en una suerte de piratería. El movimiento de ese pueblo activo continúa. Esos vascos llevaron antes sus urcas a Gran Bretaña en son de guerra, ahora van a negocios oscuros. He ahí el trágico resultados de esa actividad cuando va guiado por el despotismo.

A causa de esa duplicidad vascoespañola, abunda allí otro tipo de exotismo de vocabulario, una profusión de palabras vascas, que dan un particular matiz a ese exotismo. (35)

9. Cervantes y la burla épica. Por otra parte, la épica de Hugo no se limita solamente a la acción guerrera. Existe además, lo que él llama "la moquerie épique." (36) Un ejemplo de esto sería Cervantes, que trasmuta lo heroico en burla. El autor del Quijote es el compañero de Rabelais,

---

(34) Victor Hugo: La légende des Siècles, op. cit. Vol. II, pág. 634-51.

(35) Véase: Victor Hugo: El Hombre que ríe, cap. I, Vol. I, Nelson.

(36) : William Shakespeare, Nelson, Paris, pág. 75.

pero aquél representa la burla fina, el humor del caballero. Hugo nos lo presenta sirviendo de lazo entre dos mundos, la Edad Media y la Edad Moderna. Es el complemento de una y el principio de la otra:

Cervantes est une forme de la moquerie épique.....il y a entre le moyen âge et l'époque moderne, après la barbarie féodale et comme placés la pur la conclure deux Homeres bouffons, Rabelais et Cervantes...C'est une belle humeur de gentilhomme...aucune grosse gaité dans Cervantes. A peine un peu de cynisme élégant.....Cervantes a en lui la chimere.....intuition des faits.....et une carte nouvelle et complète de son coeur humain.(37)

Cervantes es, además el poeta de la epopeya y, en consecuencia, un poeta primitivo. Pero Hugo entiende por primitivo, no el ser original, puesto que el original se sirve de modelos, sino el poeta que escribe por inspiración propia, sin modelos ni guías. Cervantes reunió en su obra lo épico, lo lírico y lo dramático, y Don Quijote es iliada, oda y comedia. Cervantes lo impresiona y lo subyuga. Se considera a si mismo discípulo del autor del Quijote. El también mezcló lo grotesco y lo sublima, siguiendo el camino del genio español "que hizo alzarse al lado de las hazañas épicas de los caballeros, un bufón que provoca a risa".<sup>(38)</sup>

---

(37) Ibid, pág. 75-76

(38) "L'art aussi cite volontiers. L'Art, qui est un temple, a son rire. D'où lui vient cette hilarité? Tout a coup au milieu des chefs-d'oeuvres, faces sévères, se dresse et éclate un bouffon, chef d'oeuvre aussi. Sancho Panza coudoie Agamemnon. Ibid, pág. 86

El Quijote es, por lo tanto, inspiración de la risa de Cervantes. <sup>(39)</sup> Pero examinando el sentido que pudo dar Hugo a esa risa de Cervantes, encontramos que nuestro poeta utiliza el Quijote a veces con un nuevo simbolismo. En los Châtiments y La leyenda de los siglos reaparecen los dos héroes acompañados del asno que se eleva aquí a la categoría de un tercer personaje. Habría que investigar por qué el autor insiste en la presentación de estos tres personajes y qué simbolismo encierran o qué sentido dió a cada uno de ellos.

10. El simbolismo de Don Quijote en Les Chatiments.

En 1852 Hugo abandona Francia para exilarse en la isla de Guernesey. Napoleón III ocupaba el trono francés. El poeta había cifrado en el presidente Louis Napoleón Bonaparte muchas esperanzas para su pueblo. Junto a estas estaban también sus ambiciones personales. Ahora se veía preterido por el emperador y veía su ideal fracasado. Su persona y su genio abandonados por todos y mirados con desprecio por los bonapartistas, le transformaban a él en el compañero de infortunio del caballero de la triste figura. ¿Quién fracasa en Francia en 1852? El ideal noble, el Quijote. El triunfo fué de Sancho Panza, de la razón calculadora:

(40)

Somme toute dans le scrutin qui termina tout ça,  
Eut don Quichotte contre et pour, Sancho Pansa.

---

(39) Cervantes rit et donne à l'home  
Don Quichotte. Ibid, pág. 143-44

(40) Victor Hugo: L'année terrible, Les Années funestes,  
Paris, Nelson, pág. 367.

Esos ataques virulentos contra el emperador no surtieron siempre el efecto deseado y muchas veces fueron, por el contrario, objeto de risa. Entonces Hugo, asumiendo una actitud de mártir, se revestía de su símbolo y da a su adversario precisamente el nombre de otro tipo español, el Basilio de Beaumarchais.

Saint-Cloud de joie est fatigué  
Basilie raille don Quichotte. (41)

Nada mejor para sus símbolos políticos podría encontrar Hugo que Don Quijote y Sancho. Más aún cuando sabemos que él, Hugo, ese don Quijote fracasado, había colaborado en 1852 con Luis Bonaparte, el Sancho triunfador. Este símbolo, él mismo nos lo explica. Sancho es el buen sentido; por lo tanto, egoísmo que no puede existir sin la estupidez, es decir, sin su compañero el asno. Este buen sentido ha de servir de compañero al heroísmo. Los grandes hechos del derribador de gigantes se han de ver juzgados por el conocedor en molinos. De aquí surge la tragedia de lo heroico, de lo ideal. Dejamos hablar a Hugo.

" "Je suis le Dieu monté sur un âne.....Le bon sens n'est pas la raison; il est un peu l'un et un peu l'autre, avec une nuance d'égoïsme Cervantes le mit á cheval sur l'ignorance et en même temps achevant sa dérision profonde, il donne pour monture à l'égoïsme la fatigue. Ainsi il montre l'un apres l'autre, l'un avec l'autre, l'un avec les deux profils de l'homme et les parodies sans plus de pitié pour le sublime, que

---

(41) L'année terrible, Les Années funestes, Paris, Nelson, pág. 463.

pour le grotesque...Enthousiame entre en campagne,  
Ironie emboite le pas. Les hauts faits de Don  
Quichotte.....sont jugés pa l'ane connaisseur en  
moulins. (42)

Con el Quijote ocurre en la obra de Hugo, algo semejante a lo ocurrido con Torquemada. Ambos le han servido como abstracciones para representar ideas o para simbolizar ya sea a sus amigos o enemigos. Torquemada y la idea que representa termina por concretarse en un personaje de su teatro. Don Quijote no puede servirle directamente para este fin, pero el autor no quiere dejar fuera de sus dramas sobre España un tema tan genuinamente español. No se trata de prestar a los personajes actitudes y acciones más o menos quijotescas en el sentido nuestro, porque de serlo así los quijotes del teatro de Hugo serían Ruy Blas y Don César de Bazán. Se trata, por el contrario de un personaje que por su parecido físico con el Ingenioso Hidalgo sea a la vez pintoresco y contribuya a la acción, según la doctrina de lo grotesco y lo sublime. La diferencia entre él y Torquemada es manifiesta. A este último el autor lo toma en serio, encarna una idea, por así decirlo. Su Quijote es, por el contrario, una caricatura, la posible imitación de Cervantes según lo interpreta Hugo.

En primer lugar nos presenta un quijote de muchos nombres: Don Gaspar Guritán Tassis y Guevara, conde de Oñate. Luego nos lo describe como "grande, enjuto, de bigotes grises, de edad alrededor de 55 años, porte de viejo militar y

vestido con exagerada elegancia. Lleva cintas hasta sobre los zapatos".<sup>(43)</sup> Ha escogido por dama nada menos que a la reina de España, Dulcinea hacia la cual no podría ni aun levantar la vista. Pero no por eso su amor es menos puro y constante. Por ella pasa los días enteros velando ante su cámara. Allí espera sólo una mirada o un seco saludo, con lo cual se da por pagado. Y para completar su quijotismo prometematar a quien se acerque a su dama y, en afecto, muere por ella.

---

(43) Victor Hugo: Ruy Blas, Acto II, esc. 1 pág. 52.

CAPITULO III  
EL PINTORESQUISMO DEL LENGUAJE

### CAPITULO III

#### EL PINTORESQUISMO DEL LENGUAJE

Si fuéramos a tratar el tema exótico cronológicamente tendríamos que convenir en que su primera expresión en Victor Hugo como ocurre en otros escritores románticos, es el pintoresquismo del vocabulario.

En Bug Jargal, su primera novela—obra del asunto haitiano— aparece ya una evocación romántica de lo español. Viene por medio de los personajes negros, los que son oriundos de Santo Domingo, que hablan la lengua de su niñez o que intercalan frases españolas en su francés criollo. Entre ellos se destaca el personaje principal, que evoca en sus canciones los recuerdos de la tierra de su infancia, de la misma manera que Hugo evoca en sus poesías sus recuerdos de Madrid. La nostalgia de los cantares vibra en la "canción a María," romanza española que Bug Jargal canta a la mujer que él ama sin esperanzas. Otra manifestación de la música española es la canción "Yo que soy contrabandista"<sup>(1)</sup> que el personaje canta para anunciar su llegada al campo de guerra.

De ese pintoresquismo de vocabulario no se aparta nunca

---

(1) No hemos podido encontrar evidencia de que esta canción existiese, pero se sabe que el gran tenor español García escribió por el año 1812 una canción con el título "Yo soy un contrabandista" que no debió serle desconocida a Victor Hugo.

el poeta, ni tampoco deja de introducir en otras obras canciones españolas. Estas a veces no eran inteligibles para el personaje que las cantaba, como quizás tampoco lo fueron para el autor, ni lo son completamente para nosotros. Un ejemplo de ellas es la siguiente:

"Un cofre de gran riqueza  
hallaron dentro un pilar,  
dentro del, nuevas banderas  
con figuras de espantar.  
Alarabes de caballo  
sin poderse menear  
con espadas y los cuellos,  
ballestas de buen echar. (2)

No hemos encontrado ninguna nota que explique el origen de esta canción que ejecuta la gitanilla Esmeralda en Notre-Dame de Paris, pero su autenticidad nos parece tan dudosa como su sentido y, puesto que se ha probado que Hugo no conocía bien el español, es posible que la canción fuese compuesta por él mismo. Así trataría el poeta de encantar el oído francés con una canción que tuviera palabras raras y que inspirasen un sentido oculto, a tono con el personaje que la canta. Pero lo más rara es que ni la misma gitanilla podría decirnos el sentido de su canción....."que parecía serle desconocido a ella también. (3)

Si la canción de Esmeralda se explica por su carácter gitano, ¿cómo podría explicarse una canción similar en Los

---

(2) Berret, Paul: Le Moyen âge dans La légende des Siècles et les sources de Victor Hugo, Paris, Paulin, 1911, pág. 80-87.

(3) Victor Hugo: Notre-Dame de Paris, Paris, Nelson, Vol. I pág. 104.

Misérables, que es la obra de Paris por excelencia? El poeta nos dice:

"El Tolosano Tolomyes, tenía bastante de español-Toulouse es prima de Tolosa- y cantó en un tono melancólico, la vieja canción gallega, probablemente inspirada por alguna bella damisela meciéndose en el aire entre dos árboles:

Soy de Badajoz,  
Amor me llama,  
Toda mi alma  
Es en mis ojos  
Porque enseñás  
A tus piernas. (4)

En el hombre que ríe, encontramos otros versos en español que por no parecernos menos curiosos, no queremos dejar de comentar. Ursus, el hosco filósofo que vive en un antro de la costa inglesa, alejado de los hombres y en compañía del oso Homo, escribe unos interludios, <sup>(5)</sup> que el mismo autor decía modestamente ser según "el género de un tal Shakespeare." Lo curioso es que Ursus, aunque escribía para el público inglés "hacía sus versos en español, sonetos según el gusto español de su tiempo. Y esto no molestaba a nadie, ya que el español en los tiempos de Ursus (siglo XVI) era una lengua universal y los marinos ingleses la hablaban como los romanos el cartaginés."

---

(4) Victor Hugo: Les Misérables I,

(5) : L' homme qui rit, Paris, Nelson,  
Vol. I, cap. IX, pág. 397.

El tema del interludio de Ursus El Caos Vencido no tiene grandes complicaciones. Lo más importante son los versos españoles que el autor intercala. He aquí como ocurre:  
Un hombre se encuentra ante dos enemigos que lo atacan, un lobo y un oso. En ese momento aparece Dea-la diosa-que canta:

¡Ora! ¡llora!  
De palabra  
Nace razón  
Da luze el son.  
.....  
Noche quitta te de allí  
El alba canta hallali.  
Es menester a cielos ir,  
Y tú que llorabas reir.  
.....  
Gebia barzón  
Dexa, monstro  
A tu negro  
Caparazón.

Las palabras de Dea representan la separación del espíritu y de la bestia o la separación de la luz y las tinieblas. Al terminar la diosa su canción, el hombre canta:

O ¡ven! ¡ama!  
Eres alma  
Soy corazón.

El mismo fin que lleva al poeta a utilizar la canción española lo lleva a servirse de palabras y frases. En Bug Jargal encontramos al esclavo que dice "Buenos días, señor". En la Corte de Los Milagros de Notre Dame de Paris un mendigo pide "Una limosna por amor de Dios"; un soldado en el poema Talavera exclama "Caramba" porque ha visto una corriente

---

(6) Ibid, pág. 396

(7) Victor Hugo: Toute la lyre, Vol. I Nelson pág. 67.

de agua durante lo más infernal de la batalla. Al poner en boca de estos personajes estas palabras, como al poner de epígrafe de sus poesías unos versos españoles de un sentido dudoso, lo hace quizás, como dice Menéndez Pidal, para hacer creer que conoce la lengua española; pero además, para añadir a su obra este toque de pintoresquismo que darán las palabras españolas especialmente escogidas por su musicalidad, los largos nombres de ciudades, nombres confusos de reyes y señores, nombres largos y altisonantes, caprichosamente seleccionados a veces, con el fin de dar la nota pintoresca.

---

(8) Il se plaisait à prendre pour épigraphe de ses poésies des vers espagnols fussent-ils insignifiants ou inintelligibles, quelquefois même avec une satisfaction puérile, il les faisait suivre d'observations grammaticales incohérentes, par lesquelles il s'imaginait pouvoir prouver qu'il connaissait la langue espagnole.  
Menéndez Pidal. R.: L'épopée Castillane, Paris, Librairie Armand Colin, 1910, Pág. 251.

CAPITULO IV

EL PAISAJE

## CAPITULO IV.

### EL PAISAJE

1. La geografía. El romántico del siglo XIX tenía un concepto sobre la geografía española distinto al nuestro. Su concepto era más bien subjetivo y las fronteras se encogían o se dilataban de acuerdo con sus interpretaciones de paisaje y de historia. Ellos escribieron cuando todavía España gobernaba una parte de América y acababa de perder las más importantes colonias del continente americano. Esto les recordaba la grandiosa obra de la colonización, del imperio glorioso en cuyos dominios nunca se ponía el sol. Sin embargo, lo que inspiraba más al romántico era la España peninsular, no tanto en su carácter de creadora de un nuevo mundo, sino como hija de Africa y el Oriente. Hugo, por ejemplo, hace referencia a los conquistadores y a los indios o a sus guerras, pero son, en su mayoría, datos aislados y siempre están unidos al tema peninsular.

En la "Leyenda de los Siglos", dedica un poema a una montaña americana, el Momotompo; pero su tema es la Inquisición. Así se identifica con el drama Torquemada, publicado para la misma época. Sin embargo, da este poema una manera de interpretar la conquista. Es la horrenda concepción de una labor civilizadora por medio de la hoguera y del temor que ella inspira."

Quand j'ai vu flamboyer, ciel juste! á mon niveau  
Cette torche lugubre, ápre, jamais éteinte  
Sombre, que vous nommez l'Inquisition sainte,  
Quand j'ai pu voir comment Torquemada s'y prend  
Pour dissiper la nuit du sauvage ignorant  
Comment il civilise, et de quelle manière  
Le Saint office enseigne et fait de la lumière  
J' ai regardé de près le Dieu de l'étranger,  
Et j'ai dit:—ce n'est pas la peine de changer. (1)

En otros casos el poeta abandona lo puramente peninsular para presentarnos el "glorioso Imperio". Todo ello es el resplandor de un pasado de gloria y esa gloria no se extendía solamente a las tierras bárbaras de América, sino también a Alemania, a Italia, a Flandes y casi por toda Europa. Estos serían los límites de la España épica, del pintoresquismo de leyenda e historia, pero no las de los paisajes naturales o las del orientalismo.

Ya sabemos que para los escritores franceses que escriben a partir de 1820 España es un país semiafricano, lo que quería decir semioriental. Es precisamente para esa misma fecha que nos habla Hugo, por primera vez de las conquistas de Napoleón, conquistas que sitúa entre dos remotas fronteras: Cádiz y Moscú. (2)

---

(1) Victor Hugo: Légende des Siècles, Edición, "Grands Ecrivains" Hachette, Paris, 1921, Vol. II pág. 661-62.

(2) "Votre aile en un moment touche à sa fantaisie  
L'Afrique par Cadix et par Moscou l'Asie."  
Victor Hugo: Ode à la volonté, Odes et Ballades,  
Hetzl, Paris, pág. 236.

La geografía de España tuvo, por consiguiente, como primera función en la obra de Hugo, la de fijar los límites de la gloria francesa. Primeramente fueron las ciudades, luego las montañas y los ríos, entre los cuales es el Tajo uno de los nombres más repetidos, asociándole al otro extremo de Europa con el remoto Volga. (3)

Era esto una consecuencia de los escasos conocimientos sobre España con que se contaba en los comienzos del romanticismo. De España se conocían varios nombres que fueron, algo así, como lugares comunes del lenguaje romántico y estereotipos del exotismo. Según se hablaba de una Alhambra maravillosa, de un Escorial oscuro y semejante a una tumba, se mencionaba el Tajo, el Guadalquivir, ríos que atravesaron las tropas francesas vencidas o triunfantes en dos épocas no muy separadas. (4)

En 1823, después de la "Guerra de España" se suma a esos nombres ya consagrados, el nombre de Cádiz, de Gadex como la llama Hugo, para que se conozca su origen griego o oriental. Esta ciudad que inspiraba tantos sentimientos a la imaginación romántica, tanto por haber sido algún tiempo morada de Lord Byron como por su situación geográfica, es el punto de partida para otro tema romántico; pues su posición al sur de la penin-

---

(3) Cet aigle dont le vol douze ans se fatigue  
Du Caire ou Capitole et du Tage au Volga.  
Ode V, pág. 212.

(4) Véase cita en la pág.13.

sula, lindando con Africa, la hace ya vecina del Oriente.

En los primeros poemas se sigue escrupulosamente la exactitud geográfica. Sólo se mencionan ciudades conocidas, de ahí viene la pobreza del catálogo de nombres. Cuando se las describe, lo que se dice de una se puede aplicar a todas. Son las ciudades de los jardines y las serenatas. Tendremos que esperar que el poeta entre en su madurez para que la preocupación por la música del verso lo lleve a buscar más variedad con los nombres, como hemos señalado en el capítulo anterior.

Ya no se trataría del Tajo o del Guadalquivir, sino de nombres fantásticos y sonoros, nombres cuyas sílabas suenen bien y den musicalidad al verso. Surge de aquí, ligada a la geografía verdaderamente española, la creación de una geografía imaginaria. Pero el poeta no se preocupa por la precisión y si un nombre de ciudad o de lugar, donde ocurrió un hecho histórico, no reúne las cualidades poéticas necesarias, no hay por qué preocuparse. El los busca más sonoros en otras regiones de España y hasta en América. Esto es lo que ocurre al nombre de Monzón ciudad del norte de España. Al situar allí la acción de su poema El Pequeño rey de Galicia no le pareció suficientemente sonoro y exótico. Por eso lo substituye por Chagres, que aunque pertenece al Istmo de Pa-

namá viene a aumentar con sus sonidos sibilantes, la  
(5)  
músicalidad del poema.

Tampoco detiene al poeta lo hiperbólico, siempre y cuando que se trate de crear una atmósfera épica o de misterio. Un castillo asume a veces la apariencia que debe tener en los cuentos de hadas. Todos están contruídos sobre picos altísimos; pero cuando la montaña llega a proporciones inconcebibles, la fortaleza que reposa sobre ella es una atalaya de un alcance telescópico. Su morador, que es generalmente un reyezuelo bandido, domina con su vista toda España y se extiende aun más allá de sus fronteras:

.....Si haut, que du faite on voit tout l'Alava  
Tout l'Ebre, les deux mers, et le merveilleux golfe  
Où tombe Phaeton et d'où s'envole Astolphe. (6)

De esta suerte pasa Hugo de lo real a lo fantástico, de lo visto a lo creado y por último, por medio de asociaciones, hace una transmutación del paisaje español, convirtiéndolo, ya en legendario y heróico, ya en oriental y exótico.

---

(5) L'exactitude géographique importe peu au poete. C'est peut-etre dans le dessein conscient de ne point s'en embarrasser qu'il substitue au trop précis Monçon ce phantastique Chagres de l'isthme de Panama. La réalité du nom sans l'exactitude géographique lui suffit. P. Berret, en La Légende des Siècles, Tomo I, pág. 261.

(6) Victor Hugo: Ibid. Vol. I, pág. 224.

2. La tierra del sol. Anteriormente señalamos el acercamiento que el poeta establece entre España y Africa. De ahí pasa, de manera muy sencilla, a Asia. España es para él Asia en Europa, es la tierra oriental en pleno occidente, país africano, no solo por las costumbres sino también por su clima. El sol es no solamente el trópico sino también Africa, sol español que se eleva a la categoría épica por medio de una serie de imágenes poéticas.

.....Le soleil, terrible au fond des cieux;

Et lui. l'astre éternel d'où Sort l'aube éphémère,  
Vieux, et jeune toujours comme le vieil Homère,  
Lui, ce même soleil qu'Achille vit jadis, (7)  
Se vengeait sur nous tous combattants, assourdis.

Ese es el tema del poema Talaveyra, en el cual el poeta refiere una de esas hazañas de su padre en la guerra española. El poema es corto, de unos cincuenta y cinco versos, pero diríase que todo el relato de la hazaña no es más que un pretexto para describir el sol español. Sin embargo, la cualidad esencial de ese sol no es más que la de tener una luz exagerada, de llegar al gongorismo, como dice el mismo poeta. (8)

Su luz alumbra un paisaje que en Hugo asume dos tonalidades distintas. La primera es producto del exotismo

---

(7) Victor Hugo: Toute la Lyre Vol. I,  
Paris, Nelson, pág. 66.

(8) Le soleil va jusqu'au gongorisme, lumière  
outrée L'art d'être grand-père, Nelson,  
pág. 77.

oriental-romántico, prejuicio o lugar común. Si buscamos el pintoresquismo de la naturaleza española en las primeras obras de este poeta cuya inspiración entraba en gran parte por los ojos, nos sorprende no encontrar más que dos o tres alusiones al paisaje natural. Son unas notas tímidas, las impresiones ya antes repetidas de unos jardines maravillosos de la Alhambra, que ni siquiera se describen, sino que se les nombra junto a las adelfas y sicomoros que rodean el palacio. El tema principal de esta época parece ser, como dijimos antes, la ciudad. Pero nosotros nos hemos impuesto la tarea de ir con un orden estrictamente lógico. Presentaremos primero la tierra, luego lo que el hombre formó en ella y por último cómo el hombre se formó en ella. Esto es, la naturaleza, los monumentos y los tipos. Por lo tanto, dejaremos ese paisaje urbano para su ocasión oportuna y pasaremos otra vez a la tierra.

3. El contraste de las dos Españas. La visión del paisaje español procede de dos fuentes principales y tiende a dividir la tierra española en dos zonas geográficas. La primera, la que mencionamos en el párrafo anterior, es la región andaluza. Lo que allí se describe es lo que el poeta aprendió de relatos militares o en las obras de sus propios contemporáneos. La segunda concepción es el resultado de su viaje a los Pirineos en 1843. El paisaje no se puede separar aquí de la leyenda. Es el paisaje de monta-

ña; pero la roca no se puede presentar sin sus habitantes; el parásito y el águila, el bandido y el libertador, los reyes tiranos de Galicia y el gran Pelayo.

Aquel paisaje del sur de España era el escenario de una España de amor romántico. Era el decorador para el amor y los celos. No se presenta en él más que casas de ciudad y calles con naranjos y palmeras. Bajo estas palmeras y estos naranjos se entonaba la serenata.

El paisaje pirenaico por el contrario es la sierra áspera y dura. Es una naturaleza que participa de la hosquedad, de la rudeza y hasta de la crueldad del hombre que la habita. Podríamos dividir este tema de Hugo en ambiente y leyenda, ver la influencia del paisaje sobre el individuo o, como sucede aquí a veces, del individuo sobre el paisaje. Esta montaña produce un tipo social: el montañés; a la vez que, allí en los principios de la nacionalidad española, en una remota y legendaria Edad Media, sirvió de campo de batalla y de guarida a unos reyezuelos que devastaban el llano que los rodeaba. Ellos ejercieron una tiranía sobre una España no menos fantástica, pero llena de heroísmo rudo y primitivo. Ese paisaje, naturalmente no podría ser tierra propicia al amor. En todo él se respira un ambiente épico y el sabor a leyenda heroica se halla mezclada a la sequedad de la tierra y a la adustez del llano. En él se mezclan y se funden las recientes hazañas

de la guerra de Napoleón con las viejas leyendas. El paisaje se eterniza. Lo histórico y lo legendario al fundirse tienen el mismo escenario montañoso:

Deux versants; un ravin entre les deux armées (9)  
Pas un brin d'herbe, au fond du ravin la verdure.

4. La naturaleza subjetiva: austeridad y fiereza.

Esta naturaleza pirenaica da origen, aparte de otros poemas de menor importancia, al ciclo pirenaico de la Levenda de los Siglos. Este, sin embargo, debe su nombre al decorado, más bien que al carácter histórico de las piezas que lo componen. <sup>(10)</sup> Encontramos en ellas las leyendas de reyes tiranos, de bandidos, de fosas cavadas hasta el límite de los infiernos; violencia y pillaje, todo lo que tiene un carácter esencialmente medieval, pero que no podría reclamar una procedencia netamente española. <sup>(11)</sup> El paisaje es-

---

(9) Victor Hugo: Toute la lyre, pág. 66.  
La Légende des Siècles, Vol. 4, pág. 615.

(10) Le Cycle pyrénéen doit son titre au décor historique ou géographique des trois poèmes de Gaiffer, de Masferrer et de Paternité, bien plutôt qu'au caractère essentiel des légendes mises en oeuvre par le poète.....  
Toutes ces légendes, fosses creusés jusqu'aux limites de l'enfer, violence et autorité paternelle à l'égard d'un fils, rapines et pillages exercés par des petits souverains contre le peuple et les paysans ont un caractère nettement féodal, mais, malgré quelques points de contact avec des légendes espagnoles n'ont rien dans l'essence de particulièrement pyrénéen. (Nota de Berret, P. al poema Jaiffer-Jorge, Vol., 4, pág. 615.)

pañol sirve de fondo a la acción y, a causa de lo agreste de su suelo, intensifica lo cruel y lo bárbaro.

Para dar ese carácter abrupto a la montaña española, Hugo usa varios procedimientos, entre los cuales abunda una forma subjetiva de asociaciones con las actitudes del hombre, o más bien de personificación, prestando a la montaña el perfil físico del monstruo o de la fiera, las cualidades morales del hombre que la habita, sus costumbres y el modo de vida de las bestias.

A Hugo le gustaba señalar la semejanza de la montaña con el hombre o el animal. A veces la presenta como un gigante haraposo que oculta los parásitos en su cabeza. Otras veces las inmensas cresta le sugieren formas de animales, o la cima de los montes es como la espina dorsal de una fiera inmensa. Sin embargo, esa apariencia de fiera o monstruo no se debe siempre al desarrollo natural de la montaña, sino que nace de la mano y de la mente del hombre, que se empeña siempre en sembrar la muerte donde Dios puso la paz:

---

(12) Hugo s'est plu souvent à souligner, dans ses dessins, ces aspects curieux de la montagne espagnole. Berret, P. Ibid, Vol. 4. pág. 632.

(13) On distingue des trous sur l'épine dorsale d'un mont lointain qui semble une course colossale. Ibid, Vol. I, pág. 267.

Quand où Dieu mit le roc, l'homme batit le fort,  
Quand à la solitude il ajoute la mort ..... (14)

De esta manera queda explicada esta especie de anti-determinismo de la montaña española. En ella no es el hombre quien adquiere el carácter que inspira la tierra o el paisaje. Por el contrario, es él quien le imprime una configuración casi humana a la montaña. La tiranía se personifica en un horrible monstruo que graba sus rasgos en la tierra española. Fosos, castillos o ruinas no son más que huellas que dejan los miembros de ese cuerpo monstruoso. (15)

Esa insistencia en la apariencia que asume la naturaleza ante la maldad del hombre es quizás una interpretación poética para explicar el aspecto agreste de los Pirineos. Pero puede atribuirse también a un deseo del poeta de proveer a la acción una atmósfera de acuerdo con la mayor o menor intensidad dramática de los hechos. Se ha insistido ya, en el curso de este trabajo, en la subjetividad del romántico ante la naturaleza. Sin embargo, nuestro

---

(14) Victor Hugo: La légende des Siècles  
pág. 268-269.

(15) La tyrannie avec le fer du glaive creuse  
Sur la terre sa forme et sa figure affreuse,  
Là ses dent, là son pied monstrueux, là son poing.  
Ibid. Vol. IV. pág. 632.

poeta, que es esencialmente colorista, cuando presenta el paisaje de la montaña, reduce casi toda su interpretación a sorprender la naturaleza en sus múltiples matices y nos transmite sus apreciaciones subjetivas con una variedad de palabras hábilmente escogidas que acentúan la barbarie, la fiera, o la exuberancia pintoresca del paisaje. La montaña es "áspera, hosca, dura, magnífica".

Solamente algunos de los poemas que en esta obra tratan de España, son la poetización de leyendas españolas. Otras son leyendas medievales que pertenecían a todo el continente europeo y que acudieron a la mente del poeta al contemplar la montaña española. Escogió para ellas aquel paisaje, por una casual inspiración de esa naturaleza que hermanó su imaginación con su poder visual. Hugo no se limitó simplemente a la leyenda. En la mayoría de los casos podríamos decir que nos sentimos cautivados más por el decorado de la obra que por la obra misma. El paisaje, tal como Hugo lo describe, da a veces una anticipación de lo que el autor va a colocar en él. Si la acción que se ha de llevar a cabo es una historia de traición y de bajeza, tendrá la montaña un aspecto traidor. La colina en vez de ser encantadora como suele ser en otras circunstancias, es en este caso una "colina hosca". Hasta el viento tiene aquí una sensación feroz y su ruido se convierte "en ladrido que va azotando las nubes". Así se desplaza el último símbolo de paz que pudo haber dado una sensación de consuelo al

poeta, que es esencialmente colorista, cuando presenta el paisaje de la montaña, reduce casi toda su interpretación a sorprender la naturaleza en sus múltiples matices y nos transmite sus apreciaciones subjetivas con una variedad de palabras hábilmente escogidas que acentúan la barbarie, la fiereza, o la exuberancia pintoresca del paisaje. La montaña es "áspera, hosca, dura, magnífica".

Solamente algunos de los poemas que en esta obra tratan de España, son la poetización de leyendas españolas. Otras son leyendas medievales que pertenecían a todo el continente europeo y que acudieron a la mente del poeta al contemplar la montaña española. Escogió para ellas aquel paisaje, por una casual inspiración de esa naturaleza que hermanó su imaginación con su poder visual. Hugo no se limitó simplemente a la leyenda. En la mayoría de los casos podríamos decir que nos sentimos cautivados más por el decorado de la obra que por la obra misma. El paisaje, tal como Hugo lo describe, da a veces una anticipación de lo que el autor va a colocar en él. Si la acción que se ha de llevar a cabo es una historia de traición y de bajeza, tendrá la montaña un aspecto traidor. La colina en vez de ser encantadora como suele serlo en otras circunstancias, es en este caso una "colina hosca". Hasta el viento tiene aquí una sensación feroz y su ruido se convierte "en ladrido que va azotando las nubes." Así se desplaza el último símbolo de paz que pudo haber dado una sensación de consuelo al

viajero:

Vers le nord, le troupeau de nuage qui passe,  
Poursuivi par le vent, chien hurlant de l'espace  
s'enfuit, à tous les pics laissant de sa toison. (16)

Las nubes, cual rebaños que recorren la montaña, inspiran paz y sosiego, pero esta imagen pastoril la intercala el poeta siguiendo su procedimiento de contrastes. Luego vemos el rebaño fugitivo, echado de la montaña por el can del viento y dejando los girones de lana en los picos más altos. Debajo de ese cielo en el que luchan el viento y las nubes está el torrente como una serpiente, símbolo de la traición, y la roca que extiende sus tentáculos; ambos en lucha constante, como conviene a semejante paisaje. (17)

Si, por accidente, se encuentra allí un palmo de verdor donde el viajero pueda hacer alto, se verá inmediatamente interrumpido por el oscuro precipicio, inmisericorde, ciego. En su flanco cubierto de bruma y propicio al pillaje se oculta la banda de forajidos. (18)

---

(16) Victor Hugo: La Légende des Siècles, op. cit.  
Vol. I. pág. 268-69.

(17) On entend dans les pins que l'âge use et mutilé  
Lutter le rocher hydre et le torrent reptile....  
Ibid, pág. 268.

(18) Près du petit pré vert pour la halte choisi  
Un précipice obscur sans pitié, sans merci,  
Aveugle, ouvre son flanc, plein d'une pâle brume  
Où l'Ybaichalval, épouvantable écume.  
Ibid, pág. 268.

La aspereza del paisaje se acentúa aun más al presentarnos la escasez de la fauna. Sólo la cabra encuentra a penas donde poner el pie. (19) Se ven, es cierto, temibles osos que siembran el terror, pero a pesar de su gigantesca estatura y de estar acostumbrados a las alturas, se les ve caer de cuando en cuando como gotas de tinta en el abismo:

Parfois, au loin, le pied leur manquant sur les pentes,  
Dans l'entonnoir sans fond des précipices sourds, (20)  
Comme des gouttes d'encre on voit tomber des ours.....

Fuera de estos animales que tan difícil vida llevan sobre la montaña, el autor no describe ninguna otra bestia o ser viviente, para recalcar la aspereza del paisaje. Solo algún ave puede vivir allí difícilmente, porque aunque el ave vive en el aire, también falta en la soledad de la montaña española el aire al ave. (21)

En los párrafos anteriores hemos visto que si la montaña tiene un aspecto inculto y cruel se debe en gran parte a la maldad y la tiranía de los hombres. Pero, en el fondo, ella goza de las bondades que Dios imparte a toda la creación. Si el hombre se ausenta de ella un instante aparece todo el encanto de la naturaleza. Esa misma rudeza, su tosquedad

---

(19) Le sentier a l'air traître et l'arbre a l'air méchant;

Et la chèvre qui broute au flanc du ment penchant;  
Entre les grès lépreux trouve a peine une capre  
Tant la ravine est fauve et tant la roche est âpre;  
De distance, en distance, on voit les puits bourbeux

Victor Hugo: La Légende des Siècles, op. cit.

Vol. I pág. 268

(20) Ibid, Vol. IV. pág. 650.

(21) L'air rare et brûlant manque aux oiseaux éperdus  
Ibid, pág. 268.

y su fiereza le dan toda la apariencia del universo en el Génesis; una impresión de infinitud, que inspira al hombre el misterio religioso. Su horror no viene de su propia fuerza, sino de su mansedumbre ante la maldad del hombre, cuando éste está presente, y lo obliga a servirle de cómplice. (22)

Si el hombre busca allí, no el mal, no la hazaña artema, sino la contemplación de la naturaleza en toda su pureza primitiva, para ése tiene la sierra sus encantos. No dejemos de observar con qué deleite el poeta describe esos mismos picos a la llegada de la primavera. Su belleza no la observa el hombre que vive en ella, pero no por eso deja de engalanarse mostrando toda la bondad infinita de la Creación\*

"A quoi bon le torrent, le lac, le vent, le flot?  
A quoi bon le soleil, et les doux mois propices,  
Semant à pleines mains les fleurs aux précipices,  
Les sources et les prés et les oiseaux divins?  
A quoi bon la beauté charmante des ravins?  
La fierté du sapin, la grace de l'érable.....(23)

Hugo transforma a su gusto este paisaje de montaña dando carácter propio a cada acción particular del individuo. Aquí tenemos un encantador cuadro de la montaña en pri-

---

(22) Et. l'homme étant absent, dans l'ombre rocher  
On croit voir les profils d'infinie s'ébaucher  
Tout est sauvage, inculte apre, fauve; on retrouve  
La montagne, meilleure avec son air de louve  
Qu'avec l'air scélérat et pensif qu'elle prend  
Quand elle prête au mal, son goufre et son torrent.  
Ibid, Vol. IV, pág. 640.

(23) Ibid, pág. 639.

mavera, que es todo esplendor, gracia y belleza. El torrente ha dejado de ser "torrende áspero" para convertirse simplemente en torrente, el viento "áspero en viento," la "fiera onda" en onda y todo participa de la amable y apacible bonanza de los "meses propicios," excepto.....el hombre.

El hombre espera precisamente la llegada de los meses propicios para sus hazañas de violencia y de muerte. Hugo se complace en mostrar a veces esos dos aspectos de la naturaleza. Ora es una compañera del hombre que participa, sino de sus propios hechos, al menos de su complicidad; ora es la naturaleza poetizada que podría hacer revivir la bondad en el malvado, si este fuera sensible a su belleza. Allí pasan estos hombre el invierno. Se esconden para forjar sus planes (24) y reaparecen al llegar el deshiele. La naturaleza empieza a adquirir su brillo y la nieve va desapareciendo bajo el calor del sol al acercarse el verano. Surgen las cañadas, las laderas y el puente romano, pero a la vez se despejan los caminos para las próximas salidas de los bandidos.

