



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura
del Siglo de Oro
E-ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Canavaggio, Jean
Prosper Mérimée y el teatro del Siglo de Oro
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 5, núm. 1, 2017, pp. 89-102
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517554421007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Prosper Mérimée y el teatro del Siglo de Oro

Prosper Mérimée and the Golden Age Theather

Jean Canavaggio

Université Paris Ouest Nanterre La Défense
FRANCIA
jean.canavaggio@sfr.fr

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 89-102]

Recibido: 11-09-2015 / Aceptado: 16-10-2015
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.08>

Resumen. La compleja relación mantenida por Mérimée con el teatro español del Siglo de Oro plantea tres preguntas íntimamente unidas. En primer lugar, ¿qué conocimiento concreto tuvo el autor de *Carmen* de uno de los tres grandes teatros que inventó la Europa moderna? A continuación ¿qué opinión fue la suya al respecto? Finalmente, ¿cuál ha sido el impacto de este teatro en su obra personal? A cada una de estas tres preguntas el presente artículo se propone contestar.

Palabras clave. España, Mérimée, Siglo de Oro, teatro.

Abstract. The complex relationship between Mérimée and Golden Age theather poses three questions that are closely related. In first place, what was the specific knowledge of *Carmen's* author from one of the three most outstanding theathers invented by Modern Europe? Then, what was his opinion about it? And finally, what is the impact of this theather on his own works? We expect to answer these three questions in the present article.

Keywords. Spain, Mérimée, Golden Age, Theather.

La compleja relación mantenida por Mérimée con el teatro español del Siglo de Oro plantea tres preguntas íntimamente unidas. En primer lugar, ¿qué conocimiento concreto tuvo el autor de *Carmen* de uno de los tres grandes teatros que inventó la Europa moderna? A continuación ¿qué opinión fue la suya al respecto?

Finalmente, ¿cuál ha sido el impacto de este teatro en su obra personal? A cada una de estas tres preguntas me propongo contestar.

En vista de la amplitud del caudal dramático aurisecular —10.000 obras conservadas, aproximadamente, que corresponderían a la tercera parte de una producción global, víctima del naufragio de los años— es imposible determinar cuántas comedias leyó Mérimée durante su vida de escritor. Empezó con las obras traducidas en cinco de los 23 tomos de los *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, publicados por Ladvocat a partir de 1821, donde las de Lope de Vega y Calderón ocupan un lugar preferente; pero también las leyó, más tarde, en su versión original¹. Encontramos en su epistolario los primeros indicios de su interés. En noviembre de 1826, es decir 18 meses después de publicada la edición original del *Théâtre de Clara Gazul*, encarga al librero Sautelet una edición de las obras de Calderón, distinta de la que había recibido anteriormente². Más de veinte años más tarde, en abril de 1845, se vale de su condición de académico para conseguir de la biblioteca del *Institut de France* el encargo de una edición de las comedias de Lope de Vega³. Ahora bien, como no había edición digna de tal nombre, este encargo se reveló imposible⁴. Mérimée, después de lamentarse de esta imposibilidad a la condesa de Montijo por primera vez, el 26 de abril de 1845, reincide en el tema en otras dos ocasiones, en 9 y 16 de mayo⁵. Dicha edición, le dice, resulta imprescindible, ya que los teatros madrileños han dejado de seguir, en la elección de su repertorio, el gusto neoclásico introducido en España en el siglo de las Luces. Pero, añade, el caso es que la edición original en 25 tomos de las comedias de Lope de Vega o sea, la colección de sueltas que se imprimieron por separado, «es de una excesiva rareza y cuesta un dineral» ; y, por otro lado, es imposible contentarse con la edición alemana, ahora rarísima. Habría que emprender una nueva edición

1. Ver al respecto el testimonio de su amigo Delécluze : «Dès sa jeunesse, Mérimée étudiait l'espagnol et l'anglais, sans préjudice des langues anciennes qu'il avait apprises au lycée» (Delécluze, *Souvenirs de soixante années* [1852], p. 222, (citado por Trahard, 1927, p. I). Sin embargo, según el mismo Trahard, se limitó en un primer momento a las obras traducidas en los *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* (Trahard, 1927, p. 455).

2. Carta 12, noviembre de 1826, Mérimée, 1941-1964, I, pp. 18-20 (en adelante CG). Según M. Parturier (Mérimée, CG, p. 19, n. 2), Sautelet envió a Mérimée *Las Comedias de D. Pedro Calderon de la Barca... dadas a luz por J. J. Keil*. Leipsique, por F.A. Brockhaus, 1820-1822, 3 vol. in 8º, así como las *Comedias del celebre poeta español D. Pedro Calderon de la Barca, que saca à luz D. Juan Fernandez de Apontes*, Madrid, 1770-1763, 11 tomos en 10 vol. in 4º. Mérimée, por su parte, quería recibir las *Comedias de Pedro Calderón... dadas à luz por Juan Jorge Keil*, Leipsique, E. Fleischer, 1827-1830, 4 vol. in 8º.

3. En esta biblioteca solo se encontraban los 21 tomos de *Obras sueltas*.

4. Carta 1053, 26 de abril 1845, Mérimée, CG, IV, pp. 282-283. Librero madrileño establecido en París después de haber emigrado a Inglaterra, Vicente Salvá y Pérez poseía 25 tomos de comedias impresas en 4º a dos columnas, pero, escribe Mérimée, no quería venderlas, a cualquier precio que se le ofreciera.

5. Cartas 1058 y 1059, 9 y 16 de mayo 1845, Mérimée, CG, IV, pp. 293 y 294.

y, concluye Mérimée, «Ud. tendría que dar esta idea a algún distinguido amigo»⁶. No obstante, la Real Academia Española tardará medio siglo en remediar esta falta⁷.

