

# Lenguas y lenguajes “excéntricos” en la novela decimonónica

Rainier GRUTMAN

Universidad de Ottawa (Canadá)  
Departamento de Literatura francesa  
rgrutman@uottawa.ca

## RESUMEN

Este artículo examina un aspecto en particular de la poética de la novela francesa decimonónica, a saber el tratamiento que reciben lenguas y lenguajes “excéntricos” (en los dos sentidos de la palabra). Se propone aplicar a la literatura francesa un concepto muy común en la crítica anglosajona: la distinción entre *novel* (o novela de corte realista describiendo la vida cotidiana) y *romance* (un tipo de novela menos mimético, cuyos personajes son más estilizados y que se caracteriza –según la tesis defendida– por una mayor apertura a la diversidad lingüística). Para ilustrar ambas categorías, se analiza brevemente dos novelas: *Splendeurs et misères des courtisanes* de Honoré de Balzac, y *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo.

**Palabras clave:** Novela – realismo – multilingüismo – Balzac – Hugo

## (“Eccentric” Languages in the Nineteenth-Century Novel)

## RÉSUMÉ

Cet article examine un aspect particulier de la poétique du roman français du 19<sup>e</sup> siècle, à savoir le traitement qu’y reçoivent les langues et langages “excentriques” (au double sens du mot). Il propose d’appliquer à la littérature française un concept courant dans la critique anglo-saxonne: la distinction entre le *novel* (ou roman réaliste décrivant la vie quotidienne), et le *romance* (un type de roman moins mimétique, où les personnages sont plus stylisés et qui –selon la thèse défendue– fait une plus large place à la diversité linguistique). Afin d’illustrer les deux catégories, deux romans sont brièvement analysés: *Splendeurs et misères des courtisanes*, d’Honoré de Balzac, et *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

**Mots clés:** Roman – réalisme – plurilinguisme – Balzac – Hugo

## Lenguas y lenguajes “excéntricos” en la novela decimonónica

## ABSTRACT:

This article examines a particular aspect of the poetics of the nineteenth-century French novel, namely its treatment of “eccentric” languages and language varieties (both in a literal and a figurative sense). It proposes to apply to French literature a concept commonly used in Anglo-Saxon criticism, i.e. the distinction between *novels* (of the realistic kind, describing everyday life) and *romances* (a less mime-

tic type of novel, whose characters are more stylized and that appears, it is argued, more open to linguistic diversity). In order to illustrate both categories, two novels are briefly analyzed: *Splendeurs et misères des courtisanes*, by Honoré de Balzac, and *Notre-Dame de Paris*, by Victor Hugo.

**Key words:** Novel/romance – realism – multilingualism – Balzac – Hugo

## REALISMO Y GLOTOFAGIA

En uno de esos breves ensayos perspicaces de los que era todo un maestro Roland Barthes constataba que la novela, al volverse realista, “tuvo un encuentro inevitable en su camino con la copia de los lenguajes colectivos” (“a fatalement rencontré sur son chemin la copie des langages collectifs”, 1984a: 120-121). Estos lenguajes la novela realista tenderá a tratarlos como sinécdoques, partes que representaban el todo de un determinado grupo social o de una determinada cultura, de manera que el texto podía llegar a convertirse en un “mosaico lingüístico”, compuesto de citas de distintas hablas sociales: “el latín del cura, los clichés de los pobres, el argot del soldado, el lenguaje infantil” (“il y a le latin du curé, le cliché des humbles, l’argot du soldat, le mot d’enfant”, Hamon 1982: 141). Por motivos de legibilidad, pero también para evitar una cierta anarquía lingüística, esta “imitación de los lenguajes de grupo” no podía ocupar una posición central en el texto, sino que a menudo quedaba relegada, como dice Barthes, “a personajes secundarios, encargados de «fijar» el realismo social” (“à des personnages secondaires, à des comparses, chargés de «fixer» le réalisme social”, 1984a: 121). En cuanto al héroe, quien, por supuesto, no se salía del buen camino, éste discurría en un lenguaje más racional, transparente y neutro, en una palabra: clásico. En realidad, dicho lenguaje sólo parecía más aceptable en la república de las letras por ser más legítimo en este contexto, porque, en relación con las hablas que llevaban la marca de su procedencia geográfica, este lenguaje constituía lo que la lingüística denomina el término *no marcado* de la oposición.

He aquí, sin lugar a duda, una evolución fundamental de la novela occidental en general y de la novela francesa en particular. Durante más de un siglo, de Balzac a Simenon, los “novelistas de lo real” (Dubois 2000) estarían en primera fila. Antes de que Nathalie Sarraute y los representantes del *Nouveau Roman* de los años cincuenta decretaran “la era de la sospecha”, la estética del realismo alcanzaba su punto álgido: era el período de apogeo de la novela, todavía considerada más como un discurso sobre el mundo que sobre sí misma. Aún hoy en día, abundan los lectores y críticos que esperan que las novelas los adentren en un mundo similar al que, por otra parte, ellos conocen de manera empírica. La tendencia a buscar analogías entre el mundo real y el universo ficticio que plasma la novela forma parte de los reflejos “naturales” del lector moderno. En cuanto al novelista, éste toma parte de buen grado en el juego de esta “ilusión referencial” (Barthes 1984b: 186), que pretende sustituir el signo lingüístico por el referente, por el objeto real. Si bien el novelista de hoy ya no se atreve a afirmar de manera tan contundente como el Balzac del

*Père Goriot* que “Todo es cierto” (*All is true*), el contrato de lectura novelesco sigue basándose en una hipótesis de plausibilidad que invita a los lectores a “suspender voluntariamente su incredulidad”<sup>1</sup>: “Créanme, porque lo que voy a decir puede perfectamente ser cierto” (*Please believe me, for what I am about to say may well be true*).