5. La naturaleza determinadora del carácter: interpretación determinista. Hasta este momento solo nos ha ocupado la fiereza de la montaña pirenaica, lo salvaje, lo traidor, lo titánico. La montaña es imponente por la maldad del

---

(24) Dés que l'hiver décline et quand le pont romain;  
Le sentier, le ravin que les brises caressent,  
Sous la neige qui fond vaguement reparaissent  
Tous ces aventuriers s'assemblent chez l'un d'eux.  
Victor Hugo: La légende des Siècles op. cit.  
Vol. IV. pág. 638.

hombre que vive en ella y por lo agreste del paisaje. Ya, anterior a la Leyenda de los Siglos, nos había dado el poeta una explicación de este fenómeno por medio de la creación de un tipo social que parece surgir de la fiereza del ambiente:

l'homme en ces monts nait trabucaire;  
Prendre et pendre est tout l'alphabet  
Et tout se règle avec l'équerre  
Que font les deux bras du gibet. (25)

El cuadro es el de una España feroz y bárbara que fué idea corriente en la época romántica, ya lo sabemos; pero el nacer con tales instintos, se le atribuye aquí al origen montaños de esos españoles. La montaña se adentra en el corazón de sus hijos con sus extremos de temperatura y su adustez:

La montagne est assez maussade  
La nuit est froide et le jour est chaud. (26)

Toda esta oncepción horripilante del paisaje español y su afecto sobre el individuo tiende, como dijimos antes, a explicar el carácter bélico de los habitantes y su crueldad, primer paso para la formación del bandido; pero desde luego, recalcan la tradicional indiferencia del español:

On est bandit en paix, en guerre  
On s'appelle guerrillero.  
Le peuple au roi laisse tout faire;  
Ce ânier mène ce taureau. (27)

---

(25) Victor Hugo: Les Chansons des Rues et des Bois,  
Nelson, Paris, pág. 304.

(26)  
(27) Ibid, pág. 304.

Ibid, pág. 304.

En "las arrugas que el tiempo grave en ese duro suelo", el poeta se complace en describirlas infinitas líneas de fusiles. Su intención es trazar el cuadro tétrico de una España más romántica que real que, a causa de su rareza y por la repetición constante del crimen, no tenga igual entre los pueblos civilizados:

Dans les ravins, dans les rigoles  
Que creusent les eaux et les ans,  
De longues files d'espingoles  
Rampaient comme des vers luisants. (28)

6. La montaña y su historia heroica. No todo es crimen y fiereza en la montaña. Ella sirve de punto de partida para el pillaje y la crueldad, pero también es cuna de libertadores. Si es madriguera de parásitos también es nido de águila. Remontándose a la leyenda y a la historia, el poeta convierte al país de montes en el Santo país montañés. Entra en la leyenda de Pelayo, de Bernardo del Carpio y de Roldán. Llega al país donde Hércules ejecutó sus hazañas. El poeta ve aquí los medios de realzar el paisaje sirviéndose de la leyenda y el de realzar la leyenda por medio del paisaje. La montaña épica, llamémosla así, se engrandece por los designios divinos y Dios mismo la ha elegido para situar

---

(28) Ibid. pág. 305.

(29) Quand barbe grise, je parle  
Du saint pays montagnard,  
Et du grand empereur Charle  
Et du grand batard Bernard  
Et d'Hercule et de Pélage  
Roi Sanche, tu me crois fou

: La Légende des Siecles. Vol. III. pág.256

en él lo grande y lo heroico:

Dieu caché sous le feuillage  
Prit ce noir pays vaillant  
Pour faire naitre Pélage  
Pour faire mourir Roland (30)

No podríamos seguir adelante sin explicar lo que parece una gran contradicción. No podemos admitir que la montaña se nos presente por un lado llena de crueldad y por otro se le llame "santo país". Hay que buscar en las mismas obras del poeta la explicación. En uno de sus libros dice Hugo que los países libres tienen como símbolo la montaña. (31)

Esto explicaría muy bien el caso de Pelayo y del Cid. La contradicción parece evidente en el caso de los bandidos y los tiranos. Habría que dar dos interpretaciones distintas al paisaje. Los picos orgullosos de la sierra se alzarían como símbolos de la libertad. La áspera zarza que los cubre serían los harapos de donde salen los parásitos que devastan el llano. El mismo Hugo parece establecer esta diferencia. Se separa el bosque de la montaña y se le considera como dos tipos de naturaleza distinta que inspiran, el uno el crimen y el otro la virtud.

---

(30) Ibid, Vol. III. pág. 255.

(31) Quatre-vingt-treize, Paris, ed. Nelson pág. 276

La montaña es la atalaya, la salvaguardia de la virtud, el nido del águila, la morada de Pelayo. El bosque es la guarida de los ladrones, confidente e inspirador de sus crímenes;

"La montagne est une citadelle, la forêt est une embuscade; l'une inspire l'audace, l'autre le piège. L'antiquité plaçait les Dieux sur les faites et les satires dans les halliers.

La conscience petite est vite reptile; les futaies crépusculaires, les ronces, les épines, les marais sous les branches, sont une fatale fréquentation pour elle; elle subit la mystérieuse infiltration des persuasions mauvaises.....

De certains rochers, de certains ravins, de certains taillis, de certaines claire-voies farouches du soir a travers les arbres poussent l'homme aux actions folles et atroces. On pourrait presque dire qu'il y a des lieux scélérats. (32)

Ateniéndonos a esta explicación, por la cual hasta las teogonías griegas sirven de testimonio, podría explicarse la duplicidad de la obra de Hugo en cuanto a la interpretación de la montaña. Así podría explicarse la presencia en ella de esos reyes, a quienes la naturaleza inspiró el crimen y sus hechos. Sin embargo no podrá esto ser válido en todos los casos. Un argumento en su contra es el decorado del poema Masferrer, donde se relatan las hazañas de un bandido de alma noble frente a unos reyezuelos desalmados. Abundan en él las más vivas descripciones de la montaña, que se nos presenta como una barrera impenetrable para el paso del hombre. Se encuentran en ella toda esa hosquedad de lo agreste, que antes

---

(32) Victor Hugo: La Vendée, pág. 276.

(33)  
señalamos. Podría aducirse que este paisaje pertenece más a la colina que a la montaña, a pesar de la gran magnificencia de su colorido. Sin embargo, Hugo nos presenta a los tiranos como dueños de las crestas y las cimas:

Ils sont maitres des cols et maitres des sommets. (34)

Estos reyezuelos, peores que bandidos declarados, viven en la montaña que fué testigo de las hazañas de Pelayo. Ellos deshonran la sombra del libertador, mientras que frente a ellos se yergue la figura del bandido, hosco como la montaña, pero magnánimo y noble. Siendo así no podremos dar una interpretación absoluta a la influencia del paisaje sobre la conciencia del individuo. Todo depende de la bondad o maldad innata del personaje. La naturaleza inspira al hombre la libertad, pero esa libertad caerá en libertinaje o se traducirá en opresión si su conciencia es pequeña. Sólo cuando su semilla cae en una conciencia virtuosa se traducirá en frutos dignos de ella. Las cimas elevadas producen sólo un ave que es indiferente a las bajezas de la rapaña. Hugo asocia al libertador, al que busca la cúspide, con la impasibilidad de ese águila pirenaica, único ser que puede vivir

---

(33) Victor Hugo: La Légende des Siècles, Vol. IV.  
pág. 642.

(34) Ibid, pág. 643.

(35) Ibid, pág. 653.

en tales alturas. Abajo, en la maleza, están los buitres y otras aves rapaces. Estos simbolizan al que vive del rapto y la violencia. Son como los tiranos que incendian las ciudades y que asolan el campo del labrador.

El poeta ha dado dos concepciones de la vida en la montaña y dos ideas sobre la libertad; la libertad en la conciencia grande, en la que surca los espacios y el libertinaje en la conciencia pequeña la que vive en la maleza. Hay, pues, en ese ciclo pirenaico la evocación de un pasado que tuvo dos fuentes distintas. La primera es histórica o histórico-legendaria, la otra es pura inspiración del paisaje con sus montañas y sus ruinas medievales.

Esta evocación medieval lo lleva a imaginar esas historias o a aplicar a esa España del norte las leyendas del feudalismo europeo y sobre todo a las hazañas de héroes españoles aunque estos pertenezcan a otras regiones. En el Romanero del Cid del cual hablaremos mas tarde se nos da, por medio de asociación, un paisaje pirenaico. Cuando el héroe expone al rey don Sancho sus ideas sobre la verdadera grandeza, sobre el heroísmo y el valor, se presentan a su mente todos los héroes que han pasado por los Pirineos. Se mezcla la leyenda y la historia. Carlomagno, Rolando, Hércules y Pelayo se mencionan junto al "santo país montañés". Es sencillamente uno de los testimonios que podemos aducir para explicar el acento épico que quería imprimir a una concepción nueva

del Cid, que no estaba basada ni en los romances, ni en la historia, sino en las propias experiencias del poeta que termina por identificarse con su héroe. Si pensamos en que Hugo sólo toma para su Cid el ambiente español, introduciendo en él sus propias ideas, se nos explica por qué se vé obligado a añadir cada vez más los detalles pintorescos a la descripción. Por esta razón no menciona el paisaje del sur de España al hablar del héroe. El paisaje del sur sería más propio para el amor que para la guerra. Por el contrario, el paisaje del Norte, como dijimos antes, es, a causa de su severidad, propicio para la leyenda épica. <sup>(36)</sup> Por encima de todo está el amor a la libertad del montañés, que ha existido siempre y no decae jamás. Se le presenta frente a Hércules y frente a los héroes legendarios, queriendo demostrar que no se rindió ante una divinidad y no se rendirá ante los hombres.

7. El camino. Lo más característico de esas historias de bandidos de la Leyenda de los Siglos es la continua asociación de montaña y llano. La montaña es la morada de la rapaña,

---

(36)

Hercule y vint. Tout recule  
Dams ces monts où fuit l'isard  
Roi, César après Hercule,  
Charlemagne après César,  
Ont crié miséricorde  
Devant ces pâtres jaloux  
Chaussés de souliers de corde  
Et vêtus de peaux de loups.  
Dieu caché sous leur feuillage,  
Prit ce noir pays vaillant  
Pour faire naître, Pélage  
Pour faire mourir Roland:

Victor Hugo: La légende des Siècles  
Vol. III, pág. 255.

el llano es la morada del labrador. El poeta describe la vida obrera, pero sólo como excusa para agigantar aún más la tiranía del rey. Primeramente se nos describe el único punto de contacto entre la montaña y el llano: el camino. Con esto llegamos al tema de la vida errante, a la picaresca con sus tipos más comunes, el bandido, el mendigo o el vagabundo. Viajar por esos caminos es una aventura peligrosa, porque el camino real, según nos dice Hugo, pertenece a los bandidos, aunque de vez en cuando también pertenece a la guerra civil. (37) Viajar es además una prueba de paciencia, pues, el asno y el buey cubren las jornadas lentamente, por caminos polvorientos, muertos de sed y de cansancio. (38)

Hugo se dió cuenta de la importancia que tiene para el español la vida de los caminos. Si fuéramos a señalar la influencia de los caminos en su obra, podríamos incluir bajo este epígrafe, haciendo sólo unas pequeñas variaciones, casi todo lo que antes dijimos a propósito de carácter y naturaleza.

---

(37) Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, Paris, Nelso, pág. 409.

(38) C'est midi; les mulets, très las, ont besoin, d'eau  
L'âne a soif, le cheval souffle et baisse un oeil  
Ils suivent le chemin qu'à travers ces monts <sup>terme</sup> sombres  
Un torrent, maintenat à sec, jadis creuse.....

: La légende des siècles, Vol. I. pág. 262.

Esos caminos de España tenían para él recuerdos imperecedores. La mayor parte de las descripciones las hace durante la marcha. Por eso es que la palabra viajero se repite constantemente. En sus obras en prosa, en relatos de viaje, no sólo describe lo que ve a su paso, sino que refiere la impresión auditiva, el chirriar de una carretera de bueyes que se hacía oír a gran distancia con ejes que giraban con todas sus ruedas y que le recordaban los viajes de su niñez. (39)

Por estos caminos sitúa en la Legenda de los Siglos el regreso de las expediciones de guerra. Ellos eran al pasar el invierno, el temible punto de contacto entre esos pueblos pacíficos en el llano y unos temibles habitantes de la montaña. Por eso eran pedregosos, rebeldes para el viandante, con picos que rechazan al hombre y que solo son gratos a aquellos que no les "gusta la sociedad con los humanos".

8. El castillo y el burgo: La tirantez entre dos aspectos de la naturaleza, montaña y llano, la expresan dos construcciones que rivalizan y que son símbolos de la vida en esa primera Edad Media. Es el castillo frente a la villa. Allá, en la cima de la montaña, se alza la amenazadora fortaleza que tiene el precipicio como foso y desde la cual se divisa toda España de costa a costa.

---

(39) Véase, Víctor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 403.

.....ce vieux pics pleins de tours, éxhaussés  
De ponts ayant le gouffre et la nuit pour fossés  
Ils se dressent chaos de blocs démesurés;  
Leur cime, par delà les yallons et les prés,  
Guettes, gêne et menace, à vingt ou trente lieues, (40)  
Les villes dont au loin on voit les flèches bleues ..

Esta rápida descripción de la ciudad medieval: con flechas azules, es todo lo que se encuentra en estos poemas con referencia a la vida urbana. Nada más era necesario para describir la alta edad media, la edad de los castillos y del feudalismo. En segundo lugar, lo que interesa al poeta es sobre todo la roca, sea ya en la montaña, o el castillo. La ciudad existe en el llano, pero no tiene ninguna importancia para la acción. Al describir el asalto no se establece diferencia alguna; todas son iguales ante las armas del conquistador. (41)

Si antes de la batalla lo que se ve de la ciudad a los lejos, son las flechas azules, no quedará después, de ella, más que el humo de las torres por todos los cuatro lados del horizonte.

Flamme au septentrion.	C'est Vich incendiée.....
Flamboientement au midi.	C'est Gironne qui brûle...
Rougeur à l'Orient.	C'est Lumbier en feu ....
Fumée à l'occident.	C'est Terruel en cendre.. (42)

---

(40) Victor Hugo: La Légende des Siècles, Vol. II, Vol. V. pág. 633.

(41) Tous les bourgs sont égaux devant l'effrayant vol  
De ces chauves-sourris du noir ciel espagnol  
Et que tours et créneaux croulent comme des rêves...

Ibid, Vol. I, pág. 230.

(42) Ibid, Vol. I, págs. 221, 224.

Eso es todo lo que se encuentra de las ciudades épicas en unos poemas donde se describe con tanto lujo de detalles el castillo. Allá no hay descripción de casas, sino de monumentos. Sólo se sabe que hay un convento porque en él entran los soldados violadores y en medio de la descripción del pillaje no falta el nombre del alcalde, o del burgués; pero es sólo el tipo lo que se menciona y puede ser al burgués de cualquier ciudad medieval y el alcalde de cualquier ciudad española.

Es por el contrario, el perfil horrible del castillo el que se destaca en todas partes. Ya hemos visto su descripción extensamente. Esta imagen del Castillo en la cima de la montaña termina un paisaje que pudo ser de cualquier país medieval, pero Hugo lo presenta en la montaña española con un carácter más horrible que él realza por medio de colores en la descripción:

C'est un donjon. Des gueux à longue rapière  
Le gardent.....  
A quelque heure du jour qu'on le voie, il effraye;  
Quelque couleur qu'il prenne; il convient à l'orfraie  
S'il est noir, c'est la nuit; s'il est blanc, c'est  
l'hiver.  
L'archer fourmille là comme au cercueil le ver (43)

Aquí vemos cómo Hugo imaginó esos castillos sobre las rocas, los cuales describió utilizando todas las palabras que sugieren la muerte, para dar la impresión más cruel de los reyes

---

(43) Victor Hugo: La légende des siècles, Vol. IV Vol.  
pág. 654.

que la habitan. Ese hormigueo de arqueros semejantes a los gusanos de un féretro no son solamente las únicas imágenes horripilantes de que se sirve Hugo, pues si se trata de describir la torre, encontrará con qué dar un aspecto monstruoso de acuerdo con los personajes:

Dans la tour, une salle aux murailles tres-hautes  
Avec ses grans arceaux qui sont comme des cotes,  
Gette salle, ou pétille un brasier frémissant. (44)

En esas inmensas y monstruosas salas es que Hugo sitúa unos personajes no menos horribles, que hacen sus entradas al llano. La impenetrabilidad de la montaña asegura la inmunidad a los reyes. Los inmensos precipicios dan protección. Sólo la vereda sirve de paso.

---

(44) Ibid, Vol. IV. pág. 654.

CAPITULO V

LAS CIUDADES Y EL EXOTISMO DE LA ARQUITECTURA

CAPITULO V  
LAS CIUDADES

Y

EL EXOTISMO DE LA ARQUITECTURA

1. Aspecto general de la ciudad: lo medieval gótico-romano y el orientalismo. La primera expresión que tomó el tema de España en la obra de Hugo fué, como qu<sup>e</sup> da demostrado, la estilización de las ciudades. Esta primera concepción de lo español se debió en primer lugar a la visión que Hugo concibió cuando niño en España misma. Hemos creído demostrar por otra parte, que Hugo no pudo, en esa primera edad, captar de España más que una imagen sin contornos, que distaba mucho de tener la riqueza y el colorido que más tarde tuvieron sus descripciones.

esa impresión de la infancia fué estimulada por relatos y lecturas sobre temas españoles, por leyendas de otras partes de Europa, por los acontecimientos contemporáneos del autor y por recuerdos de su segundo viaje a la península. No obstante, fué aquella primera visión la que sirvió de fuente perenne a esa España poética, más soñada que vista y que él <sup>amó</sup> más que a la propia realidad, precisamente por ser soñada y por ser poética. Es en una de sus mismos poemas que nos revela la fuente

inagotable de donde mana su exotismo. Nos dice que lleva en su imaginación una España, tierra que él sueña, y a la cual no quiere acercarse por temor a que su imagen se desvanezca:

El tema de la ciudad aparece primeramente, en la obra de Hugo, en forma de alusiones aisladas. No se describen pero a veces se personifican, como se hace en los romances españoles. En sus primeros poemas hay dos ciudades que se mencionan frecuentemente. La primera es Cádiz que la guerra de 1823 ha dado a conocer. La otra es Madrid que, por ser la capital, simbolizaba el gobierno y la España oficial. De esta época datan los versos que insertamos a continuación:

Pourtant que désormais Madrid taise à l'histoire  
Des succès trop longtemps par son orgueil redits  
Cadix nous a vengés de l'affront de Pavie.....  
Que Gades édifié un autel sur sa plage.

Esta es poesía de ocasión para halagar al soberano que había patrocinado aquella guerra. Por eso es que el verdadero exotismo no aparece en este poema. Pero al

---

(1) Et puis, dans mon esprit, des choses que j'espère  
Je me fais cent récits, comme à son fils un père  
Ce que je voudrais voir je le rêve si beau  
Je vois en moi des tours, des Romes, des Cordoues,  
Qui jettent mille feux, muse, quand tu secoues,  
Sous les sombres piliers, ton magique flambeau.  
Victor Hugo: Les Feuilles d'Automne, op. cit.

(2) Véase la pág. <sup>pág. 81.</sup> 13-15

evocar los recuerdos de infancia aparece "la maravillosa Alhambra" que él nunca vió y el "oscuro Escorial". No olvidemos que se trata del poeta joven, del Victor Hugo que en 1825 publica una edición de sus Odas incluyendo, a manera de autobiografía de su infancia, unos recuerdos de su viaje a España.

Después de los primeros detalles nos da una visión de las ciudades, como a vuelo de pájaro; sintetizando en 5 versos, no solamente el aspecto exterior de ellas, sino también el carácter español, la historia que se revela en la arquitectura:

L'Espagne me montrait ses couvents ses bastilles;  
Burgos, sa cathédrale aux gotiques aiguilles;  
Irun, ses toits de bois; Vittoria ses tours;  
Et toi, Valladolid, tes palais de famille (3)  
Fiers de laisser rouiller des chaines dans leurs cours.

La descripción se hace en pocas líneas, como se ha dicho, pero ya está en ella toda la concepción romántica del exotismo español. Se empieza con un detalle de pintoresquismo en el cual se evocan los recuerdos de una Edad Media que se eterniza en conventos y bastillas; reli-

---

(3) Victor Hugo: Odes et Ballades, pág. 369.

gión y fortaleza, crueldad y misticismo; Luego entra el autor en otros detalles. Comienza describiendo en la ciudad de Burgos algo que despierta los más vivos sentimientos en el romántico: lo gótico o la catedral. Los techos de madera dan la configuración exterior de Irún, ciudad industrial, y las torres de Vittoria hablan de su noble abolengo. Para terminar con una nota sobre el orgullo español, pasa el poeta por la ciudad de Valladolid y se detiene sólo ante aquellas cadenas que son protesta altiva y muda contra la audacia del invasor y testimonio de la arrogante angustia del vencido. (4)

No podría considerarse en estas notas con menos lugar en el corazón del poeta a Irún por sus techos de madera que a Vittoria por sus torres. Por el contrario, fueron ellos los que más lo cautivaron. En el diario escrito durante su segundo viaje nos refiere que buscó en la ciudad vasca las trazas de ese carácter provinciano tan auténticamente particular y tan español que encantó al niño francés creado entre los muebles de caoba y la

---

(4) This is a very characteristic example of the young Hugo's strongly visual feeling...He had remembered from his boyhood days in Spain how the conquered hidalgos had the custom of hanging chains across the court yards of their enslavement by the invading French and of their undying protest. - Josephson, Mathew, A Realistic Biography of the Great Romantic, Victor Hugo, Doubleday, N. Y. 1942. pág. 93.

(5)  
pesada escultura clásica del imperio.

Esas ciudades se las describe primeramente con su aspecto casi exterior. Son sólo rasgos dados para describir superficialmente el carácter de ese pueblo. Poco a poco se adentra en una interpretación nueva del paisaje en la cual se recalca la triple influencia recibida a través de la historia. "Estas ciudades son hijas del choque de tres civilizaciones. El español es un individuo de contrastes porque ha conservado esa triple herencia en su carácter. España es la unión de lo oriental, lo pagano y lo cristiano. Y esa extraña amalgama unida a un sentido artístico y muy particular, se cristaliza en la creación de unas ciudades en las cuales vive en plácido maridaje lo europeo y el Oriente, lo bárbaro y lo civilizado".

No se trata sólo, como se ve, de una evocación simplemente histórica o geográfica, sino de ver el paisaje en una dimensión histórico-geográfico, en la mayoría de los casos. El autor busca siempre el detalle pintoresco para crear una sensación de lejanía en el tiempo o el espacio.

---

(5) Véase: Victor Hugo: Alpes et Pyrenées, pág. 407

3. El orientalismo. En esa mezcla de elementos superpuestos lo que más llama la atención al escritor romántico es el elemento oriental, que naturalmente, se encuentra especialmente en las ciudades. En el prólogo de las Orientales aparece la alusión que antes señalamos sobre la España oriental. En el prólogo establece el autor una analogía entre la creación literaria y la ciudad española. Quiere establecer de esta manera, como antes lo había hecho en la Préface de Cromwell, que todo puede servir de asunto literario. "La literatura es como una ciudad española donde en brillante y pintoresco hacina-  
miento, calles grandes se unen a pequeñas; palacios moros, cristianos y romanos alternan con la catedral gótica y los minaretes; y en otra parte, escondida entre palmeras y sicomoros, la mezquita con sus versos del Koran." <sup>(6)</sup> El libro, empezando por el prólogo, es una justificación del exotismo orientalista. De todos los países que el poeta llama orientales, ninguno podía ejercer en él mayor influencia que España, por ser el único que él había visitado. Sin embargo es curioso notar que nunca vió las ciudades que más carácter oriental podrían tener. A pesar de eso, al pensar en lo oriental surgen en su mente las ciudades españolas, entre las cuales, es Granada la que ejerce mayor fascinación.

---

(6) Victor Hugo: Les Orientales, o préface, ppág. 33.

(7)

En el poema Grenade, que por su métrica se asemeja a los romances españoles, la llama Granada la bien nombrada, como una expresión tomada del Romancero. También es de puro sabor español el dirigirse a la ciudad personificándola, justamente como en el romance de Abenábar. Su admiración se traduce en expresiones que realzan su belleza. La llama "Granada la bella, la graciosa, la de la pompa oriental bajo un cielo encantado". Entonces traza esa ascendencia oriental señalándonos su origen árabe, y continúa ese despliegue de orientalismo con una serie de nombres: Arabia, Africa, Asia, moros. Sin embargo, más importante aún que ese efectismo orientalista es el contraste entre lo oriental y lo católico. (8) Ese mismo contraste nos lo da el poeta en otro de sus versos referente a Alicante, la ciudad donde "alternan los campanarios y los minaretes". Ese paisaje subyuga al poeta y la doble apariencia de la ciudad lo induce a inventar una interpretación católico-oriental.

---

(7) A Grenade la jolie  
La pomme de la beauté  
Et qui gracieuse étale  
plus de pompe orientale  
Sous un ciel plus enchanté  
L'Arabie est son aieule  
Les maures, pour elle seule,  
Aventuriers hasardeux  
joueraient l'Asie et l'Afrique  
Mais Grenade est catholique.....  
Ibid. pág. 188.

(8) Ibid.

del carácter español. Sin embargo, por momentos nos parece que el aspecto oriental sólo basta para seducirlo. De Córdoba el poeta sólo nos señala las casas viejas y la mezquita donde "la vista se pierde en las maravillas" (9) En algunos casos el poeta sólo menciona la ciudad, o le da un atributo vago. Habla de Valencia y de León, como "fuertes villas del Cid" y continúa con Castilla y Aragón para terminar por llamar a todo "mis Españas". Se ve claro que Hugo no puede entrar en detalles sobre ningún aspecto de estas ciudades. No habla de las ciudades españolas, sino de la ciudad española en general. Lo que le impresiona es el contraste chocante, el hacinamiento de casas, de jardines, de campanarios y minaretes. Por eso, una de sus frases favoritas es el de "villes dentellées". Con ello incluye todo ese aspecto multiforme que ofrece la silueta de estas ciudades. Raramente se detiene a describirnos un monumento con precisión. La mayor parte de los palacios cristianos se llaman escoriales, de la misma manera que los moros son alhambras. Sin embargo, el fin del poeta es dar una visión de conjunto, es impresionar, y eso lo logra. En uno de los poemas de Feuilles d'automne nos quiere dar una visión de España y nos da

---

(9) Ibid.

una descripción de las ciudades semejante a la que hemos visto en el prólogo de las Orientales:

Ce sont des Alhambras, de hautes cathédrales,  
Des Babels, dans la nue enfonçant leurs spirales,  
Des noirs Escurials, mystérieux séjour,  
Des villes d'autrefois, peintes et dentelées,  
Où chantent jour et nuit mille cloches ailées,  
Joyeuses d'habiter dans des clochers à jour. (10)

En esta descripción vemos que el poeta capta el perfil de la ciudad desde afuera. Fuera de la alusión a las campanas, no vemos nada de particular, sino que el poeta concibe en una sola imagen el aspecto de lo que el creyó ser una ciudad española; un laberinto de palacios, de torres y de Alhambras.

Hugo nunca vió la Alhambra, pero a juzgar por las apreciaciones que se encuentran en su obra, podemos inferir que se la imaginó de una arquitectura muy particular y de singular belleza. En las obras de juventud se le nombra solamente en conexión con la pompa oriental y exótica. Se le compara ventajosamente con los demás monumentos de la península. Así, pues, si en el poema Grenade, el poeta se divierte describiendo torres y castillos de otras ciudades, es solo con el fin de realzar la belleza del palacio moro. Ya dijimos que solo nos da unos detalles muy esquemáticos de cada ciudad. Sin embargo, aspira a darnos de cada una de ellas lo que él estima ser su monumento más característico o su belleza suprema.

---

(10) Les Feuilles d'automne. Paris, Nelson, pág. 87.

Hace desfilar ante nuestros ojos la Giralda de Sevilla, el Alcázar de Toledo, las torres de Lleurs, un faro de Barcelona, el Manzanares de Madrid, acueductos romanos y moros, y sobre todo las catedrales y los minaretes de las mezquitas, pero nada de esto puede compararse con la Alhambra:

L'Alhambra! L'Alhambra! palais que les Génies  
Ont daré comme un rêve et rempli d'harmonies,  
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,  
Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,  
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,  
Sème les murs de trefles blancs. (11)

En las obras de su madurez el poeta quiere simbolizar con la Alhambra la unión de lo gigantesco bárbaro con lo delicado. En Los Trabajadores del Mar, por ejemplo, concibe una inmensa gruta, imponente, como todas sus imágenes que aspiran al efectismo. Luego la compara con la Alhambra, no por su belleza, sino porque ella es la unión de lo salvaje o lo natural con el arte del hombre laborando en la angusta y amorfa arquitectura del bazar. (12) En ninguna parte de su obra nos da el autor una definición más cabal de lo que él creía ser la Alhambra. En uno de sus poemas escritos en esta época encontramos un verso que tal vez pueda ayudarnos a explicar lo que el

---

(11) Victor Hugo: Les Orientales, XXXI cit. pág. 188.

(12) Les Travailleurs de la Mer, Paris, Nelson. Vol. II, pág. 77.

llama 'arquitectura del azar.' El poeta habla de los borrones hechos por los niños y los compara a las manchas de las paredes en la Alhambra, las cuales tienen la semejanza de pinturas de animales. Fuera de eso es bien poco lo que nos dice sobre su arquitectura. Las apreciaciones sobre un monumento, tan representativo de ese orientalismo que nuestro poeta cultiva y en parte inventa, son vagas e imprecisas. En un caso llega a mencionar el Patio de los leones, pero su visión es tan imprecisa y vaga como las que hemos visto antes. El poeta sueña una visión dantesca, en la cual vemos una plaza de dimensiones cósmicas; algo así como la burla de la pequeñez del hombre y del mal antes el triunfo del bien y la visión de lo absoluto. Allá, perdido en el infinito, está el hombre y todas sus obras no son más que una ridícula imitación ante ese coloso. El poeta al buscar con qué compararla se siente poseído por esa imagen seductora de la misteriosa Alhambra y de su Patio de los leones y llama a esa inmensa plaza:

Cour de lions d'un vaste et sinistre Alhambra. (13)

#### 4. La ciudad feudal y la arquitectura católica:

En esta segunda etapa de su obra literaria, el pintoresquismo de las ciudades se reduce a aquellas que vió en su segundo viaje a España. Si alguna referencia se hace a las

---

(13) Victor Hugo: Dieu La fin de Satan, Nelson, Paris, pág. 70.

(14) Berret, P., op. cit. pág. 675.

ciudades del sur, es una alusión rápida. La ciudad de Granada, por ejemplo, se describe como la "ciudad de la seda"<sup>(15)</sup> y Segobia, como la "ciudad de la lana". Hay aparentemente un intento de no mezclar el pintoresquismo oriental con la acción de los héroes. Por eso, en términos generales, al referirse a las hazañas épicas se las sitúa en los Pirineos, aunque no pertenezcan a ése descenarrio; así ocurre con las hazañas del Cid:

Il n'avait pas vingt ans/ qu'il avait déjà pris  
Tout le pays qui va d'Irun à Lorjariz  
Et Tormes et Sangra, cité des sycomores, (16)  
Et Détruit sur les bords du Zabran cinq rois maures

La exactitud geográfica y la histórica, importa poco al poeta. Notemos además que estas ciudades se describen com impresiones generales. Todo el exotismo de las ciudades se ha reducido a los nombres, y pasa a ser asunto de vocabulario. El paisaje urbano cede ante el paisaje natural y en medio de las montañas solo nos describe el perfil de algún castillo o fortaleza.

En las Orientales parece que el poeta había dicho sobre las ciudades españolas todo cuanto tenía que decir. No podía mencionar su orientalismo sin caer en la repetición. Sólo queda el aspecto puramente católico y la usteridad religiosa. El autor vuelve a considerar este aspec-

---

(15) Victor Hugo: La légende des Siècles, Vol. IV, pág. 680.

(16) Ibid, pág. 675-76.

to, pero no lo hace de manera directa. Es sólo para comparar un convento francés con una ciudad española, monacal y solitaria, claustral y silenciosa, una ciudad profundamente medieval. Veamos:

"Le petit Picpus, avait presque l'aspect monacal d'une ville espagnole. Les chemins étaient peu pavés, les rues étaient peu bâties.....Tout y était muraille et solitaire. Pas une boutique, pas une voiture; à peine ça et là une chandelle allumée aux fenêtres; toute lumière éteinte après dix heures. Des jardins, des couvents, des chantiers, des marais; de rares maisons basses, et de grands murs aussi hauts que les maisons. (17)

Por un momento nos parece que Hugo se ha olvidado de su tema y que no describe ya al convento francés sino a la ciudad española. Tan a fondo ha cogido su tema que la otra descripción de la ciudad española que nos da en el prefacio de las Orientales, podría compararse con esta, a pesar de la distancia de casi treinta años que separa una de la otra. Es el mismo espíritu de observación visual y de concepción pintoresca. Solo faltará aquí el tono oriental, "la mezquita con sus versos del Koran, y esos cementerios donde los vivos guardan un sepulcral silencio como los muertos."

Claro está, en aquella tenemos el contraste, lo pintoresco; "los mil portales de la catedral con todos sus encantos, babel de formas y colores;" aquí todo es adusto y

---

(17) Victor Hugo: Les Misérables, Paris, Nelson Vol. II, pág. 89.

serio; pero recordemos que aquello es un fantástico sueño de juventud; es la ciudad española soñada durante la efervescencia romántica. Esta es la ciudad española imaginada con los restos pintorescos de aquélla, pero con la experiencia de la observación.

Para poder captar bien lo que Hugo entiende por "ciudad española" tenemos que echar a un lado nuestro propio concepto de ciudad. Ya hemos dicho que para él lo que llama la atención es el enjambamiento de torres y campanarios y las calles tortuosas. Hemos dicho también que esto se puede aplicar a cualquier ciudad española. Pero, para nuestro poeta, lo importante no es la ciudad en sí, la cual nos describe a grandes rasgos, sino el nombre y la cualidad de ser española. Ya hemos citado la analogía que Hugo establece en el prólogo de Las Orientales entre literatura y ciudad española, sólo por virtud de la variedad de ambas. Otra vez encontramos en Los Miserables la ciudad española, esta vez recalcando su carácter eclesiástico para compararla con el convento francés. Lo interesante es ver como este concepto de ciudad española está siempre vivo en su imaginación y lo usa en sentido abstracto y en sentido concreto, aquí y allá en su obra, para establecer analogía, y aún cuando habla de ciudades franceses las asocia a veces con ciudades españolas, ya sea por su nombre, o por su historia, o por su parecido. Volveremos a señalar aquí el caso de la

ciudad de Besanson que él llama "vieja ciudad española". Recordemos las palabras suyas, citadas ya en este trabajo, al hablar del personaje Tolomyes de Los Miserables (18) quien nos dice que es de Tolouse, la cual es prima de Tolosa y por esto se explica que este personaje tenga algo de español. Más tarde, en el Noventa y Tres nos dice que (19) "Doll es la ciudad española de Normandía".

El carácter eclesiástico, que se aplica en primer término a la ciudad, se extiende luego a casi todas las construcciones españolas. Con esta nueva interpretación se relaciona a veces el carácter de Felipe II, como representante de la tiranía, de la religión dogmática y la Inquisición. Se refiere especialmente a los palacios reales o a los que se construyen bajo su reinado. Asociando, de este modo, las obras del rey con lo manástico consigue establecer un paralelo entre la religión y la tiranía. Un ejemplo de esto es Aranjuez, palacio ojival del siglo XIV, que sirve a Hugo para poner en contacto al rey Felipe II con una serie de imágenes litúrgicas y eclesiásticas:

Dans le vaste palais catholique romain (20)  
Dont chaque ogive semble au soleil une mitre.

No refiriéndonos a las formas de los ojivas comparados a la mitra, imagen que ya Hugo había usado antes, pero (21)

---

(18) Véase la página 41.

(19) Victor Hugo: Quatre-Vingts-Treize, Paris, Nelson  
Libro II, Cap. II, pág. 291.

(20) : La Légende des Siècles, op. cit.  
Vol. II, pág. 640-41.

(21) Ver nota de Beret a los mismos versos.

sí a la asociación del palacio con lo católico romano que Hugo aplica, nos hace pensar en otra construcción de Felipe II, el Escorial. En su libro Religion et Religions (22) Hugo dice:

Le gril de Saint Laurent produit l'Escorial.

Asociando religión y tiranía llega a darnos una idea del origen de ese edificio. Por eso su aspecto es cruel ante los ojos de Hugo. No olvidemos que El Escorial representa para él la tiranía de todos los monarcas. Por esta razón lo asocia con palacios de reyes, con prisiones, fortalezas, con todo aquello que tenga detrás una historia de horror y de crueldad, de despotismo y de tiranía. El Escorial no es ya el color local, es lo universal: el producto de la Edad Media. La historia de los reyes está allí no ya de España, sino de todos los países donde gobernó la tiranía:

La Tourque était cette résultante fatale du passé qui s'appelait la Bastille à Paris. La Tour de Londres en Angleterre, le Spielberg en Allemagne, L'Escorial en Espagne, le Kremlin à Moscou, le Chateau Saint-Ange à Rome..... Dans la Langue étaient condensés quinze cents ans, le moyen âge, le vasselage, la glèbe, la féodalité, etc. (23)

Pero, sobre todo, el Escorial es el fruto de la imaginación de ese monarca austero que se llamó Felipe II. Si ahora, en la mente de un Hugo republicano y socialista se perfila una nueva interpretación de esa obra arquitectónica, no es culpa suya, pues, la primera impresión causa-

---

(22) Victor Hugo: Religion et Religions, Paris, Nelson, pág. 185.

(23) : Quatre-vingt-treize, pág. 556.

da en él no dejó de ser bien tétrica, y como a los 9 años le sugirió una tumba, no dejó de presentarse a su espíritu más tarde sin los atributos de "negro, oscuro, lúgubre y misterioso." De esta suerte vendría a sugerirle la idea de tiranía que se había aceptado tradicionalmente y aplicado al rey Felipe II.

CAPITULO VI  
EL CARACTER DE LOS HABITANTES

## CAPITULO VI

### EL CARACTER DE LOS HABITANTES

1. Correspondencia entre el paisaje y carácter de los habitantes. Junto al pintoresquismo del paisaje natural salta a la vista otra forma de exotismo que viene a ser el punto de partida de la España legendaria. Nos referimos al carácter de los habitantes y al arte popular; a sus vestidos, que son una manifestación del mismo espíritu que produjo la arquitectura de los castillos y las ciudades.