En su epistolario, alude de vez en cuando, aunque indirectamente, a varias comedias áureas, haciendo hincapié en refranes de donde proceden los títulos de estas piezas. En 1843, en una carta a la condesa de Montijo, escribe que los acontecimientos que están ocurriendo en Madrid merecerían que se les aplicara el refrán *En esta vida todo es mentira*, del cual se deriva el título de una obra de Calderón⁸. El mismo año, sus investigaciones sobre Pedro el Cruel le llevan a preguntar a la misma correspondiente de dónde están sacadas las anécdotas aprovechadas por los poetas que pusieron al rey en las tablas; se refiere especialmente a Lope de Vega (*La desdichada Estefanía o El rey don Pedro en Madrid, El infanzón de Illescas, Audiencias del rey don Pedro*), a Calderón (*El médico de su honra*) y a Moreto (*El valiente justiciero*)⁹. En 1846, la desgracia de un poeta amigo de la condesa que, a ejemplo de Mucio Scévola, se quemó la mano, le trae a la mente otro refrán, *Porfiar hasta morir*, que resulta ser el título de una comedia de Lope¹⁰. Ese mismo año, explica a su amiga que está haciendo para su hija Eugenia un dibujo inspirado en *El valiente justiciero*, de Moreto, cuyo protagonista es el rey don Pedro¹¹. Otro guiño en 1850, en una carta a Francisque-Michel: tras afirmar que a un pesimista como él conviene aplicarle el conocido dicho de *Siempre lo peor es cierto*, recuerda, a modo de antífrasis, *No siempre lo peor es cierto*, título de otra comedia de Calderón¹². En 1860, en una carta al conde de Gobineau donde alude a la cuestión romana, cita otro refrán, *Las manos blancas no ofenden*, del cual Calderón sacó el título de otra de sus comedias¹³. En 1862, en otra carta a la condesa, le dice desear que el alto clero francés sepa elegir un término medio en su actitud frente a la Santa Sede; y esta vez, cita otro refrán, *Con quien vengo, vengo*, del cual procede el título de una cuarta comedia de Calderón¹⁴. Finalmente, en 1867, en una carta a su amigo Panizzi, menciona un último refrán, *Mujer: llora y vencerás*, título de una quinta comedia del mismo autor¹⁵.

6. Carta 1059, p. 293. Aquella edición alemana es la de J. J. Keil, 4 vols 1827-1830, citada anteriormente, n. 2. Consta de 108 comedias de Calderón.

7. Después de la edición parcial emprendida por Hartzenbusch a partir de 1853 para la Biblioteca de Autores Españoles, Marcelino Menéndez Pelayo, director de la Real Academia Española, iniciará una nueva edición de las *Obras dramáticas* de Lope de Vega. Editada entre 1890 y 1914, será continuada después de su muerte.

8. *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (Carta 781, 11 de marzo 1843, CG, IV, p. 332).

9. Carta 872, 2 de diciembre 1843, CG, III, p. 465.

10. Carta 1130, 7 de marzo 1846, CG, IV, p. 428.

11. Carta 1140, 28 de abril 1846, CG, IV, pp. 446-447.

12. Carta 1649, 14 de diciembre 1850, CG, VI, p. 135.

13. Carta 3041, 13 de diciembre 1860, CG, X, p. 131. La comedia de Calderón se titula *Las manos blancas no ofenden*. Cabe recordar que, treinta años antes, el ministro Calomarde había comentado con estas palabras el bofetón que le había dado la infanta María Carlota de Borbón: es que había intentado quitarle de las manos el decreto que Fernando VII acababa de firmar y por el cual el rey establecía a su hija Isabel como única heredera, en detrimento de su hermano Don Carlos.

14. Carta 3251, 28 de abril 1862, CG, XI, p. 91.

15. Carta 4164, 5 de julio 1867, CG, XIII, p. 539.

Este juego al que se dedica evidencia una predilección por el uso de la cita que se observa ya en el *Théâtre de Clara Gazul*. Si hemos de creer a Patrick Berthier, Pierre Trahard, en su edición, encontró «por centenares» los préstamos sacados de las comedias áureas¹⁶. Ahora bien, si tomamos como referencia el número de obras de donde proceden estos préstamos, llegamos apenas a unos veinte títulos, cuya lista figura como apéndice en el estudio dedicado por el mismo Trahard a *La Jeunesse de Prosper Mérimée*: cinco de Lope de Vega, (*Fuenteovejuna*, *Amar sin saber a quién*, *La prueba de los ingenios*, *La moza de cántaro* y *Ganar amigos*, a los que cabe añadir *La Estrella de Sevilla*, que le fue atribuida en otros tiempos); tres de Tirso de Molina (*El burlador de Sevilla*, *Don Gil de las calzas verdes* y *La villana de Vallecás*); diez, finalmente, de Calderón (*El alcalde de Zalamea*, *El pintor de su deshonra*, *El secreto a voces*, *Amar después de la muerte*, *Cuál es mayor perfección*, *Dar tiempo al tiempo*, *Mejor está que estaba*, *Guárdate del agua mansa*, *La dama duende* y *El galán fantasma*)¹⁷.