Aunque este giro mimético marcó enormemente la novela moderna, se trata de una evolución relativamente reciente (al menos para los que tienen en cuenta la historia literaria en su larga evolución). En Francia, podríamos situarla entre 1830 y 1860. Efectivamente, es en el momento en el que Flaubert supera la escritura de Balzac en su propia poética –la altera al mismo tiempo que se inspira en ella– cuando se da un paso decisivo que conduce al inicio de otro período. En otras literaturas distintas de la francesa, no cabe duda de que tendríamos que corregir la cronología propuesta. Por ejemplo, los países católicos ofrecieron una resistencia feroz al realismo de corte francés, con sus descripciones prolijas, su tono pesimista y sobre todo, su manía por “los bajos fondos”, como diría más tarde un adversario de Guy de Maupassant (1938: 73). Tal fue en concreto el caso de España, donde Benito Pérez Galdos empezó a publicar sus *Episodios nacionales* más de dos décadas después de la muerte de Balzac y cuarenta años tras la “revolución” inaugurada por este último. La propia condesa de Pardo Bazán, gran defensora de la nueva estética, sólo se convirtió al realismo con la condición expresa de que éste se adaptara a la tradición española. En el prefacio de *Un viaje de novios*, la Pardo Bazán consideraba que los españoles tenían el derecho a apropiarse del realismo, el cual no hacía sino traducir su alma profunda. Los españoles, hacía constar la condesa, lo conocían desde siempre. Más aún, el realismo de *La Celestina* y del *Quijote*, ese “realismo nacional” que constituía “la tradición gloriosísima del arte hispano”, era un arte jovial, “indirecto e inconsciente” (1971: 60) que había de preferirse abiertamente a la sombría versión transpirenaica.

En cuanto a Gran Bretaña, a decir verdad, no tenía por qué descubrir el realismo francés: ¿no había sido ella la que había proporcionado el prototipo desde el siglo XVIII con las novelas de Defoe, Richardson y Fielding (Watt 1957)? Si hacemos alusión aquí a la tradición británica, es precisamente porque nos permite destacar otro hecho: la “revolución realista”, por denominarla de alguna manera, nunca abarcará el género novelesco completo, ni siquiera en el siglo que se ha considerado como su máximo exponente.

Los anglosajones ya poseían una tradición romanesca muy sólida en el momento en el que este género se convirtió al realismo – no es una casualidad el hecho de

---

<sup>1</sup> Como decía Coleridge en su *Biographia Literaria* (1818). Al volver sobre las *Lyrical Ballads* (1800) compuestas con William Wordsworth, Coleridge recuerda su papel en la redacción de este texto fundador del romanticismo británico. Mientras que Wordsworth tenía encomendada la presentación de lo cotidiano bajo un aspecto nuevo, Coleridge se dedicaba a plasmar una verdad interior, “a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that *willing suspension of disbelief* for the moment, which constitutes poetic faith.” [una verosimilitud suficiente para procurar a estas sombras de la imaginación esa momentánea *suspensión voluntaria de incredulidad*, que constituye la fe poética] (Coleridge 1951: 264; énfasis nuestro)

que hayan sido precisamente las novelas británicas las que tanto se gustaba imitar en el continente europeo. Asimismo, Gran Bretaña es la cuna de tres tipos de novela (la sentimental, la gótica y la histórica), que no se pueden reducir a los criterios que pronto serán los del realismo triunfante. De ahí la frecuente distinción hecha en inglés entre *novel*, que coincide aproximadamente con lo que hemos venido denominando “novela realista”, y *romance*, que corresponde a algo totalmente distinto. (Tampoco se confundirá, claro está, con el poema octosilábico español del mismo nombre.) Aunque esta distinción no se conozca en Francia ni, aún menos, se haya aplicado a la literatura francesa, consideramos que podría resultar muy fructífera<sup>2</sup>. Efectivamente, a lo largo del siglo XIX, en Francia inclusive, el *romance* se mantuvo junto a la novela: Stendhal publica *La Chartreuse de Parme* en 1838, Hugo *Les Misérables* en 1862 y Huysmans *À rebours* en 1884. No podríamos afiliar ninguna de estas cumbres del arte romanescos francés al realismo sin desfigurarlas hasta el punto de volverlas irreconocibles.

Volvamos pues a la oposición terminológica a la que acabamos de aludir. Dicha oposición aparece de la pluma de ciertos escritores: en concreto, podemos encontrarla en 1851 en el prefacio de *The House of Seven Gables (La casa de las siete torres)* de Nathaniel Hawthorne. Es, sin embargo, al crítico canadiense Northrop Frye (1957: 303-307) al que debemos el desarrollo más sistemático de la pareja terminológica. Frye empieza por advertirnos que ejemplos “puros” casi no se encuentran:

No existe prácticamente ningún *romance* que no pueda convertirse en una novela y viceversa. Las formas de la ficción en prosa están mezcladas, como los linajes en los seres humanos; no son separables como los sexos.

“Pure” examples of either form are never found; there is hardly any romance that could not be made out to be a novel, and vice versa. The forms of prose fiction are mixed, like racial strains in human beings, not separable like the sexes. (Frye 1957: 305)

Entre los rasgos que él considera distintivos del *romance* en prosa, destaca a los personajes (mucho más estilizados y menos realistas que en la novela), el ideal heroico sobre el que éste se sustenta, así como una clara tendencia a la alegoría. Por medio de la puesta en escena de héroes aristocráticos, el *romance* (heredero en este sentido de las novelas de caballería y de *romanzi* renacentistas como el *Orlando furioso*) se encuentra a mitad de camino entre la novela, que muestra la evolución en sociedad de seres demasiado humanos, y el mito, que muestra dioses posando en el Olimpo. Por nuestra parte, nos permitimos añadir un cuarto criterio, al que Frye se muestra menos sensible: a nuestro parecer, la doble trayectoria de la novela moderna se manifiesta también desde el punto de vista estilístico y, para ser más precisos, en la integración sumamente variable al texto de los diversos lenguajes que éste invita.