Hay en la obra de Hugo dos maneras de tratar este tema. Una la constituyen las notas que el poeta intercala en sus poemas para describir a un individuo o su manera de vestir. Otra la constituyen los largos párrafos en prosa de los relatos de viaje o de las novelas. De esta diferencia nace el contraste entre norte y sur, que se acentúa más en la prosa que en el verso. <sup>(1)</sup> Primero, vemos una diferencia en los caracteres, que no es mero convencionalismo.

En 1830, en el prólogo de Las Orientales, tenemos la evocación de las ciudades, de aquellas silenciosas calle-

---

(1) En la prosa, por ser mas detallada la descripción, se acentúan diferencias y se dan los detalles con más exactitud, mientras que la poesía tiende a veces a generalizar, describiendo en notas breves, tipos y paisajes que impresionen por su brillantez y colorido.

juelas y de los cementerios lúgubres donde se nos describe a unos españoles que callan como los muertos: adustez y severidad.

El español del norte es, por el contrario, producto de una naturaleza exuberante. "Los habitantes son alegres; los ríos corren con sus ondas límpidas, verde y alegres, donde las muchachas lavan la ropa. Es el país donde cantan el agua y las aves."<sup>(2)</sup> Esa vida feliz encantó al poeta, y describió toda su actividad pastoral y primitiva en un conjunto casi oriental.

## 2. Carácter general de los habitantes del norte.

Una visión completa de la actividad y del carácter de los habitantes del norte de España, que es hoy igual a la de ocho siglos atrás, surge, se perfila nuevamente con sus lavanderas, cabreros y pastores, arrieros y mulas. Todo este conjunto se destaca sobre los dos monumentos que nos hablan de magnificencia, de la antigüedad de la civilización y de la pureza de la naturaleza. La tierra ostenta su inmensa montaña y la historia su puente romano:

---

(2) Toutes ces rivières sont profondément encaissées, limpides, vertes, gaies. Les jeunes filles battent le linge au bord de l'eau; les chardonnerets chantent dans les buissons; une vie heureuse respire dans cette douce nature.  
Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, Nelson, pág. 364-65.

Laveuses qui, des l'heure ou l'orrient se dore,  
chantez, battant du linge aux fontaines d'Andorre,  
Et qui faites blanchir des toiles sous le ciel,  
Chevriers qui roulez sur le Jaizquivel  
Dans les nuages gris votre hutte isolés,  
Muletiers qui poussez de vallée en vallée  
Vos mules sur les ponts que César éleva,  
Regarde par-dessus l'épaule des collines. (3)

No podrá olvidar el lector que este paisaje de quietud clásica y de mansedumbre, en el cual parece haberse detenido hace centenares de años la marcha de la civilización, sirve como tela de fondo al relato de las hazañas de una casta de reyes tiránicos y crueles que pobló los Pirineos. Sin embargo, la alegría se mantiene a todo trance, el pueblo la respira de la misma naturaleza, a pesar del pillaje y la injusticia.

El paisaje se nos da en la doble dimensión histórica y visual, pero lo que nos cautiva es precisamente lo último, el despliegue de naturaleza y esa incesante actividad del pueblo, siempre viva, pero siempre la misma, en paz y en guerra, en la Edad Media, y en nuestros días. Allí aparece siempre la lavandera que, según dice R. Escholier, le fué inspirada a Hugo por un menudo detalle cotidiano: la ropa blanca tendida en los balcones o los prados. Junto a ella se ven las montañesas con sus compañeros inseparables, los animales pintorescos sin los cuales los caminos de la altura son inconcebibles. Acercando el paisaje de la

---

(3) Victor Hugo: La Légende des siècles, Vol. I  
pág. 293.

montaña al mar tendremos, en una página de prosa no menos inspirada que su poesía, las mismas lavanderas, el cabrero con su tropa de "mugientes cabras" y toda la actividad marina de un pueblo que comparte su vida entre el mar y la montaña. De esa vida primitiva y sana, pero activa, mana la más pura alegría:

J'entends mon matelot qui frédonne, des enfants qui rient, les bateliers qui s'appellent, les laveuses qui frappent le linge sur les pierres selon la mode du pays, les charriots à boeufs qui grincent dans les ravins; les chèvres qui belent dans la montagne, les marteaux qui résonnent dans le chantier, les cables qui se déroulent sur les cabestans, le vent qui souffle, la mer qui monte. Tout ce bruit est une musique car la joie le remplit. (4)

3. Manifestaciones del carácter del pueblo: su sentido artístico. Los animales que usan los habitantes de la montaña podrían ser insignificantes con relación al paisaje, pero no se trata simplemente de ellos, sino del animal y su indumentaria. Uno de ellos es la mula, cargada de abalorios y cascabeles, cuya sonoridad recuerda al poeta su primer viaje desde Irún a Madrid en 1811. Y unos treinta <sup>(5)</sup>

---

(4) Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 435

(5) Je ne veux traverser vos plaines, vos cités...  
Que dans ces chars dorés qu'emplissent de leur bruit  
Les grelots des mules sonores.

: Les Feuilles d'automne, pág. 66.

años más tarde, en El Hombre que ríe, junto a una síntesis de las costumbres del pueblo vasco, nos habla de "los grandes asnos que los montañeses adornan con borlas y campanillas."

No hay que creer, sin embargo, que el asno aparece aquí por casualidad. Su presencia en las descripciones del paisaje se debe a un fin deliberado. El autor lo presenta en algunas partes como una necesidad del paisaje. Otras veces su presencia es imprescindible junto a la figura de Don Quijote, para contrastar la estupidez del animal con la nobleza e hidalguía del caballero. (6) Otras veces el autor parece mofarse del estúpido bruto que tiene apariencia de filósofo y nos lo presenta como el "Ífrico asno que parece haber leído el Quijote." (7) Esto nos lleva a la conclusión de que Hugo, como la mayoría de sus contemporáneos, tenía siempre presente el asno de Sancho Panza como una reminiscencia literaria y un detalle pintoresco. Una prueba de esto la encontramos en el libro de Théophile Gautier, Tras los montes. El autor nos dice que los asnos que vió en Madrid eran de apariencia filosófica y severa y "parecían que habían leído el Quijote." Por consiguiente el asno pasa a ser una abstracción, una característica tanto del paisaje como de las costumbres del pueblo.

---

(6) Véase página 36

(7) L'âne est lyrique et semble avoir lu dan Quichotte.  
L'art d'être grand-père. Paris, Nelson, pág. 77.

El otro animal que merece especial mención, tanto por su pintoresquismo como por su importancia en la vida del montañés, es el buey. No se entienda por esto el toro de plazas, sino el buey que tira "una carreta cuyo eje voltean junto con las ruedas y que producen un chirrido perceptible a dos leguas a la redonda."<sup>(8)</sup> Son los grandes bueyes sumisos y mansos que tienen, con su abigarrada indumentaria, su tocado de plumas o de ramas de roble, una semejanza con los sumos sacerdotes de tragedias y recuerdan a los druidas del teatro francés.<sup>(9)</sup>

Todo ese pintoresquismo que se extiende de la montaña al mar se muestra tanto en sus casas como en sus medios de viajar, que no son menos pintorescos en el mar que en la montaña. En el mar hace el vasco sus viajes en las urcas ligeras que Hugo asocia con todo ese arte familiar del vasco. Explica la riqueza del diminuto bajel, que estaba siempre pintado y dorado, y admira en él el sentido artístico de ese pueblo. Pero, sobre todo, lo que más interesa a Hugo es

---

(8) Véase más adelante nota del Hombre que Rie y Alpes et Pyrénées.

(9) Rien de plus étrange, pour le dire en passant, que ces attelages de boeufs. Le charriot est en bois à quatre roues égales.....Les boeufs sont entièrement couverts d'une grande toile blanche qui traîne à terre; ils ont entre les cornes, une sorte de perruque faite d'une peau de mouton et sur le muffle un filet blanc à branches de chêne roulées autour de leur tête complètent l'accoutrement. Les boeufs ainsi accommodés, ont un faux air de grands prêtres de tragédie; ils ressemblent à s'y méprendre, aux comparses du Théâtre Français déguisés en flamines et en druides. Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, Nelson, pág. 363.

que este tipo de embarcación está ligado a un hecho de gran significación para la historia. Esas pequeñas embarcaciones (10) figuran en la Gran Armada de Felipe II.

4. El contraste de las viviendas: Una extraña asociación se produce en un lugar donde la sangre de un pueblo activo se mezcla al espíritu de un pueblo guerrero. Este acercamiento ha realizado el chocante contraste que el poeta señala en la apariencia tanto exterior como interior de las viviendas. La nobleza de Castilla grabó sus recuerdos en las fachadas con enormes escudos. Por otra parte, las fachadas que dan al mar dan a los pueblos la apariencia de una comunidad de pescadores. (11)

Podríamos citar innumerables pasajes dedicados a enalzar la variedad de la vida de estos españoles del norte.

---

(10) L'ourque de Biscaye est un ancien gabarit tombé en désuétude.... Cette ourque, qui a rendu des services même à la marine militaire, était une coque robuste; barque par la dimension; navire par la solidité. Elle figurait dans l'Armada.  
Victor Hugo: L'homme qui Rit, Tomo II, pág. 61.

(11) Quand vous arrivez par la mer, votre poitrine se dilate, vous croyez voir une bucolique; vous écriguez: OH! la douce et candide et naïve peuplade de pecheurs! Vous entrez, vous etes chez des hidalgos, vous respirez l'air de d'Inquisition, vous voyez se dresser à l'autre bout de la rue le spectre livide de Philippe II.  
Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 430.

Hugo pobló toda su obra a partir de 1842 con la evocación en prosa o en verso de la tierra vasca. Hemos creído demostrar cómo, a veces, los simples recuerdos de su viaje se transforman en poesía y, en fin, cómo se concentra la visión panorámica de un pueblo que primeramente aparece dispersa en todos sus libros y luego se sintetiza, y se convierte en una imagen que resurge al hablar de lugares semejantes.<sup>(12)</sup>

Todo el maravilloso conjunto del pueblo se nos describe en una sola imagen. En él se funde naturaleza y carácter, el genio del hombre creador y el paisaje. El arte que da una fisonomía a ese pueblo nace de ese ambiente y la montaña con sus caprichosos contornos inspira al hombre y

---

(12) En el Hombre que Rie, reaparecen todas las descripciones dadas antes en una síntesis al referirse a las urcas.: Les ourques de Biscaye, même les plus pauvres étaient dorées et peintes. Ce tatouage est dans le génie de ces peuplades charmantes, un peu sauvages. Le sublime bariolage de leurs montagnes, quadrilles de neiges, et de prairies, leur révèle le prestige âpre de l'ornement quand même. Ils sont indigents et magnifiques; ils mettent des armoiries à leurs chaumières; ils ont de grands ânes qu'ils chamarrent de grelots, et de grands boeufs qu'ils coiffent de plumes; leurs chariots dont on entend à deux lieues grincer les roues, sont enlumés, ciselés et enrubannés. Un savetier a un bas-relief sur sa porte; c'est Saint-Erépin et une sabate, mais c'est en pierre. Ils galonnent leur veste en cuir; ils ne recoussent pas le haillon, mais il le brodent. L'homme qui Rit, op. cit. Vol. II, pag. 64.

le da el sentido de lo bello y de lo pintoresco. Pero no sólo el arte nace de la comunión del hombre con la naturaleza. También se forja de esa manera su carácter psíquico, su filosofía de vida, un espíritu particular que lo distingue de los demás pueblos españoles.

"Los vascos son los hijos del sol, la tierra es alegre, el arte es vivo, sus trajes son policromados, sus muchachas sonrientes, llevan sus animales artísticamente adornadas; en fin, la alegría se muestra en todas partes, en contraste chocante con sus vecinos del sur, "los valencianos, que van tristes y envueltos en sus toscas ropas de lana gruesa."<sup>(13)</sup>

Uno de los aspectos que más puede interesar al viajero que visita por primera vez a un país extranjero es la originalidad y buen gusto de los vestidos. Para comprender la obra de Hugo este hecho tiene una gran significación. El había visto, de niño, los vestidos típicos españoles y es posible que causaran en él una gran impresión. En su viaje a

---

(13) Gaité profonde et superbe. Les Basques sont comme les Grecs, les fils du soleil. Tandis que le Valencien se drape nu et triste dans sa couverture de laine rousse troussée pour le passage de la tête, les gens de Galice et de Biscaye ont la joie, des belles chemises de toile blanchie à la rosée. Leurs seuils et leurs fenêtres regorgent de faces blondes et fraîches, riant leurs acts naïfs, dans leurs industries, dans leurs costumes, dans la toilette des filles. Ibid., pág. 64. L'Homme qui Rit, op. cit. Vol II pág. 64.

los Pirineos se detiene constantemente a describir las vestiduras de aldeanos y campesinos de los cuales, nos dice Raymond Escholier, "le interesó la limpieza y la manera de lavarlos que usaban las montañesas"<sup>(14)</sup>. Estas circunstancias podrían llegar a explicarnos la insistencia continua en el carácter particular de los trajes españoles, que se convierte casi en obsesión.

No hay que olvidar, para la mejor comprensión de este aspecto de la obra hugoliana que el ajuar, la variedad del atavío, fué uno de los elementos más importantes del decorado de las obras románticas. Contribuye al efectismo que es un valor primordial de este tipo de literatura.<sup>(15)</sup>

El traje sirvió para intensificar la emoción, para realizar en el drama efectos que eran poco comunes a la tragedia; además, para clasificar al personaje y para situarlo en su geografía particular o en su medio social. En aquel país de severidad proverbial y de nobleza, donde se une por contraste lo grande y lo magnífico con lo lúgubre, lo vil y lo pequeño, viene a ser el color negro la síntesis de estas sensaciones contradictorias. Para prueba bastaría solamente examinar el quinto acto del drama Hernani. En él se nos da

---

(14) Véase pág. 91.

(15) Les costumes eux-mêmes et les accessoires concourent à réaliser ces effets peu habituels à la tragédie on voit des hommes masqués avec des flambeaux et les décors sombres et fantastiques commencent à faire leur apparition. Brunetiere, F. pág. 72.

un ejemplo de escenificación romántica. La escena representa una magnífico salón con columnas árabes y góticas de un palacio de Zaragoza. Vemos un abigarrado grupo de caballeros y damas, de trajes y flores de colores infinitos y una especie de espectro que "de pié junto a la balaustrada mancha con su negro disfraz la mascarada." Es el vengador, el noble Ruy Gómez que desata su furia de celos contra los dos jóvenes enamorados. Allá en la alegría de la fiesta, otro personaje parece ser el centro de atracción. Viste de negro también, es don Juan de Aragón, la víctima.

Viste también de negro Felipe II, en sus sombrías ensombraciones de su palacio de Aranjuez. Traje negro y falda bordada de jade es la indumentaria de la camarera mayor, la dueña de la reina; y viste de negro la dueña celestinesca que concierta las citas de la casada y el amante. Vestidos de negro entran los consejeros de toga a la gran sesión que se lleva a cabo en el acto cuarto del Ruy Blas y, al comienzo, para producir efecto tal vez, o tal vez para dar a entender su perversidad, se nos presenta al intrigante Don Salustio magníficamente vestido de negro con un paje que lo sigue en traje de igual color.

Traje negro, el toisón de oro al pecho, al lado de la espada, como en los retratos de Velázquez e el Greco, era el distintivo del caballero en la corte. Sin embargo, como si esto no bastase para dar un tono muy particular a el ca-

ballero español, se necesitaba distinguir al noble montañés del noble castellano atribuyéndole una indumentaria que atestiguará su procedencia. Entonces surgen las inmensas capas que se arremangan sobre el brazo al desenvainar la espada, o que se extienden a medio rostro a manera de antifaz para encubrir la identidad, con la ayuda del amplio sombrero caído sobre la frente.

Ya en los comienzos del drama romántico fascinaba a Hugo la indumentaria del montañés. Al trazar la figura de Hernani lo imagina poco más o menos con el traje que describimos arriba. Completaba el conjunto la coraza de cuero, la larga espada, el puñal y un cuerno al cinto. <sup>(16)</sup> Más tarde, al visitar estos lugares, el poeta añade a los vestidos del montañés algunas piezas más. Ahora el soldado y el hombre de montaña se nos presentan con montera y alpargatas que lo identifican:

Les cent coupe-jarrets à face renégates.  
Coiffés de monteras et chaussés d'alpargates. (17)

Notemos que Hugo parece dar a estos objetos una importancia simbólica. Son los menesteres del hombre que va a la montaña. En el ejército de los reyezuelos representan el símbolo de sus soldados, viene siendo algo así como su

---

(16) Victor Hugo: Hernani, Acto I, esc. 2.

(17) : La légende des siècles, Vol. I, pág. 290.

uniforme. El carácter primitivo de esa indumentaria sirve para aumentar el terror. La montera completa su ajuar y los hace aparecer mucho más feroces.

Sur le front des soldats; fièrement vêtus,  
La montera de fer couvre ses fronts pointus. (18)

Claro está, el autor hace probablemente abuso del empleo de estos enseres como tema de la pintoresco. Los soldados que así visten y así calzan pertenecen a la alta Edad Media, y el origen de la indumentaria con que se les presenta es mucho más reciente. Pero, de todos modos, lo que nos interesa es el uso original que hizo de ellos para distinguir al soldado de aquella época como hoy solemos hacerlo en la nuestra distinguiéndolos por su uniforme. Por otra parte, empleó también en las armas una profusión de instrumentos que tuviesen color hispánico, pero que en realidad no pertenecen todos al suelo español. (19) En oposición a la indumentaria masculina, ya severa, ya primitiva o guerrera, se nos presenta la delicadeza, la gracia a veces oriental de la femenina. Poco diremos aquí de ella, ya que en el capítulo sobre la mujer haremos las referencias necesarias a cada caso; pero se-

---

(18) Victor Hugo: La légende des Siècles, . . . cit.  
Vol I, pág. 263-4.

(19) Véase nota de Beret a los versos arriba citados y nota sobre el término "lasso plombé" en *Ibid* pág. 296.

halaremos, aquí sin embargo, una prenda que es común a toda España y que llamó la atención del romántico extraordinariamente. Es la mantilla, símbolo de la española. La mantilla que Hugo confunde a veces con el turbante, es distinción de elegancia y de finura, de individualidad y de gracia. Es la prenda de refinamiento que imitaría algún inculto vencedor de España (pongamos por ejemplo la Inglaterra del Siglo XVI,) siguiendo la vieja ley en que el vencedor inculto ha de imitar al vencido cultivado:

"La plupart étaient coiffées d'un mouchoir roulé autour de la tête, sorte de rudiment par lequel le turban commence en Espagne.....Subir un peu les moeurs de ceux à qui on fait la loi c'est l'habitude du vainqueur barbare vis-à-vis le vaincu raffiné.....C'est pourquoi les modes castillanes pénétraient en Angleterre. (20)

Aquí vemos otra vez a Hugo estableciendo diferencias entre las mujeres españolas a base de esa prenda de vestir. "Las madrileñas llevan basquiña y mantilla. La mantilla, relegada sobre los ojos, les da un aire de coquetería y de gracia. Las de Guipúzcoa la usan sobre la corona de la cabeza." Cuestión de moda simplemente, pero que para el poeta constituye ya una diferencia pintoresca entre ambos lugares de España.

5. Lo picaresco: Mirada España desde ese punto de vista, presentando esos tipos desde lo exterior, observando sus

---

(20) Victor Hugo: L'Homme qui rit, Vol. I, pág. 67.

trajes, se diría que es toda una idea de fiereza, de magnificencia o de gracia. No es así, sin embargo. Se nos ha olvidado otro aspecto de ese pintoresquismo: quizás nos quede lo que es más español: el ajuar picaresco. Aquí tenemos al Hugo, que en su primera juventud quiso hacer una reevindicación del Gil Blas de Santillana para la literatura francesa. He aquí al poeta que presentó en varias de sus obras personajes harapientos, haciendo uso del prototipo que ya tenía una de las más auténticas tradiciones españolas y una de las más antiguas tradiciones literarias. Aquí corremos el riesgo de salirnos un poco del tema. Estamos casi ya en el carácter español: La insidia, la indiferencia y el tradicional amor a la aventura.

Este carácter español, ese aspecto haraposo, pero casi siempre noble, se aparece a Hugo desde su primer paso en España, desde el primer centinela que se presenta:

Je traverse le pont.....Un soldat en pantalon de toile déchirée et en veste de vert rapiécée de bleu au coude et au collet apparait a la portiere. C'est la sentinelle, je suis en Espagne. (21)

Para el poeta, ese centinela harapiento y lleno de indiferencia viene a ser heraldo de España. De esta suerte busca siempre enlazar sus impresiones con la antigua concepción picaresca del español; pero para él representa no solo lo picaresco, sino algo que está en la esencia misma del carácter nacional.

---

(21) Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 406.

En un antiguo drama de Victor Hugo, Lucrecia Borgia, el pretendido español pone en juego toda su maña para despistar a sus adversarios. Estaba en sus planes el tomar dinero prestado. ¿Por qué? "Para tener, exclama Gubetta, no hay nada más español que tener cara de pícaro y llevar vida menesterosa."

"Il n'y a rien qui soit plus espagnol que d'avoir l'air queux et de tirer le diable par la queue (22)

Con esto entramos ya en las cualidades morales del español. Tan íntima relación existe entre todas ellas que nos sería difícil tratarlas por separado, pero trataremos de todas maneras de definir los temas hasta donde fuese posible.

El tema del carácter picaresco español corresponde a un tipo en particular, al bandido o al pícaro propiamente dicho. Por lo tanto delinearemos su carácter más tarde al tratar los tipos de la vida española. Veamos por ahora cuales son las expresiones generales del españolismo de Hugo.

6. El orgullo. En su obra se presenta, sobre todo, acentuado, el orgullo español y el instinto de libertad. Este orgullo, no es sin embargo una jactancia vana, es simplemente una gravedad digna, que no se doblega, no se arredra, aunque se dé el extrañísimo contraste de que ese "pueblo altivo

---

(22) Lucrece Borgia, París, Nelson, Acto I, 2ª parte, esc. 1, pág. 254.

esté gobernado por déspotas vulgares".

Es a la vez el orgullo y la indiferencia, por eso se explica el que al rey le esté permitido hacer lo que le venga en gana. Y termina Hugo pintorescamente simbolizando estas dos actitudes, precisamente por medio de los dos animales que más contribuyen a la vida española. Se compara al rey con el arriero de mulas que en vez de conducir al animal que le corresponde dirige al toro que, en esta ocasión, se deja hacer sin protestar. He aquí explicado, por medio de la paradoja, el mal gobierno español.

El orgullo del español no se presenta en su aspecto individual. Hugo lo concibe con un carácter nacional. Un español se puede presentar en lucha con los extranjeros. Será entonces un campeón del orgullo. Tal es Don Luis de Cárdenas, el embajador ante Cromwell, de una España ya un tanto decadente. Se resiente de que el hombre que tiene en jaque a toda Europa en esa época le haga esperar a él, a un español, ante su puerta, cosa que el mismo don Luis no concibe y así lo expresa:

Pour grand que soit Cromwell, a sa gloire il importe,  
Qu'on voie un Castillan se morfondre a sa porte. (24)

Aquí el orgullo ultrajado ante el hipócrita Lord protector es notado por un italiano, un intrigante como los presenta

---

(23) Victor Hugo: Odes et Ballades, pág. 158.

(24) : Cromwell, Acto II, esc. 1, pág. 145.

Hugo en toda su obra. Este comenta con tono irónico y joco-  
so el incidente:

C'est gai qu'un Espagnol, tremblant dans ce palais  
Mendie en s'indignant un regard d'un Anglais!  
La honte avec l'orgueil lutte sur son visage. (25)

Digno es de notarse que aún muchos años después de la  
publicación de Cromwell, en sus memorias sobre los Pirineos,  
recuerde Hugo otro incidente que ocurrió para la misma época.  
Al pasar frente al lugar donde se celebró el tratado entre  
Mazarín y Don Luis de Haro, se refiere a éste como el atleta  
del orgullo y aquél como el atleta de la astucia. (26) Quizás  
la primera visión que tuvo el poeta de ese orgullo español  
fué al ver las cadenas que los nobles de Valladolid dejaban  
en sus patios en señal de protesta. (27) Había tenido aún más cer-  
ca el ejemplo de esa altanería, en los desprecios que le hacía  
los orgullosos vencidos en el colegio de los nobles de Madrid. (28)  
Aquellos eran ya pequeños caballeros que se hacían llamar  
por su hombre de familia, que combatían ya por la patria y  
que mostraban una rigidez increíble para sus años, como este  
joven duque de Benavente, a quien sus hermanos jamás llama-  
(29)

---

(25) Ibid, esc. 2.

(26) Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 406.

(27) Véase pág. 75

(28) Hugo Raconté, Paris, Nelson pág. 161-168.

(29) Fué este Ramón de Benavente a quien Hugo dedicó una  
de sus Odas en 1825.

ban por su nombre de pila. Este tema del orgullo quedaría como una actitud vana, no obstante, si no hubiese dado origen a dos tendencias que vienen como consecuencia de él: el tema de la venganza y el de la etiqueta.

7. La etiqueta. Surge del orgullo una gran importancia por las fórmulas de cortesía, que hace que los románticos tengan a España como el país de la etiqueta. El caso del duque de Benavente, que antes citamos, no es un caso aislado; es uno de los muchos herederos de familias españolas en las cuales domina una estrecha concepción de la etiqueta. El poeta se siente atraído por esta concepción de la etiqueta y nos la presenta con relación a varios personajes entre los cuales se encuentra la Infanta de Castilla. El personaje será, en este caso, sagrado y aquel que ose tocarla, aunque sera para salvarle la vida, perderá la suya. Teniendo en mente esta idea, crea Hugo uno de los personajes más encantadores de todos sus poemas. Aquella infantita de España, que a los 5 años está rodeada de las solicitudes de la rigurosa etiqueta es un personaje único:

Elle est l'infante, elle a 5 ans, elle dédaigne  
Si quelqu'un, la voyant si tremblante et si frêle,  
Fût-ce pour la sauver, mettrait la main sur elle,  
Avant qu'il eut pu faire un pas ou dire un mot,  
Il aurait sur le front l'ombre de l'échafaud. (30)

La etiqueta de la corte en su estrecha rigidez no se

---

(30) Victor Hugo: La légende des Siècles, Vol. II  
pág. 639.

nos presenta en ninguna parte mejor que en Ruy Blas. Es un drama cuya acción se pasa casi en su totalidad en palacio. Uno de los personajes principales es la reina y Hugo quiere mostrárnosla con todas las trabas que le imponían las reglas de la corte. Con este fin se crea otro personaje al lado de la soberana. Es doña Juana de la Cueva, duquesa de Alburquerque y camarera mayor. Su dogma es: rigurosa etiqueta. Es ella quien espía, determina y guía el mínimo paso de la reina. Ella sabe el código de la corte y le recuerda a la infortunada reina sus deberes. Para que tengamos una idea de la estrechez de esa etiqueta basta con mencionar dos o tres reglas que el poeta pone en boca de la camarera mayor: Si la reina va a salir, debe venir primeramente uno de los grandes del Reino a abrir las puertas. La reina no podrá comer ni entretenerse en juegos más que con el rey o sus parientes, y si ellos no están presentes ha de comer sola. (31)

---

(31) Il faut pour que la reine sorte  
Que chaque porte soit ouverte, --c'est réglé!  
Par un des grands d'Espagne ayant droit à la clef.

Sa majesté ne peut, suivant l'ancienne loi;  
Jouer qu'avec des rois ou les parents du roi  
Quand le roi n'est pas là la reine mange seule.

Victor Hugo: Ruy Blas, Paris, Nelson, Acto II,  
pág. 57-58.

Asimismo le está prohibido a la reina mirar por la ventana, y si una carta llega para su majestad, ha de ser la camarera mayor quien la lea primero.

Este exagerado color que se da al ceremonial de la corte, presentando solamente lo más estrecho, lo más inconcebible, tiene un doble fin en el drama Euy Blas. Lo primero es el color local, el efectismo, hacer de esa corte española algo excepcional, algo chocante y cruel. En segundo lugar, prepara el ambiente para el drama que va a desarrollarse.

Por otra parte, Hugo nos presenta la etiqueta de la corte en otro personaje que no deja tampoco de ser pintoresco: el Grande de España. De la etiqueta de este individuo, el autor describe dos actitudes: Puede permanecer con su sombrero puesto ante el rey y tiene el derecho a ser tuteado por él. Por esos dos privilegios llama la atención del poeta. En el drama Hernani se sirve de esas dos reglas de la etiqueta para resolver el misterio, para decidir la vuelta del bandido a la sociedad: El proscrito se encuentra frente a su rey con sus compañeros, acusados de conjuración. El rey los enjuicia a todos, menos a él, porque no lo conoce; pero él es Grande de España y tiene derecho a cubrirse. Así lo hace y ordena a los suyos que hagan lo mismo para hacer valer sus derechos.

---

(33) Victor Hugo: Hernani, Acto. IV, esc. 4, pág. 140.

Podría tal vez reprocharse a Hugo algunos excesos en ese desarrollo poético de las costumbres españolas. No puede sin embargo tomarse a mal el hecho de estas exageraciones, pues si Hugo visitó a España dos veces, los recuerdos de<sup>v</sup> primera visita, lo hemos ya dicho y repetido, podría contribuir más a formar en su imaginación una imagen fantástica que a producir una impresión verdadera. En la segunda, la impresión visual recibiría la influencia de conceptos ya hechos, de prejuicios formados por lecturas y relatos y aún por la propia concepción que él mismo se había forjado de acuerdo con esas lecturas y relatos, y que ya venían sustituyendo a la realidad. Después de su viaje a España en 1843, es la parte norte del país la que figura constantemente en su obra, pero no resulta así con el carácter, o retrato psíquico de los habitantes. Fuera de las descripciones de los montañeses y de los tiranos, que se refieren particularmente al traje y al aspecto físico, hay una concepción del carácter que no es original del autor, sino que se había creado anteriormente en Francia y que puede o no ser cierta en su totalidad, pero que corresponde a toda una nación. Por el contrario, el enfoque pintoresco exterior, aunque siga casi siempre los modelos trazados por la tradición, añaden, a nuestro juicio, una cierta independencia en la obra de Hugo y una mayor variedad.

CAPITULO VII

LO CABALLERESCO Y OTRAS MANIFESTACIONES DE LA VIDA

CAPITULO VII  
LO CABALLERESCO Y OTRAS  
MANIFESTACIONES DE LA VIDA ESPAÑOLA

En el capítulo anterior convinimos en que Hugo presenta unos tipos de españoles que vistos desde el punto de vista espiritual varían muy poco. El enfoque del paisaje ha cambiado bastante, pero no así la apreciación del carácter del español. Hemos visto ya, que si algunas variaciones se registran, son de carácter exterior. Por otra parte, toda visión de España se basa en la antítesis, y por consiguiente, el espíritu del hombre participa también de esa cualidad. Esta idea concuerda casi totalmente con la idea que durante el movimiento romántico reinó en todas partes y fué cultivada por todos los autores. Así, aceptando que todos considerasen al español como individuo de contrastes, empezariamos examinando la obra de Hugo desde el mismo momento del apogeo del romanticismo.

Para hacernos una idea de cómo nuestro autor entiende la "gravedad española", recordemos que al describir una ciudad nos dice que en ella "los vivos van callados como los muertos"<sup>(1)</sup>. Aquí la gravedad llega al punto máximo de la plasmación pictórica, semejante a los cuadros del Greco. Y es posible también que al describir esos caballeros tuvie-

---

(1) Victor Hugo: Les Orientales, pág. 2.

se en mente los retratos de nobles vistos en alguna parte, como aquellos que admiró en la galería del Palacio de Maserano y que le sugirieron la galería de retratos de los antepasados de Ruy Gómez de Silva. Al concebirlo de esta manera no parece pensar en el lado extravagante del español; en el caballero de los muchos nombres, el gran bebedor, o el sujeto envuelto en harapos, de capa caída, larga espada y ancho sombrero, y que se pavoneo con aire de rey. (2)

1. El caballero. Antes de pasar a definir el concepto caballero debemos aclarar que este concepto sufrió varias modificaciones de acuerdo con los cambios políticos del autor. Para evitar confusiones sería preferible establecer una diferencia entre caballero y noble. El noble es el personaje que posee un blasón, es lo opuesto al vulgo. Es corruptible y muchas veces está ya corrompido, mientras que el caballero es un individuo de cualidades excepcionales.

Situemos a este personaje, al noble español del siglo XVI, en su castillo y ambiente natural. Allí lo encontramos ya viejo, rodeado de los retratos de sus antepasados, como el Ruy Gómez en Hernani. Su culto por los antepasados le hace preservar aquellas venerables reliquias de su familia que lo inspiran, le amonestan y son modelo de su vida. A ellos se vuelve en busca de consejo, cuando su honor está

---

(2) Véase capítulo sobre el pícaro.

en peligro, o al hacer justicia; porque esos antepasados son, sobre todo, la salvaguardia de una noble tradición de honor. Buscando su alcurnia, nos lleva Hugo a la antigüedad clásica. ¡Los primeros antecesores de Ruy Gómez vienen de la nobleza romana! <sup>(3)</sup> Se establece primeramente el rancio abolengo. Pasemos luego a sus cualidades. Ese antiguo caballero español se nos presenta adornado con las cualidades homéricas, como convenía al hijo de una <sup>(4)</sup> eda heroica.

Lo vemos compartiendo su hogar con los que le pidan asilo. La hospitalidad es para él un sentimiento sagrado, que no se puede ni negar, ni violar. Si se trata de alguien que pide posada no hay que preguntar quién es, sólo ofrecer su morada, pues la felicidad entra con el extranjero que se alberga en casa. <sup>(5)</sup>

En ese país de la etiqueta, sería un grave error dejar esperar al huésped, pero notemos que no se trata simplemente de cortesía, es aun más; es el sentido religioso lo que hace considerar al extranjero como un ser sagrado.

---

(3) Celui-ci, des Silva  
C'est l'ainé, c'est l'aieul, l'ancêtre, le grand homme!  
Don Silvius qui fut trois fois consul de Rome.  
Victor Hugo: Hernani, op. cit. pág. 79.

(4) Vease el prefacio del Ruy Blas.

(5) Le page: Monseigneur, à la porte  
Un homme, un pèlerin, un mendiant, m'importe  
Est là qui vous demande asile,  
Ruy Gómez: Quel qu'il soit.  
Le bonheur entre avec l'étranger qu'on reçoit  
Victor Hugo: Hernani, op. cit. Acto III esc. 1  
pág. 16.

Hugo ha unido este sentido de la hospitalidad a la religiosidad española, creando así un concepto de la cortesía que no se basa simplemente en hechos exteriores. Por eso se rinde tributo al huésped, aunque sea un mendigo, un bandido, o no importa quien. (6)

Entrará el personaje ante el señor del castillo, sin hacerse anunciar por su nombre, pues, no será necesario; ni tampoco será necesario que el paje que lo ha visto se lo pregunte. El señor del castillo tampoco osaría hacerlo, pues, quienquiera que llegue bajo su techo se llamará huésped; (17) y aún después que el noble español sabe que su protegido no es otro que un bandido peligroso y rival suyo, le protege con toda su autoridad, porque está bajo su techo, es decir, bajo su custodia, y su vida, por esta causa, es sagrada. (8) Desde el momento en que el peregrino entra en la casa del noble, ni aún el rey, a quien el noble considera como el representante temporal de Dios en la tierra, podría

---

(6) A propos, et celui qui nous demande un gîte?  
Dis lui d'entrer, fais-lui nos excuses, cours vite.  
Laisser son hôte attendre. Ah! C'est mal.  
Ibid.

(7) Sois le bienvenu. Reste, ami, ne te fais faute  
De rien. Quant a ton nom, tu te nommes mon hôte.  
Qui que tu sois, c'est bien! Et sans être inquiet,  
J'accueillerais Satan, si Dieu me l'envoyait.....  
Ibid, pág. 79.

(8) Frere a toucher ta tete, ils risqueraient la leur  
Fusses-tu Hernani, fusses tu cent fois pire,  
Pour ta vie au lieu d'or offrit-on un empire,  
Mon hôte! je te dois protéger en ce lieu,  
Même contre le roi, car je te tiens de Dieu!  
S'il tombe un seul cheveu de ton front, que je Meure.  
Ibid, Acto III, esc. 3, pág. 83.

intervenir con él, pues su sentido religioso de la hospitalidad le hace mirar a ese personaje como envío de Dios mismo.

2. Concepto del Honor. Por este alto concepto de la hospitalidad y del honor, el noble Ruy Gómez no puede concebir que su huésped le haga traición. Cuando el huésped lo traiciona, su asombro no tiene igual. El honor mancillado necesitará una venganza digna del festín de las siete cabezas de los infantes de Lara y el noble español se encuentra por eso en la mayor desesperación, pues todos sus conceptos, todas las virtudes que ha observado durante su vida y su código moral se encuentran en pugna. El caso reclama inmediata y horrible venganza, pero ese ofensor es su huésped y el huésped es sagrado. Aunque él quisiera faltar a este divino mandato, no tendría el derecho a mancillar así la memoria de sus antepasados, ya que este huésped es también el protegido de ellos. Es, pues, el momento, en que nuestro héroe se dirige a aquellas venerables figuras en busca de consejo:

Mais, mieux encore que moi, vous lisez dans son âme.  
Oh, ne l'écoutez pas! C'est un fourbe! Il prévoit  
Que mon bras va sans doute ensanglanter mon toit,  
Que peut-être mon coeur ~~vou~~voue dans ses tempêtes  
Quelque vengeance, soeur du festin des sept têtes,  
Il vous dira qu'il est proscrit, il vous dira  
Qu'on va dire Silva comme l'on dit Lara,  
Et puis que'il est mon hôte, il puis qu'il est votre  
Hôte

Mes aieux, mes seigneurs, vouez: est-ce ma faute? <sup>(9)</sup>

Toda la desesperación del noble está trazada de tal manera que inspire al lector solamente veneración. Hay un profundo respeto por esa figura épica del caballero español. No hay baja en él y es precisamente por eso que su situación es tanto más problemática. Sólo se necesita una acción exterior, la acción de otra persona que corte el nudo de la tragedia, un personaje con un rasgo de nobleza semejante al del conde. Ese personaje se presenta, es precisamente el mismo traidor, el bandido; pues en España el bandido, como lo veremos más tarde, es también un caballero. Ese huésped traidor, que pecó porque su pasión es superior a todo, reconoce su falta y está dispuesto a expiarla. <sup>(10)</sup>

Sin embargo, no sabemos si el duque habría sacrificado el respeto a su huésped por la venganza de su honor, pues en el momento en que vacila ante esta alternativa se presenta el rey pidiendo precisamente al mismo ofensor que también

---

(9) Ibid, Acto III, esc. 15, pág. 192. Acto III, esc. 5  
pág. 92.