¿Nació tal conocimiento de un trato exclusivamente libresco? ¿No se benefició, también, de las representaciones a las que Mérimée hubo de asistir en España? Desgraciadamente, muy poco nos dicen sus cartas al respecto. Tan solo una alusión aparece en la que dirige el 11 de mayo de 1844 a la condesa de Montijo: «Recuerdo haber visto en Madrid una comedia de Tirso de Molina, *Lo que son las mujeres*. Siendo eclesiástico, me parece haber dominado bastante bien aquel tema resbaladizo»¹⁸. En realidad, el verdadero autor de esta obra es Rojas Zorrilla¹⁹. Así y todo, puede ser que se pusiera en la cartelera bajo nombre de Tirso y que se montara como refunción, en vista de lo que solía hacerse en España por aquellas fechas. De cualquier modo, Mérimée, durante sus estancias, no parece haber sido un espectador asiduo. En septiembre de 1830, en una carta a Albert Stapfer, alude a las dificultades que conocen los teatros madrileños, adonde el público acude aun menos que en París, ya que solo las obras de Scribe corresponden a sus expectativas²⁰. Cinco años más tarde, escribe una carta a Henry Beyle, que aspiraba a ir de cónsul de Francia en Valencia, donde Mérimée había permanecido tres semanas: en esta ciudad, le dice, apenas hay un solo teatro²¹. En 1846, mientras está consultando los fondos del archivo de la corona de Aragón, para complementar su documentación sobre Pedro el Cruel, declara a la condesa de Montijo que los teatros de Barcelona son malísimos²². Otro tanto afirma por lo que se refiere a Madrid, en una carta del 2 de noviembre de

16. Ver Berthier, 1985, p. 17. A partir de la lista establecida por Trahard, llegamos personalmente a unas cincuenta referencias.

17. Trahard, 1927, pp. 728-729.

18. «Je me rappelle avoir vu à Madrid une comédie de Tirso de Molina, *Lo que son las mujeres*. Pour un ecclésiastique, il me paraît avoir assez bien connu ce sujet difficile» (Carta 951, 11 de mayo 1844, CG, IV, p. 103).

19. *Ibid.*, n. 3.

20. Carta 55, 4 de septiembre 1830, CG, I, p. 72.

21. Carta 309bis, 30 de abril 1835, CG, XVI, p. 89.

22. «Il y a ici un théâtre italien fort mauvais et un théâtre espagnol qui ne vaut pas mieux» (Carta 1193, 15 de noviembre 1846, CG, V, p. 560).

l853 a Léon de Laborde: por cierto, la Villa y Corte tiene un magnífico teatro, pero solo pudo ver representar allí *Rigoletto*, en una adaptación dictada por la censura²³.

De este primer sondeo solo se puede deducir una visión somera del conocimiento que Mérimée pudo adquirir del teatro áureo. Se limita a algunas muestras dispersas de un amplio repertorio que llegó a descubrir poco a poco a través de sus lecturas. Dicho esto, ¿cuál fue su opinión al respecto? Pierre Trahard creyó encontrar bajo su pluma un admirable compendio de esta opinión: al final del estudio publicado en el periódico *Le Globe*, en 1826, sobre Leandro Fernández de Moratín, Mérimée escribió, según él, que sería inútil buscar en las obras de este poeta «aquellas osadas bellezas, aquellos diamantes brutos, tan difundidos en Calderón y Lope»²⁴. Por desgracia, es imposible atribuirle a ciencia cierta, como se quiso hacer en otros tiempos, la paternidad de los cuatro artículos dedicados al teatro español²⁵. En tales condiciones, tenemos que volvemos hacia tres obras menores del autor de *Carmen*, cuya autenticidad queda fuera de duda y que, por añadidura, se publicaron en diferentes momentos de su carrera: la *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantès*, editada en 1826, como prólogo a una nueva edición de la vieja traducción del *Quijote* hecha en el siglo XVII por Filleau de Saint-Martin; la reseña de la *Historia de la literatura española*, del hispanista norteamericano George Ticknor, publicada en 1851 en la *Revue des Deux Mondes*; finalmente, el prólogo a otra traducción del *Quijote*, la de Lucien Biart, un texto que Mérimée concluyó pocas semanas antes de morir y que saldría póstumo en 1878.

Ignoramos en qué condiciones aceptó, a los 23 años, redactar dicha *Notice*. La versión de Filleau de Saint-Martin, que se remontaba a 1678, había conocido varias reimpressions durante los siglos XVII y XVIII. En fecha más reciente, había sido reeditada cinco veces, en 1824 y 1825²⁶. No obstante, los editores Lefèvre y Sautet no dudaron en publicar, a principios de enero de 1826, un prospecto debido al parecer a la pluma del prologuista²⁷. Pocos días más tarde, la obra salió de las prensas²⁸. Por aquellas fechas, Mérimée —que había coincidido con Sautet en casa de Delécluze, a quien, el año anterior, había entregado el manuscrito del *Théâtre de Clara Gazul*—, había empezado a interesarse por España, cuatro años antes de su primer viaje a este país. Aunque criticado por Gustave Planche²⁹, su prólogo fue reeditado una vez³⁰. Sin embargo, diez años más tarde, la versión de Filleau de Saint-Martin

23. Carta 2061, 2 de noviembre 1850, CG, VII, p. 196.

24. «...ces beautés hardies, ces diamants bruts, si communs chez Calderon et chez Lope» (Trahard, 1927, p. 154). La frase se encuentra en el último de los cuatro artículos publicados en *Le Globe*, núm. 34, 25 de noviembre 1824, p. 2a.

25. Como ha demostrado el llorado René Andioc, los dos primeros son un plagio parcial de dos estudios firmados por Gorostiza y publicados en inglés en el *New Monthly Magazine*. Además, no se puede determinar la identidad de la persona que firma M, al final de este texto. Ver Andioc, 2014, pp. 9-20.

26. Encabeza la última de estas reediciones un «*Essai sur la vie et les ouvrages de Cervantes*», obra del académico Simon-Louis Auger, enemigo acérrimo de los románticos (París, Delongchamps, 1825).

27. Prospecto no firmado e inserto luego en el tomo I de la edición de Sautet.

28. Cervantès, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*.

29. Planche, «Poètes et romanciers modernes de la France. III. Prosper Mérimée», p. 590.

30. Mérimée, *Portraits historiques et littéraires*, pp. 1-54.

no tardó en ser eclipsada por la de Louis Viardot, de mejor calidad y más a tono con las preferencias de los lectores.