En torno a 1830 las cosas empezaron a cambiar en este sentido. Precisamente bajo la Monarquía de Julio comenzaron a multiplicarse los préstamos puntuales (lo

<sup>2</sup> Sí se ha aplicado a la novela española. Véanse Gilman (1993) y Villanueva (1990).

más frecuentemente léxicos) de lenguajes percibidos a la vez como “inferiores” y “excéntricos”: “argot de ladrones, hablas campesinas, jerga alemana, lenguaje de porteros” (“argot des voleurs, patois paysan, jargon allemand, langage concierge”, Barthes 1972: 58). Sólo con mirar a Balzac, podemos observar abundantes ejemplos de lenguajes así puestos de relieve: el argot de Vautrin, el habla regional de Fourchon, la jergonza del Barón de Nucingen, el habla de Mme Cibot (la portera del primo Pons),... Poco después, empero, Barthes precisa que estas “jergas pintorescas decoraban la literatura sin amenazar su estructura” (“Ces jargons pittoresques décoraient la littérature sans menacer sa structure”, Barthes 1972: 58). Resulta difícil no compartir este punto de vista. En efecto, si bien la novela llamada realista tomó consciencia (hasta cierto punto) de la complejidad lingüística de la realidad que se proponía plasmar, ésta puso las diversas “jergas” en una especie de cama de Procasto, reduciendo *ipso facto* el potencial polifónico del *romance* en prosa, potencial todavía perceptible al alba del siglo XIX en los escritos de los románticos alemanes. Friedrich Schlegel, por ejemplo, reivindicaba el carácter proteiforme del género. En un texto publicado en 1800 en la revista del círculo de Iena, el *Athenaeum*, hacía constar lo siguiente:

Apenas me puedo imaginar una novela que no sea mezcla de narración, canto y otras formas. Cervantes nunca escribió de otra manera, y el propio Boccaccio, tan prosaico en general, adorna su colección [*El Decamerón*] de canciones. Si existen novelas donde esto no ocurre o no puede ocurrir, se debe únicamente a la individualidad de la obra, no al carácter del género.

Ja ich kann mir einem Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen. Anders hat Cervantes nie gedichtet, und selbst der sonst so prosaische Boccaccio schmückt seine Sammlung mit einer Einfassung von Liedern. Gibt es einen Roman, in dem dies nicht stattfindet und nicht stattfinden kann, so liegt es nur in der Individualität des Werks, nicht im Charakter der Gattung. (Schlegel 1978: 210)

En otras palabras, la novela encarnaba todavía a su parecer una obra al menos potencialmente total (donde alternaban verso y prosa, drama, narración y descripción). En cambio, unos cincuenta años más tarde, la novela de tipo *novel* acabará siendo un mero reflejo de la realidad extratextual, “ya que cualquier manifestación de un idiolecto tiene como cometido provocar un efecto de lo real” (“toute manifestation d’idiolecte étant chargée de provoquer un effet de réel”, Hamon 1982: 141).

Esta evolución resultó provechosa en la medida en que la voluntad de poner en escena lo real y lo cotidiano facilitó la entrada en literatura de estos “lenguajes bajos” que la estética clásica relegaba con toda naturalidad a géneros menores, cómicos, o los dos a la vez. Ahora bien, la mezcla de estilos resultante<sup>3</sup> nunca se vio acompañada de una mezcla de lenguas, al menos en lo que respecta a la literatura

---

<sup>3</sup> La cual fue estudiada con acierto por Erich Auerbach en su celeberrimo libro *La representación de la realidad en la literatura occidental* (trad. esp. 1950, véase sobre todo el cap. 18 y el epílogo).

francesa. Por el contrario, podríamos incluso afirmar que el elenco lingüístico de la novela francesa se redujo a medida que se impuso la estética realista. Debido a su afiliación realista, la novela o bien disminuyó los otros lenguajes hasta el punto de no producir sino un vago efecto de lo real, o bien los hizo desaparecer ingiriéndolos, englutiéndolos, digiriéndolos. La novela se volvió, por así decirlo, glotófaga, término metafórico que debemos al sociolingüista francés Louis-Jean Calvet. En un libro militante, este último lo había creado por analogía con el término *antropofagia* para denunciar el imperialismo lingüístico de las potencias europeas (¡entre las cuales se encontraba su propia nación!). Le parecía mucho más apropiado este término que el de *caníbal*, aparecido por primera vez en el *Diario de Navegación* de Colón para “designar de manera peyorativa” y racista, primero a los indígenas del Caribe, luego “al conjunto de sus hermanos dominados<sup>4</sup>”. “El primer antropófago vino de Europa”, señala Calvet. Es él el que en realidad devoró al colonizado, o al menos su cultura, sus lenguas: “glotófaga, pues”, concluirá Calvet (1974: 12).

## LA LECCIÓN DE WALTER SCOTT

Asimismo, en el marco de la literatura se podría formular la hipótesis de una absorción de las hablas “excéntricas” (tanto en sentido literal como figurado) por parte de la lengua central del sistema, lengua vehicular que el poder de la metrópolis intentó a menudo imponer. Calvet evoca la literatura en varias ocasiones. Destaca las repercusiones que tuvo “el desprecio por el dialecto” típico de la Francia del siglo XIX en la suerte adversa que le tenían reservada los novelistas: el Balzac de los *Chouans* por supuesto, pero también la George Sand de *La mare au diable* e incluso el Zola de los *Mystères de Marseille* (Calvet 1974: 49). Por el contrario, en otras partes, Calvet (1974: 188-190) acoge favorablemente la “descripción casi científica” de la diglosia anglo-normanda que podemos encontrar en *Ivanhoe* (1819) de Sir Walter Scott, un novelista obviamente más sensible que sus iguales franceses a la marca de las diferencias sociales en las divisiones lingüísticas.

A decir verdad, “iguales” quizás no sea el término más apropiado, puesto que Scott fue el maestro de toda una generación de novelistas en Francia. Stendhal se hace eco (aunque, claro está, de manera irónica) de este entusiasmo cuando formula la siguiente pregunta retórica, en su *Racine et Shakespeare*, texto que apareció por primera vez en la *Paris Monthly Review* de octubre de 1822: “Quel est l’ouvrage littéraire qui a le plus réussi en France depuis dix ans? Les romans de Walter Scott” (Stendhal 1970: 53). En esta época, la reflexión sobre la novela giraba en torno a la obra cumbre de Scott, leída sobre todo en la traducción de Auguste Defaucompret. Todos querrán, si no medirse con el escritor escocés, por lo menos tomarlo como testigo, invocar su autoridad. De la multitud de textos que entablan un diálogo con Scott, retendremos dos, firmados respectivamente por Hugo y Balzac.