(10) J'ai du sang. Tu feras bien de le verser,  
D'essuyer ton épée, et de n'y plus penser.  
Ibid, pág. 93.

lo era contra el rey; y el noble caballero, el noble ofendido que pudo encontrar aquí un medio para su venganza sin manchar su espada, se niega rotundamente a entregarle, fiel a aquel precepto que había expuesto al recibirlo en su casa. Lo defenderá contra todos y contra el rey, pues su llegada obedecía al mandato de Dios. Y si es cierto que esto constituía una falta a su rey, hacer lo contrario sería una falta a su honor, y el honor aquí como en Calderón, también

"es patrimonio del alma  
y el alma sólo es de Dios."

El rey, en esta lucha contra el honor y la resistencia de su vasallo, pondrá en juego toda suerte de estratagemas. Ha fallado la fidelidad de su vasallo, pero cree el monarca que el enamorado anciano podrá ceder si le arrebatara el único lazo que le tiene unido a la vida: su sobrina doña Sol. Por un momento, al echar en la balanza la pasión y el honor, no se sabe de qué lado habrá de inclinarse. Es sólo un momento de vacilación. Nadie puede jamás doblegar la firme  
(11)  
voluntad del anciano. Amor, casa, bienes, vida, todo está dispuesto a entregar antes que permitir una mancha a su antiguo nombre.  
(12)

---

(11) Prends-la donc! et laisse moi l'honneur.

Ibid., Acto II, esc. 6, pág. 100. Acto II, esc. 6,  
pág. 100.

(12) Mieux voir croître du chanvre où ma tour s'éleva  
Qu'une tache ronger le vieux nom de Silva.

Ibid., pág. 100.

Todas estas cualidades hacen del noble Ruy Gómez un ejemplo de héroe medieval, pero sobre todo, se busca el ideal del caballero en España, porque España es el país que ha conservado la tradición. Por eso, en todo momento, se hace a Ruy Gómez actuar a base de esas normas, para que pruebe que "tiene en sus venas la buena sangre española." (13)

El concepto del orgullo, no interfiere con estas altas cualidades. El orgullo es conciencia de valor. Es la satisfacción de un basón libre de mancha. ¿No es acaso el honor lo que está sobre todas las cosas?

3. La Venganza: Dishonrado por ambos, por el rey y por su huésped, el noble se prepara inmediatamente para la venganza. Primeramente lanza el reto al rey. Luego, devuelve la libertad a su prisionero y le entrega una espada, para que su muerte sea en toda regla. Se trata de honor y venganza, pero las reglas de la etiqueta tienen que cumplirse al pie de la letra. Y ahora encontramos un nuevo concepto del honor. Aunque el duelo tiene que celebrarse entre iguales, para cruzar el hierro con un noble ofendido no se necesita que su ofensor sea noble también. Al menos lo cree así Ruy Gómez, para quien todo ofensor es gentil hombre

---

(13) Ibid., Acto III, escena 1, pág. 71. Acto III, esc. 1, pág. 71.

(14) Car vous me la pairiez, altesse n'est-ce pas?  
Ibid.

cuando hay que reclamar venganza:

Noble ou non, pour croisser fer avec le fer,  
Tout homme qui m'outrage est assez gentilhomme. (15)

El bandido, por su parte, después que ha reconocido su falta sólo quiere recibir el castigo con la muerte. Pero si recordamos el hecho de que este individuo ha venido aquí porque ama a Doña Sol, será también él ofendido por el rey cuando este último perpetra el robo de la mujer amada. Necesitará su vida para vengarse y sólo propondrá a su noble anfitrión y juez que le perdone la vida y hasta que la venganza se consume y mientras tanto será él su compañero.

De este momento en adelante la única forma que asumirá el concepto del honor en la obra será la venganza, porque este medio es su única salvaguardia en caso de ofensa. Si examinamos desde el principio del origen de Hernani, veremos que éste, si es precisamente un forajido, es por cuestiones de honor y de venganza. Esa es la causa de su desarraigo moral y no se le puede tomar a mal, pues en esta concepción del español, el vengador deja de ser hombre vivo; se disuelve su personalidad para convertirse en fuerza ciega que marcha. La venganza es, más que un deber, una religión que se impone a todos los deberes y que es más fuerte que la pasión y que la vida misma. Es trascendente y aun en los

---

(15) Ibid, Acto III, esc. 8, pág. 107. Acto III esc. VII  
pág. 107.

mueitos perdura. Ellos son vengadores y vengados si en el honor había mancilla. Esa es el gran secreto de Hernani, que proscrito, no es más que un instrumento de una fuerza superior.

.....Tu me crois peut-être  
Un homme comme sont tous les autres, un être  
intelligent qui court droit au bout qu'il rêva.  
Détrompe-toi, Je suis une force qui va!  
Agent aveugle et sur de mystères funèbres!  
Une âme de malheur faite avec des ténèbres. (16)

Vemos la absorción completa del personaje en el sentido de la venganza. No hay que olvidar la influencia que ejercen los muertos si han sido ofendidos. Esto es lo que explica la tragedia de Hernani. Su ruina no se debe a su amor por Doña Sol, sino el haber olvidado la venganza de su padre. Lo que había sido asunto personal se convierte en herencia de familia y se transmite de padre a hijo, de generación en generación. Si el joven Hernani consagra su vida de esta manera a la reconquista del honor, ¿que no diríamos del viejo Ruy Gómez a quien ya se ha presentado con tanta firmeza? El es precisamente la fuerza ciega que desencadena la tormenta final. El enamorado Hernani le ha dado su promesa de morir cuando oiga el sonido del cuerno de ca-

---

(16) Victor Hugo: *Hernani*, op. cit. Acto III, esc. 4  
*Ibid*, Acto III, esc. 4, pág. 88.

(17) *Mon pere tu te venges sur moi qui t'oubliais*  
*Ibid*, Acto V, esc. 6 pág. 174.

(18) *Nuit et jour, en effect, pas à pas, je te suis.*  
*Un poignard à la main, l'oeil fixé sur ta trace,*  
*Je vais. Ma race en moi poursuit en toi ta race.*  
*Ibid*, Acto I, esc. 4, pág. 44.

za que le ha entregado en prenda. Desde este momento cambian nuestras simpatías por el noble. Su firmeza es inquebrantable, pero su crueldad no tiene límites. Se presenta, para que su venganza sea más cruel, en medio del triunfo y la alegría. Deja que el afortunado amante entrevea solamente la felicidad futura al lado de su esposa. Entonces se presenta como una fuerza infernal y destruye su dicha.

No es ya sólo el tema del honor. Hugo ha introducido una nueva concepción de la venganza. Esa fuerza ciega no piensa ya en el honor, sino en consumir un propósito aunque se ponga en juego el destino de un imperio. Esta es precisamente la base de otra obra sobre España, el Ruy Blas. Don Salustio, el vengador de esta obra es, por el contrario, un personaje de sentimientos bajos. Es la misma voluntad fuerte puesta al servicio de un hombre sin escrúpulos. Su historia puede sintetizarse de la siguiente manera: A un noble, una reina ofrece una de sus dueñas por esposa, para que pague la deshonra que ha cometido en ella. El noble concibe una venganza. No se detendrá hasta que haga a esta reina amante de su lacayo. La tragedia se produce cuando el lacayo y la reina llegan a amarse verdaderamente y que su amor se estrella contra la venganza. No obstante, aquí se puede decir que, si esto sucede así, es porque la nobleza está en el lacayo y no en el señor. Pero de todas maneras el resultado es el mismo, aunque el método varíe. El noble

hará las cosas mas inconcebibles: desaparecerá, se desterrará, perderá su fortuna si es necesario y, por último, pierde también la vida, pero su intento se logra. (19)

4. Concepto de la muerte como vengadora de agravios.

El fin de la venganza, naturalmente, es la muerte. El honor mancillado sólo se lava con sangre, pero hay sin embargo un cierto fatalismo en estos vengadores. Además de "fuerza que va", de ser una especie de instrumento guiado por un espíritu que urde en las tinieblas, este vengador es casi siempre un ser que paga su triunfo con la muerte.

Un caso típico es el de Hernani y Ruy Gómez de Silva. Estos dos vengadores se ven obligados a cooperar en una misma empresa de venganza en el momento en que uno debe vengarse del otro. Su hazaña no se realiza en la persona del rey, pero la fatalidad habrá de aniquilarlos.

El caso de don Salustio aparentemente es distinto. Este representa una nobleza en decadencia y como tal se conduce. Muere asesinado pagando con la vida el crimen de sus bajas acciones. Quiere ejecutar una venganza y lo logra, pero a la misma vez, la infortunada e inocente víctima que toma como instrumentó, venga en él su infortunio. Este último, sin embargo, no podrá escapar tampoco a la muerte y el único camino que le queda es el suicidio por el veneno.

---

(19) Ah! Vous m'avez cassé! Je vous detrone, moi  
Ah! Vous m'avez banni! Je vous chasse, et m'en  
vante!  
Ah! Vous m'avez pour femme offert votre suivante!  
Moi, je vous ai donné mon laquais pour amant,

El medio que hemos visto hasta ahora para llevar a cabo la etapa final de la venganza es el duelo, si se trata de personajes de nobleza de carácter como Hernani, o Ruy Gómez de Silva. Ambos personajes provocan a duelo al contrincante. En el primer caso, es el bandido al rey, en el segundo, el noble al bandido. Digno es de notarse, que en ambas ocasiones se trata de una contienda desigual, en cuanto a estado social se refiere. Sabemos además que las reglas del duelo prescriben que, para cruzar el acero con un noble, debe hacerse con otro personaje de igual alcurnia. Ahora bien, Hugo nos da la razón de las licencias que toma y encomienda a sus personajes el justificarlas. En Hernani, los personajes alegan por dos veces su igualdad ante la muerte y, por consiguiente, la igualdad del ofendido ante el ofensor. Las palabras del bandido Hernani son concluyentes: El rubor de la afrenta es igual a la púrpura en el manto del rey y, para Ruy Gómez, "todo ofensor es suficientemente noble para recibir el castigo de la venganza." Sin embargo, ninguno de los ofensores en la obra de Hugo muere por la espada, excepción hecha de Don Salustio. En los demás casos el poeta se sirve de otro medio, para evitar la escena de efectismo del duelo. El medio usado es el

---

(20) C'était d'un imprudent seigneur roi de Castille  
.....Je ne suis pas roi,  
Mais quand un roi m'insulte et pour surcroît me raille,  
.....  
Ma colère va haut et me monte à sa taille,  
Et prenez garde, on craint, quand on me fait affront,  
Plus qu'un cimier de roi la rougeur de mon front,  
Victor Hugo: Hernani, Acto II, esc. 3, pág. 58. pág. 58.

veneno, no para asesinar vilmente, sino como medio para privar de la vida en forma digna. En esta forma llegamos al tema del suicidio en la obra de Hugo, que como hemos visto con referencia a España, es solamente la culminación de la venganza. Por eso es que Ruy Blas, después de haber asesinado a Don Salustio, salva su honor, su amor y su nombre, por medio del veneno. El otro caso es el de Hernani: Aquí es el ofendido mismo quien lleva a su víctima el tósigo que le ha de quitar la vida. Quizás la idea del veneno español, no es sino una trasposición, en la obra de Hugo. Sabido es que los románticos eran hábiles en eso de encontrar medios para librar a sus personajes de la vida desgraciada. Hugo mismo, fué uno de los escritores que más usó de este medio. Tómese por ejemplo el caso de Lucrecia Borgia. No podemos olvidar que los Borgias eran españoles, aunque su influencia se ejerció más aún en la política italiana, pero esto lleva a Hugo a establecer una relación entre el veneno administrado por italianos y españoles, confundidos todos ellos en filtros de distinto efecto. "Los españoles son hábiles en los venenos que hacen morir, los italianos en los venenos que hacen amar."<sup>(21)</sup>

El veneno español causa la muerte. No es el filtro que da el amor, sino el que al dar la muerte permite conservar el amor, según lo vemos en los dramas Ruy Blas y Hernani.

---

(21) Marie Tudor, Nelson, jornada 1<sup>a</sup> pág. 16.

A la vez, es un horrible brebaje que enajena el juicio y que, como un espíritu vivo, hace surgir en el corazón un monstruo que lo devora.

Ciel! des douleurs étranges!.....  
Ah! jette loin de toi ce philtre!-ma raison  
S'égare. Arrête! Hélas! Mon don Juan, ce poison  
Est vivant! ce poison dans le coeur fait éclore  
Une hydre a mille dents qui ronge et qui dévore!  
Oh! je ne savais pas qu'on souffrit a ce point.  
Qu'est-ce donc que cela? c'est du feu! ne bois  
point. (22)

Los horribles dolores de una muerte provocada por un veneno de cualidades fulminantes no arredra al suicida. Tampoco lo detiene la idea de la perdición de su alma y del infierno por cometer violencia consigo mismo. El suicidio se consagra. Es simplemente una liberación. Se santifica, por decirlo así, y si se comete esa violencia no es por falta de religión, sino por ella misma; pues el personaje muere afirmándose en un concepto de un alma inmortal y por ella jura, y por ella quiere conseguir el medio liberador:

.....Par pitié, ce poison  
Rends-le moi! Par l'amour, par notre âme immortelle (23)

Jura por su alma y quiere liberarla por medio del suicidio, no porque crea que ha de condenarse, sino porque cree que esa liberación es el comienzo de una vida de bienaventuranza. Se crea así la concepción de una suerte de misticismo hispano-pagano. Son personas que reconociendo la inmor-

---

(22) Víctor Hugo: Hernani, Acto V, esc. 6, pág. 175.

(23) Ibid, pág. 176.

talidad de su alma actúa sin ningún sentimiento cristiano; hacen de la venganza el objeto de su vida y del suicidio, escape de ella. Viven arrogantemente hasta la hora de su muerte y entonces conciben la idea de la bienaventuranza. Sin embargo, gracias a esa mezcla de catolicismo y paganismo se logra amortiguar el efecto de la tragedia. (24)

No obstante, nos parece descubrir una actitud un tanto distinto en el viejo Ruy Gómez. Este reconoce el límite de su pecado. Nos parece que comprende más el dominio del mal. Sólo que, guiado por esa fuerza o fatalidad que él mismo conoce y a la cual no puede sustraerse, tiene que aceptar y llevar a cabo su venganza. Hay en él una posición resignada ante la suerte y va como cegado por ella, inmolando así a su venganza la vida de dos seres felices. Esa fuerza subyugadora lo empuja a matarse luego, pero teniendo siempre claro lo irreparable de su perdición. (25)

5. El catolicismo español. Después de estos ejemplos nos sería muy difícil hacernos una idea del español cristiano. Tendríamos que aceptar que el español reconoce el poder del pecado y actúa a veces como cristiano, pero que muere co-

---

(24) Calme- toi. Je suis mieux.-Vers des clartés nouvelles  
Nous allons tout a l'heure ensemble ouvrir nos ailes.  
Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.  
Victor Hugo: Hernani, Acto V, esc. 6, pág. 178

(25) Ibid, pág. 176.

mo pagano. Ya hemos dicho en otra parte que Hugo no comprendió o no le interesó la religiosidad española. A pesar de la poca importancia que dió a este aspecto de la vida española, podríamos señalar, en otras partes de su obra, dos concepciones distintas sobre este tema. La primera corresponde al Hugo católico y respetuoso del orden establecido, a la misma vez romántico y, por ley de su escuela, un "révolté." Por lo tanto, la concepción del hombre religioso en esas primeras obras ha de ser esencialmente medieval. El modelo de la monja presentado aquí es el de Doña Padilla de Flor dedicada a sus devociones y orando por la salvación de los malvados. Pero no es tanto la monja lo que interesa al poeta romántico, sino las ruinas del convento, porque en la ruina se evoca la leyenda.<sup>(26)</sup>

No piensa en la religiosidad que se amparó en esas paredes que hoy son ruinas, sino que busca allí la leyenda pintoresca, el contraste de lo que en un tiempo fué magnificencia, donde se deslizó la vida y las pasiones antaño y hoy de desliza la vida sencilla de unos cabreros con sus rebaños.

---

(26) Aujour'hui, des fureurs divines  
La patrie enflammant ses récits,  
Vous montre se penchant deux ravines  
Quelques tronçons de murs noircis,  
Deux clochers que les ans crevassent,  
Dont l'abri tuerait ses béliers.

Victor Hugo: Odes et Ballades, pág. 509. pág. 509.

A eso se reduce la religión de ese comienzo, a paisaje y leyenda. Pero como se trata de dar por doquier la nota de españolismo; será necesario colocar algo que refleje de algún modo la religiosidad española. Habrá, claro está, una gran parte dedicada a la inquisición. Pero esto, por lo que tiene de político, lo trataremos en capítulo aparte. Queremos buscar la visión, en su obra, de una religión cristiana con el carácter que le podría imprimir un pueblo algo primitivo y de contrastes chocantes y, en efecto, encontramos rasgos de vez en cuando de un catolicismo medieval. Hernani, por ejemplo, se disfraza de peregrino con el fin de ocultar su identidad. Fingiendo ir para Zaragoza se detiene en casa de Ruy Gómez de Silva y, contestando una pregunta de su anfitrión, dice que ha hecho un voto a la Virgen del Pilar. Entonces vemos al noble anciano haciendo una apología de los votos, aunque no se mencione en ella el verdadero sentido de la religión, ni se alude con esto a salvación del alma. Sólo se presenta otro aspecto del honor español. El no cumplir una promesa compromete el honor de un caballero y especialmente si la promesa es a los santos. Es otro aspecto no de religión, sino del carácter. El peregrino cumplirá su promesa con la misma cabalidad que si se tratase de un

---

(27) Il faut n'avoir point d'ame  
Pour ne point acquitter les voeux qu'on fait aux  
saints.  
Victor Hugo: Hernani, Acto III, esc. 2, pág. 78.

compromiso con una persona cualquiera. Recordemos no obstante, que aquí no se trata de un peregrino de veras, sino de un impostor, pero de todas maneras el autor se encargará de presentarlo de tal suerte que no arroje sombra alguna de sospechas sobre su identidad. Le retrata con la piedad que sería conveniente, en su opinión, para un español de la época. Como era necesario que el peregrino dijese algo más de su devoción, le pregunta el noble anciano si no llevaba otro fin a Zaragoza, a lo cual contesta Hernani que espera ver arder las hachas y los cirios y ver en el "fondo del oscuro corredor a nuestra Señora del Pilar brillando en su nicho y en sus oros." (28) Notemos que todo su culto es simplemente visual, pictórico y sobre todo efectista. Todo nos hace pensar en esa superficialidad de la religión romántica, que no se amparaba ya en el sentido verdaderamente cristiano, sino en el sentido poético. Esto nos lleva a concluir que Hugo no comprendió la religiosidad española, sino que trasladó a ella su concepto romántico de poesía y de leyenda.

---

(28) Qui, je veux voir-brûler les flambeaux et les cires  
Voir Notre-Dame, au fond du sombre corridor,  
Luire en sa chasse ardente avec sa chape d'or.  
Victor Hugo: Hernani, op. cit. Acto III, esc. 2,  
pág. 78.

6. El convento y los elementos orientales en la religión: Después que Hugo perdió la fé religiosa se operó un cambio en su concepción de la religiosidad española. Ahora, en rebelión abierta contra todo, el hombre que se considera a si mismo un profeta, llevará su batalla contra el catolicismo. Como fué precisamente en España donde el catolicismo ejerció más su influencia, fué a España que se dirigieron con más saña estos ataques. Sin embargo, Hugo no hace más que atacar ese catolicismo pintoresco que él se había imaginado existir en España. Encuentra hasta el medio para hacer del catolicismo español una faceta del orientalismo que él había contribuido a crear. Otra vez tenemos el convento, pero no el de ruinas, sino el convento oriental, una copia del serallo. (29)

---

(29) Le couvent espagnol était par excellence le couvent catholique. On y sentait l'orient. L'archevêque Kislar-aga du ciel, verrouillait et espionnait ce serail d'âmes réservé à Dieu. La nonne était l'odalisque, le prêtre était l'eunuque. Les ferventes étaient choisies en songes et possédaient Christ. La nuit, le beau jeune homme nu descendait de la croix et devenait l'extase de la cellule. De hautes murailles gardaient de toute distraction vivante la sultane mystique qui avait le crucifié pour sultan. Un regard dehors était une infidélité. L'inpace remplaçait le sac de cuir. Ce qu'on jetait à la mer en orient, on le jetait à la terre en occident. Des deux cotés, des femmes se tordaient les bras; la vague aux unes, la fosse aux autres, ici les noyées, la les enterrées. Parallélisme monstrueux.....  
Victor Hugo: Les Misérables, Paris, Nelson, Vol. II, pág. 170.

Hugo inventa un fantástico paralelismo para mostrar la crueldad semibárbara de una devoción que debió de celebrarse en la oscuridad de los conventos. Para eso se establece la analogía entre el serrallo y el convento español, del éxtasis místico con la elección del sultán. Finalmente hace historia de la infracción a las reglas conventuales comparándolas con los bárbaros castigos a las mujeres infieles y, por último, presenta como eunuco de este serrallo al sacerdote.

La obra Torquemada empieza con la presentación de un convento que se asemeja bastante al claustro que describimos arriba, aunque aquí la crueldad y el encerramiento aparecen ligados al tema político. Junto a ese convento, que sirve de escenario al primer acto, hay un cementerio con sus sepulcros abiertos que piden víctimas impías. Los condenados han de enterrarse vivos, tan discretamente, que nadie se entere de su fin. Allí parecen o, más bien, "se extinguen sin aire como una antorcha" y los devora el hambre y la sed. (30)

Para un autor enemigo de todo lo que fuera contra la naturaleza del hombre, una devoción tan cruel podría parecerle abominable. Por eso inventa y exagera todas las circunstan-

---

(30) Tu vas t'éteindre ici sans air comme un flambeau  
La faim, la soif. Mourir, c'est horrible.  
Victor Hugo: Torquemada, Paris, Nelson, 1<sup>ra</sup> parte  
Acto I, pág. 69.

cias de las reglas monacales. Se había pronunciado contra la oración que no fuese natural y sencilla y esto lo lleva a pintar unos horribles conventos donde por la crueldad del arte se incitaría a la oración y a la penitencia. El convento debió de ser fúnebre para que inspirase el desprecio a lo terreno y sus imágenes tienen toda la crueldad de una devoción exagerada hasta el extremo. Allí también, como en esa imagen de la virgen del Pilar en Zaragoza, <sup>(31)</sup> alterna la brillantez con la oscuridad; pero ahora la brillantez en la tiniebla tiene un propósito ante los ojos del poeta: el aniquilar todo pensamiento de humanidad:

Le couvent espagnol est funèbre. La montent dans l'obscurité, sous des voutes pleines de brume, sous des domes vagues à force d'ombre, des massifs autels babéliques, hauts comme des cathédrales, là pendent à des chaînes dans les ténèbres, d'immenses crucifix blancs; là s'étalent nus sur l'ébène, de grands christes d'ivoire; plus que sanglants, saignants; hideux et magnifiques, les coudes montrant les chairs, couronnés d'épines d'argent, cloués de clous d'or, avec de gouttes de sang en rubis sur le front et des larmes de diamants dans leurs yeux. Les diamants et les rubies semblant mouillés, et font pleurer en bas dans l'ombre..... Tels sont les vieux monastères de L'Espagne. Repaires de la dévotion terrible, antres de vierges, lieux féroces. (32)

Todo este magnífico conjunto de seres espectrales que se destacan en un fondo fantástico, no tiene otro fin que el de llevarnos a concebir una horrible religión que aniquila a los que la practican. Es la purificación por el martirio. Aquí el hombre no es ya un ser humano, sino un poseído

---

(31) Véase pág. 129

(32) Victor Hugo: Les Misérables, Libro 7<sup>o</sup>. Vol II, pág. 170.

por la manía de la religión, la mujer es una esposa -esposa de Cristo- pero todos estos seres parecen entregarse a la oración, no por el bien que en ella se encuentra, sino por una especie de placer, de voluptuosidad que de ellas se deriva. (33) Es otro aspecto del español, como hombre de contrastes. De la misma manera que nos presenta a esos seres torturados por la oración traza un retrato de Felipe II, con su tétrica figura y entregado a sus oraciones; o al rey don Fernando el Católico que después de un sacrílego discurso en que el mismo monarca se reviste de una impiedad diabólica, se arrodilla devotamente a hacer sus plegarias. (34) También la católica Isabel se entrega piadosamente a sus oraciones, actitud que constituye un contraste chocante con la crueldad con que Hugo la presenta. Con intencionado fin de denigrar esa religión nos presenta primeramente una acción tiránica de la reina, luego, como medio para calmar el espíritu, la unción y el rezo:

.....J'ai l'esprit trouble.  
Monsieur, si nous disions un pater? (35)

Esta duplicidad del orante no es, evidentemente, puro

---

(33) Vea cita en la pág.

(34) Tu trembles dotant et prenant pur un songe  
L'ivresse où maintenant devant toi je me plonge,  
Fournaise où sous les yeux brûle et bout mon passé,  
Mon rang, mon sceptre, et d'où je sortirai glacé!  
Maintenant finissons nos prières.  
Victor Hugo: Torquemada, parte I, Acto I, esc. 2.ª,  
pág. 25.

(35) Ibid., Acto II, 2ª. parte, pág. 147.

pintoresquismo. Por algo se recalca la crueldad de los personajes. Todos ellos-los que hemos visto hasta ahora- son supersticiosos, religiosos y crueles. Se entregan a la oración después de haber consumado un crimen; oran mientras piensan en el crimen o mientras lo ejecutan, aunque sea consigo mismo, como esos reclusos que nos ha presentado en el convento. Esto nos hace pensar en que debe haber una razón especial para que Hugo nos haga comparecer, cuando de oración se trata, o ante los seres automáticos que maceran sus carnes por lo que él juzga un fanatismo ciego, o ante un rey que acaba de realizar un acto impío.

En algunos casos, pocos por cierto, el poeta se deja guiar más por su inspiración que por su saña. Estos reyes, es cierto, son malvados y oran como tales, pero a ellos se puede oponer la figura humilde del príncipe en su poema Le Petit Roi de Galice.<sup>(36)</sup> El ha sufrido una injusticia a manos de la fuerza y la turbación de su espíritu no viene de crimen alguno que haya cometido, sino del dolor que emana de su propio espíritu. Por esta intimidad de su dolor, por su sinceridad, por su pureza, la oración resulta bienhechora. Al príncipe le vemos al salir de la gran prueba. A penas saliendo del peligro que le acechaba, llega hasta un Cristo orante que está al lado de un puente:

---

(36) Victor Hugo: La légende des Siècles, op. cit.  
Vol I, págs. 247-303.

Près du pont se dressait, sur un haut piédestal,  
Un Christ en prière ayant à ses pieds la madonne;  
Un blanc cierge éclairait sa face qui pardonne...(37)

Es significativo que el poeta presente esta vez una imagen al aire libre y no en la iglesia o en el monasterio. Además no dejemos de notar que esta vez se aparta de las imágenes sangrantes, para darnos este conjunto lleno de pureza, que se completa con la virgen y "un cirio que alumbra el rostro que perdona." La religión del niño es sumamente conmovedora. Ahora bien, esta encantadora escena, conjuntamente con los otros enfoques de la religiosidad del pueblo español, nos lleva a afianzarnos en la idea de que ni la devoción, ni el misticismo, ni aún la liturgia de la iglesia española, en todo cuanto podría tener de pintoresco, encontró en Hugo ni comprensión ni simpatía. Ya hemos visto que hasta al arte, a la brillante imaginería de los templos y de los monasterios se les da una interpretación torcida. No se describen las procesiones, ni las romerías, o si algún detalle de esto se deja entrever, es sólo como punto de apoyo para otros incidentes. En la primera parte de su obra se dirige a mostrar superficialmente su carácter pintoresco; en la última parte, a atacar furiosamente el dominio de la Inquisición y de la iglesia.

7. Los toros. Otro aspecto de la vida española que parece casi totalmente olvidado en la obra de Hugo es la afición por las corridas de toros. El tipo del torero no está ausente, sino más bien rezagado; se le pasó por alto. Un

poema, escrito después de 1850, que tiene como tema al torero andaluz no nos da casi nada de particular sobre su vida de luchador. No hay ninguna referencia a su arte, sólo unas indicaciones ligeras al carácter:

Mais près d'un liard je suis gentilhomme.....  
Et bien cet anneau,  
C'est avec son coeur, le seul or que j'aie.(37)

En él sólo hay la despreocupación común del pueblo español unida al heroísmo, al orgullo y la nobleza. Su única fortuna consiste en el amor y en el anillo que su amada le da como prenda de amor. Esta riqueza basta al hombre; una moneda sería ya carta de nobleza.

Examinando los temas de la primera época veremos que abunda el pícaro, el bandido, el soldado y, sobre todo, el colorido del vocabulario y del paisaje, pero no los toros. En La Leyenda de la monja, que antes citamos, hay una fugaz visión del torero. Es un destello que nos deja entrever por un momento ese ambiente pintoresco, pero que no nos promete nada. No hay entusiasmo, ni ningún arranque de admiración. Sólo que, en dos líneas que se repiten a modo de estribillo, se evoca probablemente la marcha que precede a la fiesta:

Enfants, voici des boeufs qui passent,  
Cachez vos rouges tabliers!

El poeta quiere, probablemente, imaginar a algún viejo español sentado a la puerta de su casa contando a sus hijos

---

(37) Victor Hugo: Chansons des rues et des bois, op. cit. pág. 180.

una vieja leyenda. Fuera de eso no hay nada más. Es un detalle de fondo solamente. Lo que importa es la leyenda que relata y como es necesario que esa leyenda tenga todo el sabor español, el poeta pone ese estribillo al final de cada estrofa.

Más tarde, no solamente no presta importancia a los toros, sino que condena la lucha con el animal y la compara con una lucha casi fratricida. (38)

La causa de este anatema contra un deporte tan español y tan pintoresco nos parece encontrarla en la misma filosofía del poeta. A partir de 1850 profesa una especie de panteísmo que lo lleva a considerar a los animales como seres que habían practicado el mal durante su encarnación humana y que reencarnaron luego en existencias más elementales, con la forma y las características inherentes al animal cuyos vicios tuvieron.

La vida del torero no aparece en su obra revestida de heroísmo. Su arte es la lucha cruel en la cual mueren seres inocentes. De ahí vendrá la antipatía hacia ella. Al poeta le interesa más la vida de los caminos y la vida del conven-

---

(38) Quoi! partout, crois, bouchers, égorgements, tueries!  
Quoi, dans les noirs combats du boeuf des Asturies,  
Ivresse populaire et passe-temps royaux,  
Le cheval éperdu marche sur ses boyaux,  
Le taureau lui crevant le ventre à coup de cornes!  
Quoi! vous jetez des coeurs sanglants à coup de cornes.  
Victor Hugo: Dieu, La Fin de Satan, op. cit.  
págs. 182-83.

to porque allí corre la vida de la España de los grandes contrastes: de las "semifieras" del camino y las "semi-momias" del convento. Junto a ellos está el delicado tipo de mujer, o, más bien que el tipo de mujer, diríamos la variedad de tipos, con un campo de acción casi igual a la del hombre y que no le ceja en exotismo, pero que contrasta casi siempre con él por su fineza y por su gracia.

CAPITULO VIII

LA MUJER

## CAPITULO VIII

### LA MUJER

Es posible que haya sido en España donde Hugo sintió por primera vez el amor a la mujer. Por esta razón, muchos de los tipos más delicados y finos que salieron de su pluma se consagraron a la mujer española. Ya sabemos que una estilización de ella fué tema predilecto de los autores románticos que vieron en España, como en Italia, la tierra de la pasión y los celos; y en la española un ser pintoresco que gasta mantilla, maneja el abanico y baila el fandango. El marido celoso, un amante caballeresco y arrogante, serenata a la luz de la luna con guitarra y puñal completan el decorado de la pasión romántica. El amor, o más bien la pasión desenfrenada culmina en Hugo al igual que en sus compañeros, en venganza y tragedia. Cada autor da a la heroína española, una conducta distinta, de acuerdo con las circunstancias, pero siguiendo siempre unas normas que se aceptaron por todos y que coinciden en presentarla como un ser ardiente y voluptuoso, a la vez que apasible y devoto, oscilando entre lo pagano y sensual y el más puro misticismo.

1. La inspiración de lo femenino. En las obras de Victor Hugo, al tipo de la española se le puede fijar una triple procedencia, como en todos los temas referentes a España: experiencia personal, reminiscencias literarias, e inspiración pura. Examinemos primeramente las propias experiencias del poeta, ese despertar del amor al cual aludimos antes.

"En Madrid y su colegio," el rapaz de 9 años se aburre mortalmente, pero había dos cosas que sirvieron, en aquel tiempo, de solaz al niño y, más tarde, de inspiración al poeta. En primer lugar está el palacio de Masserano con su galería de retratos: caballeros españoles de rostro severo, tal como se nos describe en Hernani la venerable ascendencia del noble Ruy Gómez de Silva. <sup>(1)</sup> Allí pasaba largas horas en contemplación. El resto de ellas las compartía con una joven de 16 años, que los investigadores han identificado como la hija del marqués de Monte Hermosa. A ella se refiere la imagen de la niña que se evoca en varias partes de su obra:

Moi, huit ans, elle le double,  
En m'appelant son mari,  
Elle m'emplissait de trouble.....  
O rameaux de mai fleuri.....(3)

Estos versos escritos en 1855, a la edad de 53 años, son la consagración de un tema: ese recuerdo del amor infantil por una española. Al principio, él no la nombra ni la describe pero gradualmente bajo el influjo de la evocación culmina en un canto de añoranza al 1812, donde en una tierra de sol, se sitúa un pasado triunfante, lleno de gloria para su patria y de inocencia para él.

- 
- (1) Puis je te dirai les noms de mes amis d'Espagne, Madrid et son college où l'ennui t'accompagne.  
Victor Hugo: Les Orientales, op. cit. pág. 247.
- (2) Véase: Escholier - Vie Glorieuse de Victor Hugo, Paris 1928, pág. 35. Brunetierre, F.; Victor Hugo, Paris 1905.
- (3) Les Quatre Vents de l'esprit, Paris, Nelson. pág. 312.

Enfance! Madrid! campagne  
Où mon pere nous quitta!  
Et dans le soleil d'Espagne!  
Toi dans l'ombre, Pepita! (4)

Estos son, repetimos, simples versos de añoranza, cuando ha pasado ya la juventud primera. También ha pasado ya, en 1855, el romanticismo en que se soñaba con la hija exótica de una España oriental y desconocida. Es necesario ver cómo el mismo poeta, mucho más joven y penetrado de ese exotismo, nos revelará el retrato de Pepita.

"La petite Espagnole, avec ses grands yeux et ses grands cheveux, sa peau brune et dorée, ses lèvres rouges et ses joues roses, l'Andalouse de 14 ans, Pepa..... Elle se mit à courir devant moi avec sa taille fine comme le corset d'une abeille et ses petits pieds. (5)

En 1830 se nos presenta como andaluza. Es el mismo recuerdo poetizado en una edad temprana, producto del romántico puro, al calor de otras reminiscencias ya literarias, ya vividas. En primer lugar se nos dice que Adèle Foucher (más tarde Mme. Hugo) tenía el cabello y los ojos de andaluza. (6) Por otra parte, sólo basta con hojear por un momento una revista cualquiera de esa época, para cerciorarnos de cuán popular fué para los románticos ese tipo de mujer "andaluza" de grandes ojos negros y piés menuditos. Podríamos decir que España fué más una Andalucía oriental que una verdadera España. El tema llega de manera natural o forzado, pero el gusto así

---

(4) Victor Hugo: Les Quatres Vents de l'esprit op. cit. pág. 312.

(5) Le Dernier jour d'un Condamné, Paris, Nelson, pág. 325.

(6) Véase: Escholier; op. cit. pág. 115-137.

lo exige. La española, o casi siempre la andaluza, es elemento imprescindible de esa literatura. En Le dernier jour d'un condamné- obra dedicada a atacar la pena de muerte en Francia para poder introducir de algún modo el retrato de la andaluza, el autor nos presenta a la esposa del condenado a muerte, cuya descripción hemos dado en el párrafo precedente. Esto lo hace quizás por rendir tributo a la moda de su tiempo, pero puede ser también por el simple deseo de poetizar a ese personaje que bulle en sus recuerdos, la niña de 14 años que conoció en España y que ahora se confunde con Adèle Foucher. De la misma manera sirve esta imagen de modelo, siempre que se trate de algo a la vez lleno de exotismo y de gracia. Como ejemplo pongamos a la gitanilla Esmeralda, que hereda maravillosamente, una tez morena y unos menuditos pies de andaluza:

"Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des andalouses et des romaines. Son pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure. (7)

La gitanilla Esmeralda; que nos hace pensar a través de toda la obra en una posible procedencia española; pues su nombre, su porte, los gestos, sus bailes y los cantos, todo concurre a ello. Sin embargo, al fin resulta que nació en Reims y descende de pura raza francesa. De todos modos, comparando el retrato de la Gitanilla en Notre-Dame de Paris con

---

(7) Victor Hugo: Notre-Dame de Paris. Vol. I. Libro I. pag. 98.

la andaluza esposa del condenado a muerte, encontramos que su semejanza es sorprendente. Años más tarde (en 1855) vuelve el recuerdo de Pepita en el poema Nuits d'Hiver, volverá también en 1860, al evocar los días de España con el pretexto de contar una historia a sus nietos:

Comme elle avait la résille,  
D'abord la rime hésita.  
Ce devait être Inésille  
Mais non, c'était Pepita  
.....  
Dans sa résille de soie  
Pepa mettait des doublons;  
De la flamme et de la joie  
Sortaient de ces cheveux blonds... (8)

Pepita, esta vez, tiene cabellos rubios, pero es alegre y vivaz. Es, a pesar de todo, una española: Naturalmente, la misma Pepa, un poco desprovista del exotismo romántico. Esta no es ya la andaluza, sino la española, que para revestirla de un tono más genuinamente hispano, se la presenta en traje típico, dando así la idea de un exotismo un tanto moderado, pero que conserva la intención de expresar siempre lo español:

Tout cela, jupe, de moire,  
Veste de Toréador,  
Velours bleu, dentelle noire,  
Dansa it dans un rayon d'or. (9)

El poema entra con estos versos en un despliegue del colorido de los trajes. El exotismo andaluz de ojos grandes y rasgados, tez morena y pies menudos se reduce a un pinto-

---

(8) Victor Hugo: L'Art d'être grand-père, Paris Nelson, pág. 148.