Si Mérimée, como era de esperar, dedica la mayor parte de su estudio a la vida de Cervantes y al *Quijote*, no desconoce sus demás obras en prosa, ni tampoco la producción dramática de un autor que tuvo el teatro por vocación primera: un poeta cuyos comienzos precedieron en varios años el advenimiento de Lope de Vega y el triunfo de la Comedia nueva, y que, al final de su vida, hizo imprimir sus últimas piezas, al no poder convencer a los comediantes de que las representasen. Antes de interesarse por él, Mérimée empieza bosquejando una breve historia de los orígenes y desarrollo del arte dramático en España, a partir de la retrospectiva muy personal que nos ofrece Cervantes en 1615, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, un año antes de su muerte. Con tal finalidad traduce este prólogo cometiendo algunos errores, para comentar luego las obras de la llamada primera época, representadas en Madrid después de 1580, tras el regreso del autor de Argel, y perdidas en su mayoría. A ejemplo de los románticos alemanes, admiradores de la *Numancia*, celebra esta tragedia cuyo texto original, reaparecido en 1784, había sido traducido por Esmenard al francés e incluido en 1823 en los *Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers*³¹. En cambio, no aprecia mucho las que forman el volumen de 1615, a las que considera mal construidas y mal escritas, ya que, según él, menulean en ellas los embrollos y los golpes de teatro, en detrimento del desarrollo de los caracteres³². Ahora bien, el de Lope de Vega tampoco se libra de estos reparos: concretamente, el Fénix habría hecho triunfar la Comedia nueva en los escenarios, pero conseguiría este éxito aprovechando una colección de tópicos sacados de la historia nacional —serenatas, venganzas, celos, asesinatos—, y convirtiéndolos, lo mismo que sus seguidores, en una veta inagotable, aunque, finalmente, de poco valor.

La violación de las unidades —escribe Mérimée— es consecuencia necesaria de este sistema; es un pequeño mal que yo les perdonaría de buen grado, caso de saber aprovecharlos. Pero el hecho de mover con violencia a los personajes sin que de este movimiento resulte algo verdadero, hermoso y agradable, es una culpa que no se puede perdonar. Por cierto, mejor vale mover a los actores que hacerlos hablar en parlamentos, como en nuestras tablas, pero es preciso que cada una de sus acciones explique sus caracteres, pinte sus costumbres y las de su tiempo. En caso contrario, la multiplicidad de las aventuras viene a ser tan cansada como los parlamentos. Pocas veces los españoles se aplicaron a pintar caracteres; generalmente tratan de impresionar más por la singularidad de los acontecimientos que por las pasiones que los provocaron³³.

31. Cervantès, *Numance*, pp. 61-150.

32. En cuanto a los entremeses, Mérimée los considera unas escenas vulgares, sacadas del natural.

33. «La violation des unités est la conséquence obligée de ce système; c'est un petit mal que je leur pardonnerais volontiers, s'ils savaient généralement en profiter. Mais agiter violemment ces personnages pour que de ce grand mouvement il ne résulte rien de vrai de beau, de plaisant, c'est une faute qui n'a plus d'excuse. Sans doute il vaut mieux faire agir les acteurs que de les faire parler par tirades, comme sur notre scène, mais que chacune de leurs actions explique leurs caractères, peigne leurs mœurs et celles de leur temps, autrement la multiplicité des aventures devient aussi fatigante que les tirades. Rarement les Espagnols se sont attachés à peindre des caractères: en général ils cherchent à frapper

Si hemos de creer a Mérimée, todos estos poetas, empezando por Cervantes, contravinieron a la verdad, al componer sus diálogos en verso y consentir en las exageraciones del estilo culto. Sin embargo, no deja de conceder ciertas calidades a Lope de Vega y Calderón: en efecto, mostraron que sabían imaginar, en contados casos, una intriga atractiva compatible con unos caracteres bien marcados; y, para ilustrar esta afirmación, cita a título de ejemplo, en nota, tres obras maestras: *Fuenteviejuna*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*.

El segundo estudio, posterior en un cuarto de siglo, podía haber sido un mero escrito de circunstancias; pero, fuera de que nos permite apreciar la amplia cultura del autor de *Carmen*, nos descubre todo lo que media entre su concepto de la literatura española y el de un hispanista a quien se debe la primera historia merecedora de tal nombre. Nacido en Boston, George Ticknor, su autor, hizo primero la carrera de leyes antes de pasar cuatro años en Europa, entre 1815 y 1819. Al final de esta primera estancia, enseñó en Harvard, de 1819 a 1835, las literaturas española y francesa. Luego, una segunda estancia de tres años, en varios países del Viejo Mundo, le permitió reunir abundantes materiales y formarse una rica biblioteca. De regreso a Estados Unidos, se dedicó a la redacción de su *History of Spanish Literature*, en tres tomos, publicada simultáneamente en Londres y Nueva York en 1849³⁴. Este libro conoció un éxito inmediato: Friedrich Bouterwek y Simonde de Sismondi, los predecesores de su autor, no eran más que hábiles divulgadores cuyas respectivas síntesis, carentes de suficiente documentación, comportaban errores y lagunas³⁵. En cambio, Ticknor se apoyaba en un conocimiento de primera mano de las obras, lo que le valió una acogida favorable, tanto por parte de los especialistas como del público anglosajón.