---

<sup>4</sup> Calvet (1974: 59) se basa aquí en el ensayo del cubano Roberto Fernández Retamar (1971), publicado por primera vez en la revista *Casa de las Américas*.

En julio de 1823, apenas cuatro meses tras la publicación en volumen del *Racine et Shakespeare* de Stendhal, Victor Hugo escribe una reseña sobre *Quentin Durward* en el número inaugural de *La Muse française*, donde el joven poeta no oculta su admiración por Walter Scott, “habile magicien [...] dont l’imagination domine et caresse toutes les imaginations, revêt avec la même étonnante vérité le haillon du mendiant et la robe du roi, prend toutes les allures, adopte tous les vêtements, parle tous les langages” (Hugo 1985a: 146). Según Hugo, esta variedad, este carácter multiforme se le atribuyeron con toda naturalidad a Scott, puesto que este último buscaba “un mode d’exécution qui rende son roman semblable à la vie”, este “drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas” (1985a: 148). Podemos observar claramente en este pasaje la audacia con la que Hugo se sirve del modelo del escocés como trampolín para exponer su propia visión. Cuatro años más tarde, en el prefacio de *Cromwell*, la idea de mezcla se denominará “la armonía de los contrarios”. En cuanto a los ingredientes de dicha mezcla, sólo habrán mudado de nombre: “le sublime et le grotesque –dice el texto– se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création”, para finalmente concluir: “tout ce qui est dans la nature est dans l’art” (Hugo 1985b: 16-17).

Todo esto es sumamente conocido. No vislumbremos en estas líneas afiliación alguna con el realismo, sin embargo. Hugo no confunde “la realidad según el arte” y “la realidad según la naturaleza” (1985b: 25) ni en 1823 ni tampoco más tarde en 1827. Confundirlos sería –según el ejemplo que él mismo da– tan absurdo como constreñir al Cid de Corneille a hablar en prosa española en lugar de en alejandrinos franceses. Tal nunca fue el objetivo del arte. “Quelle doit être, en effet, l’intention du romancier?”, se preguntaba ya en *La Muse française*, a lo que respondió: “C’est d’exprimer, dans une fable intéressante, une vérité utile”. (1985a: 147) *Prodesse et delectare*, he aquí la regla fundamental del novelista escocés, cuyos libros contienen más enseñanzas y más verdad que los de ningún otro (ibid.). Mas esto último sirve de pretexto a Hugo, quien cumple rápidamente con su propio programa y subordina al maestro –venerado, a fin de cuentas, como el Papa lo había sido para Carlos V: “*Sanctissime pater, indulge victori*” (Hugo 1985a: 151) –a una estética de lo “grotesco” que todavía no lleva su nombre.

La lección de Scott aparece también en Balzac, pero de manera diferente. En su famoso “Avant-propos” (1842) de la *Comédie humaine*, este último dice haberse encontrado con la obra del escritor escocés en el momento en que se preguntaba “comment rendre intéressant le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une Société”<sup>5</sup>. Es una casualidad providencial comparable a las que abundan en la mismísima *Comédie humaine*, puesto que en lugar de presentarse como obstáculo, el trabajo de Scott hará ver a Balzac “à la fois le système favorable à l’exécution de [s]on ouvrage et la possibilité de l’exécuter”. (1940: xxix). A su parecer, Scott había combinado con acierto “le drame, le dialogue, le portrait, le paysage, la description”; sus novelas (sus *romances*, diríamos nosotros) se acercaban de epopeyas

---

<sup>5</sup> La edición utilizada es la de la editorial Conard (Balzac 1940: xxviii), cuya paginación en redondas permite distinguir más fácilmente las citas de Balzac de las de Hugo (que aparecen en cifras arábigas).

por la mezcla de lo maravilloso y de lo verdadero, por la yuxtaposición de la poesía y de “la familiarité des plus humbles langages”. (Balzac 1940: xxviii). Lo único que había omitido fue “relier ses compositions l’une à l’autre de manière à coordonner une histoire complète, dont chaque chapitre eût été un roman, et chaque roman une époque”, defecto que Balzac (1940: xxix) se apresurará a corregir en su propio trabajo.

Resulta difícil no vislumbrar la estrecha relación entre ambas formulaciones. Tanto uno como el otro celebran la rica paleta estilística de la novela de Scott. Sin embargo, los matices son también reveladores. Por una parte, la imaginación de Scott “prend toutes les allures, adopte tous les vêtements, parle tous les langages”. Según Hugo, en cierto modo, la variedad lingüística formará parte de lo que denominará más tarde “el color de época” (“la couleur des temps”, 1985b: 26). Balzac insiste más en la alternancia entre “lo maravilloso y lo verdadero”, entre la elevación poética y “la familiaridad de los más humildes lenguajes”, que en la variedad como tal. Además, hace menos hincapié en la idea de mezcla que en la de copia, de “reproducción rigurosa” (1940: xxix). Sea cual sea la dimensión moral de una novela, escribe Balzac, esta última tiene que ser “verdadera en los detalles” (1940: xxxiii). Asimismo, Balzac cree haber cogido en flagrante delito al escocés: “Obligé de se conformer aux idées d’un pays relativement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l’humanité” (1940: xxxiii). En esto estriba la diferencia más notoria con respecto a la visión de Hugo. Centrándose en el doble retrato antitético que traza *Quentin Durward* de Luis XI, rey de Francia, y de su enemigo Carlos el Temerario, duque de Borgoña, Hugo aprecia sobre todo la tensión dramática que Scott logra crear: “L’histoire dit bien quelque chose de tout cela; mais ici j’aime mieux croire au roman qu’à l’histoire, parce que je préfère la vérité morale à la vérité historique”. (1985a: 150). En el fondo, los enfoques de los dos autores difieren completamente. Con la intención de hacerle la “competencia al Estado Civil” (Balzac 1940: xxviii), célebre fórmula, pero no por ello menos ambigua, Balzac se hará el secretario de la sociedad contemporánea y escribirá “l’histoire oubliée par tant d’historiens, celle des mœurs.” (1940: xxix). La imaginación pasa por el filtro de la observación, y no lo contrario.