(9) Ibid, pág. 149.

resquisimo de vestimenta, echando a un lado lo exótico de los rasgos físicos y morales de la española. Sin embargo, la mantilla sigue siendo el símbolo de la española.

Redoute à Paris les fichus  
Redoute à Madrid les mantilles. (10)

En unos versos dedicados a doña Rosa, el poeta exalta bajo este mismo símbolo la belleza de la española. Sus ojos negros bajo la mantilla, se comparan ventajosamente a esa tierra de llanos, que para el poeta vale menos que la mujer que de ella viene:

Et je donnerais la Castille  
Et ses plaines en amadou  
Pour deux yeux sous une mantille,  
Fiers et venant on ne sait d'où.....(11)

Es digno de notarse, sin embargo, que aunque aquí los ojos, por antonomasia representan a la mujer, no sabemos cómo ellos son, sino que es la mantilla, adminículo accesorio, lo que destaca la cualidad esencial de esa mujer, completada con un atributo del carácter nacional: el orgullo.

El poema a doña Rosa y los dos dedicados a Pepita son de una misma época. Pertenecen al momento en que Hugo entra, sino en la senectud, por lo menos en una avanzada madurez. Pero si el poema a doña Rosa no revela ninguna añoranza, por el contrario, los otros dos son evidentemente autobiográficos. El primero es un canto al amor que se repite; en los otros hay un adiós melancólico a la infancia.

---

(10) Victor Hugo: Chansons des Rues et des Bois op. cit. pág. 143.

(11) Ibid, pág. 223.

De ahí proviene su tono elegíaco.

La misma precisión de detalles, el mismo tono de tristeza hacen creer que ambos poemas pertenecen a la misma época y que fué el mismo sentimiento el que los creó. Contribuye a esta añoranza el tema de la muerte, que se deja entrever delicadamente comparado con el sueño: un día, la pequeña se ha dormido bajo el césped. (12)

En la ensoñación invernal de este Hugo evocador reina la tristeza, más bien, la melancolía, en cuanto a la vida y muerte de Pepita. No tenemos evidencia de que Hugo hubiese presenciado la muerte de la hija del marqués de Villahermosa, pero es raro que este poema pueda precisamente acercarse, por la nota trágica, a un poema de las Orientales. En el poema "Fantome" el cuadro de la española está unido al tema de la víctima del arte. La niña muere a los 15 años

---

(12) Nous habitons un palais.....  
Pepita, j'avais huit ans  
Un dragon à la même heure  
Arrivait je ne sais d'où...  
Elle disait avec charme  
Marions-nous! choisissant  
Pour amoureux le gendarme  
Et pour mari l'innocent.....  
Les soldats jouaient des pintes  
Et jouaient au domino  
Dans les grandes chambres peintes  
Du palais Masserano.

Victor Hugo: L'Art d'être grand-père, págs. 147-51.

(Pepita tiene de catorce a diez y seis), no de amor, sino porque amaba mucho el baile:

elle aimait trop le bal  
ce qui l'a tuée....(13)

2. La bailarina. El tema de la muerte presentado aquí con toda la nostalgia romántica y unida a la evocación de esa triste figura de la española que vive y muere por el baile, nos muestra cuán grande debió de ser la seducción que estos bailes españoles ejercieron en aquellos tiempos. Hasta tal extremo llega su importancia que el carácter de la española queda en segundo plano y sólo se nos participan sus cualidades artísticas. Sus rasgos físicos se describen superficialmente, se sugieren o se caracterizan según el ideal romántico: "manos blancas, el pecho inflado con el suspiro inocente, ojos negros con destellos de criolla y el encanto de los quince años."<sup>(14)</sup>

Se nos da la descripción esquemática, pero sino se revelan las cualidades físicas, se nos habla del encanto desconocido que emana de su persona. Sólo hay dos detalles materiales, blancas manos y ojos negros. Junto a esto tenemos la idealización de gestos cual si fuese esa española, no la mujer de carne, sino un fantasma, como lo dice el título, y

---

(13) Victor Hugo: Les Orientales, pág. 199.

(14) Blanches mains, sein gonflé de soupirs innocents,  
Un oeil noir, où luisaient des regards de créole  
Et ce charme inconnu cette fraîche auréole  
Qui couronne un front de quinze ans  
Ibid, pág. 199.

que existiera sólo de los gestos, sus suspiros y miradas.

Este es uno de los primeros retratos de española que encontramos en toda la obra de Hugo. La bailarina y, sobre todo, la que baila el fandango y el bolero, fué un tipo favorito de esa generación que produjo un personaje célebre en la Carmen de Próspero Mérimée. Por eso no podemos pensar en que Hugo se conformase con ese melancólico fantasma que arriba analizamos. Como contraste está "Juana la granadina (15) que canta y ríe siempre" o la alegre Esmeralda de Notre Dame de Paris que, aunque no es española, puede pasar por el más puro tipo de andaluza.

Hay un caso en Las Orientales en que al autor se le ocurre situar a la española, no solo en una tierra de carácter oriental, sino en un ambiente puramente asiático. Con este fin se imagina a la española cautiva en el serrallo. No es la espiritual chiquilla que baila porque ama el baile, sino una sensual cautiva, regalo de reyes que baila el fandango levantando los pliegues de su basquiña:

Jusqu'à cette espagnole envoi du roi d'Alger,  
Qui soulève en dansant son fandango léger,  
Les plis brodés de sa basquine. (16)

En una obra posterior, el autor nos presenta otra bailarina no ya con el brillo de un orientalismo milianochesco,

- 
- (15) Juana la Grenadine  
Qui toujours chante et badine  
Victor Hugo: Les Orientales, op. XXXIII pág. 175.  
(16) Ibid, pág. 139.

sino con el brillo del fuego que arde en la hoguera de los castillos pirenaicos del medioevo. Si allá se une a la gracia oriental la gracia sensual de la danzante, aquí se une lo agreste y hosco de la escena a la lubricidad de la gitana. Si allá se adorna a la mujer con todo el arte de la coreografía y sus ademanes invitan a la molicie, aquí tenemos la inspiración de la lucha. Lo único que nos hace pensar que a pesar de la evolución natural del poeta, conserva todavía la idea de que España sigue siendo para él un país de contraste, es que en este nuevo tipo de mujer, colocada en una escena bárbara y medieval se halla la mirada de ángel y los saltos de la fiera:

Des femmes qu'effarouche une ombre allégresse,  
Avec des regards d'ange et des bonds de tigresse,  
Dansent autour des rois.....  
Toutes deux gitanas, au flanc couleur de brique.  
Mêlent une âpre lutte au boléro lubrique;  
La petite, ployant ses reins, tordant son corps. (17)

Si hemos destacado la importancia de la danzante en la obra de Hugo es porque, precisamente, la mujer que baila es la expresión femenina más estilizada que encontramos. Además, no se ha de pasar por alto la importancia dada al baile como representativo del sentido artístico y popular. No hay digresiones en torno a él, ni apreciaciones en cuanto a algún sentido religioso o tabú. Sin embargo, al describirse su adjetivación añade a la danza una procedencia oriental y

---

(17) Victor Hugo: La légende des Siècles, op. cit.  
Tomo 4, pág. 435-37.

hace hincapié en el carácter sensual de sus movimientos.

3. La amante. Con respecto a la amante los escritores románticos crearon un tipo nuevo de mujer. El personaje más conocido es la Carmen de Próspero Meimee, pero casi todos los autores de la época crearon tipos semejantes. Lo que los distingue es, en primer término, la violencia de la pasión. El amor en España cobra un carácter exótico que le imparte la múltiple herencia de la cual el pueblo precede. Existe, además, el amor místico, pero para Hugo ambos amores se confunden en una misma pasión que enloquece. Hade del sentimiento amoroso una fuerza independiente a la cual no importa tanto el objeto amado como la acción de amar. De ahí viene su carácter profundamente trágico.

Nuestro poeta también dedicó algunos versos al amor pintoresco de Granada y de Sevilla, de serenatas y de caballeros a la luz de la luna; pero este concepto de puro coqueteo no cuadra bien al poeta apasionado que busca lo grande y lo chocante. Junto a estas muchachas de fácil conquista, el autor sitúa a doña Padilla de Flor, la monja sacrílega que pierde cuerpo y alma llevada por la pasión del amor humano. Lo que siente entonces es una especie de frenesí, más sin embargo, antes había puesto su alma en su vocación y sin el sacri-

---

(18) Il est de filles à Grenade  
Il en est à Séville aussi  
Qui pour la moindre sérénade,  
A l'amour demandent merci  
Il en est que d'abord embrassent  
Le soir, les hardis cavaliers...

Victor Hugo: Odes et Ballades oda XIII, pág. 506.

legio, pudo haber pasado por el ejemplo típico de la monja española. Por esta razón, para servir de contraste, el autor presenta primero a las muchachas fáciles de Sevilla y de Granada. Doña Padilla de Flor no es como ellas;

Ce n'est pas sur ce ton frivole  
Qu'il faut parler de Padilla  
Car jamais prunelle espagnole  
D'un feu plus chaste ne brilla. (19)

Es la española ardiente, pero sus ojos no brillan por la pasión, sino con el ardor del fuego divino. Trágicamente esta llama se convierte en amor humano y culmina en la pérdida eterna. Es la misma violencia de su corazón la que la pierde; como ha de convenir a la heroína española.

4. La monja: otra concepción del amor: Hugo no comprendió, ya lo veremos más tarde, la labor mística de Santa Teresa, ni la vocación sincera de los que se retiran al convento. Por el contrario, concibió dos cuadros de la monja que merecen especial mención: uno es el de doña Padilla de Flor, que mencionamos arriba; el otro es una exagerada visión de seres que tienen los costados macerados por el cilicio y el flagelo.

.....des êtres voilés qui ont les flancs meurtris  
par le silice et par le fouet aux pointes de fer,  
les seins écrasés par des claies d'osier, les genoux  
écorchés par la prière; des femmes qui se croient des  
épouses; des spectres qui se croient des séraphines.  
Ces femmes pensent-elles? Non. Vivent-elles? Non.

---

(19) Ibid., pág. 506. *des et-Balades; op. cit., pág. 506.*

Leurs nerfs sont devenus des os; leurs os sont devenus des pierres. Leur voile ressemble à on ne sait quelle tragique respiration de la mort. L'abbesse, une larve, les sanctifie et les terrifie. L'immaculée est là, farouche. Tels sont les vieux monasteres d'Espagne (20)

Tengamos siempre presente que este retrato de la monja, donde la devoción se troca en crueldad y martirio, no nace de credo religioso alguno, sino de la política anticlerical del autor de Los Miserables. Por esta razón no se canta a la devoción de la monja; al contrario, se nos trata de hacer creer que los que habitan esos conventos son unos seres mecánicos, embrutecidos por el cilicio y el fanatismo. La descripción inspira horror por su adjetivación y sus imágenes. No le basta al autor decir que el convento es refugio de la oración exagerada; tendrá que presentar allí a los seres a quienes esa devoción ha calcinado los huesos. El velo no es simplemente negro; sino que, siendo de "noche tejido", concuerda perfectamente con el hálito de muerte que exhala la monja y con la abadesa fantasma que las santifica y aterroriza.

Sin embargo, aun sin el sacrilegio, existe en los monasterios la pasión o, mejor dicho, el resultado de todo ese cuadro no es, sino la pasión misma. Si la española, en el mundo, se entrega con trágico desprendimiento que aniquila el ser, no menos trágica y aniquiladora es la vocación religiosa. No hay en esta visión el más leve asomo de salvación del alma;

---

(20) Victor Hugo: Los Miserables Tomo II, pág. 170.

su furia, según el poeta, parece ser un goce en sí, es otra transposición del sensualismo oriental. En la boca del poeta anticlerical, los divinos extasis de Santa Teresa se transformarían. Cuando la monja se siente esposa de Cristo, el autor ve inmediatamente un paralelismo entre el humilde rebaño y el sensual serrallo, donde no falta la sultana mística y el sultán crucificado. (21)

Si todo este sacrilegio es inconcebible y especialmente aplicado a un país en el cual reinó siempre la religión y donde la obra de los místicos fué inmensa, hay que reconocer que el desigual carácter del poeta creó este cuadro lúgubre llevado por su anticlericalismo. Pero, precisamente, para este mismo tiempo (1850-60) nos da Hugo una bella estampa de religiosas, donde brilla, en vez de la pasión, la pureza y en vez del fanatismo la inocencia:

Ces anges où Marie est lisible, où l'ave  
Est écrit, mot divin, sur des pages fidèles,  
Vierges pures ayant la Vierge Sainte en elles...(22)

El autor describe el convento de Las hijas de la Cruz que aparece en su poema El día de los reves. Nadie podría imaginarlo, por la devoción y la pureza con se describen a las monjas, como salido de la pluma del autor de Los Miserables. No-

---

(21) On y sentait l'Orient. L'Archevêque, Kislar-aga du ciel, verrouillait et espionnait ce serail d'âmes réservé à Dieu. La nonne était l'odalisque, le prêtre était l'eunuque. Les ferventes étaient choisies en songe et possédaient Christ. La nuit, le beau jeune homme nu descendait de la croix et devenait l'extase de la cellule.

Victor Hugo: Les Misérables. Vol. III, pág. 170.

(22) Ibid, Tomo II, pág. 170.

sotros, por nuestra parte, admiramos una vez más la maestría del poeta para crear una atmósfera adecuada al escenario de su acción. En Los Miserables se trataba de mostrarnos el efecto de unos tenebrosos conventos españoles; en el Día de los reyes se trata de destacar el crimen de unos malvados. Ningún medio más eficaz para demostrar la maldad de los violadores que crear como contraste, frente a ellos, a unos seres angélicos. Así nos sentiríamos más predispuestos contra estos individuos para quienes "toda santa no es más que mujer". Sin embargo, ni en las Odas, en los versos dedicados a la primigenia virtud de Doña Padilla de Flor, se describe a la monja con tanta santidad y pureza como en las tres líneas que citamos arriba. Aquí no hay, verdaderamente, más que amor divino. Son ellas las verdaderas esposas de Cristo, tal como las concebiría el más ortodoxo católico.

5. El concepto de la madre española: Resulta casi inconcebible que, un poeta que dió tanta importancia a la mujer española en su obra, no deje ningún lugar a la madre. Se sabe, no obstante, que Hugo tuvo una vez una idea de lo que era la vida familiar española cuando era niño. André Le Breton nos dice que "un día, estando Hugo en el refectorio del colegio con los cuatro hijos de la duquesa de Benavente, vió entrar una dama con un traje de satín bordado de jade. La dama dió su mano a besar ceremoniosamente a sus cuatro hijos por orden de

edad. (23) El estiramiento exagerado de la duquesa y su manera peculiar de tratar a los hijos, contraste con el ideal de madre del poeta. De lo contrario resultaría incomprendible que un autor que dió tanto lugar en sus obras al tema maternal no nos diese ni un ejemplo de él en España.

6. El amor conyugal: La esposa tuvo también su mención en la obra de Hugo. Claro es, tiene muy poco lugar, como convendría al gusto de una época que echó el amor conyugal por la borda y que llegó hasta a predicar el amor libre. Nuestro autor no llega a esos extremos, pero al tratar el tema del amor en España, busca los medios de que la pasión sea violenta, abrasadora, trágica casi siempre. El matrimonio, desde luego, ofrece poco campo para semejantes cavilaciones. Es en la enamorada o la amante donde se pueden presenciar más cabalmente. De ahí, el que Hugo nos haya presentado sólo dos esposas españolas que merezcan citarse: Doña María de Neubourg la hastiada víctima de un matrimonio real y doña Sol que llega a ser esposa sólo por unos instantes, pero que por ser también enamorada, nos servirá mejor para mostrar el carácter de la heroína romántica española.

Este personaje nos interesa doblemente, no solo por ser ejemplo de estilización femenina, sino porque expresa por su

---

(23) Un jour, par contre, étant au réfectoire avec les quatre fils de la duchesse de Benavente dont depuis plus d'un an ceux-ci n'ont pas reçu la visite, il voit entrer une femme hautaine en robe de satin brodé de jais, qui gravement, cérémonieusement, tend sa main à baiser à son fils aîné, puis aux trois autres, par rang d'âge et en reste là.  
Le Breton, André, La Jeunesse de Victor Hugo. Paris.  
Hachette pág. 17.

propia boca el ideal de esposa cristiana "como conviene a una española devota". No obstante, tiene doña Sol, un concepto bastante bizarro de lo que debe ser una esposa cristiana. Hay en ella la misma mezcla de amor y misticismo que en las otras heroínas españolas: violencia de la pasión ciega y destructora. Soña Sol es arrastrada por ella y llega a la trágica solución de la muerte. Todo, claro está, parecería completamente lógico, a no ser que el suicidio, en vez de aceptarse como un simple desenlace de la pasión resulte la realización de un mandato religioso. Es uno de sus deberes. Así lo siente y así lo expresa cuando su marido expirante trata de torcer su intento:

(24)

Tu n'as pas le coeur d'une épouse chérétienne.

Podríamos, quizás, seguir llamando a esto abnegación cristiana, pero traducida en actos puramente paganos. No hay paciencia, ni resignación ante la desgracia, sino compartir con el esposo todos los males, aunque ello signifique compartírselos en la misma medida y de la misma manera que él los sienta.

Doña Sol es, quizás, entre todos los personajes de Hugo el que más se acerca al ideal de heroína romántica, como se le soñó en 1830. En la primera parte del drama se nos presenta con toda la candidez de la virgen junto a la pasión

---

(24) Victor Hugo: Hernani, Acto V, esc. 6, pág. 174.

de la amante. Su constancia inquebrantable al proscrito amado o su firmeza ante los halagos y las amenazas del rey, tienden a exaltar el carácter de la amante española y a llevarlo a la suma concepción de un idealismo de pureza amorosa.

7. El suicidio por amor. El esfuerzo supremo de doña Sol se rendirá únicamente ante un valor superior. Hernani debe morir, pues así lo ha prometido y un español no debe faltar jamás a la palabra dada. Pero aquí es donde se ha de probar también la lealtad de la esposa. La amada del proscrito ha de ser llevada, por fuerza, a un matrimonio con su anciano y noble tío Ruy Gómez de Silva. El conflicto se presenta entre el deber de la joven para con su pariente y el mandato de pasión que siente por Hernani. Para ella, no obstante, la solución es dolorosa pero sencilla. Se casará con Don Ruy Gómez y se unirá a Hernani por la muerte. (25)

8. La dueña: La dueña es en la mayoría de los casos una celestina. Es fiel compañera de la dama, pero no deja de mostrar su compasión por el infortunado amante cuando éste la extiende una bolsa llena de doblones. En tal caso invoca al cielo con toda devoción mientras con una mano sostiene el rosario y con la otra el precio de su criminal compasión. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en Doña Josefa Duarte del drama Hernani. Es leal servidora de Doña Sol, pero cuan-

---

(25) Véase Acto III, esc. 4.

do le toca escoger entre el puñal o el oro que presenta  
(26)  
don Carlos, se decide por lo último.

Antes de continuar conviene, no obstante, examinar el curioso ajuar de este personaje. Hay que ver primeramente que se trata de la dueña de una dama de gran calidad. Tratemos de describirla tal como aparece en el primer acto: Es vieja y viste de negro. La vejez es indispensable a la dama de compañía que tiene experiencia en cosas de amor. Además, su vejez impone un aspecto venerable, que, dicho sea de paso, no surte el mismo efecto en todos, pues Don Carlos, no vacila en notar su aspecto de bruja. (27) El color del traje es el negro que hemos visto simbolizando lo siniestro, lo noble o lo lúgubre y, a veces, lo bajo y la traición.

La dueña, que es un personaje típico y de una aparente estrechez de concepción, aparece en Hugo descrito con relativa variedad y es, precisamente, uno de los valores de sus dramas, el saber presentar con cada personaje una individualidad distinta. Así que, si la dueña en el drama Hernani nos hace pensar hasta cierto punto en la Celestina, por la facilidad para convencerse ante el brillo del metal, por

---

(26) Ibid, Acto I, esc. 1, pág. 20

(27) Serait - ce l'écurie ou tu mets d'aventure  
Le manche du balai qui te sert de monture.  
Acto I, esc. 1.

otra parte, la ceremoniosidad e intolerable estrechez con que la camarera de la reina en el drama Ruy Blas cumple el más nimio requisito de la corte, nos recuerda a la Duquesa de Benavente saludando a sus hijos.

Doña Juana de La Cueva, Duquesa de Albuquerque y camarera mayor de la reina, aparece en el segundo acto de la obra, en una escena íntima de la Corte española. El autor presenta el conjunto, como en una pintura de Velázquez. En primer lugar está la reina y luego el celoso Don Guritán. Entre las demás dueñas se destaca la camarera mayor. Es vieja y viste de negro; en las manos sostiene una tapicería. No vemos el brillo del jade, sino su vejez y el color negro de sus vestidos, pero está, por el contrario, acentuado el carácter de un personaje que es depositario de la etiqueta de la corte. Es ella quien gobierna la reina y a ella obedecen las dueñas y la señora.

El personaje de la camarera mayor pasa rápidamente. Surge y desaparece en el segundo acto. En adelante, la reina se ve actuar con mayor libertad, entra en su papel de enamorada y, necesariamente, el aspecto de la dueña cambia. En vez de la rígida camarera mayor o de la dama de compañía, entra en juego un nuevo personaje. Esta vez es la verdadera trotaconventos; trotaconventos típicamente española que, para atestiguar mejor su nombre, habita un rincón del monasterio:

Si vous avez besoin...J'ai nom dame Oliva.  
Couvent San Isidro-Toujours a droite assise  
Au troisieme pilier en entrant dans l'église. (29)

Otra vez tenemos el enfoque celestinesco de la dueña. Hugo se apodera de ese tipo español, toma de él su pintoresquismo externo; no saca de él el partido que se podría esperar, lo cual hace creer que no conocía a la Celestina sino de oídas. De todas maneras nos da, en las variedades que hemos descrito, colocados en ambientes distintos, diferencias notables, aunque casi siempre en consonancia con la vida picaresca. La mujer puede ser amante o virgen, su vida se desliza en el convento o en el palacio, pero junto a ella está el prototipo femenino de la aventura picaresca: la dueña. El hombre que vive de negocios poco honrados, ambula por la montaña o por el camino real, la mujer viaja del convento al salón. Allí está su aventura.

---

(29) Victor Hugo: Ruy Blas, Acto IV, esc. 4,  
pág. 132.

CAPITULO IX  
EL BANDIDO Y EL FEUDALISMO

CAPITULO IX  
EL BANDIDO Y EL FEUDALISMO

1. La epopeya del hombre errante. Hernani es un bandido épico. El autor lo trata con una simpatía que lo eleva ante los ojos del lector a la categoría del Cid. Junto a él imagina el poeta a otros héroes menores. Crea una suerte de épica de la hazaña prohibida. Todos estos héroes viven, como el Campeador, de la aventura, vagando por los caminos y las ciudades.

Por los caminos que cruzan la sierra pirenaica se llega a una España, donde el primer hombre que sale al paso al poeta, tiene la doble apariencia del salteador de caminos y de guardia del viajero. Este defensor no es más que un latente "agresor disfrazado de gendarme." El poeta llama cazador de Guipúzcoa a un individuo que escolta la diligencia donde viaja a su entrada en España, e inmediatamente se le ocurre pensar que tanto el cazador como el bandido viven del viajero y defenderlo o atacarlo es su profesión. "Cuando el bandido abunda, surge el protector; si faltan bandidos, el defensor se convierte en agresor." (1)

2. El mendigo. El cazador o defensor del camino no deja de ser, ante los ojos de Hugo, un mendigo. Vive como aquél, del viajero, cuyo sueldo demanda y recibe en forma de limosna. Sin embargo, el mendigo español, no tiene para

---

(1) Victor Hugo: Alpes et Pyrenées, Paris, Nelson, pág. 407

Hugo las mismas cualidades del de otros países. En España, tanto el bandido como el mendigo desempeñan un papel en la historia. Por ser un elemento importante de la nación, el poeta lo destaca; lo presenta más horrible en su miseria de harapos, para que le sirva de tela de fondo a los acontecimientos que va a relatar.

Se le presenta a veces en un fondo donde contrastar la majestad y la miseria. En La Leyenda de los Siglos lo sitúa entre el puente Craso y el templo de Hércules. Es espectro, harapo humano o fantasma, pero sea lo que fuese, tiene cualidades esencialmente españolas, y al caer la tarde su piedad le inspira una plegaria en latín:

"Le mendiant du pont Crassus, où se dresse  
L'autel d'Hercule offert aux Jeux Aragonais  
.....ce vieillard, spectre aux funèbres yeux,  
Grelottant dans l'horreur d'un haillon monstrueux  
Sa maigreur est hideuse aux trous de sa guenille  
Et le seul point par où ce fantôme cheville  
Fourbe aux hommes courbés le soir et le matin,  
C'est à l'aube, au couchant, sa prière en latin,  
Dans l'ombre, d'une voix lente psalmodiés. (2)

Sin embargo, como vimos antes en el caso del cazador de Guipúzcoa, no se necesita ser mendigo de profesión para pedir. Se pide, a veces, simplemente por pedir. El pedir limosna es en España, según Hugo, una diversión. Para comprender esto tenemos que volver a la descripción que hace en uno de sus relatos sobre los estudiantes de Salamanca.

---

(2) Victor Hugo: La légende des Siècles,  
Vol I, págs. 217-18.

Une nuée d'hommes étranges m'entoure; déguenilles, drapés de haillons, fiers et élégants comme les figures de Callots, chapeaux d'incroyables du Directoire; petites moustaches; air noble spirituel et éffronté... Ce sont des écoliers de Salamanca en vacances... Ils courent ainsi le pays demandant l'aumône. Quelques uns sont riches. Cela les amuse. En Espagne demander l'aumône n'a rien de Choquant. Cela se fait. (3)

Este cuadro de los estudiantes vagabundos por las ciudades debió de entusiasmar a Hugo. Es el resto de una costumbre medieval que perdura, según él. Nos describe el carácter de ellos por contraste. Los presenta haraposos y elegantes, gastando bigote, con porte noble y fiero. Es, en fin, el mismo modelo usado para el vagabundo noble, como el Don César de Ruy Blas, que se pasea por la plaza con "el sombrero bajo, capa rasgada y espada de matamoros." La diferencia está en que Don César no es simplemente un hombre con aire de malhechor. Es todo arrogancia y picardía. (4)

La aparición del vagabundo en la sociedad no inspira ninguna inquietud. Es simplemente un hidalgo pobre que termina su vida en la bohemia. Sin embargo, llama la atención por lo apuesto de su figura en medio de los harapos.

---

(3) Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 411. pág. 411;

(4) Quel est donc ce brigand qui, là-bas, nez au vent,  
Se carre, l'oeil au guet et la hanche en avant,  
Plus délabré que Job et plus fier que Bragance;  
Drapant sa gueuserie avec arrogance,  
Et qui froissant du poing sous  
L'épée à long panneau qui lui bat les talons,  
Promène d'une mine altière et magistrale  
Sa cape en dents de scie et ses bas en spirale?  
: Ruy Blas, Acto I, esc. 2, pág. 26.

Tiene la apariencia semejante al mendigo que se nos ha presentado en el puente Craso, junto al templo de Hércules. No es nunca un personaje insignificante. Son individuos que viven al margen de la ley, pero que mantienen su arrogancia, a pesar de todo. Es una nueva concepción del pícaro que le mermite guardar su nobleza.

3. El bandido épico-romántico. En cuanto al verdadero bandido, al salteador de caminos, sólo hay dos que son notables en la obra de Víctor Hugo. Ellos son Hernani y Masferrer. Uno de ellos es el personaje central del primer triunfo dramático en la escena romántica: la resurrección del pasado grandioso de una España que fué esplendor de Europa. El otro es el héroe legendario de una España primitiva donde reina la violencia. Estos dos individuos se alzan como dos gigantes, sirviendo de perfil a la historia, dando testimonio de lo que fué su tiempo.

Observemos primero a aquel hombre primitivo, al Masferrer perdido en una Edad Media nebulosa, rodeado de la montaña pirenaica, "envuelto en las brumas de la naturaleza y de la fama"

Dans un grossissement de brume et de fumée,  
Entouré d'un nuage obscur de renommée,  
Quoique invisible au fond de ses rocs, mais debout  
Dans son fantôme, allant, venant, dominant tout,  
Cet homme s'aperçoit de très loin en Espagne, (5)

---

(5) Victor Hugo: La légende des Siècles, Vol. IV. Vol. 4  
pág. 651.

Es un personaje nebuloso e impreciso. Quizás por ser así, tiene la fortuna de crear con la sombra de su fama una suerte de ubicuidad. Invisible en sus rocas, este bandido domina con su renombre y cuando se nos presenta su figura, no es más que un montañés. Sin embargo, su carácter se exagera hasta tal punto, que parece un monstruo mitad hombre y mitad fiera, armado de un arco y vestido de pieles:

"Armé d'un arc, vetu de peaux, chaussé de cords. (6)

Por el contrario, Hernani no se nos presenta con tanta fiereza. Este es más bien un jefe de bandos que un hombre solo. Los primeros indicios nos dejan ver que se trata de un hombre superior. No es ya nebuloso como Masferrer, sino altivo como Don César, el vagabundo. Sin embargo, Don César tiene en su arrogancia un tono de picardía, mientras que Hernani mantiene una arrogancia noble. En esa arrogancia reina una íntima convicción de amor propio y de conciencia de su valor que le hace ser admirado hasta de los mismos reyes. (7) Es un personaje aventurero, que no se rebaja ante el rey, pues viviendo proscrito, se considera a sí mismo su propio señor.

Este bandido se nos presenta a veces como una víctima de la justicia social. Es un gran señor que ha dedicado

---

(6) Victor Hugo: La légende des Siècles, op. cit.  
Vol 4, pág. 648.

(7) *Namais roi couronné n'eut mine plus hautaine.*  
: Hernani, Acto II, esc. 1. pág. 474.

su vida a llevar a cabo una venganza contra un personaje de tan alto rango que no le queda otro camino que el destierro. Esta venganza es su misión a cumplir en la tierra. Ese es el secreto de Hernani, hijo de un padre proscrito. Si no puede vengarse, le queda al menos el derecho de morir confesando su identidad:

Je suis Jean d'Aragon, grand-maitre d'Avis, né  
Dans l'exil, fils d'un père assassiné.  
Par sentence du tien, roi Carlos de Castille. (8)

Esa nobleza de su origen no le abandona en el destierro, ni en la abyección de su carrera. Conserva todas las buenas cualidades del bandido español. Es un enemigo generoso, que no mata a Mansalva y, si tiene que vengar una afrenta, escoge para ello los medios más honrados. Su momento llega, precisamente, cuando el rey hace el amor a la mujer que él ama. El bandido pudo haberlo matado al encontrarlo sin armas, incurriendo en un nuevo delito. Pero su nobleza le impide tal cobardía. Prefiere que al rey se arme, lo provoca para que le ataque, pero el soberano se niega a cruzar las armas con un bandido. Entonces llega al extremo la nobleza del proscrito. Cubre al rey con su manto para salvarlo de sus hombres y lo hace escapar por el camino más seguro. (9)

Masferrer, por el contrario, tiene menos apariencia

---

(8) Ibid., Acto IV. esc. 4, pág. 139

(9) Ibid., Acto II, esc. 3 pág. 62.

real. Es tan legendario como la época en que vive y su títánica figura se perfila sola. No tiene seguidor como Hernani, no tiene venganza que ejecutar. Es, simplemente, un amante de la libertad, pero además de esto y por encima de todó, un rebelde contra la sociedad y un individuo de grandeza moral. Este Robin Hood español muestra la dualidad de lo monstruoso y lo sublime, en su vida de pillaje y por su protección al débil.

Masferrer no es la víctima de la sociedad, como Hernani, sino el instrumento de la justicia social. Aquí no se habla de caballeridad, puesto que se trata de una época perdida en la historia y, además, esa caballeridad no puede existir en un hombre que vive solo y que nadie ve, sino que se le imagina. Aquí hay, paradójicamente, moral y honradez, pero no elegancia y finura. Estas, por el contrario, se hallan en abundancia en Don César y en Hernani.

4. El vagabundo noble. Don César, es la flor de la elegancia, pues él, al contrario de Hernani, no es hombre de violencia, sino un pobre bohemio vagabundo, cuya vida con-

---

(10) Monstre, jusqu'ou? Jamais de pas vils et rampants;  
Jamais de trahisons, jamais de guet-apens;  
Masferrer attaquait tout seul des groupes d'hommes,  
Au pãle rustre allant vendre su marché des pommes,  
Il disait: Va! c'est bien! Il laissait volontiers  
Aux pauvres gens, tremblant la nuit dans les sentiers,  
Leur ane, leur cochon, leur orge, leur avoine;  
Mais il se gênait moins avec le sac du moine....  
Victor Hugo: La Légende des Siècles Vol. IV. Vol 4,  
pág. 652.

siste en soñar. Su nobleza, su caballerosidad y un exceso de pundonor le llevan a despreciar, lleno de indignación, la fortuna que le ofrece su primo don Salustio por un acto vil. Se trata de vengarse de una mujer. He aquí lo inconcebible para Don César. No se necesita saber el nombre de la dama. Que sea mujer basta para el indignado pícaro. Para él pueden existir los más horrendos crímenes, pero no esta atrocidad, pues los otros actos harían de él un criminal, lo cual él soportaría, pero jamás la vileza. (11)

Don César rinde un culto supremo a la mujer española. Su arrogancia y su lealtad a este ideal le llenan de ira al oír la proposición de su primo. En ese momento hace defensa de la violencia entre hombres, manteniendo el postulado de

---

(11) Gardez votre secret, et gardez votre argent.  
Oh! Je comprends qu'on vole, et qu'on tue, et qu'on pille,  
Que par une nuit noire on force une bastille,  
D'assaut, la hache au poing, avec cent flibustiers;  
Qu' on égorge estafiers, geoliers et guichetiers  
Tous, taillant et hurlant, en bandits que nous sommes,  
Oeil pour oeil, dent pour dent, c'est bien! hommes contre  
Hommes!

Mais doucement détruire une femme! et creuser  
Sous ces pieds une trappe! et contre elle abuser,  
Qui sait? de son humeur peut être hasardeuse!  
Prendre ce pauvre oiseau dans quelque glu hideuse!  
Oh! plutôt qu'arriver jusqu'à ce déshonneur,  
Plutôt qu'être, à ce prix, un riche et haut seigneur  
Et je le dis ici pour Dieu qui voit mon âme,  
J'aimerais mieux, plutôt qu'être à ce pont infame,  
Vil, odieux, pervers, misérable et flétri,  
Qu'un chien rongeat mon crâne au pied du pilori.

Victor Hugo: Ruy Blas, Acto 1, esc. 2, pág. 2.

"ojo por ojo y diente por diente", que nos lleva a considerar al pícaro como un rebelde contra la sociedad. Nótese, sin embargo, que el bandido de las obras de Hugo, aparece casi siempre en buenas acciones. A lo sumo, si no siempre se trata de una buena acción, como el caso de Hernani con Ruy Gómez, la acción se justifica, y se presenta siempre al malhechor con una cierta grandeza. Se sabe por boca de ellos mismos que roban y matan; que no se doblegan ante ninguna autoridad. Todo ello nos lleva a concluir que el poeta romántico expresa por este medio todo anhelo de libertad humana. Esa libre expresión del individuo, en ningún sitio se encontraba mejor que en el bandido español, esclavo de la libertad, de cuyos beneficios disfrutaba plenamente en su haraposa y hambrienta miseria. Por eso se sentirá fuera de lugar en los palacios y si la suerte o el destino le llevan a la mansión del poderoso, expresará con afioranza la pérdida de su libertad, aunque pasara los días con hambre y las noches sin techo:

Mais .....J'y passe,  
Mais je m'en vais. Je suis oiseau. J'aime l'espace  
Donne-moi ta main que je la serre,  
Comme en cet heureux temps de joie et de misère  
Où je vivais sans gîte, où le jour, j'avais faim,  
Où j'avais froid la nuit, où j'étais libre en fin! (12)

Ser libre significa vivir sin techo y sufrir hambre y frío. Pero es aquí precisamente, donde Hugo, si no captó

---

(12) Ibid., Acto I, esc. 3, pág. 35. Acto I, esc. 3

el verdadero espíritu español, captó un antiguo ideal de la filosofía española: ser rico en la pobreza, puesto que el que menos desea es el que más tiene, porque a él no le falta nada:

"Toujours ce Zafari, riche en sa pauvreté,  
Qui n'a rien jamais et n'a rien souhaité!

Por medio de este concepto, que sirvió de ideal a los pensadores españoles desde Séneca en adelante, se identifican los personajes de don César de Bazán y de Ruy Blas con la filosofía moral española.

Cada uno de estos tres tipos de bandido que hemos presentado tiene su eco en la sociedad en que vivió. Masferrer es el producto de una época gobernada por tiranos que eran más bandidos que él. El estudio de ellos cabría perfectamente junto al bandido, pero por ser un tipo que se sale de la denominación simpática y pintoresca que se da al bandido, le dejaremos capítulo aparte.

Hernani y Ruy Blas corresponde a otra etapa de la historia española. Aquí Hugo nos revela su propia explicación: "Hay en ellos el compendio de dos siglos de la historia española. El amanecer de la gloria y el crepúsculo. En Hernani es el rey luchando contra la nobleza cuando el poder real no está aún establecido. Los nobles viven como bandidos, como Hernani, o encerrados en sus palacios señoriales como Ruy Gómez. Se lucha con el orgullo y la espada; mitad feudal, mitad rebelde. Doscientos años más tarde, el noble convertido en cortesano, vive en el palacio del rey. La ruina le amenaza. No necesita la rebelión y si

tiene que esconder su identidad, se hace bohemio y vagabundo".  
(13)

En Alpes et Pyrénées nos dice Hugo que, en España, el camino "pertenece a la guerra civil de vez en cuando, a los bandidos siempre. La guerra civil es accidental, los bandidos son la autoridad corriente. El bandido, en tiempo de paz hace la guerra; en tiempo de guerra se une a ella".  
(14)  
No es difícil explicarse esta concepción, si no olvidamos que Hugo tuvo la experiencia temprana de las luchas de su padre, el General Hugo, contra "el Empecinado".