¿Cómo Mérimée llegó a interesarse por este libro, reseñándolo en la *Revue des Deux Mondes* de la cual era un asiduo colaborador³⁶? ¿Fue él quien ofreció su contribución? Lo que se sabe al respecto nos induce a pensar lo. Diez años antes, en 1837-38, había coincidido en dos ocasiones con Ticknor en el salón de Mary Clarke, con motivo de una estancia parisina del segundo³⁷. Pero, aun cuando uno y otro, en épocas distintas, fueran huéspedes de la condesa de Montijo en Madrid, el autor de *Carmen* no parece haber impresionado mucho al norteamericano, como se infiere

par la singularité des événements, plutôt que par les passions qui les ont causés» (Mérimée, *Portraits historiques et littéraires*, pp. 22-23).

34. Ticknor, *History of Spanish Literature*.

35. Bouterwek, *Historia de la literatura española: desde el siglo XIII....* El libro fue traducido al francés (1812), al inglés (1823) y al español (1847). Existe una reedición reciente de esta última : Friedrich Bouterwek, 2002. Simonde de Sismondi, 1813. Se conocen dos traducciones, una inglesa (1823), otra española (1841-1842).

36. Mérimée «De la Littérature espagnole», pp. 275-289. Esta reseña se reimprimió cuatro años más tarde en Mérimée, 1855, p. 239-263. Nuestras citas remiten a esta reimpresión.

37. Mary Clarke, nacida en 1793, llevaba una tertulia en su piso del número 24 rue des Petits-Augustins, a la cual asistieron, entre otros, Benjamin Constant, Eugène Delacroix, Victor Hugo y Stendhal. Al parecer, fue amante de Claude Fauriel, antes de casarse, en 1847, con el orientalista Jules Mohl, miembro de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, y sucesor de Eugène Burnouf en su cátedra del Collège de France. Mérimée aprovechó su amistad con ella para mejorar su inglés.

de lo que éste escribió más tarde en sus *Diarios*: «Mérimée me decepcionó [...]. Es amanerado y pretende barrer para dentro»³⁸. Al leer su libro, el autor de *Carmen* se dio cuenta de que no se mencionaba en él su *Histoire de don Pèdre*, recién publicada. No parece que este silencio procediera de una omisión deliberada; no obstante, cabe suponer, con Marcel Bataillon, que el escritor francés se molestó³⁹. En cualquier caso, en una carta a Francisque-Michel, del 17 de julio de 1850, se expresa en términos nada benévolos:

Si tuviera algo suyo que leer, no hubiera podido cumplir una tarea que me he impuesto, leer el libro de Ticknor sobre la literatura española, obra muy difícil de digerir. No hay pastel de plomo que sea tan pesado. Él es un Yanqui muy sabio y muy tonto que ha leído todo lo que se ha escrito en español, aunque sin entender mucho de ello. Cuando Ud tenga oportunidad, hágame el favor de explicarme por qué un norteamericano no es más que un inglés fracasado⁴⁰.

Esta carta parecía anunciar un vapuleo. De hecho, sin llegar a tanto, el reseñador no escatimó sus reparos. Repartido entre tres períodos de desigual importancia, el libro de Ticknor abarca, sucesivamente, la literatura medieval, los Siglos de Oro y la España borbónica, concluyendo en 1837, con la muerte de Fernando VII. Cada periodo se divide en capítulos que se van acumulando, hasta provocar, como era de esperar, una fragmentación excesiva de la materia: 24 para el primero, 39 para el segundo y tan sólo 7 para el tercero. Cada manifestación de un determinado género o de una corriente literaria, cada autor, también, da lugar a uno o dos capítulos. Aunque algunas figuras señeras —Cervantes, Lope de Vega, Calderón, entre otros— reciben un tratamiento particular, el efecto producido es un amontonamiento de nombres de escritores y de títulos de obras, sin que el lector esté en condiciones de situarlos en un marco histórico claramente definido, de encontrar líneas de fuerza, de descubrir, en semejante aplanamiento, continuidades y rupturas. Mérimée se percató enseguida de este defecto. Reconoce, por cierto, los méritos de Ticknor, viajero, erudito y bibliófilo, y rinde tributo a una labor inmensa y concienzuda que le lleva a dar cuenta de todas las opiniones emitidas sobre los autores. Pero lamenta que los grandes genios de las letras españolas aparezcan rodeados por un tropel de mediocres que nos impiden apreciar su verdadera importancia. Encuentra la clave de este modo de proceder: el libro adolece de haber sido concebido inicialmente como un cursillo público, una serie de lecciones de dimensiones parecidas, convertidas luego en otros tantos capítulos de igual extensión, mal vinculados en más de una ocasión.

38. «Mérimée disappointed me. [...] He is affected and makes pretensions to exclusiveness» (*Ticknor, Life, Letters and Journals*, I, pp. 233-234).

39. Bataillon, 1948, pp. 59-60.

40. «Si j'avais quelque chose de vous à lire, je n'aurais pu accomplir une tâche que je me suis imposée, c'est-à-dire lire l'ouvrage de Ticknor sur la littérature espagnole, ouvrage d'une digestion très difficile. Il n'y a pas de gâteau de plomb qui soit si lourd. C'est un Yankee très érudit et fort bête qui a lu tout ce qui s'est écrit en espagnol, mais qui n'y a pas compris grand'chose. Quand vous serez de loisir, veuillez m'expliquer pourquoi un américain n'est qu'un anglais manqué» (Carta 1613, a Francisque-Michel, 17 de julio 1850, CG V, p. 82).