Las “novelas épicas de Scott” mostrarán a Hugo (1985a: 147) cómo salir del estancamiento en el que se encontraba un género que se debatía entre la “monotonía” de la novela narrativa y la de la novela epistolar. Con respecto a la primera, los ingredientes más diversos se vertían en el molde único del “novelista narrador”; en el segundo caso, asistimos a intercambios que se parecen a “laboriosas conversaciones de sordos-mudos” (1985a: 148). Al abrir el camino de la novela dramática, en la cual “l’action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie” (1985a: 149), Scott dio un impulso decisivo a la concepción hugoliana de la novela como *romance*, como drama centrífugo, aspecto que ilustraremos en las líneas que siguen con *Notre-Dame de Paris*. A nuestro parecer, esta concepción guarda una relación dialógica con la fórmula de la novela centrípeta, tal como se encuentra en Balzac y que ha pasado a la posteridad.

## BALZAC: LA COMEDIA DE LAS LENGUAS

La novela realista es el reino de la actuación lingüística “normal”: la lengua de la narración constituye en ella “la referencia ficticia de los efectos de lenguaje” (Balibar 1974: 133), el eje central en torno al cual giran idiomas por definición subordinados. Tomar la palabra en otra lengua se considera como algo “anómalo” –equivalente a hablar en argot, utilizar un habla regional, hablar mal, etc. De este modo, las incursiones heterolingüísticas sólo pueden correr dos tipos de suerte: o bien el texto las oculta y las neutraliza mediante glosas o traducciones, o bien las caricaturiza, las pone en escena al mismo tiempo que las relega a un segundo plano.

Podemos observar ambas tendencias en Balzac. Es bien conocida su propensión a proceder por elipsis, es decir, a mencionar lenguas sin citarlas. Por ejemplo, en *Splendeurs et misères des courtisanes*, novela que nos servirá de piedra de toque, el español del sacerdote Carlos Herrera (uno de los muchos disfraces de Jacques Collin, alias Vautrin) casi siempre se sobrentiende y aparece en raras ocasiones en la superficie del texto, supuestamente para no alterar el hábito de lectura de un público monolingüe. Balzac es, por otra parte, un maestro de la apertura hacia “los bajos fondos” por medio de la integración de hablas consideradas como no legítimas. En un “Essai philosophique, linguistique et littéraire sur l’argot, les filles et les voleurs” que inserta en dicha novela, Balzac (1968: 507-511) nos remite –no sin cierta complicidad– a las observaciones expuestas por varios literatos contemporáneos, en concreto, por Hugo. Ahora bien, cabe señalar que a Balzac le interesa menos la morfología de este habla, su “espantosa poesía” (1968: 509), que el papel que puede desempeñar desde el punto de vista de la intriga: efectivamente, el argot, “la langue des grecs, des filous, des voleurs et des assassins –es en sus propias palabras– indispensable dans cette partie du récit” (1968: 509). “Ce monde ne saurait être dédaigné dans la peinture de nos mœurs, dans la reproduction littéraire de notre état social”. (Balzac 1968: 511) En realidad, la gran mayoría de sus préstamos del argot son léxicos y en raras ocasiones llegan a abarcar el sintagma o la proposición. Inmediatamente acompañado de una traducción que lo reduce al estado de lenguaje-objeto, el argot nunca llega a ser un metalenguaje que genera su propio punto de vista; no tiene ni voz ni voto ni narra una historia paralela. Se da lo contrario en *Le Dernier Jour d’un condamné* (1829), donde Hugo inserta una canción completa (ch. 16) y deja las traducciones en notas. En el universo novelesco de Balzac, empero, el argot queda más bien “un habla convencional” (1968: 351), al igual que los lenguajes secretos de los que se sirve Jacques Collin con sus acólitos. La finalidad de estas hablas marginales no es otra sino el efecto que producen en la intriga; su motivación podría calificarse, en términos de los formalistas rusos, de puramente “composicional”<sup>6</sup>.

Sin embargo, *Splendeurs et misères des courtisanes* constituye una verdadera comedia de las lenguas. Entre las extrañezas lingüísticas de las que está literalmente

<sup>6</sup> Tomachevski (1965: 282-284). Otro ejemplo de este procedimiento sería el tartamudeo estratégico de Félix Grandet en *Eugénie Grandet*. Véase Dufour (1995).

erizada esta vasta novela, el acento del barón Frederic (“Fritz”, 1968: 325) de Nucingen ocupa una posición destacada. Balzac, consciente de ello, escribe lo siguiente:

Il faut faire observer ici que Jacques Collin [disfrazado de Carlos Herrera] parlait le français comme une vache espagnole, en baragouinant de manière à rendre ses réponses presque inintelligibles et s’en faire demander la répétition. Les germanismes de monsieur de Nucingen ont déjà trop émaillé cette scène pour y mettre d’autres phrases soulignées difficiles à lire, et qui nuiraient à la rapidité d’un dénouement. (1968: 406)

Esta “rapidez” es muy relativa, dado que la cita aparece en la tercera parte de la novela y el desenlace no tendrá lugar sino doscientas páginas más tarde. Dicho pasaje es, no obstante, digno de mención, puesto que nos muestra a un Balzac enfrascado en su trabajo, pensando su novela. ¿Es verdaderamente por economía narrativa por lo que pasa por alto el falso acento del sacerdote Herrera? Cuesta creerlo. En plena posesión de sus facultades, pero al mismo tiempo consciente del medio por el que ha optado, Balzac no ha querido infligir “otras frases [...] difíciles de leer” a lectores que ya se han molestado en descifrar o leer en voz alta el gran número de páginas contaminadas por la jerga de Nucingen<sup>7</sup>. Efectivamente, más de una de cada diez páginas lleva la marca fonética del riquísimo banquero, cuya voz resuena en *Splendeurs et misères des courtisanes* tanto como su dinero debía de circular en el París ficticio de 1829. No sólo se trata de una cantidad enorme, muy superior a la que hacía falta para caracterizar al personaje, sino que la transcripción de su acento germánico no hace ninguna concesión. “El narrador nunca propone una traducción”, contrariamente a lo que acabamos de observar para el argot de los ladrones. “La pronunciación no está separada del discurso de la novela, sino que la inviste” (“La prononciation n’est donc pas isolée du discours romanesque, elle l’investit”, Bordas 1997: 72).