Aquí empieza, pues, el papel del bandido en la historia de España. Es por lo tanto doblemente pintoresco. Tiene la atracción particular del individuo que vive al margen de la ley y el interés que despierta por su presencia continua en el desarrollo histórico del país.

5. El tirano: bandido real. Otro concepto de bandido que aparece desde los comienzos de la nacionalidad española es no ya un proscrito, no un individuo que huye de la ley, sino el que hace la ley: es en una palabra, bandido y rey. Tiene su castillo en la cima del monte y desde su alta cumbre, como un ave de rapiña, acecha sobre el llano. El llano es su presa. Todos, revestidos de una pompa titánica, hacen sentir, con su crueldad inmensa, la presencia del mal, y representan la destrucción del progreso del pueblo.

---

(13) Victor Hugo: Hernani, pág. 17

(14) / Alpes et Pyrénées, pág. 409

.....Ce sont les princes de l'embûche  
Gigantesque où le nord de l'Espagne trébuche,  
Les seigneurs du glacier, du pic et du torrent,  
Les vastes charpentiers de l'abattage en grand,  
D'où sortent les terreurs, les fuites, les paniques,  
Germe du maître altier que l'avenir construit  
Semences du grand trône encor couvert de nuit,  
Grains de ce qui sera plus tard le roi d'Espagne... (15)

6. El contrabandista. En 1803-38 Hugo se ocupa del bandido legendario, del bandido caballero y pintoresco, del pícaro no menos orgulloso y no menos noble. Son los héroes de Ruy Blas y de Hernani. Este, extendiendo un poco más el concepto podría ser también el tema de Masferrer. Pero en los Trabajadores del Mar y El hombre que ríe, encontramos un individuo no menos pintoresco y curioso, aunque menos dotado de cualidades caballerescas españolas. Se trata del contrabandista y del comprachicos. Se les presenta en acción, pero hay que notar, primeramente, que no pertenecen a la clase de bandido que actúa en la tierra o en la montaña, sino en la tierra y el mar a la misma vez. Lleva a cabo sus actividades entre la costa vasca e Inglaterra, en la bahía de Bizcaya y el canal de la Mancha.

¿Qué es el comprachicos? Nadie podría decírnoslo. Solo Hugo nos dice que es palabra hoy casi desconocida, <sup>(16)</sup>cepto para los campesinos de Guipúzcoa. Eran, según él, un producto del lujo de los reyes. Eran, señores honorables que formaban una cofradía difundida por toda Europa y dedi-

---

(15) Victor Hugo: La légende des Siècles, Vol. V. Vol. V  
pág. 657.

(16) Véase el Hombre que Ríe, Paris, Nelson Vol. II pág. 52

(17)

cada a la compra de niños. Su fin, nos dice Hugo, era crear una obra de arte. Los niños, gracias a la inventiva de estos "artistas talladores en carne viva" se convertían en jorobados, desformados; tomaban el aspecto que quería dárseles, y luego, eran vendidos a los reyes, a obispos, a señores, para solaz de la corte.

¿Cuáles eran las costumbres de estos macabros mercaderes? Hemos dicho que eran honorables. No robaban nunca y, por ser españoles, eran católicos y devotos de la virgen. Es una variedad del contrabandista, a pesar de todo, pues luego que se aplicaron sanciones punitivas a los que se dedicasen a este comercio, se veían obligados a ejercer su profesión a escondidas.

(18)

H Hugo no pierde nunca la costumbre de situar estos individuos en el panorama histórico o geográfico bien definido. "El contrabandista se encuentra como en su casa en España." Es el producto de la tierra: "Este es un país de pccetas y de contrabandistas. La naturaleza es magnífica, salvaje como la necesita el soñador, áspera como la necesita el ladrón." Además, hemos dicho que los sitúa en el tiempo. La afluencia del contrabando y sobre todo, del contrabando humano de los comprachicos, tiene su apogeo durante la decadencia de España, después de la derrota de la Armada Invencible. Surcan el mar las bellas urcas vizcaínas y, lo que en un tiempo fué nave de guerra, es ahora nave de contrabando.

---

(17) Véase el Hombre que Ríe, Paris, Nelson Vol. I pág. 50

(18) *Ibid.*, pág. 54.

(19) Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 413. pág. 413

7. El bandido real y su influencia en la historia.

El concepto de feudalismo como época de violencia y de tiranía no pertenece exclusivamente a España, pero el poeta le crea un ambiente español y lo une al paisaje y a la historia. Hace brotar a los señores de la montaña misma, por así decirlo, e imagina que ellos son el origen de la casta de los reyes.  
(20)

La Leyenda de los Siglos ha recogido el comienzo de esa España. Sobre todo, son los poemas: El Día de los Reyes, El Pequeño Rey de Galicia, Gaiffer-Jorge y Masferrer los que mejor retratan este tipo del señor feudal. Entre ellos El Día de los Reyes podría servir a manera de síntesis. El poema está escrito con un lenguaje lleno de viveza y la acción marcha rápida, con sumo dramatismo, para comunicar al lector el temor que infunden los tiranos. Estamos en los comienzos de la historia española. Los reyes se hacen a veces la guerra entre sí, o salen a robar por el llano unidos fraternalmente.

El poema está dividido en siete partes, la primera de las cuales, tiene la función de situar la acción en el tiempo y el espacio: "6 de enero del año 860.- Los Pirineos. Gran claridad en el horizonte." El paisaje español está descrito a grandes rasgos: Montaña y llano. Un torrente. A lo lejos un campanario. Bien cerca el burgo de Chagres.  
(20)

---

(20) Sobre el origen del nombre Chagres, véase capítulo sobre las ciudades. especialmente las páginas 47 y 48.

La segunda parte presenta el puente Crassus, "construido por César." Luego el altar de Hércules. Sentado en el puente está un mísero mendigo inferior a un harapo, que sólo se identifica con los hombres por su plegaria en latín (21) al nacer y al caer del día.

La tercera parte es la acción del dramita; dividido, a su vez, en 4 actos. Cada uno de ellos empieza con el tema del fuego, especie de leitmotif que comienza e intensifica la acción, indicando que España arde por las 4 esquinas:

Flame au septentrion. C'est Vich incendiée...  
Flamboisement au midi. C'est Gironne qui Brûle...  
Rougeur à l'Orient. C'est Lumbier en feu.....  
Fumée à l'occident. C'est Teruel en cendre... (22)

Los cantos IV y V explican la causa del incendio, la naturaleza del pueblo oprimido y sus crueles señores.

Toute la perspective est un tas de décombres  
La montagne a jeté sur la plaine ses rois,  
Rien de plus. Quant au fait, le voici: Navarrois,  
Basque, Aragonais, Catalans, ont des terres;  
Pourquoi? Pour enrichir les princes. Monastères  
Et seigneurs sont le but du paysan..... ( )  
23

En esta parte del poema tenemos la evocación del pasado español bárbaro y cruel. La acción transcurre entre la montaña y el llano. De la montaña viene el despotismo en forma de saqueo y se lanza sobre el llano donde el villano vive en sumisión y trabajo. Hugo no deja, a través de todo

---

21 Véase pág. 161

(22) La légende des Siècles, op. Vol. I, pág. 221-24. 221-24

(23) Ibid, pág. 226.

el poema, de insistir en el carácter rapaz de los reyes. Los presenta siempre con un carácter titánico o apocalíptico. Todos se caen como águilas sobre el llano en un diabólico festejo de destrucción y de sangre:

Chacun de sa montagne et chacun de sa tour,  
Ils vont fêtant le jour des rois, car c'est leur jour,  
Par un brûlement de villes dans la plaine. (24)

El canto VI es el resultado del saqueo y el relato del regreso. Es el atardecer y los soldados se dirigen a sus ciudades:

Les soldats se remirent en route au crépuscule....  
Ceux-la vers Roncevaux, ceux-ci vers Tolosa. (25)

Aquí el poeta no pierde la ocasión de evocar dos nombres que se repiten en sus memoria con el recuerdo de la literatura y de la historia: Roncesvalles y Tolosa, quizás, porque ambos, son más conocidos para el público francés o porque a ambos hay ligada una tradición épica y gloriosa.

En la última parte del poema reaparece el mendigo que, alzando al cielo, con un gesto simbólico, sus harapos, los compara a la montaña. Esta recoge a los reyes en sus antros, aquéllos esconden a los piojos en sus rotos.

En este poema, ya lo hemos visto, tenemos la visión apocalíptica de un pasado bárbaro. En todas partes se ve la violencia y el pillaje, pero el autor no deja de poner siem-

---

(24) Ibid, pág. 268. *Les Chansons de Roland*, op. cit. Vol I, pág. 328.

(25) Ibid, pág. 232-33.

pre el detalle español. No es ya solamente el bandido, sino el mendigo, que es según el autor parte integrante del conjunto de ese pueblo. Así, el relato épico pretende asimilarse a la historia y a la esencia misma del pueblo español.

El poema Gaiferos, por el contrario, no tiene más relación con los hechos de la historia, que su carácter medieval. Gaifer es uno de los reyezuelos de los Pirineos. La misma fiereza y violencia de los demás reyes le es común. Ya este rey ha despojado a los infantes de Olorón porque son débiles, ha vendido a su maestro porque necesita dinero para dilapidar y ha matado a su hermano porque, por ser gemelos, podría aquél aspirar al trono. Consumados ya estos hechos, quiere hacer una excavación alrededor de su palacio para saber sobre qué bases está construido. Los obreros descubren los cadáveres de Barrabás, Judas y Caín. Al pretender continuar su obra, una voz le avisa: "Gaifer, no caves más, pues hallarás el infierno."

La misma violencia se registra en el poema "El Pequeño Rey de Galicia." Pero aquí, Hugo ha creído encontrar un nuevo recurso. Se trata del encerramiento en el claustro, medio que, según él, se emplea en España para deshacerse de los herederos. En su drama Torquemada nos presenta al rey Don Fernando empleando el mismo recurso para deshacerse del príncipe Don Sancho:

..... Il existe,  
Pour supprimer l'enfant, deux moyens....L'un triste.  
Le cloître; l'autre alerte et rapide, la mort. (26)

El poema de los Infantes de Galicia, es de una situación análoga. Comienza como siempre, con una descripción del lugar: La garganta de Ernula, montañas, sierra impenetrable. Recuerdos de Pelayo. Riachuelos secos. Los infantes se han reunido para deshacerse de su sobrino y rey natural, que es aún un niño endeble. El príncipe permanece atado mientras ellos deliberan. En sus decisiones rechazan el medio de la muerte. Es más vergonzoso para él y más seguro para ellos encerrarlo en un convento:

La vie est un affront alors qu'on nous la laisse,  
Dit Pacheco; qu'il vive, et meure de vieillesse!  
Tué c'était le roi; vivant c'est un batard,  
Qu'il vive! au couvent.....(27)

Notemos, a pesar de todo, que en parte el desenlace de la obra depende de ese honor castellano que antes señalamos. Edos bandidos insisten en que es preferible morir a vivir sin honor. Por eso prefieren dejar la vida al príncipe. El convento lo dejará envilecido para siempre y ellos podrán gobernar en paz. (28)

---

(26) Victor Hugo: Torquemada, Acto I. 2ª parte, esc. 4  
pág. 112.

(27) : La Légende des Siècles, Vol. I pág. 270.

(28) Resumen:

Los tíos del niño están deliberando. En el momento en que parece toda esperanza perdida llega Rolando, el héroe francés. Este mata diez de los once hermanos y termina lanzando piedras a la tropa de los soldados que huye.

8. El bandido-rey y el rey-bandido: productos de una misma naturaleza. El mismo principio de hermandad para la hazaña de pillaje es la que se registra en Malsferrer. Sin embargo, este poema tiene más importancia para nosotros, precisamente porque no hace historia. Es solo un documento de contraste entre el bandido-rey y el rey-bandido. Masferrer es el bandido de nobleza de alma. Junto a él está, como contraste, el rey déspota y traidor, idea que echó hondas raíces en Hugo. A Hugo se le ha llamado a veces el poeta de la antítesis. A ésta podría llamársele la antítesis política.

El poema comienza también con la descripción de los Pirineos en el siglo IX: Naturaleza áspera y hosca, sin viento ni agua. Los picos son escarpados y en su cima están los castillos a los cuales sirve de foso el abismo. Pero a cada estación, se reviste la montaña ya de flores, ya de nieve y niebla. La montaña es la madriguera del rey y el palacio del ladrón. De allí bajan ambos a hacer excursiones al llano. (29) En la montaña viven reyes que, reunidos en sus castillos en invierno al calor de un lóbrego fuego, meditan la próxima salida en verano. El verano descubre las rocas, los picos y el puente romano y con él empiezan las nuevas hazañas de los reyes. Los reyes meditan un problema de estado. Una provincia

---

(29) Véase capítulo sobre el paisaje del norte.

ha quedado sin gobierno y hay que darle un jefe. Se ha sugerido a Masferrer. El nombramiento ha sido acogido con entusiasmo en el terrible concilio de los reyes. ¿Quién es este nuevo personaje? Un bandido. Vivió en la montaña y adquirió su rudeza. Jamás cometió traición o acto vil. Luchó con la fiera y la venció, robó al rico y jamás intimidó al pobre. Su nombre se extiende de mar a mar por tierras de España;

El verano descubre las rocas, los caminos y las hazañas de los reyes. Es aquí donde el poeta ha hecho mas despliegue pictórico. La acción del poema se reduce casi a nada. Es simple relato de la moral del señor feudal. Se le presenta más bien haciendo sus planes y no ejecutando sus hazañas. El día de los reyes podría muy bien tomarse como la continuación de Masferrer. En este se planea, en aquel se actúa. En este poema es sólo el decorado de la montaña el único eslabón que lo une a los poemas pirenaicos:

Quand la route est possible à des pas hasardeux,  
Tous ces aventuriers s'assemblent chez l'un deux,  
Noirs, terribles, autour d'un âtre où flambe un chêne,  
Ils construisent leurs plans pour la saison prochaine,  
Ils conviennent d'aller à trois, à quatre, à dix,  
Font quelques novements d'ours encore engourdis.  
Et préparent les vols, les meurtres, les descentes...(30)

Toda su cofradía de hombres fuertes, a penas humanos en ese lúgubre castillo es lo que da la impresión de que el caracter de los hombres guarda una hermandad con la naturale-

---

(30) Víctor Hugo: La légende des siècles, Vol. 4 pág. 638

za pirenaica. Otra vez el poeta asocia montaña y hombre, como si ambos se completasen o como si este surgiese de ella no con origen humano, sino como fiera o planta.

Ce sont des majestés qui marchant dans la ronce;  
La montagne est là toute avec son fauve effroi;  
Ils sont déguenillés et couronnés.....(31)

Pero quizás no haya en ninguna parte de la obra de Hugo más riqueza de contrastes que en este poema. La antítesis aquí sirve para intensificar el cruce de barbarie y de majestad. Aquí, como en los reyes de Galicia están también calzados de alpargatas y tocados de monteras, pero todo da relieves más acusados a los oros, a las perlas, a las piedras preciosas con que los reyes se adornan o que resplandecen en la sala:

Leur rire monstrueux et fou n'a pas de bornes;  
Leur splendeur est féroce, et l'on voit sortir d'eux  
Une sorte de lustre implacable et hideux;  
Le noeud de perles sert d'agrafe aux peaux des bêtes;  
il sont comme éblouis de guerre et de tempêtes  
Tous, le jeune homme noble et le vieillard barbu;  
Causent, chantent, beaucoup de vin chaud étant bu.....  
Chacun a sa cognée et chacun a son coi;  
L'atre fait flamboyer leurs torses couverts d'or...  
Etranges, triomphants, gais, funebres, vermeils;  
D'un ciel qui seraient tombe ils seraient les soleils.  
Ce sont les rois...(32)

Es preciso imaginarlos como una mezcla de luz y de tinieblas, la majestad unida al pillaje, la alegría unida a lo fúnebre. Hugo acentúa estos rasgos por medio de una sabia combinación de palabras: "esplendor feroz, lustre espantoso,

---

(31) Ibid, pág. 658. Siboles, p. coll., vol. 4 pág. 658

(32) Ibid, pág. 376-82; 385-86; 389-92.

pieles de bestias prendidas con perlas". Luego, su actitud se describe con una serie de adjetivos de sentido antitético: "extraños y triunfantes", "alegres y fúnebres" y, sobre todo, "soles de tinieblas". "Ellos podrían ser soles de un cielo que fuera tumba". Esos son los reyes, los príncipes de España.

Otra vez tenemos aquí la misma escena del Día de los reyes. Pero ya lo hemos dicho: en este poema no hay acción, sino resumen de la acción. No es un hecho en particular, sino la suma de sus hechos.

9. Un rey ideal: la antítesis del rey-bandido. Un contraste bastante chocante con estos hechos lo constituye, por otra parte, el poema Paternidad. No hay en él de leyenda española más que los nombres. Son reyes de Aragón que combaten contra moros, pero, contrario a los señores feudales que hasta ahora se han presentado, el rey que vemos en el poema es modelo de monarca y, aún más, castigo de los malos. Este poema "es la cristalización de una idea que bullía en la mente de Hugo desde hacía mucho tiempo y que se hallaba dispersa en sus poemas"<sup>(33)</sup>. La obediencia y la ternura filial han embargado la vida del poeta. Esto lo lleva a presentar el tema del respeto al padre. En este poema, el hijo recibe el castigo por un acto de violencia:

---

(33) Véase Borret, P. en La Légende des Rois, op. cit., ibid, pág. 671.

Ils ont enfreint les lois de guerre aragonaises;  
Des enfants ont été jetés dans des fournaises;  
Les noirs effondrements mêmes aux tourbillons  
Ont dévoré la ville, on a crié: Pillons  
Et ce merdre a duré trois jours; puis don Ascagne,  
Vainqueur, a ramené ses gens dans la montagne  
Sanglants, rians, joyeux et comptant les profits,  
Et c'est pourquoi le père a souffleté le fils...(34)

Si leemos el poema completo, la piedad del monarca nos parecería en contraste chocante con el resto de los poemas pertenecientes a este ciclo, pero si desglosamos este trozo donde se describe la acción del hijo, por la cual ha sido castigado, vemos que todo cuadra perfectamente dentro del marco de violencia de la época. Es el mismo hecho bárbaro de la guerra sin cuartel y, precisamente, la descripción de esos soldados sanguinarios que vuelven al caer de la tarde riendo y contando el botín, es la misma escena que nos revela en El Día de los Reyes.

Sin embargo, lo que hay en sí de chocante, es el contraste entre el hijo, que es todo fuerza y rudeza militar, y un padre, en el cual la rudeza militar va unido al mayor sentido del deber, el derecho y la justicia:

La père est Jayme; il est plus formidable encor;  
Tell eut voulu léguer son arc, Roland son cor,  
Hercule sa massue à ce conte superbe.....  
Il neige sur un mont qu'on n'a jamais franchi  
Et l'âge atteint le front qu nul roi n'a pu vaincre.  
Mais Jayme n'a jamais reculé dans son droit  
Et toujours il a fait son devoir d'être libre. (35)

---

(34) Ibid, pág. 685. *Sigüenza, op. cit. Vol. 4, pág. 685.*

(35) Ibid, pág. 676.

El padre tiene todos los atributos que tienden a hacerle, más que un héroe español, un héroe legendario, tal como debió producirlo el santo país montañés. Es un señor feudal justo; rara excepción que puede encontrar su semejanza, quizás, en el Federico Barbarroja de los Burgraves. Se nos presenta en contraste con los otros señores. Lo vemos en lucha contra ellos, y Hugo imagina en él su vencedor, una especie de Pelayo, el héroe español que a cada paso surge en su mente al pensar en la libertad y la justicia:

Ah! C'est vrai, soixante ans la montagne trembla  
Sous mes pas, et j'ai pris et secoué les princes  
Nombreux et noirs, sous qui ralaient trentes provinces,  
Gil, Vermond, Araul, Barruza, Gaiffer  
J'ai tordu dans mes poings tous ces barreau de fer;  
J'ai fait tomber du mur ces toiles d'araignée;  
les pretres..... (36)

Además, hay de español en su relato los nombres pintorescos de los pueblos, todos los nidos de reyes sobre la montaña. Sin embargo, queriendo hacer un ejemplo de perfección, se deja arrastrar por el entusiasmo. Llega el poeta a dotar a su personaje de una especie de anticlericalismo semejante al que él mismo profesa y así, lo hace inverosímil como héroe español de la Edad Media. Parece que Hugo quiere hacer religiosos o dogmáticos sólo a los perversos, para confundirlos a todos en su intención política. Por esta razón quiere librar a su héroe del clericalismo y revestirlo, por el contrario, de una creencia deísta, en un Dios que hace justicia y

nada más:

Croit en Dieu, ne ment pas, ne hait pas, ne hait pas;  
Les défis qu'on lui jette sont pour lui des appats;  
Il songe à ses neveux, il songe à ses ancêtres;  
Quant aux rois, que l'enfer attend, car ils sont traitres  
Il les plaint quelque fois et ne les craint jamais;  
Quand la loyauté parle, il dit je me soumets;  
Etant baron des monts, il est roi de la plaine;  
la ville de la soie et celle de la laine  
Grenade et Ségobie, ont confiance en lui. (37)

Termina por adornarlo con todos los atributos de su propia filosofía, presta a él su ideal de lo que debe ser un rey. Le adorna con una cualidad que además de corresponder al ideal del español, como le hemos visto en el retrato del noble Ruy Gómez, es también el ideal del poeta, el culto a los antepasados. De hecho, la inspiración del poema, no es otra que su piedad filial y, en parte, las cualidades de Don Jaime son las mismas que el autor hubiera prestado a su padre. (38)

Este señor feudal vive también en la montaña como todos los reyezuelos que allí tienen su madriguera, pero él es el producto de las alturas, la verdadera fuerza como Pelayo o como Tell. Existe, también en él la relación que hemos visto entre montaña y llano, pero aquí, por el contrario, el gobierno no se ejerce por medio del saqueo y la violencia, sino que por sus buenas cualidades tienen las villas del llano confianza en él. Al hablarnos de las villas del llano hace el autor mención de sus productos. Nos presenta

---

(37) Ibid., pág. 680. *Las obras de Ruy Gómez de Silva*, Vol. 4, pág. 390.  
(38) Véase, nota de Berret al poema. Paternité en Ibid., pág. 671.

su actividad industrial y con ello defiende sus ideas. Ese rey justo y bien gobernante, parece decirnos el poeta, es la base de todo progreso nacional. El país, por no haber seguido su ejemplo ha caído en el pillaje y llega a la decadencia.

CAPITULO X

LA HISTORIA Y EL CULTO A LOS HEROES

## CAPITULO X

### LA HISTORIA Y EL CULTO A LOS HEROES

1. La herencia española: Para la mayoría de los autores románticos, España no fué más que orientalismo, tierra de pasión o de contrastes. Victor Hugo, sin embargo, aunque mantenía una concepción semejante, le da un sentido mucho más amplio y más profundo. La teoría del contraste y la multiplicidad de lo español, que para otros autores no fué más que contraste superficial de algunos tipos particulares, él la extiende a las raíces mismas de la nacionalidad española.

Para él existe también el contraste en la historia. Nos presenta tipos que viven al margen de la ley y que dan, por decirlo así, una configuración del desarrollo político de la península; pero junto a ellos presenta otros tipos y otras actitudes del pueblo español que contrastan de una manera chocante con estas actitudes. Junto a la España semibárbara y de reyes tiranos describe otra España gloriosa, la de la epopeya militar y civilizadora, pero más que todo este, destaca con entusiasmo la España democrática.

La idea corriente durante el romanticismo fué de que España era un país donde reinaba la indiferencia y la falta de actividad. Se presenta al pueblo que vive en el ocio y el pillaje; y si el pintoresquismo abunda es precisamente por esa indolencia del español y por otras cualidades no me-

nos indeseables. Nuestro autor también contribuyó a formar esta idea. En una obra escrita en 1833 la coloca en un nivel de civilización más bajo que Turquía.<sup>(1)</sup> Diez años más tarde, en Alpes et Pyrenées, nos habla de la indiferencia del español, y en toda su obra se le da más importancia a lo bárbaro, por ser más pintoresco, que a la verdadera gloria española. Ahora bien, en Hugo, la interpretación del pintoresquismo español se sale de lo común. El no dejó de notar que España es un país glorioso y, no solamente eso, sino que fué el más glorioso de Europa durante más de mil años:

"Un peuple a été pendant mille ans, du sixieme au seizieme siecle, le premier peuple de l'Europe, égal à la Grece par l'épopée, à l'Italie par l'art, à la France par la philosophie; ce peuple a eu Léonidas sous le nom de Pélage, et Achille sous le nom du Cid; ce peuple a comencé par Viriate et a fini par Riego; il a eu Lépante, comme les Grecs ont eu Salamane; sans lui Corneille n'aurait pas crée la tragédie, et Christophe Colomb n'aurait pas découvert l'Amérique. (2)

En 1868, resume así lo que todavía él podría considerar glorioso para España. Nos presenta los grandes héroes de la epopeya medieval: Pelayo y el Cid. Los lleva a la categoría de héroes legendarios y los reviste de majestad épica. La gloria de España se extiende desde el siglo VI

---

(1) Véase pág. 26

(2) Victor Hugo: Pendant L'Exil, Paris, Nelson, pág. 420

hasta el siglo XVI, es decir, hasta Carlos V.

La epopeya, sin embargo, no empieza ni termina entre estas dos fechas. La lucha por la libertad empieza en este pueblo con su vida misma y termina con su muerte; encasillada entre el martirologio de dos héroes. Empieza con Viriate en el año 140, quien se rebela contra los romanos al principio de la España latina y termina con Riego, fusilado bajo el gobierno de Fernando VII.

Es digno de notarse con cuánto entusiasmo señala Hugo esta supremacía en el arte, la filosofía, la industria y la navegación sobre todos los países de Europa en la época medieval. Para comprender esto tendríamos que pensar en la importancia de Cervantes y el Greco, y cuánto ellos representaron para los románticos franceses, especialmente para Hugo. Habría que volver al romancero y su importancia literaria, a la hazaña de Colón y al Fuero Juzgo. La España de la Edad Media, contraria a los otros países que se consumían bajo la tiranía o en el lucha fratricida, se les presenta como una España que lucha por la revindicación de los derechos del hombre. Es, antes que nada, la epopeya democrática, lo que ocupa a Hugo en los últimos años.

En esta parte de la obra de Hugo, obras en prosa especialmente, no se habla ya de lo bárbaro y de lo antitético. Se crea a manera de dos visiones distintas en toda la obra. En la poesía se encuentra la evocación del pasado épico, la idealización, presentando lo noble al hablar de los héroes,

o lo cruel y lo grandioso al referirse a los reyes. La prosa cae a veces en estas exageraciones, pero hay, sobre todo en la época del destierro, páginas en las que el exilado de Guernesey ponía un acento nuevo a la epopeya española. Es una España, no ya magnífica por su fiereza y por su heroísmo en la guerra, sino magnífica y sobre todo magnánima por sus hechos en tiempo de paz, por la reivindicación de los derechos del hombre. Ella precedió a todos los países europeos en las instalaciones de las asambleas democráticas que establecían la supremacía del pueblo sobre el rey. <sup>(3)</sup>

Con toda esta corriente de erudición afirma Hugo la contribución española a la historia de la democracia. Su entusiasmo no tiene igual y no parece haber en ello la menor intención de recalcar lo pintoresco. No se trata tampoco simplemente de hacer literatura. Es, por el contrario, una defensa de ese pueblo decadente, que parece levantarse con los latidos de nuevas revoluciones. Estos párrafos son,

---

(3) ce peuple est le peuple indomptable du Fuero Juzgo; presque aussi défendu que la Suisse par son relief géologique il a eu son assemblée de la forêt, contemporaine du forum de Rome, meeting des bois où le peuple régnait deux fois par mois à la nouvelle lune et à la pleine lune; il a eu les cortes à León 67 ans avant que les anglais eussent le parlement a Londres; il a eu son serment du jeu de Paume à Medina del Campo, sous don Sanche, des 1133, aux cortes de Borja, il a eu le tiers état prépondérant, et l'on a vu dans l'assemblée de cette nation une seule ville, comme Saragosse, envoyer 15 députés, des 1307, sous Alphonse III, il a proclamé le droit et le devoir d'insurrection; en Aragon il a institué l'homme appelé Justice, supérieur à l'homme appelé Roi, il a dressé en face du trône le redoutable sino no; il a refusé l'impôt a Charles-Quint. Naissant, ce peuple a tenu en échec Charlemagne, et mourant Napoléon.

Actes et Paroles; Pendant l'Exil, op. cit. pág. 42.  
Victor Hugo: Actes et paroles, pág. 42.

desde un punto de vista, literatura de ocasión. No hay que tomar esto tampoco a mal. Literatura de ocasión es también gran parte de la que se refiere al tema de España en "La leyenda de los siglos". La nota sobresaliente es el ataque contra los reyes. Podríamos llamar a esto, quizás: Evocación de España a la sombra de la monarquía.

2. Pelayo: el libertador. Abundó en Hugo desde los comienzos mismos de su obra un endiosamiento de dos héroes nacionales: Pelayo y el Cid. El primero es el comienzo mismo de España y su figura desfila ante nosotros como la de un semidios. Pelayo es, en parte, fruto de la montaña, como lo hemos descrito en el capítulo sobre naturaleza. Para comprender al héroe hay que hablar no ya de la naturaleza en general, sino del monte en particular. Esto explicaría el origen del héroe, del libertador, aunque quedaría en discrepancia con la concepción del bandido.

En un inspirado canto a los Alpes Hugo alaba la belleza de las alturas:

(4)

Ces monts son des héros et des religieux.

La altura crea la alteza. La blancura de los picos es el alba de la gloria y de la libertad:

Toujours aux fiers sommets ces aubes sont données:  
Aux Alpes Stauffacher, Pélage aux Pyrénées! (5)

Por eso es que al describir el paisaje de montaña pare-

6

---

(4) Le Régiment du Baron Madruce, Légende des Siècles op. cit.  
Vol II, pág. 713.

(5) Ibid, pág. 361.

ce amalgamarse en la mente de Hugo el recuerdo de los tres (6)  
héroes que pisaron esas alturas, Rolando, Rodrigo y Pelayo.

Además, fuera del carácter que la historia y la leyenda prestan a Pelayo, ese libertador que guarecido en la montaña comienza la reconquista de España, se le presenta a Hugo con un gesto mesiánico: espada centellante y, en la mano, la antorcha. Sobre todo, comparado siempre a Aquiles, es esa imagen de la antorcha lo que parece subyugar al poeta que, a veces, no conforme con ello la lleva a la hipérbole. No es ya la simple tea, sino una montaña entera lo que sirve para alumbrar el paso de Pelayo:

Ils sont près d'Ernula, bois où le pin verdit,  
Où Pélage est si grand, que le chévrier dit:  
Les Arabes faisaient la nuit sur la patrie,  
Combien sont-Ils? criaient les peuples d'Asturies.  
Pélage en sa main prit la forêt d'Ernula,  
Alluma cette torche, et, tant qu'elle brula,  
Il put voir et compter, du haut de la montagne,  
Les maures ténébreux jusqu'au fond de l'Espagne. (7)

Pelayo pasa a ser símbolo del libertador. Notemos que en Hugo la palabra libertador, aun cuando fuese en sus años juveniles, cuando era un adicto al régimen monárquico, está siempre opuesta a la palabra tirano. Por lo tanto, Pelayo no sería solamente el libertador de España, sino también el vencedor de tiranos. Una confusión se produce en su mente cuando quiere, apesar suyo, defender la intro-

---

(6) Paul Beret, Ibid, pág. 302.

(7) Ibid, Vol. I. pág. 263.

misión del rey de Francia en los asuntos españoles. Esto lo lleva a imaginarse al gran Pelayo saludando amistosamente a los Hijos de San Luis.

Pélage, l'effroi des tyrans,  
Pélage, autre vainqueur du Maure  
Dans les cieux saluait nos rangs. (8)

Más tarde, habiendo cambiado el poeta de ideales políticos, pero conservando el mismo culto por lo heroico y por lo noble, no hubiese presentado a Pelayo saludando a las tropas invasores. A pesar de que su odio contra los reyes le impedía ver en ellos acción buena alguna, conserva el culto al rey Pelayo, por ser éste el hombre que luchó por la libertad de su pueblo. Esto salva al gran rey de ser incluido en una anatema general lanzado contra la monarquía. Pelayo, no representa para él simplemente al rey, representa al libertador, por eso es que merece veneración; por eso hay que seguirle: (9)

Et nous suivons Pélage et nous suivens le Cid.

### 3. El Cid, héroe de la epopeya y símbolo espiritual.

El Cid, por el contrario, no necesitaba que se le defendiese como rey, puesto que no lo era. Su presencia en la obra de Hugo se manifiesta muy temprano también, todo lo cual nos lleva a imaginar cuán grande era el culto al héroe. El Cid es para él ideal de vida. En el "Hernani" se evoca su noble figura, que se aguganta, al pensar en el culto a

---

(8) Víctor Hugo: Odes et Ballades, pág. 157.

(9) : La légende des Siècles, Vol. I pág. 326.

los mayores. Es símbolo de caballero y símbolo de heroes, símbolo de grandeza y de pureza. Hugo se inspira en estas virtudes. Sigue su ejemplo al prepararse a empezar su lucha. El poeta, creyéndose soldado o cruzado de un ideal, recibe los consejos de su musa. Esta le amonesta a seguir los pasos del caballero que en la lucha fulge con un rayo de divinidad y llega a la par del arcángel:

L'apre Muse aux regards mystérieux n'a dit:  
Tu pars; mais quand le Cid se mettait en campagne  
Pour son Dieu, pur son droit et pour sa chere Espagne  
Il était bien armé; ce vaillant Cid avait  
Deux casques, deux estocs, sa lance de chevet,  
Deux boucliers; il faut des armes de rechange;  
Puis il tirait l'épée et devenait archange. (10)

En estos versos nos da las cualidades del Cid en la lucha. Se ocupa primeramente de los preparativos para el combate. El poeta, como el Cid, debe ir armado, pero también, como el héroe, puesto que él es soldado del derecho--debe combatir lealmente contra la fuerza del mal. Su lucha debe ser fiera y, cual el Cid, combatir como un león, pero siguiendo al ideal sublime del héroe, llevar la candidez de la paloma.

Toi soldat du droit, lui, champion de l'enfer;  
Tu veux combattre au jour, loyal comme le fer,  
Fauve et terrible avec la candeur des colombes  
Afin que si C'est toi, poete, qui succombes  
Tu puisses en entrant au sépulcre demain,  
Trouver Cid et Bayard qui te tendent la main. (11)

---

(10) Victor Hugo: Les Quatre Vents de l'Esprit, pág. 298.

(11) Ibid.

He aquí la imagen favorita de Hugo sobre el Cid. El héroe español es símbolo del valor y la fuerza y, además, de dulzura y de humildad. Es la visión que nos da el Cantar de Rodrigo, pero no el romancero.

Vemos, por otra parte, como avanza en la mente de Hugo un simbolismo que se ha ido desarrollando gradualmente, pero que se cristaliza en el Romancero del Cid, incluido en la Leyenda de los siglos. Hugo necesita una imagen para expresar su lucha contra Napoleón III. El había sido exilado por el emperador y, a la misma vez, creía inspirar temor al soberano. Buscando un paralelismo en la historia, lo encuentra en figura de su héroe favorito: el Cid desterrado por el rey, a quien aventaja con todas sus cualidades morales. Revestido de estas cualidades, se describe a sí mismo, el poeta, como el Héroe que lucha con las armas puras. El emperador, a quien él no concedió jamás un rasgo de nobleza, representa la bajeza y la traición:

(12)

Il est trahison comme le Cid la bravoure.

Dice Brunetiere en su libro sobre Victor Hugo, que uno de los medios de hacer resaltar la pequeñez es colocándola al lado de lo grande. De ahí surgió el monarca como una antítesis entre los vicios del rey Sancho y las virtudes del Cid.

El Romancero del Cid es una colección de 16 romances,

---

(12) Victor Hugo: La légende des Siècles, Vol V. pág. 1064.

o mejor dicho, un romance en 16 partes, las cuales parecen secciones de una harenza dirigida por el Cid al Rey. La primera de ellas describe la entrada del Cid, cada una de las siguientes expone una mala cualidad del rey. Después de la entrada, en la cual se presenta al héroe dirigiéndose fanfarronamente al monarca, viene el recuerdo de Jimena para reprocharle su falta de respeto y el desdén del Cid por su corte. Luego vemos al rey "receloso, ingrato, desconfiado, abyecto, canalla, ladrón, cobarde, brulón, malvado", y para terminar, después de haberlo desenmascarado, pasa a revelar sus propias cualidades y le asegura su lealtad, pues, siendo su vasallo, no le queda más remedio que someterse, ya que el rey es rey y hay que obedecerle.

No necesitamos profundizar mucho para darnos cuenta de que este Cid es puramente ficticio. De que tiene algunas rasgos del héroe de los romances posteriores al Cantar del mío Cid, nos lo muestra la fanfarronería con que se dirige al rey. Tampoco pertenecen ni a la historia, ni a la leyenda, ni aún a los romances los lugares escogidos para la acción del personaje:

Et tout tremble, Irán, Coimbre  
Santander, Almodovar,  
Sitot qu'on entend le timbre  
Des cymbales de Bivar. (13)

Nombres que fueron escogidos al azar, sin preocupación

---

(13) Ibid, Vol. III, pág. 247-48.

por su posición geográfica, y especialmente por su sonoridad es la impresión que nos da el poema. Aspira el poeta, por otra parte, a dar el entrecruce de las marchas guerreras del héroe. Por eso extiende su acción desde Cataluña hasta Andalucía, pero es sobre todo en la primera donde lo sitúa como un ídolo popular:

Reconnais a mes paroles  
Le Cid aimé des meilleurs  
A qui les patres d'Ercoles  
Donnent des chapeaux de fleurs. (14)

La fuente de esta alusión específica a la tierra catalana parece según la explicación de Paul Berret otro ejemplo del orgullo de Hugo y de su identificación completa con el héroe. Pues, si el Cid aparece preferiblemente en Cataluña es porque Hugo, exilado en Guernesey, recibió a menudo el homenaje de los revolucionarios catalanes que lo tomaban como un apóstol de su causa.