Dentro del cuadro que traza de los sucesivos capítulos del libro, es el teatro áureo el que mayor interés requiere de su parte. Si bien considera que Ticknor acertó al indicar su carácter novelesco y sus principales resortes, en cambio le reprocha no haber explicado por qué «un pueblo cuyas novelas pintaron con tanta facilidad la naturaleza y las costumbres nacionales, solo ofrece en sus dramas unos cuadros de fantasía»⁴¹. Las pasiones —amor, celos y pudor— son siempre las mismas, así como los personajes, arrastrados por estas pasiones. Las intrigas pueden variar, pero el fondo permanece idéntico. En cuanto al estilo culto, nos resulta extraño, aunque podemos encontrar ejemplos del mismo en los trágicos griegos o en Shakespeare. Mérimée caracteriza de esta manera una estética distinta de la que puso en obra en sus primeros intentos dramáticos. Así y todo, esta no deja de llamar su atención, suscitando en él un deseo: comprenderla, más que condenarla. Según él, en vez de hacer de la imitación de la naturaleza la finalidad primordial del arte, los españoles, lo mismo que los griegos, quisieron llevar a los espectadores hacia un mundo ideal, y esto porque pedían al drama un placer distinto del que se espera de él hoy en día. El público no buscaba entonces la ilusión teatral, sino que apreciaba a la vez el placer de la fábula y su expresión poética en una lengua sonora y armoniosa. Y añade: «No pretendo rehabilitar el estilo culto, sino que sólo trato de explicarlo. Creo que no fue más que una forma que pudieron apreciar unas mentes más literarias que las de hoy»⁴². En esto Mérimée se revela más abierto que en su estudio de 1826, entre otras razones porque no comparte los supuestos estéticos del teatro de su tiempo: buscar lo natural a todo trance lo expone al mayor de los peligros, ser reducido a «una manera de pantomima sin expansión, cuya gloria redundará exclusivamente en los comediantes y los maquinistas»⁴³.

En cuanto al reencuentro de Mérimée con Cervantes, en el ocaso de su vida, este iba a nacer de la petición de un farmacéutico aficionado a las letras. Lucien Biart —así se llamaba— había empezado a traducir el *Quijote*. Consultado por el autor de *Carmen* acerca de «algunos puntos oscuros de la filología española», con la cual se había familiarizado durante una estancia de veinte años en México, se vio incitado a proseguir en su tarea por su interlocutor, con muchas reservas frente a las anteriores traducciones. Un mes más tarde, si hemos de creerle, o sea en julio de 1869, Mérimée propuso al editor del libro, Hetzel, «escribir un estudio completo de la vida y obra de Cervantes que encabezaría mi traducción; era asociar su nombre a mi labor; no podía desear una aprobación más completa y más halagadora»⁴⁴. En realidad, Mérimée tardó en dar su acuerdo, tras haber expresado unas dudas que

41. «Pourquoi un peuple dont les romans ont peint avec tant de facilité la nature et les mœurs nationales, n'a, dans ses drames, que des tableaux de fantaisie» (Mérimée, «De la Littérature espagnole», p. 257).

42. «Je ne prétends pas réhabiliter le style culto, je ne cherche qu'à l'expliquer. Je crois qu'il ne fut qu'une forme, appréciable à des esprits plus littéraires que ceux d'aujourd'hui» (Mérimée, «De la Littérature espagnole», p. 261).

43. «À force de rechercher le naturel, nous pourrions bien en être réduits à une espèce de pantomime sans développements, où toute la gloire appartiendra aux acteurs et aux machinistes.» (Mérimée, «De la Littérature espagnole», p. 260)

44. L. Biart, «Préface du traducteur», en Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche...*, pp. 1-2.

no hacen al caso, y dedicó a la redacción del texto la mayor parte del otoño y del invierno, durante su estancia en Cannes. Para poder revisarlo, tuvo que esperar a su regreso a París, a principios de junio de 1870. El 19 de julio, devuelve a Hetzel un último juego de pruebas, el mismo día en que Francia declaraba la guerra a Prusia. En sus últimas cartas, entre finales de julio y comienzos de septiembre, se nos presenta preocupado por las primeras derrotas, afectado por el desastre de Sedan, desesperado por la caída del Segundo Imperio y la salida para el exilio de su amiga Eugenia. Cuando regresa por última vez a Cannes, el 10 de septiembre, ya no se mencionan Cervantes ni el *Quijote* en sus cartas: sólo le queda morir. Será preciso esperar varios años para que Hetzel publique, a principios de 1878, la traducción de Lucien Biart encabezada por dicho prólogo⁴⁵.

En carta del 3 de agosto de 1869, Mérimée había dicho a su editor que no quería, a más de cuarenta años de distancia, conservar tal cual su estudio de 1826. De hecho, estamos frente a una auténtica refundición: tres veces más extensa, presenta además una configuración distinta. En ambos casos, Mérimée sigue el desarrollo de la vida de Cervantes, examinando sus obras una tras otra; pero, en el prólogo anterior, se había aplicado a marcar las etapas de una existencia rica en acontecimientos. Ahora nos ofrece un texto más segmentado, donde la parte biográfica va alternando con el examen de las obras, especialmente el *Quijote*, cuyo significado ocupa por entero la secuencia final.

Mérimée sigue mostrándose reacio como antes ante la producción dramática de Cervantes. Una vez más, hace hincapié en el prólogo de 1615, citado solo parcialmente, esta vez en una versión más exacta. Se centra más detenidamente en las dos comedias inspiradas en el cautiverio argelino, si bien confunde a veces sus respectivos argumentos. Pasa revista a tres obras de la llamada segunda época, cuyos títulos traduce a su modo en dos ocasiones: *La Entretenida* («Poisson d'avril»), *El Rufián dichoso* («L'Heureux Libertin») y *Pedro de Urdemalas*. Los entremeses se le presentan como unas escenas inconexas llenas de bufonadas, al estilo de las representaciones que se solían improvisar entre dos biombos en Fontainebleau o Compiègne, a petición de su amiga Eugenia.

En cuanto a Lope de Vega, se merece unas críticas parecidas a las que se leyeron en la reseña del libro de Ticknor.