Durante mucho tiempo se ha comparado a Frédéric de Nucingen con los banqueros (Humann, Rothschild) que eran el tema de conversación bajo la Monarquía de Julio, sin preocuparse demasiado por el hecho de que el acento del personaje de Balzac se haya sistematizado con intención caricaturesca. Puesto que, si bien la tendencia a cerrar las vocales y a neutralizar la oposición fonológica entre las consonantes sordas y sonoras es, en efecto, una característica de la pronunciación germánica, casi nunca es tan exagerada como en el caso que nos ocupa. El retrato lingüístico de Nucingen no corresponde a ninguna realidad, sino que combina elementos de la *doxa* de la germanofobia con la psicología sumaria del teatro burlesco. Poderoso y artero, Nucingen pierde todas sus armas cuando se enamora de Esther van Bogseck: “el barón enamorado”, como lo llama en alguna parte el narrador (1968: 189), reactiva el cliché del viejo “barbón enamorado” propio de la *commedia dell’arte*. A pesar

<sup>7</sup> La palabra *contaminar* no es fuerte en absoluto en comparación con los términos injuriosos que utiliza Balzac para designar la manera de hablar del alsaciano, que califica de “patois de juif polonais [sic], dont les singulières désinences ne doivent pas donner moins de mal à ceux qui les lisent qu’à ceux qui les entendent”. (1968: 283)

de estar acostumbrado a manejar dinero, quedará reducido al papel de insulso enamorado por Jacques Collin, que quiere adueñarse de sus millones. El ridículo acento extravagante con el que se representa contribuye evidentemente a disminuir el impacto de un personaje que, dado su doble alteridad de germanoparlante y de judío, hubiese podido añadir una voz discordante a la polifonía novelesca. Sin embargo, se trata de un tipo de hibridación que el discurso realista no acoge favorablemente, discurso que, según Philippe Hamon, “busca siempre la transparencia y la circulación del saber” (“*toujours à la recherche de la transparence et de la circulation des savoirs*”, 1982: 156).

## HUGO: EL CARNAVAL LINGÜÍSTICO

Basta con echar un vistazo a la obra de Hugo para darse cuenta de que la solución adoptada por Balzac no era la única posible, incluso en los años 1830. De hecho, *Notre-Dame de Paris* exhibe una riqueza lingüística comparable a la de *Splendeurs et misères*, pero no lo hace exclusivamente para producir un efecto cómico. Como es sabido, la novela comienza con el descubrimiento por parte del narrador de un jeroglífico grabado en la misma pared de la catedral. Las letras de la palabra griega *anankè* (fatalidad), precisa Hugo, presentan una caligrafía gótica “*comme pour révéler que c’était une main du moyen-âge qui les avait écrites*” (1961: 3). Lejos de constituir un obstáculo, este xenismo –que no es sino el primero de toda una serie– oculta y muestra algo a la vez. Su significación no es fortuita, sino que puede contribuir a una mejor aprehensión de la obra. Los ejemplos de este tipo de funcionamiento semiótico abundan hasta tal punto que se ha podido calificar esta obra de “novela jeroglífica” (Chaitin 1990; Grutman, 2000). Analizaremos algunos ejemplos en las líneas que siguen.

En medio de un capítulo titulado *Besos para golpes* y que inaugura el relato detallado de las nupcias del poeta Gringoire y de la gitana Esmeralda, esta última entona un aire.

Les paroles qu’elle chantait étaient d’une langue inconnue à Gringoire, et qui paraissait lui être inconnue à elle-même, tant l’expression qu’elle donnait au chant se rapportait peu au sens des paroles. Ainsi ces quatre vers dans sa bouche étaient d’une gaieté folle:

Un cofre de gran riqueza — Hallaron dentro un pilar,  
Dentro del, nuevas banderas [*sic*] — Con figuras de espantar.

Et un instant après, à l’accent qu’elle donnait à cette stance :

Alarabes de cavallo [*sic*] — Sin poderse menear,  
Con espadas, y los cuellos [*sic*], — Ballestas de buen echar.

Gringoire se sentait venir les larmes aux yeux. Cependant son chant respirait surtout la joie, et elle semblait chanter, comme l’oiseau, par sérénité et par insouciance (Hugo 1961: 78-80).

Debido a su disposición en la página, estos versos interrumpen el itinerario visual de la lectura. Asimismo, estos últimos constituyen una ruptura de género, puesto que el cambio de código del francés al español corresponde a un cambio entre la prosa y la poesía. Se trata además de una ruptura acústica, gracias a un ritmo y a un acento diferentes y de una ruptura semántica, ya que Hugo no juzga útil hacer inteligibles estos versos.

Por el contrario, Hugo se complace resaltando la extrañeza de estas palabras. El hecho de que Gringoire no entienda el sentido de los versos cantados por la gitana<sup>8</sup> es comprensible; lo que sí es singular es el hecho de que la propia cantante lo ignore. Sin embargo, en la novela de tipo *romance* a la que pertenece *Notre-Dame de Paris*, no es menester copiar la realidad. Hay otras explicaciones posibles: Esmeralda no es en absoluto española, sino que la secuestraron unas gitanas tras haberse criado en Reims. Las viejas romanzas que le gusta cantar se le han quedado grabadas “parce que les bohémiennes l’en avaient bercée tout enfant” (Hugo 1961: 426-427). Estos son los recuerdos que le quedan de su vida errante, de los viajes que había hecho en su “caravana de zíngaros”, primero a España e Italia, luego al reino de Argelia. “De tous ces pays, la jeune fille avait rapporté des lambeaux de jargons bizarres, des chants et des idées étrangères, qui faisaient de son langage quelque chose d’aussi bigarré que son costume moitié parisien, moitié africain”. (Hugo 1961: 297)

A diferencia de muchas otras estrofas que Hugo cita en castellano en sus novelas<sup>9</sup>, las de Esmeralda no carecen de sentido. Su “fuente” es bien conocida: proceden de un viejo romance español, perteneciente al ciclo “del rey Rodrigo”, así denominado no por el Cid Campeador sino por el último rey cristiano de la España visigoda, quién perdió la vida en la batalla del Guadalete el 19 de julio del año 711. En el *Romancero*, la pérdida de España se explica más bien por una mezcla de intrigas de Estado y secretos de alcoba, procedimiento que agradaba al público francés de los años 1820, acostumbrado a leer novelas históricas que pretendían suplir los intersticios de la Historia Oficial.