Para completar aun más la identificación del poeta con el héroe, ha prestado al guerrero español la actitud filial, de amor, de respeto y de gratitud que conservaba hacia el general Hugo. En el poema Bivar nos presenta al Cid en casa de su padre. Le visita un rey árabe y no le reconoce por estar Rodrigo ocupado en trabajos humildes y pobremente vestido. Al enterarse el Cid de que la equivocación viene porque otro día el árabe lo había visto en palacio vestido de brocados, le contesta que aquella vez solo estaba en presencia

---

(14) Ibid, pág. 261.

del rey, mientras que ahora está en presencia de su padre. (15)

Esta devoción del héroe por su padre comparable a la del poeta por el suyo es pura invención; pues aunque en los romances se hable de escenas entre Rodrigo y su padre, en ninguna de ellas, hasta donde nosotros tenemos noticias, se llega hasta ese extremo la sumisión filial. Por otra parte, es este uno de los puntales del carácter que Hugo presta al noble español y que hace del Cid un caballero a la manera de Ruy Gómez. No es menos claro el paralelismo entre Ruy Gómez y el héroe, si consideramos que el Cid de estos romances es un Cid viejo, que habla al rey de una manera autoritaria porque en él los años y las batallas ganadas le dan facultad para ello.

Aquella antigua y noble galería de retratos del viejo Ruy Gómez tiene también su eco en el romancero del Cid. Aquél podía consultar en horas de duda sus rostros severos y éste puede jactarse de tener a su alrededor los grandes espectros de los antepasados. He ahí porqué su fe es segura y su lealtad a toda prueba:

Je ne suis pas de ces traitres:  
Je suis muré dans ma foi,  
Les grands spectres des ancêtres  
Sont toujours autour de moi. (16)

Este otro viejo noble; como Ruy Gómez, viviendo a la manera antigua, tiene las puertas también abiertas al peregrino. Su bastilla es templo de la hospitalidad española; y

---

(15) Ibid.

(16) Ibid., pág. 260.

permitásenos otra vez remitirnos a Ruy Gómez para comparar esta infalible y necesaria virtud de la nobleza española: la hospitalidad:

Tout passant, roi de Castille  
more ou Juif, rabbin, émir  
Peut entrer dans mas bastille  
Tranquillement et dormir. (17)

Exáltanse las cualidades del Cid como anfitrión en su castillo, haciendo otra vez acopio de ese respeto al huésped, aunque sea un enemigo. En Hernani esa carencia de fidelidad al huésped estaba unida a un sentido casi religioso y violarla sería faltar al honor. De la misma manera el viejo Cid ofrece su hospitalidad al rey cobarde. Y se reafirma otra vez en su fidelidad; a pesar de que ha sido ofendido por él. Igualmente le asegura que no tendrá nada que temer porque, para él, no hay nada más grande que la honra y ésta le sirve de guía en todas sus acciones. El honor es en la vida del Cid más grande que la felicidad, que el amor, que la victoria, y que la fuerza.

Cet astre de la nuit noire,  
Roi, ce n'est pas le bonheur,  
Ni l'amour, ni la victoire  
Ni la force; c'est l'honneur. (18)

Aquí el poeta expresa una idea semejante a la que había presentado en escena en la obra Hernani. En ese drama, el caballero español sacrifica todo, amor, felicidad y vida, al único resto de honor que le queda. Deja que el rey se

---

(17) Ibid., Vol. III, pág. 236.

(18) Ibid., pág. 272.

lleve a doña Sol antes de entregar al huésped traidor. En el Romancero empieza presentando la vida de un héroe cuyas hazañas son extraordinarias. Luego reduce su valor a la sola defensa del honor como triunfo de todo bien. Es antes que vencedor, ejemplo del caballero cabal, frente a un rey que representa la abyección y la tiranía.

4. Carlos V: el emperador frente al tirano: La oposición contra la abyección del rey la encontramos también en otra gloria española: Carlos V. El contraste es esta vez más chocante, porque ya no son los nobles los que se oponen al rey, sino un emperador. Y ese emperador es Carlos V que se opone a sí mismo, al antiguo Carlos I rey de España.

La evocación de la gran figura del emperador que hizo a España grande y poderosa, fué uno de los temas favoritos de Hugo. Casi siempre se le expone como símbolo de una España épica, caballeresca y romántica. En Hernani, se presenta en escena primero al rey y al hombre, luego al emperador y al César convertido casi en un semidios. Primeramente se nos presenta el rey sin escrúpulos, cínico, libertino; luego el justiciero y el adalid de pueblos. Gradualmente su figura se va transformando hasta convertirse en símbolo. En Ruy Blas, obra que versa sobre la decadencia, resurge el símbolo del emperador al lado de otro monarca que es un fantasma de rey, imbécil y enfermo, que deja el cuidado del

gobierno a sus cortesanos que pillan y saquean el tesoro. (19)

Este procedimiento de evocación del héroe es frecuente en la obra de Hugo, es un resorte dramático, parte de ese procedimiento de antítesis que consiste en evocar el recuerdo de lo grande en el momento de pequeñez o de crisis. De esta suerte emplea en Los Burgraves, a propósito de Barbarroja, y lo emplea el mismo Carlos I evocando y pidiendo consejo a la figura de Carlomagno. Pero en Ruy Blas, la imagen de Carlos V, más que un mero símbolo, es una fuerza capaz de acción, porque inspira al alma noble las grandes acciones. Conmueve al personaje del pueblo que es Ruy Blas. Para Ruy Blas el emperador no está muerto, sino en reposo. El día en que este héroe despierte, resurgirá el imperio. Pero nuestro personaje no puede concebir que el creador de ese gran imperio duerma y lo deje perecer. Por eso lo increpa:

"O géant se peut-il que tu dormes. (20)

5. Habsburgos y Bonapartes. El procedimiento de antítesis, hace que el personaje de grandeza de alma evoque al héroe de grandeza y de fuerza, para contrastar la pequeñez de la época presente con la grandeza de la que fué. Este es probablemente el origen también del Romancero del Cid. Es posible que quisiera evocar una época de la historia española con un estado de cosas semejante al que reinaba en Francia en su época.

---

(19) Brunetière, Víctor Hugo; Paris, Hachette, 1902.  
Vol II. pág. 117-18.

(20) Víctor Hugo: Ruy Blas, Acto III, Acto III, pág. 91.  
pág. 91.

En nuestro autor se combina admirablemente el proceso de su evolución política con el proceso de la evolución literaria de sus personajes. Brunetière ha hecho constar la importancia dada por Hugo al emperador Carlos V, en 1830.<sup>(21)</sup> Su veneración por la sombra del gran emperador podría compararse a la veneración que inspiraba la sombra de Napoleón I. Carlos simbolizaba la majestad, la fuerza, el poderío... Estas cualidades unidas al hecho de haber dejado a España grande y poderosa, aplicándolas también a Bonaparte, reuníanse en su mente, agigantando ambos héroes en un solo personaje, que él llamó Carlos V.

Más tarde, abandonó un poco esa veneración ciega. En su campaña en contra de Napoleón III, terminó el símbolo por concretarse a un paralelismo entre ambas familias. "Napoleón III, no es más que una mala copia" del héroe que hizo la gloria francesa de su tiempo. Napoleón III, es para él un tirano como también lo fué Felipe II, el hijo de Carlos. Ambos reyes son el "castigo de sus antecesores" a quienes ellos han tomado como modelo. Así, al evolucionar el poeta en sus ideas humanitarias, van perdiendo estos héroes el brillo de la majestad y queda solamente el culto a la fuerza. Esto es lo que mantiene en él su admiración por los héroes, pero ya una concepción pesimista del poder humano le hace ver su

---

(21) Victor Hugo: Brunetière, F: op. cit. Vol. II pág. 117.

inutilidad. Es, sin embargo, el momento de hacer uso de la imagen del emperador. Ello demuestra que lo más grande está también condenado a la nada si se basa solamente en el poder del mundo:

Régner! cela vaut-il rever sous un vieux aulne?  
Nous regardons passer Charles-Quint sur son trone,  
Jules deux sous son dais, César dans les clairons,  
Et nous avons pitié lorsque nous comparons  
A l'aube des cieus cette fausse dorure. (22)

Ahora ningún poder es para el poeta más grande que su poesía y ya no podrá decir con el Carlos I de Hernani: "el emperador y el papa solo son grandes"<sup>(23)</sup>. Ya, ni emperador ni papa pueden compararse, al poder de su propia ensoñación sobre la riqueza de la naturaleza. En todo ello, decimos nosotros, no vemos más que despecho por la gloria que Napoleón III le quitó. En sus ataques usa como última arma la ironía. Como Carlos V había sido burgués de Gante, era necesario que el que se creía ser igual fuera burgués de Suiza:

Vous etes empereur et de plus élégant  
Bourgeois de Suisse, ainsi que fut bourgeois de Gand  
Charles Quint, votre égal, et, sans souci de l'age. (24)

Claro es que, aparentemente, nos hemos salido de la analogía establecida al principio entre el hidalgo noble, que representaría para Hugo el poeta noble y justo, y el rey abyecto que representaría la corte usurpada y el falso poder de

---

(22) Victor Hugo: Les Quatre Vents de l'esprit, pág. 46.

(23) : Hernani, Acto IV, esc. 1ª, pág. 118.

(24) : Les Annés Funestes, Paris, Nelson, pág. 375.

Napoleón III. Pero notemos que, si este emperador se compara con dos personajes tan distintos como el Sancho de la leyenda hugoliana y el poderoso Carlos V de su epopeya, es desde distinto punto de vista, según queda demostrado. Ambos combaten a la nobleza, aquél por simple egoísmo personal, éste por engrandecer la tierra que gobierna.

CAPITULO XI  
LA LEYENDA NEGRA:  
TIRANIA, INQUISICION Y DECA-  
DENCIA

## CAPITULO XI

### LA LEYENDA NEGRA:

#### TIRANIA, INQUISICION Y DECADENCIA

1. Los precursores de la tiranía. En el capítulo anterior hemos visto una evocación de los señores feudales que dominaban el norte de España. Estos reyezuelos o señores feudales representan para Hugo "el germen de lo que será más tarde el rey de España." Los que descienden de ellos no son mejores. Pongamos por ejemplo a: Don Sancho, Don Fernando, Don Alonso, para citar solo los que son más frecuentes en La leyenda de los Siglos. El autor evita, sin embargo, mencionar los reyes justos y buenos, sea porque no creía en su sinceridad, o porque estos negaban su tesis de la inevitable tiranía del rey. Especialmente son los reyes de la época del Cid, los que aparecen revestidos de idiotez, crueldad, tiranía o de abyección. Con estas cualidades hacen resaltar la nobleza del Campeador a la vez que manifiesta la injusticia del tirano para con su noble vasallo.

.....Alonze (1)  
Sanche et Ramire sont des idiots de bronze.

Hugo escoge frecuentemente las historias de matanzas entre hermanos o de familias que se exterminaban en la guerra. Así podría él tejer, en torno a ellas, la leyenda y justificar, a la par con lo grotesco y lo bárbaro, su tesis de que

---

(1) Victor Hugo: Le Pape, La Bitié Suprême, Paris, Nelson pág. 163.

todo rey gobierna a base de injusticia y tiranía. En algunos, como en el príncipe de Galicia, deja correr su fantasía; en otros, como en los Tostamareas dedican sólo unas breves líneas, aunque bien crueles:

Les Trastamareas sont l'un par l'autre guettés  
Et chacun d'eux, tremblant sans s'en distraire; (2)  
Met la main au poignard sitot qu'il voit son frere.

A Urraca y Alonso los toma como ejemplo de hipocresía y tiranía. Contrario a lo que podría esperarse del poeta que canta todo progreso y que admira la obra de descubrimiento, presenta a los Reyes Católicos en los crímenes más negros y más crueles. No los menciona en la Leyenda de los Siglos, pero les dedica el drama Torquemada. El tema de la obra es el siguiente: Entre ruinas de la inquisición gobiernan dos reyes cuyo modelo no es otro que la Urraca y el Alonso del Romancero del Cid.<sup>(3)</sup>

No hay ningún momento en la obra en que se nos hable de nobleza o de lealtad de los reyes que patrocinaron el descubrimiento de América. Por el contrario, Don Fernando es hipócrita, cruel hasta lo inconcebible, déspota, desenfrenado, horrible.<sup>(4)</sup> Doña Isabel es avara, cruel y no menos hipócrita. En torno de ellos, para mayor negrura, se desen-

---

(2) Ibid, pág. 159.

(3) Mais toujours s'observer, feindre, etre deux paleurs,  
Deux silences; jamais de rire, pas de pleurs;  
Urraca vit en elle, en moi revit Alonso  
L'homme de marbre aupres de la femme de bronze!  
Victor Hugo: "Torquemada" Acto I, 1ra. parte, pág. 23

(4) Ibid, Acto Iro. 1ra. parte.

vuelve el lúgubre drama de la Inquisición. Junto a esos reyes y dominándolos, está el profeta, el vidente que quiere purificar el mundo con la hoguera.

2. Torquemada, el profeta. Para hablar de la visión que Hugo tuvo de la España de la Inquisición tendríamos que examinar no solamente un drama dedicado a Torquemada, sino toda la producción del poeta a partir de 1850. El drama Torquemada no es, podríamos decir, la condenación de la inquisición. Esta obra, más bien, da la idea de una bizarra interpretación de ese hecho histórico. En ella podemos ver una diferencia, o una inconsistencia entre el monje de los "autodafés" y el terrible inquisidor. Toda la obra está dominada por el espíritu de ese vidente que ama la humanidad a su manera. Las figuras de Don Fernando y de Doña Isabel quedan reducidas a la abyección, denigradas, pero no así la del monje. No hay en él bajeza, ni traición. Por el contrario, Hugo le presenta como un profeta, producto de una época. Puesto que "el profeta es un vidente, es también la conciencia que trae la luz a una época, ve más allá de la época y participa en el desenvolvimiento de la época. Tiene su transparencia o su opacidad, su pureza o su rudeza, su salvajismo o su refinamiento. Tiene en cierto modo su mismo color y su misma densidad. De esta suerte, de acuerdo con la superficie de cada época, según la refleja, tiene una imagen más o menos clara de la estrella, a veces un resplandor como en Sócrates, a veces una sombra como Espinoza a ve-

(5)  
ces un espectro como Torquemada."

Torquemada es precisamente el reflejo de una época de crueldad y de abyección. Desde el comienzo de la obra el autor nos presenta las características del momento histórico: tiranía de los reyes, abandono de la religión, e incredulidad. Un convento casi en ruinas, por cuyas brechas entra el crimen, sirve de escenario. Allí se reúnen el rey, un monje y el prior, que se halla impotente ante la tiranía y perversidad del rey. El profeta es juzgado, pero salvado por la inocencia de dos niños que se sirven de los restos de una cruz de hierro para abrir la tumba que se había cerrado sobre el visionario. Desgraciadamente, pagarán con su vida su buena acción, pues este visionario, infinitamente agradecido, quiere recompensarlos y, juzgando que la salvación ha profanado la cruz, les condena a la hoguera.

Hugo presenta como encarnación de la crueldad a este personaje, que parece más bien irresponsable de sus hechos. Es sobre el papa que ha caído el peso de la culpa. Un papa incrédulo, incestuoso, criminal y ávido de placeres concede la bula al fanático. De ahí, el principio del mal. Toda la historia futura de España comienza en el momento en que un papa español concede a un monje visionario espa-

---

(5) Victor Hugo: Postscriptum de ma vie. N, Y., Wagnaller, 1907, pág. 283.

(6)  
fiol la anuencia para abrir los quemaderos.

Desde el momento en que esto ocurre, los mismos reyes crueles y terribles sienten el peso de la Inquisición sobre ellos. El verdadero señor es Torquemada. Por culpa suya hay que echar de España a los judíos; por él mueren los inocentes, y por él todo un pueblo siente al paso de las dos líneas de fantasmas de la Inquisición, que siembran el temor y la muerte.

Sin embargo, repetimos, en esta obra la acción dramática y el cuidado de los personajes, amortigua quizás, el rencor que Hugo siente contra la Inquisición, ya que es imposible que el personaje actúe en la escena sin justificarse.

Hay que estudiar el efecto de la inquisición desde Torquemada hasta Felipe II y aún más tarde, pero especialmente en relación con los dos espectros: el monje y el rey

El comienzo de la leyenda negra española está íntimamente relacionado con la Inquisición y con la Armada Invenible. La Inquisición, o mejor dicho, los ataques contra el Jesuitismo es un tema constante de toda esa obra en la cual se enseña el Hugo anticlerical. Surge la figura de Sánchez, de Loyola y de Cisneros junto a la Torquemada y la de Felipe II. Se confunde conjuntamente la crueldad, la tiranía, la religión y el oscurantismo:

---

(6) Il est espagnol comme moi:  
Nous nous sommes connus à Valence, Il s'appelle Borgia,  
Victor Hugo: Torquemada, parte II, Acto II, pág. 83.

(7) Véase el acto II de Torquemada.

Torquemada sortit du gouffre et dit: c'est beau.  
Cisnéros dit: Voilà le grand bûcher, de l'homme!  
Sanchez grinça: L'abime est fait. Regarde, ô Rome!  
Tout ce qu'on nommait droit, principes absolus,  
République, raison et liberté, n'est plus! (8)

No cabe en estos párrafos tratar sobre la influencia francesa en España, lo cual reduce Hugo casi por completo a señalar la muerte de la Inquisición a manos de los soldados franceses. Asume actitud diversa en los diferentes momentos de su vida. Lo que nos interesa por ahora es esa visión apocalíptica con que Hugo concibe la imagen de los inquisidores españoles desde otro mundo exultantes ante del incendio de Paris. Se regocijan, según él, porque aquella ciudad simboliza la luz que ellos quisieron extinguir. (10)

En otra visión vemos al autor de los quemaderos haciendo la inmensa hoguera. En esta evocación solo lo que importa es el símbolo. El poeta esta vez parece dar un sentido filosófico a su visión, pues nos presenta al Inquisidor haciendo el fuego de la hoguera con la cruz de Jesús:

Torquemada, j'entends le bruit de ta cognée;  
Les bras sont nus, ta face est de sueur baignée  
A quoi travailles-tu seul dans ton noir sentier  
Torquemada répond: - je suis le charpentier  
Et j'ai la hache au poing dans ce monde où nous sommes  
Qu'est-ce donc que tu fais? - Un bûcher pour les  
Hommes (11)

Ese tema de Torquemada es, en su mayor parte, manifestación del prejuicio anticlerical del autor, que ve en el

---

(8) Victor Hugo: L'Année Terrible, Paris, Nelson, pág. 219.

(9) Véase en este mismo trabajo capítulo sobre la España Moderna.

(10) : L'Année Terrible, op. cit. pág. 219.

(11) "La fin de Satan, Paris, Nelson pág. 398-99.

Inquisidor no más que un fanático, monomaniático o irresponsable. Por otra parte, ve en él un intérprete de la letra frente a la religión natural y pura. Esa es la primera información al futuro inquisidor ante el obispo de Argel, quien lo condena por no querer retractarse:

.....On dit.  
Qu'un faux dogme ou Didier le Lombard se perdit  
Te tente, et que, d'après ton rêve ou ton principe,  
L'enfer dans le bucher s'éteint et se dissipe;  
De sorte que la flamme envoie au ciel les morts,  
Et que, pour sauver l'ame, il faut bruler le corps. (12)

Esto es el origen de la Inquisición según Hugo. Tiene su comienzo en la mente de ese iluso que reduce sus interpretaciones y sus sueños a realidad cuando logra, por medio de las autoridades sin escrúpulos de una época, establecer su poder en España. No es más que la interpretación de la letra lo que induce a Torquemada a crear los quemaderos. Así resulta que la divina doctrina de Jesús, por una torcida interpretación, pasa a echar tinieblas sobre la tierra. A esta ley de sucesión de luz y tinieblas, el autor da una nueva concepción histórica.

La interpretación hugoliana de la historia, y en particular lo referente a la inquisición resulta dieciochesca

---

(12) Acto I, 1ra parte, Torquemada.

(13) La loi devient l'hiéroglyphe;  
Toujours l'ombre au jour succéda;  
Moïse, hélas, produit Caïphe,  
Christ engendre Torquemada

y anticlerical. Hugo no podía escaparse a la infinidad de doctrina difundidas en su siglo por la propaganda de la revolución, en las cuales se denigraba a la inquisición y al rey Felipe II. Todo esto, aunque el autor lo calle por un tiempo--durante la época en que él mismo comulgaba con las ideas monárquicas--se conservó en su imaginación. Luego, la figura de Felipe II, y la figura de Torquemada corren parejas. Se complementan ambas para formar la leyenda negra de España. Se corresponden para formar la leyenda de la Inquisición, hasta tal punto, que ambos participan de la misma crueldad, del mismo espíritu de desdén por la humanidad y hasta del mismo carácter. A ambos se les describe como a espectros que pasan; se les siente más que se les vé. De esa crueldad mana el pavor que inspiran.

3. Felipe II, el espectro real. El Felipe II de la leyenda, deformado por los panfletistas de la Revolución, ligado estrechamente al horror de la Inquisición, es el que perdura en la mente de Hugo al escribir la Leyenda de los Siglos.<sup>(14)</sup> Su aparición en estas obras no puede ser más pintoresca e imponente. No es en el "oscuro Escorial" que le vemos esta vez, sino en el castillo de Aranjuez. Mas bien diríamos que no se ve, sino que se presiente, nos llena de terror al pensar que tras las rejas de ese vasto castillo gótico hay un ser cuya sola presencia hace temblar:

---

(14) Véase Berret, Paul, en La Légende des Siècles, Vol. II, pág. 624.

Quelqu'un de formidable est derrière la vitre;  
On voit d'en bas une ombre, au fond d'une vapeur,  
De fenêtre en fenêtre 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 rode d'une chambre à l'autre pâle et noir;  
Il colle aux vitraux blancs son front lugubre et songe:  
Son pas funèbre est lent comme un glas de beffroi....  
Il vivait, nul n'osait le regarder;  
Sa bouche était silence et son âme mystère....  
Toujours vêtu de noir, ce Toutpuissant terrestre  
Avait l'air d'être en deuil de ce qu'il existait....  
Nul n'avait vu ce roi sourire.....(15)

Lo primero que nos choca en este retrato de Felipe II, es su inmovilidad. El rey es como una estatua que alberga en su mente pensamientos lúgubres. Se trata de describir su falta de todo sentimiento humano. El poeta lo describe yendo y viniendo como un fantasma. Su figura es turbia, oscura, negra. Victor Hugo va aumentando la intensidad de sus adjetivos y de sus símiles a medida que la descripción avanza.

Las palabras tienden a crear una atmósfera de horror y esto lo logra por un procedimiento de intensidad ascendente o de antítesis. Los adjetivos son: pálido, negro lúgubre, fúnebre, oscuro. Luego tenemos el efecto de las frases descriptivas. Se entrecruzan constantemente las sensaciones: "paso fúnebre, abismo oscuro, espectro imperial, real espectro, boca-silencio, alma misterio, trono fraude y trampa" y, por último, la imagen del rey siempre vestido de negro.

---

(15) Victor Hugo: La légende des siècles. Vol 2,  
pág. 643.

En el momento de atacar a los reyes; de exponer al público los crímenes reales, es que toma cuerpo y alma esta imagen guardada desde hacía mucho tiempo en su imaginación. Notemos que antes no se hablaba de Felipe II. Sólo nos ha presentado a Carlos V, en toda su majestad; y esto no quiere decir que el poeta no conociese la historia del heredero imperial. Se da en una de sus obras anteriores la cita de un libro sobre Felipe, pero aquel libro es un elogio del príncipe y, por lo tanto, carecía ya de interés. (16) Un libro que presentara las bondades de Felipe II y que no lo cargase de horrendos crímenes no sería el ideal de Hugo, que buscaba precisamente lo grande y lo imponente, aunque fuese en un crimen. Y esto, se encuentra al concentrar sus ataques contra la monarquía. Surge ante él el espectro patrocinando la inquisición y gobernando un pueblo por medio del terror. Se echa mano a las mismas imágenes de sentido apocalíptico que se usaron al describir la acción de Torquemada y que siempre acompañan las descripciones del mal, cuando el origen de este mal es el abuso del poder. (17)

---

(16) Véase notas de Berret a la Rose de l'enfante,  
Ibid., Vol. II, pág. 624.

(17) Philippe deux était une chose terrible,  
Iblis dans le Coran et Cain dans la Bible  
Sont à peine aussi noirs qu'en Escorial  
Ce royal spectre, fils du spectre impérial.  
Philippe deux était le mal tenant, le glaive.  
Il occupait le haut du monde comme un rêve,  
Il vivait: nul n'osait le regarder; l'effroi  
Faisait une lumière étrange autour du roi;  
On tremblait rien qu'à voir passer ses majordomés  
Tant il se confondait, aux yeux troublés des hommes.  
Avec l'abîme, avec les astres du ciel bleu!  
Tant semblait grand à tous son approche de Dieu!  
Sa volonté fatale, enfoncée, obstinée,  
Était comme un crampon mis sur la destinée.  
Ibid., pág. 643.

Sin embargo, ningún panegirista de este rey podría describirlo con más magnificencia que Hugo cuando trata de denigrarlo. Como este poeta busca siempre el efectismo, no describe nada sin idealizarlo. Un Felipe II, trazado por su pluma no es menos que un titán de las tinieblas. Sus comparaciones sacadas de la Biblia y otros textos sagrados concurren a formar una imagen de grandeza y, no contento con eso, nos comunica el temor que debieron de sentir los que se acercaban al monarca. Se siente la presencia de algo que tiene una parte de divino o una majestad rayana en divinidad, aunque sea la divinidad del mal.

Especialmente es esa imagen del rey como personificación del mal y dominador del mundo, lo que ocupa en su mente tan gran lugar y lo que lo lleva a compararlo a Napoleón III cuando busca para este último un insulto que dirigirle. Se imagina un día en que habrá de comparecer el poeta ante el tribunal de los reyes. Allí, entre todos los espectros, (18) estará Felipe II presidiendo el horroroso concilio. Por el contrario si es el poeta quien ha de juzgar a los reyes, allí están temblando ante su vista los más horribles de la historia, encabezados otra vez por Felipe II:

Nous écrivons avec une plume de bronze;  
Philippe deux, Sylla, Tibère, Louis Onze,  
Sont là sous notre oeil fixe, et tremblant..(19)

---

(18) Un tribunal de rois  
Fier, auguste, hideux  
Présidé par ton spectre,  
Ônoir Philippe deux.

(19) Victor Hugo: Les Quatre Vents de l'Esprit op. cit.  
pág. 282.

La estampa de Felipe II aparece siempre "rodeada de noche". El sitio favorito para localizar al personaje es el Escorial, que ya se ha presentado como tumba, sepulcro o monumento pavoroso. Esta magnífica analogía de espectro y tumba cuadra perfectamente al personaje y al monumento que inspira horror; pero no es este palacio el que sirve de escenario al poema en que se da más importancia a la figura de Felipe II. Por contraste, se nos presenta al formidable monarca junto a la frágil infantita, en el "palacio gótico" de Aranjuez. El poema lleva por título La Rosa de la Infanta. No pretende llevar por tema más que la presentación de una infanta española, tal como el poeta la imaginaria según el cuadro de Velázquez. Sin embargo, el autor se deja arrastrar inmediatamente por sus propios procedimientos. Al lado del ser adorable se necesita el ser pavoroso. Describe la frágil rosa en las manos de la infanta. Por contraste nos presenta la figura del rey, soñando con la formidable armada que surca los mares camino de Inglaterra. Pero la potente escuadra que desafía el viento y el mar no es menos frágil que la rosa, y basta de un soplo del viento para deshacerla.

4. La armada Invencible. La idea de esa Armada tan potente y tan frágil lo cautiva y, sobre todo, los inmensos preparativos para equiparla; los barcos de cada país, con su

(20)

pintoresco equipaje y su empaque monumental. Por esta razón, aunque Hugo condena la Armada, ésta no pierde ante sus ojos todo su pintoresquismo. Para describirla encuentra de las imágenes más logradas, desde comparaciones con la rosa que la infanta lleva en sus manos, hasta el vuelo de las aves. No obstante, no es eso lo que produce la mayor impresión en la obra, lo que es más grandioso es ese rey que tiene como única obsesión la marcha de su armada por los mares.

En esa Armada se manifestaba la gloria española del tiempo de Felipe II. Y fué destruída por una sola ráfaga de viento. He aquí otro tema que tienta al poeta: la fragilidad de las cosas humanas ante la naturaleza.

Hugo encuentra en todo esto una nueva ocasión para demostrar la fragilidad del poder. Todo pertenece al príncipe, excepto el viento. Esta armada era el arma de dominio de un rey que se creía dueño del universo. Lo único que quedaba fuera de sus fronteras era Inglaterra y este poderoso ejército tenía la misión de conquistarla. El poeta nos presenta al monarca en actitud de sonreír por primera vez en su vida, a medida que la esperanza se refleja en su rostro:

Nul n'avait vu ce roi sourire; le sourire,  
N'étant pas plus possible à ses lèvres de fer  
Que l'aurore à la grille obscure de l'enfer.....  
Chose inouïe! il vient de grincer un sourire,  
Un sourire insondable, impénétrable, amer,  
Grandit de plus en plus dans sa sombre pensée.....  
Et le lugubre roi sourit de voir groupées  
Sur quatre cents vaisseaux quatre vingt mille épées.

---

(20) Véase notas preliminares de Paul Berret al mismo poema.

La sonrisa de este monarca es lo que da la nota de magnificencia de su idea. Ya hemos dicho que a él se le presenta como guiado y viviendo de esta sola idea; por eso, su obsesión le hace adquirir un gesto humano. El rey no sonríe nunca, pues su sonrisa es inconcebible e imposible, sólo la visión de "su idea en marcha" le hace sonreír. Con la destrucción de la Armada invencible quedaría destruída Inglaterra y la faz del mundo habría cambiado.

El tema que se presenta al autor ofrecía grandes posibilidades. Tenía ante sí la alternativa de especular sobre las posibilidades de una España fuerte gobernando sobre toda Europa, y que por un capricho de la suerte--porque una ráfaga de viento que no quiso obedecer al monarca--ese inmenso poderío se vino en un instante al suelo. ¿Porqué Hugo no explotó las posibilidades de este tema, él que gustaba tanto de las disquisiciones y de las especulaciones? El hecho parece bastante claro. El poeta no creía ya en la misión civilizadora de la Armada, por el contrario execraba esa idea demoníaca de un rey tirano. Sin embargo, su imaginación estaba aún poseída por el magnífico despliegue de fuerza y de grandeza. Lo pintoresco, lo abigarrado y olímpico de esa marcha de miles de naves llenaba su cabeza de imágenes. El poeta de las imágenes visuales vence al poeta filosófico y hace desfilar ante nuestros ojos la armada en su vuelo por los mares con toda su potencia, y luego la compara a la frágil contextura de una rosa que se deshoja con el viento.

Ce qu'on distinguait, c'est mirage mouvant,  
Tout un vol de vaisseaux en fuite dans le vent  
Et dans l'écume, au pli des vagues sous l'étoile  
Et là-bas, sous la brume, une île, un blanc rocher,  
Écoutant sur les flots ces tonnerres marcher.

5. Felipe II y la Inquisición. Después de pasada la concepción demoníaca del rey y de su idea, no tenemos en el resto de la obra de Hugo más que lugares comunes sobre la leyenda negra. Uno de ellos es el de la muerte del príncipe don Carlos, a la cual Hugo no le dedica más que un solo verso, en recuerdo de los crímenes de los reyes. Pero sobre todo hay algo que aparece constantemente y es la presentación de la hoguera en conexión con Felipe II. De esta manera acentúa aún más la leyenda negra del rey y llega a presentarlo como una especie de anticristo que ahoga toda actividad humana: el pensamiento, la vida, el progreso, el derecho, haciendo de él solamente un devoto de Roma. Recordemos que para la fecha en que escribió este poema el autor se ha convertido ya en enemigo del clero. Al hablar de Roma, él se refiere a la interpretación de la letra, el culto del fariseísmo, el olvido de todo espíritu cristiano por una idolatría casi pagana y oriental. Esta concepción de lo católico, muy

---

(21) S'il se couvait parfois sa torpeur de couleuvre,  
c'était pour assiter le boureaux dans son oeuvre,  
Et sa prunelle avait pour clarté le reflet  
Des bûchers sur lesquels par moments il soufflait  
Il était redoutable à la pensée, à l'homme,  
à la vie, au progrès au droit, dévot à Rome;  
C'était Satan régnant au nom de Jésus-Christ  
Victor Hugo: La légende des Siècles, Vol II, pag. 644. pag. 644.

contrario por cierto, a la que sustentó en los años de su juventud, le lleva a dirigir sus ataques particularmente contra la Inquisición española y contra el gobierno que apoyó esos métodos. Este es el origen del drama Torquemada, en el cual hemos visto los ataques a Fernando y a Isabel la Católica, y de una gran parte de la inspiración de "Les Chatiments" y de La Leyenda de los Siglos.

6. La decadencia española y la Inquisición. Tanto se afincó en él la idea de la Inquisición, como procedimiento opuesto a todo lo humano, que llega a achacar a él la, más tarde, casi toda la responsabilidad de la decadencia de España. En este ataque a la inquisición, descarga toda la responsabilidad sobre el absolutismo y el clero; uniendo en un solo haz, como si viniesen de un mismo origen, ambos males. Tengamos siempre en mente que se trata de un Victor Hugo libre pensador que para esa fecha se refugiaba en Guernesey, donde mantenía correspondencia con los liberales españoles de su tiempo. Hugo no ha perdido, por otra parte, ni su amor a España, ni la noción del inmenso tributo de ésta al progreso humano. Esta noción le lleva a concebirla como una especie de Atenas medieval. "La luz que ésta proyectó sobre la tierra fué tan grande que se necesitó a Torquemada para extinguirla..... Sobre esa antorcha pusieron las papas la tiara; el inmenso extinguidor. Los papas y el absolutismo se aliaron para aca-

bar a esta nación. Luego toda luz, la convirtieron en llama

(22) Victor Hugo: Actes et Paroles, Pendant l'exil. Paris, Nelson, pag. 422.

y hemos visto a España atada alla hoguera. Este inmenso quemadero ha cubierto el mundo, su humareda ha sido durante tres siglos una horrible nube para la civilización." (22)

7. La decadencia y el carácter del pueblo. El colorido con que Hugo describe las atrocidades de la Inquisición nos anuncia un hombre de ideas nuevas, el del político, más bien que el poeta. Una nueva ola de ataques contra el régimen monárquico; un ataque además contra Roma, una defensa del liberalismo europeo, todo esto ha dado la concepción de la decadencia de España. No hay ni el menor rasgo de la visión, más o menos romántica de la historia, que Hugo albergaba en su juventud, pero que era quizás más seria y verídica por ser menos prejuiciada. No hay que olvidar a la España exótica y gloriosa que salió de la pluma de este autor en 1830 y 1838. Ahí están como testimonio de ello dos dramas que incluyen, según él, el florecimiento y la decadencia de esa tierra durante dos siglos.

Esta otra concepción empieza, como hemos señalado en otra parte de este trabajo, con Hernani y termina con Ruy Blas. En la primera es el esplendor: el triunfo del poder sobre los nobles; en ésta es la decadencia: el triunfo de la indigencia, la pereza, la corrupción, olvidando un pasado de Honor y de gloria.

---

(22) Victor Hugo: Actes et Paroles, Pendant l'exil.  
Paris, Nelson, pág. 422.

8. La decadencia y la nobleza. Por tratarse aquí solamente de la decadencia de España habremos de examinar más cuidadosamente el Ruy Blas, ese drama en el cual se pone frente a frente al pueblo y la nobleza. Lo primero que nos llama la atención es el completo descrédito en que Hugo pone la nobleza de la época de Carlos IV y la monarquía. Esa nobleza está encabezada por un rey enfermo y estúpido, que vive en sus palacios como un fantasma y como tal pasa por la obra. Jamás sale a escena, jamás influye en nada en el desarrollo de ella, sino es para aumentar el hastío de la reina por la soledad en que la tiene abandonada y en aumentar la corrupción de los nobles dejando que estos se repartan los despojos de una España ya moribunda. Por su inercia, el pillaje se enseñorea y se pierde el respeto a la dignidad del señor.

En esta obra se atribuye la decadencia a la corrupción de las costumbres: el pillaje arriba y abajo, en los nobles y en el pueblo. El lujo y la desidia sirven de incitación para el robo; por último, no queda en la ciudad capital más que una lucha entre hombres que se saquean mutuamente.

---

(23) Un voleur fait chez lui la guerre au roi d'Espagne  
Hélas! les paysans qui sont dans la campagne,  
Insultent en passant la voiture du roi,  
Et lui, votre seigneur, plein de deuil et d'effroi  
Seul, dans l'Excurial, avec les morts qu'il foule,  
Courbe son front pensif sur qui l'empire croule!  
Victor Hugo: Ruy Blas, Acto III, esc. 2, pág. 90.

La voz del autor parece manifestarse a cada paso, alzándose contra los desmanes de esos poderosos. El tercer acto da la culminación de esa acusación diluida en todo el drama; es el juicio contra los nobles. Aparecen primeramente en acción, repartiéndose los despojos de una España exánime. Frente a ellos, como un fiscal, surge Ruy Blas. Este personaje representa, según palabras del propio autor, "al pueblo que mira siempre hacia arriba, la cristalización de la conciencia colectiva en una mente clara y honrada que hubiera podido salvar la patria". El autor establece un parangón entre la mente sana de un hombre del pueblo y la corrupción nobiliaria. Aquí tenemos ya un asomo del demócrata—como ha querido significar F. Brunetière,<sup>(24)</sup>—pero hay también en esa queja del héroe, la añoranza romántica por el esplendor perdido, y no falta, al atacar el pillaje, el intencionado despliegue de pintoresquismo. Hace un largo recuento de los antiguos poderes del imperio español, describiendo, comparando y estableciendo valores. Hay la añoranza de la edad gloriosa de Carlos V: cuya figura se halla hecha abstracción.

El contraste entre el drama Ruy Blas y Hernani es evidente. Son los dos polos del poder político: el esplendor

---

(24) Ibid, pág. 14.