Aunque no queremos atacar la gloria de Lope —escribe— le criticaremos por haber encaminado el teatro español por una vía deplorable y esto sin remordimientos, fuera de cualquier sistema y sin firme convicción. El mismo escribe en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «Nadie más que yo merece ser acusado de barbarie. Me atrevo a dar preceptos contrarios al arte y me dejo llevar por la corriente del vulgo [...] No obstante, sigo el camino por donde entré, y bien sé que, aunque fueran

45. Ver «Note de l'éditeur», Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche...*, p. 3. El manuscrito de este texto está en los fondos de la Bibliothèque Nationale de France (BNF Manuscrits, ms. NAF 16979). Pocas semanas antes, la *Revue des Deux Mondes* había publicado este texto: Mérimée, «La vie et l'œuvre de Cervantès», pp. 721-768.

mejores en otro sistema, mis comedias no hubieran tenido el éxito que tuvieron. Muchas veces, lo que es contrario al arte da aun más gusto»⁴⁶.

Al interpretar literalmente los versos de Lope, Mérimée, que pasa por alto el comienzo de su epístola, una documentada exposición de los preceptos del «arte antiguo», no quiso reparar en la fingida humildad del autor, ni tampoco en el tono irónico de una disertación destinada a los ingenios, entre recelosos y cómplices, que formaban la Academia de Madrid. Condena a la vez la teoría y la praxis de un poeta cuya importante producción tan solo atestigua, según él, su capacidad de hábil improvisador. Personajes, situaciones, diálogos, todo es falso, por no hablar de un estilo que presenta todas las exageraciones del cultismo. La única pasión que anima este teatro, concede, es la del pondonor, pero no ofrece el profundo análisis de las pasiones que hallamos en Shakespeare, a pesar de su fama de bárbaro. No obstante, como observó Marcel Bataillon, las obras maestras de Lope y Calderón despertaron en él la simpatía con la cual supo «captar un alma dejándose conquistar por aquel acento de orgullo, aquella veta picaresca que hace vibrar las réplicas del antiguo teatro castellano»⁴⁷.

Así pues, Mérimée leyó con un auténtico placer las obras maestras del teatro del Siglo de Oro. Aunque no escatimó las críticas que dirige a sus poetas, no dejó de sentir por sus mejores comedias una admiración aun más viva por el contraste que ofrecía con el conjunto del repertorio aurisecular, producción masiva nacida de la demanda constante de un público ávido de novedad. Se echan de menos, sin duda, unas aclaraciones más precisas de su parte sobre los motivos de semejante admiración. Dicho esto, ¿qué es lo que conservó en el crisol de su propia creación? Esta última pregunta es la que nos queda ahora por examinar.

Algunos contemporáneos de Mérimée parecen haber observado cierto parecido entre las obras que forman el *Théâtre de Clara Gazul* y las comedias áureas. De ello es testimonio, entre otros, un par de versos de Alfred de Musset, citados por Jean Mallion et Pierre Salomon en su edición de la Pléiade: «L'un, comme Calderón et comme Mérimée, / Incruste un plomb brûlant sur la réalité»⁴⁸.

Ahora bien, ¿qué valor podemos conceder a semejante comparación? Sin duda, como apuntó Pierre Trahard, en las siete comedias que componen la colección, «Mérimée aprovecha las obras de los poetas dramáticos españoles, desde Guillén de Castro hasta Ramón de la Cruz et Moratín»⁴⁹. Pero ¿hasta dónde conviene seguir a este editor, cuando afirma que «no cuesta nada decir y demostrar que imita el teatro español»⁵⁰? Por cierto, en el prólogo de *Inès Mendo ou le préjugé vaincu*, se nos

46. Mérimée, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche...*, p. 84. Mérimée traduce libremente los vv. 362 a 375 del Arte nuevo de hacer comedias.

47. «...capter une âme, en se laissant gagner par certain accent de fierté, par certaine veine picaresque dont vibrent les répliques du vieux théâtre castillan» (Bataillon, 1948, p. 39).

48. Musset, 1933, p. 158.

49. «Mérimée utilise les œuvres des poètes dramatiques espagnols, depuis Guillén de Castro et Tirso de Molina, jusqu'à Ramón de la Cruz et Moratín» (Trahard, 1927, p. XLVI).

50. «Il est aisément de dire et de prouver qu'il imite le théâtre espagnol» (Trahard, 1927, p. XLV).

dice que «el autor, que se ha dedicado a imitar a los antiguos cómicos españoles, no ha tratado en absoluto de evitar sus defectos, tales como una excesiva rapidez en la acción, la falta de expansión, etc. Cabe también agradecerle el no haber copiado el estilo culto, tan cansado para los lectores de nuestro siglo»⁵¹. Con todo, no deja de extrañar esta manera de confesar su deuda. Además, fuera de que el conocimiento que Mérimée tenía entonces de estas obras se limitaba esencialmente a aquellas que fueron traducidas al francés, y habida cuenta, por otra parte, de que sus préstamos se extendían a otros autores extranjeros, se trata, como lo reconoce el mismo Trahard, de «una imitación más o menos caprichosa»⁵². ¿Cómo interpretar, entonces, semejante afirmación? Nos da a entender, ante todo, que no conviene exagerar la trascendencia de las reminiscencias textuales detectadas y recopiladas por el editor, ya que ninguna de estas obras corresponde a una forma de teatro asimilable a la que elaboraron Lope de Vega y sus seguidores. Por cierto, Mérimée se coloca bajo la advocación de sus antecesores españoles, a los que remiten sus epígrafes, al mezclar las tonalidades, contravenir a las unidades de tiempo y lugar y multiplicar relatos y parlamentos. También usa y abusa de las peripecias y de los golpes de teatro, recogiendo, en el marco de una España de pandereta, algunas de las situaciones predilectas de la Comedia nueva y valiéndose de sus resortes habituales: amor, celos, honor. De igual manera, en la mayor parte de las obras reunidas en esta colección, la llamada final a la benevolencia del público procede de un tópico del teatro aurisecular⁵³. Con todo, y a pesar de la división de dos de estas piezas en tres jornadas, su extensión, su construcción dramática, su ritmo son de otra índole, y la sustitución del verso por la prosa contribuye a separar dos dramaturgias totalmente distintas. Por consiguiente, lo que confiere al teatro de Mérimée su mayor originalidad con respecto a sus referencias hispánicas, no es únicamente un uso irónico de la paráfrasis, sino, aun más, una distancia con respecto a los modelos de conducta que la Comedia española, dos siglos antes, propuso a su público; en otros términos, lo que Patrick Berthier llama «sa transubstantiation narquoise et ardente»⁵⁴. En esto consiste —y quiero recoger aquí otra cita del mismo crítico—, el secreto de la «modernidad de tono et estilo» de estas comedias, «o, para decirlo más tradicionalmente, su acento eterno»⁵⁵.