Menos antiguos de lo que sugiere el anonimato de los romances, la mayoría de estos breves poemas son más o menos contemporáneos a la invención de la imprenta por Gutenberg. Por lo tanto, no es imposible en absoluto (aunque Hugo no se lo hubiese planteado de tal manera) que Esmeralda cantara uno en 1482, año en el que se sitúa la acción de *Notre-Dame de Paris*. La balada en cuestión narra cómo el pueblo de Toledo pidió al rey Rodrigo que fuera a cerrar con candado la casa de Hércules, como lo mandaba la costumbre.

---

<sup>8</sup> Éste no comprende el nombre de la gitana: “Qu’est-ce que cela veut dire, la Esmeralda? [...] je veux que le diable m’écorce si je comprends ce qu’ils veulent dire avec leur Esmeralda! Qu’est-ce que c’est que ce mot-là d’abord? C’est de l’égyptique!” (Hugo 1961: 65-66)

<sup>9</sup> En el segundo *Bug-Jargal*, el esclavo Pierrot canta ¿*Por qué me huyes, María?* y *Yo soy contrabandista*. Posteriormente, en *Les Misérables*, Félix Tholomyès entona una canción supuestamente gallega, pero en realidad escrita en una especie de español chapurreado (“*Toda mi alma es en mi ojos*”, etc.). Los interludios de Ursus, en *L’Homme qui rit*, son aún más extravagantes...

Vino gente de Toledo – para habelle suplicar  
 Que a la antigua casa de Hércules – quisiese un candado echar,  
 Como sus antepasados – lo solían acostumbrar.  
 (Lozano 1998: 65, versos 5-7)

En lugar de hacer esto, Rodrigo, que creía que había un tesoro, hace saltar todos los candados que impedían el acceso a la casa, con las consecuencias desastrosas que nos podemos imaginar. Es en este momento cuando aparecen los versos de Esmeralda, que Hugo había copiado, con ortografía arcaica e incluso errores de lectura (“y los cuellos” por “a los cuellos”), de su hermano mayor Abel. Este último había publicado poco antes en París una edición del *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo* que, sin obedecer a los criterios modernos de la filología, constituía una mejora notable con respecto a los trabajos hechos en el siglo XVIII (Grutman & Jobin 2004: 127-130). Abel Hugo también dio título a los varios romances: el que canta Esmeralda se llama así “Entra el Rey don Rodrigo en la casa de Hércules” (1821: 22). En las ediciones modernas del *Romancero*, estos mismos versos se leen de la manera siguiente:

Un cofre de gran riqueza – hallaron dentro un pilar,  
 Dentro dél, nuevas banderas – con figuras de espantar,  
 Alárabes de caballo – sin poderse menear,  
 Con espadas a los cuellos, – ballestas de buen echar.  
 (Lozano 1998: 65-66, versos 13-16)

Este descubrimiento traería consigo nefastos augurios, ya que Rodrigo perdería poco después la guerra contra los beréberes procedentes del norte de África. El ciclo de poemas que lleva su nombre presenta una función claramente compensatoria: evoca un episodio clave de la historia de España, la invasión musulmana, que pone fin al reinado visigodo a principios del siglo VIII, pero lo evoca de manera maniquea, excluyendo a los “paganos” e idealizando el antiguo régimen cristiano (Wright 1991: 18-23).

Queda por evaluar la aportación de esta inserción española en la novela: ¿enriquece la novela o es algo foráneo al texto hugoliano? Nos decantaríamos por la primera posibilidad. No olvidemos que *Notre-Dame de Paris* también describe el final de un reinado, el de Luis XI, lo que, a su vez, corresponde con el fin de una época teocrática dominada por la Iglesia católica y sus símbolos (véase la famosísima digresión “Ceci tuera cela”, Hugo 1961: 209-224). A esto se añade el valor claramente anticipatorio de los versos que canta Esmeralda: ¿no se podría decir que los guerreros árabes del romance de don Rodrigo, cada uno de ellos hipóstasis de la alteridad en el imaginario medieval, prefiguran el ejército de hombres y mujeres harapientos que Clopin Trouillefou lanza contra la catedral donde la Esmeralda se ha refugiado al final de la novela<sup>10</sup>?

<sup>10</sup> Para una ampliación de esta hipótesis, véase Grutman (2002). Sobre la presencia del *Romancero* en otras obras de Hugo, se podrá leer Losada Goya (1997; 1999).

## CONCLUSION

Vemos al menos tres diferencias entre el tratamiento hugoliano de las lenguas extranjeras y el de Balzac. En primer lugar, la presencia del español en *Notre-Dame de Paris* no está motivada por la preocupación de adherirse a una realidad histórica, de dar una reproducción literaria de una determinada situación social. Lo que es más, Hugo parece casi burlarse de este tipo de actitudes cuando insiste en el hecho de que la Esmeralda no entiende lo que está cantando. El efecto que busca nos parece ante todo estético, incluso eufónico, lo cual no podría aplicarse en absoluto a la jerga de Nucingen. En segundo lugar, el funcionamiento textual del heterolingüismo se resiste a ser reducido a un resorte narrativo, como era el caso del argot en *Splendeurs et misères des courtisanes*. Es cierto que es posible relacionar la significación del fragmento español con la novela en su totalidad, pero el narrador no explicita esta conexión ni invoca ningún imperativo para citar en lengua extranjera. Se trata más bien de una conexión retrospectiva que compromete exclusivamente al lector y sus conocimientos enciclopédicos. Ya que, si bien el don de lenguas no es indispensable para la recepción de la novela de Hugo, éste aumenta ciertamente su placer. Lo que nos lleva a la tercera diferencia: mientras que Hugo, al igual que Balzac, acompaña a veces sus digresiones heterolingüísticas de glosas explicativas, esto constituye más bien una excepción. Hugo luce una exhuberancia lingüística que sería inimaginable en la novela de corte realista (a la cual hemos denominado *glotófaga* inspirándonos en Louis-Jean Calvet). Mientras que esta última le prohíbe la entrada a la diferencia lingüística o la encierra dejándole poco margen de manobra, el *romance*, que Hugo ilustra de manera ejemplar, logra hacer resonar las lenguas extranjeras sin someterlas a los imperativos de la *mimèsis*.