(25) Brunetière, F. Vol. II, pág. 119.

y la ruina. Pero en Ruy Blas, por versar sobre un tema de decadencia, la trama resulta una antítesis constante, Frente a frente al personaje honrado se coloca a la nobleza pervertida y se contrasta a la antigua gloria con el descalabro actual. (26)

9. El panorama de la Corrupción. Una descripción de la ciudad de Madrid, presentada en ese mismo alegato en contra de los nobles, nos da la idea que Hugo se había formado de la corrupción de España. Aquí es donde interviene el elemento picaresco. El Madrid que él imagina es la capital del Hampa. Ya sabemos que la obra se inspira precisamente en el equívoco que surge al entregarse un noble arruinado a la vida de vagabundo. Pero en Madrid hay dos clases de nobles para esta época, como podemos ver. Unos son de la calaña de don Salustio, otros viven como don César. Los primeros son los que saquean el tesoro y guardan sólo la apariencia de antigua nobleza española. Es la actitud cínica adoptada por unos ante la inminencia de la ruina. Ellos tienen conciencia de que España se hunde, sin comprender que son ellos mismos quienes la llevan al fondo. Estos nobles, de los cuales el ejemplo más cabal en la obra es don Salustio, han perdido todo: virtud, fe, probidad, todo lo que hacía el brillo de la España antigua. Sólo han conservado un mal fundado y aún más funesto orgullo, el cual es necesario borrar con el brillo del oro.

---

(26) Anciens vainqueurs du monde, Espagnols que nous sommes  
Quelles armées avons-nous? A peine six mille hommes.  
Ruy Blas, Acto III, esc. 2 pág. 90.

De ahí, la rapia, la traición y el robo:

Le salut de l'Espagne est un mot creux que d'autres  
Feront sonner, mon cher, tout aussi bien que vous  
Vertu, foi, probité? c'est du clinquant déteint  
C'était usé déjà du temps de Charles-Quint. (27)

Por otra parte, tenemos el noble bohemio, cuyo tipo es Don César y del cual hemos ya hablado. Su actitud no es menos cínica, pero siempre noble. Aquél conserva la vanidad que le asegura su alta posición social; este un orgullo sincero que le viene de su íntima nobleza. Don César jamás deja de ser noble a pesar de su miseria material y moral. Los principios más nobles del antiguo español están en él, y si no sirve en la corte es porque está también desilusionado en cuanto al valor de ésta y sabe que su decadencia es inminente. "Por eso se lanzó con una loca obsesión a echar a perder su fortuna junto con el reino, pero calculó mal y su fortuna se perdió primero"<sup>(28)</sup>.

Madrid, que era la cabeza de aquel imperio, recibía en otros tiempos el homenaje de todos los pueblos y a él afluían reyes y embajadores; pero en la época de Ruy Blas no se da cita allí mas que la escoria de Europa. La armada es de mercenarios venidos de todas partes del continente. Los buscadores de fortuna, se reunían en Madrid y, al desplomarse el reino, se daban también al pillaje. Antiguos soldados forma-

---

(27) Ibid, pág. 103. Ruy Blas, op. cit. Acto III, pág. 103.

(28) Ibid, pág. 13.

ban el brillante séquito de cualquier noble. Se les utilizaba para formar algo así como un ejército particular con el cual hacer sus venganzas o acompañarles en sus fechorías. Otras veces, mezclados con los mismos ladrones, o convertidos ellos en tales, se entregaban también a recoger lo que quedaba del antiguo poderío:

"Tout seigneur à ses gages  
a cent coupe-jarrets qui parlent cent langages  
Génois, sardes, flamands. Babel est dans Madrid.  
Sitot que la nuit tombe, il est une heure trouble  
Ou le soldat douteux se transforme en larron". (29)

No es esto, la evocación de una picaresca inocente, sino de caracteres violentos y, de tal modo perjudiciales a la salud de España, que terminan por postrar la patria. Sin embargo toda esa presentación del hampa madrileña es muy del agrado de Hugo. Esto le permite hacer un cuadro abigarrado y grandioso que no es absolutamente inverosímil. Es tal vez un paralelo de la Corte de los milagros en la novela Notre Dame de París, pero cabalmente cierto en cuanto se refiere a la Babel europea de la época.

Hemos presentado dos puntos de vista del mismo autor sobre la decadencia española. Uno, completamente prejuiciado, basado más bien en odios políticos que en razonamientos justos, que acusa únicamente al absolutismo y a la inquisición como responsables. El otro, más antiguo, producto de una concepción pintoresca de la historia que achaca esa decadencia a una idea

---

(29) Ibid, Acto III, esc. 2, pág. 90.

quizás prejuiciada del español, pero que encierra tal vez más verdad. Es la decadencia por la desidia y el absentismo: la nobleza que vive en la corte y que solo maneja las colonias para explotar sus tesoros. Vemos que el ejército se ha reducido a un pequeño número de tropas mal pagadas, de mercenarios que se convierten en ladrones y que sirven a señores; de todo lo cual, es casi la única causa el abandono del gobierno por parte del monarca y de la nobleza. Morel-Fatio en su libro Etudes sur l'Espagne nos ha presentado una situación análoga en la España del siglo XVIII. Retrasemos un siglo del cuadro descrito por Morel-Fatio y tendremos la misma idea de Hugo. Pero lo más raro es que, fustigando o haciendo fustigar por medio de su personaje Ruy Blas a esa nobleza irresponsable, parece sentir especial predilección por tales tendencias del pueblo español, pues para él "Castilla es el pueblo gentilhomme, que vive en los palacios, que aborrece el trabajo y que espera los galeones de oro para invertirlos extravagantemente. Cualquier otra concepción de España sería desfigurar el verdadero carácter castellano". De esto deduce el autor que al terminarse los galeones de oro, habría de derrumbarse el poderío español. Eso es precisamente lo que ha querido demostrar en su Ruy Blas.

---

(30) Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 482-83.

CAPITULO XII  
LA ESPAÑA CONTEMPORANEA

CAPITULO XII  
LA ESPAÑA CONTEMPORANEA

Las alusiones a la España contemporanea de Victor Hugo, aparecen en toda la obra de este autor, pero se refieren a una España que vive del pasado, de un pasado glorioso. Por esta razón ninguna de sus obras versa específicamente sobre los acontecimientos que se llevaban a cabo en la península en aquellos tiempos. Tiene, claro está, unas notas de viajes, como resultado de su excursión de 1843; pero éstas no pasaron directamente a la literatura. No hay ningún drama, ninguna novela, ni aun poemas en La leyenda de los siglos sobre esa España moderna. Como se sintió más atraído por la época gloriosa del Siglo de Oro o por la Edad Media, a la misma vez bárbara y heroica, lo que vio durante su viaje lo traspasó a ese pasado heroico o lo fundió con otros temas secundarios.

De la España contemporanea el autor recuerda unos incidentes que tuvieron influencia en su vida, pero no podemos decir que sean trascendentales. Hay los datos autobiográficos de sus amores con Pepita, alusiones al palacio de Maserano, donde él vivió, al colegio de los nobles, y menciona las ciudades que vio; pero no hay en todo ello más que el elemento descriptivo. De la misma suerte describe también su llegada

(1)  
a España, que le recibe "entregada a la conquista", pero sobre esa conquista no se hacen comentario. Se ven los muros "derrumbarse en las "ciudades solitarias", "los santos monasterios", las iglesias, y aunque en esa descripción de ruinas podría verse un símbolo de una etapa de la historia española que se derrumba, no parece que el autor le dé un valor simbólico. Su descripción se aferra en esa época a la visión pintoresca de la España católica, la del noble silencioso y arrogante. De esta manera comenta el primer incidente de la España de su siglo. Más tarde vuelve a comentarlo, pero esta vez, sólo para defender la empresa invasora. Entonces concibe aquel ejército imperial que destruía ciudades y monasterios como una fuerza contra el absolutismo y la Inquisición. Dejémosle hablar a él mismo, exponer su defensa del ejército que, según el poeta, es combatido solamente por los sostenedores de la intolerancia religiosa:

"Cette armée-la...vidait...en Espagne les caves de  
l'Inquisition  
En Espagne et en Italie, qui est-ce qui combattait:  
des prêtres.  
El pastor, el frayle, el cura, tels étaient les  
chefs de bande...(2)

---

(1) L'Espagne m'accueillit, livrée à la conquête...  
La je voyais les feux des haltes militaires  
Noircir les murs croulants des ville 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.  
Victor Hugo: Odes et Ballades, codex IX, pág. 368-69

(2) Pendant l'exil, Paris, Nelson, pág. 87.

Sin embargo, en otras obras Hugo celebra la heroica defensa que hacía el pueblo español de sus ciudades. La defensa de Zaragoza, por ejemplo, no aparece ya como un simple hecho histórico, sino como un símbolo de heroísmo incomparable y de sacrificio. No es posible que la haya olvidado si vuelve a acordarse de ella al escribir los Miserables para establecer un paralelo entre la defensa de los revolucionarios de la barricada y la defensa de los zaragozanos. Pero no hay duda de que en Hugo triunfaba el poeta sobre el polemista y que reducía todo, ciegamente, a la idea que ocupase su cerebro en un momento dado. Esto es indudablemente lo que ocurre también con el segundo incidente de la historia española de ese siglo. En 1823 las tropas francesas invaden a España para defender el trono de los Borbones que estaban amenazando por el liberalismo español. Y ya hemos dicho que Hugo escribe para esa fecha una apología de esa hazaña. En una de sus Odas, escrita en 1823, se ensalza la hazaña francesa; se justifica la acción de "los hijos de San Luis"; se le rinde tributo al rey de Francia por haber organizado esta expedición y se atacan los principios de la revolución francesa como causantes del lamentable estado en que habían puesto a España, minándola de doctrinas perjudiciales a la salud de "su viejo trono"<sup>(3)</sup>.

---

(3) Et l'Espagne à grands cris appelle nos exploits!  
Car elle a de l'erreur connu l'ivresse amère;  
Et comme un orphelin qu'on arrache à sa mère  
Son vieux trône a perdu l'appui des vieilles lois.  
Victor Hugo: Odes et Ballades, oda IV, pag. 138.

Después de condenar todo principio de la revolución, llega, asociando libertad y monarquía, hasta a hablar de Pelayo, del Cid, del orgullo español, y de la alegría que debieron sentir los españoles al ser redimidos por la desinteresada y bienhechora invasión francesa. Por fin, guiado por su entusiasmo, siente el deseo de ir allá, a las tierras del Cid, a seguir los pasos de los soldados de la cruzada borbónica:

"Je rêve quelquefois que je saisis ton glaive  
O mon pere! et je vais, dans l'ardeur qui m'enlève,  
Suivre au pays du Cid, nos glorieux soldats. (4)

Leer estos versos de las Odas y compararlos con dos o tres frases que escribió Hugo más tarde sobre la Guerra de España, nos convencería de cuán aferradamente Hugo se unía a una causa diferente en cada distinta época de su vida, a veces, desmintiendo rotundamente lo que había predicado en la anterior. Unos 25 años más tarde considera, sin embargo, que la guerra de España fué un asunto de familia de los Borbones. Para esa fecha, el autor no teme decir que él consideró aquello como un triunfo falso y hasta asegura que hubo en ello un soborno manifiesto. <sup>(5)</sup> Esa guerra de España, opina él para esa época, no fué sino un ultraje a los principios de la revolución francesa.

Hemos dicho que el poeta, en la Levenda de los Siglos, se ocupó especialmente de la época medieval. Allí, como

---

(4) Ibid, pág. 138.

(5)

Les Misérables, N. Y. The Modern Library, pág. 312.

en otras partes de su obra poética, está casi ausente la España contemporánea. Pero al tratar de enjuiciar a los tiranos, viene a su memoria la imagen de reyes españoles antiguos y modernos. Si hay un cuadro cruento que buscar, se puede hallar fácilmente un parangón entre las acciones de la monarquía española. Hay momentos en que la modernidad de los hechos atrae al poeta. Por esta causa olvida el pintoresquismo de la leyenda y de la historia o, a veces, lo hace para dar viveza a sus comparaciones con la presentación de la tiranía siempre galopante. Veamos los versos siguientes:

Cet autre, torche au pîng, dans les cités mutines,  
Se rue, et brûle et pille, et d'Irun à Cadix  
Règne, et fait fusiller un prisonnier sur dix,  
Et dit: Je n'en fais pas fusiller davantage,  
Etant civilisé; puis il reprend: Le Tage  
Et l'Ebre feront voir que la maitre est présent.  
Peuples, Je veux qu'on dise en voyant tant de sang  
Et tant de morts passer que c'est le roi qui passe! (6)

Se trata posiblemente aquí de algún tirano español de la época de Hugo, tal vez el pretendiente Don Carlos. Sin embargo, de ser esto cierto, tendríamos que admitir que el poeta celebraba en prosa y atacaba en verso al mismo personaje, dependiendo solamente de su inspiración; o quizás al escribir en verso, se sentía poseído con más frecuencia del deseo de atacar de fulminar a sus adversarios políticos. Nos lleva a esta conclusión una de las cartas que Hugo escri-

---

(6) Victor Hugo: La légende des Siècles Vol. XVI. Vol. 6  
pág. 273.

bió desde los Pirineos, en la cual vemos al pretendiente como un príncipe más legendario que real. Se le describe con toda sencillez, vistiendo de levita oscura, sin adornos ni condecoraciones, pero viviendo de acuerdo con la más rigurosa etiqueta española. Su mujer, la princesa de Beria, como una heroína de los tiempos antiguos, montada a caballo, "daba el ejemplo de valor en el peligro y de alegría en la fatiga". Y, sobre todo, la entrada del rey en Francia se describe con un gesto de simpatía que eleva el príncipe por su serenidad ante el infortunio y los peligros: "El rey cruza la frontera, entra en casa de un pastor y pregunta a su esposa si tiene miedo. Cuando ella contesta negativamente, manda a decir misa y fuma un cigarro".<sup>(7)</sup>

Esto nos hace pensar que el poeta sentía cierta simpatía por Don Carlos. Le cautivó posiblemente su personalidad como un otro Hernani, pero condena en él al pretendiente, al destructor de las ciudades, al que provoca una guerra civil que termina con "la noble sangre española".

Toda esta lucha, por otra parte, no inspira a Hugo en 1842—fecha en que se escriben las cartas—más que simpatía o compasión. El problema de España no se había mezclado de una manera clara a los problemas de Francia. Es, más tarde, después del exilio y durante el exilio; que se da cuenta

---

(7) Victor Hugo: Alpes et Pyrénées, pág. 421-22.

y reconoce la importancia que tenía los cambios del gobierno español en la política francesa. Su razón y su imaginación trabajan paralelamente, al ocurrir el cambio de soberanía en España. Isabel es destronada y Amadeo la sustituye. El poeta hubiese preferido la república. ¿Qué representa, según él, la república en España? "Sería el antiguo esplendor devuelto a un país que gobernó sobre el Mediterráneo, antes que Venecia y, sobre el Océano, antes que Inglaterra. Sería la industria que nace donde se estancaba la miseria, sería Cádiz igual a Southampton, Barcelona igual a Liverpool, Madrid igual a París, sería la vuelta de Portugal a España, atraído por la luz y la prosperidad."<sup>(8)</sup>

A nosotros nos parece hoy un poco exagerado este sueño sobre la prosperidad de España, pero no hay que olvidar, sin embargo que estas palabras se escribieron en 1868, cuando reinaban las doctrinas progresistas del científicismo y del positivismo. Era cuestión, pues, de soltar las trabas a España, lo demás vendría por añadidura. Pasando por alto este quimérico sueño, tendríamos que examinar el papel que Hugo atribuye a la república española en la política internacional. España será la atalaya eterna de la libertad, a causa de su posición geográfica. Hugo logra relacionar el triunfo de la república española con la seguridad de la libertad europea, pues si los prusianos han atacado a Francia,

---

(8) Victor Hugo: Pendant l'Exil, Acts et Paroles, pág. 423.

la causa sólo ha venido de esa España sin rey y en busca de  
(9) rey. Estas guerras no son más que asunto de familia. Son las guerras, en la opinión del positivista Hugo, un resultado de la monarquía que desaparecerá con ella. Una fe ciega en el pueblo y en sus bondades lo lleva a creer que ese suelo español lograría su antiguo esplendor si se le quitara dos rémoras: el rey y el papa. "El pueblo español es generoso", es la contestación que él da a la reclamación de libertad lanzada desde Cuba. "No es el pueblo español el culpable, sino su gobierno. El pueblo español es magnánimo y bueno. Quitad de su historia al rey y al cura, el pueblo español no ha hecho más que bien. Ha colonizado, pero como el Nilo se ha desbordado al fecundizar."  
(10)

Después de haber roto todo lazo con la monarquía y el clero, Hugo echa a ellos la culpa, no solo de los males de España, sino de la tiranía que ésta ejercía sobre sus colonias.

Cuba exige su libertad. A Hugo le llegan las reclamaciones contra un país que él ama y esta vez su voz se alza para reclamar los derechos de Cuba. Otra voz se hubiese alzado para atacar a España, sin embargo, la suya hace prime-

---

(9) Victor Hugo: Pendant l'exil, pág. 41.

(10) Ibid, pág. 481.

ramente el elogio de ese pueblo generoso. ¿Qué le falta a España? ¿Qué le sobra? Le falta Gibraltar, le sobra Cuba, pues "ninguna nación tiene el derecho de poner sus garras sobre otra, ni España en Cuba, ni Inglaterra en Gibraltar"<sup>(11)</sup>.

---

(11) Ibid, pág. 476.

- C O N C L U S I O N -

- CONCLUSION -

Hemos estudiado al poeta más fecundo de una de las épocas más fructíferas de la literatura francesa. La moda del tiempo y los hechos históricos han hecho que esa primera mitad del siglo XIX en Francia, sea la más henchida del sentido de lo español. Además, las propias experiencias personales hicieron de este poeta el cantor de España por excelencia. La autenticidad de la realidad española que él nos legó puede prestarse a discusión, pero no podrá decirse que faltó en ella el cariño de esa tierra, como no podrá negarse tampoco que su intuición de poeta lo llevó a veces a realizar interpretaciones exactas. Habrá también errores de interpretación, pues él no era un investigador, sino un poeta que interpreta a su manera. Por esto, hemos querido demostrar que no siempre fué, ni pudo, ni tenía que ser exacto.

La mayor parte de su visión española no fué más que un pseudomito: el orientalismo español. Y decimos pseudomito porque la herencia oriental en España es innegable. Lo mítico en ella proviene de la exageración romántica. Hugo no hizo más que magnificarlo a través de la imaginación y de la poesía. Lo pintoresco oriental subyugaba la mente romántica y nuestro poeta no se escapó de esa fascinación. Por el contrario terminó por aplicar la fórmula de lo español-oriental a todo lo relativo a la península, como lo he-

mos visto con referencia al tema religioso.

Otro aspecto de la visión española que podría considerarse falso es la España legendaria. Menéndez Pidal, en su libro l'Épopée Castellane, dice que Hugo no se inspiró en la leyenda española. Nosotros, con todo el respeto que nos inspira tan excelso maestro, creemos que si no se inspiró directamente en ella, la tomó como trampolín para nuevos saltos poéticos. La trasmutó o recreó en una nueva epopeya. Así nacen los poemas de la Leyenda de los Siglos: Gaiffer, El pequeño rey de Galicia y El día de los reyes. Hernani y Ruy Blas aunque situados en una época más moderna forman una epopeya en dos partes. Es de carácter épico-picaresca y brota de su interpretación romántica de la historia. Todas ellas tienen, sin embargo, importantes conexiones con lo heroico ibérico: el arrojo en las batallas y las empresas quijotescas, el carácter indómito y caballeresco. Quizá el Cid de su Romancero sea menos auténtico que el de los romances viejos pero hay que agradecer a este poeta hispanófilo, su intento de rehabilitar al héroe español en el momento en que se acercaba la generación del '98 con su teoría de que era necesario "cerrar bajo siete llaves el sepulcro del Cid."

Todavía habremos de insistir más en lo cidiano, pues si lo que es más característico de la epopeya medieval es la guerra constante al enemigo de la fe, no está tampoco ausente la lucha por la fe en la concepción épica hugoliana.

La otra manifestación de la épica es la lucha civil, las disenciones de partidos e intrigas cortesanas. De ello hay también gran copia en la literatura española. Las intrigas que llevan al Cid al destierro son fiel testimonio de ello. El poema de Fernán González y los antiguos cantares de gesta están repletos de la intriga familiar y cortesana que tienen su semejanza con el Pegueso rey de Galicia. Dicho sea de paso, no queremos decir que Hugo hubiese leído estas obras, pero sí conoció o adivinó una Edad Media llena de nebulosas y tropiezos, y no se le ocultaban una infinidad de leyendas relativas al modo de hacer desaparecer el heredero incómodo cuando había en la familia la ambición de mando. Y si se nos dijera que todas estas hazañas eran comunes al feudalismo europeo, contestaríamos que hay en ello de español, además del carácter que apuntamos antes, el factor del ambiente, pues Hugo, lo que quiere es precisamente poblar el suelo español que tenía ante su vista de leyendas heroicas imaginadas, al estilo de las que en España se contaban.

Hay que estimar en el poeta la intención de hacer historia, de presentar la trayectoria de España, si bien en retazos, en retazos que pueden enlazarse con las explicaciones que nos deja en prólogos y notas. Tenemos así la impresión de que había concebido antes una visión completa de la historia y de la vida española. En las obras en que alude a la Inquisición, su furor se desata contra

la arbitrariedad de los quemaderos. El también comulga con la creencia que heredó de la época anticlerical que le precedió y que aun perduraba. Toda aquella ~~maraña~~ maraña de leyendas sirve al poeta de inspiración, pero al unir las en un gran conjunto para hacerlas vivir en la escena, se ve la escasez de datos concretos. El temible Torquemada no es más el horrible anticristo, sino un profeta que refleja su época. Y no aparecen ni las oscuras prisiones ni los atroces tormentos, fuera de las piras ardientes con los seres que "se purifican con el fuego": visión apocalíptica bajo el influjo de un iluso.

Esta preferencia de nuestro poeta a reproducir de todas maneras, en prosa y en verso, "la llama que devora a una nación", es uno de los medios de interpretación que a él se ofrecen. Había que perdonarle si a veces falla, en gracia a la edad iconoclasta en que le tocó vivir. Por ello trató con tanta predilección las épocas de mayor esplendor de la hoguera, la de los reyes católicos y la del rey Felipe II.

La otra interpretación de la historia está hecha a base de dos tipos que hemos hermanado en la dualidad de lo picaresco y lo mayestático. En todos los casos en que se habla del rey se nos presenta al tirano. Su tiranía cambia con el tiempo. Antes era una especie de bandidaje, hoy despotismo y crueldad. Por otra parte, se nos da la idealización del pícaro: el ladrón lleno de nobleza o el bohemio mitad noble,

mitad bandido. Hugo quiere darnos la idea de la presencia constante de esos tipos en la historia. Pero, sobre todo, su presencia alcanza el clima de lo poético.

Esta visión personalísima, victorhuguesa, es la que nos interesa. Nos parece que deformó a veces algunos tipos españoles, otras los trató escasamente. En cuanto a la mujer, capta casi siempre lo externo. Aparece generalmente en dos actividades: en la danza y el amor. La primera de ellas es típica del pintoresquismo español, la segunda adquiere ante sus ojos un carácter nacional. Pudo sin duda haber aprovechado el recuerdo de la laxitud moral del Siglo de Oro para crear una galería de tipos femeninos, pero no conoció probablemente la enorme variedad de mujeres que circulan en la literatura española. Así, incluyó el mayor número bajo el nombre de dueña, entre el cual se destacan dos o tres caracteres que actúan de acuerdo con modelos comunes a la literatura romántica, aunque muchos de ellos se distinguen, en nuestro poeta, por nuevas modalidades de esos estereotipos. Claro está, que nos referimos con esto a la literatura anterior a 1842. En La leyenda de los siglos los personajes femeninos abundan y sobre todo en los relatos de viajes. Sin embargo falta, creemos nosotros, una mayor profundidad en el juicio sobre la española. En Alpes et Pyrenées, nos parece que actúa más el colorista—cualidad ésta sobresaliente en Hugo—que el captador de psicologías. Podríamos decir que abundan los tipos y no los caracteres.

Hablamos en nuestro ensayo del tipo picaresco femenino y creemos que fué este un verdadero acierto del poeta. Falta, variedad, pero en el tipo celestinesco de la dueña nos da una gama de personajes que actúan al lado de la señora y que no dejan de tener relación con la trotaconventos española. Es una trotaconventos que tiene menos recursos para hacer el mal y su acción se reduce casi exclusivamente a servir de tercera. Resulta un personaje secundario que se parece más a la confidente del teatro clásico y tiene su origen posiblemente en el tipo de la Celestina.

Frente a lo picaresco el poeta describe el contraste, la actividad del trabajo. Pero éste es escaso en la obra, porque la legendaria pereza del español se había convertido ya en tema del romanticismo. Permítasenos remitirnos al concepto general sobre el español que reinó en esta época y que nosotros resumimos en nuestro primer capítulo.

El obrero aparece con frecuencia en los relatos de viajes o en los poemas de La leyenda de los siglos, los cuales, según hemos demostrado, no son, en la mayoría de los casos, más que poetizaciones de esos mismos relatos. Sin embargo, en esos relatos la interpretación histórica es más acertada. Contraponen dos España, la del norte y la del Sur. En aquella reina la actividad y la alegría y en todo esto se goza el poeta con su mente de progresista. Pero siempre se revela su mente de poeta romántico al hablarnos del mar y del centro de

Castilla, "le peuple gentihomme", como le llama al referirse al pueblo. Al hablar del paisaje, de la adustez de la meseta, la describe sobriamente, como "la plaine d'Amadoue".

El paisaje del sur, tema predilecto de su primera época, le parece simbólico del español adusto y silencioso, mientras que los feraces campos del norte, tienen su expresión en el vasco activo y jovial. En término medio coloca las tierras de montaña, cuna del contrabandista favorecido por la espesura o del sublime libertador que nace como una inspiración de las alturas. Por último tenemos el paisaje del extremo sur con sus naranjos y palmeras, con adelfas y flores que invitan al amor y a la serenata.

En la mayoría de los poetas románticos no se da más que la parte bárbara de lo pintoresco español. Y he aquí otra razón más por la cual España debe quedar agradecida a Victor Hugo. El reivindica los valores nacionales de España. Habla con entusiasmo al recordar ese germen latente de la democracia en el pueblo español. El pueblo es generoso, repite. Y enumera todas sus contribuciones a la cultura y al progreso. No es ya España el país que se queda a la zaga en el concierto de la cultura europea, sino la nación cuyas actividades le ganan el primer puesto entre todas. No conoce, o menosprecia adrede, la influencia de la religión en la vida española, pero reconoce el valor de las virtudes caballerescas, las cuales exagera a veces, quizás con el fin de despertar la

conciencia de esas mismas virtudes, añorándolas como cuando el personaje Ruy Blas, que le sirve de portavoz, resume la historia española del pasado y traza pautas para el porvenir.

Hemos insistido en la escasa evidencia directa que nuestro poeta tuvo de la realidad española. Conocemos, además, la aseveración de Havelock Ellis: "España sólo puede conocerse luego de reiteradas visitas al suelo español y después de haberlo cruzado en todas direcciones." Resultará por lo tanto, Hugo, un adivinador, o mejor aun, una mente intuitiva si acertase al enjuiciar a España. Ahora bien: en la obra de Hugo está lo español y lo que él creyó ser lo español. El mismo lo ha dicho: L'Espagne qu'on rêve. Visión romántica, diríamos; pues precisamente visión romántica tenía que ser la suya. Fué a España con el peso del prejuicio de una realidad que él reformó o que pasó a través de ese tamiz. Leyó los libros llenos de exageraciones o de medias verdades. Se informó de viajeros deciochescos, que despreciaban a la España decadente o escuchó a los románticos que solo reaccionaban ante lo exótico o lo pintoresco. No nos asombre, pues, su interpretación de la decadencia y agradezcámosle su fe en el porvenir. Agradezcamos su utópico mensaje al pueblo español a quien quiere despertar cuando se acercaba la tragedia final del fin de siglo. También veía la postración, pero le bastaba una sola esperanza, un cambio de gobierno para hacer revivir su confianza. Y es que Victor Hugo comprendía la eter-

nidad de España, de ahí que su fe fuera inquebrantable.  
Por eso, al leer al gran poeta, busquemos no los errores que  
pudo cometer en sus juicios sino el amor que sintió por aque-  
lla tierra que también consideró como suya.

- F I N -

- BIBLIOGRAFIA -

- BIBLIOGRAFIA -

OBRAS DEL AUTOR

1. Hugo, Víctor. Les Feuilles d'Automne, Paris, Hetzel s. a. (254 págs.)
2. Hugo, Víctor. La Légende des Siècles. Collection des Grands Ecrivains de la France, Paris, Hachette, 6 Vols. 1921.
3. Hugo, Víctor. Notre-Dame de Paris, Paris, Nelson, 2 Vols. (384 y 380 págs.)
4. Hugo, Víctor. Les Orientales. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1929 (270 págs.)
5. Hugo, Víctor. Odes et Ballades. Paris, Hetzel, & Cía. 1880. (559 págs.)
6. Hugo, Víctor. Les Chansons des Rues et des Bois, Paris, Nelson (370 págs.)
7. Hugo, Víctor. Les Châtiments, Collection des Grands Ecrivains de la France, Paris, Hachette, 2 Vols. 1932.
8. Hugo, Víctor. Quatre-Vingt-treize. Paris, Nelson. s. a. (565 págs.)
9. Hugo, Víctor. Les Travailleurs de la mer. Paris, Nelson, s. a. (2 Vols)
10. Hugo, Víctor. L'homme qui Rit. Paris, Nelson. s. a. (2 Vols) (435 y 425 págs.)
11. Hugo, Víctor. Hans d'Islande. Paris, Nelson. s.a. (546 págs.)
12. Hugo, Víctor. Lucrece Borgia. Paris, Charpentier, 1883. (184 págs.)
13. Hugo, Víctor. L'Année Terrible, les années Funestes. Paris, Nelson s. a. (495 págs.)
14. Hugo, Víctor. L'art D'être grand-pères. Paris, Nelson s. a. (286 págs.)
15. Hugo, Víctor. Les quatre vents de l'esprit. Paris, Nelson s. a. (480 págs.)

16. Hugo, Víctor. Le pape, La Pierre suprême. Religions et religion, 1<sup>ère</sup> série. Paris, Nelson s. a. (372 págs.)
17. Hugo, Víctor. Le Rhin. Paris, Nelson. 2 vols. s. a.
18. Hugo, Víctor. Les Burgraves. Paris, Charpentier et Fasquelle. s. a. (148 págs.)
19. Hugo, Víctor. Actes et Paroles (Pendant l'Exil Depuis l'exil) Paris, Nelson. s. a. 2 vols.
20. Hugo, Víctor. France et Belgique-Alpes et Pyrénées. Paris, Nelson. s. a. (571 págs.)
21. Hugo, Víctor. Dieu-La Fin de Satan. Paris, Nelson s. a. (479 págs.)
22. Hugo, Víctor. Les Voix Intérieures et Les Rayons et les ombres. Paris, Nelson s. a. (286 págs.)
23. Hugo, Víctor. Toute la lyre. Paris, Nelson, 2 vols. s. a.
24. Hugo, Víctor. Théâtre Complet, Edit. Hetzel-Juantin (4 vols) Vol. I.
25. Cromwell.  
Hernani.  
Marion Delorme.  
Le roi.  
s'amuse  
Lucrece Borgia. Marie Tudor. Angelo.  
L'Esmeralda. Ruy Blas. Les Burgraves.
25. Hugo, Víctor. Les Feuilles d'automne, Les Chants du Crépuscule, Paris, Nelson. s. a. (275 págs.)
26. Hugo, Víctor. Les Contemplations, Collection des Grands Ecrivains de la France, Paris, Hachette, 1922 4 vols.
27. Hugo, Víctor. Les Misérables. Paris, Nelson s. a. 4 vols. Vol. 2 y 3.
28. Hugo, Víctor. Postscriptum de Ma Vie (Translated by Lorenzo O'Bourke) N. Y. Fund & Wagnalls, 1907.
29. Hugo, Víctor. Le Dernier jour d'un condamné. Paris, Nelson. s. a. (385 págs.)
30. Hugo, Víctor. Cromwell. Paris, Nelson s. a. (561 págs.)

31. Hugo, Victor. Marion de Lorme. Paris, Nelson s. a.
32. Hugo, Victor. William Shakespeare. Paris, Nelson s. a. (384 págs.)
33. - OBRAS GENERALES -
33. Bourgoing, Jean Francois. Tableau de l'Espagne moderne. Paris, Tourneiseim fils., 1807
34. Escholier, R. La vie glorieuse de Victor Hugo. Paris, Plon, 1928.
35. Le Breton, La Jeunesse de Victor Hugo. Paris, Hachette, 1928.
36. Menéndez Pidal, R., Flor Nueva de romances viejos. Buenos Aires. Colecion Austral.
37. Mornet, D. Le romantisme en France au XVIII'e Siècles; Deuxieme édition, Paris, Hachette, 1925, (286 págs.)
38. Swinburne, Algernan Charles. A Study of Victor Hugo. London, Chatto Windus. 1886 (148 págs.)
39. Trahard, P. P. Mérimée et l'Art de la nouvelle. Paris Les Presses Universitaires. 1923 (28 págs.)
40. Gautier, Théophile. Voyage en Espagne. Paris, Charpentier, 1881. (378 págs.)
41. Guimbaud L. Les Orientales de Victor Hugo. Amiens, Malfère 1928 (166 págs.)
42. Morel-Fatio, A. Etudes sur l'Espagne Paris, Champion 1906. Vol. II y IV.
43. Jourda, Pierre. L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand. Paris, Boivin, 1938, (210 págs.)
44. Seilliere, E. Le Romantisme, Paris, Stock, 1925 (123 págs.)
45. Brunetière, F. Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française Vol IV. L'influence de l'Espagne dans la littérature française, (1891) (385 págs.) (págs. 51-72)
46. Brunetière, F. Histoire de la littérature française. Le cosmopolitisme et la littérature nationale. Paris, Hachette 1895. Vol. VI, (págs. 289-316)

47. Brunetiers, F., Victor Hugo, Paris, Hachette, 1900-01, (2 vols)
48. Berret, P. La Légende des Siècles de Victor Hugo. Paris Mellottée s. a. (308 pags.)
49. Mabillean, Leopold. Victor Hugo, Paris Hachette, 1899. (207 pags.)
50. Renouvier, Charles Bernard. Victor Hugo, le philosophe. 4<sup>ed</sup>. Paris A Colin 1926 (378 pags.)
51. Gautier, Théophile. Voyage en Espagne, Paris, Charpentier, 1875 (375 pags.)
52. Reicher, Guillaume. Théophile Gautier et l'Espagne Hachette, 1936.

- I N D I C E -

I. Introducción	I.
Capítulos	Páginas
I. La literatura francesa en los tiempos de Victor Hugo .....	1
1. Origen del Romanticismo .....	1
2. Exotismo. Fuga en el tiempo y el espacio .....	2
3. Orígenes del exotismo español .....	3
4. Qué es el exotismo español .....	7
II. La inspiración española .....	11
1. Sus orígenes .....	11
2. Primer brote de inspiración española a la poesía de Victor Hugo.....	12
3. La Inspiración literaria: el romance viejo:.....	17
4. La inspiración histórica o legendaria .....	19
5. La inspiración de personajes españoles lo real y lo nuelesco ..	24
6. El carácter hispano .....	28
7. Cambio de forma en el pintoresquismo español .....	29
8. La vuelta a la inspiración heroica .....	32
9. Cervantes y la burla épica .....	33
10. Simbolismo de Don Quijote .....	35
III. El pintoresquismo del lenguaje: ....	39
IV. El paisaje .....	44
1. La geografía .....	44
2. La tierra del sol .....	49
3. El contraste de las dos Españas ..	50
4. La naturaleza subjetiva: adustez y fiereza .....	52
5. La naturaleza determinadora del carácter .....	59
6. La montaña y su historia heroica	61
7. El camino .....	66
8. El castillo y el burgo .....	68

V. Las ciudades y el exotismo de la arquitectura .....	72
1. Aspecto general de la ciudad: lo medieval gótico románico y el orientalismo .....	72
2. El orientalismo .....	77
3. La ciudad feudal y la arquitectura católica .....	82
VI. El caracter de los habitantes .....	89
1. Correspondencia entre el paisaje y el carácter de los habitantes. ....	89
2. Carácter general de los habitantes del norte .....	90
3. Manifestaciones del carácter del pueblo: su sentido artístico. ....	92
4. El contraste de las viviendas .....	95
5. Lo picaresco .....	102
6. El orgullo .....	104
7. La etiqueta .....	107
VII. Lo caballeresco y otras manifestaciones de la vida española .....	111
1. El caballero .....	112
2. Concepto del honor .....	115
3. La venganza .....	118
4. Concepto de la muerte como vengadora de agravios .....	122
5. El catolicismo medieval .....	126
6. El convento y los elementos orientales en la religión .....	130
7. Los toros .....	135
VIII. La mujer .....	139
1. La inspiración de lo femenino .....	139
2. La bailarina .....	146
3. La amante .....	149
4. La monja .....	150
5. El concepto de la madre española .....	153
6. El amor conyugal .....	154
7. El suicidio por amor .....	156
8. La dueña .....	156
IX. El bandido y el feudalismo .....	161
1. La epopeya del hombre errante .....	161

2. El mendigo .....	160
3. El bandido épico romantico .....	163
4. El Vagabundo noble .....	166
5. El tirano: bandido real .....	170
6. El contrabandista .....	171
7. El bandido real y su influencia en la historia .....	173
8. El bandido -rey y el rey-bandido: productos de una misma naturaleza ..	178
9. Un rey ideal: antítesis del rey bandido .....	181
 X. La historia y el culto a los héroes .....	 186
1. La herencia española.....	186
2. Pelayo: el libertador .....	190
3. El Cid: héroe de la epopeya y sím- bolo espiritual .....	192
4. Carlos V: el emperador frente al tirano .....	199
5. Hapsburgos y Bonapartes .....	200
 XI. La leyenda negra: tiranía, inquisición y decadencia .....	 204
1. Los precursores de la tiranía.....	204
2. Torquemada, el profeta .....	206
3. Felipe II, el espectro real .....	211
4. La armada invencible .....	215
5. Felipe II y la Inquisición .....	218
6. La decadencia española y la Inqui- sición .....	219
7. La decadencia y el carácter del pue- blo .....	220
8. La decadencia y la nobleza .....	221
9. El panorama de la corrupción .....	223
 XII. La España Contemporanea .....	 227
Conclusión .....	236
Bibliografía .....	245.