BIBLIOGRAFÍA

Andioc René, «Les articles du *Globe* sur le théâtre espagnol sont attribués à tort à Mérimée», *Cahiers Mérimée*, 6, 2014, pp. 9-20.

51. «L'auteur, qui s'est étudié à imiter les anciens comiques espagnols, n'a nullement cherché à éviter leur défauts, tels que le trop de rapidité dans l'action, le manque de développements, etc. Il faut lui savoir gré de n'avoir pas copié aussi le style *culto*, si fatigant pour les lecteurs de ce siècle» (Mérimée, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche...*, p. 106).

52. Como lo reconoce el propio Trahard (Trahard, 1927, p. XLII).

53. Comp. Carta 4649bis, 14 de octubre 1867, CG, XVI, p. 449.

54. Berthier, 1985, p. 18.

55. Berthier, 1985, p. 20. A Germán Vega García-Luengos, primer lector de este trabajo, mis más expresivas gracias por sus observaciones y sugerencias.

- Bataillon, Marcel, «L'Espagne de Mérimée à travers sa correspondance», *Revue de Littérature comparée*, 22, 1948, pp. 35-66.
- Berthier, Patrick, «Introduction », en Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1985, pp. 7-23.
- Bouterwek, Friedrich, *Historia de la literatura española: desde el siglo XIII hasta principios del XVI; traducida y adicionada por José Gómez de la Cortina, Nicolás Hugalde y Mollinedo*, ed. Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor, Madrid, Verbum, 2002.
- Bouterwek, Friedrich, *Geschichte der Spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, Rowers, 1804.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias [...] dadas à luz por Juan Jorge Keil*, Leipsique, E. Fleischer, 1827-1830, 4 vols.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias del celebre poeta español [...] que saca à luz D. Juan Fernandez de Apontes*, Madrid, 1770-1763, 11 tomos en 10 vols.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Las Comedias de [...] dadas a luz por J. J. Keil*, Leipsique, por F. A. Brockhaus, 1820-1822, 3 vols.
- Canavaggio, Jean, «Prosper Mérimée y la historia de la literatura española», ed. Françoise Cazal, *Homenaje/Hommage à Francis Cerdan*, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse Le Mirail, 2007, pp. 113-118.
- Cervantès, Michel, *Numance*, traduite en prose par Esménard, précédée d'une notice biographique, en *Chefs d'œuvre des théâtres étrangers*, Paris, Ladvocat, 1823, pp. 61-150, 24^a ed.
- Mérimée, Prosper, Cervantès, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche...*, Précédée d'une notice historique sur la vie et les ouvrages de Cervantes par M., Paris, A. Lefèvre et A. Sautelet et C^{ie}, 1826, 6 vols.
- Mérimée, Prosper, «De la Littérature espagnole», *Revue des Deux Mondes*, 10, 1851, pp. 275-289.
- Mérimée, Prosper, *Portraits historiques et littéraires*, Paris, M. Lévy frères, 1874.
- Mérimée, Prosper, «La vie et l'œuvre de Cervantès», *Revue des Deux Mondes*, 24, 1877, pp. 721-768.
- Mérimée, Prosper (trad.), Michel Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche. Traduction nouvelle de Lucien Biart*, précédée d'une notice sur la vie et l'œuvre de Cervantès, écrite spécialement pour cette traduction par, Paris, J. Hetzel et C^{ie}, 1878, pp. 1-2.
- Mérimée, Prosper, *Correspondance générale (1823-1870)*, établie et annotée par Maurice Parturier, avec la collaboration de Pierre Josserand et Jean Mallion pour les tomes I à VI, Paris, Le Divan, 1941-1947; Toulouse, Privat, 1953-1964.

- Musset, Alfred de, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1933.
- Parturier, Maurice, *Mélanges historiques et littéraires*, Paris, Michel Lévy frères, 1855.
- Parturier, Maurice, *Théâtre de Clara Gazul, Romans, Nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.
- Parturier, Maurice, *Théâtre de Clara Gazul*, ed. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, Folio classique, 1987.
- Planche, Gustave, «Poètes et romanciers modernes de la France. III. Prosper Mérimée», *Revue des Deux Mondes*, 13, 1832, pp. 345-356.
- Simonde de Sismondi, Jean Charles, *Histoire de la Littérature espagnole*, vols. III y IV, *De la Littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Crapelet, 1813.
- Ticknor, George, *History of Spanish Literature*, Londres/New York, Murray/Harper & Brothers, 1849, 3 vols.
- Ticknor, George, *Life, Letters and Journals*, Boston, J.R. Osgood, 1876.
- Trahard, Pierre (ed.), Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, Paris, Champion, 1927.
- Trahard, Pierre, *La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, Paris, Champion, 1925.