Traducido del francés por María Sierra Córdoba Serrano, revisado por el autor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, ERICH (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires. (ed. orig. Francke, Berna, 1946)
- BALIBAR, RENÉE (1974): *Les Français fictifs. Le Rapport des styles littéraires au français national*, Hachette Littérature, Paris.
- BALZAC, HONORÉ DE (1940): *Œuvres complètes*, t. 40: *Œuvres diverses*, III (1836-1848), éd. Marcel Bouteron, Conard, Paris.
- (1968): *Splendeurs et misères des courtisanes*, éd. Pierre Citron, Flammarion, “GF”, Paris.
- BARTHES, ROLAND (1972): *Le degré zéro de l’écriture*, Seuil, “Points”, Paris (ed. orig. 1953).
- (1984a): “La division des langages” (1973), en id., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, “Points”, Paris, 119-133.
- (1984b): “L’effet de réel” (1968), en id., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, “Points”, Paris, 170-187.

- BORDAS, ERIC (1997): *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, “Champs du signe”, Toulouse.
- CALVET, LOUIS-JEAN (1974): *Linguistique et Colonialisme. Petit Traité de glottophagie*, Payot, Paris.
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR (1951): *Selected Poetry and Prose*, ed. Donald A. Stauffer, Random House, [New York].
- CHAÏTIN, GILBERT (1990): “Victor Hugo and the Hieroglyphic Novel”, *Nineteenth Century French Studies*, 19:1, 3653
- DUBOIS, JACQUES (2000): *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Seuil, “Points”, Paris.
- DUFOUR, PHILIPPE (1995): “Les avatars du langage dans *Eugénie Grandet*”, *L'Année balzacienne: nouvelle série*, n° 16, 39-61.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO (1971): *Caliban: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. Diógenes, México.
- FRYE, NORTHROP (1957): *Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, Princeton (*Anatomía de la Crítica*. trad. Edison Simons, Monte Ávila, Caracas, 1977).
- GILMAN, STEPHEN (1993): *La novela según Cervantes*, trad. Carlos Ávila Flores. Fondo de Cultura Económica, México (ed. orig. 1989).
- GRUTMAN, RAINIER (2000): “Les hiéroglyphes de Hugo”, en Lieven D'hulst & John Milton (dir.), *Reconstructing Cultural Memory: Translation, Scripts, Literacy*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 27-40.
- (2002): “Hugo et l'intertextualité ibérique: l'écho du romancero dans *Notre-Dame de Paris*”, en Dominique Peyrache-Leborgne & Yann Jumelais (dir.), *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Pleins Feux, “Horizons comparatistes”, Nantes, 229-240.
- GRUTMAN, RAINIER & RACHEL JOBIN (2004): “Du romancero espagnol au romantisme français: traduction et transfert culturel chez Abel Hugo et Émile Deschamps”, en Michaela Peters & Christoph Strosetzki (dir.), *Interkultureller Austausch in der Romania im Zeichen der Romantik*, Hillen “Abhandlungen zur Sprache und Literatur”, Bonn, 125-135.
- HAMON, PHILIPPE (1982): “Un discours contraint (1976)”, en R. Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Seuil, “Points”, Paris.
- HUGO, ABEL (1821): *Romancero e historia del rey de España Don Rodrigo, postrero de los godos, en lenguaje antiguo*, Boucher, Paris.
- (1961): *Notre-Dame de Paris. 1482*, ed. Marius-François Guyard, Garnier, “Classiques”, Paris.
- (1985a): “Sur Walter Scott, À propos de Quentin Durward (1823)” en id., *Œuvres complètes: Critique*, Robert Laffont, “Bouquins”, Paris, 146-151.
- (1985b): “Préface de *Cromwell* (1827)”, en id., *Œuvres complètes: Critique*, Robert Laffont, “Bouquins”, Paris, 1-39.
- LOSADA GOYA, JOSÉ MANUEL (1997): “*Les Orientales* de Víctor Hugo y el *Romancero*”, *Actas del IV Coloquio de la Asociación de Profesores de francés*, Las Palmas de Gran Canaria, 417-432.
- (1999): “*Hernani* de Víctor Hugo y el *Romancero*”, *Revista de literatura*, LXI, n° 121, 83-100.
- LOZANO, MODESTA (1998): *Romancero*. Plaza & Janés, Barcelona.
- MAUPASSANT, GUY DE (1938): “Les Bas Fonds” (1882) en id., *Chroniques, études, correspondance*, ed. René Dumesnil. Gründ, Paris, 73-75.
- PARDO BAZÁN, EMILIA (1971): “Prefacio”, *Un viaje de novios*, ed. Mariano Baquero Goyanes. Labor, Barcelona, 57-62.

- SCHLEGEL, FRIEDRICH (1978): “Brief über den Roman (1800)”, en id., *Kritische und theoretische Schriften*, ed. Andreas Huyssen, Philipp Reclam, “Universal-Bibliothek”, Stuttgart, 202-213.
- STENDHAL (1970): *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, éd. Roger Fayolle, Flammarion, “GF”, Paris.
- TOMACHEVSKI, B[ORIS] (1965): “Thématique” [1925], en Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes russes*, Seuil, Paris, 263-307.
- VILLANUEVA, DARÍO (1990): “Entre la ficción autobiográfica y el “romance”, introducción a Pío Baroja, *Las inquietudes de Shanti Andía*, Espasa Calpe, “Austral”, Madrid (véase también <http://personales.mundivia.es/jmallart/literatu/baroja.htm>, texto consultado en Internet el 15 de febrero de 2006).
- WATT, IAN (1957): *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. University of California Press, Berkeley.
- WRIGHT, ROGER (1991): *Spanish Ballads*, Grant & Cutler, “Critical Guides to Spanish Texts”, London.